

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU
MESTRADO EM MÚSICA

WDEMBERG PEREIRA DA SILVA

O REGENTE DE CORO ACADÊMICO E A
EDUCAÇÃO MUSICAL NO CANTO CORAL

Goiânia
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

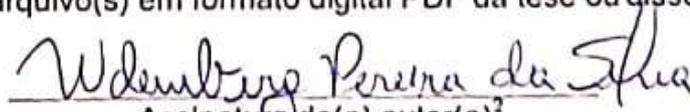
Nome completo do autor: Wdemberg Pereira da Silva

Título do trabalho: O REGENTE DE CORO ACADÊMICO E A EDUCAÇÃO MUSICAL NO CANTO CORAL

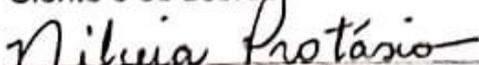
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Cliente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 12/06/2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

WDEMBERG PEREIRA DA SILVA

O REGENTE DE CORO ACADÊMICO E A
EDUCAÇÃO MUSICAL NO CANTO CORAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Educação e Saúde

Orientação: Dra. Nilceia da Silveira Protásio Campos

Goiânia
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

SILVA, WDEMBERG PEREIRA DA
O REGENTE DE CORO ACADÊMICO E A EDUCAÇÃO MUSICAL
NO CANTO CORAL [manuscrito] / WDEMBERG PEREIRA DA
SILVA. - 2019.
145 f.

Orientador: Profa. Dra. Nilceia da Silveira Protásio Campos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2019.

Bibliografia.
Inclui símbolos.

1. Regente Coral. 2. Coro Acadêmico. 3. Educação Musical. I.
Campos, Nilceia da Silveira Protásio , orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Wdemberg Pereira da Silva para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte dias do mês de maio de dois mil e dezenove, às nove horas e trinta minutos na sala de webconferências do CIAR no prédio do Centro de Eventos da UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Nilceia da Silveira Protásio Campos (orientadora e presidente da mesa) e David de Figueiredo Correia Castelo (EMAC/UFG), Gilka Martins de Castro Campos (EMAC/UFG) e, via vídeo-conferência, Manoel Câmara Rasslan (UFMS) na qualidade de convidados do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Wdemberg Pereira da Silva, intitulado **“O REGENTE DE CORO ACADÊMICO E A EDUCAÇÃO MUSICAL NO CANTO CORAL”**. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Nilceia da Silveira Protásio Campos Aprovado

Prof. Dr. David de Figueiredo Correia Castelo Aprovado

Profa. Dra. Gilka Martins de Castro Campos Aprovado

Prof. Dr. Manoel Câmara Rasslan Aprovado

Wdemberg Pereira da Silva faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 20 de maio de 2019.

Nilceia da Silveira Protásio Campos

Profa. Dra. Nilceia da Silveira Protásio Campos
Presidente

David de Figueiredo Correia Castelo

Prof. Dr. David de Figueiredo Correia Castelo
Membro

Gilka M. de C. Campos

Profa. Dra. Gilka Martins de Castro Campos
Membro

Manoel Câmara Rasslan

Prof. Dr. Manoel Câmara Rasslan
Membro

Tereza Raquel de Melo Âncantara Silva

Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Âncantara Silva
Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG

Dedico esse trabalho aos regentes corais que assumem o papel de educador musical e transformam a vida das pessoas.

AGRADECIMENTOS

À Ângela Samara, minha esposa, pelo valioso apoio em todo o tempo. Por sonhar comigo e pela incansável contribuição em todos os meus projetos.

À Nilceia Protásio, minha orientadora, que com muita competência, seriedade e paciência orientou esta etapa de minha formação.

Ao Prof. Dr. Manoel Câmara Rasslan, Prof. Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva e Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra Sobrinho pelo aceite em se tornarem sujeitos desta pesquisa e por contribuírem de maneira decisiva com a resolução da problemática investigada.

À Profa. Marília Álvares e ao Professor Estércio Marques Cunha por me prepararem para o ingresso na graduação e no mestrado, e pelo exemplo profissional e humano que dão.

À Luiza Miranda, minha primeira professora de música, responsável por me introduzir nesse universo da música coral.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), pela concessão da bolsa, que possibilitou a minha dedicação à pesquisa e às demais atividades realizadas pelo programa.

À Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, com seu excelente quadro de professores, por me proporcionar uma sólida formação.

Ao Prof. Dr. Carlos Henrique Costa e à Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara-Silva, pelo dedicado trabalho na coordenação do PPG.

À Andreia Caroline Mariano Mendes, secretária do PPG, por estar sempre disposta a ajudar.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. David de Figueiredo Correia Castelo e Profa. Dra. Gilka Martins de Castro Campos pelas contribuições valiosas durante o exame da qualificação.

À Halley Chaves e Manoel Rasslan, pela hospedagem a mim concedida durante a pesquisa de campo nas cidades de Campina Grande-PB e Campo Grande-MS.

Aos integrantes do Movimento Coral da UFMS, Laboratório Coral da Universidade Federal de Campina Grande e Coro em Canto da Universidade Federal de Campina Grande pelo acolhimento.

Aos meus amigos, por me apoiarem e por respeitarem minha ausência durante o período do mestrado.

Aos meus alunos de regência, canto e coral, pelas trocas que realizamos em aula, resultando em reflexões que me auxiliaram na elaboração deste trabalho.

Às Oficinas de Música da EMAC-UFG, na pessoa do coordenador Prof. Helvis Costa, por proporcionar a democratização do conhecimento acadêmico através dos cursos de extensão oferecidos à comunidade.

A todos os meus colegas de mestrado, especialmente a Jackson Guedes e Carmela Mattos, pelo empurrão que me deram.

Ao meu filho David Wdemberg Batista, por me encher de sorrisos quando o trabalho me parecia pesado.

À minha mãe e a meus irmãos que com muita luta deram condições para que eu tivesse uma boa educação e pudesse lutar pelos meus sonhos.

A toda minha família, que com muito carinho acompanha meu crescimento acadêmico.

Ao Coro Sinfônico de Goiânia, do qual me orgulho em fazer parte, por me proporcionar uma experiência ímpar como corista.

“A educação deve favorecer a aptidão natural da mente em formular e resolver problemas essenciais e, de forma correlata, estimular o uso total da inteligência geral.”

(MORRIN, 2002, p. 39)

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a analisar as práticas do regente de coro acadêmico, reconhecendo o espaço do canto coral como espaço de educação musical. A função do regente é complexa e requer diversas habilidades que vão além do conhecimento do gestual, sintaxe musical, periodicidade e estilo. Há de se notar que muitos regentes de carreira consolidada tiveram sua formação voltada para performance, principalmente nos cursos de graduação. A atividade coral, em muitos níveis, suscita no regente habilidades de educador musical. Além da técnica vocal, que é comumente responsabilidade do regente em diversos tipos de formação dos conjuntos vocais, este profissional ao conduzir seu ensaio de forma educativa proporciona o aprendizado de diferentes habilidades e conceitos no campo do saber musical. Como metodologia, lançamos mão da pesquisa bibliográfica e uma pesquisa de campo com três regentes de coros acadêmicos. As bases teóricas que fundamentam essa dissertação advêm da educação musical, psicologia e regência coral. Os dados foram analisados a partir dos seguintes temas: habilidades administrativo-organizacionais e habilidades técnico-musicais dos regentes. Observou-se em campo que tais habilidades foram amplamente usadas pelos sujeitos da pesquisa em prol do crescimento musical dos coristas sob sua regência. Acreditamos que essa investigação contribuirá com as discussões sobre a atuação do regente como educador musical lançando um olhar acadêmico sobre essa possibilidade de atuação profissional. Esperamos que a descrição da prática docente desses regentes possa servir de exemplos metodológicos para diversos outros profissionais que trabalhem com o canto coral.

Palavras-chave: Regente Coral. Coro Acadêmico. Educação Musical.

ABSTRACT

The present research proposes to analyze the practices of the conductor of academic choir, recognizing the space of choral singing as a space of musical education. The role of the conductor is complex and requires several skills that go beyond the knowledge of gesture, musical syntax, periodicity and style. It should be noted that many conductors consolidated career have had their vocational training performance-oriented, especially in undergraduate courses. Choral activity, on many levels, arouses in the conductor's musical educator skills. In addition to the vocal technique, which is usually the responsibility of the conductor in various types of vocal ensemble formation, this professional in conducting his essay in an educational way provides the learning of different skills and concepts in the field of musical knowledge. As a methodology, we used bibliographical research and a field research with three regents of academic choirs. The theoretical bases that support this dissertation come from musical education, psychology and choral conducting. The data were analyzed from the following themes: organizational administrative skills and musical technical skills of the regents. It was observed in the field that such skills were widely used by the subjects of the research in favor of the musical growth of the choir singers under his conduction. We believe that this research will contribute to the discussions about the performance of the conductor as a musical educator launching an academic look at this possibility of professional performance. We hope that the description of the teaching practice of these regents can serve as methodological examples for several other professionals who work with choral singing.

Key words: Conductor. Academic Choir. Musical education.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 9 |
| 2. A REGÊNCIA ANCORADA NA EDUCAÇÃO MUSICAL..... | 14 |
| 2.1 A EDUCAÇÃO MUSICAL COMO OBJETIVO CENTRAL DA PRÁTICA CORAL | 14 |
| 2.2 A REGÊNCIA NA PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO MUSICAL: O REGENTE-EDUCADOR | 16 |
| 3. SABERES E HABILIDADES PARA A PRÁTICA DA REGÊNCIA CORAL | 19 |
| 3.1 HABILIDADES TÉCNICO-MUSICAIIS NECESSÁRIAS PARA O REGENTE CORAL..... | 21 |
| 3.1.1 Gestual | 23 |
| 3.1.2 Técnica vocal | 25 |
| 3.1.3 Seleção de repertório para coro | 26 |
| 3.2 HABILIDADES ADMINISTRATIVO-ORGANIZACIONAIS | 30 |
| 3.2.1 Liderança: o regente no gerenciamento das relações interpessoais..... | 33 |
| 4. O CORO ACADÊMICO EM QUESTÃO | 40 |
| 4.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS | 40 |
| 4.1.1 Tipo de pesquisa | 40 |
| 4.1.2 Amostra: perfil dos participantes da pesquisa | 41 |
| 4.1.3 Instrumento para a coleta de dados..... | 41 |
| 4.2 CONTEXTUALIZANDO O CORO ACADÊMICO | 43 |
| 4.3 CORO ESCOLA E CORAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL..... | 45 |
| 4.3.1 Dinâmica de ensaio: Coro-Escola | 45 |
| 4.3.2 Dinâmica de ensaio: Coral da UFMS | 48 |
| 4.3.3 Entrevista 1 | 51 |
| 4.4 CORO MASCULINO DA UFCG E CORO DE CÂMARA DE CAMPINA GRANDE | 56 |
| 4.4.1 Dinâmica de ensaio: Coro Masculino da UFCG | 56 |
| 4.4.2 Dinâmica de ensaio: Coro de Câmara de Campina Grande | 60 |
| 4.4.3 Entrevista 2 | 62 |
| 4.5 CORO EM CANTO - UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE..... | 68 |
| 4.5.1 Dinâmica de ensaio: Coro em Canto (UFCG)..... | 68 |

| | |
|--|-----------|
| 4.5.2 Entrevista 3 | 71 |
| 4.6 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS..... | 76 |
| 4.6.1 Administração de recursos materiais | 77 |
| 4.6.2 Habilidades técnico-musicais e educacionais..... | 83 |
| 4.6.3 Administração de recursos humanos | 89 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 93 |
| REFERÊNCIAS | 96 |
| ANEXOS | 99 |
| ANEXO A: ROTEIRO DA ENTREVISTA | 100 |
| ANEXO B: PROTOCOLO DE OBSERVAÇÃO DOS ENSAIOS | 102 |
| ANEXO C – ENTREVISTA: MANOEL RASSLAN (UFMS)..... | 103 |
| ANEXO D – ENTREVISTA: VLADIMIR SILVA (UFCG) | 122 |
| ANEXO E – ENTREVISTA: LEMUEL GUERRA (UFCG)..... | 137 |

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se propõe a analisar as práticas do regente de coro acadêmico, reconhecendo o espaço do canto coral como espaço de educação musical. A função do regente é complexa e requer diversas habilidades que vão além do conhecimento e das habilidades musicais. Há de se notar que muitos regentes de carreira consolidada tiveram sua formação voltada para performance, principalmente nos cursos de graduação. No entanto, a realidade coral em muitas circunstâncias direciona esse profissional a realizar um verdadeiro processo de educação musical.

O regente é, em muitas ocasiões, o professor de música responsável por todos os aspectos que envolvem a realização e os saberes musicais do grupo. Ao regente é permitido ensinar seu ofício em *master classes*¹, oficinas, aulas particulares e outros espaços formais, pois “todo instrumentista musical é potencialmente um professor de seu instrumento” (GLASER; FONTERRADA, 2007, p. 31). Esses aspectos da atuação profissional reforçam a concepção de regente-educador que será abordada ao longo deste trabalho.

Figueiredo (1990) discute sobre o papel de educador do regente coral. Segundo o autor, o regente “deve estar preparado para assumir essa função”. Fundamenta seus argumentos com os textos de Robinson; Winold (1976), Shewan (1973) e Roe (1970), autores norte-americanos que tratam da educação musical nos espaços corais.

Estar preparado para assumir a função de educador musical significa saber planejar os procedimentos metodológicos que facilitem o aprendizado, administrar o tempo para cada treinamento, traçar metas, saber avaliar os processos e os resultados. Essas são habilidades desenvolvidas nos cursos de formação de professores. Já os regentes com formação em performance, necessitam complementar sua formação para atuarem de maneira eficiente com o ensino de música nos seus conjuntos instrumentais ou vocais.

As atividades musicais em conjunto, sejam elas vocais ou instrumentais, apresentam grande potencial para a educação musical. Conteúdos como aprendizado de uma linha melódica, técnica vocal, técnica instrumental, fraseado musical e elementos da grafia musical podem ser trabalhados na prática desses conjuntos. Embora seja possível ensaiar sem que os coristas tenham a plena consciência dos conteúdos musicais apontados acima, estes

¹ Expressão que designa uma aula de performance ministrada por um especialista a um grupo de alunos, sendo trabalhado um de cada vez enquanto os demais observam as intervenções do professor e as respostas apresentadas pelo aluno.

conteúdos são elementos indissociáveis de uma boa realização musical. Para D'Assumpção Júnior (2010), há duas posturas distintas do regente quanto ao papel deste à frente do coro:

É importante distinguir a atuação do regente nos dois universos fundamentais nos quais exerce a sua atividade, quais sejam: o concerto [...] e o ensaio. [...] A prática que envolve o concerto tem como foco principal a execução musical do grupo, conduzida pela plasticidade gestual do seu regente, menos próxima assim de maiores preocupações de cunho pedagógico. Já no ensaio o regente deve assumir o papel de educador de modo indelével, mesmo que seu objetivo seja o de construir um repertório sofisticado. (D'ASSUMPCÃO JÚNIOR, 2010, p. 234)

Ainda que o foco principal do concerto seja a execução musical, compreendemos que o regente pode manter a sua postura de educador. Durante a realização musical o regente deve tornar a própria performance num momento de aprendizado sobre diversos pontos importantes como, por exemplo: postura corporal, ocupação e movimentação no palco, acústica dos ambientes, cuidado com a qualidade musical e vocal e ainda a interação com o público. E este último, também poderá ser incluído na ação educativa do regente em ensinar através do repertório apresentado sobre diferentes aspectos estéticos, culturais e sociais pertinentes à música coral, contribuindo dessa forma para a formação de plateia.

O regente deve buscar a excelência técnica aliada a práticas pedagógicas e ver nesse processo o corista como um aluno em desenvolvimento. Isso tornará o processo de construção de conhecimento no diferencial para o êxito da prática musical. Munir-se de conhecimentos pedagógicos torna-se necessário, pois direcionará a atuação do regente para a elevação do nível técnico de seus conjuntos de modo consciente e intencional, aproximando a prática educativa da prática interpretativa.

Trabalhar com coralistas deve ser um processo permanente de desenvolvimento musical e intelectual, em vários níveis. E não digo isso apenas em relação a coros iniciantes, mas em relação a qualquer coro, em qualquer estágio. Há sempre algo a ser desenvolvido num cantor de coro. (FIGUEIREDO CA, 2006, p. 9).

Com a compreensão de que poderá sempre contribuir com a formação do seu corista, o regente procurará o estabelecimento de rotinas e ao mesmo tempo inserir nelas elementos dinâmicos para evitar o enfado. Com base nisso, o regente deve avaliar o que necessita de mais tempo no ensaio para ser realizado e o que precisará de menos tempo. O regente precisa trazer para o ensaio um repertório que promova desafios que vão se tornando cada vez maiores conforme o grupo vá elevando seu nível técnico, vocal e conseqüentemente musical. Portanto, a presente pesquisa busca considerar a metodologia dos ensaios de

conjuntos musicais, assim como a contribuição direta do regente de coro acadêmico na formação musical dos seus coristas.

Considerando a complexidade que permeia as ações do regente coral, surgem algumas questões: Quais são os saberes, habilidades, recursos e metodologias utilizadas pelo regente de coro acadêmico na sua prática? Que concepções o regente coral tem sobre as funções do ensaio de seu conjunto vocal? Quais são os processos que envolvem a educação musical dos coristas, considerando a condução do regente? Como se dá a escolha do repertório e a preparação deste, considerando interesses musicais e pedagógicos?

Pouco se tem discutido em livros, artigos científicos, dissertações e teses, publicadas em português, sobre a atuação dos regentes como professores dos conjuntos que conduzem. Por esse motivo, esta pesquisa se propõe discutir o papel docente dos regentes e inspirar novos questionamentos sobre sua prática educativa.

A prática educativa do regente exige um leque de habilidades, que envolve o conhecimento sobre pedagogia do ensino da música dentre outros. “A direção eficaz desse processo depende do trabalho sistematizado do professor que, tanto no planejamento como no desenvolvimento das aulas, conjuga objetivos, conteúdos, métodos e formas organizativas do ensino” (LIBÂNEO, 1994, p. 149). Assim, a partir do momento que o regente se reconhece como regente-educador, pode traçar estratégias de ensaio com o intuito de formar musicalmente os integrantes dos conjuntos sob sua direção.

Essa linha de trabalho não é única entre os regentes. Há regentes que consideram o canto coral como espaço exclusivo da prática musical eximindo-se de qualquer responsabilidade sobre o processo formativo dos coristas. Sobre esse tipo de conduta profissional, D’Assumpção Junior (2010) afirma:

O regente de coro que se preocupa exclusivamente com o resultado se esquece de que quaisquer resultados em coro são gerados por pessoas e que pessoas são seres em constante mutação e desenvolvimento. Vale-se da seleção para reunir os melhores cantores disponíveis, utilizando a exclusão como um meio radical, mas necessário, a despeito de qualquer alternativa que porventura pudesse ser relevante no processo de crescimento musical daqueles que foram excluídos. (D’ASSUMPÇÃO JUNIOR, 2010, p. 235)

Uma segunda linha de trabalho reconhece a educação musical como parte do processo de construção da performance, contudo, acredita que a formação musical ocorre como efeito colateral dos trabalhos de treinamento musical, ou seja, não acontece de forma intencional.

Há ainda uma terceira linha de trabalho que compreende que o crescimento musical dos integrantes de um coro é indissociável à construção da performance. Para melhor compreensão dos termos que usaremos ao longo deste texto, vamos nos referir aos regentes dessa terceira linha de trabalho como regente-educador.

Esta pesquisa tem como objetivo geral: analisar as práticas do regente de coro acadêmico, identificando saberes, habilidades, recursos e metodologias utilizadas na sua prática. Como objetivos específicos: a) conhecer as concepções de ensaio do regente de coro acadêmico, buscando compreender a metodologia para o ensino do repertório; b) conhecer os processos que envolvem a educação musical dos coristas, considerando a condução do regente; c) analisar os recursos, exercícios e métodos utilizados pelo regente coral para apresentação de conceitos musicais; d) averiguar como se dá a escolha do repertório e a preparação deste, considerando interesses musicais e pedagógicos.

A metodologia desta pesquisa consiste em uma abordagem qualitativa, tendo o estudo de caso como estratégia para a compreensão da prática de regentes que realizam em corais verdadeiros processos de educação musical.

Por meio da pesquisa bibliográfica, buscou-se refletir sobre as possibilidades de educação musical pela prática coral e sobre os saberes necessários para o estabelecimento eficaz do processo de ensino-aprendizagem nesse contexto. Em etapa posterior, foi utilizada a técnica de entrevista semiestruturada com regentes de coros acadêmicos e observação dos ensaios.

O presente texto se organiza da seguinte forma: o primeiro capítulo traz uma discussão sobre o potencial da prática coral para a educação musical e a postura do regente que pretende contribuir de maneira deliberada para a formação musical dos seus cantores. Nesse sentido, Gainza (1977) contribui com as discussões sobre a relação de transformação mútua entre indivíduo e ambiente musical, enquanto D'Assumpção Junior (2010), Figueiredo (1989) e Fucci Amato (2007) abordam a regência na perspectiva da educação musical, colocando o regente na posição de facilitador do processo de aprendizagem.

O capítulo seguinte propõe uma reflexão sobre os saberes e habilidades do regente para uma prática musical que favoreça o desenvolvimento técnico-musical dos cantores de um coral. Elucidativos são os estudos de Figueiredo CA (2006), Ramos (2003) e Gomes (2012), que fundamentam as discussões sobre gestual, assim como os de Martinez (2000), Martins e Santos Junior (2016) e Figueiredo CA (2006), sobre técnica vocal. Braga (2016), Almeida & Mattos (2010) e Silva (2010b) abordam sobre a seleção de repertório para coro.

Iniciamos o último capítulo com um detalhamento dos procedimentos metodológicos desta pesquisa. Depois, prosseguimos com a apresentação dos dados coletados através da observação de ensaios, seguidos dos dados coletados através das entrevistas com os regentes. Ao final desse mesmo capítulo propomos uma análise e discussão dos dados identificando padrões de comportamento e distinções entre os sujeitos investigados.

Acreditamos que essa investigação possa contribuir para as discussões sobre a atuação do regente como educador musical, lançando um olhar crítico sobre essa possibilidade de atuação profissional.

2. A REGÊNCIA ANCORADA NA EDUCAÇÃO MUSICAL

2.1 A EDUCAÇÃO MUSICAL COMO OBJETIVO CENTRAL DA PRÁTICA CORAL

A atividade musical em conjunto, seja vocal ou instrumental, propicia experiências em educação musical. Embora haja resistência por parte de alguns regentes ao caráter pedagógico da prática musical coletiva, essa é uma verdade que permeia as concepções do músico condutor. No entanto, esse poderá atuar com mais ênfase na elevação do nível técnico se estiver preparado para aproximar a prática interpretativa da prática educativa.

A relação entre o performer e o professor de música é tão forte que nessa atividade profissional os regentes são, comumente, reconhecidos como professores. Pelos mesmos motivos que o docente em sala de aula, os integrantes do coro reconhecem no regente a responsabilidade de ensinar-lhes conteúdos musicais – conteúdos que incluem: aprendizado de notas musicais em uma linha melódica, aspectos de fraseado musical e elementos de grafia musical.

Há de se considerar os conjuntos leigos e escolares, nos quais seus integrantes são, musicalmente, mais dependentes de seu regente. A performance, nesse caso, é resultado de um processo formativo, enquanto que nos coros profissionais, o regente pode construir uma performance lançando mão de todo o conhecimento dos músicos, numa relação mais exploratória do que formativa. Ainda assim, no contexto profissional, o regente poderá contribuir para a formação dos músicos sob sua condução. A vivência musical pode se transformar em experiência sólida de aprendizagem, desde que seja conduzida de maneira intencional e sistemática.

Sendo assim, a compreensão dos elementos da obra, como o compositor, o período histórico e outros fatos sobre a execução, podem contribuir de maneira significativa para que os músicos acolham as escolhas interpretativas do regente. A qualidade artística é o foco do trabalho do regente. Essa excelência deve buscar nas práticas pedagógicas os recursos necessários para atingir seus objetivos musicais. Assim, o espaço do coral pode se tornar um ambiente propiciador de um intenso processo de educação musical.

Estar imerso em um ambiente de vivência musical pode promover no indivíduo transformações em diferentes esferas: a) a esfera sensorial, relacionada à percepção e à motricidade; b) a esfera afetiva, relacionada a outras experiências da vida cotidiana ou ao

próprio fazer musical; c) a esfera intelectual, pois trata-se de uma atividade complexa, com dimensões sobrepostas que podem ser compreendidas, memorizadas e analisadas. Sobre essas questões, Gainza afirma:

A música, o ambiente sonoro - externo ao homem - ao entrar em contato com as zonas receptivas deste último (sentidos, afeto, mente) tende a penetrar e interiorizar, induzindo um mundo sonoro interno (reflexo direto ou representação daquele), que por sua vez, tenderá naturalmente a projetar-se na forma de resposta ou expressão musical. Uma vez que a música tenha conseguido afetar o indivíduo, a resposta ou expressão musical resulta em um ato quase automático e complementar, que dá origem a um processo bidirecional e integrado.² (GAINZA, 1977, p.22, tradução nossa)

Para a autora o indivíduo afetado pela música sempre sofrerá um estímulo, resultando numa resposta, seja emocional ou musical. Desse modo, o fazer musical está relacionado com as formas de recepção e representação da música.

Essa compreensão do processo bidirecional, a música que entra e sai do indivíduo, coloca o indivíduo na posição de sujeito ativo, capaz de realizar transformações estéticas no ambiente sonoro, e ao mesmo tempo como sujeito passivo, que é transformado pelo mesmo meio. A aquisição de conhecimentos e habilidades musicais é parte integrante desse processo.

Na medida em que o indivíduo se apropria dos conhecimentos musicais ele se torna capaz de elaborar representações mais complexas, como a contextualização de uma obra musical, a criação ou a realização de uma peça e a compreensão das mais variadas indicações de dinâmica, agógica, articulação e ornamentos.

Do mesmo modo, ao expressar-se musicalmente o indivíduo amplia a percepção de suas próprias emoções e passa a se conhecer melhor. Esse processo de autoconhecimento lhe permitirá vivenciar sua subjetividade através da prática coletiva, identificando seu papel no coro e criando laços de afetividade com aquele ambiente.

A escrita musical, que também se trata de uma forma de representação, é uma importante ferramenta que possibilita a visualização e a realização das intenções musicais de compositores e intérpretes. Para o compositor ela permite que suas ideias sejam capturadas em um objeto visível e palpável, dando materialidade ao fenômeno acústico, para o intérprete, os elementos registrados na partitura são transformados em sons, material fluido e efêmero,

² *La música, el ambiente sonoro – exterior al hombre – al entrar en contacto con las zonas receptivas de éste (sentidos, afecto, mente) tiende a penetrar e internalizarse, induciendo un mundo sonoro interno (reflejo directo o representación de aquel), que a su vez tenderá naturalmente a proyectarse en forma de respuesta o de expresión musical. Una vez que la música ha logrado afectar al individuo, la respuesta o expresión musical resulta un acto casi automático, complementario, que da lugar a un proceso bidireccional e integrado.* (GAINZA, 1977, p.22)

dando à realização musical uma forma única e particular. Por essa razão, a experiência de educação musical deve contemplar aspectos da análise, performance e criação, pois tais formas de saber são complementares e estão estreitamente conectadas com a realização musical.

2.2 A REGÊNCIA NA PERSPECTIVA DA EDUCAÇÃO MUSICAL: O REGENTE-EDUCADOR

Partindo do pressuposto que o regente acumula na sua prática a função de professor, seja na musicalização de grupos leigos, seja na elevação do nível técnico de grupos escolares e acadêmicos, entendemos que, além das habilidades musicais e administrativo-organizacionais, ele precisa ter conhecimentos de didática, que serão úteis no planejamento de seus ensaios.

O regente de coral por formação, vinculado a quaisquer instituições, empresas ou associações brasileiras, precisa ter como elemento essencial em sua prática de trabalho uma efetiva postura de educador, com preocupações fundamentalmente pedagógicas, excetuando-se deste rol os coros profissionais (D'ASSUMPCÃO JUNIOR, 2010, p. 231).

O autor aponta a necessidade do processo educativo na prática da regência em coros leigos, cujos coristas não possuem nenhum tipo de formação musical prévia. O mesmo poderia se dizer dos regentes de coros nas escolas de música, em todos os níveis. Ali o regente não será o único professor de música do corista. O papel do regente passará por diagnosticar que conhecimentos esses alunos já trazem para o coral e favorecer a ampliação desse conhecimento.

Em um coro profissional cabe igualmente a postura do regente-educador. Nesse tipo de formação os conteúdos a serem trabalhados deverão ser bem mais complexos do que aqueles em coros escolares. Conjuntamente, aconselha-se elevar a linguagem técnica em sinal de respeito ao nível de conhecimento dos coristas.

Recobrando o foco aos coros não profissionais, nesses conjuntos, o regente é o propiciador de um processo coletivo de aprendizagem musical que tem por objetivo principal a realização artística (FIGUEIREDO, 1989, p. 72). Além da demanda musical, o regente-educador pode e deve ensinar solfejo, história da música, apreciação musical, estilos musicais, dinâmica, agógica, fraseado e articulação. Esses são conteúdos comuns à atividade musical

coletiva. O canto coral é uma atividade musical prática e um instrumento de aprendizagem que leva o aluno a imergir nos fenômenos musicais a ponto de vivenciar experiência auditiva, motora, visual, tátil, psicológica e emocional. Tal posicionamento parece ser corroborado por Fucci Amato (2007):

O canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social. [...] Nas práticas corais junto a indivíduos sem prévio conhecimento musical, o coro cumpre a função de única escola de música que essas pessoas tiveram, na maior parte dos casos. (FUCCI AMATO, 2007, p.77-83).

Admitindo o que diz a autora, os coristas que chegam no espaço coral sem terem sido iniciados por nenhum processo formal de musicalização, necessitam ser amparados pelo regente. Coisa bastante simples do cotidiano do coro pode constituir grande desafio para um corista iniciante, como por exemplo, acompanhar a música ensaiada com a partitura. Se o regente antevê esse tipo de dificuldade pode lançar mão de estratégias para suprir essa carência de informação do corista, facilitando o seu primeiro contato com a partitura e consequentemente otimizando o ensaio. Atualmente, muita informação sobre esse campo do conhecimento circula nos meios de comunicação³ permitindo que todos tenham acesso ao conhecimento musical. Os integrantes de um coro podem acessar essas informações disponíveis para o grande público, na internet, por exemplo. O regente poderá incentivar e orientar esse processo. Esses recursos digitais nas mãos de um regente que tenha assumido o processo de musicalização de seus coristas podem se tornar importantes ferramentas para consolidação do processo de aprendizagem.

Os coros são também espaços onde se despertam algumas vocações musicais, alguns músicos tiveram em coros o ponto de partida para inserirem-se profissionalmente no meio musical. Silva (2010a) apresenta-nos exemplos a partir de sua experiência:

As atividades do coro permitiram que os alunos ampliassem o universo artístico e musical. Muitos deles resolveram aprofundar os estudos no campo da educação musical, da regência e do canto, no âmbito da graduação e da pós-graduação, no Brasil e no exterior. Acredita-se que este trabalho contribuiu para o crescimento

³ Na internet é possível encontrar aulas gratuitas dos mais variados assuntos no campo do saber musical. Entre as plataformas de compartilhamentos de vídeos, damos destaque ao Youtube. Nela, podemos ver diferentes performances musicais como também história da música, teoria musical, solfejo e dicção. Trata-se de uma subsidiária da Google, empresa multinacional que disponibiliza ao público diversos serviços e produtos baseados na internet. Entre esses produtos, está o sistema operacional Android, bastante conhecido entre os usuários de tablets e smartphones. Esse sistema operacional contém uma loja virtual de aplicativos identificada como Play Store. Nessa loja podemos encontrar diversos aplicativos úteis no treinamento musical dos coristas. Entre esses aplicativos, citamos: Soundcorset (afinador e metrônomo), Aprendendo a Cantar, Ouvido Perfeito, Treine, My Piano e dicionários de diversos idiomas.

técnico dos cantores e de suas potencialidades expressivas, sensoriais e emocionais (SILVA, 2010a, [n.p.]).

O autor discorre sobre o crescimento musical que os coristas obtiveram na prática coral e sob sua regência. Muitos integrantes desse conjunto sentiram a necessidade de ampliar sua formação e suas trajetórias profissionais no campo musical, buscando outros centros de formação e inserindo-se no mercado de trabalho.

O que caracteriza essa atividade é a realização musical, portanto, os processos de ensino, nessa perspectiva, são os meios para alcançá-la. Assim uma pessoa que entrar no coral tendo como único objetivo aprender a cantar submete-se ao desenvolvimento de várias habilidades relacionadas ao fazer musical. Figueiredo (1990) aponta duas dimensões desse processo: o treinamento e a aprendizagem.

O desenvolvimento de habilidades relaciona-se diretamente com os inúmeros treinamentos a que são submetidos os indivíduos que se encontram numa situação de aprendizagem. O treinamento coral acontece principalmente no momento do ensaio. O êxito do trabalho coral está diretamente relacionado com a qualidade do treinamento aplicado durante os ensaios. (FIGUEIREDO, 1990, p. 5).

Entre as referentes habilidades, está a capacidade de cantar em um naipe mantendo a unidade musical de afinação, ritmo, intensidade, variação de dinâmica e timbre. Mesmo que esses elementos sejam relativos para cada pessoa, o treinamento coral possibilita a criação de uniformidade sonora dentro de cada naipe. No coro pleno há mais elementos musicais a serem percebidos pelos coristas no seu treinamento, como: contrastes entre as melodias de cada naipe, movimentação das vozes, contraponto, movimentação harmônica e função de cada nota nas harmonias.

Por essa razão, o ensaio deve ser pensado de modo sistemático de forma que o regente tenha em mente que seu corista está em processo de aprendizagem e que há objetivos a serem alcançados com cada treinamento. O planejamento constitui-se na ferramenta por meio da qual o professor organiza sua prática pedagógica. Por meio dele, traçam-se objetivos de ensino, selecionam-se os conteúdos a serem trabalhados, assim como atividades e recursos materiais.

3. SABERES E HABILIDADES PARA A PRÁTICA DA REGÊNCIA CORAL

Algumas competências são requisitadas na condução dos trabalhos de um coral, dentre elas: competência técnico-musical, administrativo-organizacional e pedagógico-musical.

Segundo Fucci Amato (2008, p. 17-18), “uma competência é formada por habilidades correlacionadas, que mobilizam um conhecimento teórico já previamente adquirido pelo indivíduo. O conhecimento teórico e as habilidades constituem, assim, determinada competência”. Podemos reconhecer cada competência mencionada, como sendo um conjunto de habilidades que asseguram ao regente coral uma atuação assertiva na condução de seus conjuntos. Por sua vez, Gomes (2012) acredita que:

O conjunto de competências inerentes a uma sólida regência exige atributos específicos, como: excelente coordenação física, mente analítica, ampla formação intelectual, além de sensibilidade psicológica. O regente deve não somente conhecer a partitura em detalhes, mas ter a habilidade de transmitir a informação de forma clara para a orquestra, principalmente nos ensaios. [...] É necessária uma ampla formação intelectual, o que inclui, além dos aspectos musicais - como harmonia, contraponto, história, estilos, articulações - conhecimentos de outros aspectos relativos às artes, literatura, musicologia e estética. (GOMES, 2012, p. 17)

Gomes aponta para diferentes habilidades que se fazem necessárias para a prática da regência. Certamente, as particularidades na formação e no campo de atuação profissional assegurarão maior desenvolvimento de certas habilidades em detrimento de outras. Por exemplo: em um coro profissional onde a estrutura de pessoal tenha um diretor administrativo e um diretor musical que não seja o próprio regente, muitas das atribuições administrativas ficarão sob a incumbência daqueles. Nessa situação, o regente desenvolverá mais suas habilidades técnico-musicais, pois terá o suporte administrativo-organizacional exercido por outras pessoas. Isso não significa dizer que o regente deva estar alheio às tomadas de decisão, pelo contrário, seu engajamento nas questões administrativas assegurará sua liderança sobre o conjunto musical.

A prática musical coletiva, desde os povos antigos⁴, contava com a figura de um líder que antecipava o grupo sendo seu guia e o responsável pela manutenção do ritmo. Um tipo de antifoneiro que conduzia aos demais com a apresentação de um modelo imediatamente

⁴ Os povos originários, como os povos indígenas, por exemplo, durante a realização de suas músicas de culto, trabalho ou de lazer seguem a um tipo de líder.

reproduzido pelos demais (GOMES, 2012). Somente no século XIII, o Tratado de Música de Elias Salomon contém o que provavelmente seja a primeira descrição das funções de um regente: marcar os tempos, dar entradas, pausas, equalizar volume e corrigir afinação (STORTI, 1987, p.25).

A trajetória da liderança nos conjuntos musicais é narrada por Zander (2008) e Gomes (2012), que descrevem a condução através de *quironomia*⁵ e também ruídos, como no pictórico caso de Jean Baptiste Lully (1632-1687), que após atingir o próprio pé com um bastão usado para marcação dos tempos, contraiu uma infecção que evoluiu para gangrena, o que levou o músico à morte.

Segundo Zander (2008), a consolidação da profissão do regente ocorreu a partir da escola de Mannheim no século XVIII, onde finalmente o músico que conduz os demais, assume com exclusividade essa função.

Como apontamos anteriormente, diversas habilidades são solicitadas ao regente para a realização de uma boa performance musical. Por esse motivo, reconhecemos que o regente acumula a função de educar musicalmente seus coristas, o que permite elevar o nível técnico dos seus cantores e ao mesmo tempo ampliar as possibilidades de execução do repertório.

Além das habilidades pedagógicas para a realização do processo de ensino, a profissão do regente demanda por habilidades técnico-musicais e administrativo-organizacionais específicas para essa prática musical. “A competência do regente de coro é responsável por uma grande parcela do resultado final apresentado por esses conjuntos musicais.” (FUCCI AMATO 2008, p. 18). É na utilização dessas diferentes habilidades para resolução de problemas que reside a competência do regente.

Assim, nos próximos itens desse capítulo, trataremos das habilidades técnico-musicais e administrativo-organizacionais.

⁵ **Quironomia:** ETIM gr. *kheironomía*, gesticulação cadenciada, figuração do desenho melódico por meio dos movimentos das mãos. Forma antiga de reger, de acordo com a qual o músico principal indicava as curvas melódicas e os ornamentos por meio de sinais especiais. Esse método desenvolveu-se particularmente em tradições que não tinham equivalente em notação musical escrita, por exemplo, a música do Egito faraônico, a música indiana (no ensino dos cânticos védicos), a música judaica e os cânticos bizantinos e romanos. In SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. 1994. p. 759.

3.1 HABILIDADES TÉCNICO-MUSICAIS NECESSÁRIAS PARA O REGENTE CORAL

Para assumir o papel de regente de um conjunto um músico deve possuir alguma experiência de prática musical, seja como cantor ou como instrumentista. Essa experiência como intérprete o levará a desenvolver estratégias para o estudo individual sistematizado por meio do qual passará a identificar problemas musicais em sua voz, em seu instrumento e, principalmente, o levará a criar estratégias para a resolução desses mesmos problemas e outros desafios que surjam ao longo de sua preparação de músico solista. Isso desenvolverá sua capacidade analítica da partitura, o que é de fundamental importância para inserção de uma obra no repertório do coro, assim como para auxiliar os coristas na superação de tais dificuldades.

Se olharmos para um coro que centre sua perspectiva de trabalho apenas na performance, podemos observar que a preparação de uma obra envolve diferentes dimensões e que estas transcendem ao treinamento direcionado ao aprendizado das partes. “A afinação, o ritmo, o conteúdo linguístico - muitas vezes em outro idioma -, a compreensão formal das peças trabalhadas, a técnica vocal, além do entendimento histórico-social do respectivo repertório.” (D’ASSUMPCÃO JÚNIOR, 2010, p. 232). Tais temas podem se tornar importantes matérias de aprendizado em um coro com perspectiva educacional, contribuindo amplamente para a formação musical dos coristas.

No caso do regente coral, por se tratar do instrutor de uma atividade vocal, deve ter uma significativa experiência como corista (ZANDER, 2008; FIGUEIREDO CA; 2006) e assim conhecer as expectativas da prática coral sob a perspectiva do cantor. Essa vivência como corista permitirá ao regente compreender melhor as dificuldades dos cantores e desenvolver estratégias para solucioná-las ou amenizá-las.

Uma boa percepção e o domínio da linguagem e estruturação musical são fundamentais para que o regente realize um diagnóstico durante os ensaios e faça suas intervenções em busca da sonoridade desejada. Figueiredo CA (2006, p. 5) defende que, para se tornar regente é imprescindível que este tenha uma boa formação musical, na qual possa ter desenvolvido a habilidade de solfejo e percepção musical, capacidade de análise musical e domínio de um instrumento, e seja conhecedor da linguagem musical e dos demais aspectos do fazer musical. Esse rol de conhecimentos e habilidades musicais alicerçam as concepções e metodologias do regente e o capacita para desenvolver seu trabalho.

Para Junker (2013), a percepção é a habilidade musical mais significativa para que o regente conduza o coro para uma produção musical de excelência:

O ouvido musical do regente é também o ponto mais sensível em todo o processo de preparação de uma peça musical do coro. É através dele que os erros musicais devem ser captados e corrigidos sumariamente. Seu ouvir deve ser requintado procurando erros que atrapalharão o grupo a atingir uma afinação impecável, uma clareza rítmica, uma qualidade sonora apurada, uma dicção distintamente transparente e uma dinâmica e agógica devidamente utilizadas para o repertório trabalhado.” (JUNKER, 2013, p. 58).

Através de sua percepção, ou seja, do seu ouvido, é que o regente identifica o desempenho do coro quanto a afinação, ritmo, técnica vocal, dicção, articulação e dinâmica. Ao identificar erro em um desses parâmetros ou mesmo uma qualidade abaixo das capacidades do próprio grupo, o regente deve intervir apontando estratégias para correção ou instigando o conjunto a sugerir alternativas para resolver o problema

Além das habilidades musicais acima apresentadas, outros saberes compõem a lista de conhecimentos necessários à atuação competente do regente, alguns deles ligados à competência pedagógica. Para Fucci Amato (2008, p. 18) é necessário que o regente tenha conhecimento da pedagogia musical, metodologias de ensino, conceitos filosóficos, psicológicos e sociológicos, além do conhecimento sobre história da música e de fisiologia da voz.

Tais saberes não só direcionam a atuação do regente como dão a ele argumentos para a realização de certos treinamentos e também as suas escolhas musicais. Além disso, é possível conduzir momentos de reflexões sobre cada conceito, habilidade e conteúdo trabalhado durante o ensaio coral. Para Braga (2016):

O domínio de conhecimentos e práticas musicais é fundamental para o exercício docente na área, visto que o fazer musical é uma ferramenta essencial para o ensino de música. Todavia, é importante que o fazer musical seja ampliado a partir da articulação com saberes teóricos por meio de atividade de discussão. (BRAGA, 2016, p. 127).

O autor reforça a importância da vivência musical, assim como a reflexão da prática no ensino de música. Foi nesta perspectiva que destacamos algumas habilidades técnico-musicais que, no nosso entendimento, estão relacionadas com a prática da regência e pedagógica no meio coral, são elas: gestual, técnica vocal e seleção de repertório para coro.

Ao discorrerem sobre o preparo do músico para ensinar, Glaser e Fonterrada (2007) apontam algumas dificuldades que podem surgir no início da prática pedagógica, como

o relacionamento com os alunos e a aplicação das metodologias nos cursos de graduação. No caso dos bacharelados, modalidade na qual se forma regentes, o foco está no conhecimento de repertório e na técnica de execução. Isso, segundo as autoras, pode levar o músico-professor a reproduzir modelos de ensino com os quais tiver contato ao longo de sua formação.

Para ensinar música é preciso conhecimento de “repertório do instrumento musical disponível para todos os níveis de alunos, da história da pedagogia do próprio instrumento” e do conhecimento de psicologia (GLASER; FONTEERRADA, 2007, p. 32). Acrescentaria à lista das autoras o estabelecimento de metas a longo prazo assim como as estratégias para alcançá-las. Em outras palavras o regente precisa ter claro seus objetivos educacionais, estabelecer prazos e ter em mente que metodologia deve ser adotada para alcançá-los. Sobre essa questão Junker (2013) afirma:

O indivíduo que tem consciência de sua base filosófica para com sua carreira e profissão, inevitavelmente terá também segurança em seus princípios e valores de vida, morais, espirituais etc. e assim, tudo que o educador musical fará no exercício de sua profissão será uma prática de suas convicções para com o objeto em questão. Sempre que uma escolha for feita, de qualquer natureza, suas convicções serão postas em prática. (JUNKER, 2013, p. 74)

Não há como dissociar o regente de suas concepções sobre o mundo, sobre a música e sobre a natureza de sua profissão. As trocas que se estabeleceram ao longo de sua formação e vida profissional, por convívio direto ou através de produção escrita, se refletem na sua maneira de pensar e de agir no presente. Assim o regente que assume a postura de educador, e o faz com convicção, inspira através de seu exemplo o surgimento de profissionais que irão difundir a educação musical no espaço coral.

A seguir apresentamos uma reflexão sobre as habilidades específicas da regência e como estas podem ser aplicadas no processo de ensino da música presente no espaço coral. Trataremos do gestual, técnica vocal e seleção de repertório.

3.1.1 Gestual

O regente possui um vasto elenco de movimentos corporais por meio dos quais comunica suas intenções musicais aos integrantes de seus conjuntos, muitos são particulares, mas, no geral, há de se reconhecer diversos padrões na movimentação da regência. Esse gestual-padrão deve ser usado como ferramenta pelo educador musical que se lance na prática

de regência por uma questão puramente didática: seu aluno poderá integrar outros conjuntos musicais, assim sendo, reconhecerá mais facilmente o gestual de outros regentes.

É oportuno mencionar que “[...] é necessário aprender o gestual específico, em busca de habilidades físicas que permitam a instalação de um processo de comunicação não verbal ativo e eficiente” (RAMOS, 2003, p. 24). Silva (2009) afirma que “O desenvolvimento da técnica gestual deve aliar, ao domínio dos gestos padrões, aspectos que traduzam a individualidade do regente sem, contudo, priorizar os últimos em detrimento dos primeiros”. Podemos observar com estes dois autores que é fundamental que o regente conheça o gestual padrão da regência difundido no mundo inteiro, pois isso tornará sua linguagem corporal eficaz.

Para o músico é de grande utilidade apropriar-se da linguagem gestual da regência, pois, na condição de corista ou instrumentista essas informações garantem a resposta às observações do maestro, conferindo eficiência aos trabalhos musicais, e na condição de professor podem ser usadas como ferramenta de musicalização. O desenvolvimento dessa habilidade, segundo Figueiredo CA (2006, p. 6), se dará com a orientação competente de um professor e prática constante do aluno. Assim, compreendemos o gestual como uma habilidade musical que pode ser desenvolvida por um indivíduo que se empenhe no treino regular e reflexivo. É também uma forma de conhecimento e como tal pode ser transmitido de maneira sistemática.

As três funções elementares da regência são: dar o início, bater compassos e indicar o fim. Ademais, é por meio dos movimentos corporais que o regente transmite todas as suas intenções musicais. Ao tratarmos do gestual do regente nos referimos à sua habilidade técnica mais observável, pois se antecipa ao conjunto, tornando-se o foco da atenção e fazendo com que todos os seus movimentos sejam minuciosamente observados pelos demais músicos e pela audiência.

É muito importante que o regente tenha um domínio completo da obra que estará regendo. Seus gestos precisam ser elegantes e claros para os músicos. Em um concerto o maestro é o alvo da atenção visual da plateia. O público compreende a música a partir do seu gestual e o acompanha quase que ininterruptamente. O regente, ao dirigir seu olhar para determinado instrumento, convidando-o para o solo ou que se sobressaia em uma frase, faz com que todos os olhares da plateia também acompanhem aquele músico. É como se o maestro estivesse também regendo seu auditório. (GOMES, 2012, p. 156)

Seja em ensaio, seja em apresentação, o regente estará em evidência. Seus gestos passam a ser objeto de apreciação estética para o público, que interage com o seu gestual direcionando os olhares e a escuta, conforme reconhece sua comunicação corporal.

3.1.2 Técnica vocal

Neste ponto, vale reforçar que o regente coral deve ser também um grande conhecedor de técnica vocal. Martínez (2000, p. 18) faz o alerta: “[...] o músico a que ele se dirige utiliza um instrumento sensível, que não pode ser levado para um *lutier* consertá-lo. Se o maestro não tiver conhecimentos suficientes pode prejudicar a capacidade vocal de um cantor para sempre”. Devido à esta natureza delicada da voz, o regente deve conhecer sua fisiologia, potencialidades e limitações para assim realizar um trabalho técnico responsável que preserve a saúde vocal de seus coristas.

A voz é por excelência a matéria prima com a qual se faz música na atividade coral, portanto, é necessário muito investimento de tempo por parte do regente e dos cantores na aquisição de técnica no sentido de utilizá-la bem. Utilizar esse recurso de maneira saudável inclui o empenho de vários conhecimentos fisiológicos.

Martins e Santos Junior (2016, p. 286) afirmam que “a voz cantada não é de responsabilidade de um só órgão e sim, de um conjunto de toda a estrutura corporal e muscular que se coordenam”. O canto, portanto, não se trata de uma simples vibração das pregas vocais com variação de alturas, ele é resultante de vários mecanismos musculares que acionam o corpo inteiro. As pregas vocais vibram pela passagem do ar vindo dos pulmões e por essa razão todo um conjunto de musculatura deve ser acionado em função da produção da voz.

Os músculos da respiração, responsáveis pela entrada e saída de ar, controlam também a pressão, volume e direção do ar durante a fonação e o canto. “No canto, assim como na fala, a respiração é a provedora da energia necessária para a produção das vibrações das pregas vocais através do que chamamos de pressão subglótica” (FERNANDES, 2009, p. 207). A pressão e a direção do ar dão condições para a projeção e ressonância da voz, uma vez que promovem o preenchimento das cavidades orofaríngea e nasofaríngea do som primário produzido com as pregas vocais. É nesse meato acústico onde a voz ganha volume e as características timbrísticas para projetar-se no ambiente atmosférico.

Quando abordado o tema técnica vocal, vários outros conteúdos estão presentes, como: respiração, impostação, ressonância, articulação, postura para cantar, tônus e relaxamento muscular. Trata-se também de um conjunto de habilidades das quais o regente

deve ter domínio técnico, assim como conhecer atividades para estimular o desenvolvimento destas nos coristas e também conhecer a fisiologia do seu funcionamento.

Somado a esses conteúdos estão os procedimentos metodológicos para desenvolvimento de habilidades técnicas correlacionadas: pré-aquecimento, vocalises, aquecimento vocal, desaquecimento vocal e classificação vocal.

Ao ter que lidar com vozes, é necessário que o regente coral experimente em si mesmo as várias técnicas existentes para uma emissão vocal consciente. Assim sendo, um estudo de técnica vocal individual, de preferência com um professor experiente e aberto a diferentes tendências, é absolutamente necessário. O desenvolvimento de uma didática para aplicação dessas técnicas para coralistas é uma necessidade decorrente inevitável, devendo o regente buscar subsídios para tal, acompanhando o trabalho de professores de técnica vocal ou outros regentes, na condução de exercícios com grupos. (FIGUEIREDO CA, 2006, p. 5-6)

Assim como Figueiredo CA (2006), acreditamos que o regente coral, além de ser profundo conhecedor dos termos técnicos relacionados com a produção vocal, deve ser um bom cantor, pois seus exemplos vocais serão assimilados e replicados por seus cantores. Tão importante quanto cantar bem é ensinar bem. Muitos corais espalhados pelo país não contam com a figura do professor de canto ou do preparador vocal, ficando a cargo do regente essa tarefa.

As habilidades que resultam na pedagogia do canto como: articulações musicais no canto, ornamentos, conhecimento de fisiologia da voz; apoio respiratório, postura corporal, cavidades de ressonância vocal, dicção – articuladores e formantes, fonética e saúde vocal – devem compor a gama de saberes do regente coral.

Mesmo quando a composição de um coral conta com o preparador vocal, é fundamental o regente conhecer os elementos da técnica vocal, para que quando este recorrer ao primeiro, o faça de maneira assertiva. Em outras palavras, o regente deve saber dizer ao preparador vocal o que deseja.

3.1.3 Seleção de repertório para coro

Uma das primeiras grandes preocupações do regente ou professor de instrumento musical em conjunto é a escolha de repertório. Esse processo é iniciado bem antes dos ensaios começarem, pois são muitas as variáveis envolvidas na seleção de músicas como: instrumentação, quantidade de vozes, extensão e articulações, visando a adequação às

características de cada conjunto musical e às metas musicais e educacionais que se intencione alcançar.

A seleção de repertório para um coro é uma atividade que exige perícia do regente. Para realização dessa tarefa diversos critérios devem ser levados em conta: tipo de coral, disponibilidade da partitura impressa e nível técnico dos integrantes. Silva (2010b) comenta sobre a complexidade característica na ação de escolher o repertório de um coro:

Todo ensaio coral, para ser eficiente e produtivo, precisa ser planejado e organizado. O planejamento do ensaio começa sempre com a escolha do repertório a ser interpretado, uma tarefa complexa porque as obras selecionadas devem estar em consonância com o nível técnico, musical e vocal do grupo, assim como o perfil econômico, social e cultural dos participantes e da instituição a qual o coro está vinculado. (SILVA, 2010b [n.p.])

Desse modo, o início das atividades musicais do regente se dá pela reunião do material musical que deseja trabalhar com seu coro. Nessa etapa do planejamento, a primeira questão que deve ser levantada é: o repertório selecionado é destinado a qual tipo de coro?

Há todo tipo de coro: com finalidades religiosas, cívicas, formalmente educacionais, estéticas, lúdicas, de lazer, políticas, monetárias, etc. Todos esses tipos participam, de uma forma ou de outra, da dinâmica da tribo, conforme a imagem colocada acima, mesmo que alguns agentes não estejam presentes. Às vezes, até o regente não existe. Só não conheço um coro que não tenha cantores. (FIGUEIREDO CA, 2006, p. 4).

Ao selecionar uma peça para o coro acadêmico o regente deve ter em mente as diversas habilidades técnicas e interpretativas que serão desenvolvidas durante os ensaios: o aprendizado das partes com o solfejo, a identificação das frases musicais, dos contrapontos, das harmonias, a movimentação melódica e o desenvolvimento da técnica vocal.

Alguns autores, como Figueiredo CA (2006) e Braga (2016), discutem sobre o ecletismo do repertório coral. Figueiredo CA (2006) acredita que diante da grande variedade do repertório e das formações de um coral o regente precisa tomar conhecimento desse aspecto. Braga (2016, p. 119) afirma que “outros fatores a serem considerados são as possibilidades de ampliação do repertório, que deverá ser desprovido de preconceitos, de caráter eclético, ao contemplar desde o erudito ao popular, do antigo ao moderno”. Diante de tamanha diversidade do repertório torna-se possível encontrar o repertório adequado para cada tipo de coral e adequado a cada agrupamento de pessoas que nele estão. É recomendável ao regente conhecer as características musicais e socioculturais das pessoas que integram o

grupo. Algumas informações podem contribuir para a sua tomada de decisão no momento de inserir determinada peça no repertório.

Quando o coralista canta no seu conjunto uma música que faz parte do seu repertório pessoal, torna-se defensor daquela música diante do grupo. Esses aliados são de extrema importância para o regente, que sempre necessita convencer o coral a cantar essa ou aquela música. É enganoso o regente pensar que o coro sempre irá concordar com suas escolhas.

Do ponto de vista técnico-musical a assertividade na seleção do repertório é indispensável para a interação do músico com as obras que irão realizar. A escolha de uma peça demasiadamente simples para determinado grupo pode gerar desânimo, pois transmite a impressão de que não acrescenta nada de novo, logo, a inserção de uma música com essa característica precisa ser estrategicamente pensada pelo regente-educador.

Mesmo nos conjuntos profissionais o regente necessita de sólidos argumentos para inserção de uma peça tecnicamente fácil. Seja pela audiência ou pela adequação ao local na qual foi designada a apresentação, as motivações precisam ser compartilhadas para que o grupo seja mais complacente com as decisões tomadas pelo regente. Sobre a escolha de repertório, Silva (2010b) faz o seguinte apontamento:

As obras que constituirão o repertório semestral ou anual do conjunto precisam ser definidas antes do início da temporada de ensaios. Elas devem ser acessíveis e, ao mesmo tempo, desafiadoras. Após selecionar o repertório, o regente elaborará o cronograma dos ensaios, o calendário das apresentações, assim como os recursos financeiros, materiais e humanos necessários à consecução dos projetos e metas estabelecidos. (SILVA, 2010b, [n.p.]

Assim, é muito importante atentar para a elevação gradual do nível de dificuldade do repertório, pois a introdução de uma música com dificuldade técnica além da capacidade de superação da maioria dos integrantes, ou sem estratégias praticáveis, nutrirá um sentimento de impotência e frustração nos integrantes, culminando em aversão à obra musical. “Nem sempre [...] os arranjos propostos para repertório [...] estão de acordo com o nível de desenvolvimento técnico dos músicos, resultando, por vezes, na exclusão, pelo regente, da música do repertório, causando, assim, frustrações entre os músicos”. (ALMEIDA; MATTOS, 2010, p. 1322).

Quando a execução de uma peça do repertório é impossibilitada pelo elevado nível de dificuldade, a solução mais comum é sua retirada do repertório, o que não significa dizer que os impactos psicológicos no grupo serão amenizados. As consequências negativas

disso começam no próprio regente, que tem seu planejamento frustrado. Se este não estiver preparado para essa possibilidade e não reconhecer o próprio erro poderá projetar sua insatisfação no grupo, o que comumente, ocorre com os líderes de conjuntos em formação técnica e acadêmica.

Para os demais músicos a remoção de uma peça de seu repertório nas condições acima descritas configura uma experiência constrangedora, podendo imprimir a sensação de impotência perante a um obstáculo técnico e tempo investido em algo que não será concluído, já que em grande parte dos conjuntos musicais o produto final visualizado pelos integrantes é a apresentação.

Por isso, a escolha do repertório deve ser muito bem pensada pelo regente, tendo sempre em vista o nível técnico dos integrantes dos seus conjuntos, o tempo necessário para o conhecimento da obra e seu amadurecimento musical. Nos grupos leigos e escolares, o regente-educador deverá considerar ainda as suas estratégias de ensino e os recursos de que dispõe para êxito do processo. Esses cuidados favorecerão uma interação positiva do músico com seu repertório. Silva (2010b) endossa esse posicionamento:

No Brasil, a edição e publicação de obras originais para coro ainda é incipiente, fato que poderá dificultar as possibilidades de escolha do repertório. Esta realidade tem levado muitos profissionais a optarem por um repertório de qualidade duvidosa, relegando, para o segundo plano, a vasta literatura originalmente escrita para coro. Defendo que os regentes selecionem os repertórios dos seus grupos pensando sempre numa perspectiva artística e educacional, que promova o crescimento técnico e expressivo dos cantores. (SILVA, 2010b, [n.p.]

Aqui a preocupação apresentada pelo autor é a qualidade do repertório trabalhado pelos regentes corais. Sobre essa questão apontamos o fato de que muitos corais cantam apenas arranjos de músicas divulgadas pela indústria cultural, deixando de lado um universo de possibilidades, fruto de séculos de história de produção musical, tanto da chamada música erudita como também das músicas folclóricas que surgem no seio de cada cultura.

Se por um lado a interação dos integrantes de um coro leigo com a música popular contemporânea torna-se mais fácil, por tratar-se de algo que lhe é próximo, por outro lado, se um regente seleciona exclusivamente esse tipo de música, deixa de proporcionar aos seus cantores a experiência com uma grande variedade de estilos e estéticas musicais. A multiplicidade estética do repertório coral possibilita a exploração de diversos conteúdos musicais, o que pode contribuir de maneira significativa com a formação dos coristas, a citar: motetos, madrigais, coros de ópera, coros de cantatas; coros de oratórios, missas, homofonias,

polifonias, *negro spirituals*, música coral no Brasil Colônia, música sacra e secular em todos os períodos da história da música e em diferentes idiomas.

3.2 HABILIDADES ADMINISTRATIVO-ORGANIZACIONAIS

Alguns aspectos envolvem a prática da música em conjunto, como afinação, ritmo, conteúdo linguístico, técnica vocal e entendimento histórico-social do repertório. De igual modo, outros aspectos estão incluídos nos agrupamentos humanos, sendo estes da ordem das relações interpessoais, como: solidariedade, respeito, disciplina, conflitos, vaidades, empatia e autoestima.

É no gerenciamento de tais questões que as habilidades administrativas do regente são colocadas à prova. O regente é o líder, por ofício, das pessoas que conduz. Se o músico que assume essa função não tiver plena convicção de que todos os trabalhos e relações envolvidos na realização musical estão sobre sua tutela os resultados poderão ser comprometidos. Para Junker (2013), um dos grandes segredos do sucesso de um regente coral está:

Na sua reação frente às situações que surgem nos ensaios. Tanto no aspecto musical, no sentido das captações e resoluções dos problemas, quanto no grupal, em relação às situações divergentes, problemas administrativos e de relações humanas, que são uma constante na vida de um grupo coral. (JUNKER, 2013, p. 96)

O regente deve estar atento às questões pessoais e gerenciar as relações em favor da criação de um ambiente harmonioso. A produção musical no coro requer muita atenção aos fatores emocionais, pois, além de constituírem uma questão humana, considerada primordial em atividades realizadas em grupo, esses fatores podem influenciar na qualidade musical. Por exemplo, o constrangimento ou intimidação no ambiente de ensaio pode deixar a musculatura tensa levando o corista a produzir um som igualmente tenso.

Uma das funções do regente é conquistar e manter os integrantes no grupo. Sendo importante a permanência dos cantores no grupo bem como a capacidade de renovação, quando há desligamento de componentes. Com a postura de regente-educador esse profissional pode estimular o interesse dos integrantes na participação do conjunto, além de atrair novos participantes interessados em aprender música.

É importante que, além do conhecimento amplo sobre música e arte de um modo geral, tenha também domínio sobre a tecnologia disponível, a produção cultural, mecanismos de captação de recursos, boa experiência em gestão pessoal e administrativa e um elevado senso empreendedor. Em outras palavras, sua atuação não se restringe a simplesmente subir ao pódio e a conduzir a orquestra. Sua atividade inicia muito antes, pois em muitos casos, além de maestro, deve ser produtor musical, arranjador, compositor, empresário, preparador, “marqueteiro”, “garoto-propaganda”, diretor artístico, “psicólogo”, líder, gestor etc. (GOMES, 2012, p. 2).

A afirmação acima também se aplica ao universo coral. Há uma variada lista de habilidades consideradas necessárias para que o regente tenha êxito na sua prática. O domínio sobre a tecnologia disponível é uma habilidade que requer conhecimento e operação dos: a) bancos de partituras e materiais sonoro, físicos e digitais; b) programas de edição e digitalização de partituras; c) programas de edição de áudio e vídeo; d) canais de comunicação mais usados, mídias sociais; e) programas de edição de imagem e *design* gráfico.

Sobre o acesso aos bancos de partituras virtuais, Figueiredo CA (2006) discorre:

Acesso a partituras impressas é uma ficção em nossa cultura. Comprar em lojas é pura impossibilidade, embora a Internet, com suas lojas virtuais, venha oferecendo novos caminhos nesse campo. Ir a bibliotecas é uma possibilidade mais viável, mas nem todos os regentes brasileiros têm uma boa biblioteca à sua disposição, em suas cidades. A troca de cópias xerox entre regentes é uma realidade importante, apesar das dores de consciência quanto ao aspecto ético do direito autoral. O acesso a sites da Internet com material de domínio público é uma nova realidade que precisa ser mais explorada. (FIGUEIREDO CA, 2006, p. 6)

Dentre as possibilidades de aquisição de partituras apontadas pelo autor, a troca de partituras impressas entre regentes é a mais antiga e, por conseguinte, a mais usada. Também muitas partituras são compartilhadas por meio das redes sociais. Grupos de regentes tem se formado por todo o país nesses canais de comunicação ampliando velozmente a troca de materiais entre eles. Principalmente, pelo fato de que o acervo de partituras de um regente que estiver digitalizado e depositado nas nuvens de armazenamento de dados da internet pode ser integralmente compartilhado a outro através do envio de um link⁶.

⁶ A internet é um grande veículo de difusão de partituras corais. Nela podemos encontrar diversos sites contendo uma infinidade de obras corais como: Choral Domain Public Library <<http://www.cpd.org/>>, Oxford <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>, Santa Barbara Music Publishing <<http://www.sbmp.com/>>, Alliance Music <<http://www.alliancemusic.com/>>, Hinshaw Music <<http://www.hinshawmusic.com/>>, EarthSongs <<http://www.earthsongschoralmusic.com/>>, Boosey & Hawkes <<http://www.boosey.com/>> Cantus Quercus <<http://www.cantusquercus.com/>>, Editora da Universidade de São Paulo <http://www.edusp.com.br/>; Museu da Música de Mariana <http://www.mmmariana.com.br/>) (SILVA, 2010b). Também podemos encontrar várias obras coral de compositores brasileiros no site do Serviço Social do Comércio - SESC <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/home/inicio>> e ainda na Fundação Nacional de Artes -

Uma vez que o regente tenha escolhido o repertório a preocupação seguinte é fazer chegar as cópias impressas nas mãos dos seus cantores, cópias essas que devem ser da melhor qualidade possível para facilitar o bom rendimento na leitura e interpretação dos elementos gráficos contidos na edição escolhida.

Aqui vale retomar a declaração de Figueiredo CA (2006, p. 6), citada anteriormente, quando o autor menciona sobre a ficção do acesso a partituras impressas na nossa cultura. Se para os regentes o acesso a tais materiais ainda é uma realidade distante, para os coristas é ainda mais distante. Mesmo com as mais modernas máquinas de fotocópias, a qualidade do material reproduzido pode ser muito inferior aos originais fornecidos por editoras. E quando as cópias são realizadas de outros materiais fotocopiados ou de matrizes danificadas pelo tempo e pelo manuseio pode se produzir um material de péssima qualidade, gerando diversos inconvenientes no ensaio, como: notas apagadas ou rasuradas, pentagramas incompletos, ausência de claves e armaduras e ilegibilidade do texto ou da própria música.

Quando os regentes necessitam lançar mão do recurso da fotocopadora, o que ocorre quase sempre na realidade brasileira, devem se atentar para a qualidade da matriz que irá replicar, para evitar ou, ao menos minimizar, os problemas apontados acima. Uma das possíveis soluções para essa questão é o regente ter habilidade na operação de algum software de edição de partituras como o Finale, Encore, Sibelius ou MuseScore. O último está disponível para download gratuito.

Conhecer a tecnologia de edição de partitura permite ao regente a produção de material impresso de excelente qualidade e inserir suas escolhas interpretativas através do uso dos recursos gráficos de dinâmica, andamento, ligaduras de expressão, articulação, respiração e agógica, por exemplo.

Possuir um bom arquivo digital de partituras e operar programas de editoração eletrônica não dispensa o tradicional acervo impresso. Partituras de obras extensas, como oratórios, paixões e ópera, resultariam em muitas horas de trabalho de digitação e revisão, inviabilizando a editoração por parte do regente, que possui outras atribuições. Quanto maior for o acervo de partituras, maior a possibilidade de encontrar repertório compatível com cada tipo de coral. Assim, o regente deve preocupar-se com a aquisição de material impresso e digitalizado, seja ele cedido, comprado ou produzido por ele próprio.

3.2.1 Liderança: o regente no gerenciamento das relações interpessoais

As práticas musicais coletivas como orquestras, coros, bandas, fanfarras, grupos instrumentais diversos, sejam elas de ensino ou simplesmente de performances, são, por natureza, socializantes, uma vez que reúnem em um único espaço um conjunto de pessoas em torno de um propósito, nesse caso, a realização musical. Nesses espaços a interação entre os indivíduos pode ser observada como um dos fatores decisivos na qualidade do produto estético a ser alcançado.

Embora haja um denominador comum, que é o fazer musical, os grupos reúnem indivíduos com mais diferenças que semelhanças. Isso, se partirmos da compreensão de que cada pessoa é um organismo complexo dotado de subjetividade. Mesmo que uma pessoa tenha experiências semelhantes às de outra pessoa, cada uma fará uma síntese diferente e organizará as informações de maneira singular na construção de sua identidade.

A produção de subjetividade, portanto, envolve instâncias humanas intersubjetivas, tais como instâncias identificatórias, interações institucionais de diferentes naturezas e universos de referência incorporais. Coletivos diversos, tais como aqueles relativos à arte e a música, são chamados a participar desse processo. Por outro lado, os processos de produção de subjetividade implicam o funcionamento de máquinas de expressão tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual, quanto de natureza infra-humana, infrapessoal. (CHAGAS; PEDRO, 2007, p.3).

Desse modo, no processo de construção identitária, o indivíduo gera uma grande quantidade de energia criativa externada no seu comportamento, aparência e produção. O comportamento de um indivíduo nos agrupamentos humanos estará diretamente relacionado às emoções e aos sentimentos, estes, por sua vez, reflexos da interpretação que cada pessoa faz de um fenômeno.

O indivíduo que pretende fazer música apresenta, de antemão, a predisposição de realizar algo com o qual se identifique e que seja prazeroso. Aliado à sua capacidade de se emocionar com a música que produz ou que ouve, vê no canto coral um veículo de acesso imediato e gratificante, haja vista que a grande maioria das pessoas é capaz de cantar e se deixar seduzir pelo canto em geral. (D'ASSUMPCÃO JÚNIOR, 2010, p. 236).

O julgamento que uma pessoa faz de outra pode resultar em afinidade, apatia ou aversão, e esses sentimentos conduzem as relações interpessoais nos agrupamentos humanos de qualquer natureza. Assim, é tendencioso que uma pessoa aja em solidariedade a quem lhe é simpática e em retaliação a seus desafetos, embora o real motivo para esses comportamentos

não estejam claros. A questão que surge aqui é a seguinte: como os relacionamentos interpessoais afetam a produção musical coletiva?

A interação é visualizada por Leite (1994) como reflexo da vivência da criatividade, compreendida como forma de energia que, em conjuntos musicais, se converte em produto estético e cognição. A habilidade de interagir harmoniosamente com outra pessoa é reconhecida pelo grande psicólogo americano, Howard Gardner (1994)⁷, como inteligência interpessoal.

Existem evidências persuasivas para a existência de diversas competências intelectuais humanas relativamente autônomas abreviadas daqui em diante como 'inteligências humanas'. [...] Estas são relativamente independentes umas das outras e que podem ser modeladas e combinadas numa multiplicidade de maneiras adaptativas por indivíduos e culturas. (GARDNER, 1994, p. 7)

Para Gardner, é por meio da manifestação da inteligência interpessoal que as pessoas desenvolvem a habilidade de responder de maneira adequada a diferentes estados de humor, motivações e desejos das outras pessoas em seu convívio. Com tal habilidade é possível se relacionar bem com as outras pessoas respeitando a personalidade e a disposição de ânimo de cada um. Segundo o mesmo autor:

A inteligência implica na capacidade de resolver problemas ou elaborar produtos que são importantes num determinado ambiente ou comunidade cultural. A capacidade de resolver problemas permite à pessoa abordar uma situação em que um objetivo deve ser atingido e localizar a solução adequada para esse objetivo. (GARDNER, 1995, p. 21)

A inteligência interpessoal está associada à reação ao estado de humor do outro. Quando, por exemplo, o músico chega no seu ambiente de trabalho ou estudo e encontra um colega que lhe cumprimenta sorridente e devolve-lhe a saudação com o mesmo gesto, significa dizer que eles estabeleceram uma relação mimética por meio do acesso à sua inteligência interpessoal. A vivência musical em conjunto está entrelaçada com intensas relações interpessoais que necessitam de um gerenciamento consciente e competente de um líder, pois, influenciam diretamente na obtenção de resultados.

A necessidade de liderança entre os seres humanos é tão antiga quanto a própria espécie, como destaca Travassos (2001, p.8): “as habilidades tais como caçar, perseguir e

⁷ Howard Gardner (1943), desenvolveu na década de 1980 a teoria das inteligências múltiplas na tentativa de contrapor à ideia até então predominante de que existe uma única inteligência. Em seus estudos distingue oito tipos de inteligência, as quais chamou inteligências múltiplas: lógico-matemática; linguística; corporal sinestésica; espacial; musical; interpessoal; intrapessoal e naturalista.

matar, nas sociedades pré-históricas exigia a participação e cooperação de grande número de pessoas. A necessidade de coesão, liderança, organização e solidariedade no grupo decorre naturalmente disso”. Os líderes dos conjuntos musicais devem estar atentos à habilidade de articular as emoções e os fatores que as desencadeiam nos seus ambientes de trabalho. Assim, poderão interferir eficientemente nas relações instituídas nos espaços de ensaios e apresentações, buscando um ambiente harmonioso e favorável a prática musical.

Na prática musical coletiva, a liderança é naturalmente instituída, o que significa que o regente ou o educador musical são os encarregados de tal função dentro do conjunto, o que requer destes o acesso à sua inteligência intrapessoal e interpessoal, ou seja, o líder precisa desenvolver sua inteligência emocional⁸.

O estudo científico da emoção humana começou em época relativamente recente. A emoção faz parte de duas das inteligências de Gardner, a intrapessoal e a interpessoal. As habilidades intrapessoais juntamente com a interpessoal formam a inteligência emocional. (SPREA, 2009, p. 14)

O desenvolvimento dessa capacidade permitirá ao líder conhecer as próprias emoções, lidar com suas emoções, motivar-se, reconhecer emoções nos outros e lidar com relacionamentos. Tais habilidades se tornam imperativas na tomada de decisão de modo assertivo. No gerenciamento das relações interpessoais é de fundamental importância que o regente tenha consciência de suas próprias emoções e sentimentos, e ainda, controle sobre esses para interagir com os músicos de modo atencioso e respeitoso.

Como líder, o regente se torna responsável por direcionar os trabalhos do coro, definindo repertório, metas a serem atingidas e cronograma de ensaios. Tal gerenciamento deve estar atento às expectativas dos coristas, pois isso lhe favorecerá quanto à cooperação do conjunto. Para Goleman (2011, p.159), os líderes naturais são “pessoas que expressam o tácito sentimento coletivo e o articulam de modo a orientar o grupo para suas metas. São aquelas pessoas com as quais os outros gostam de estar porque são emocionalmente animadoras”. Na condição de líder o regente não é apenas uma autoridade do grupo, ele é o representante daquelas pessoas e como tal deve ampará-las reforçando nelas o senso de pertencimento ao grupo.

⁸ Sprea (2009, p. 121) relata que o conceito de inteligência emocional foi popularizado pelo psicólogo Daniel Goleman através do seu livro com título homônimo publicado no ano de 1995. Goleman dá crédito da criação da expressão “inteligência emocional” a Peter Salovey. Ainda segundo Sprea (2009) em 1990, Mayer & Salovey apropriaram-se do termo descrevendo-o como a capacidade de perceber de maneira precisa, avaliar, compreender, controlar e expressar emoções. Também faz parte da definição de inteligência emocional a capacidade de perceber e gerar sentimentos quando esses prontificam o pensamento.

Baseado em alguns autores que apontam qualidades relacionadas à liderança, Junker (2013) destaca: habilidade de inspirar, entusiasmo e motivação, organização, humildade e compreensão, domínio próprio, coragem, habilidade para instruir e habilidade de despertar o desejo de ser liderado nos cantores. Para motivar seus coristas o regente deve desenvolver diferentes estratégias que incluem: humor, paciência, compreensão, elogio, correção com simpatia, estabilidade emocional e rigidez nos propósitos estabelecidos. Uma personalidade firme e agradável que inspire a criação de um ambiente emocionalmente harmonioso.

Quanto maior for a afinidade entre o regente e seus coristas maior será sua autoridade e sua liderança. Essa é uma importante ferramenta na busca pela condução dos conflitos e tensão em busca de um ambiente favorável ao cumprimento de metas. Nesses conjuntos, os indivíduos se expressam musicalmente, demonstrando sentimentos e liberando suas emoções. Essa descarga emocional faz surgir um sentimento de segurança e auto realização (CHIARELLI; BARRETO, 2005, [n.p.]). Por isso o regente deve estar atento aos interesses que motivaram os coristas a fazer parte do grupo e ao crescimento musical de cada um deles. Um líder não pode temer seu grupo tampouco um grupo pode temer seu líder. Ao nosso entendimento a cultura do regente colérico é anacrônica.

É importante frisar que o relacionamento entre os integrantes de um conjunto musical pode ser tanto de afinidade como de hostilidade. No primeiro caso, o convívio entre os pares é harmonioso, gerando um ambiente musical produtivo. No caso de hostilidades, é preciso haver intervenção do líder. Em um ambiente profissional, exige-se dos músicos tratamento cordial independentemente de sua empatia com os demais colegas e os comportamentos agressivos podem ser punidos com advertências e até demissão.

Nos conjuntos musicais leigos e estudantis, as adversidades presentes nos relacionamentos interpessoais precisam ser superadas de maneira muito mais delicada, pois, esses ambientes são espaços de pujança educacional e de inclusão social, tendo o regente como facilitador desses processos. A produção musical desses grupos está associada à concessão de um bem cultural para os indivíduos que a praticam.

As oportunidades de participação em todo e qualquer tipo de manifestação artística e cultural devem constituir-se em um direito irrefutável do homem, independentemente de suas origens, etnia ou classe social, assim como deveriam ser todos os demais direitos fundamentais à vida humana (FUCCI AMATO, 2009, p. 96).

Assim, o regente-educador deverá contribuir com o capital cultural dos músicos através da inserção de conhecimentos e repertórios inovadores, ou seja, diferente daquilo que lhe é oferecido pela indústria cultural, sem, contudo, desprezar a vivência de cada indivíduo envolvido no processo.

O professor, estando alerta em atender ao aluno, pode encontrar sempre propostas que partam do seu interesse, ou ainda oferecer-lhe algo que lhe dê motivação. [...] A melhor postura que o professor poderá ter sempre é a de observador, alerta aos menores movimentos de cada aluno, ágil a oferecer sugestões de novas e interessantes conquistas, além de soluções. (CAMPOS, 2000, p. 80).

A participação de uma pessoa na produção musical permite que ela acesse várias áreas de seu cérebro desempenhando diversas funções psicomotoras, inclusive, emoções e sentimentos. Quando a atividade musical é desenvolvida em grupo, há a personificação de um sujeito coletivo, pois, mais que uma atividade motora, trata-se de um árduo trabalho intelectual de todos os integrantes.

A concepção de que a música é propriedade intelectual do conjunto pode desenvolver em cada participante um senso aguçado de responsabilidade, compartilhado por todos os integrantes, tendo como efeito imediato uma maior assiduidade, comprometimento com a realização musical e com o próprio desenvolvimento técnico do grupo. Desse modo, o integrante passa a assumir que sua presença é importante para o cumprimento do cronograma de atividades pré-estabelecidas e para a realização da proposta de ensino.

Em suma, o integrante abandona a postura de agente passivo e passa a ser considerado agente ativo, tornando-se, portanto, figura imprescindível no processo. Miranda e Godeli (2003, p. 91) destacam que “música e movimento são vistos como mecanismos complementares na contribuição para o aumento, no indivíduo, da percepção do seu meio interno e para guiar a interação da pessoa com o meio externo”. O fazer musical também permite ao indivíduo o autoconhecimento, proporcionado pela realização de atividades motoras ocorridas no processo da produção sonora e, ainda, amplia a sua compreensão do espaço-tempo, uma vez que é por meio desta relação que a música acontece como fenômeno estético. O autoconhecimento e a autoconsciência que, de acordo com a proposta de Gardner, são elementos constituintes da inteligência intrapessoal, são habilidades fundamentais para que a pessoa reconheça suas emoções e as gerencie identificando também suas potencialidades e deficiências.

Essa capacidade passa a ser o *ictus* para a interação com outros músicos em formação e profissionais. “Quando se trata da relação com os outros: a autoconsciência se transforma em reconhecimento empático; a autoaceitação, em aceitação compassiva; a autorregulação, em influência e contenção; a autoanálise, em indagação; e a expressão, em escuta respeitosa” (RUSSO; RUIZ; CUNHA, 2005, p. 374). Desta forma, ao desenvolver sua inteligência intrapessoal, o indivíduo terá a capacidade de transmutar esse conhecimento em prol da interação com o outro na forma de empatia, compreensão, coordenação, análise e escuta. Estas competências são advindas da inteligência interpessoal, essencial ao regente coral.

Por se tratar de um fenômeno acústico, a música requer dos integrantes de conjuntos musicais uma escuta consciente de si e dos demais integrantes. Essa ação é fundamental para o sincronismo da execução. A qualidade dessa escuta permitirá um progresso no processo de aprendizagem e desenvolvimento da inteligência musical, na qual a escuta é fator de grande relevância:

Ouvir a si mesmo é um dos aspectos mais difíceis para o instrumentista. Ouvir-se, ouvindo os outros ao mesmo tempo, certamente exigirá mais atenção e presença por parte do instrumentista. Quanto mais a pessoa estiver presente, ouvindo-se e ouvindo o outro, melhor será o resultado musical, maior será a comunicação, conseqüentemente enorme será o prazer em fazer música. Isso não se restringe à improvisação. Um dos segredos do bom resultado musical em grupo está na maior capacidade de todos se ouvirem. (CAMPOS, 2000, p.104)

Com alicerce na escuta consciente a sinergia do conjunto resultará na vivência prazerosa do processo de criação musical. Essa experiência assertiva favorece a interação do instrumentista com o processo de criação, possibilitando a materialização dos conteúdos e a construção de conceitos musicais, fortalecendo assim, a aquisição de conhecimentos musicais dos integrantes. Desta forma, a vivência musical resultará num processo significativo para os indivíduos envolvidos derivando na aquisição de conhecimentos musicais consistentes.

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

A interação entre os integrantes de um coro, banda ou orquestra pode ser ainda entendida como recurso técnico. Um conjunto musicalmente eficiente depende da precisão de seus integrantes: a assertividade na afinação, no ritmo, na dinâmica e na agógica, dentre

outros fatores, é resultante do quanto os integrantes se conhecem e a seu regente. Sabendo como seus colegas reagem fisicamente aos estímulos sonoros e visuais poderão perceber e até mesmo prever os gestos que antecipam o som. É com essa habilidade que o naipe produz um resultado sonoro uniforme.

As acções dos performers ou os gestos musicais parecem provocar reacções que não são mediadas por um código convencional ou sistema. Isto é provável porque, ao contrário da linguagem verbal, a música ou, mais genericamente, a linguagem gestual não está organizada para passar uma mensagem, isto é, para representar o mesmo significado proposicional ou a mesma realidade para toda a gente, mas para afectar directamente. (CORREIA, 2006, p.136)

Essa comunicação gestual é, por excelência, o veículo de expressão do regente. Mas todos os integrantes contam com ela para transferir informações durante a execução musical. As respirações e movimentações, por menor que pareçam, são interpretadas pelos músicos confirmando ou alertando para a notação musical da partitura.

4. O CORO ACADÊMICO EM QUESTÃO

4.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

4.1.1 Tipo de pesquisa

A metodologia desta pesquisa consiste em uma abordagem qualitativa, em forma de estudo de caso (YIN, 2001). Por meio da coleta de dados, acreditamos que os resultados podem contribuir para a compreensão e para a prática de regentes profissionais da área.

Inicialmente, lançamos mão de uma pesquisa bibliográfica que reuniu conhecimentos sobre as possibilidades de formação musical por meio da atividade coral e do engajamento de regentes na dimensão educativa da prática musical coletiva. Com essa etapa, obtivemos o estado da arte do tema, além de modelos teóricos que serviram de referencial para coleta e análise dos dados. Esta pesquisa tem como núcleo as atividades de coros acadêmicos, pois são grupos musicais que exigem um olhar atento devido à sua especificidade e à atuação do regente.

Na segunda etapa, adotamos como técnica a pesquisa de campo exploratória, pois possibilita maior familiaridade do pesquisador com o fenômeno pesquisado (MARCONI; LAKATOS, 1999, p.87) e também por permitir a utilização de uma variedade de procedimentos de coleta de dados. Os dados para esta pesquisa foram coletados a partir de entrevista semiestruturada com regentes de coros acadêmicos, e observação de seus ensaios, registrados por meio de anotações e gravações audiovisuais para análise de seus conteúdos.

Os procedimentos metodológicos para coleta de dados foram submetidos ao Comitê de Ética em Pesquisa com seres humanos da Universidade Federal de Goiás e foi aprovado no parecer de número 2.737.804.

Levantamos como categorias de análise: habilidades administrativo-organizacionais e habilidades técnico-musicais dos regentes, incluindo na discussão a administração dos recursos humanos e materiais, liderança, metodologia de ensaio e seleção de repertório. As categorias de análise encontram-se nas discussões dos seguintes autores: administrativo-organizacionais (FUCCI AMATO, 2008; GOMES, 2012; FIGUEIREDO, 2006); Liderança (TRAVASSOS, 2001; GOLEMAN, 2011; JUNKER, 2013); Relação entre a regência e a educação musical (D'ASSUMPCÃO JUNIOR, 2010; FIGUEIREDO, 1989;

FIGUEIREDO SLF, 2006; FUCCI AMATO, 2007); Seleção de Repertório (BRAGA, 2016; ALMEIDA; MATTOS, 2010; SILVA, 2010b); Técnica vocal (FERNANDES, 2009; FIGUEIREDO CA, 2006).

4.1.2 Amostra: perfil dos participantes da pesquisa

Os critérios de inclusão dos participantes dessa pesquisa compreenderam: regentes com mais de dez anos de atuação na prática coral e regentes que atuem também como professores em cursos superiores de música e que estejam, atualmente, dirigindo coros acadêmicos. Como campos de observação da prática do regente foram escolhidos os coros acadêmicos pertencentes a instituições de ensino superior. Acreditamos que esses conjuntos, por estarem vinculados a cursos de formação de músicos, permitem que o regente trabalhe uma vasta gama de saberes e habilidades musicais.

Os sujeitos participantes desta pesquisa, após serem informados e esclarecidos pelo pesquisador sobre a mesma, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de sua participação assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

4.1.3 Instrumento para a coleta de dados

O roteiro de entrevista (Anexo A) contemplou questões sobre as concepções que o regente coral tem sobre as funções do ensaio, educação musical dos coristas, atividades realizadas visando o desenvolvimento da emissão vocal e sobre a escolha e preparação do repertório.

O protocolo de observação (Anexo B) serviu para direcionar a atenção do pesquisador aos eventos durante o ensaio que dizem respeito ao objeto pesquisado e ajudar a responder as questões levantadas. Esse instrumento de coleta de dados procurou identificar o roteiro de atividades no ensaio coral, listar recursos e materiais utilizados no ensaio, identificar a metodologia empregada para o ensino do repertório, observar a comunicação verbal e gestual do regente, identificar os recursos humanos como preparador vocal, correpetidor, acompanhador instrumental, monitoria de naipe, descrever os exercícios e métodos utilizados pelo regente coral para superação de trechos musicais desafiadores, descrever os exercícios de técnica vocal, conhecer o repertório trabalhado, registrar a

orientação para estudos individuais e apontar os conceitos que surgem durante as atividades do regente.

4.2 CONTEXTUALIZANDO O CORO ACADÊMICO

Consideramos oportuno neste momento, discorrer sobre o coro acadêmico. De início, destacamos que os tipos de corais são caracterizados por sua inserção em um meio social específico e pelo tipo e/ou agrupamento das vozes. O meio, a instituição à qual o coro está vinculado direcionará os objetivos gerais do conjunto, enquanto o tipo e o agrupamento das vozes evocarão aspectos técnico-musicais específicos como: equilíbrio de integrantes em cada naipe, extensão das vozes, maturidade vocal e etc.

Junker (1999, p. 2 - 4) indicou uma classificação dos conjuntos vocais em dezoito tipos de coros. Podemos agrupar esses tipos de coros em duas categorias, conforme as descrições a seguir:

- 1) Quanto ao meio social e objetivos gerais: coros de empenho (coros de empresas); coros religiosos ou sacros; coros de escolas técnicas e superiores de música (coros acadêmicos); coros independentes; coros comunitários; coros profissionais; coros universitários (de extensão); coros de escolas secundárias; coros líricos e sinfônicos; coros cênicos; coros de terceira idade e grupos vocais.
- 2) Quanto ao tipo e agrupamento das vozes: coros infantis; coros masculinos; coros femininos; coros adultos mistos; coros infanto juvenis; coros de câmara ou madrigais.

Os coros de escolas técnicas e superiores de música, aos quais nos referimos como coros acadêmicos, são “grupos ligados a instituições educacionais de música cujo objetivo maior é o desenvolvimento acadêmico” (JUNKER,1999, p.2). Diferentemente do coro universitário, “que são ligados diretamente à reitoria através de decanatos ou pró-reitorias de assuntos ou ações comunitárias e não ligados a departamentos de música” (Ibidem p. 2-3). Os coros podem ser classificados, de acordo com seu contexto específico, em mais de um tipo. O coro acadêmico, foco desta discussão, pode também ser tipificado como coro escola. Ramos (2003) define coro escola como:

Um espaço onde a formação e performance aconteçam indissolavelmente associadas; onde toda ação é educativa; onde a qualidade artística é objetivo primeiro, mas é também objetivo educativo; onde as aulas não são um espaço separado de aprendizado e treinamento musicais; onde ensaios são aulas; onde apresentações são aulas; onde aulas se confundem com a atividade artística enquanto tal. (RAMOS, 2003, p. 10)

Nesse tipo de coro a performance é uma atividade associada aos objetivos educacionais, possibilitando aos integrantes do coro a vivência da experiência artística diante do público. Nesse caso, todo aluno pode ser considerado um cantor em potencial, partindo do pressuposto de que tenha voz para cantar e goze de saúde vocal. Por outro lado, é o tipo de trabalho que requer cuidado, pois a fisiologia vocal das crianças e dos adolescentes ainda está em construção, e por isso é um material mais delicado.

Figueiredo SLF (2006, p.885) enfatiza que a voz é, indiscutivelmente, um material de grande versatilidade que pode ser usado pelo professor de música para a realização de atividades coletivas na sala de aula. Portanto, o educador musical tem esse recurso à sua disposição como ferramenta de trabalho no ensino da música.

Outro recurso de prática musical coletiva no ensino regular é a formação de conjuntos, seja com grupos camerísticos, como: voz, violão, teclado e flauta, seja com formações maiores, como fanfarras, bandas e orquestras. Isso dependerá da disponibilidade de recursos e interesses da instituição de ensino e das habilidades dos professores.

Essas atividades musicais requerem uma condução que é própria da regência, na qual o educador musical dispõe de uma série de saberes que são comuns aos regentes, como os já apontados no capítulo 3: gestual, dinâmica de ensaio, extensão das vozes, exercícios de aquecimento, impositação, editoração eletrônica de partituras, escrita de arranjos e ainda, administração e organização de conjuntos musicais. No caso das formações instrumentais, o educador musical terá de dominar também, transposições, articulações dos instrumentos e orquestração.

Os próximos itens trazem a apresentação dos dados obtidos por meio de pesquisa de campo conforme anunciado no item 4.1 deste capítulo. Foram entrevistados três regentes com ampla experiência na área de atuação. Foram observados dez ensaios no total, sendo dois de cada grupo. Para esta discussão foram trazidos cinco ensaios, descritos sistematicamente nos itens 4.3.1, 4.3.2, 4.4.1, 4.4.2 e 4.5.1.

Antes, é importante ressaltar que foram enviados e-mails aos sujeitos entrevistados e por este veículo, os participantes foram informados sobre os detalhes da pesquisa, concordando com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

4.3 CORO ESCOLA E CORAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

A primeira etapa da coleta de dados teve início no período entre 20 e 22 de agosto de 2018 na cidade de Campo Grande - MS tendo como sujeito o Prof. Dr. Manoel Câmara Rasslan.

Composto por uma média de 50 pessoas, o Coral da UFMS é o maior conjunto regido por Rasslan. Esse grupo reúne alguns integrantes dos demais grupos e todos os iniciantes. Para os coristas iniciantes que necessitam de um trabalho maior de percepção e técnica vocal, um horário é destinado, sendo este momento denominado Coro-Escola. Ingressam no Coral da UFMS alunos e ex-alunos da graduação, funcionários da UFMS e pessoas da comunidade.

Rasslan também rege o Coro de Câmara, que é composto por 32 vozes, e o Madrigal, composto de 24 vozes – cantores, alguns deles fazem parte de até três desses conjuntos, entre eles, oito alunos monitores, bolsistas que auxiliam o regente em diversas atividades. O Coro-Escola e Coral da UFMS tiveram seus ensaios descritos nos próximos itens.

A sala onde são realizados os ensaios possui um ambiente com boa iluminação, ventilação artificial com refrigeração de condicionadores de ar, tratamento acústico com utilização de 04 biombos, 02 espelhos (180x230 cm) e 02 banheiros. Possui 58 cadeiras, 01 longarina com 04 lugares e 02 cadeiras de escritório com rodízio, totalizando 64 lugares; 05 estantes de partituras, 01 piano de cauda e 01 piano digital. Possui ainda, 06 armários, sendo 03 em madeira e 03 em metal, 01 estante de uso geral, 03 mesas, 01 caixa amplificadora, 01 data show com tela retrátil, 01 frigobar e 02 cafeteiras.

Na disposição do coro, o soprano senta-se à esquerda da sala, e o contralto à direita, ambos os naipes em duas filas arqueando para o centro e à frente dos naipes masculinos. Os tenores posicionam-se atrás dos sopranos e os baixos atrás dos contraltos.

4.3.1 Dinâmica de ensaio: Coro-Escola

Segue a descrição dos ensaios observados.

Dia 20/08/2018: Os trabalhos do coro-escola tiveram início às 16h, com a exposição de um vídeo do Coral Brasil Ensemble-UFRJ, regido por Maria José Chevitarese, interpretando *Queda do Império* de Vitorino Salomé Vieira, obra que fora recentemente

inserida no repertório do coro. Após a exibição, o regente Manoel Rasslan começou falando sobre o fraseado obtido pelo conjunto de Chevitarese. Utiliza também o vídeo para discutir afinação e percepção musical:

Esse desafinado existe? Claro, se ele não tem nenhum problema de ordem psicológica ou de ordem fisiológica pode muito bem, pelo treinamento, chegar lá (afinar). Dentro daquela perspectiva que a gente trabalha no coro que é: eu ouço, escuto, eu reproduzo. (RASSLAN, 2018)

Aqui é manifestado o posicionamento do professor a respeito da possibilidade de afinação como resultante da escuta ativa e da vivência musical. Outro vídeo da obra citada acima fora exibido, dessa vez, uma performance do Coro de Câmara da Escola Superior de Música de Lisboa, sob a regência de Paulo Lourenço. Após a exibição, Rasslan reforça o sentido de frase musical como aquilo com começo, meio e fim, ou de outra forma, um ponto de partida, ápice e resolução.

O grupo é convidado a iniciar os trabalhos de percepção e técnica vocal, tendo por inspiração a construção da ideia de frase musical motivada pelos vídeos apresentados. Nesse momento começam os trabalhos de preparação corporal.

O grupo se coloca de pé, com a coluna bem alinhada. Erguem os ombros em velocidade lenta, balançando os braços para frente e para trás deixando tonificados apenas os músculos do trapézio, para depois deixá-los cair de maneira repentina. Enquanto realizam o movimento ascendente, inspiram, e quando os ombros caem liberam todo o ar. Uma variação desse exercício foi feita com a movimentação circular dos ombros de trás para frente. O regente chamou a atenção do grupo para o posicionamento do osso esterno, pedindo aos coristas que o mantivesse projetado para frente.

O trabalho prossegue com a movimentação da cabeça para frente e para trás, depois para direita e para esquerda, com o intuito de relaxar a musculatura do pescoço. O próximo exercício é direcionado às pernas: o grupo ficou na ponta dos pés e posteriormente sobre os calcanhares, forçando toda a musculatura dos membros inferiores a tonificar-se.

Os exercícios seguintes se direcionam para a administração do ar e fortalecimento do apoio respiratório. O regente pede ao grupo que solte o ar de uma única vez com [s]⁹, fonema fricativo, e inspire rapidamente sem produzir ruídos, o que permite maior fluxo de entrada de ar. Depois o grupo é orientado a realizar uma massagem facial para sensibilizar a

⁹ como na palavra sapo.

musculatura do rosto, importante para a respiração e para a ressonância vocal: testa, ao redor dos olhos, bochechas e ao redor dos lábios.

Um exercício de tonificação dos lábios é aplicado, tratando-se da simulação de um beijo sonoro no ar, o que favorece a ativação dos músculos que compõe os lábios, de grande importância para a articulação dos fonemas a serem cantados. Alternam o beijo com a expiração em [s].

No próximo exercício aplicado, são utilizados os fonemas fricativos e desvozeados [s, ʃ, f]¹⁰ em uma métrica ternária. O andamento proposto não se mantém, pois, o grupo começa a acelerar, o que leva o regente a chamar a atenção dos cantores para essa dimensão musical, pedindo a eles que se ouçam e que mantenham a pulsação. O regente também destaca a importância de todos observarem esse aspecto musical durante a realização do repertório.

Os diversos grupos musculares que foram trabalhados dão ao cantor uma referência sobre quais músculos devem ser acionados durante o canto e quais devem ser mantidos em estado de relaxamento. Nessa atividade podemos observar dois importantes aspectos da técnica vocal: a postura corporal e o fortalecimento do apoio respiratório, que diz respeito à inspiração eficiente, e a administração desse recurso através do sistema de alavancas musculares, resultando num trabalho livre de sobrecargas ou tensões.

No exercício seguinte, o professor propõe vibração da língua ou do lábio, como alternativa para quem não conseguir fazer o primeiro. Com a vibração o grupo faz *glissandos* ascendentes e descendentes. Nesse momento recebem uma instrução sobre um aspecto da escala musical que seleciona sons do espectro musical que eles percorreram no som pancromático do *glissando* que acabaram de realizar¹¹. E ainda, dá exemplos de outros sons pancromáticos que podem ser observados no cotidiano como sons de sirenes e do vento.

O grupo canta a melodia da escala de dó maior com o professor tocando as harmonias, usando apenas vogais. O exercício é utilizado para falar de frase musical e também de apoio, principalmente na escala descendente, pois é comum desligarmos o tônus muscular em melodias descendentes. Também a afinação é relacionada pelo professor à energia dada pelo apoio respiratório. A atividade segue com o professor pedindo que cantem os nomes das notas tocadas na escala. Então começam a trabalhar transposição reiniciando as escalas na próxima sílaba da sequência anteriormente cantada.

¹⁰ Como nas palavras sapo, chuva e fato.

¹¹ Sons realizados passando por todas as frequências de determinado intervalo, como as sirenes de ambulância.

O próximo exercício trata-se de uma terça maior ascendente cantado com a sílaba *bom* em *staccato*. A orientação é para que o grupo ouça primeiro o intervalo e deixe a fisiologia do ouvido cumprir a função de reconhecimento dos sons. A lição é usada para apresentar outros intervalos dentro da escala diatônica e trabalhar a relação entre os sons.

Uma melodia é ensinada, durante o processo de repetição-memorização, novamente são chamados à atenção sobre o fraseado e os demais pontos trabalhados na aula. Um apelo é feito para que as questões musicais que ainda não foram assimiladas sejam deixadas de lado e a prioridade na etapa de repetição seja a expressão.

A canção também é utilizada para inserção do treinamento rítmico. Começa pela marcação da pulsação com palmas. Prossegue com a divisão binária do pulso e depois é solicitado ao grupo que encontre o pulso de apoio de cada seção da canção. Por fim, o ritmo a ser realizado com as palmas deveria ser o mesmo realizado pela voz ao cantar cada sílaba da canção.

Rasslan dá exemplos de peças no repertório do Coral, cuja divisão do pulso é binária e peças que tem a divisão ternária. De volta às marcações com as palmas, metade do grupo realiza o pulso e a outra metade faz a divisão. O professor também usa a canção para apresentar a quiáltera, que altera um tipo de divisão (binária ou ternária) inserindo outra proposta de divisão do pulso, justificando pela aparição desse elemento no repertório.

Aproximando-se das 17h começam a chegar os demais integrantes do Coral da UFMS para o ensaio, propriamente dito.

4.3.2 Dinâmica de ensaio: Coral da UFMS

Dia 20/08/2018: O ensaio tem início com os monitores distribuindo os cadernos do repertório nos assentos. Um corista repôs o galão de água que tinha esvaziado no bebedouro. Enquanto os coristas chegam e os monitores terminam de organizar a sala, o regente recebe a todos de pé, conversa com eles sobre assuntos musicais, sobre a estrutura do coral e mostra-se interessado sobre o que eles querem dizer de si, suas profissões, formação, local onde moram, aos poucos fala com todos que chegam sempre com bom humor.

Às 17h o professor convida a todos para começar o ensaio. Como primeiro exercício corporal realizam o erguimento dos ombros contraindo a musculatura do trapézio deixando os braços relaxados a ponto de movimentar-se descoordenadamente ao lado do corpo. Então o grupo é convidado a circular pela sala do coral ocupando todos os espaços. O

professor pede que eles parem, observando sua posição dentro do coro em relação ao espaço, à mobília e aos demais integrantes. Na próxima etapa desse exercício os coristas foram instruídos a olhar nos olhos dos colegas quando passassem por eles. Então todos retornaram ao seu local na formação do coral.

A próxima atividade corporal realizada foi o erguimento dos pés, seguidos por elevação de calcanhar e depois volta ao primeiro exercício de erguimento de ombros. Em seguida, com as pernas afastadas, eles desceram o tronco até ficarem com o topo da cabeça para baixo, erguendo-se lentamente para alinhar a coluna.

A musculatura do trapézio foi novamente acionada com o erguimento dos ombros, mas dessa vez o movimento de subida dos ombros deveria ser associado à inspiração e a descida com a expiração. Na expiração, os cantores deveriam soltar o ar usando o fonema [f], como na palavra chave. Depois eles fizeram uma massagem facial, primeiro, aqueceram as mãos atritando uma na outra, posteriormente usaram movimentos circulares em diferentes pontos da face (entre os olhos, ao redor dos olhos, nas bochechas, nariz e boca). Na sequência, inspiravam por uma narina e soltavam pela outra e então soltaram mais uma vez o ar com fonema [f] e depois o fonema [b], como na palavra basso, bastante explosivo. Com esse último, um ritmo foi estabelecido e o professor começou a acompanhá-los ao piano. O regente fala então da necessidade de conhecer todo o aparelho que foi trabalhado e usá-lo para produzir uma boa dicção e ressonância.

Os cantores prosseguem cantando notas que são dadas pelo piano desta vez com vibração de língua. Faz-se uma pausa no exercício para explicação sobre a importância do relaxamento dos músculos do pescoço para que se realize uma produção vocal flexível e saudável. Os coristas voltam então ao exercício de vibração da língua, passando a emitir, um intervalo de segunda maior.

Outra orientação é dada, dessa vez sobre a respiração. O regente pede que o ruído da entrada de ar seja evitado, pois esse ruído é um sinal de que as narinas não estavam totalmente abertas durante a inspiração, restringindo a quantidade de ar que entra corpo. Também pede aos cantores que usem a musculatura costo-diafragmática abdominal para conduzir com mais eficiência o processo respiratório.

O exercício vocal continua e a atenção agora passa a ser o posicionamento do palato mole. O professor pede para que eles procurem cantar com o palato erguido, sem exageros e explica que esse mecanismo contribui para melhorar a ressonância. Quando o exercício segue o professor chama a atenção para um dos baixos que está oitavando os demais

colegas, mas o problema persistiu, então o professor desceu a tonalidade do exercício a uma altura que o cantor não pudesse mais oitavá-la.

O próximo vocalise foi precedido pela instrução de sua realização, deveria iniciar com vogal fechada, passar para vogal aberta e retornar a vogal fechada, os fonemas solicitados foram: [i e a ə u]¹². O baixo continuou oitavando os demais colegas. Então, outra atividade foi proposta para resolução dessa questão. Os veteranos foram convidados a cantar livremente uma nota musical que lhes viesse na cabeça com o fonema [u], o resultado foi um ruído, mas o regente pediu que eles observassem o som que se destacasse entre os demais e fossem para ele, resultando em uma nota afinada. Nesse momento o regente chama atenção para importância do ouvido no processo de afinação e para cantar em conjunto. Esse exercício foi repetido por mais quatro vezes.

Em seguida usou três sons em grau conjunto começando da região média para a região grave; seguido pelo exercício que usava os fonemas [i, e, a, ə, u] na mesma nota. Esta retomada teve pouca duração e passou-se a realizar o fortalecimento do apoio diafragmático com uso dos fricativos [s, ʃ, f], enquanto eles realizavam esse exercício, o professor fazia um acompanhamento ao piano. O exercício seguinte usava inicialmente os fonemas [vi], como na palavra vinho, e em seguida [və], como na palavra vovó, com uma melodia ascendente até o quinto grau e descendente até o primeiro grau.

Todos se sentam e o regente começa a falar sobre improvisação. O grupo passa a experimentar a improvisação com frases faladas. Depois começam a cantar motivos melódicos dados pelo professor.

O coro passa a ensaiar a música *River in Judea* de Linda Marcus & Jack Feldman, Arr. John Leavitt. Antes de cantarem, o regente fala sobre o gênero musical *gospel* e sobre o contexto onde surgiu esse gênero. Depois fez a leitura do texto pedindo que o coro repetisse cada frase. O coro começa a cantar as partes acompanhados ao piano, primeiro os naipes femininos, depois tenores seguidos pelos baixos.

Quando volta a passar os naipes femininos o regente observa que há corista fazendo portamento. Pede para que só façam se tiver escrito na partitura. Assim, o ensaio prossegue com a música sendo construída seção após seção com as partes sendo cantadas e tocadas pelo regente, juntando todas as vozes sempre que um trecho era trabalhado. Cada seção foi cuidadosamente trabalhada para se construir a ideia de frase, sempre traduzindo o texto.

¹² Como nas palavras: índice, elogio, ata, óculos e união.

Um monitor é convidado para acompanhar o coral na próxima peça a ser ensaiada, *Todo Azul do Mar*, de Tim Maia. Nessa obra também há o cuidado de passar o texto apenas falando. O arranjo contém uma parte aberta, nela o professor pede ao grupo que tente improvisar sobre a progressão harmônica tocada pelo pianista. Depois o professor sugere motivos para que eles repitam. A atividade de improvisação continua com cantores sendo convidados para improvisarem, e em seguida passa para os naipes.

O regente fala sobre a aceitação do erro em uma atividade como essa e diz que o medo de errar não pode impedir que eles participem. Também pede que fiquem atentos à qualidade da emissão vocal. O ensaio termina com o regente dando informes sobre o grupo do Facebook e do material de ensaio que é compartilhado através dele. Para despedir-se o coro canta *Todo Azul do Mar*.

4.3.3 Entrevista 1

A entrevista com o Prof. Dr. Manoel Câmara Rasslan foi realizada no dia 21 de agosto de 2018, na cidade de Campo Grande (MS). Rasslan¹³ é professor efetivo do quadro da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, atua no Curso de Música Licenciatura desta instituição. Doutor em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e Mestre em Educação pelo mesmo programa. Graduado em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário e em Geografia pelas Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso (FUCMT). Tem o Diploma Pedagógico concedido pela Associação Internacional de Educação Musical Willems. Coordenador da *Série de Concertos 18 Em Ponto* e coordenador do Projeto Movimento Coral da UFMS. Regente do Coral, Coro de Câmara e Madrigal da UFMS.

Ministrou diversos cursos de curta duração, em eventos científicos da área de música, com as temáticas: educação musical, canto coral, prática musical, educação e regência coral e Método Willems. Interpretou importantes obras do repertório ocidental: Requiem Op 48, Fauré. Ópera: Cavalleria Rusticana, Pietro Mascagni; Carmina Burana, Orff; Gloria RV 589, Vivaldi e um variado repertório de música brasileira.

¹³ <http://lattes.cnpq.br/7464103904460765>

Iniciamos a entrevista falando sobre os saberes e habilidades necessários à prática da regência em coros acadêmicos. Rasslan aponta a necessidade se conhecer técnica vocal, técnica de regência, repertório coral, conhecer o ser humano, saber gerir o espaço de forma que incentive o corista a se expressar, organizar pessoas e aprender com elas, inclusive aprender a ensiná-las. Acompanhar as mudanças sociais e saber que essas mudanças influenciam na atividade coral.

Eu falo assim e parece que é uma coisa tranquila, mas não é não! É muito difícil, porque se colocar na posição de aprender com o outro e de respeitar o outro envolve muito mais do que o conhecimento musical que a gente possa ter adquirido com o tempo, ou mais, aquilo que a gente conhece da técnica, do repertório, daquilo que são fatores específicos da linguagem musical. E envolve a transmissão, quer dizer, educação, como é que eu transmito isso para outra pessoa, como é que eu me faço entender, como é que meu gestual pode ser lido e interpretado por essas pessoas. E aí é uma eterna descoberta, um eterno desafio. (RASSLAN, 2018)

Na administração de recursos humanos parte do trabalho de liderança é realizado pelo regente. A relação de respeito mútuo e de cordialidade é vista como necessária para que o coro se torne um grupo. Isso gera uma identidade que é materializada na sonoridade desejada pelo regente. Alguns interesses egoístas de cantores, por exemplo, que visam apenas o seu crescimento técnico musical devem ser monitorados e contornados pelo regente. Os valores de ética e de moral trazidos pelos indivíduos devem ser ressaltados no grupo e colocados na construção de relações interpessoais carregadas de respeito.

Rasslan aponta como prioridade nos recursos materiais aspectos que envolvem ter um espaço limpo, organizado e arejado e que permita a disposição do coro de acordo com a proposta musical do conjunto. Que tenha assento disponível para todos e que o posicionamento de cada corista seja por ele conhecido.

A acústica do ambiente deve favorecer os ensaios e os trabalhos de percepção. Um instrumento harmônico, no caso, o piano, se faz necessário. Para Rasslan, a sala precisa carregar marcas do trabalho, identidade do grupo, por isso ele mantém nas paredes fotografias de formações anteriores e cartazes de concertos, numa tentativa de mostrar para o grupo atual e para a própria sociedade o percurso histórico daquele espaço e daquele conjunto musical.

Eu faço questão de recuperar na sala aquilo que foi o passado daquele grupo: os regentes que passaram por ali; as pessoas que fizeram um trabalho ali. Porque nada nasce do nada! Não existe terra (originalmente) arrasada. Se a terra é arrasada algum problema aconteceu por ali. Mas a gente pode (re)começar com tudo que tiver ali. (RASSLAN, 2018)

Alguns recursos, embora não estejam diretamente relacionados com a produção artística, são apontados como indispensáveis para a realização da atividade coral na UFMS, como água potável, ar condicionado e cadeiras confortáveis.

O regente mantém na sala um acervo organizado de maneira criteriosa. As partituras, em sua maioria, estão encadernadas com o uso do espiral, com alta qualidade de edição e impressão. São organizadas por ano, de acordo com a temporada na qual fizeram parte do repertório do conjunto.

Quando eu comecei o trabalho havia um acervo muito pequeno e esse acervo (inicial) eu mantenho lá organizado. São partituras ainda manuscritas, cópias muito apagadas, temos que tomar muito cuidado com isso para não ficar passando informação errada. Então eu comecei a organizar e vieram os programas de edição de partitura. Eu passei a editar e conseguir pessoas que possam trabalhar nisso, alunos que possam também trabalhar com esse recurso. Comei então a organizar as pastas por ano. (RASSLAN, 2018)

O acervo de partituras arquivado na sala de ensaio otimiza o tempo de ensaio pois quando o corista se senta para cantar tem sempre o recurso à mão. De posse da partitura ele pode fazer suas anotações dos elementos interpretativos solicitados pelo regente e aquelas que lhe auxiliarão a compreender os elementos gráficos ali presentes. E ainda, alivia o corista da responsabilidade de carregar consigo o repertório. Todas as partituras são digitalizadas e disponibilizadas através de uma rede social, assim cada corista pode usar o arquivo para estudar individualmente e pode também fazer sua cópia.

Um data show com tela retrátil e uma caixa amplificadora fazem parte dos recursos utilizados. São exibidos vídeos de outras performances musicais das obras que o regente propõe para o repertório, assim como vídeos de fisiologia da voz e outras projeções com o intuito de facilitar a compreensão dos temas trazidos por ele.

Também encontramos um frigobar e duas cafeteiras. Esses equipamentos são usados, principalmente, pelos integrantes do coro que são alunos da Universidade. Sensibilizado com a situação dos alunos que passam o dia inteiro estudando no Campus o regente mantém um lanche para que os alunos não estejam ávidos de fome durante os ensaios e também usa essa oportunidade para a socialização dos integrantes, desenvolvendo o senso de cooperação e solidariedade:

Você imagina o universitário, chega determinado momento ele passou o dia na universidade. Ele precisa de um café, ele tem que ter um lanche, um biscoito, ele tem que ter alguma coisa, porque tem gente que passa o dia todo estudando. Então a gente faz uma espécie de cooperativa, cada um leva o lanche que tem, eu tenho

biscoito no armário para eles. Não será por falta de energia que o ensaio vai parar! É também uma maneira de (se) exercitar determinados valores. Eu me sento à mesa, como junto com alguém, eu partilho esse biscoito, eu tomo café junto, eu vou fazer um café porque meu colega está chegando. Então, de certa forma, todo mundo vai se habituando aquilo ali. (RASSLAN, 2018)

Os cantores são orientados a usarem roupas confortáveis nos dias de ensaios para facilitar a movimentação durante a preparação vocal.

Embora não possam levar consigo as cópias disponibilizadas no ensaio, todas as partituras do repertório são alojadas, em nuvem de armazenamento de arquivos digitais e coladas no grupo do coro na rede social Facebook, de onde eles podem baixar e fazer suas cópias para estudo em casa. Lápis são disponibilizados para que façam anotações nos cadernos de partituras que estiverem usando no semestre e para que identifiquem esses cadernos com seus nomes.

Muitas pessoas fizeram parte do coral, entre elas: professora Edineide Dias, que atuou como preparadora vocal do Coro. Nilo Cunha que atualmente faz a co-repetição. Prof. Rodrigo Falson (IFMG) que faz acompanhamento, todos voluntários. Outras parcerias são estabelecidas, com a Banda Sinfônica da UFMS, sob a Regência do Prof. Jorge Geraldo e com a Camerata na Universidade, sob a regência da maestrina Ana Lúcia Gaborim.

Os monitores têm várias funções: O estudante de Engenharia da Computação organiza as comunicações e lidera os demais monitores, por ser o mais experiente deles no Coral e por suas habilidades com informática, auxilia na detecção de falhas no processo, identificando principalmente as necessidades dos novos integrantes. Alguns monitores fazem o trabalho de ensaio de naipe, outros atuam também na regência e tocam instrumentos, quando necessário. Há caso de monitores que não possuem formação superior em música, mas tem adquirido habilidades de leitura musical e percepção a ponto de ajudar musicalmente outros integrantes.

Para Rasslan, é encantadora a possibilidade de trabalhar o coro na perspectiva do ensino de música, na linha de trabalho da educação, porque esse trabalho permite que mais pessoas tenham uma aproximação verdadeira com a música e com o conhecimento técnico-musical, integrando esse conhecimento a si e doando-se para os outros por meio da música que produz.

Em uma ocasião vi o Maestro Vítor Marques Diniz regendo, [...] me impressionou muito. Ele me trouxe uma vida para aquele trabalho de música [...]. E eu via ele coordenar pessoas e ensinar todo mundo [...]. Quando eu vi aquele trabalho percebi que era uma possibilidade para mim. E uma possibilidade que me encanta porque

mais pessoas podem se aproximar da música e podem ter uma aproximação verdadeira com aquele conhecimento musical, tornar aquele conhecimento como parte de si e compartilhar isso com os outros. Quando eu vi aquilo eu disse: é isso que eu quero fazer! E eu me aproximei dele e comecei então a trilhar essa trajetória de aprender regência com ele dentro da própria Universidade (UFMS), [...] Ele tinha um projeto chamado Projeto Arsis, que tinha sistematicamente Cursos de Regência Coral, Cursos de Instrumentos de Corda [...] E eu fui cantar com ele na Sociedade Coral e Orquestra Clássica de Mato Grosso do Sul e mais, (fui) fazer aulas particulares de regência com ele. (RASSLAN, 2018)

Suas concepções de educação musical são fortemente marcadas pela pedagogia de Edgar Willems, apresentada a ele pelo Maestro Vítor Marques Diniz, cujo trabalho ao conduzir e reger pessoas numa relação de ensino e respeito, inspirou Rasslan a lançar-se na profissão de regente. Outros nomes se tornaram referenciais, como Samuel Kerr, Vilson Gavaldão de Oliveira e Nicole Corti.

Sobre sua metodologia de ensaio, Rasslan expõe que para dar início aos trabalhos de ensaio, começa a trabalhar a percepção musical de modo a promover a sensibilidade para a construção das escalas, dos intervalos, acordes e a perceber para depois inserir esses cantores na prática do solfejo.

Para aprendizado das melodias utiliza o piano dobrando as partes, tocando partes isoladas, canta cada parte e usa também os programas de edição para reprodução das partituras. São utilizadas gravações de outras performances para que eles concebam uma ideia geral da peça a ser trabalhada.

Informações extramusicais são adicionadas ao repertório como a compreensão da poesia cantada e contextualização histórico-social do gênero musical. Tudo para provocar no cantor uma pró-atividade em relação à produção musical e no intuito de familiarizar o cantor com um repertório que não estava no seu alcance cultural.

O repertório é selecionado pelo regente antes do ingresso dos novos cantores, mas quando se depara com a formação do conjunto no início do semestre é que vislumbra as possibilidades musicais do novo conjunto. A sugestão dada por Rasslan para esse tipo de situação é manter-se otimista, influenciando de maneira positiva na empatia do novato para com o regente e para com a atividade de canto coral que se inicia, acreditando em resultados positivos e visualizando a resolução de problemas.

Há sempre um cuidado com a introdução de peças com nível de dificuldade crescente, a começar por peças fáceis do ponto de vista técnico, mas que favoreçam o crescimento técnico musical dos integrantes.

Eu tenho escolhido para esse ano peças do folclore que foram arranjadas pelo Maestro Vítor Marques Diniz. (São peças) que eu tento fazer uma pesquisa, editar ou elaborar um caderno dessas canções que o (Diniz) foi arranjando ao longo do tempo para coro a cappella, são bem legais no sentido de melhorar a percepção, as questões de ritmo, as questões de altura em regiões bem confortáveis (extensão) para que eles cantem e se expressem. (RASSLAN, 2018).

Além desse repertório, Rasslan comenta que o Coral realiza arranjos de música popular e *Chansons* renascentistas. Fez parte dos coros do *Orfeu* de Monteverdi e também trechos do *Messias* de Haendel, do *Requiem* de Fauré e fará parte da peça do *Funeral da Rainha Maria* de Purcell.

A seguir, serão apresentados os dados coletados com dois regentes da Cidade de Campina Grande - PB: o Prof. Dr. Vladimir Alexandre Pereira Silva, regente do Coro Masculino da UFCG e Coro de Câmara de Campina Grande, e o Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra Sobrinho, regente do Coro em Canto.

4.4 CORO MASCULINO DA UFCG E CORO DE CÂMARA DE CAMPINA GRANDE

A segunda etapa da coleta de dados foi realizada no período entre 26 e 30 de novembro de 2018 na cidade de Campina Grande – PB. O Coro Masculino da UFCG e o Coro de Câmara de Campina Grande são regidos pelo professor Prof. Dr. Vladimir Silva.

Esses coros realizam seus ensaios em uma sala com dimensões de 10m x 10m, com capacidade para 50 pessoas. A sala possui 36 carteiras, 06 cadeiras sem braço, 01 piano de armário, 02 mesas, 01 data show, 01 tela de proteção retrátil, 01 TV, 01 espelho portátil, 02 ventiladores de teto, 01 ar condicionado, 01 quadro branco e 01 quadro pautado de acrílico transparente. Possui boa iluminação artificial e uma excelente iluminação natural quando as janelas estão abertas.

4.4.1 Dinâmica de ensaio: Coro Masculino da UFCG

O Coro Masculino da UFCG é composto por 23 alunos dos cursos de Licenciatura em Música. Esse conjunto é resultado de uma disciplina da Faculdade de Música da UFCG e seus integrantes têm sua formação principal em diversos instrumentos musicais, como clarineta, violino e trombone. Segue a descrição do ensaio observado:

Dia 26/11/2018: O ensaio tem início às 10h e término às 12h. Sob as orientações do regente, os coristas realizam inicialmente um alongamento com os braços erguidos para o alto depois esticando-os para frente proporcionando o alongamento da musculatura dos braços,

ombros e costas. Então erguem os ombros prendendo-os no alto por alguns segundos e deixando-os cair em seguida. O exercício seguinte é a realização de movimentos circulares com a cabeça em sentido horário e anti-horário.

Na sequência, o exercício é direcionado para o fortalecimento do apoio respiratório. Primeiramente, expiram e inspiram livremente, para depois realizarem uma expiração com pressão de ar emitindo os fonemas fricativos [s] e [ʃ], como nas palavras sapo e chuva, respectivamente. Durante o exercício usam as suas próprias mãos nas costelas aéreas para conferirem a movimentação resultante da expansão dos pulmões.

Feito isso, o professor começa o vocalise associado à vibração bilabial: uma melodia em grau conjunto indo até o terceiro grau e retornando para a tônica, subindo de meio em meio tom, e depois retornando da mesma maneira para a tonalidade inicial. As mãos são posicionadas na cintura para sentir a pressão exercida pelo ar.

O vocalise seguinte usa o fonema [o] em uma melodia que partia do 5º grau da tonalidade e descia até a tônica, fazendo o movimento retrógrado também em grau conjunto. A primeira nota tem duração muito maior que as demais. Prof. Vladimir usa a movimentação de um ioiô como metáfora para o suporte aéreo e afinação da melodia realizada.

Faz uma pausa no vocalise para pedir aos alunos que confirmem sua postura corporal, principalmente cabeça e pescoço. Nesse momento, ele pede que a postura seja alinhada a partir do olhar para o horizonte, sempre para frente.

Em seguida, a classe retoma à vocalização. O professor insiste para que eles atentem para o tônus muscular já na primeira nota, pois detectou que a insuficiência do apoio comprometera a afinação. Logo depois troca o fonema para [a], pede aos coristas que cantem sorrindo, tonificando a musculatura das maçãs do rosto, músculos zigomáticos.

Então o professor pede aos coristas que corrijam a impostação usando a imagem de que deveriam sentir o som nos olhos, para que eles direcionassem a emissão para a ressonância alta. Também instrui que cantem o fonema [a] pensando no fonema [o], o que aproxima a forma vocal dos dois fonemas [a] e [o]. Os coristas são indagados sobre as diferenças na qualidade da emissão que resultou da migração sonora. Respondem afirmando que perceberam que a qualidade sonora havia melhorado.

Ainda se utilizando da mesma melodia, o professor solicita que imitem as características de choro no som, alternando fila de coristas da frente e depois só os coristas da fila de trás, para depois juntar ambas as filas. A última intervenção feita antes do momento de leitura musical é solicitar um som mais escuro.

Começaram então a realizar a leitura à primeira vista de um livro de solfejos. A melodia, a duas vozes, é cantada pelos tenores e pelos baixos. Usam o sistema do Dó móvel. Terminada a leitura, o professor parabeniza o grupo pelo desempenho na leitura e pede que apontem um aspecto técnico que deve ser melhorado. Os coristas não responderam.

O professor reforça que a leitura foi ótima, mas a performance deixou muito a desejar quanto aos aspectos técnicos que foram trabalhados no início da aula. Pede que eles preservem a conduta de cantor desde a entrada na sala de aula até o fim do ensaio. Conduta essa que, segundo ele, dá grande importância à precisão rítmica e melódica, à técnica vocal e à postura corporal. Depois, pede que cada corista corrija sua postura: sentando-se mais na ponta da cadeira, alinhando os pés e a coluna.

Logo em seguida, o professor faz os seguintes questionamentos: “Você errou em algum lugar? [...] Você errou no tempo ou na altura? [...] Você já sabe que esse é um lugar onde não vai mais errar?” (SILVA, 2018, informação verbal). Depois questiona sobre dois baixos estarem fora da formação, como se existisse uma terceira linha e sugere que os demais coristas deem espaço para inserção dos dois na fila de trás.

Agora, em apenas duas filas, o grupo repete a leitura da peça. Desta vez, além das observações dadas acima, eles são convidados a cantar com uma dinâmica de intensidade menor do que a realizada à primeira leitura, explicando que se trata de um exercício para aprendizado técnico e que não precisa ser realizado forte o tempo todo.

Enquanto os coristas cantam a peça, o professor os acompanha, ora tocando e cantando, ora chamando atenção para questões rítmicas, melódicas, técnicas, regendo e dando *feedback* sobre a assertividade na resposta sonora que ele estimulava com seus comandos.

A segunda peça utilizada para leitura naquele ensaio foi trabalhada depois que os coristas identificaram a tonalidade e cantaram a escala tendo como primeiro grau a nota sol, a qual chamaram de dó, pois continuavam utilizado o sistema de dó móvel no solfejo. Depois, arpejam o acorde de tônica. Enquanto os cantores realizam a leitura à primeira vista, o professor chama sua atenção para a oitava correta que deveriam cantar e os trechos que os dois grupos cantam em uníssono para que atinjam precisão na afinação e fundam o timbre.

A peça da leitura seguinte está em Fá maior. Os mesmos procedimentos usados na peça anterior são adotados: identificação da tonalidade e treino com a escala em dó móvel. O primeiro desafio dessa peça é uma passagem mais aguda para o naipe dos tenores. Nesse trecho, o professor orienta que o naipe misture a voz, utilizando uma emissão intermediária

entre o falsete e a voz de peito, sempre dando exemplo vocal de como deveria soar a emissão e também usando gestos para orientar tal realização.

Ainda no mesmo trecho musical, a melodia caminha na direção descendente. O professor solicita que conduzam o som de maneira a sustentar a emissão na mesma colocação da passagem aguda. Depois disso, o naipe dos baixos canta sua linha. Dessa vez, o professor pede ao grupo que identifique o erro na leitura, e fecha entre dois parâmetros: ritmo e altura. Depois que um dos coristas se manifesta, ele explica que a escrita do trecho está toda em grau conjunto e não há saltos no trecho em destaque e alerta para a aparição de saltos mais adiante. Também chama a atenção para notas repetidas, o que, segundo ele, são propensas ao erro em situação de leitura.

Ao final da leitura, o professor pede uma estimativa de quantos ensaios seriam necessários para deixar aquela peça pronta para gravação em estúdio e diz: “quanto mais você lê, mais tempo você ganha”. Essa fala foi utilizada pelo Prof. Vladimir para introduzir uma breve exposição sobre o campo de atuação do licenciado em música e a importância da habilidade de leitura e escrita musical, técnica vocal e da regência como ferramentas de ampliação do leque de possibilidades profissionais.

A aula prossegue com o ensaio do repertório. A peça *Teresinha de Jesus*, de Villa-Lobos, com arranjos instrumentais elaborados e tocados pelos próprios coristas foi a primeira a ser ensaiada. O acompanhamento ao teclado também é elaborado por coristas com a particularidade que o aluno que realiza a parte é um aluno portador de deficiência visual, que estava com sua parte memorizada.

Os dois grupos, tenores e baixos, iniciam sentados cantando apenas com a sílaba *du*. Enquanto realiza o gestual, Vladimir chama a atenção com comandos verbais como: “apoio”, “frase”, “cantando”, “respira!”. Para o arranjo dessa peça, um aluno deixa pronta uma introdução para 02 saxofones, que foi aproveitada como interlúdio e poslúdio. Vladimir então sugere que o arranjo seja completado e que se insira a clarineta na instrumentação.

O Cravo brigou com a Rosa, também de Villa-Lobos, começa a ser ensaiada em *boca chiusa* e por partes, primeiro o tema folclórico e depois o grupo com a segunda voz. Em seguida, juntam as duas partes ainda em *boca chiusa* e na sequência cantaram com a letra.

A peça *Two German choral - All Glory be to God / Allein Gott in der Höh sei Ehr* - de Nikolaus Decius, com arranjos de Rebeca Te Velde, é ensaiada logo após Villa-Lobos. Nessa peça, o professor passa a fazer também a correpetição. Antes que os coristas comecem

a cantar, ele passa a dicção do texto em alemão. Quando começam a cantar passam a marcar as respirações à medida que as frases vão sendo cantadas.

Terminado o ensaio, o professor faz recomendações para que os instrumentistas e os arranjadores preparem as partes para o próximo ensaio. Então o grupo se despede.

4.4.2 Dinâmica de ensaio: Coro de Câmara de Campina Grande

Este conjunto vocal é composto por alunos do curso de música, ex-alunos e pessoas da comunidade, totalizando 23 integrantes sendo 06 sopranos, 04 contraltos, 05 tenores e 07 baixos. Têm participado de festivais internacionais de música e se apresentado em diversos lugares no Brasil e no exterior.

Dia 27/11/2018: O ensaio tem início às 18h30min e término às 20h30min. Antes de todos os integrantes chegarem, a sala é organizada pelo professor com o auxílio de alguns alunos. Eles transportam o teclado que está em outra sala, posicionam as cadeiras na formação de 02 semicírculos e ligam o ar condicionado.

O primeiro aquecimento vocal feito pelo grupo é por meio da vibração bilabial empregando uma melodia em grau conjunto até o terceiro grau, modulando de meio em meio tom, e depois em direção inversa, só que desta vez em tons inteiros. O segundo exercício é realizado em *boca chiusa* e inclui uma terça e uma quinta, modulando cromaticamente. Depois é inserida a vogal [o] com uma melodia com saltos de terças e depois em grau conjunto.

Nesse exercício, o regente chama a atenção para a afinação, o fraseado e a sonoridade. Ouve separadamente as vozes femininas e orienta que cantem a melodia ora na oitava central, ora na oitava acima. Solicita aos coristas que ouçam a harmonia e se preparem antes de atacarem o som. Passa então a ouvir as vozes masculinas realizando o mesmo procedimento de saltos que fez com as vozes femininas.

Depois disso começam o ensaio da peça *Requiem para um trombone* de Eli-Eri Moura. Antes de começarem, o professor propõe que sejam cantadas de cor todas as partes possíveis e que a meta é chegar ao ensaio seguinte com toda a peça memorizada.

Nesse ensaio, o professor rege e faz correpetição. Deu diversos comandos verbalmente, chamando a atenção para a dinâmica e ditando todas as mudanças. Por diversas vezes, toca com apenas uma das mãos enquanto a outra indicava elementos de interpretação musical, entradas e cortes.

Começam o repertório cantando o movimento *Kyrie*. Depois que o grupo canta todo o movimento, ele pede mais legato e mais dicção das consoantes no início de cada palavra. Eles repetem o movimento obedecendo as instruções dadas.

O segundo movimento ensaiado é o *Agnus Dei* cantado com a sílaba du. Repetem o movimento a partir do compasso 19 com o texto em latim. Em seguida, ensaiam *In Paradiso*. Após cantarem um trecho do movimento, Vladimir dedica atenção aos naipes femininos, exigindo apoio, abertura e projeção. Canta com falsete e depois com voz plena, dando o exemplo do som que gostaria que elas fizessem. Assim que os dois naipes começam a cantar, pede mais atenção dos contraltos na afinação de uma nota que fica no ápice da curva melódica do trecho ensaiado.

Passa então ao treino dos tenores e baixo no mesmo trecho que trabalhara, anteriormente, com os naipes femininos. Depois que esse grupo canta uma vez, solicita que todas as vozes cantem juntas e sustentem um determinado acorde, o que significa dizer que devem cantar um pequeno trecho e fazer uma longa fermata no momento indicado pela regência.

Prosseguem cantando *tutti* até que o professor decide parar novamente e pede aos baixos e contraltos que cantem observando a métrica e a direção do som. Nesse trecho, os dois naipes cantam a mesma melodia em oitavas. Do mesmo modo, tenores e sopranos são trabalhados.

No movimento seguinte, *Pie Jesu*, assim que cantam as duas palavras do título, o professor interrompe pedindo uma articulação *legatíssima* e um caráter misterioso na sonoridade. Os coristas prosseguem cantando. Com gestos e com palavras, ele intervém como fizera nos movimentos anteriores. As seções da palavra “Amém”, integrante desse movimento, foram trabalhadas primeiro com as vozes femininas, depois com as masculinas, dando destaque ao caráter e ao ataque do som.

Na sequência passaram a ensaiar o *Sanctus*. Nesse trecho, Vladimir adverte para o jogo de pergunta e resposta dos motivos melódicos que permeiam as vozes. Para um efeito audível, pede que cantem mais *piano*. Outro desafio encontrado na peça é remover um portamento que aparece no naipe do soprano e que não está escrito na partitura.

O último movimento trabalhado no ensaio é *Dies ire*. Os comandos verbais do professor são no sentido de inspirar um som mais articulado, duro, que fosse condizente com a letra que discorre sobre o dia do julgamento. Com esse movimento, encerram o ensaio.

4.4.3 Entrevista 2

A entrevista com o Prof. Dr. Vladimir Alexandre Pereira Silva foi realizada no dia 28 de novembro de 2018, na cidade de Campina Grande (PB). Silva¹⁴ é professor da UFCG, onde coordena o Curso de Bacharelado em Música. Doutor em Regência pela Louisiana State University (EUA). Mestre em Música pela Universidade Federal da Bahia e Graduado em Licenciatura em Educação Artística/Música pela Universidade Federal da Paraíba. Estudou composição com José Alberto Kaplan, regência com Erick Vasconcelos, Kenneth Fulton e Sara Lynn Byrd e canto com Jasmin Martorell e Lori Bade. Já regeu vários grupos corais e orquestrais no Brasil e nos Estados Unidos. Atuou como regente, solista e conferencista na Argentina, França, Itália, Áustria, Estados Unidos, Espanha, Portugal e Alemanha.

Tenor solista, tem no seu repertório obras de J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Haydn e F. Mendelssohn. Tem participado de vários festivais de música como palestrante, ministrante de masterclasses e também como regente. Diretor artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande, desde 2011. Compôs obras corais para diferentes formações, com destaque para *A fábula (en) cantada* (2010) e *Cantate Domino* (2016).

A entrevista teve início abordando os saberes e habilidades necessários à prática da regência em coros acadêmicos. Silva (2018) relata que a liderança é uma constância no trabalho com grupos de maneira geral, mas, sobretudo, no canto coral. Destaca que nos coros há sempre uma necessidade de motivar, dar exemplo, liderar e ser alvo da confiança dos que integram esses conjuntos musicais.

Eu diria que, para trabalhar com regência de forma eficiente, é preciso, em primeiro lugar, ser um grande líder ou ter o domínio dessa habilidade de liderar. E, é claro que você pode desenvolver técnicas de lideranças bem eficazes, fazer com que as pessoas se engajem nos seus projetos, “comprem” suas ideias e acreditem no que você está fazendo. A liderança é mais da metade dessa habilidade que a gente precisa ter para ser um regente de coro eficaz. (SILVA, 2018).

Segundo Silva, a habilidade primordial para atuar como regente é a capacidade de liderar incluindo as funções que ela traz, como inspirar, ensinar pelo exemplo, organizar e conduzir. Depois desta habilidade estão as demais, que são igualmente indispensáveis. Trata-se da formação técnico-musical, conhecimentos adquiridos de maneira sistemática e com a experiência: percepção, conhecimento da história da música, análise, estrutura musical, tocar piano e cantar.

¹⁴ <http://lattes.cnpq.br/5912072788725094>

Para ele a habilidade de cantar é a segunda mais importante, pois trata-se da área específica do regente coral. Para ensinar outras pessoas a cantar bem é preciso ter a habilidade de cantor solista, no que diz respeito à experiência de palco, conhecimento do repertório *standard* do canto solo e a independência no estudo desse repertório – atitudes que servirão de exemplo para os coristas.

Sobre a funcionalidade do ensaio coral, Silva acredita que “a prática coral é uma prática educativa e a prática orquestral também. É aí que a gente vai aprender sobre estilo, sobre história, sobre estética, sobre técnica, sobre o que é fazer música” (Silva, 2018). Para ele, mesmo em espaços profissionais, onde instrumentistas e cantores já possuem um nível muito elevado de compreensão musical, o regente, seja ele titular ou convidado, deve se portar como educador.

Para uma atuação educativa diante de músicos profissionais é necessário adequar o vocabulário e o grau de complexidade das informações compartilhadas. Em geral, a relação de ensino no universo profissional está associada à interpretação e à necessidade que o regente possui de convencer seus músicos a realizarem a música de acordo com suas concepções.

Primeiro, porque eu estou expondo a minha concepção sobre aquele trabalho. Estou expondo a minha concepção sobre som, [...] estilo, [...] estética, [...] sobre o mundo, não tem como dissociar. Isso às vezes é muito complexo porque é uma atitude mais de retração do coro profissional e da orquestra profissional do que do próprio maestro. (SILVA, 2018)

Desse modo, ao trazer elementos interpretativos para uma obra o regente compartilha com os músicos seu entendimento sobre ela, transmitindo diversas informações sobre questões históricas, técnicas e estilísticas, contribuindo com a formação desses profissionais.

A prática de Vladimir Silva tem inspiração em nomes como Kenneth Fulton, Maura Penna, Eli-Eri Moura e José Alberto Kaplan, regentes, compositores e educadores musicais que mais do que ter contribuição relevante para a formação do entrevistado, são modelos que ele busca em sua atuação musical e pedagógica.

Na administração dos recursos humanos, Silva procura não interferir diretamente nas relações entre os participantes. Sua preocupação nessa dimensão é a manutenção de um ambiente emocional favorável à produção artística, um lugar que seja acolhedor e convidativo, possibilitando que seus integrantes se sintam à vontade para se expressar e para interagir com os demais.

Um ambiente que não está afinado emocionalmente não produz. Eu não exijo que eles sejam amigos. Amizade é uma coisa que nasce com o tempo, com interesse, com coisas em comum que você tem com outra pessoa. [...] O ambiente de trabalho não pode ser hostil, não pode ser ameaçador, não pode ser amedrontador. Ele tem que ser um ambiente onde as pessoas vêm e se sintam à vontade para entrar e se sintam bem – olha eu gosto desse lugar e eu quero interagir com meu colega e com o meu professor. (SILVA, 2018).

Assim, se observa em sua atitude, que abordar questões de relações interpessoais no coro implica manter um ambiente receptivo, um lugar onde novas pessoas sejam integradas à estrutura existente. Ele estabelece uma relação de trabalho com os coristas, preservando algum grau de distanciamento de sua vida pessoal.

Com relação aos recursos materiais necessários à prática coral, Vladimir Silva lista alguns dos equipamentos existentes em sua sala de ensaio. São eles: aparelho de som, tv, mesa e sistema de ventilação. Mas, aponta que a maior necessidade e o seu desejo é ter um espaço apropriado para os ensaios. Esse espaço seria uma sala com armários, cadeiras adequadas à atividade coral, bebedouro e outros itens.

E ainda que esta sala, bem como a mobília da mesma, fosse organizada na formação coral de acordo com a necessidade do grupo. E por fim, que possuísse tratamento acústico adequado e um sistema de ventilação e refrigeração eficientes. Para ele, mais que ter um espaço funcional com o mínimo de equipamentos, é necessário criar naquele espaço uma noção de pertencimento, imprimir marcas que conectem emocionalmente as pessoas à estrutura física. Silva defende que, para haver engajamento e defesa do trabalho, as pessoas precisam sentir-se parte do mecanismo e não apenas usuários do espaço de ensaio.

Com relação aos recursos humanos, alguns alunos exercem função de chefes de naipe ou monitores, auxiliando-o principalmente em ensaios de naipe. Além disso, uma figura que ele considera extremamente importante no ensaio coral é a do correpetidor. No entanto, a Universidade está sem esse profissional no momento, pois o último ocupante do cargo fora transferido e estão aguardando novo concurso.

Para o entrevistado, as funções que existem em alguns coros como; preparador vocal, preparador cênico ou até mesmo fonoaudiólogo, são excentricidades de nossa área e tem razão de ser apenas em casos bem específicos. Sendo assim, ele aponta como verdadeiramente relevante uma sólida formação técnica vocal e, por isso, incentiva seus coristas a terem aula particular de canto.

O repertório é selecionado pelo professor antes do início de cada ano ou de cada semestre. Como exemplo, para o ano de 2019 o Coro de Câmara de Capina Grande deverá cantar: *A Cachoeira de Paulo Afonso* e a obra titulada *Domingo de Ramos* do compositor Danilo Guanais, cantará ainda *Homenagem a Jackson do Pandeiro*, que está sendo escrita pelo compositor Eli-Eri Moura.

Trata-se da estreia de três grandes obras que ocuparão grande parte dos ensaios do Coro durante o ano. Segundo Silva, esse conjunto realiza apresentações gratuitas em eventos, solicitados por outras unidades acadêmicas e apresentações contratadas por pessoa física ou instituições da iniciativa privada. Nesses casos, um repertório mais simples é preparado, sendo imediatamente deixado de lado depois da apresentação, para então retomarem à preparação dos grandes projetos musicais anunciados.

Outros dois pontos para a escolha do repertório são a capacidade técnica do coro e o impacto que o repertório irá causar. O regente usa as dificuldades do repertório como estratégia para elevar o nível técnico musical e vocal de seus cantores. Para ele, é importante a inserção de peças com nível de dificuldade crescente e possível de serem superadas. Sobre esse ponto, justifica:

O repertório sempre tem que ter o elemento do desafio. Nós só crescemos com desafios, com bons desafios, não aquele que paralisa, mas aquele que diz: ‘sente-se e estude que você vai conseguir’. Eu quero que meu cantor também se sinta orgulhoso e diga: ‘Nossa! Eu cantei a missa de Puccini. Parecia tão difícil aquela fuga dupla, com orquestra. Nós cantamos e saiu perfeita.’ (SILVA, 2018)

Além da necessidade de crescimento técnico, Vladimir Silva compartilha que suas escolhas pedagógicas estão norteadas pelo tipo de cada coro, pela necessidade de se passar pelo repertório de formação do cantor e pela necessidade de se conhecer através da prática musical elementos da estrutura musical como polifonias e contraponto imitativo, por exemplo.

O aprendizado das partes musicais nos coros regidos por ele é, via de regra, atingido através da leitura musical e do solfejo. Ele lista como etapas da leitura: “identificar tom, identificar compasso, identificar os valores, isolar os problemas, os que são mais difíceis, os que são mais fáceis. O que é igual, o que é repetido, o que aborda uma coisa o que aborda outra” (SILVA, 2018). Com essa metodologia, o professor ministra diferentes conteúdos musicais como altura, duração, tema, contra tema, imitação, tonalidade, modulação, métrica, além dos diferentes aspectos da técnica vocal.

A interação do Coro de Câmara da Universidade Federal de Campina Grande com o repertório trazido pelo regente Vladimir Silva é sempre produtiva. Segundo o regente, eles se sentem lisonjeados em realizar peças que foram escritas para eles e se orgulham em realizar obras significativas do repertório coral como a *Messa di Gloria* de Puccini, por exemplo – peça cantada no Festival Internacional de Música de Campina Grande, edição 2018.

Mesmo mediante aceitação prévia do coro para os projetos, Silva considera importante compartilhar com os coristas as justificativas para a escolha de determinada obra. Tais justificativas além de favorecerem a maior engajamento com o estudo e a realização da obra, se configuram em aprendizado para os coristas.

Sobre a metodologia de ensaio, esta consiste em: alongamento corporal que contribui para a concentração para o ensaio, servindo também como preparo muscular e um pré-aquecimento vocal constituído de poucos vocalises. Cada ensaio é pensado de modo que o repertório promova também um preparo vocal, iniciando com a utilização de trechos musicais mais tranquilos vocalmente, até que as vozes estejam em plena capacidade para realizar passagens vocalmente mais exigentes como notas muitas agudas ou sustentadas, por exemplo.

Costumeiramente, o ensaio começa com peças que já estão no repertório, para somente depois inserir a leitura de peças novas. “Vários ensaios sem texto, só o solfejo, porque eles precisam aprender a solfejar” (SILVA, 2018), sempre intercalando trechos problemáticos com trechos fáceis, música nova com música conhecida.

Quanto ao ingresso de participantes no Coro masculino, esse se dá pelo vestibular. Os alunos do curso de Licenciatura fazem 4 semestres obrigatórios e os de Bacharelado fazem 2 semestres obrigatórios e 2 semestres como disciplina optativa. No Coro feminino, embora não tenha sido incluído nesta pesquisa, a realidade é a mesma.

Uma característica observada no Curso de Música da UFCG é que o número de mulheres matriculadas na graduação é bem menor que o número de homens. Assim, a criação do Coro Masculino e Coro Feminino foi uma solução encontrada para o equilíbrio das vozes nas disciplinas.

Nesses dois coros, por se tratar de disciplinas acadêmicas, há uma rotatividade muito grande de integrantes. Muitos chegam com pouca ou nenhuma experiência com a música vocal, então encontram no coro uma oportunidade ímpar de contato com técnica vocal, prática de conjunto e repertório coral:

Todo ano se renova. Ele é realmente um coro escola. É um coro que eu vou ensinar como respirar, como trazer a voz mais para cima, como dar mais qualidade artística

no palco para o repertório que a gente faz. Eu não trago arranjos para eles, eu trago literatura original. Faço várias vezes música em uníssono [...] Cântones, duas vozes, três vozes, quatro vozes. Às vezes, eu junto homem e mulher, ensaio uma parte com os homens e outra com as mulheres. Depois juntos, cantam as quatro vozes. No semestre passado fizemos assim e foi um resultado muito positivo. (SILVA, 2018).

A separação dos alunos em coro masculino e coro feminino que se deu para resolver um problema de desequilíbrio na quantidade de vozes da prática coral não impossibilitou a realização de música para coro misto. Pelo contrário, tornou-se uma oportunidade para ampliar a quantidade de coros na universidade e para a diversificação do repertório trabalhado por esses alunos.

Algo que se observa no discurso e na prática de Silva é uma preocupação com uma formação de seu aluno que transcende a ementa das disciplinas que ministra. Seus alunos não cantam apenas, eles fazem arranjos instrumentais, tocam, delegam partes para seus colegas tocarem. Silva diz estar preparando profissionais para atuar na sociedade:

Eu faço com que eles escrevam os arranjos e decidam quem vai tocar as partes, porque essa é a necessidade de mercado. Sejam eles alunos de bacharelado ou de licenciatura, muito certamente em algum momento na vida deles vão ter que fazer coral para ganhar dinheiro e eles precisam saber fazer arranjo. Eu falo muito na nossa perspectiva de universidade, eu não estou aqui para fazer o que a sociedade quer exclusivamente, em música e som. Eu estou aqui para formar pessoas que vão para a sociedade interferir nessa sociedade. (SILVA, 2018).

Deste modo, muito mais que uma formação centrada nas habilidades de cantar e reger coro, as disciplinas de canto coral da UFCG possibilitam que os alunos conheçam diferentes formas de atuação no mercado profissional na matriz da área da música.

Diferentemente do Coro Masculino, o Coro de Câmara de Campina Grande tem um corpo de coristas estável, inclusive com integrantes que ali estão desde sua fundação, há dez anos. O ingresso ocorre por meio de seleção. O intervalo entre uma entrada e outra pode ser de dois em dois anos. Entre os critérios analisados pelo regente para admissão de novo participante estão: afinação, disponibilidade para os ensaios, vontade de aprender solfejo, ler música e disposição em cantar um repertório pouco familiar.

Quando tratamos de desafinação na prática coral, Silva procura estimular os coristas a identificarem o erro através de problematizações. No Coro Masculino a abordagem é direcionada para identificação do tipo de erro: falta de atenção, afinação, ritmo, tempo. Já no Coro de Câmara, a problematização gira em torno da identificação das causas que levaram ao

erro e traz consigo a necessidade de apontamento de soluções. Dessa maneira, os alunos de canto coral se colocam na posição de professores em diversas situações.

Vladimir Silva tem a expectativa de que o corista adquira autonomia para cantar, para ler e fazer música. “A gente precisa, em termos de canto coral, fazer com que as pessoas sejam capazes de cantar sozinhas.” (SILVA, 2018). E mais, deseja que o corista adquira segurança para cantar em qualquer coro, seja ele profissionalizante ou profissional.

4.5 CORO EM CANTO - UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

O Coro em Canto faz parte do programa de extensão universitária da UFCG e é regido pelo Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra. O Coro realiza seus ensaios no Miniauditório da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia da UFCG. É composto por alunos, funcionários da UFCG e pessoas da comunidade. São 60 coristas, sendo 30 sopranos, 18 contraltos, 05 tenores e 07 baixos. Esse conjunto é o grupo vocal, em funcionamento, mais antigo da Cidade e precede a existência do Curso de Música da UFCG.

O espaço conta com 102 poltronas, 07 cadeiras, 01 piano digital com suporte, 01 ar condicionado, 01 TV, 01 data show, 01 tela de projeção retrátil, sistema de som - com mesa de som, microfones e caixa amplificada - 03 mesas de escritório e iluminação artificial. De modo semelhante à coleta de dados realizada com o Coro Masculino, descreveremos o ensaio observado:

4.5.1 Dinâmica de ensaio: Coro em Canto (UFCG)

Dia 26/11/2018: O ensaio tem início às 18h30min e término às 20h30min. A primeira meia hora é destinada ao estudo de teoria musical e solfejo para os iniciantes do coral. Os veteranos também são convidados a participar das aulas, que no último semestre foram ministradas por um corista com Mestrado em Composição, Haley Chaves. Além dos 30min de terça-feira e outros 30min de quinta-feira, a aula se estende durante os outros dias por um grupo de WhatsApp, onde são tiradas algumas dúvidas individuais, compartilhadas em aplicativos e em outros materiais de teoria musical.

Nesse ensaio, em particular, fui convidado¹⁵ para conduzir esse primeiro momento e aplicar alguns exercícios de leitura no sistema móvel. Começo falando um pouco sobre a importância da leitura musical e como essa habilidade permite ampliar o repertório do coro tanto em quantidade como em grau de dificuldade das peças. Depois realizo algumas escalas tendo sempre a tônica sendo chamada de dó. Em seguida realizamos juntos a leitura de alguns solfejos¹⁶.

Após a aula de solfejo o regente, Prof. Lemuel, que estava assentado com os coristas, toma a frente do grupo e inicia o aquecimento vocal. Inicialmente, convida o grupo de cantores para despertar o cinturão abdominal com os fonemas [ɔs], como na palavra vós. A melodia em grau conjunto partia da tônica, subia até o terceiro grau e descia para a tônica novamente. Enquanto os cantores realizam o exercício, modulando de meio em meio tom, o regente pede mais energia no fonema [s] e pede para que mobilizem a energia da musculatura abdominal.

Um segundo [s] é acrescentado aos fonemas anteriores e o grupo prossegue. O regente usa os gestos para pedir mais espaço na cavidade oral, dá instrução para utilização dos fonemas [ŋɔ], como na palavra senhora. Explica que a intenção desse exercício é acordar os ressoadores e diz aos coristas que é preciso enviar o som para a cabeça, onde se tem ossos e cavidades que farão o som ressoar. A melodia usada para o vocalise usa a sequência de notas: mi, sol, ré, mi, dó, dentro da mesma oitava, em colcheias. Sobem modulando de meio em meio tom e descem por intervalos mais distantes.

Enquanto fazem o exercício, o regente pede que deixem a mandíbula mais relaxada, depois que sintam a cavidade nasal sendo preenchida pelo som. Segue pedindo mais espaço, suavidade, energia e respiração. Então, mais notas são acrescentadas à melodia: ré, mi, ré, dó, estas em semicolcheias. Ele insiste para que os coristas mantenham o som num lugar de ressonância alta conquistando cada vez mais espaço.

O exercício seguinte é anunciado tendo como objetivo a homogeneização das vogais. Antes de iniciarem esse vocalise, o regente os lembra da necessidade de manterem uma postura ereta, que favoreça a emissão e o apoio. A melodia é um arpejo do acorde de tônica com sexta. Na direção ascendente, usam inicialmente o fonema [ŋɔ] e na direção

¹⁵ Essa ação não será explorada nas discussões, pois difere da proposta metodológica desta pesquisa. A intervenção feita nas atividades apenas ilustra o espaço destinado ao ensino de teoria realizado no ensaio do coro em destaque.

¹⁶ Exercícios extraídos do livro *A New Approach to Sight Singing* (BERKOWITZ; FRONTIER; KRAFF, 1997).

descendente o fonema [a], depois trocam o [a] por [e] e alternam vozes masculinas e femininas.

Seguem trocando o fonema da melodia descendente para [i], depois [u]. Quando usam o fonema [u] para a melodia descende, o regente pede para que evitem qualquer tensão muscular e busquem o relaxamento ao tempo que se conquiste espaço nos ressoadores.

O próximo exercício utiliza o fonema [ɔ], como na palavra vovó, em uma escala que parte do primeiro ao quinto grau e do primeiro ao nono grau. O grupo encontra uma dificuldade para executar o exercício e o regente pede atenção à afinação e principalmente que cheguem até a nona e não desçam da oitava. Para resolver definitivamente a dúvida de afinação dos coristas, o regente insere uma fermata na nota mais aguda do exercício. Resolvido a afinação, eles aceleram o andamento do exercício, agora sem a fermata.

Terminado o aquecimento vocal, o regente anuncia a primeira peça do ensaio: *Bonse Aba, Tradicional Zambian Song*, Arr. Andrew Fischer. O coro começa o ensaio e cantam a *Bonse Aba* até o final. Depois de cantarem, o regente chama atenção para o ritmo impreciso de uma passagem do soprano e contralto e faz a correção e pede que coloquem uma ligadura. Em seguida, ele chama a atenção para o *sforzando* seguido de *piano*, *sfz p*, indicados na partitura. O coro identifica a grafia da dinâmica solicitada pelo arranjador enquanto o regente exemplifica, com a voz, a forma de realizar tal dinâmica.

Para iniciar o ensaio de *Xote das Meninas* de Luiz Gonzaga e Zé Dantas – Arr. Tom K, o regente pede que se mantenha a colocação da voz alta. O coro começa a cantar e logo é interrompido com o pedido de leveza na pronuncia e feições sorridentes para se transmitir a mensagem trazida pelo texto. As vozes femininas cantam a introdução com o intuito de melhorar a articulação, depois acrescentam-se o baixo e o tenor. O pedido agora é para que os naipes femininos diminuam o volume para equilibrar com os tenores, que são em menor número. Cantam, então, até o final da peça.

Depois do *Xote*, o coro passa para a canção *Vida Nova*, de Galtiere Beloni Filho, Poesia de Thiago Melo, Arr. Samuel Ker. O regente pergunta ao coro qual é a tonalidade da peça e em qual grau dessa tonalidade a melodia tem início, eles respondem que está em Ré Maior e que a primeira nota é Fá. O regente fala que se a canção estivesse na tonalidade de Dó Maior a primeira nota seria mi, que corresponde ao terceiro grau da tonalidade. Depois dessa introdução convida a solista para cantar a primeira frase, que logo é seguida por todas as vozes. O acompanhamento ao piano é feito pelo próprio regente que alterna as mãos entre tocar e reger.

A próxima peça a ser ensaiada pelo grupo é *Tollite Hostias*, de C. Sant-Saëns. No primeiro corte o regente pede que os coristas olhem mais para ele para que façam a pausa juntos e sejam precisos no novo ataque. Pede ainda que não fixem os olhos na partitura porque o público estará na frente deles e é para esse público que deverão fazer contato visual. Nessa parada, ele também corrige a pronúncia do latim. Retomam o último trecho cantado. O regente faz a peça novamente para pedir mais frase do soprano que, segundo ele, estava cantando nota a nota. Também passa voz por voz do trecho e, aos naipes masculinos, pede mais relaxamento na musculatura da mandíbula e soerguimento do palato.

Antes de retomarem, o regente alerta para o ritmo em semínimas e insiste que se faça tudo ligado. Ele lança a pergunta: “Como é que a gente sabe que o compositor quer que faça separadas as notas?” (GUERRA, 2018). Um baixo responde dizendo que o compositor coloca um ponto em cima de cada nota. O regente replica a informação e diz que se não há tal sinal deve-se fazer tudo *legato* e ainda usa a oportunidade para falar sobre outra articulação: o *marcato*. Somente depois disso os homens cantam o trecho em destaque.

Quando junta *tutti*, orienta que a expressão facial de todos seja condizente com o texto que traz uma louvação a Deus. O coro canta então a seção B com dinâmica *forte* e faz o *ritornello* com dinâmica *piano* em obediência ao gestual do regente. Ele prossegue pedindo ao contralto que o fonema final da palavra aleluia seja pronunciado próximo do fonema [ɔ] para não se perder o foco da emissão e também que sustentem a duração da nota com energia da barriga. Logo após a correção do trecho, o contralto junta-se ao soprano enquanto lhes é solicitado um *accelerando*. Com isso o ensaio é finalizado. Passam a combinar um ensaio extra e os detalhes de duas apresentações que farão ainda na semana corrente: uniforme, horário de chegada e repertório.

4.5.2 Entrevista 3

A entrevista com o Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra Sobrinho foi realizada no dia 28 de novembro de 2018, na cidade de Campina Grande-PB. Guerra¹⁷ é professor Associado I da Universidade Federal de Campina Grande. Graduado em Administração de Empresas, Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco com pós-doutorado na Universidade de Cambridge (UK). Estudou regência no Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil com o Dr. Donaldo Guedes, Dr. Fred Span e com o Prof. Nilson

¹⁷ <http://lattes.cnpq.br/9512363834033518>

Galvão. Estudou canto com a Profa. Dra. Mary Lois Sommers, Prof. Dr. Paulo Charlton, Prof. Henrique Lins e Prof^a Dra. Martha Herr.

Participou como solista do Madrigal Reflexus (UFPE), e também do King's Voices e King College, em Cambridge (UK). Tenor, seu repertório solista inclui o *Requiem KV626* de Mozart, *9^a Sinfonia* de Beethoven, *Krönungs-Messe* de Mozart e *Serenade to Music* de Vaughan Williams.

Na entrevista concedida por Lemuel Guerra, ao falarmos sobre os conhecimentos necessários à regência coral, ele lista: teoria musical, história da música, harmonia, composição, estilo e técnica vocal. Sobre este último, afirma: “Quem quer trabalhar com esse instrumento coral, que é um instrumento muito sofisticado feito de vários instrumentos que se juntam para formar um instrumento maior, tem que conhecer técnica vocal” (GUERRA, 2018). Para ele, o coro é seu instrumento e o considera como um sistema complexo, pois é composto por pessoas bastante diferentes em idade, meio social, formação e conhecimento musical.

Deste modo, o conhecimento da técnica vocal passa a ser a principal habilidade técnico-musical a ser desenvolvida pelo regente. Afirma ainda que em outros tipos de coros onde se trabalham outras habilidades, a voz também será a prioridade, como é o caso do coro cênico. Na visão de Guerra, além de ser parte de um instrumento maior, os coristas são também intérpretes. E para que realizem essa tarefa com eficiência é preciso que seu regente atue como educador musical e invista tempo na musicalização dos cantores.

Bons regentes são educadores musicais porque eles trabalham com todas as áreas que a gente pode pensar que o educador musical trabalha: estudo das teorias, nome de nota, ritmo, harmonia, toda a ideia de motivos, frases, estilos, história da música, apreciação musical. Todo bom regente é um educador musical. Quão mais amplo ele for, quanto mais ampliada for a visão da atividade coral melhor ele será. (GUERRA, 2018)

Um regente que tenha essa visão ampliada sobre a funcionalidade do ensaio, tornando-o espaço onde o conhecimento vá para além da altura, ritmo e linhas melódicas conseguirá resultados muito mais sólidos na produção musical e nesse processo transferirá parte da responsabilidade da construção da performance para o corista. Este último, dotado de conhecimento musical, atuará de maneira mais consciente na realização musical.

Outra preocupação do regente é com a interação entre os coristas. Guerra acredita que é necessário a criação de um ambiente respeitoso no ensaio do coro.

A gente precisa criar um ambiente de respeito, um ambiente de consideração das particularidades da pessoa que chega, porque cada um tem uma trajetória, cada um tem as suas expectativas [...]. Um bom regente precisa construir um ambiente no qual as pessoas respeitem as diferenças, respeitem os ritmos, silêncios, formas de falar, viver e pensar o mundo. (GUERRA, 2018)

O excerto acima revela uma preocupação por parte do regente com acolhimento dos novos integrantes, pois este é um coro que se renova constantemente. Todos os semestres entram novos integrantes e estes são cuidadosamente incluídos no grupo. O regente também declara que, por vezes, é instado a arbitrar conflitos emergidos pelo descontentamento de corista com o descumprimento de normas por colegas ou em situações de asperezas no relacionamento entre coristas. Ele compreende que na condição de líder do grupo essa tarefa é seu dever.

O ambiente físico também é importante para o regente. Ele aponta a necessidade de uma sala de ensaios com iluminação e ventilação adequadas, e quando se refere aos equipamentos existentes, destaca o aparelho de TV com acesso à internet. A presença desses recursos lhe permite exibir vídeos de bons corais e solistas, o que é bastante produtivo para a formação estética dos coristas e também para a materialização de horizontes musicais a serem atingidos.

Dois grandes queixas do regente são sobre o piano e as cadeiras da sala de ensaio. O coro usa um piano eletrônico e há sempre, antes de cada ensaio a necessidade de trazê-lo de uma outra sala, montar suporte e ligar a fiação. Além disso, o volume não é compatível com o tamanho do coro, 60 vozes, e com as dimensões da sala, um mini auditório com capacidade para pouco mais de 100 pessoas.

A altura do assento das cadeiras é muito baixa, o que interfere na postura dos coristas. Quando sentados, esticam as pernas para frente ou as curvam para baixo do assento. Nos dois casos, a eficiência da base muscular das pernas é comprometida. Também, a profundidade da cadeira é muito grande. Devido a essa característica, o encosto fica longe das costas, o que obriga o corista a curvar sua coluna para alcançá-lo ou descartá-lo como apoio durante o ensaio.

A ausência de um quadro pautado também é relatada por Guerra, principalmente no trabalho de musicalização realizado com os novos integrantes do coro. O regente afirma que é desgastante desenhar pentagramas sempre que vai ensinar teoria, além de ser desperdício de um recurso valioso: o tempo de ensaio.

Já sobre os recursos humanos nos 25 anos à frente do Coro em Canto, diversos colaboradores atuaram na estrutura do coral: preparador vocal, professor de teoria e correpetidor. Na maioria dos casos se tratava de integrantes do coro que adquiriram as habilidades para exercerem essas funções e se voluntariaram para contribuir com os trabalhos do coro.

O acompanhamento e correpetição já foram realizados por um bolsista, mas hoje é feita pelo próprio regente. Atualmente, o coro conta com Halley Chaves ministrando as aulas de teoria. Esse corista começou sua formação musical no coral, depois decidiu fazer uma graduação em música e hoje, com mestrado, voltou ao coro na condição de colaborador.

Os coristas são orientados a trazerem para as aulas de teoria cópias do material adotado para iniciação musical como Bona¹⁸, Prince¹⁹ ou outro material compilado de várias fontes. Também que tenha consigo um caderno de música e as partituras. Estas últimas são produzidas com uma verba da universidade destinada para esse fim.

A inexistência de armários para o coral, impossibilita a criação de um arquivo onde as partituras possam ser guardadas após sua utilização. Por essa razão os coristas levam-nas para casa e ficam definitivamente com as cópias. Por consequência disso, e pela constante renovação dos integrantes do coro, quando uma obra é retomada ao repertório de ensaio, novas cópias devem ser produzidas.

O repertório é escolhido tendo como critérios: o nível técnico-musical do coro e escolhas pessoais do regente e, ainda, obras que contemplem diferentes gêneros e períodos estéticos da história música, como: arranjos de música popular, *negro spiritual*, barroco, clássico, romântico e contemporâneo:

Tento fazer uma seleção de repertório que coloque os nossos cantores em contato com exemplos desses períodos da história música de modo a enriquecer o máximo, o possível encontro que a pessoa tem com isso que foi produzido ao longo do tempo para coral. (GUERRA, 2018)

Além disso, há uma predileção por peças que não tenha divise de naipe, porque o número de vozes masculinas é muito inferior ao de vozes femininas, e os novatos daqueles naites precisam do suporte dos veteranos. Segundo o regente, há coristas que investem mais nos estudos de teoria musical e outros menos, por isso o grau de dificuldade musical precisa ser contrabalanceado.

¹⁸ Método de divisão musical e solfejo elaborado por Pasquale Bona.

¹⁹ Método Prince – Leitura, percepção e ritmo.

O regente também afirma que a escolha do repertório precisa partir exclusivamente dele, pois, cada corista tem suas preferências e a democratização para a seleção de músicas que farão parte do repertório pode privilegiar alguns coristas em detrimento de outros. Lição aprendida por ele quando, ao longo de sua trajetória, quis experimentar essa ação:

Pedi para os cantores, principalmente os mais experientes fazerem pesquisas e selecionarem peças que eles achassem bonitas e boas para fazer com o coro, mas não funcionou muito. Porque cada um tinha uma preferência. Eu privilegiava alguns e isso criou um pouco de problema. Então eu tomei a decisão de fazer isso individualmente. (GUERRA, 2018)

A experiência mostrou-lhe que selecionar músicas tomando como critério a escolha de um corista pode gerar sentimento de rejeição nos demais cantores, cujas ideias não foram acatadas. Isso pode afetar o sentido de pertença de uma pessoa aquele conjunto musical.

Para inserir uma peça nova ao repertório, Guerra apresenta aos coristas a tradução, compositor, período histórico e seu contexto. Esse último em caso de partes, excertos de obras maiores. Explica os desafios que tal peça representa quanto ao nível de dificuldade e tempo que será investido para deixá-la pronta para apresentar. A receptividade que os coristas dão a cada peça, também é alvo da atenção do regente. Ele diz que ao perceber que uma peça não teve boa aceitação a remove do repertório.

O planejamento do ensaio de Guerra inclui: 30 minutos de teoria musical, 30 minutos de técnica vocal onde trabalha com exercícios de alongamento, respiração e vocalises, 50 minutos com o estudo do repertório, onde são lidas as peças novas e trabalhadas as peças já estudadas. Nos 10 minutos finais, são exibidos vídeos com performance de outros coros e de cantores solistas.

Uma outra grande preocupação do regente é o ingresso de pessoas no coral a cada semestre. Para atingir um bom número de interessados em cantar no Coro ele usa as redes sociais e chamadas em uma emissora de televisão local, segundo Guerra, este último é um meio eficaz de atrair novos participantes. Há um desejo de incluir a todos que se inscrevem por isso não realiza seleção, faz apenas uma avaliação para encaminhar os novatos às aulas de teoria e técnica vocal. Guerra fala sobre o processo de ingresso no Coro em Canto:

Eu não chamo de seleção, chamo de classificação vocal. [...] Faço um vocalise e vou repetindo para a pessoa cantar. Subo de meio em meio tom para ver a extensão a

tessitura, se tem afinação. Faço teste de ritmo. Pergunto porque a pessoa está querendo fazer coral para entender qual a motivação que faz a pessoa vir para o coro. Então eu divido aqueles que vão entrar no coro imediatamente e aqueles que vão ser encaminhados para a técnica vocal. (GUERRA, 2018)

Tal estratégia pode ser entendida como uma das razões pelas quais o Coro em Canto permanece ativo por mais de duas décadas, mesmo com uma alta rotatividade de integrantes. Uma boa parte dos componentes do coral são alunos dos diferentes cursos da UFCG e muitos ali permanecem apenas durante a graduação. E principalmente, dá oportunidade de incluir no processo de musicalização aquelas pessoas com pouca ou nenhuma formação musical.

A expectativa de Guerra é que o canto coral possa sensibilizar esses indivíduos para o que está acontecendo em si, nos outros que ali estão, na sociedade na qual se inserem e no mundo. E ainda que cultivem o respeito, aprendam a fazer as coisas com outras pessoas e a cooperar com o projeto de outras pessoas. E em termos de conhecimento musical, é seu desejo que os coristas sejam alfabetizados, que saiba ler partituras e possam extrair delas todas as informações necessárias para uma performance coerente com a proposta feita pelo compositor.

4.6 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Nesse item, são discutidos os resultados obtidos na pesquisa de campo realizada a partir de entrevistas gravadas, observações diretas dos ensaios que foram registrados em áudio e vídeo. Os ensaios foram descritos nos itens 4.3.1, 4.3.2, 4.4.1, 4.4.2 e 4.5.1. A transcrição das entrevistas, cujos excertos foram utilizados ao longo deste capítulo, encontra-se em anexo para apreciação.

Estabelecemos uma relação entre as respostas obtidas nas entrevistas e a prática dos sujeitos registradas com os instrumentos de coleta. Os dados obtidos foram agrupados em três categorias que resultaram nos eixos de discussões: administração de recursos materiais, habilidades técnico-musicais e educacionais e administração de recursos humanos. Esses três eixos de discussão foram unificados pelo viés educacional observado nas ações dos sujeitos pesquisados.

4.6.1 Administração de recursos materiais

Iniciaremos as discussões dos resultados tratando dos recursos utilizados para prática coral, a começar pelas salas de ensaios.

Os três espaços nos quais os regentes realizam seus trabalhos são muito distintos, embora dois deles situem suas atividades no mesmo departamento. Os recursos materiais, incluindo o espaço físico, são muito diferentes. Cada um dos regentes corrobora para o entendimento de como deveria ser uma sala de ensaios adequada para a prática coral.

A sala de ensaio deve ser adequada ao tamanho do coro, possibilitando que todos os coristas se acomodem em naipes, quer seja em bloco, em filas ou em qualquer outra formação que se faça necessária para a construção da performance. Também é importante que todos vejam o regente, por isso ele deve estar a certa distância para que todo o seu corpo seja visualizado pelos coristas.

Quando perguntado sobre quais recursos são necessários à prática coral, Rasslan aponta o espaço físico como primeiro elemento:

Acho que primeira coisa: uma sala limpa, organizada, arejada e que tenha uma certa ordem de posicionamento de cadeiras, de organização do trabalho. Ninguém gosta de chegar numa sala e não ter lugar para sentar; [...] de não saber como vai se posicionar. No dia que eu preciso da sala toda aberta, por conta de algumas dinâmicas, a gente começa com cadeiras arrumadas, e posicionadas de maneiras diferentes. (RASSLAN, 2018)

Para ele o espaço do ensaio deve permitir que o coro possa se mover, seja para estudo do posicionamento em alguma formação em apresentação, filas ou blocos, seja para que os coristas reconheçam aquele espaço como seu, um lugar de estudos, de produção musical, onde eles poderão se expressar. Silva e Guerra também reconhecem a importância de um espaço adaptado às necessidades do coral, onde o cantor sinta-se integrado ao ambiente.

A acústica da sala é algo que preocupa os regentes. No caso de Guerra o espaço é demasiadamente grande para o som do piano. Silva ensaia nas salas de aula do Departamento de Arte e Mídia, espaços amplos, mas com as paredes paralelas entre si e piso paralelo ao teto. Essa forma espacial em cubo somada à textura lisa da superfície promove múltiplas reflexões das ondas sonoras – fenômeno que atrapalha a produção musical com efeitos de retardo e cria uma situação de competição sonora, exigindo mais volume vocal dos cantores, podendo causar desconforto auditivo nos integrantes do coro, inclusive no regente.

Já a sala de Rasslan tem a parede da frente mais larga que a parede do fundo, quebrando um pouco do paralelismo estrutural da sala. Além disso, o regente, com recursos próprios, mandou confeccionar tapumes de madeira instalados com a função de biombos acústicos que neutralizam parte da reverberação da sala. O problema ali é com o som de fora que invade o espaço do ensaio. Ao lado da sala do coro existem salas ocupadas por outras atividades artísticas que geram muito ruído, competindo com a música feita no coro e interferindo na percepção dos coristas e do regente.

A ventilação e refrigeração do ambiente são muito importantes. O ar é a matéria prima utilizada para a produção vocal e quando o coro realiza esse trabalho consome grandes quantidades de oxigênio. Esse gás é naturalmente convertido em gás carbônico no ambiente de ensaio. Por essa razão o regente deve preocupar-se com a renovação do ar da sala do coral.

Tal renovação de ar no ambiente de ensaio também está inserida na preservação da saúde vocal dos cantores, pois reduz a propagação de diversas doenças que afetam o aparelho respiratório e, portanto, a produção vocal. Todos os regentes entrevistados consideram isso muito importante, já que a saúde vocal é um fator determinante na produtividade musical dos coristas.

Com relação ao sistema de refrigeração do ar, Rasslan menciona o calor sazonal que castiga a cidade e aponta a necessidade de ar condicionado na sala do coro. Silva também aponta a necessidade de ar condicionado: “Você pede um ar condicionado, ele quebra amanhã e entra de novo na roda para consertar. E isso, em certa medida compromete o rendimento de seu trabalho” (SILVA, 2018). Com esse exemplo Silva queixa-se da qualidade dos equipamentos instalados no Departamento e da morosidade do serviço de manutenção dos aparelhos.

A aquisição e manutenção desses aparelhos de ar condicionado dependem da macroestrutura da universidade. A burocracia que envolve tais processos toma o tempo do regente, tempo esse que poderia ser investido em outras formas de atuação como na escolha de repertório ou na elaboração de materiais de ensino. Por outro lado, o regente é também um administrador de recursos, e como tal, tem que lidar com esses assuntos de natureza burocrática.

A produção musical é feita, via de regra, com a extração de informações contidas na partitura impressa. É conveniente lembrar que a notação é bastante complexa, incluindo altura, ritmo, articulação, dinâmica, andamento, expressões de caráter e texto. Isso requer do ambiente uma iluminação favorável, para que tais elementos não sejam confundidos ou

passem despercebidos. Cada símbolo, expressão ou texto que não é visto de maneira clara pelos coristas pode gerar variações na execução. O que vai exigir que o regente interrompa o ensaio para resolver o problema.

Um quadro pautado é sempre uma necessidade para o regente-educador. Isso porque a partitura ainda não é um recurso no qual a maioria das pessoas teve acesso. Muitos cantores que chegam nos coros têm ali o primeiro contato com a pauta, como acontece nos coros da UFMS e Coro em Canto, por exemplo. Alguns sequer sabem que esta é constituída por cinco linhas, embora a escrita musical seja bastante usada em nossa cultura, em especial nos objetos de decoração.

No Coro em Canto, acontecem aulas de teoria antes do ensaio do repertório. Ali a necessidade de um quadro pautado fica mais evidente. “Quando eu dou as aulas de teoria eu tenho que escrever o pentagrama todas as vezes” (GUERRA, 2018). O corista leigo, que chega nesse universo de escrita musical para coral precisa ser instruído sobre a disposição do texto abaixo de cada nota, elisões silábicas, melismas, ligaduras, sinais de repetição, salto e disposição das vozes em sistemas, ou seja, um universo de termos e símbolos que são facilmente encontrados nas partituras.

Essa linguagem técnica musical é carregada de significado, e a sua utilização constante pelo regente favorece o aprendizado dos cantores, otimiza a utilização da voz do regente e o tempo de ensaio. Tomemos a expressão golpe de glote como exemplo. Quando acontecer o golpe de glote durante o ensaio em um determinado trecho da música, o regente pode usar a oportunidade para explicar esse termo e alertar os coristas sobre os efeitos dessa ação na fisiologia do aparelho vocal, bem como sobre a interferência sonora que isso traz à harmonia. Isso previne que o regente tenha que fazer esse ataque vocal outras vezes ou tenha que parar o ensaio para corrigir o problema.

Os símbolos gráficos, termos e as inserções de elementos interpretativos na partitura precisam ser anotados pelo corista, assim devem portar consigo um lápis e uma borracha. Independentemente do nível musical do cantor, quando ele se dispõe a fazer música com esse grau de elaboração, lápis e borracha devem compor as suas ferramentas básicas de trabalho.

Voltemos ao tema partituras impressas. Um coro geralmente utiliza muito material impresso para produzir o repertório para um concerto. Vamos ilustrar essa questão com o *Requiem, de Fauré*, obra com aproximadamente 40 minutos de duração, feita pelo Coral da UFMS e os demais coros do Movimento Coral da UFMS. Os cadernos desse concerto com a

parte vocal têm 80 páginas, em média. Isso multiplicado por 50 encadernações, uma para cada corista, totaliza 4 mil páginas para um único repertório.

Olhando por esse ângulo, observa-se a necessidade de preservar todo esse material em um arquivo próprio da instituição coral, principalmente em coros com grande rotatividade de coristas, como é o caso do Coral da UFMS. Esse coro, em especial, possui uma sala de ensaios própria o que possibilitou a criação de um arquivo de 06 armários onde são guardadas as partituras. Diferentemente do que ocorre nos coros da UFCG, situação retratada por Guerra durante a entrevista:

As partituras, oferecemos para eles com uma verba da universidade, eles as levam para casa e ficam com elas. Não temos uma musicoteca. Já pensamos muito em fazer isso, porque as vezes a gente volta para um repertório e tem que fazer as cópias tudo outra vez. O problema é que não temos um lugar específico para armazenar. (GUERRA, 2018)

A iniciativa desse regente em incluir no projeto de extensão o pedido de recursos financeiros para aquisição de cópias do material favorece o acesso e a permanência de pessoas à prática coral, pois segundo o próprio regente, participam do Coro em Canto, alunos da UFCG e pessoas das mais distintas classes sociais, e para alguns deles, adquirir as cópias com os recursos próprios pode se tornar um obstáculo para sua permanência no conjunto.

Ter as partes vocais arquivadas favoreceria a reinserção da peça ao repertório. Além da disponibilidade do material para o ensaio, há também a economia de recursos financeiros que podem ser aplicados em outros repertórios ou em outras necessidades materiais da prática coral, como na afinação de piano, por exemplo.

Cantar em coro pressupõe que seja “no tempo e afinado” (SILVA, 2018). Assim, há uma exigência que o instrumento que dê suporte ao aprendizado das peças seja eficiente. Ter um piano desafinado para um ensaio pode confundir os coristas sobre as alturas, mesmo no caso de estudantes de música da graduação e cantores mais experientes.

Observamos nos ensaios do Coro Masculino da UFCG e nos ensaios do Coro de Câmara de Campina Grande que o regente utiliza um piano digital mesmo com piano de armário presente na sala. Em entrevista, Silva revela que não usa o piano acústico da sala devido à ausência de manutenção na afinação desse instrumento.

Guerra (2018) retrata a falta que um piano faz ao ensaio de seu coro:

Tínhamos um piano aqui no auditório. Como é um auditório que funciona para vários cursos que ocupam esse prédio, o piano começou a ser maltratado por vários

estudantes. Uma vez o coordenador entrou na sala e um estudante estava em cima do piano fazendo uma cena. Então retiraram o piano e a gente está trabalhando com teclado. É diferente o som do piano! O teclado temos que preparar toda vez. O som do teclado não é suficiente para o som do coral, que é um coro grande. (GUERRA, 2018)

O regente menciona um piano de cauda que era usado pelo coro. É importante esclarecer que esse instrumento é caro e de difícil locomoção, e que a estrutura não foi concebida para suportar o peso de uma pessoa. Isso justifica a decisão da coordenação em remover o piano de uma área comum do departamento e realocá-lo em espaços reservados às práticas musicais.

No trecho acima, Guerra aponta a deficiência do som de um teclado, piano digital, em atender as necessidades do coro. É um coro de 60 vozes que ensaia em um ambiente com capacidade para mais de 100 pessoas. As caixas de som do instrumento digital não têm potência para gerar um volume de som que seja suficiente para esse contexto. Outra questão para a necessidade de se ensaiar com um piano acústico, com cordas e martelos, é a seguinte: sua sonoridade é rica em harmônicos²⁰, elemento de grande relevância na construção de uma sonoridade coral.

A produção de harmônicos do piano contribuirá para a experiência auditiva do corista em formação, podendo favorecer uma emissão vocal similar, ou seja, rica em harmônicos. Além disso, tais harmônicos contribuem de maneira significativa para a afinação dos cantores, uma vez que os sons parciais gerados pelas cordas do piano corroboram para o cálculo que o corista faz para atingir as notas descritas nas partituras.

No início da formação musical ou em estágios profissionalizantes, o corista precisa aprender uma postura corporal adequada para cantar. Essa matéria é alvo das preocupações dos três regentes investigados, tanto na observação de seus ensaios como nas entrevistas, eles apresentam um cuidado com a postura do cantor.

A presença de espelhos na sala de ensaios do Coral da UFMS auxilia o corista a observar a si mesmo e corrigir a postura, de acordo com as instruções de Rasslan. As cadeiras também são importantes para um arranjo corporal eficiente na produção vocal. Silva (2018) diz que gostaria de ter cadeiras adequadas, Rasslan (2018), gostaria que as cadeiras fossem confortáveis. Isso porque a maior parte do ensaio os coristas ficam sentados. Guerra (2018), que ensaia num auditório, faz uma descrição das cadeiras usadas pelos seus coristas:

²⁰ Harmônicos - os sons parciais que normalmente compõem uma a sonoridade de uma nota musical. Eles se fazem presentes pelo fato de que tanto uma corda quanto uma coluna de ar têm a característica de vibrar não apenas como um todo, mas também como duas metades, três pedaços etc., simultaneamente. *In* SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. 1994. p. 408.

As cadeiras precisam ser confortáveis. Aqui, por exemplo, na sala de ensaio, as cadeiras não são muito apropriadas. São muito largas, o encosto é longe das costas e ergonomicamente, quando você vem para frente – que é o que eu normalmente oriento os cantores fazerem, para não comprometer a posição ereta da coluna e deixar o aparelho de respiração e produção vocal livres – as pernas dos cantores ficam um pouco levantadas. [...] As cadeiras poderiam ser um pouco mais altas, para quando a pessoa vir um pouco mais para frente, para conseguir manter a coluna ereta, as pernas não sofrerem pressão e não terem que ser dobradas ou colocadas para frente. As cadeiras são muito importantes porque a gente trabalha muito tempo sentados, lendo, estudando, repetindo. (GUERRA, 2018)

O que podemos notar na fala de Guerra é que a necessidade de cadeiras adequadas se relaciona diretamente com a postura dos coristas e com a técnica vocal. A altura do assento deve permitir que os pés alcancem o chão e que as pernas façam um ângulo de 90°. O peso do corpo deve ser lançado sobre os ísquios²¹ mantendo toda a coluna ereta. Assim a musculatura da cinta abdominal fica livre para trabalhar na contração do diafragma permitindo o controle da pressão e do volume de ar que entra e sai dos pulmões, configurando-se no apoio respiratório.

As costas, principalmente a lombar, devem fazer contato com o encosto da cadeira, o que reduz a pressão exercida pelo peso do corpo. Mas para isso a cadeira deveria ter essas partes adaptáveis a cada biotipo, pois as proporções das partes do corpo variam muito de cantor para cantor. Outra solução seria a aquisição de materiais de apoio que fizessem esses ajustes.

Para os cuidados com o corpo e especificamente com a saúde vocal, os regentes orientam seus cantores a tomarem água constantemente. A ingestão de água durante o uso da voz hidrata o organismo e evita o ressecamento do trato vocal. Essa ação favorece uma emissão vocal sem tensões musculares no aparelho fonador.

O corista, mesmo os mais iniciantes, fazem uso profissional da voz, pois mais do que profissionais de outras áreas, esse explora variações de intensidade e alturas com notas fora dos registros médios, dinâmicas e articulações solicitadas no fraseado musical. A manipulação de tais elementos musicais requer grande produção de ar que deve ser emitido com certa pressão para que o corista some sua voz ao conjunto e o grupo faça-se ouvir, com todas as nuances, em diferentes espaços onde se apresentam.

A emissão de ar em volume e pressão superiores ao necessário biologicamente é fator que agrava o ressecamento do aparelho vocal. Assim, a presença de água nos ensaios é

²¹ Osso inferior do quadril.

vital para preservação da saúde vocal dos coristas. O Coral da UFMS, por exemplo, conta com um bebedouro no interior da sala de ensaios. Isso permite aos coristas abastecer suas garrafas de água sem perder parte do ensaio.

Parte dessa água ingerida não é absorvida pelo organismo, o que naturalmente leva o corista a precisar de banheiros. A proximidade desse equipamento pode otimizar o tempo de ensaio, pois quanto menor for a distância dos banheiros, menor será o tempo que o cantor precisará se ausentar da atividade.

Os coros de Campo Grande ensaiam num ambiente com data show, caixa amplificadora e conexão com a internet. Durante a observação podemos notar que seu regente, Rasslan, usa amplamente esses recursos. Nos trabalhos com o Coro Escola, descrito anteriormente, ele promove um momento de escuta ativa através da exibição de duas performances de *Queda do Império* de Vitorino Salomé Vieira. Trabalha com os vídeos os conceitos de afinação, percepção, fraseado além de proporcionar aos coristas um contato estético com o total da obra que irão realizar. Quando o cantor está imerso no meio coral a sua percepção é parcial e naturalmente está muito mais direcionada à sua linha vocal.

Já os coros de Campina Grande dispõem de um aparelho de TV conectado à internet o que, dispensaria data show, para realizar a exibição de um vídeo. Mas nas aulas de teoria do Coro em Canto, o data show ainda é muito utilizado.

4.6.2 Habilidades técnico-musicais e educacionais

Passaremos para a categoria ligada às habilidades técnico-musicais. Os três regentes foram observados correpetindo seus coros. Diversos momentos da prática coral o piano é utilizado. Rasslan utiliza o piano desde os trabalhos de percepção com o Coro Escola. Silva e Guerra a partir do aquecimento vocal até o final do ensaio.

Embora tenham a habilidade de acompanhar, os regentes relatam a necessidade de um pianista no grupo. No Coro masculino, Silva alternou o acompanhamento ao piano com um aluno. No Coral da UFMS Rasslan fez o mesmo. Quando estão com suas duas mãos livres os regentes passam a utilizar mais o gestual, construindo através dele a interpretação desejada. Tocar o piano e reger divide a atenção do regente, e faz com que ele utilize muito mais a voz para conduzir os ensaios.

Durante as discussões no item anterior, pudemos notar outra habilidade técnica dos regentes: o conhecimento sobre a acústica do ambiente, aspecto presente nos relatos sobre

a necessidade de tratamento acústico para as salas de ensaio, ou na sugestão de instalação de rebatedores.

Também naquele item, a preocupação com equipamentos que favoreçam uma produção vocal eficiente evidencia o conhecimento dos regentes sobre a funcionalidade do aparelho fonador e dos aspectos relativos à saúde vocal. Conhecimento que transparece também nas entrevistas e na condução dos ensaios.

Em seus ensaios, Rasslan, faz um trabalho de conscientização corporal, com exercícios de alongamento, relaxamento, alinhamento postural, tonificação da musculatura da fonação e respiração. Guerra e Silva também iniciam seus trabalhos técnicos com uma preparação corporal. Para Silva (2018), os exercícios corporais são importantes porque ajudam o corista a concentrar no ensaio.

Pudemos observar que os exercícios de preparo corporal antecederam às primeiras emissões vocais e foram realizados de maneira sistemática, o que nos faz concluir que os três regentes exploram a consciência corporal e compreendem o corpo inteiro como instrumento de produção da voz.

Nos seus ensaios Rasslan convida o coro a circular pela sala e a ocupar todos os espaços observando sua posição física naquele ambiente. Mas porque perceber o espaço e nele movimentar-se? Primeiro porque a formação coral tem uma aplicação acústica: os coristas precisam estar, relativamente a mesma distância do regente, pois a propagação do som na atmosfera ocorre com a mesma velocidade e se houver uma distância grande entre os cantores de um mesmo naipe fica mais difícil que se consiga uma homogeneização da emissão sonora entre eles.

Segundo, porque a estética de uma apresentação musical envolve muito mais que a qualidade musical, há todo um ritual: a ocupação do palco pelos músicos, entrada dos cantores, entrada do regente e instrumentistas, o posicionamento deles em relação ao regente e aos colegas e até suas vestes. Todos esses movimentos são acompanhados atentamente pelo público.

Do ponto de vista da afinação, o coro precisa se ouvir. A afinação coral é obtida também com as harmonias e isso significa dizer que os coristas necessitam compreender como suas notas se encaixam em cada acorde e como esses acordes se comportam na estruturação harmônica escrita pelo compositor. Portanto, além de uma acústica que seja favorável ao retorno das ondas sonoras ao ouvido dos coristas eles precisam ouvir-se diretamente.

O que traz a necessidade de se priorizar uma formação coral em semicírculo para que os coristas, que fiquem nas pontas, possam ouvir o naipe em posição oposta à sua, e também, possam ouvir aos coristas que estão no centro, uma vez que a geometria dessa formação favorece a antecipação espacial dos cantores das pontas em relação aos do centro.

Quanto ao trabalho mais específico de aquecimento vocal, cada regente tem seu próprio repertório de exercícios de aquecimento. Silva, além dos exercícios de aquecimento com exercícios vocálicos e vocálico-consonantal, utiliza trechos do repertório para concluir o aquecimento necessário à exploração dos extremos da voz:

O vocalise também precisa ser direcionado, muitos problemas eu posso resolver dentro do próprio repertório. Eu subo a voz, começo (o ensaio) com algo mais ou menos acessível e à medida que a voz vai subindo eu vou para algo mais agudo, mais complexo, mais rítmico. (SILVA, 2018)

Assim, a ordem das músicas ou dos trechos musicais a serem ensaiados depende do âmbito melódico e do seu grau de complexidade. Com tal procedimento o regente ganha tempo de ensaio que seria investido no aquecimento. Vale lembrar que a voz é resultado do funcionamento de tecidos musculares delicados e exigir dos cantores notas extremas de sua extensão no início dos ensaios pode afetar a qualidade da produção vocal e, portanto, a sonoridade coral.

Em um ambiente educacional é salutar que o planejamento de ensaio procure ordenar as peças para se promover aquecimento gradual das vozes. Isso se aplica também em ambientes profissionais, com a diferença que, nesse último, os cantores terão a maturidade técnica para alcançar notas extremas e passagens musicais complexas mesmo no início dos trabalhos. Mas ali, o cuidado com o material vocal atrairá para o regente o respeito por parte dos cantores.

Quando o cantor percebe que está incluído e contemplado nas preocupações técnicas do regente, sente-se acolhido e em retribuição passa a responder com mais presteza às intervenções musicais do condutor. Também haverá no coro um entendimento de que se o regente conhece o funcionamento das vozes pode manipulá-las com responsabilidade, e isso faz com que seus comandos sejam prontamente atendidos.

Outro posicionamento de Silva (2018) sobre as habilidades técnico-musicais do regente é a habilidade de cantar. Ele sugere que todo regente de coro deva ter a experiência como cantor solista para desenvolver plenamente seu instrumento vocal. Tendo a voz como

seu principal instrumento de expressão o regente terá a habilidade de ensinar canto a outras pessoas.

Podemos observar que o trabalho realizado pelos três regentes envolve um amplo conhecimento sobre a pedagogia vocal: a preocupação com a postura corporal, com a produção e a emissão do ar; o fortalecimento do apoio, a sensibilização, o conhecimento dos ressoadores e a articulação dos fonemas. Esses são conteúdos de trabalho e desenvolvimento técnico comumente presentes em uma aula de canto.

Nota-se que o intuito dos regentes em ensinar a postura correta, na qual o corista senta-se para cantar numa cadeira adequada, está associada à compreensão que possuem sobre técnica vocal, pois o alinhamento da coluna vertebral permite a liberação da musculatura da cinta abdominal. Essa é responsável pela contração do diafragma, que resulta no controle da entrada e saída de ar dos pulmões.

A presença de espelhos na sala de Rasslan permitem que o corista faça um autodiagnóstico de sua postura corporal como também da abertura da boca e da tonificação dos músculos da face. Essa observação em sala, sob a orientação do professor, cria condições para que o corista realize seus estudos técnicos em outros ambientes, por exemplo, em casa.

Sobre a questão da técnica vocal, Silva orienta seus coristas a fazerem aula de canto-solo. Ele diz: “Se o aluno tem condições de ter aula de canto, maravilha! Porque ele vem com o conhecimento técnico que ele tem e aqui eu moldo ao meu jeito. Se ele não tem professor de canto, eu, Vladimir Silva, sou o professor de canto dele.” (SILVA, 2018). Silva compreende que é de sua responsabilidade o ensino da técnica vocal a seus coristas.

Quando ele detecta que alguns componentes do grupo necessitam de um acompanhamento individual sugere que façam aulas particulares de canto e caso essa pessoa não tenha condições de pagar um professor de canto, ele mesmo oferece aulas gratuitas.

Rasslan e Guerra assemelham suas abordagens ao trabalharem com as questões individuais da técnica vocal. Durante o processo de ingresso em seus coros, ambos os regentes fazem um diagnóstico das habilidades musicais dos coristas e os direcionam para aulas de técnica vocal conforme a necessidade. Rasslan já tem na estrutura do Movimento Coral da UFMS o Coro Escola, cujo trabalho de musicalização e técnica vocal foram descritos anteriormente.

Guerra faz algo semelhante com os novatos do Coro em Canto: depois que entrevista os interessados sobre as razões pelas quais desejam cantar e fazer parte do grupo,

ele os submete a um teste de afinação e ritmo. De acordo com o resultado os convida para as aulas de técnica vocal que ocorrem separadamente do ensaio do coro:

Tem um dia específico na semana que a gente oferece aulas de técnica vocal para quem quiser cantar, inclusive para os desafinados. Na técnica vocal, eu faço essa triagem entre as pessoas que já têm afinação e precisam trabalhar impostação, ressonância, emissão e aquelas pessoas que têm problema de afinação, com os quais eu faço um trabalho específico. Ninguém sai daqui sem ser incluído de uma certa maneira. (GUERRA, 2018).

É importante lembrar que os coros de Rasslan e Guerra incluem pessoas sem nenhuma formação musical. Essa é uma das razões pelas quais os regentes realizam esses momentos de iniciação musical à parte do ensaio do coro principal. Outra razão é que nesses coros há integrantes em diferentes estágios de musicalização, assim, para minimizar os impactos resultantes no encontro desses dois grupos distintos, é preciso que os novatos tenham uma atenção especial e recebam as primeiras instruções sobre técnica vocal, percepção e sobre a linguagem técnica da música como área do conhecimento.

No excerto acima, Guerra fala que para inserir no coro uma pessoa que apresentou problemas de afinação é preciso que ela passe por um processo específico de musicalização. Rasslan não concordaria com a terminologia “desafinado”. Para ele, se a pessoa não apresenta nenhum problema fisiológico ou psicológico que o incapacite musicalmente, é plenamente possível vir a afinar-se com o treinamento: ouvir, escutar e reproduzir.

Durante os trabalhos com o Coro Escola, Rasslan tratou a afinação como consequência do preparo muscular para emissão das notas pretendidas. Se a quantidade de energia empregada na expiração for inferior àquela que o aparelho vocal de cada um necessita, a afinação pode ser baixa ou até mesmo errada. Caso a pressão de ar seja superior à demanda do aparelho vocal a afinação pode passar.

Silva corrobora com esse posicionamento, pois quando em atividade com o Coro Masculino da UFCG falava do suporte aéreo para manutenção da afinação. No ensaio, descrito anteriormente, o professor solicitou insistentemente que seus coristas atentassem ao tônus muscular para não comprometer a afinação e chamou a atenção do conjunto todas as vezes que diagnosticava o comprometimento das alturas em função da falta de tonificação muscular.

Outra questão que pode comprometer a afinação é a falta de atenção. Um cantor pode cantar a nota uma oitava de distância da indicada na partitura porque não estava concentrado no ensaio, ou porque não compreendeu a diferença entre vozes masculinas e

vozes femininas, assim como a transposição que homens e mulheres fazem ao ler na mesma clave. A maneira pela qual um cantor conduz o som nos ressoadores também pode afetar a afinação, o que quer dizer que uma voz mal empostada pode desafinar.

No contexto do coral outros dois elementos são responsáveis pela manutenção da afinação: a homogeneização dos timbres e a precisão do ataque. A homogeneização dos timbres significa que cada corista deve esforçar-se para juntar sua voz à dos demais colegas de naipe em favor da construção de uma sonoridade coral. Essa atitude valoriza o som principal de cada nota cantada pelo naipe evitando o batimento de harmônicos. Diferentemente do canto solo, no coral procura-se evitar a individualidade sonora, pois o importante é a soma das vozes. Se um corista potencializa seu som com a emissão total de seus harmônicos sua voz será percebida e destacada na massa sonora, costuma-se dizer que furou o coro. Se vários cantores decidem fazer o mesmo, o batimento de harmônicos produzirá ruídos e comprometerá a afinação. Em caso de coristas em formação, esse ruído pode confundir sua percepção levando-o a emitir a nota errada.

O segundo elemento responsável pela afinação é o ataque de cada som, que precisa ocorrer exatamente onde foi escrito na partitura, assim como a duração de cada nota. Se o som de uma nota invadir o tempo de outra, gera efeitos que não foram previstos pela composição, ou seja, antecipações ou retardos que não foram escritos, comprometendo as harmonias. Isso indica que a precisão do tempo também influencia na afinação coral.

Ao detectar algum problema de afinação, ritmo ou de técnica vocal, Silva procura estimular os alunos a caracterizarem o erro, apontar suas prováveis causas e até sugerir soluções. Ele pergunta aos coristas: “Está afinado ou desafinado? [...] Está alto ou está baixo? [...] E por quê que foi baixa?”. (SILVA, 2018). Esse tipo de situação leva o corista a fazer uma crítica sobre os processos envolvidos na assertividade da afinação e a refletirem sobre seu processo de aprendizagem musical.

Essa conduta de Silva contribui para que o espaço do coro seja um laboratório onde as práticas musicais estão em constante observação e análise de todos os integrantes do coro. Os coristas estão sempre atentos a sua performance, aos colegas e ao conjunto, pois a qualquer momento podem ser abordados com questões como: “se você fosse o regente, pararia aqui para quê?” (SILVA, 2018). Esse estado de atenção estimula sensivelmente a escuta ativa dos coristas que ali estão.

Silva (2018) compreende o papel que a prática coral tem na formação pedagógico-musical dos seus alunos, sejam eles dos cursos de licenciatura ou bacharelado. Para o

professor, cada disciplina do curso, e, portanto, também o canto coral, deve oferecer desafios através dos quais os alunos possam desenvolver habilidades para atuarem no mercado de trabalho de diferentes formas.

Eu digo para o meu aluno, ‘você vá para escola pública, para a escola particular, para ONG, para a associação, fazer isso: ensinar o povo a ler música, solfejar, cantar com técnica no tempo e afinado para que em trinta anos essa sociedade seja totalmente diferente. (SILVA, 2018)

O que podemos observar em atitudes como esta é a ampliação do potencial educativo do canto coral. Essa prática é vista como o espaço onde as pessoas aprenderão a cantar. Isso poderia resumir o desenvolvimento das habilidades de percepção e técnica vocal. Mas quando o professor desafia o aluno a produzir arranjos instrumentais e a tocar, diversas outras habilidades são requisitadas.

A produção de arranjos requer do aluno de música o conhecimento de contraponto, monodia, polifonia, estilo, passagens *obbligato*²², trechos *ad libitum*²³, *colla parte*²⁴, cadências, ornamentos, articulação, extensão, transposição e conhecimento das claves usadas para cada instrumento dentre outras coisas. Além de colocar em prática as habilidades musicais, a produção de arranjos refina o olhar que o estudante tem sobre a obra coral e amplia largamente seu vocabulário técnico musical.

4.6.3 Administração de recursos humanos

Trataremos das habilidades administrativo-organizacionais necessárias à condução de coros. Quando questionados sobre o que um músico precisa saber para se tornar um regente de coro eficiente, os entrevistados concordam que é necessário ter uma boa formação musical incluindo percepção, harmonia, história da música, técnica de gestual, análise, repertório coral, tocar piano e entender sobre técnica vocal. Rasslan (2018) inclui na lista de habilidades, a capacidade de olhar o cantor como ser humano:

Estar vinculado aos conhecimentos já estruturados que a gente necessita para isso: conhecer de voz; conhecer de regência; conhecer o repertório; conhecer o ser humano. Conhecer as possibilidades de favorecer o espaço em que as pessoas se

²² Termo usado para designar uma parte independente e essencial da música concertante, subordinada à melodia principal. In SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. 1994. p. 663.

²³ Termo que indica que uma parte instrumental pode ser omitida sem prejuízos à apresentação da obra.

²⁴ Indicação para se tocar a mesma parte tal como outra parte. In SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. 1994. p. 208.

sintam à vontade para poder manifestar aquilo que elas têm, que elas trazem consigo e ter bom senso de organizar essas pessoas. [...] Cada um que chega no espaço do coro chega com suas vontades, chega com seus conhecimentos, chega com seus desconhecimentos, chega com suas habilidades para transitar com o grupo, com suas inabilidades totais para transitar com as pessoas. (RASSLAN, 2018)

O regente deve ter em mente que o espaço do coro é um lugar onde as pessoas que ali estão sentem a necessidade de expressar seus sentimentos por meio do canto. E como ocorre em qualquer agrupamento humano, o afloramento de tais sentimentos influencia as relações entre essas pessoas. Nem sempre isso gera relações harmoniosas e o resultado é o conflito entre os coristas.

Por exemplo: um corista não pode considerar-se mais importante do que outro porque se encontra em um estágio musical mais avançado. E nem sempre o regente consegue detectar um comportamento dessa natureza. Então o que se pode fazer é engajar os mais experientes com a linguagem musical em atividades que auxiliem os menos experientes e principalmente os iniciantes.

É perceptível a preocupação dos regentes entrevistados com o acolhimento dos novos integrantes. Aulas de teoria, percepção e técnica vocal, seleção de repertório mais acessível e atenção às expectativas dessas pessoas em relação ao canto coral denotam a importância que esses regentes dão para criar condições de integração de novos participantes em seus corais. Isso fica muito claro, por exemplo, quando Rasslan incube um de seus bolsistas para monitorar as necessidades dos novos coristas e detectar falhas no processo de acolhimento deles.

Observa-se que esse cuidado com questões humanas se estende a todos os coristas em várias outras situações. Esse mesmo regente mantém na sala de ensaio do coro uma cafeteira, café, biscoitos e ainda um frigobar que possibilitam os coristas socializarem. Ele reconhece que há situações em que alguns cantores passam o dia na universidade ou vem direto do trabalho e precisam de energia para permanecerem no ensaio e por isso, eles fazem uma espécie de cotização para que seja possível sempre ter um lanche nos ensaios.

Já os coros de Campina Grande, como não possuem uma sala própria, não é possível ter esse mesmo hábito com relação ao lanche. Mas ali, outras práticas são notadas nesse sentido. Guerra consegue para o coro uma verba da universidade destinada a cópias do repertório, pois isso alivia os coristas do ônus da produção desse material.

Silva realiza eventos com o coro. Com o dinheiro que arrecadam compram uniformes e pagam as contas das viagens. Essas últimas são grandes empreendimentos que dão aos coristas oportunidade de intensas trocas culturais e ocuparem espaços pelo mundo.

A produção musical é resultante do trabalho coletivo, assim o ambiente de ensaio deve ser respeitoso e possuir certo grau de cumplicidade entre os integrantes. Há, portanto, a necessidade de que o regente atue sobre as questões de convívio com o estabelecimento de regras, por exemplo. Tais regras servirão para orientar a conduta dos coristas em relação à sua interação com os demais integrantes do coro e a seu papel no espaço do coral.

Há de se observar que além de cantar, a atividade coral pode ocupar seus integrantes de diferentes formas. Rasslan conta com 08 monitores que atuam na logística, na integração dos novos coristas e ajudam no estudo do repertório. Cada monitor ocupa-se de uma tarefa conforme sua inclinação pessoal: os alunos de música, por exemplo, contribuem com a musicalização dos coristas iniciantes, ensaio de naipe e acompanhando o coro ao piano.

Cada uma dessas funções torna ainda mais complexa a estrutura humana da atividade coral. O papel do regente é gerenciar essa estrutura visando o comprometimento com o estabelecimento de interações respeitadas criando um ambiente socialmente saudável.

Silva também convoca os coristas a contribuírem com suas habilidades no conjunto. Como descrevemos anteriormente, seus coristas tocam instrumentos, elaboram arranjos e conduzem ensaios de naipe.

No caso do Coro Masculino da UFCG, a prática coral é uma disciplina obrigatória. Quando o professor dá a oportunidade para que os alunos façam arranjos e toquem juntamente com o coro, ele permite que esses alunos tenham disponível seu instrumento principal para produção musical aumentando seu vínculo com o coral. Intencional ou não, essa ação pode ser vista como estratégia para que o aluno instrumentista tenha mais aceitação da disciplina em sua grade curricular e a faça não somente pela obrigatoriedade, mas também pelo prazer de fazer música em conjunto.

Guerra, assim como os outros dois entrevistados, delega funções aos coristas. Alguns coristas do Coro em Canto já desempenharam, ao longo dos anos, funções de professores de teoria, preparação vocal e correpetição. No semestre em que essa pesquisa fora realizada, o coro contava com um corista ministrando aulas de teoria musical.

Outro fato que se pode observar em todos os coros regidos pelos sujeitos desta pesquisa é que os coristas, independentemente de ter uma função delegada pelo regente,

mobilizam-se no preparo do espaço de ensaio: organizam as cadeiras, ligam o ar condicionado, preparam estantes e partituras, transportam e posicionam o teclado.

Essa conduta dos regentes em utilizar sempre que possível a força de trabalho disponibilizada por seus coristas torna o ambiente do coral um espaço acolhedor, onde cada integrante tem suas habilidades reconhecidas e valorizadas por seu líder. Essa habilidade é a mais evidente para se trabalhar com coros.

Para que o trabalho flua de maneira eficiente o regente precisa ser capaz de liderar as pessoas que estão sob sua condução. É o regente quem norteia os trabalhos a serem desenvolvidos, quem diz como deverá ser a equalização sonora de cada trecho musical e qual o repertório que deve ser trabalhado. Cada música, cada ensaio e cada apresentação são empreendimentos cujo sucesso está condicionado à participação dos integrantes do coro, e para que isso ocorra é preciso que tenham confiança na liderança de seu regente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo central analisar as práticas do regente de coro acadêmico, identificar saberes, habilidades, recursos e metodologias utilizadas na sua prática, reconhecendo o espaço do canto coral como espaço de educação musical.

Para análise do material coletado buscou-se de maneira mais específica: conhecer as concepções de ensaio do regente de coro acadêmico, visando compreender a metodologia para o ensino do repertório; conhecer os processos que envolvem a educação musical dos coristas, considerando a condução do regente; analisar os recursos, exercícios e métodos utilizados pelo regente coral para apresentação de conceitos musicais e averiguar como se dá a escolha do repertório e a preparação deste, considerando interesses musicais e pedagógicos.

A prática coral pode propiciar um intenso processo de aprendizagem que leve os coristas a se desenvolverem musicalmente nos diferentes aspectos. Em um coro que tenha à frente um regente-educador o corista pode desenvolver sua percepção, técnica vocal, conhecimento de harmonia, contraponto, dicção, leitura musical, apreciação musical, dinâmica, agógica, fraseado e articulação. Além de adquirir conhecimentos de história da música, estética e estilos musicais.

O trabalho de escuta ativa pode estimular a percepção e a compreensão dos diferentes aspectos musicais: altura, duração, ritmo, dinâmica, articulação, mudanças de andamento, contraponto, movimentação das vozes, texturas e fraseado. A esses somam-se a dicção do texto e suas questões sintáticas. Isso tudo requisita do corista grande empenho motriz e também intelectual para a realização da música.

Quanto mais instruído musicalmente são os coristas, maiores serão as possibilidades de ampliação do repertório quanto ao grau de complexidade musical e exigência técnica. Um coro que solfeja ganha tempo no aprendizado das partes e esse tempo pode ser investido em um repertório cada vez mais denso, constituído por exemplo, por obras *standard* do repertório coral e no amadurecimento do próprio repertório. A capacidade de análise musical, por exemplo, amplia a velocidade do solfejo. Um corista pode solfejar tendo apenas os intervalos como orientação, mas quando consegue compreender a função de cada nota no campo harmônico, harmonias, modulações, motivos, variações, tema, contra tema, o que é igual e o que é diferente, há uma fluência muito maior na leitura de uma peça e na resolução de problemas. Se durante sua preparação para o ensaio o regente antecipar os

problemas ou os desafios, e traçar estratégias para auxiliar seus coristas a superá-los, tornará seu ensaio muito mais eficiente.

A sonoridade é fundamental na música coral, por essa razão é que o investimento em técnica vocal é sempre um dos focos do regente. Respiração, aquecimento, apoio, tónus muscular, postura corporal, ressonância, impostação, timbre, ataque, vibrato, ornamentos, articulação e registro são alguns dos elementos a serem trabalhados com os coristas.

Portanto, a postura educativa do regente pode ser vista como recurso de eficiência de seu tempo de ensaio. A performance, nesse caso, é resultado de um processo formativo que tem no regente o seu provedor. Assim, o regente precisa estar apto a desenvolver um trabalho pedagógico em e com os seus coros. Por meio da socialização do conhecimento musical o regente conquistará mais facilmente a colaboração dos coristas no que diz respeito às suas intenções musicais, construindo a interpretação desejada para uma obra.

Ao analisarmos a prática musical coletiva, podemos observar intensas e numerosas relações interpessoais. As associações entre os integrantes dos conjuntos musicais são facilmente compreendidas, pois o fazer musical é elemento integrador. Contudo, as asperezas nos relacionamentos também são naturais em todo agrupamento humano. Dificuldades de interação entre os participantes de um conjunto musical precisam ser mediadas com competência pelo regente-educador, uma vez que esse é o líder por ofício desta atividade.

A visão humanística da prática coral deve ser ampliada para questões como estar atento às necessidades do outro: necessidades de formação, acolhida, ser ouvido e tempo. Esse último pode ser entendido como dar tempo para o corista aprender, para desenvolver-se musicalmente ou até mesmo conceder algum intervalo durante o ensaio. Tempo para ouvir as queixas, seus contentamentos e tempo para interferir em situações que possam gerar mal-estar em um corista no ambiente de ensaio. Investir tempo em questões pessoais é função de um líder, um administrador de recursos humanos, e isso se enquadra perfeitamente nas atribuições de um regente.

Outra vertente do trabalho do regente como administrador é a aquisição de equipamentos e estruturas físicas necessárias ao funcionamento da atividade coral. Ter uma sala de ensaios adequada em tamanho, acústica, iluminação, ventilação, ocupação e vizinhança é uma condição funcional e educacional. Um ambiente ruidoso prejudica a percepção dos cantores. Ou ainda, um ambiente com ventilação e iluminação deficientes

atrapalha a leitura e interfere na qualidade vocal dos cantores. Em ambos os casos a produtividade musical cai, assim como também há prejuízos nos processos de ensino.

A qualidade dos trabalhos também é afetada pelos instrumentos que dão suporte como o piano ou o teclado, por aparelhos para exibição de mídias áudios visuais e adequação das cadeiras à produção vocal. Como gestor dos recursos, o regente precisa compreender que esses equipamentos são uma necessidade técnica e que a presença deles na sala de ensaio favorece a eficiência da produção musical. No caso dos coros acadêmicos, que têm sede no campus universitário, é preciso conhecer os trâmites da instituição para aquisição e manutenção de equipamentos.

Também é função do regente inspirar nos seus músicos uma interação com o repertório. Essa postura favorecerá uma vivência musical mais prazerosa para os executantes, refletindo-se em maior complacência destes para com as decisões de interpretação. A escolha do repertório envolve diferentes habilidades do regente. O gerenciamento do material que vai desde a produção de cópias até a guarda desse material depois da utilização; a capacidade de planejamento, que diz respeito à quantidade de ensaios necessários à sua realização; habilidades técnico-musicais, conhecimento de estilo e história da música, bem como métodos de ensino.

O regente de coro acadêmico é, portanto, um professor de música, responsável por todos os aspectos que envolvem a realização e os saberes musicais do grupo. Caso ele assuma suas funções de educador contribuirá de maneira intencional e sistemática com a formação musical de seus coristas. Dessa maneira um regente engajado com a educação musical de seus coristas poderá ampliar as capacidades técnicas do instrumento coral. Assim, a educação musical no espaço coral torna a preparação da performance mais eficiente e amplia as possibilidades de aprendizado musical dos coristas.

Mais do que uma necessidade técnica, assumir o papel de educador musical na prática coral reflete uma necessidade de contribuir com a formação das pessoas. Significa estar disposto a compartilhar informação e experiências e promover a construção de conhecimento. E mais, é enxergar a verdadeira natureza do instrumento coral: humanidade. E isso torna a função do regente muito mais complexa, pois, pessoas têm necessidades, habilidades, ambições e culturas distintas. É através do olhar interessado que o regente-educador transforma essas variáveis em um potencial para a produção musical e um veículo de expressão.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Robson Maia de; MATTOS, Elvis de Azevedo. Na banda aprendi... Uma reflexão sobre as aprendizagens provenientes do repertório das bandas de música. In: *Anais do XIX Congresso da ABEM*. Goiânia 2010, p. 1317-1325.
- BRAGA, Simone Marques. Formação inicial e o repertório para teclado em grupo. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG. 2016. n.33, p.116-129.
- CHAGAS, M; PEDRO, R. M. L. R. . Música, modos de subjetivação e sociedade. In: *Desigualdade, Diferença, Reconhecimento, 2007, Recife. Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Recife, 2007. p. 1-14. Disponível em <http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=155&Itemid=170>.
- CHIARELLI, Lígia Karina Meneghetti; BARRETO, Sidirley de Jesus. A música como meio de desenvolver a inteligência e a integração do ser. *Revista Recre@rte* N°3 jun. 2005, [n.p.]. Disponível em: < <http://www.iacat.com/Revista/recreate/recreate03/musicoterapia.htm> >.
- CORREIA, J.S. Como comunicamos musicalmente? In: *Reunión de SACCoM*, ano V, Corrientes, AR, 2006. *Actas de La V Reunión de SACCoM*. 2006. p. 135-145. Disponível em: http://www.sacom.org.ar/2006_reunion5/actas/14.pdf.
- CAMPOS, Moema Craveiro. *A Educação Musical e o Novo Paradigma*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- D'ASSUMPÇÃO JÚNIOR, José Teixeira. *O regente de coro: educador e artista*. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. UNIRIO, 2010. p. 231- 243. Disponível em: < <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-Jose-dAssumpcao.pdf>>. Acesso em: 06 fev. 2013.
- FERNANDES Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. 483f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas. 2009
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. In. LAKSCHEVITZ, Eduardo (org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006.
- FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem?. *OPUS*, [s.l.], v. 1, p. 72-78, dez. 1989. ISSN 15177017. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/9/13>>. Acesso em: 18 jul. 2018.
- _____. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1990.
- _____. A regência coral na formação do educador musical. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16,

2006, Brasília. *Anais...* Brasília, ANPPOM, 2006, p. 885-889. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

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

_____. Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 19, 15-26, mar. 2008.

_____. Música e políticas socioculturais: a contribuição do canto coral para a inclusão social. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 91-109, jun. 2009.

GAINZA, Violeta. *Fundamentos Materiales y Técnicas de la Educacion Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

GARDNER, Howard. (1994). *Estruturas da Mente: a Teoria das Inteligências Múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas.

_____. *Inteligências Múltiplas: a teoria na prática*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

GLASER, Sheilla R.; FONTERRADA, Marisa Trench de. Músico-professor: uma questão complexa. *Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, jun. 2007. p. 27-49.

GOLEMAN, Daniel. *Inteligência Emocional*. Tradução de Marcos Santarrita; Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

GOMES, Hermes Coelho. *O regente orquestral contemporâneo por uma visão contextualizada*. 2012. 282f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas. 2012.

GUERRA, Lemuel Dourado. *Entrevista concedida ao pesquisador em 28 nov. 2018*.

JUNKER, David. A importância do canto coral. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999, Brasília. *Anais ... Brasília: CESPE-UnB*, 1999, p. 107- 112.

_____. Técnica e Estética. Coleção Panoramas da Regência Coral. Brasília: Escritório de Histórias, 2013.

LEITE, Edimar. Dinâmica Evolutiva do Processo Criativo. In: ALENCAR; Eunice M. L. Soriano; VIRGOLIM, Angela M. R. *Criatividade: Expressão e desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 205-228.

LIBÂNEO, José Carlos. *Didática*. São Paulo: Cortez, 1994.

MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva. *Técnicas de Pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 1999.

MARTINEZ, Emanuel. *Regência Coral: Princípios Básicos*. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000.

MARTINS, Weider; SANTOS JUNIOR, Celso Luiz Gonçalves dos. Canto coral: o uso do gesto como auxílio na afinação e na sonoridade. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 283-302, dez. 2016.

MIRANDA, M.L.J.; GODELI, M.R.C.S. *Música, atividade física e bem-estar psicológico em idosos*. v. 11 n. 4 p. 87-94 out./dez. 2003. R. bras. Ci. e Mov.: Brasília. 2003, p. 87-93.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O ensino da regência coral*. São Paulo, 2003. Tese (livredocência) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-20092010-113311/publico/ecaLivreDocProfMarcoRamos.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

RASSLAN, Manoel Câmara. *Entrevista concedida ao pesquisador* em 21 ago de 2018.

RUSSO, Rosária de F. S. Macri; RUIZ, Jose Moreno; CUNHA, Rosana Paulo da. Liderança e influência nas fases da gestão de projetos. *Revista Produção*, v. 15, n. 3, p. 362-375, Set./Dez. 2005.

SADIE, Stanley (edit.) *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p. 408.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. *O gesto, o corpo e o som*. Campina Grande. 18 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.vladimirsilva.com/search?q=O+GESTO>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

_____. *Que assim seja*. Campina Grande. 21 jun. 2010a. Disponível em: <<http://www.vladimirsilva.com/search?q=madrigal>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

_____. *O repertório coral*. Campina Grande. 22 fev. 2010b. Disponível em: <<http://www.vladimirsilva.com/2014/05/bancos-de-partituras-na-internet.html>>. Acesso em: 06 fev. 2013.

_____. *Entrevista concedida ao pesquisador* em 28 nov de 2018.

SPREA, Joseney. *Inteligência emocional: o diferencial nas organizações educacionais competitivas*. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Gestão de Empresas) Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/2050>>. Acesso em jan. 2017.

STORTI, Carlos Alberto. *Introdução à Regência*. Uberlândia: EDUFU, 1987.

TRAVASSOS, L. C. Panisset. Inteligências Múltiplas. *Revista de Biologia e Ciências da Terra*. v. 1, n. 2, 2001.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*; Tradução de Daniel Grassi. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZANDER, Oscar. *Regência coral*. 6 ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.

ANEXOS

ANEXO A: ROTEIRO DA ENTREVISTA

Título da Pesquisa: **O REGENTE DE CORO ACADÊMICO E A EDUCAÇÃO MUSICAL NO CANTO CORAL**

Pesquisador: Wdemberg Pereira da Silva

SABERES E HABILIDADES

1. O que um músico precisa saber para se tornar um regente de coro eficiente?
2. O que você pensa da regência como ferramenta de educação musical?
3. Na sua trajetória, quais foram as suas influências como regente e como educador?
4. Para você é importante que seus coristas mantenham relações de cordialidade entre si? Por quais razões? Você media de alguma forma essas relações? Se sim em quais situações?

RECURSOS

5. Que elementos da estrutura física você considera importantes para a sala de ensaio do Coral?
6. Você orienta seu corista a manter consigo, durante os ensaios, que tipo de materiais de uso pessoal?
7. Você conta ou já contou com monitores, correpetidor, preparador vocal? Relate um pouco dessa experiência.

REPERTÓRIO

8. Como você escolhe seu repertório?
9. Quais os seus procedimentos para iniciar o aprendizado de uma peça nova?
 - () Solfejo
 - () Correpetidor
 - () Cantar a melodia das partes para eles repetirem
 - () Gravações de áudio
 - () Outros _____
10. Como o coro interage com o repertório proposto por você? Há situações em que você precisa justificar sua escolha?

ENSAIO

11. De que maneira você divide o tempo de seu ensaio considerando os seguintes aspectos: exercícios de conscientização corporal, respiração, aquecimento e técnica vocal, ensaio

de repertório já trabalhado, leitura de peça nova, pronúncia do texto, correção de trechos com problemas... ?

12. Como se dá o ingresso no coro?
13. Que atividades você realiza visando o desenvolvimento técnico da emissão vocal?
14. Como você lida com problemas individuais de afinação de seus coristas?
15. O que você espera que seu corista aprenda durante a disciplina canto coral?

ANEXO B: PROTOCOLO DE OBSERVAÇÃO DOS ENSAIOS

Título da Pesquisa: **O REGENTE DE CORO ACADÊMICO E A EDUCAÇÃO MUSICAL NO CANTO CORAL**

Pesquisador: Wdemberg Pereira da Silva

Data da Observação: ____/____/2018

Horário da observação: _____, duração _____

Instituição (Universidade): _____

Nome do Coral _____

Objetivos da Observação: Identificar o roteiro de atividades no ensaio coral; listar recursos e materiais utilizados no ensaio; identificar a metodologia empregada para o ensino do repertório; observar a comunicação verbal e gestual do regente, Identificar os recursos humanos como preparador vocal, correpetidor, acompanhador instrumental, monitoria de naipe; descrever os exercícios e métodos utilizados pelo regente coral para superação de trechos musicais desafiadores; descrever os exercícios de técnica vocal; conhecer o repertório trabalhado; registrar a orientação para estudos individuais; apontar os conceitos que surgem durante as atividades do regente.

Descrição do grupo:

a) quantidade por naipe____; b) quantidade total de integrantes____; c) faixa etária____; d) possui conhecimento musical?_____.

Descrição do ambiente: iluminação, ventilação (natural e artificial), tratamento acústico, dimensões do espaço físico em relação ao tamanho do coro, cadeiras, armários, mesas, quadros, pianos, aparelhos de som e televisão, legibilidade das partituras, papel em branco, lápis e borracha. Disposição de lugares, localização do piano ou teclado.

Repertório trabalhado:

Dados gerais do ensaio:

horário de início: _____; horário de término: _____;

descrição do ensaio e condução do regente:

ANEXO C – ENTREVISTA: MANOEL RASSLAN (UFMS)

W - Wdemberg Pereira da Silva - Entrevistador

M - Prof. Dr. Manoel Câmara Rasslan (UFMS) - Entrevistado

Campo Grande – MS, 21 de agosto de 2018,

SABERES E HABILIDADES

W - O que um músico precisa saber para se tornar um regente de coro eficiente?

M – Essa pergunta é um bocado complicada! Porque é como se diz: a gente faz o caminho ao caminhar por ele! Com bom senso, obviamente.

Estar vinculado aos conhecimentos já estruturados que a gente necessita para isso: conhecer de voz; conhecer de regência; conhecer o repertório; conhecer o ser humano. Conhecer as possibilidades de favorecer o espaço em que as pessoas se sintam à vontade para poder manifestar aquilo que elas têm, que elas trazem consigo e ter bom senso de organizar essas pessoas.

Porque não é um trabalho muito fácil. Cada um que chega no espaço do coro chega com suas vontades, chega com seus conhecimentos, chega com seus desconhecimentos, chega com suas habilidades para transitar com o grupo, com suas inabilidades totais para transitar com as pessoas.

E ali a gente vai ter que descobrir junto onde que a gente vai temperar e organizar aquele grupo de maneira que não desande a receita. E isso não é uma coisa muito fácil! Como as pessoas são diferentes e a todo momento entra gente nova, sempre vai ser um novo aprendizado.

E muitas vezes a nossa vontade não impera! Ela não consegue imperar, embora a gente tenha muito essa vontade de achar que a gente pode. Ele (o regente) não pode tudo!

E também o desafio de aprender. Eu falo assim e parece que é uma coisa tranquila, mas não é não! É muito difícil, porque se colocar na posição de aprender com o outro e de respeitar o outro envolve muito mais do que o conhecimento musical que a gente possa ter adquirido com o tempo, ou mais, aquilo que a gente conhece da técnica, do repertório, daquilo que são fatores específicos da linguagem musical.

E envolve a transmissão, quer dizer, educação, como é que eu transmito isso para outra pessoa, como é que eu me faço entender, como é que meu gestual pode ser lido e interpretado

por essas pessoas. E aí é uma eterna descoberta, um eterno desafio. Talvez seja por isso que eu vivo nessa forma perigosa de...

W – Então, a gente pode pensar que nesse campo de atuação, nessa profissão não existe zona de conforto?

M – Nenhuma! Absolutamente nenhuma zona de conforto! E hoje em dia tem outras questões Wdemberg que a gente tem que tomar um cuidado grande. Nós estamos no momento em que a sociedade mudou completamente e que as pessoas também mudaram. Nós não podemos esquecer que hoje em dia o coro deve estar aberto a possibilidades que não teve no passado. Exemplo claro: as vozes que antigamente a gente cuidava apenas soprano, contralto, tenor e baixo, e as suas intermediárias, *mezzo soprano* e barítono, hoje aparecem outras pessoas cantando (outras classificações).

Se formos olhar para mídia vamos ver que tem um monte de gente cantando com vozes que as vezes são problemáticas e a gente tem que dar conta de resolver esse problema dentro do espaço do coro e **respeitar essas pessoas** nas suas possibilidades. Eu falo porque tudo está mudando e o coro não é mais aquele lugar, nem de conforto, onde (o regente) chegava (e dizia:) não eu só aceito esse ou aquele! Até pode ser, no coro profissional eu posso dizer: eu aceito você e você não! Mas no **coro universitário**, voltado para **educação musical**, todos são bem vindos! Se não houver nenhum problema fisiológico que comprometa a presença daquela pessoa, a gente vai ter que achar um espaço para essa pessoa, respeitar, e fazer com que ela se expresse.

W – A gente começou a falar de educação musical (no espaço coral) que é o tema da minha pesquisa! Lendo a sua dissertação de mestrado eu encontro a seguinte citação que foi extraída do projeto de criação do Coral da UFMS:

O Canto Coral é o melhor instrumento para o processo de musicalização, já que possibilita aos seus componentes o contato com a música de maneira vertical e horizontal, além do reconhecimento pelos mesmos dos mais variados timbres, durações e intensidades, desenvolvendo a sensibilidade auditiva, o que implica num aumento da “percepção musical”, transformando o indivíduo num ser mais equilibrado e criativo. (Apud. Rasslan, 2007, p. 65)

W - Quando você redigiu essa frase (esse texto) você já tinha em mente que era um educador musical?

M – Eu tinha em mente que eu tinha que transformar o coro em instrumento de educação musical por dois motivos. Essa frase, inclusive, se a gente for perceber o tempo que ela foi escrita e o contexto em que ela foi escrita [...] ela é complicada porque se a gente for pensar o

texto ainda é muito vinculado a uma visão de coro. Pode até não dar a totalidade, mas dá uma indicação de que eu compreendia que o coro podia fazer tudo isso.

W – O que você pensa da regência como ferramenta de educação musical?

M – Eu sou graduado em piano, mas a minha formação como regente foi porque em uma ocasião – eu era novo, tinha um pouco de cabelo ainda – vi o Maestro Vítor Marques Diniz regendo, e esse maestro que ainda é vivo e ainda rege em Campo Grande, me impressionou muito. Ele me trouxe uma vida para aquele trabalho de música que eu achei que era aquilo que eu deveria fazer. Porque ser pianista era muito sozinho. E eu via ele coordenar pessoas e ensinar todo mundo e eu queria fazer aquilo.

Então eu fui cantar com ele. [...] Embora eu já tivesse um pouco de regência, já tivesse feito coros escolares, eu fui aprender muito de regência com ele que tinha sido formado por Edgar Willems. A educação musical veio para o Diniz pelo Edgar Willems. Quando eu vi aquele trabalho percebi que era uma possibilidade para mim. E uma possibilidade que me encanta porque mais pessoas podem se aproximar da música e podem ter uma aproximação verdadeira com aquele conhecimento musical, tornar aquele conhecimento como parte de si e compartilhar isso com os outros. Quando eu vi aquilo eu disse: é isso que eu quero fazer!

E eu me aproximei dele e comecei então a trilhar essa trajetória de aprender regência com ele dentro da própria Universidade (UFMS), ali tinham cursos que aconteciam antes de eu começar a reger. Ele tinha um projeto chamado Projeto Arsis, que tinha sistematicamente Cursos de Regência Coral, Cursos de Instrumentos de Corda [...] E eu fui cantar com ele na Sociedade Coral e Orquestra Clássica de Mato Grosso do Sul e mais, (fui) fazer aulas particulares de regência com ele. Tudo que ele me ensinou foi por essa via, por essa possibilidade (educação musical).

Na sequência outras pessoas foram colocadas no rol de pessoas com quem eu fui aprender e admirar: Samuel Kerr, quando eu fui fazer os Painéis Funart de Regência Coral. Samuel tem muito essa perspectiva de um regente que pensa a educação que muda as pessoas, e o Vilson Gavaldão de Oliveira, são pessoas que sempre ficaram muito próximo de mim, do meu pensamento e da minha vida profissional. Mais tarde outras pessoas, logicamente vieram, eu também fui estudar fora do país, lá eu encontrei regentes muito importantes dentro dessa área, uma delas é Nicole Corti que hoje em dia é professora do Conservatório de Lyon, e outros tantos regentes que sempre vieram por essa vertente.

O Diniz [...] fez regência com Pierre Kaelin, que era padre da Igreja Católica, morava na Suíça, passou a vida fazendo música, [...] inclusive fez a *Sinfonia dos Dois Mundos* cujo texto

é do Dom Helder Câmara, que foi apresentada várias vezes aqui no Brasil. Pierre Kaelin, também tinha essa vertente de educador. Além do Próprio Willems. [...] Eu vou vendo depois essas pessoas, a sonoridade que (elas) criam com os grupos que têm. São sonoridades muito vivas e muito semelhantes, e dentro dessa perspectiva da educação. Você vê a pessoa naquele projeto, ela se transforma, ela se faz como pessoa, ela não se faz apenas como músico e esse interesse no ser humano, no ser humano que possa mudar, que possa contribuir com o local que ele vive é estimulante. É por aí que a gente caminha.

W – Nossa! Isso adiantou muito o que eu ia perguntar (a seguir)! Eu ia perguntar quais eram as suas referências como regente e como educador. Acaba que uma coisa está muito entrelaçada na outra. Não só a sua trajetória de formação como os seus referenciais e como (também) essa perspectiva da regência como educação musical.

Vou fazer (agora) duas perguntas que são completamente fechadas e depois a gente continua conforme for a sua resposta. Para você é importante que seus coristas mantenham relações de cordialidade entre si? Você media de alguma forma essas relações?

M – Pra mim é importantíssimo, porque isso faz parte daquele grupo. É necessário que (o coro) se torne um grupo. [...] Você não faz um coro com grandes vozes, as vozes que não são as grandiosas são aquelas que contribuem, que somam, que agregam. Então eu acho que o grupo tem que ter egrégora, tem que ter alma, tem que ter aquilo que forma aquele grupo. Que caracteriza, que dá a sonoridade, aquele tipo de voz e aquele tipo de trabalho que ele se propõe a fazer. Quer dizer: eu faço esse canto! Esse canto é desse grupo! Para fazer isso é necessário que as pessoas tenham um relacionamento de cordialidade, com certeza, porque eu já tive momentos no coro em que eu deixei a coisa... sem perceber, obviamente, quando eu percebi tinham pessoas que tinham outros interesses que não o de cantar em conjunto [...] ou ser melhor que o outro, ou provocar uma situação contra o outro.

W – Você pode me contar um fato que exemplifique isso (essa situação)?

M – Posso! [...] Nós tínhamos umas dinâmicas [...] que você faz em grupo exatamente pensando nessa questão de uma boa relação [...] Às vezes (eu faço) uma dinâmica que usa um pouco de teatro: [...] você encontra um colega numa roda na qual você troca olhares – você para e diz uma coisa interessante pra ele – eu tinha (numa determinada ocasião) pessoas que chegavam e diziam coisas absurdas. Destratava a pessoa como se fosse um teatro, mas você está vendo que no fundo aquilo tinha um pouco de verdade – eu quero me colocar na posição de desestruturar você – e nessa hora, logicamente, não contribui com nada daquilo. Então, em determinado momento, eu comecei a ver que tinha que tomar cuidado com todos aqueles exercícios que eu colocava e dizer: se não for pra somar, não queremos! Venha pra somar!

O que eu tento fazer na mediação [...] é não trazer o coro para o conceito de família. Família é outra coisa, família você tem com teu irmão, com teu pai, com tua mãe, e essa relação é muito boa na tua casa, ou ruim na tua casa e não nos interessa. O que eu preciso é que os valores que essa família tenha passado pra você, que são os valores de ética e de moral, que muitas vezes você não aprende, você vem com isso da tua família, dos lugares que você convive, que esses valores sejam ressaltados no grupo. Que ser colega é muito bom, que ser amigo é bom demais. Mas se for bom colega, que respeite o outro e que some com o outro na tentativa de organizar aquele grupo, isso é positivo [...] agora, passar dos limites ou vulgarizar as relações não é a melhor solução para a gente fazer isso tudo.

E aí vem aquela velha questão: eu estou com eles a ... sei lá, 30 anos eu vou fazer de regência. E a gente tem conversado sobre algumas coisas. Não que eu seja bonzinho, porque de bonzinho eu não tenho absolutamente nada, mas eu não me lembro nesses quase 30 anos de ter viajado de forma diferente do meu coro. Agora que eu vou com meu carro, às vezes, porque eu não aguento mais um ônibus. [...] Não me lembro de dormir diferente e não me lembro de comer a melhor comida antes de o meu coro comer.

W – Em outras palavras você se vê como um integrante (do coro) com os mesmos direitos dos demais.

M – Exatamente. E não é porque eu seja bonzinho. [...] é porque senão a pessoa se sente usada; isso não é bom, isso é a pior coisa que tem. Eu falo isso porque meu regente, que eu convivi e cantei muitos anos, eu nunca vi o Maestro Diniz fazer diferente, ou ter deferências com relação a posição dele de regente. A gente respeitava o Diniz e respeita até hoje por uma questão de profissionalismo, de respeito. É necessário que se saiba: aqui quem organiza essa situação é o Manoel, ajudado por todo o mundo e com o auxílio de bolsistas [...] Então se tiver um motivo que eu precise me desgastar demais de que maneira o coral vai estar posicionado, se tiver alguém do coro que possa me ajudar nesse sentido, que bom! Se tiver alguém que possa ler o texto pra mim em outra língua, embora eu saiba o que eu queira, [...] eu tenho professores de inglês ali, então porque não contar com os professores de inglês que possam me ajudar.

RECURSOS

W – Mudando agora de assunto, vamos falar de recursos. Observando sua sala a gente vê que é uma sala rica de recursos. [...] Mas, de cabeça, eu preciso montar um coral, eu

preciso dar o mínimo de estrutura para o funcionamento daquela atividade. O que você listaria pra mim?

M – Ali na sala nós temos umas coisas que são diferentes, mas foi o tempo que foi fazendo. Acho que primeira coisa: uma sala limpa, organizada, arejada e que tenha uma certa ordem de posicionamento de cadeiras, de organização do trabalho. Ninguém gosta de chegar numa sala e não ter lugar pra sentar; [...] de não saber como vai se posicionar. No dia que eu preciso da sala toda aberta, por conta de algumas dinâmicas, a gente começa com cadeiras arrumadas, e posicionadas de maneiras diferentes. Mas a sala permite isso.

Uma outra coisa, uma sala que tenha uma **acústica** que não atrapalhe muito. Ali eu tive que corrigir a acústica com aqueles tapumes (biombos acústicos) que eu coloquei em função de absorver (um pouco da reverberação), porque tinha muita reverberação na sala.

Eu tenho um piano de cauda alí que não foi eu que comprei. O Coral da UFMS, em 1982, tinha uma viagem para fazer para o Encontro de Coros Universitários, em Fortaleza, e o regente daquela época ganhou uma verba grande do Banco Bamerindus, na ocasião. Como por conta de greve foi suspenso o Encontro de Fortaleza, eles pegaram o dinheiro e compraram um piano de cauda [...]. Mas [...] eu cuido dele muito! Teve uma época que ele ficou fora do meu controle e foi praticamente destruído. Quando eu voltei tive que (mandar) fazer (uma restauração). Eu faço (isso) tranquilamente! Ou eu tento com algum banco que possa me ajudar, porque o dinheiro público é muito difícil de usar, (pois) quando você pensa em fazer alguma coisa para a Universidade, o preço triplica. No Brasil nós temos esse problema sério dos empresários acharem que podem tirar vantagem sobre o que é público. Infelizmente isso acontece muito.

E algumas coisas da sala eu vou organizando. Eu sou filho de tabelião, sempre gosto de falar isso, e filho de cartorário tem um problema sério com documento extraviado. E documento para nós (músicos) é tudo: é uma foto, um cartaz. Você pode notar que a sala é recheada com essas coisas. Eu faço questão de recuperar na sala aquilo que foi o passado daquele grupo: os regentes que passaram por ali; as pessoas que fizeram um trabalho ali. Porque nada nasce do nada! Não existe terra (originalmente) arrasada. Se a terra é arrasada algum problema aconteceu por ali. Mas a gente pode (re)começar com tudo que tiver ali.

[...] Eu me interessou por isso (passado artístico musical da cidade): os trabalhos artísticos, monografias, teses, dissertações, eu procuro manter no armário (do coro) para alguém que possa querer contato com aquilo. Material de pesquisa, fotos, tudo eu deixo organizado ali por conta disso. Então, a sala precisa ter essa alma mais do que tudo (recursos)!

A sala do Coral da UFMS é hoje em dia usada por outros grupos. Tem um coral de trombones que ensaia ali; tem outros corais que são vinculados ao curso de música que também ensaiam (naquele espaço) e a gente distribui bem o horário. Hoje, por exemplo, eu estou aqui contigo, mas lá está tendo ensaio do coro feminino. Depois vai ter um outro ensaio de outro grupo. A sala funciona todos os dias da semana. De manhã ela é (reservada) para estudo ou para alguma reunião. Agora eu também dou aula de piano na terça-feira lá. A sala é muito utilizada. Infelizmente ela ainda tem problemas porque ao lado tem uma sala de dança e as vezes nós temos que disputar um pouco daquele espaço (ambiente acústico) porque (de um lado tem) sapateado e o coral cantando do lado de cá, quer dizer: a percepção musical fica muito prejudicada nesse momento! Mas a gente vai levando, vai brincando e esquecendo um pouco disso até que a gente consiga uma sala sem esse (tipo de) barulho ou com tratamento acústico melhor.

Agora pensar no ideal: ter um piano ou um piano digital que possa apoiar o regente; água potável disponível; ar condicionado para esse calor imenso que faz aqui [...]; cadeiras confortáveis. A gente vai aos poucos conquistando tudo isso. Eu sei que tem gente que não tem nada (disso), tem um diapasão. A voz logicamente vai cansar mais; o regente vai estressar mais porque as vezes você tem que fazer percepção musical com pessoas que não sabem nada e não têm um apoio de instrumento musical para ajudar naquilo ali. Por outro lado, o instrumento musical é um risco porque se ele for o centro de todo o trabalho de voz ele vai começar a dar problema, o apoio pode virar desastre. [...] Eu procuro tocar (ao piano), mas em muitos momentos do ensaio eu procuro ouvir as pessoas e também que eles ouçam a minha voz e tenham orientação pela voz. O instrumento, por exemplo, não é a mesma coisa da voz humana. Aquela vibração que eu toco no piano, até o indivíduo compreender, ele pode ter uma certa dificuldade de entender e fica mais fácil de entender com a voz humana pelo modelo.

W – Com relação as outras estruturas, observa-se na sua sala de ensaio armários com acervo de partituras. Data de quando esse acervo?

M – Quando eu comecei o trabalho havia um acervo muito pequeno e esse acervo (inicial) eu mantenho lá organizado. São partituras ainda manuscritas, cópias muito apagadas, temos que tomar muito cuidado com isso para não ficar passando informação errada. Então eu comecei a organizar e vieram os programas de edição de partitura. Eu passei a editar e conseguir pessoas que possam trabalhar nisso, alunos que possam também trabalhar com esse recurso. Comei então a organizar as pastas por ano. Eu faço, por exemplo, a temporada 2018, então tudo o

que é de 2018, está naquela pasta. Muitas vezes o repertório não se cumpre. [...] A gente seleciona o repertório e ele tem que estar pronto para quando o coro chega, e quando o coro chega não é o coro que você sonhava que fosse chegar. Eu estou começando o trabalho, agora em agosto e entraram quase trinta pessoas novas e vão entrar mais. É um outro coro! Eu tenho que reorganizar tudo isso e ter fé que tudo vai dar certo, [...] porque se o regente se amedronta e fala que não vai dar certo isso e não acha uma solução imediata para aquilo ali o coro acaba mesmo, vai todo mundo embora, porque está todo mundo ali querendo o alento de cantar, de fazer alguma coisa. Chega lá (no coro) encontra uma pessoa (regente) desanimada, ninguém fica perto. Ninguém quer ficar perto de gente chata e desanimada. [...] É nesse sentido que eu procuro organizar (o repertório). As pastas que ficam ali são editadas e são colocadas em PDF no grupo que nós temos no Facebook. Esse grupo é coordenado por pessoas (monitores) que fazem computação, que fazem informática dentro da universidade e esses monitores coordenam essa pasta. Eles têm lá um dropbox com todas as pastas que serão utilizadas, os programas que vão ser utilizados para escrever e para ouvir as partituras, além disso algumas ferramentas ou algumas sugestões de audição) quando eu vou fazer uma obra eu não quero copiar o coro de fulano ou o coro de ciclano, mas eu coloco três ou quatro versões daquela obra para que eles possam ouvir e ter uma relação crítica com aquela obra: olha esse coro faz um pouco mais devagar, mais tem um fraseado mais perfeito, esse coro faz um pouco mais corrido, mas ele consegue compensar pela dicção bem colocada... E aí a gente vai colocando tudo isso para eles terem como orientação e na hora de reger, obviamente, essa interpretação é a que eu pretendo para esse grupo naquele momento.

W – Você tem disponível na sua sala data show, uma caixa amplificadora, uma cafeteira um frigobar, podemos considerar como luxo dentro a atividade coral. Me fala um pouco da necessidade desses recursos e de como você encara a utilização deles pelos membros (do coral).

M – Na verdade esses recursos foram sendo garimpados com o tempo. Por exemplo, [...] um dia eu cheguei ao coordenador de cultura da época e disse assim: que legal esse frigobar que você tem na sua sala! Lá na sala do coro eu faço concertos, a Série 18 em ponto, e eu recebo cantores, recebo instrumentistas, pra fazer concertos e geralmente eu levo um lanche pra eles, 'uma água e eu preciso ter um lugar pra refrigerar. Ele falou assim: “interessante porque aqui na minha sala eu não preciso do frigobar porque tenho a geladeira, leva esse frigobar pra você!” Eu fiquei muito feliz e levei o frigobar pra mim.

Você imagina o universitário, chega determinado momento ele passou o dia na universidade. Ele precisa de um café, ele tem que ter um lanche, um biscoito, ele tem que ter alguma coisa,

porque tem gente que passa o dia todo estudando. Então a gente faz uma espécie de cooperativa, cada um leva o lanche que tem, eu tenho biscoito no armário para eles. Não será por falta de energia que o ensaio vai parar! É também uma maneira de (se) exercitar determinados valores. Eu me sento à mesa, como junto com alguém, eu partilho esse biscoito, eu tomo café junto, eu vou fazer um café porque meu colega está chegando. Então, de certa forma, todo mundo vai se habituando aquilo ali.

O data show [...] é coisa muito nova. Com o REUNI, compraram muitos equipamentos para Universidade, um dia eu fui no depósito para ver o material que tinha chegado para ver (se conseguia) algumas coisas que precisavam para sala, a coordenadora da época me falou: “tem data show, você quer?” Eu disse sim. [...]

Ali tudo é bem utilizado, não só por mim mas pelos outros colegas também.

W – Você orienta seu corista a manter consigo, durante os ensaios, que tipo de materiais de uso pessoal? As partituras são fornecidas e eu observei que as partituras são acervo do coral e ali permanecem. E o corista, tem que levar o quê consigo?

M – O que eu peço a eles é o seguinte: roupas confortáveis para que eles possam se movimentar bem, e fazer tudo aquilo que a gente precisa para a preparação vocal. [...] as partituras que eu tenho ali não posso deixar sair do coro porque senão o dinheiro falta para fazer cópias. Então eu sempre vou ter as partituras ali na sala, eu peço que não levem. Mas eu disponibilizo todas elas lá no grupo do Facebook, então lá eles podem baixar a partitura e fazer a cópia. Alguns cantores querem fazer suas anotações pessoais, querem ter um contato maior com a partitura, estudar em casa. Eles vão, fazem as cópias e levam essas partituras para rabiscarem. Ali na sala existe (tem disponível) lápis, foi uma colega de profissão que os deixou aqueles lápis lá [...] e eu deixo lá disponível para fazer anotações [...] as anotações a lápis, mesmo em partituras do coro, eu peço que eles façam, e deixem (escrito) seus nomes para saber “essa partitura aqui sou eu quem estou fazendo as anotações nela”.

W – Então naquele semestre eles usam sempre o mesmo caderno?

M – Sim, eles usam sempre o mesmo caderno. Eu peço que seja assim, mas logicamente, tem pessoas que não conseguem fazer isso [...] e sequer coloca uma indicação lá. Até por conta de uma criação de hábito, de entender que é necessário. Também, a não ser que a gente vá fazer uma obra grande, com orquestra ou com banda, eu procuro fazer sempre de cor o repertório. [...] para que eles estejam livres para cantar mais à vontade.

W - Você conta ou já contou com monitores (monitores eu sei que sim), correpetidor, preparador vocal?

M – Eu já tive muita gente envolvida com trabalho da universidade, até porque o Coral da UFMS tem o carinho de muita gente da Cidade (Campo Grande) e pessoas que são muito parceiras. Teve um momento, há muitos anos, que a professora Edneide Dias, que foi professora substituta na Universidade, ela fez a preparação vocal do Coro, tínhamos uma parceria em nossos trabalhos. O Nilo Cunha, que faz mestrado na UFG, é um correpetidor excelente, um parceiro no trabalho [...]. Tem um outro professor que é do IFMS, Prof. Rodrigo Falson, um excelente pianista, que apoia o trabalho e as vezes vem acompanhar o grupo, mas sempre como voluntário. Eu tento ter algum monitor que faça Piano, ou estude algum instrumento musical que possa estar conosco ali.

E a gente tem feito muita parceria com o pessoal da Banda Sinfônica da UFMS, a Regência é do Prof. Jorge Geraldo, e a gente tem feito desde 2015 alguns concertos com grades obras [...] É uma experiência maravilhosa, eu me comporto como regente preparador e ele (Jorge Geraldo) vem e faz a regência do concerto. Além de ser uma experiência que acrescenta ao grupo (Coral) e faz o trabalho crescer. Tem uma camerata na Universidade que é regida pela Profa. Ana Lúcia Gaborim, também fizemos algumas peças em conjunto. Então a gente vai fazendo parcerias durante o trabalho. Infelizmente o que eu não tenho é uma pessoa contratada ou que seja concursada especificamente para uma função dessa, isso seria muito bom! Não só para o Coral, mas para outros projetos dentro da Universidade, a gente realmente ter, um dia, concurso para correpetidor.

W – Com relação aos monitores, qual é a função deles? O que eles fazem no Coral?

M – Os monitores têm várias funções. Tem um deles, mais antigo, que é da Engenharia da Computação, ele organiza todo o Movimento (Coral), ele coloca as pessoas em contato, faz reunião com os monitores e vai detectando comigo os problemas e falhas que nós temos no processo, (como por exemplo) é preciso atender melhor a recepção de cantores, é preciso dar mais apoio ao cantor novo que chega e não sabe ainda como acessar documento, não sabe acessar a partitura, [...] então é ele quem cuida disso. Tem alguns monitores que fazem o trabalho de ensaio de naipe [...]. Tem alguns que ajudam também na regência e tem alguns que ajudam na questão instrumental de tocar e acompanhar. Vai depender do repertório e do âmbito em que a gente está e da quantidade de monitores que disponibilizam pra mim.

W – Então você se utiliza de cada monitor de acordo com as habilidades individuais deles e você usa isso a favor da construção do trabalho do grupo.

M – Sim. Tem uma coisa muito interessante, tenho monitores que não são da área de música, mas que adquiriram a habilidade, uma leitura relativa e uma possibilidade de fazer que conseguem ajudar muito a todo mundo, inclusive musicalmente.

W – Vamos falar sobre repertório! Como você escolhe seu repertório?

M – Vai depender do grupo que eu tenho. [...] Eu tenho escolhido para esse ano peças do folclore que foram arranjadas pelo Maestro Vítor Marques Diniz. (São peças) que eu tento fazer uma pesquisa, editar ou elaborar um caderno dessas canções que o (Diniz) foi arranjando ao longo do tempo para coro *a cappella*, são bem legais no sentido de melhorar a percepção, as questões de ritmo, as questões de altura, em regiões bem confortáveis (extensão) para que eles cantem e se expressem. Então isso é o que eu estou fazendo agora. Tem um pouco de música popular, porque nós estamos dentro de um coro universitário que tem o desejo de fazer essas peças. E peças eruditas, o Madrigal está fazendo *Chanson* da Renascença, bem tradicionais e bem conhecidas e além de tudo, algumas peças que sejam acompanhadas por piano ou por grupos instrumentais. O nosso grande projeto em 2018 é preparar um concerto com Grupo de Trombones, o Grupo de Flauta Doce, o Grupo de Percussão que sai de dentro da Banda Sinfônica da Universidade (UFMS), trabalho de alguns professores do curso de música e aí a gente vai montar juntos a peça *Funeral da Rainha Maria*, que será uma peça que vai dar um crescimento muito grande para esse grupo e também uma parte dos coros do *Orfeu* de Monteverdi, que dá leveza e possibilita que aconteça uma música que se aproxime do repertório denso e mais bem elaborado. Não ficando só fazendo aquelas peças fáceis, aquela colcha de retalhos, mas que trabalhe em cima de uma obra grande. Foi assim ano passado quando a gente fez o *Messias* (de Haendel), pegamos várias partes do *Messias*, selecionamos e fizemos o concerto de uma hora e vinte minutos. Foi uma experiência fantástica. Também tinha sido assim quando a gente fez o *Requiem* de Fauré, com a Banda Sinfônica também. E temos mais projetos para o futuro, a cada momento a gente vai acrescentando coisas. O Regente da banda me falou agora para a gente fazer um concerto sobre temas de filmes para o ano que vem (2019). A gente vai juntando e vai tentando motivar as pessoas para construir esse tipo de repertório.

W – Qual os seus procedimentos para iniciar o aprendizado de uma peça nova? Faz solfejo, toca a melodia, ou com o correpetidor, canta as partes... o que você usa?

M – Fazer solfejo com esse grupo é complicado porque eles não têm leitura, eu vou fazer toda aquela base para levar ao solfejo, se acostumar a cantar escalas, se acostumar a cantar

intervalos, perceber intervalos, perceber acordes e a perceber todo encadeamentos de acordes de uma peça. Eles vão aos poucos se aproximando disso.

Eu toco ao piano as partes, toco partes separadas, toco todas as partes e mostro como a obra será feita, utilizo também de outras gravações para eles terem uma ideia geral daquela peça. E as vezes, quando a peça está (escrita) em um programa como o Encore eu passo (projeto no data show) esse programa sendo tocado, o movimento sonoro, os intervalos, aproximando (o corista) disso (da leitura musical). Fora essa parte que é muito técnica, muito vinculada a questão da técnica de escrita, de leitura (musical) outra coisa que eu faço é adicionar informações sobre aquela peça que sejam importantes. Falar o texto da peça, falar o texto no ritmo em que cada parte está escrita. Depois, entender esse texto, entender a pronuncia desse texto, entender o sentido desse texto, isso por exemplo a gente fez ontem com o gospel *River in Judea* (Linda Marcus & Jack Feldman, Arr. John Leavitt) que a gente vai explicando e dando a eles aquela condição (contextualização). E um outro momento eu tenho que confiar que o indivíduo vai sair de uma condição passiva para uma posição ativa dentro daquele trabalho, ele vai fazer aquilo soar e cantar, pelas emoções que ele traz consigo. A frase é feita pela emoção, [...] é transformar a respiração numa energia que constrói. Que constrói uma frase, que constrói um sentido pra vida dele ou sentido para música que ele canta. São essas as conseqüências que a gente vai provocando para aproximar as pessoas de um repertório que muitas vezes não é um repertório que ele conhece.

Eu também utilizo um pouco de improvisação. Antes eu fazia os vocalises, e eu acredito que são necessários, subindo de meio em meio tom, ou subindo de tom, ou entrando por dentro do tom quando você vai por exemplo (percorrendo) os modos que estão dentro de determinada tonalidade. São importantes, pois [...] vão dar condição de o indivíduo ter uma voz cada vez mais elástica, mais firme, um timbre mais bem colocado. Mas a improvisação livre e depois a improvisação com cadência são interessantes. Posso (num primeiro momento) não permitir que eles improvisem, pois eles (podem) ficar acanhados (tímidos), mas eu improviso e eles vão repetindo a minha improvisação com onomatopeias. Eu pego determinado motivo e vou acrescentando outros motivos e faço uma quadratura da melodia que eu pretendo criar para eles. E na seqüência (me utilizo de) alguns arranjos que (têm) partes abertas (das quais) procuro deixá-los a vontade pra fazer, mesmo que de imediato com problemas de afinação, com alguns erros, mas que eles possam se lançar na perspectiva de criar música que de certa forma já está dentro deles.

W – Como o coro interage como o repertório proposto por você?

M – Tem todo tipo de reação. É um cuidado que a gente tem que ter. Embora (se) proponha um repertório variado, temos que tomar cuidado com o gosto pessoal. [...]

W – Eu vou antecipar uma pergunta que faz parte da mesma temática. Você precisa justificar a escolha (do repertório) para eles?

M – A gente conversa sobre isso, e dependendo da dificuldade da peça ou ausência de encantamento (empatia com a obra) eu tenho que achar motivos para (convencê-los, por exemplo:) olha, essa peça é importante que a gente faça, está dentro desse período histórico, ela vai te dar possibilidade de avançar sob esse e esse aspecto musical, e além de tudo conhecer a obra do compositor que eu escolhi. Mas que (mesmo assim) muitas vezes não resulta (em engajamento espontâneo). Às vezes a pessoa falam assim: “não resulta porque é música erudita.” Não! Não resulta muitas vezes porque são peças que eles não têm ligação ou vínculo, exemplo, eu tive uma resistência ano passado com uma peça de Chico Buarque de Holanda que eu amo, eu amo sozinho, que é (a música) *Todo o Sentimento* (Cristóvão Bastos e Chico Buarque) que eu acho uma peça muito bem construída, um texto muito bem construído e com uma harmonia um pouco mais densa. (No arranjo) a melodia vai passando pelas vozes, eles demoravam a entender onde que estava essa melodia e pesavam (a sonoridade) em algumas notas em outras melodias que não eram parte da (melodia) principal. Então teve um estranhamento (com a forma) e um estranhamento com o texto (poético) que eles não entendiam, a (resolução) passou pela análise de texto também. ‘Olha, isso aqui trata-se de tal coisa. Vamos entender o texto. [...] é necessário que você saiba que existe um texto um pouco mais denso e uma poesia mais elaborada que a gente tem que dar conta de entender’.

Fizemos os 3 *Epitáfios*, composição do Halffter e texto do Cervantes, da grande obra (literária) *Dom Quixote de La Mancha*. Pra fazer aproximar desse tipo de repertório também tem todo um trabalho de preparação, (recorrendo) até a um professor de literatura que vá falar e motivar as pessoas a fazer aquele tipo de peça, que pode fazer sentido pra mim, mas pode não fazer sentido para um jovem de dezessete anos que está entrando na universidade agora. (por outro lado) pode fazer muito sentido a (outro jovem da mesma idade) pois estão acostumados a tratar desses (nas disciplinas de literatura no ensino médio). Então tudo isso é negociado. [...] O que eu faço forças para que não seja negociado são questões religiosas, de credo que interferem no ensaio. Por exemplo, você pode fazer um *Negro Spirituals*, você pode fazer uma cantata, você pode fazer uma missa, mas você não pode fazer um ponto de macumba. É muito ruim isso, porque se a gente for imaginar a produção musical brasileira

tem muitas obras lindíssimas que são desse período (nacionalista). Se a gente pegar os compositores do nacionalismo ao período contemporâneo muita gente trabalha sobre esses temas (religiões de origem africanas) e trabalham com uma riqueza musical imensa. O que eu tento passar para eles é o seguinte: eu me interessou saber, que aquele tema dentro de determinada religião foi abordado e eu preciso que eles entendam isso pra (desencadear) uma emoção, para fazer funcionar aquela peça inserida. Mas é muito difícil quando eles se recusam [...]. Nessa situação a gente tem que negociar, que chega ao limite do respeito que é complicado, a pessoa que está ali quer fazer, mas se for impedida por outros valores a gente vai ter que conversar sobre isso ou vou ter que desistir de fazer aquela peça o que é muito triste para quem trabalha com arte e com cultura.

W – Você já teve que tirar alguma peça da apresentação por alguma razão?

M – Depois que a gente definiu o repertório, não. Eu já tive, por exemplo, momentos em que a peça estava no repertório e eu sabia que tinha gente que não ia cantar a peça, mas (ela) permaneceu. Eu pensei, se tiver cinquenta (coristas) e sair vinte e cinco, com os outros vinte e cinco eu canto. Foi o caso do Ponto do *Beira Mar*, uma peça lindíssima, rápida, mas que no primeiro toque de atabaque, metade (do coro) já foi pra fora do palco.

W – Então, a gente vai mudar mais uma vez o eixo das perguntas. E antes eu vou fazer outra citação sua.

As práticas desenvolvidas no Coro, portanto, coincidem com a Forma Escolar por, entre outros fatores, acontecerem em espaço organizado, com conteúdos a serem transmitidos, resultados a serem alcançados e o controle racional do tempo de ensaios e apresentações. Por sua vez a música, área do conhecimento humano com a qual as práticas musicais estão envolvidas, em sua trajetória rumo à escolarização também se submete à predominância dessa forma de socialização, recebendo sentidos associados aos interesses envolvidos neste processo. (RASSLAN, 2007, p. 15)

W – Passamos agora ao bloco de perguntas direcionados ao seu ensaio.

De que maneira você divide o tempo de seu ensaio considerando os seguintes aspectos: exercícios de conscientização corporal, respiração, aquecimento e técnica vocal, ensaio de repertório já trabalhado, leitura de peça nova, pronúncia do texto, correção de trechos com problemas... ?

M – A cada ensaio eu tenho que está programando o que vai acontecer, por exemplo, nesse momento em que o coro está praticamente novo eu sei que eu vou ter que sensibilizar muita gente para coisas que eles não têm conhecimento ainda.

Eu tenho que ter um tempo de aquecimento que eu consiga sensibilizar partes do corpo que vão estar relacionadas com a produção vocal. Tem que conhecer o corpo, tem que fazer uma série de exercícios (movimentos corporais). Ele tem que sair lá de fora e vir para dentro do

ensaio se colocando disponível para aquilo que a gente vai fazer ali. Como eu tenho uma hora e meia de ensaio, tem dia que eu vou avançar até meia hora sobre essas questões de fazer alongamento, fazer exercícios de respiração e de fazer percepção musical junto com tudo isso. Selecionando o vocalise e percepção com o repertório que eu vou fazer. Isso é o que eu tento fazer, as vezes dá tudo errado (com relação ao que foi planejado). Nós vivemos numa região muito seca (Centro-Oeste), tem dias que você chega no coro e está todo mundo com problema vocal, (é momento oportuno para trabalhar) higiene vocal, cuidar em beber mais água, beber água durante todo o dia, explicar porque eles acham que comer maçã ou tomar alguma coisa vai direto na prega vocal. Não vai, porque se for você vai direto para o hospital, você vai ter problema no pulmão. E tenho *slides* para (demonstrar) o funcionamento do (aparelho fonador).

Depois disso eu começo com um repertório que eles consigam transitar mais tranquilamente, ontem (dia 20 de agosto) eu já comecei com um *gospel*, ele funciona bem porque as melodias são muito *cantábiles*, são muito fáceis de serem absorvidas, muito uníssonos que vão abrindo pra duas e três vozes, que fazem coisas que são muito importantes para o coro que são movimentos contrário, movimentos oblíquos que podem resultar para que eles entendam mais tarde como isso está colocado na harmonia: aqui tem uma apojatura, aqui tem uma antecipação, aqui tem um retardo, que não vai ser agora (início do semestre) mas que mais tarde a gente vai falar dessas questões todas.

Quando chega em partes mais complicadas eu deixo para um ensaio posterior, é o caso de um trecho *a cappella*, que eles vão fazer no próximo ensaio com muita calma e repetindo muitas vezes para eles absorverem aquilo ali. Quando tem um problema muito sério, eu procuro dar o sentido global da peça depois eu seleciono uma parte que eu vou fazer com o ensaio de naipe ou vou amadurecer com duas vozes ou com três vozes em um outro ensaio (extra). E vou equilibrando de acordo com a resposta que esse grupo vai dando.

W – Como você lida com problemas individuais de afinação de seus coristas?

M – Primeiro tem que lidar com cordialidade, com generosidade. O difícil para o coro não é o desafinado, é o afinado que não tem paciência para o desafinado desabrochar. Por outro lado, é (fazer) o desafinado ter paciência de ouvir, de entender que a audição não é um ato passivo. “Não estou aqui sem fazer nada, eu estou fazendo muito, colocando meu órgão auditivo para funcionar que é puramente fisiológico, mais tarde eu vou dar conta da emoção que envolve articular uma frase, articular uma certa sucessão de sons.”

Nesse sentido eu uso muito Willems que é a base da formação em educação musical que eu fiz. O Willems vai falar da diferença entre o ato de ouvir, o ato de escutar e o ato de entender. Ouvir como ato fisiológico, escutar como ato afetivo, quando você toma pra si aquilo que você escuta, e o ato de entender é colocar em ordem aquilo que foi escutado isso acontece quando reproduz de maneira adequada aquilo que ouviu e que escutou, esse processo tem que ser bem estimulado pelo cantor desafinado. E eu faço o ensaio na segunda-feira, que é o ensaio de uma hora antes somente com esse grupo. Às vezes para esse ensaio vem gente afinada que está interessada em se aprofundar em percepção. Ontem mesmo o menino veio me perguntar:

- O que eu posso fazer para melhorar?

Eu falei:

- Você não percebeu que já melhorou muito, diminua a ansiedade e procure dar tempo para que você reaja a todo esse conhecimento que está sendo colocado. Você não tem problema fisiológico algum.

Isso é um treinamento sim, mas um treinamento que vê o tempo todo o ser humano naquilo ali.

Eu tenho cantores que descobriram os seus caminhos, vários cantores que eram desafinados e hoje em dia seguram o coro. Eles só não conseguiam entender o processo de ouvir, escutar e reproduzir. Hoje já entendem melhor e ainda outras coisas mais complexas dentro do coro e aí vão ajudando os colegas.

O que eu acho muito ruim é quando chega o cantor e você diz (outros regentes): Não o lugar dele não é aqui. Eu acho isso de uma indelicadeza humana. Em muitos momentos da história do canto coral no Brasil sempre foi colocado que o canto coral era para todos, mas nunca disseram que era para todos que afinam, para todos que são interessantes, para todos que são musicais.

W – Tinha uma condição envolvida!

M – Não é? Se a gente se propõe a mudar esse quadro, e aí lembrar do Wilson Gavaldão dizendo:

- Cuidado! Você não vai ter o coro que você quer. Acho que vai ser muito difícil você ter o coro que sonha. Mas você vai ter o coro que tem, então é com esse que você trabalha.

E se eu quisesse fazer um coro profissional seria fácil (o trabalho), conseguiria verba e aí eu pagaria meus cantores. Já venha com o repertório pronto, leia, deixa eu abanar as mãos para o teu lado. Você faz de conta que eu sou o mago da história. Eu não quero ser o mago da

história, eu quero ser alguém que constrói junto. E não é por uma questão de bondade, é por que é minha profissão! É dela que eu vivo, bem.

Com relação às citações da dissertação e tese têm duas questões interessantes para remarcar. Quando a gente está falando de cultura escolar falamos daquilo que muitas vezes a gente não percebe e faz sem consciência. No primeiro texto quando eu falo que o coro é uma possibilidade de vida dentro de uma dimensão vertical e horizontal, eu estou muito focado numa harmonia que está bem construída, que pode não ser isso porque essa linguagem pode estar totalmente diferente. Para ver como que alta cultura e como aquela cultura escrita do conservatório fazia minha cabeça, então eu achava que música era só aquilo mesmo e que daria a possibilidade de se tornar uma grande pessoa, equilibrada. Não é sempre assim. A gente vê grandes compositores e grandes músicos que na realidade são eticamente e moralmente extremamente complicados e a música não deu conta de fazê-los diferente. Tem alguns compositores que são odiados por algumas pessoas e algumas raças porque eles caminharam em sentidos ruins do ponto de vista humano, mas nem por isso a música dele deixou de ser grandiosa e bela e linda. Mas, essa música que ele próprio construiu não deu conta de criar nele aquilo que talvez não existisse lá dentro.

Sobre a forma escolar é o seguinte, para que um grupo funcione de maneira informal ou não formalizada dentro daquilo que é o espaço da escola vai se observar que de certa forma a gente obedece aquilo que a forma da escola, desde o final da renascença para cá, tem ditado como normas para a sociedade. Um pai senta na ponta da mesa e determina o que será feito e como será feito. Isso foi sempre assim, talvez não, mas foi a forma escolar que deu conta de fazer isso, de colocar as pessoas sentadas na frente (e dizer) esse é lugar do aluno, esse é lugar do professor, esse é o horário do aluno, esse é o horário do professor. Esses tempos todos que ela (forma escolar) regulamenta aquilo que ela legitima como cultura boa.

A gente faz isso no coro, a boa música, a música sem qualidade. [...] Quando a gente poderia tirar proveito das músicas que os indivíduos trazem para dentro do coro e possam fazer uma troca. Eu ouço o que é teu mas você ouve o que é meu. A gente tenta praticar senão você não tem caminho e o povo vai embora e não quer saber do teu repertório.

W – Como se dá o ingresso no coro?

M – Toda apresentação nossa a gente anuncia. E quem quiser que procure pelos canais da Universidade, independentemente do vínculo com a Universidade. E (com critérios de aceitação) entra a disponibilidade de horário, nos horários de ensaio e ter um momento teu para estudar em casa, porque o material é disponibilizado para você estudar também.

Esse ano foi instituída a Escola de Música da UFMS que é um programa de extensão grande que oferece cursos de instrumentos e canto coral para a comunidade. Que está fazendo uma divulgação maior é essa Escola. Essa turma que entrou agora (foi atraída graças) à divulgação da Escola. [...] Antes da Escola e de eu estar vinculado ao Curso de Música, eu era vinculado à Pró-reitoria de Extensão, nesse momento a gente abria inscrições no começo do ano. Na última semana de fevereiro eu lançava um formulário on-line para que as pessoas preenchessem. Já tinha no formulário todas as indicações. Se você se inscrever para o coro de câmara, deve passar por uma audição, e ter uma certa experiência (musical) pois no coro de câmara os trabalhos caminham mais rapidamente. Se você se inscrever para o coral, deve comparecer no primeiro ensaio, e lá eu tiro um momento para fazer a avaliação de cada cantor. Eu não faço seleção. E se chega alguém muito desafinado eu já falo: você vai ter que fazer um ensaio que é o ensaio do Coro-Escola que vai ensinar a base pra você afinar.

W – Que atividades você desenvolve visando o desenvolvimento técnico da emissão vocal?

M – Nós temos esse primeiro momento que é de alongamento e aquecimento vocal. Tem alguns momentos que eu vou fazer aulas especiais mostrando as questões fisiológicas, apresentando como funciona a voz com vídeos de exames médicos e algumas complicações que podem ser adquiridas com o mal uso da voz.

Vai chegar o momento em que eu vou passar uma série de lâminas, explicando o funcionamento do coro, explicando a posição deles, o que eles não podem fazer, o que eles devem fazer sempre.

Por vezes eu trago um colega que venha fazer um trabalho específico, geralmente uma professora de canto. E no mais o cuidado com o que o cantor faz, o que ele quer da vida, ele sai, ele grita, ele dar gargalhadas o tempo todo, passa de ambientes quentes para ambientes frios o tempo todo. Ele se alimenta errado, por exemplo, vai chegando perto de uma apresentação e ele come tudo aquilo que vai produzir muito muco. Os nossos acadêmicos são muito novos. Assim tenho que chamá-los para (assumir) essa responsabilidade (de cuidar da sua saúde em função da produção musical).

Tenho também monitores que fazem canto, eles fazem todo o trabalho separado de naipes, pra reforçar tudo isso que a gente fala. Isso tudo supervisionado por mim, se eu não puder estar presente (eu peço que) grave e mande pra mim.

W – O que você espera que seu corista aprenda durante a disciplina canto coral?

M – Primeiro a razão de ser do nosso trabalho. Que ele compreenda que a linguagem musical é bastante rica é complexa e ele pode se aproximar dela e tirar proveito dela e se expressar através dela. Sempre, respeito pela música.

Que ele tenha resultados que ele compreenda. Eu cheguei assim e eu estou assado. Eu transformei algumas questões que eu fazia de forma errada ou que eu não tinha nem conhecimento, agora eu faço melhor.

E eu espero que ele cante. Que ele passe pela experiência de uma apresentação musical. Que é o resultado do trabalho. Nós não vivemos de apresentações musicais. O ensaio é o local privilegiado do trabalho do coral.

Tem outra coisa que eu espero do cantor. Que ele possa ir. Eu acho interessante que ele vá embora. A Zezé Chevitareze fala isso: “eu fiz o meu trabalho, agora voa!” Mas se um dia você puder, volta. E se sinta à vontade pra voltar. [...] Eu fico muito feliz quando volta algum cantor.

ANEXO D – ENTREVISTA: VLADIMIR SILVA (UFCG)

W - Wdemberg Pereira da Silva - Entrevistador

V - Prof. Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva (UFCG) - Entrevistado

Campina Grande - PB, 28 de novembro de 2018,

SABERES E HABILIDADES

W – O que um músico precisa saber para se tornar um regente de coro eficiente?

V – Eu acho que o trabalho com grupo de modo geral e com coral, sobretudo, é a questão da liderança. Não vamos saber que ele (regente) vai adquirir na academia formalmente. O espírito de liderança que uma pessoa tem, determina mais de cinquenta por cento do sucesso do trabalho que vai ser feito. Porque coral é o tempo inteiro motivação, exemplo, liderança, crença em quem está à frente do trabalho.

Eu diria que para trabalhar com regência de forma eficiente é preciso em primeiro lugar ser um grande líder ou ter o domínio dessa habilidade de liderar. E é claro que você pode desenvolver técnicas de lideranças bem eficazes. Fazer com que as pessoas se engajem nos seus projetos, comprem suas ideias e acreditem no que você está fazendo. A liderança é mais da metade dessa habilidade que a gente precisa ter para ser um regente de coro eficaz.

E aí vem toda essa formação mais técnica. Esse conhecimento que a gente adquire, de percepção, história, análise, estrutura musical, instrumento, piano, mais sobretudo, no caso do canto coral é a questão da voz. Eu não acredito no regente de coro que não cante. Quando eu digo não cantar é não cantar como solista, ter a experiência do palco cantando árias italianas, árias de ópera, música brasileira - ser cantor!

Isso não quer dizer que o meu coral vai ser um coral de cantores. É porque o meu instrumento primeiro de expressão, minha voz, é o meu canto. Eu bato muito nesse ponto com todos os meus alunos. Então todos os meus alunos de regência do bacharelado e aqueles que eu oriento vêm cantar no meu coral, porque é uma forma deles aprenderem cantando, e os de bacharelado principalmente, eles têm que ter aula de canto também para poder desenvolver essa habilidade de cantor, às vezes muito mais do que (a habilidade) de pianista. Porque eu já vi um pianista que não sabe fazer coral, mas eu nunca vi um cantor que não sabe ensinar uma pessoa cantar. O canto é uma peça fundamental nisso.

Então, liderança, base técnica histórica e a base instrumental são fundamentais para qualquer trabalho eficaz.

W – Você pensa a regência como ferramenta de educação musical?

V – Sim! Eu não consigo me ver na frente do coral só como performer. Eu acho que a prática coral é uma prática educativa, a prática orquestral também. É aí que a gente vai aprender sobre estilo, sobre história, sobre estética, sobre técnica, sobre o que é fazer música.

W – Em um coro profissional, em uma orquestra profissional, cabe educação musical dirigida pelo regente?

V – Cabe! Aí você está falando da educação musical bastante elevada. Você não está mais falando da educação musical mais inicial ou no processo mediano. Para cada público um vocabulário específico, um conhecimento específico, uma prática educativa diferenciada. Eu não posso, diante de uma orquestra profissional ou diante de um coro profissional abordar uma obra do mesmo modo que eu vou abordar num coro iniciante, com um coro de adultos, ou com uma orquestra de estudantes do primeiro ou segundo ano de universidade. Toda experiência da regência, seja em coros profissionais, profissionalizantes ou amadores é uma experiência educativa. Primeiro porque eu estou expondo a minha concepção sobre aquele trabalho. Estou expondo a minha concepção sobre som, [...] estilo, [...] estética, [...] sobre o mundo, não tem como dissociar. Isso às vezes é muito complexo porque é uma atitude mais de retração do coro profissional e da orquestra profissional do que do próprio maestro.

Às vezes o coro por ser profissional diz: ‘nós não precisamos disso’, ou a orquestra, por ser profissional diz: ‘mas por que você está falando assim?’. E é claro (nesses espaços) você tem um número muito mais reduzidos de ensaios. Por exemplo, eu sou convidado para reger o coral x, eu tenho quatro ensaios para fazer uma hora de música. Então as minhas instruções tem que ser muito específicas. Eu gostaria de fazer assim, por isso e por isso, ou eu gostaria de fazer assado, por aquilo e por aquilo. Mas em todo o contexto a experiência é sempre educativa.

W – Na sua trajetória, quais foram as suas influências como regente e como educador?

V – Como regente, a maior influência que eu tive foi no doutorado. É claro que houveram outras, mas para mim a mais notória foi a do doutorado porque além de ter disciplinas eu tinha que cantar no coral do meu professor. Nós ensaiávamos segundas, quartas e sextas, 2 horas e 10 minutos. Eu tinha aula com ele e o via trabalhando. Aquilo ali eram ao mesmo

tempo reforço do que a gente discutia em sala de aula e você aprende vendo. Eu sempre digo que depois do doutorado a minha prática mudou.

O Prof. Kenneth Fulton é uma referência e uma influência muito grande na minha formação nos quatro anos e meio que eu passei com ele no doutorado cantando todos os dias. Ele ainda supervisionava o trabalho do Coro de Câmara que era o trabalho dos alunos, então eu tinha aula com ele de segunda a sexta-feira, todos os dias, pelo menos duas horas.

Eu reconheço uma influência muito forte do Prof. Fulton tanto na escolha do repertório, na sonoridade que eu busco construir, nesse som coral. Porque nos Estados Unidos eu cantava no coro LSU A Cappella Choir, que era um coro com 60 vozes selecionadas, só alunos de mestrado, doutorado ou graduação em canto. Cantores líricos, cantores de ópera, mas o som desse coral era um som coral. Era assim: no ensaio era uma voz, na aula de canto era outra voz, e isso realmente faz uma diferença muito grande. Porque você diz: eu quero um som coral, eu não quero um som de 30 solistas cantando num coral. Então Fulton me inspira, tanto como regente e como educador. Além de muitas outras influências como a Profa. Maura Penna, como exemplo de educadora. O Prof. Eli-Eri Moura, foi meu professor de composição e regência. O Prof. José Alberto Kaplan foi meu professor de composição. Eu não tenho como retirar a influência de Kaplan na minha vida, dos meus objetivos educacionais.

A gente aprende muito com esses mestres. Muitos dos quais não estão mais aqui, mas são sempre bem inspiradores.

W – Para você é importante que seus coristas mantenham relações de cordialidade entre si?

V – Sim.

W – Mas por quê?

V – Um ambiente que não está afinado emocionalmente não produz. Eu não exijo que eles sejam amigos. Amizade é uma coisa que nasce com o tempo, com interesse, com coisas em comum que você tem com outra pessoa. [...] O ambiente de trabalho não pode ser hostil, não pode ser ameaçador, não pode ser amedrontador. Ele tem que ser um ambiente onde as pessoas vêm e se sintam à vontade para entrar e se sintam bem – olha eu gosto desse lugar e eu quero interagir com meu colega e com o meu professor.

W – Você media as relações entre eles?

V – Não. [...] Esse é um coro que não frequenta a minha casa. Eventualmente eu faço em dezembro uma festa de natal, aí eles vão, ou uma festa junina. Lá em Teresina eu tinha uma

relação muito mais próxima com o coral. As pessoas iam na minha casa, dirigiam o meu carro, as pessoas participavam do círculo íntimo. Isso tem um aspecto positivo e tem um aspecto negativo. Aqui não! Não é que eu não queira as pessoas na minha casa, mas é que eu consigo manter uma distância entre o trabalho profissional e o trabalho pessoal. Mas não interfiro nas relações entre eles.

Creio que esse grupo é mais ou menos pacífico. Não tem tantos conflitos entre eles, conflitos internos, os micro conflitos. Eles se dão muito bem. Por exemplo, eles têm um grupo no WhatsApp no qual eu não faço parte, (eles me perguntam) ‘professor o senhor quer entrar’ (no grupo)? (Eu repondo:) ‘Não. Eu não quero saber de nada do que vocês falam, nem interferir, nem dar a minha opinião. Então vocês fiquem à vontade pra falar o que vocês quiserem, eu não preciso saber nada disso.

Agora, como é que eu me comunico com eles? É pelo Facebook. Lá nós temos um grupo e o que quero dizer, digo no Facebook e alguém copia e manda no WhatsApp. Mas é estritamente técnico musical, apresentação. Não há espaço para uma piada. Eles já fazem isso pelo WhatsApp e eu não administro nada disso.

RECURSOS

W – Que elementos da estrutura física você considera importantes para a sala de ensaio do Coral? Independentemente daqueles que você tem aqui na Universidade.

V – Eu gostaria de ter cadeiras adequadas. Essas cadeiras da Universidade são péssimas, elas não são cadeiras de ensaio coral, mas é o que tem. Se eu não ensaiar porque não tem uma cadeira eu não vou fazer nada. Gostaria de ter um piano mais afinado, nosso piano não é afinado. Eu gostaria que a sala tivesse uma reverberação acústica mais apropriada e que eu dispusesse de mais recurso. Eu tenho uma televisão, eu tenho som, mas eu queria ter o meu espaço.

O espaço coral, uma sala onde as cadeiras já tivessem todas no mesmo lugar, tivesse os meus armários, tivesse uma mesa, tivesse um bebedouro... Um ambiente onde as pessoas dissessem assim: a minha sala, porque isso também influencia na aprendizagem delas. Porque você diz: é o lugar, é a minha cama, é o meu quarto, é o meu espaço, é a minha cadeira. Então aquele espaço passa a pertencer à sua prática. A sua práxis vai também ser mediada por esses elementos, e essa noção do pertencer, essa noção do pertencimento é fundamental para o sucesso de seu trabalho.

Para uma pessoa não basta apenas ser funcionária de um coro profissional, por exemplo, ela precisa pertencer aquele mecanismo. Então quando ela não pertence aquilo ali o que é que vai acontecer? O trabalho é meramente a presença, não há engajamento, não há defesa do trabalho. Muito pelo contrário, às vezes ajuda a destruir.

Ter o espaço adequado onde eu pudesse dizer: essa é a cor da minha sala, uma luz diferente, um sistema de ventilação que funcionasse. Mas esses são elementos que não dependem exclusivamente de mim, são elementos que dependem da macroestrutura da Universidade. Você pede uma cadeira e vem essa (outro modelo)... Você pede outro e só vem daqui a dois anos... Você pede um ar condicionado ele quebra amanhã e entra de novo na roda para consertar. E isso, em certa medida compromete o rendimento de seu trabalho.

W – Você conta ou já contou com monitores, correpetidor, preparador vocal?

V – Geralmente eu tenho dentro do coro os meus alunos de música. Eles desempenham essa função de ensaiar o tenor, ensaiar o baixo, o contralto, o soprano quando precisa. Nós tínhamos um pianista correpetidor, a princípio ele vinha uma vez por semana no ensaio, depois ele vinha na reta final para os concertos. Mas agora a gente está sem correpetidor porque ele foi transferido. Ainda vai chegar um novo correpetidor. Mas não é algo que está na minha estrutura permanente. Eu gostaria de ter um pianista correpetidor pelo menos nos ensaios.

E preparador vocal, particularmente eu nunca trabalhei, acho as vezes muito complexa essa função, porque é preciso ter uma afinação muito grande entre o maestro e o preparador vocal. Porque às vezes o preparador vocal vai numa direção e o maestro vai noutra direção. Sem falar que muitas vezes dentro do coro você vai ter a interferência desse profissional. Eu por exemplo, nunca vi um preparador de orquestra, alguém que chegue e diga: ‘eu vim preparar os violinos para tocar esse concerto, ou preparar os oboés para tocar os concertos’. Isso às vezes me parece muito um modismo da nossa área.

Assim como existem coros que têm fonoaudiólogos, que têm preparador vocal, que têm preparador cênico ... eu não sei se isso é realmente necessário, mas há quem use. Se o aluno tem condições de ter aula de canto, maravilha! Porque ele vem com conhecimento técnico que ele tem e aqui eu moldo ao meu jeito. Se ele não tem professor de canto, eu Vladimir Silva, sou o professor de canto dele.

O que é que nós buscamos dentro do canto coral? Sonoridade coral, uma atitude de solista, mas um som coral. Então, tem uma diferença nisso aí. No meu coro eu aqueço as vozes, faço os exercícios, eu chamo eventualmente: ‘fulano você vai ter uma aula extra’. Porque eu estou

buscando o conjunto. O coro tem essa magia: esse esta timbrado esse não está, e quando junta o som faz isso.

Então como é que eu acredito no preparador vocal? Muitas vezes tem isso em um coro profissional. (Por exemplo) nós vamos fazer o *Réquiem* de Verdi, ou nós vamos fazer o *Requiem* de Fauré, chama o preparador do coro (ensaiador) e o preparador vocal, ensaiam, apontam tudo e o maestro titular chega. Isso funciona! Ensaiador e preparador.

W – Vou mudar agora o eixo das perguntas, vamos falar de repertório. Eu fiz um recorte de duas falas suas... E são falas que uso como citação na minha dissertação. Você diz o seguinte sobre repertório:

Todo ensaio coral, para ser eficiente e produtivo, precisa ser planejado e organizado. O planejamento do ensaio começa sempre com a escolha do repertório a ser interpretado, uma tarefa complexa porque as obras selecionadas devem estar em consonância com o nível técnico, musical e vocal do grupo, assim como o perfil econômico, social e cultural dos participantes e da instituição a qual o coro está vinculado.

W – Nesse mesmo texto você também fala o seguinte:

No Brasil, a edição e publicação de obras originais para coro ainda é incipiente, fato que poderá dificultar as possibilidades de escolha do repertório. Esta realidade tem levado muitos profissionais a optarem por um repertório de qualidade duvidosa, relegando, para o segundo plano, a vasta literatura originalmente escrita para coro. Defendo que os regentes selecionem os repertórios dos seus grupos pensando sempre numa perspectiva artística e educacional, que promova o crescimento técnico e expressivo dos cantores.

W – Se eu fosse pegar essas citações eu responderia ao eixo de perguntas sobre repertório, mas gostaria que você mesmo respondesse. Como você escolhe seu repertório?

V – Bom, eu escolho anualmente, ou semestralmente. Com o Coro de Câmara geralmente eu faço esses projetos por ano, por exemplo: para 2019 eu tenho três estreias para fazer, obras novas. Eu tenha *A Cachoeira de Paulo Afonso*, quem está escrevendo é Danilo Guanais, é uma peça para coro, solista, quinteto de cordas e piano. A gente vai estrear em Portugal, em abril (2019). Ele ainda está terminando de escrever. Mas eu já sei que é uma peça que deve estar pronta em abril, então quando eu começar o ano vai ser com essa.

Tem uma outra peça que é do próprio Danilo, que nós vamos fazer em abril. É um ciclo de motetos para a Semana Santa que ele titulóu *Domingo de Ramos*. Nós vamos cantar também no Festival em Portugal logo após a estreia de nossa peça, serão cinco motetos. Então, eu tenho esses dois conjuntos de obras para estrear.

Para o Festival de 2019 (FIMUS - Campina Grande) uma outra obra que Eli-Eri Moura está escrevendo. É uma homenagem a Jackson do Pandeiro, tipo um memorial, um *Requiem*. Para o primeiro semestre eu tenho três grandes obras para dar conta. Basicamente eu gastarei todo

o meu primeiro semestre com obras escritas originalmente para esse Coro. Isso é muito bom, porque eu digo aos meus alunos; ‘nós estamos fazendo a música do nosso tempo, escritas para essa ocasião’. Não quero saber se ela é serial, atonal, dodecafônica, modal, tonalismo expandido. Eu quero saber que ela é nova, tem um texto novo, ela tem uma dimensão artística, tem uma dimensão poética, ela tem uma dimensão política. E a gente está fazendo uma música que ninguém nunca fez.

Agora é claro que eu não vou fazer só isso. Nesse intervalo entre fevereiro e junho chega alguém e diz assim: ‘Vladimir eu gostaria que o coral fosse cantar no casamento’, nós precisamos de dinheiro para pagar as contas das viagens ou para comprar um fardamento (uniforme) novo, ou até mesmo para se divertir numa pizzaria.

Então eu tenho que abrir um parêntese no meu ensaio para ensaiar as peças da missa tal, do casamento tal ou da apresentação x que vai haver no congresso de direitos humanos. Então eu digo para um dos meus alunos de composição: ‘escreva um arranjo dessa música aqui. Um arranjo a duas vozes, a três vozes, a quatro vozes, ele vai ser com violão, vai ter percussão. Faça simples e sem dissonâncias, faça assim, faça assado e nós vamos aprender em dois ensaios’.

Dentro do meu ensaio eu abro uma janela, ensino aquilo ali e canto aquele repertório e ele é automaticamente colocado de lado depois que é cantado. Meu repertório é balizado dessa forma, peças que a gente encomenda e os compositores escrevem, peças que a gente escolhe, por exemplo, para o festival desse ano, a gente fez a *Messa di Gloria* de Puccini, estamos fazendo agora o *Requiem para um trombone*, de Eli-Eri Moura, a gente fez vários trechos do *Messias*, em Teresina.

Essas peças mais amplas, com mais movimentos elas são feitas e no intervalo ficam outras obras menores, obras mais simples, arranjos, como esse casamento que nós estávamos ensaiando ontem. Além disso, eu tenho em casa as obras que eu quero fazer. Eu tenho aquelas peças curtas que eu digo: ‘nosso que coisa linda! Eu quero fazer isso em algum momento’. Aí faço. Eu tenho aquelas que exigem do coro mais maturidade técnica, e eu tenho aquelas que um dia gostaria de fazer, mas que dependo de outras circunstâncias: ter uma orquestra, ter uma sala. Por exemplo, a *Missa de Puccini* que a gente fez, eu sempre quis fazer. Eu convidei um maestro da Suíça para vir e ele perguntou se poderia fazê-la. Eu convidei a orquestra de João Pessoa. Nessa hora juntou o meu projeto com a orquestra. Eu preparei o coro. Veio o maestro da Suíça e fez quatro ensaios com o Coro e fez a *Eleison*.

Tem o real, a curto prazo, a médio prazo e o ideal. Tem as peças que eu quero fazer antes de morrer e toda vez que sai uma eu boto outra para não pensar assim: ‘já estou perto de morrer’. O repertório sempre tem que ter o elemento do desafio. Nós só crescemos com desafios, com bons desafios, não aquele que paralisa, mas aquele que diz: ‘sente-se e estude que você vai conseguir’. Eu quero que meu cantor também se sinta orgulhoso e dizer: ‘Nossa! Eu cantei a missa de Puccini. Parecia tão difícil aquela fuga dupla, com orquestra. Nós cantamos e saiu perfeita.’ Ou aquele repertório que tem muito Lá, tem Sí para o soprano, e meu soprano não canta confortável o Sol, ou tem um segundo soprano que não consegue cantar o Sol ainda. Então eu uso o repertório como trampolim para o amadurecimento técnico-musical, para a experiência como um todo.

Nesses dez anos com o Coro de Câmara a gente já estreou muitas obras. De Danilo a gente já estreou a *Missa de Alcaçus*, a *Paixão de Alcaçus*, vamos estreiar essas duas agora. De Reginaldo Carvalho fizemos várias estreias de obras. De Eli-Eri Moura fizemos estreias de obras.

Como eu coordeno vários coros dentro da Universidade, Coro Infantil, Coro da Terceira Idade, Coro Masculino, Coro Feminino e o Coro dos alunos, esses outros conjuntos eu faço um repertório mais simples e tenho sempre em mente que aquilo que eu defino como repertório para o semestre também pode ser mudado. Primeiro porque o coro não responde, porque gastou mais tempo do que era para gastar. Por exemplo, para esse semestre, com o Coro Feminino, eu tinha pensado em fazer a *Messe Basse* de Fauré, porque eu acho que aquele é um repertório de formação para cantor. Coro feminino tem que cantar Fauré, a *Messe Basse*, tem quatro movimentos, com órgão e solistas. Mas por conta do nível de leitura nós só conseguimos fazer dois movimentos. Então decidi, vamos canta só um movimento, bem arredondado, bem resolvido. Com os homens eu coloquei um moteto de Mendelson a três vozes, como eles são cantores iniciantes, para cantar a três vozes em polifonia, contraponto imitativo, é bastante complicado. Também deixei para uma outra oportunidade.

W – Qual os seus procedimentos para iniciar o aprendizado de uma peça nova, nessas várias situações que você tem de coral?

V – Depende do coro. Em geral a abordagem é musical. No Coro Inter Geracional é que a gente faz um processo mais intuitivo, de imitação. Por conta da faixa etária, por conta da própria limitação, do tempo que a gente tem e do próprio aspecto social. Trabalhamos mais com a repetição do que com o ensino da leitura musical, não que os cantores não sejam

capazes de ler, eles já tiveram inclusive as aulas iniciais, mas por conta da própria dinâmica que o grupo tem, você viu no ensaio é: cante – imite, cante – imite.

No coro das crianças, eles têm aula de teoria, tiveram aula de flauta. Eles têm uma noção de leitura, eventualmente eles leem. Agora estamos fazendo o repertório de natal todo de ouvido, vamos fazer um repertório todo popular, só com essas canções que estão em evidência, essas canções que falam de felicidade, Marcelo Jenessi, esse pessoal que toca com ukulele, eles (as crianças) também estão tocando. Então é uma outra dinâmica, mas eles também já aprenderam com partitura.

O Coro Feminino e o Coro Masculino, como são coros de estudantes de música é tudo na base da leitura. E o Coro de Câmara eu faço misturados, porque eu tenho alunos de música e pessoas que não são estudantes de música. Mas o Coro de Câmara tem seção de solfejo em todos os ensaios. Tem essa preocupação com a leitura, para dar conta desse repertório todo, principalmente o repertório contemporâneo, novo, que temos que aprender lendo.

E aí eu escolho isso, o procedimento é identificar tom, identificar compasso, identificar os valores, isolar os problemas, os que são mais difíceis, os que são mais fáceis. O que é igual, o que é repetido, o que aborda uma coisa o que aborda outra. E no ensaio são duas, três, quatro ou cinco músicas, dependendo do que que tem que fazer. Vê um pedaço daqui um pedaço do meio, um pedaço do fim, vê outra música.

W – Como o coro interage com o repertório proposto por você? Você precisa justificar porque escolheu uma peça ou eles simplesmente assimilam o repertório e tomam para si o trabalho?

V – Eu como educador me sinto mais à vontade definindo os horizontes estéticos, artísticos e educacionais do meu grupo. Tem um momento do ano, agora no natal por exemplo, aí eu pergunto o que eles querem cantar, aí eles sugerem. Mas o grande repertório eu sempre trago e sempre explico, nós vamos fazer essa peça por essa razão...

W – Então eles sabem exatamente porque estão estudando determinado repertório?

V – Quando eu chego e digo: ‘gente, Danilo está escrevendo uma peça’, eles se sentem honrados, porque a gente está fazendo uma peça que ninguém nunca cantou. Ou então: ‘gente nós vamos fazer um concerto só com obra de Reginaldo’, (a reação é:) ‘professor a música de Reginaldo é muito interessante’. Pouquíssimas vezes aqui dentro do coro eu tive problema em trazer uma peça que eles rejeitaram.

W – Vou mudar novamente o eixo de perguntas. Você já pincelou um pouquinho sobre seus ensaios. De que maneira você divide o tempo de seu ensaio considerando os seguintes aspectos: exercícios de conscientização corporal, respiração, aquecimento e

técnica vocal, ensaio de repertório já trabalhado, leitura de peça nova, pronúncia do texto, correção de trechos com problemas... ?

V – Eu vou balanceando, eu gasto pouco tempo com aquecimento corporal. Eu faço o básico, como também, exercício de concentração. Eu acho importante alongar para aquecer porque o músculo aquecido estica mais fácil. E faço poucos vocalises, eu não passo meia hora vocalizando o coral porque o vocalise também precisa ser direcionado, muitos problemas eu posso resolver dentro do próprio repertório. Eu subo a voz, começo (o ensaio) com algo mais ou menos acessível e à medida que a voz vai subindo eu vou para algo mais agudo mais complexo, mais rítmico.

Eu tenho duas horas de ensaio, começo seis e meia, às vezes seis e trinta e cinco, seis e quarenta porque muitos dependem de ônibus, às vezes vão comer no RU, às vezes tem esse atraso meio institucionalizado porque eu preciso me ajustar a isso. Começa com dez minutos de vocalise, leitura do que já se sabe. Como nós estamos memorizando o *Réquiem*, eu vou passando por memória. O maestro vem dia 04 (de dezembro) então amanhã (dia 29) o *Réquiem* tem que estar decorado, não vai ter partitura no ensaio e eu vou passar do começo ao fim e quando o maestro chegar já será sem partitura. O maestro não pediu, mas eu vou ofertar o *Réquiem* decorado a ele. Porque quando eles cantam com partitura, mesmo sabendo, o rosto fica muito enterrado e eu quero que eles cantem olhando para a plateia e para o maestro.

Em geral eu divido, aquecimento, leitura do que já sabem, leitura nova. E vou trabalhando novo e velho. Vários ensaios sem texto, só o solfejo, porque eles precisam aprender a solfejar. Eu uso bastante o ensaio com solfejo. Passo dois ou três ensaios só com solfejo e depois com du, du, du... porque ajuda a criar o som que eu quero, redondo, faz o legato e depois eu coloco o texto.

Uma coisa que funciona é que começa o ano e eu dou um mapa geral do que vai acontecer e compro todas as datas que eu quero. Eu faço o macroplanejamento e encolho, dou para eles o planejamento um, dois ou três meses. Agora por exemplo, eu vou dar para eles o planejamento até abril, que é o da viagem (para Portugal), e de novo eu vou reduzir janeiro e fevereiro, março e abril, e aí eu dou um só da viagem. E com isso eu já planejo que vou ter dez ensaios até o ensaio geral, com isso eu acionei o meu cronômetro e ele vai andando de trás para frente.

O que acontece é que não há ensaio extra. Eu não faço ensaio extra. Você tem que se planejar de modo que as coisas sejam realizadas naquele prazo que você tem. Vamos dizer que você planejou comprar uma televisão em doze meses, se você precisar refinanciar o banco vai

costrar juro? Vai. Então, por que é que eu vou marcar uma aula extra? Um ensaio extra? Por que eu não consegui me planejar para terminar aquilo no prazo previsto? Geralmente é porque você escolheu música demais, música difícil demais ou porque você não sentou uma hora para fazer um planejamento.

Quando tem o ensaio extra já está dentro (do planejamento). Por exemplo, nós vamos ensaiar a partir do dia 20 de janeiro até o fim de fevereiro só dois dias por semana, em março tem o carnaval de folga, mas para ir para Portugal nós vamos ensaiar terça, quinta e sexta. Já está amarrado antes de começar. Foi para Portugal, voltou eu digo: ‘todo mundo tem 15 dias de férias’. É também uma forma do grupo se separar, sentir saudade, porque senão fica se vendo todo o dia.

Eu acho que tem que planejar para que dê tempo de fazer tudo e nunca, nunca pedir um ensaio extra. Ensaio extra é o último recurso, porque você se torna refém do seu cantor, você estará devendo um favor e é melhor dever dinheiro.

W – Como se dá o ingresso de participante nos seus coros?

V – O coro feminino e o coro masculino, são alunos da Universidade, do curso de música.

W – Essas disciplinas são obrigatórias para eles?

V – Os alunos da licenciatura têm que ter: Coro 1, 2, 3 e 4. São quatro períodos obrigatórios. Os do bacharelado só tem que ter 1 e 2, 3 e 4 são optativos para eles. Então eles têm que passar pelo menos um ano fazendo coro na Universidade. Como elas (disciplinas de coro) são ofertadas em pares, você tem 1 e 3 ou 2 e 4, todo semestre, eu misturo as turmas porque quem está chegando tem o suporte de quem já está. Você fica com um percentual, que não é muito grande, de pessoas que já cantaram pelo menos um semestre e com um novo que chegou agora, que está aprendendo.

Como nós temos mais homens, a solução encontrada foi dividir. Como são dois créditos, mulheres do Coro 1 e 3 vêm na segunda das 10h às 12h e homens do Coro 1 e 3 vêm na quarta de 10h às 12h. Eles ficam um ano assim, e têm essa experiência...

W – Então todo o ano o coro se renova por conta da disciplina?

V – Todo ano se renova. Ele é realmente um coro escola. É um coro que eu vou ensinar como respirar, como trazer a voz mais para cima, como dar mais qualidade artística no palco para o repertório que a gente faz. Eu não trago arranjos para eles, eu trago literatura originais. Faço várias vezes música em uníssono, eles já aprenderam uma coisa muito difícil. Cânones, duas vozes, três vozes, quatro vozes. Às vezes, eu junto homem e mulher, ensaio uma parte com os

homens e outra com as mulheres. Depois juntos, cantam as quatro vozes. No semestre passado fizemos assim e foi um resultado muito positivo.

Eu trago sempre um repertório original, muito embora no natal do ano passado a gente tenha cantado um arranjo que eu fiz a três vozes para coro masculino, que não é um repertório fácil de achar. Nós não temos a tradição de coros masculinos e femininos no Brasil, existem, mas não são muitos e a grande maioria (de regentes) preferem fazer os arranjos. Eu sou muito criterioso com a inserção de arranjos no meu coral. Se não for para fins comerciais, casamento, missa, igreja, a pessoa pagou e quer que cante essa música... Para subir no palco num projeto meu tem que ser muito bem elaborado ou ser um arranjo que tem uma razão de estar ali.

No ano passado eu fiz para eles a *Canção da Esperança* de Flavia Wenceslau, para três vozes iguais, tenor 1, tenor 2 e baixo. Com guitarra, baixo elétrico, teclado, percussão e três trombones, porque eu tenho muito trombonista na sala. Os trombones dobrando em alguns momentos as vozes. Fiz seções mais homofônicas, seções mais contrapontistas e eles adoraram a experiência.

W – Via de regra você se utiliza dos instrumentos individuais dos alunos no repertório?

V – O tempo inteiro. Eu faço com que eles escrevam os arranjos e decidam quem vai tocar as partes, porque essa é a necessidade de mercado. Sejam eles alunos de bacharelado ou de licenciatura, muito certamente em algum momento na vida deles vão ter que fazer coral para ganhar dinheiro e eles precisam saber fazer arranjo. Eu falo muito na nossa perspectiva de universidade, eu não estou aqui para fazer o que a sociedade quer exclusivamente, em música e som. Eu estou aqui para formar pessoas que vão para a sociedade interferir nessa sociedade. Interferir de que forma?

O curso de música vai fazer 10 anos. (Eu pergunto) a realidade da música na cidade de Campina Grande era essa há dez anos atrás? Não. Há dez anos só existia o Coro em Canto. O curso de música começou em 2009-2, foi crescendo e hoje nós temos seis corais. Já fizemos ópera, *Maroquinhas Fru-fru* (Ernst Mahle) com dez alunos do Curso de Canto. Hoje, nós fazemos a *Missa* de Puccini, com coro orquestra e nossos solistas. Essa realidade muda.

Eu digo para o meu aluno, ‘você vá para escola pública, para a escola particular, para ONG, para a associação fazer isso: ensinar o povo a ler música, solfejar, cantar com técnica no tempo e afinado para que em trinta anos essa sociedade seja totalmente diferente.

W – Como ocorre o ingresso no Coro de Câmara?

V – Abro muito raramente as inscrições, tenho gente que canta comigo há 10 anos, tem gente da fundação, tem gente que entrou depois, tem gente do ano passado. A última vez que eu abri a inscrição foi no início desse ano (2018). Só devo abrir inscrição agora em 2020.

W – O que eles têm que apresentar na prova de seleção?

V – Eles têm que cantar. Tem que ser afinado e eu tenho que ouvir que por trás daquela voz, mesmo sem técnica existe um potencial enorme. E o mais importante, uma vontade enorme de vir a todos os ensaios e aprender, aprender a solfejar, aprender a ler música, aprender a cantar um repertório que ele não está acostumado.

W – Como você lida com problemas individuais de afinação de seus coristas?

V – Eu tento diluir. Mas eu chamo a atenção. Por exemplo: eu tenho um lá2 escrito na clave de sol ou na clave de fá e tem um aluno cantando lá1. Então eu digo: ‘fulano me mostre sua partitura’ essa frequência é lá2 ou lá1? Por que você está cantando lá em baixo?’

Eu encontro desde a falta de atenção mais básica até pessoas realmente desafinadas. Mas em geral eles se afinam. Porque eu faço muita coisa em uníssono. E sou também muito direto. Como eu não estou trabalhando com comunidade eu falo: ‘fulano, você tem que afinar. Você consegue ouvir que está fora? – Eu consigo professor! – Eu não estou dizendo que você tem uma doença incurável não, eu estou dizendo que as frequências estão batendo. Então você precisa afinar porque você é professor de música. E você é cantor, você canta no coral! Está afinado ou desafinado? Está alto ou está baixo?’

Como os alunos do Coro de Câmara eu pergunto: ‘foi alto ou foi baixo?’ Que já um nível extremamente refinado de percepção. Perceber que a voz está desafinada grosseiramente é relativamente mais simples. Mas quando eu digo: ‘fulano, essa nota foi alta ou foi baixa? – Foi baixa – E por que que foi baixa?’ Veja que tem uma outra pergunta ainda mais complicada. – ‘professor, foi baixa porque eu não apoiei, foi baixa porque eu não abri a boca, foi baixa porque o jato de ar não veio, foi baixa porque eu não pensei no som.’ Isso quer dizer que a pessoa está aprendendo.

W – Então o problema de desafinação é tratado com mais instrução. Você usa o problema para desafiar-los e pensar em elaboração para resolver o problema.

V – E mais do que isso. Eu digo: ‘– fulano, faça a crítica. Fulana é sua amiga. Mas eu quero que você faça a crítica como se fosse o professor. Avalie o que ela fez. – É professor, eu acho que o ritmo não foi preciso. – Diga três coisas que foram boas e três que não foram boas. Comece pelas boas que é para se animar.

Ou então, fulano, se você fosse o regente, pararia aqui para quê? E eles vão aprendendo exatamente com isso. No meu ensaio coral eu gosto de fazer isso. E na aula de percepção, eu também ministro essa disciplina, eu sempre faço a primeira prova com eles se auto avaliando e é muito interessante. Sempre que possível eu problematizo.

W – Então o trabalho de percepção é o tempo todo, seja na disciplina de percepção seja no canto coral?

V – Cem por cento. Na disciplina de percepção eu tenho que fazer um trabalho a mais que é transformar o exercício em música. No canto coral é fazer com que eles identifiquem isso. Numa música dá mais em outra dá menos, numa música nova é mais provável. ‘– fulano, você errou o quê? A altura, o ritmo ou o nome da nota?’ Porque são coisas diferentes, como eu trabalho com o sistema móvel, às vezes eles cantam a nota certa com o nome errado. ‘– não professor, é porque eu me atrapalho com o dó móvel. – Então supere isso. – Como? – estudando novamente.

W – Você já falou de diversas formas, mas como a gente está no eixo do ensaio eu queria que você falasse sobre que atividades você realiza visando o desenvolvimento técnico da emissão vocal.

V – Meus exercícios são bem simples, eu sempre repito. Mas eu gosto muito de isolar pedaços da música e criar ambiências bem diferentes. E associá-los a imagens, ‘pense num som mais aveludado’. As metáforas e o elemento motivacional: ‘porque nós estamos cantando? Nós estamos cantando para quem?’ Isso é uma coisa que constrói bastante.

Eu creio que o músico de modo geral, o bacharel, o compositor, muitas vezes ele não tem essa percepção. Acha que compõe ou estuda para ele dentro da sala. E a música é sempre para o outro. As pessoas vão assistir a ópera porque elas querem sorrir ou chorar. Porque elas querem dizer assim: ‘– Nossa! Eu estava tão depressiva hoje e depois que eu vi isso, eu fiquei tão feliz com essa música que eu não vou mais me suicidar, eu não vou mais morrer ou eu vou agora ajudar fulana a fazer uma coisa assim’.

Porque a música tem esse poder. Muitas vezes nós nos encastelamos. Ah! A minha voz. Isso pode até existir em algum momento da sua trajetória: ‘vou estudar isso, porque isso.’ É a música pela música. Mas no contexto que nós vivemos, acho que isso é um luxo que não pode existir. Acho que nós cantamos para encantar. Nós queremos fazer música para que as pessoas possam dizer assim: ‘– É bom viver, eu quero fazer isso também. A melhor coisa é quando a gente faz música e depois de uma apresentação chega uma pessoa e diz: ‘– como é que a gente faz para participar? Porque ela foi tocada por aquela experiência.

Eu digo sempre isso: ‘– imagina que vai ter naquela sala alguém que vai ouvir coral pela primeira vez. Que impacto isso vai ter na vida daquela pessoa?’ A primeira vez que eu vi um coral cantando a quatro vozes eu fui totalmente arrebatado pela polifonia. Porque foi uma experiência linda. Eu acho que a gente tem que pensar nisso em coral. Então o meu som eu trabalho nessa dimensão. Então eu paro, isolado, esse trecho vamos fazer de um jeito, esse trecho de outro. Procurando uma ambiência diferente, uma cor diferente.

W – O que você espera que seu corista aprenda durante a disciplina canto coral?

V – Quero que ele aprenda a ser autônomo. Quero que ele aprenda a pegar uma partitura e dizer: eu sei cantar, eu sei dividir os tempos, eu sei solfejar as notas, eu sei em que tom está, eu sei onde é que tenho que respirar, eu sei que eu tenho que ter meu lápis a minha borracha, eu sei que eu tenho que estudar isso aqui.’ Eu quero que ele tenha a autonomia. Eu acho que isso tem tudo a ver com a macroestrutura social que nós vivemos. Nós não somos um país que trabalha a grosso modo a autonomia das pessoas. A relação de independência ou de interdependência. Acho que de modo geral nós trabalhamos a dependência das pessoas.

Acho que a gente precisa, em termos de canto coral, fazer com que as pessoas sejam capazes de cantar sozinhas. ‘– Eu não tenho medo não! Eu vou cantar porque eu estudei, eu sei fazer.’ E saber dialogar: o baixo com o soprano, ou contralto com o tenor, ou o contralto com o soprano ou com o baixo, seja lá com quem for.

Eu queria que meu cantor saísse daqui seguro para cantar em qualquer coral, sem medo, com a partitura na mão: ‘– rapaz eu vou pegar, vou solfejar, vou cantar e pronto!’ E principalmente o aluno do curso de música. É isso que eu digo a eles: ‘você é um trombonista e um cantor!’ A minha pergunta é a seguinte: ‘– fulano, você quer ser só um trombonista ou quer ser um músico?’ Há aqueles que dizem assim: ‘– professor, que pergunta é essa?’ – Você é músico ou você é um trombonista? Eles dizem: ‘– Eu sou um trombonista! – Pois eu (professor) sou músico. – Mas como assim professor? – Eu não toco apenas um instrumento, eu faço música e eu uso o meu instrumento para fazer música.

Acho que apenas tocar seu instrumento é um universo muito limitado, apenas cinquenta por cento de sua capacidade. Você como músico deveria tocar trombone, cantar, reger, compor e saber dar aula. E saber ouvir. Não é uma categoria estanque, não é a prateleira de um supermercado.

Eu queria que meu cantor não se sentisse só cantor, ele se sentisse músico no sentido maior. Eu quero que ele seja um colaborador não um participante. Quero que ele tenha pro-atividade: ‘– Vamos lá! Fulano, está desafinado, vamos corrigir.’ E é essa a minha tônica.

ANEXO E – ENTREVISTA: LEMUEL GUERRA (UFCG)

W - Wdemberg Pereira da Silva - Entrevistador

L - Prof. Dr. Lemuel Dourado Guerra (UFCG) – Entrevistado

Campina Grande - PB, 28 de novembro de 2018,

W – Querida que você me dissesse há quanto você rege coro e falasse do seu trabalho à frente do Coro em Canto.

L – Faz 30 anos que eu sou regente. Comecei regendo em Igrejas Batistas. A minha formação, foi no Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil. Era um curso de Nível Médio que tinha como objetivo formar Ministros de Música, essa é a terminologia que é usada nas igrejas. Então formava Ministros de Música que atuavam como regentes, como pianistas, educadores musicais no campo da igreja. E fazia Sociologia e música como duas atividades paralelas. Depois eu comecei o mestrado em sociologia e comecei também a trabalhar. Durante o curso de música eu já trabalhava como regente do coro da Igreja Batista.

Com o Coro em Canto eu comecei em 1995, aqui em Campina Grande. Eu comecei com uma aula de técnica vocal na Igreja Batista e as pessoas foram se juntando. Antes disso, o Coro em Canto já existia na Universidade só que tinha sido desativado. Muitas pessoas já foram regentes do coro que tem esse nome. Em 1995 recomeçamos e fizemos a peça, *Glória* de Vivaldi, como reestrela do Coro em Canto.

W – Então o Coro em Canto precede o Curso de Música que só tem dez anos.

L – O Coro tem vinte e cinco anos sob a minha direção, mas já existia sob a direção de Lucienio, que também é professor daqui (UFCG) e Fernando Rangel, que já regeu esse coro antes de Lucienio.

W – Quantos coristas tem atualmente no coro?

L – Atualmente tem 60 cantores. 30 sopranos, 18 contraltos, 5 tenores e 7 baixos.

SABERES E HABILIDADES

W – O que um músico precisa saber para se tornar um regente de coro eficiente?

L – Toda pessoa que pretende ser regente tanto de coro como de orquestra tem que ter um conhecimento muito amplo, por isso que é difícil ser regente. Tem que conhecer teoria musical, história da música, harmonia, composição e estilo. Todas essas coisas que a gente

estuda em curso de música. Quem quer trabalhar com esse instrumento coral, que é um instrumento muito sofisticado feito de vários instrumentos que se juntam para formar um instrumento maior, tem que conhecer técnica vocal.

Esse é um tipo de instrumento que trabalha com a produção vocal de vários indivíduos que desaparecem no coletivo para a gente construir isso, que é o instrumento chamado coral. Ele tem como principal habilidade a produção vocal. É claro que outros tipos de coros, como é o caso do coro cênico que vai trabalhar outras habilidades, mas a base da música coral é a questão da voz.

Outra característica muito importante para ser regente é o conhecimento de pelo menos Inglês, Francês, Alemão, Italiano e Espanhol, bem como investimentos em filosofia e sociologia da música!

W – O que você pensa da regência como ferramenta de educação musical?

L – Todo regente trabalha um pouco nessa direção de produzir experiências e produzir oportunidades para quem vem participar do coral. Bons regentes são educadores musicais porque eles trabalham com todas as áreas que a gente pode pensar que o educador musical trabalha: estudo das teorias, nome de nota, ritmo, harmonia, toda a ideia de motivos, frases, estilos, história da música e apreciação musical. Todo bom regente é um educador musical. Quanto mais amplo ele for, quanto mais ampliada for a visão da atividade coral melhor ele será. Vir fazer coral é se encontrar com a linguagem musical em todos os aspectos. Até composição, o regente com uma visão ampliada vai chamar atenção para o fato de que todo intérprete, em grande medida, é um pouco compositor. Porque ele, o intérprete, encontra a música escrita como uma coisa morta, fixada no tempo, uma determinada intenção do autor que criou as peças. Esse regente vai chamar atenção para o fato de que cada cantor, os instrumentistas que acompanham o coro, eles são também compositores.

É claro que a principal concepção estética é responsabilidade do regente. Mas essa concepção estética do regente é como se fosse o ponto inicial dessa recriação do que a gente encontra escrito nas partituras. Quanto mais a gente deixar cada cantor, cada componente da experiência coral, responsável pela interpretação e recriação da peça, mais provocativa é a atividade musical. O regente tem a tarefa de compor a imagem mental, mas cada cantor, cada instrumentista contribui com isso que eu chamo de composição. Claro que não é no sentido estrito de escrever peças, escrever obras especificamente, mas ao interpretar você também compõe.

Pensemos que a atividade coral envolve tanto o estudo de teoria musical como o estudo de composição, como o estudo de apreciação. Você aprende a ouvir outros corais, ouvir som, ouvir instrumentos, ouvir o que está acontecendo, como também a atividade de compor. Você vai trabalhar com todas as atividades nas quais uma pessoa que faz o curso de música vai exercitar, treinar e vai ser capacitada. Composição, teoria musical, solfejo, harmonia, interpretação, dicção, estilo e história da música. Bons corais são os que oferecem oportunidade de formação em todas essas áreas.

W – Na sua visão o corista é instrumento e intérprete corresponsáveis pela concepção da obra?

L – É claro que guiados por uma interpretação mais geral que é tarefa do regente. Não concordo com uma democratização perfeita da imagem que vai ser construída na cabeça das pessoas que participam do coro em relação a uma peça. Isso é responsabilidade do regente. Ele se encontra com as partituras e ele vai construir sua interpretação. Não podemos abdicar disso, é nossa responsabilidade!

Mas a gente precisa encontrar certa cumplicidade, conquistar as pessoas para a nossa interpretação e ouvir o que elas têm a dizer a respeito das peças, trechos, maneiras de realizar aquilo que em termos musicais está proposto na partitura, mas em grande medida tem uma zona de interação que vai ser esse lugar em que o regente atua, os intérpretes também, de modo coordenado, vão atuar.

W – Para você é importante que seus coristas mantenham relações de cordialidade entre si? Por quais razões? Você media de alguma forma essas relações?

L – Isso é muito forte para o regente: tentar ser uma pessoa que media as relações entre os indivíduos que compõem esse coro. A gente precisa criar um ambiente de respeito, um ambiente de consideração das particularidades da pessoa que chega porque cada um tem uma trajetória cada um tem as suas expectativas, eu não posso homogeneizar. Um bom regente precisa construir um ambiente no qual as pessoas respeitem as diferenças, respeitem os ritmos, silêncios, formas de falar, viver, pensar o mundo.

Quanto mais construirmos essa relação respeitosa dentro do coro, teremos condições de fazer um trabalho mais bonito, um trabalho que, quando se encontra com públicos, tenha condição de cumprir isso que talvez seja a tarefa mais importante nossa que é: emocionar as pessoas, sensibilizar o mundo, construir momentos de embelezamento das nossas histórias.

W – Em relações adversas, situações conflitantes, você já interviu alguma vez?

L – Várias vezes eu sou cobrado para resolver problemas que podem parecer secundários. Por exemplo, alguém aparece na apresentação com algo que destoa do uniforme. Começa um atrito eventualmente entre pessoas do naipe que são companheiras desse cantor que veio diferente do que foi combinado. Eu, como sou o líder, sou convidado para arbitrar o conflito e decidir se essa pessoa vai cantar ou não.

Muita gente convivendo junto sempre vai se ter problemas de relacionamento. A gente como regente fica lá na frente e percebe apenas uma parte das dinâmicas dos naipes. Quem está no naipe tem uma vivência mais concreta, mais próxima e, portanto, um pouco mais direta do que está acontecendo. Acontece muito de alguém dizer: ‘tem uma pessoa que está sendo muito arrogante quando reclama do erro que eu cometi ou que foi cometido por alguém no naipe’. Então eu sou instado: ‘fala com fulana para ver se ela respeita os outros. Tudo bem que a correção seja feita, mas precisa ser menos grosseira. Precisa ter jeito, delicadeza’. Em várias ocasiões eu sou cobrado para ser esse mediador de conflitos.

RECURSOS

W – Que elementos da estrutura física você considera importantes para a sala de ensaio do Coral?

L – As cadeiras precisam ser confortáveis. Aqui, por exemplo, na sala de ensaio, as cadeiras não são muito apropriadas. São muito largas, o encosto é longe das costas e ergonomicamente, quando você vem para frente – que é o que eu normalmente oriento os cantores fazerem, para não comprometer a posição ereta da coluna e deixar o aparelho de respiração e produção vocal livres – as pernas dos cantores ficam um pouco levantadas.

Não foi projetada para ser uma sala de ensaios de coral ou música em geral. É um auditório. Ergonomicamente não foi pensado assim. As cadeiras poderiam ser um pouco mais altas, para quando a pessoa vir um pouco mais para frente, para conseguir manter a coluna ereta, as pernas não sofrerem pressão e não terem que ser dobradas ou colocadas para frente. As cadeiras são muito importantes porque a gente trabalha muito tempo sentados, lendo, estudando, repetindo. A ventilação e a iluminação também são muito importantes.

Tínhamos um piano aqui no auditório. Como é um auditório que funciona para vários cursos que ocupam esse prédio, o piano começou a ser maltratado por vários estudantes. Uma vez o coordenador entrou na sala e um estudante estava em cima do piano fazendo uma cena. Então retiraram o piano e a gente está trabalhando com teclado. É diferente o som do piano! O

teclado temos que preparar toda vez. O som do teclado não é suficiente para o som do coral, que é um coro grande.

Eu sinto falta de um quadro com pentagramas. Quando eu dou as aulas de teoria eu tenho que escrever o pentagrama todas as vezes. Agora que Haley está dando aula de teoria tem que escrever o pentagrama todas as vezes. Temos poucos recursos, em termos de sala de aula. (Por outro lado,) quando vou mostrar os exemplos de bons corais, boas orquestras e bons cantores a gente tem acesso à internet e televisão com um som que atende bem as necessidades.

W – Você conta ou já contou com monitores, correpetidor, preparador vocal?

L – A gente já teve vários tipos de experiências. Teve momentos que tínhamos dois preparadores vocais, um para vozes masculinas e outro para vozes femininas. Teve tempo que selecionamos alguns cantores que já tinham mais experiência e certo nível de conhecimento em teoria musical para serem professores, porque todo semestre está entrando gente nova no coro, a gente tem que começar quase do início todas as atividades de musicalização.

Durante dois anos a gente fazia assim: a pessoa ao entrar no coro fazia um teste de teoria musical e de acordo com o nível que estava, o encaminhávamos para um professor que eram cantores do próprio coral. Não ganhavam bolsas, não eram monitores, mas já estavam num nível que poderiam se responsabilizar por essa atividade. No caso de Haley, temos uma aula que funciona para todos porque nesse semestre entraram aproximadamente 25 cantores. Pessoas que já estudaram teoria musical vão conviver com pessoas que vão aprender o início de tudo.

Já tivemos um bolsista pianista. E as vezes eu atuo como regente e como pianista, que é um problema. Porque a gente vai ter que cuidar de muitas coisas ao mesmo tempo: acompanhar, cantar e reger.

W – Você orienta seu corista a manter consigo, durante os ensaios, que tipo de materiais de uso pessoal?

L – Quando a gente escolhe um método, disponibilizamos uma matriz nas copiadoras da universidade e pede aos coristas para fazerem xérox e trazerem o material. Bona, Prince, ou outro material que a gente combina de várias fontes. Também a gente pede que eles comprem um caderno de música. E as partituras, oferecemos para eles com uma verba da universidade, eles as levam para casa e ficam com elas. Não temos uma musicoteca. Já pensamos muito em fazer isso, porque as vezes a gente volta para um repertório e tem que fazer as cópias tudo outra vez. O problema é que não temos um lugar específico para armazenar. Muitos corais

constroem um banco de partituras, terminado aquele repertório, recolhe dos cantores. Infelizmente a gente não tem isso.

VAMOS FALAR SOBRE REPERTÓRIO!

W – Como você escolhe seu repertório?

L – Dois princípios muito importantes eu uso nessa atividade. O primeiro é que eu tenho que me apaixonar pela música. É um pouco egoísta pois eu poderia democratizar e pedir para as pessoas fazerem sugestões sobre peças que elas consideram muito importantes. Eu já tentei fazer isso. Pedi para os cantores, principalmente os mais experientes fazerem pesquisas e selecionarem peças que eles achem bonitas e boas para fazer com o coro, mas não funcionou muito. Porque cada um tinha uma preferência. Eu privilegiava alguns e isso criou um pouco de problema. Então eu tomei a decisão de fazer isso individualmente.

Outro critério muito importante é o nível do coro. Eu tenho que ter claro que é um coro comunitário, pessoas que não são profissionais, alguns com mais conhecimento, alguns que investem mais em técnica vocal e outros que investem menos. Uma outra coisa que eu tenho seguido nessa minha atividade é tentar cobrir a literatura para coral em termos de períodos para história da música. Tenho a preocupação de não ficar apenas no barroco, romântico, contemporâneo, popular, *negro spiritual*. Tento fazer uma seleção de repertório que coloque os nossos cantores em contato com exemplos desses períodos da história música de modo a enriquecer o máximo, o possível encontro que a pessoa tem com isso que foi produzido ao longo do tempo para coral.

W – Qual os seus procedimentos para iniciar o aprendizado de uma peça nova?

L – Normalmente eu falo da peça. Se for em língua estrangeira eu apresento a tradução do texto. Falo um pouco sobre o compositor. Se for um movimento de uma peça maior eu apresento o contexto dessa obra. Os compositores eu vinculo ao período da história em que eles produziram para chamar atenção para os elementos estilísticos com os quais a gente vai trabalhar. Eu começo fazendo uma leitura que inclui texto e som.

W – Como o coro interage como o repertório proposto por você?

L – Varia muito e eu sou muito sensível a isso. Toda vez que eu trago uma peça nova eu sinto a reação das pessoas. Eu já seleciono sozinho a peça, então quando eu apresento ao coro tenho muita sensibilidade para ver as reações, sentir as reações e ver como as pessoas vibram com

aquela peça ou não vibram. E quando eu noto que as pessoas não tiveram boa recepção eu eventualmente tiro do repertório.

W – Você apresenta para o coral justificativas para inserção de uma peça no repertório?

L – Normalmente eu apresento comentários que se relacionam a isso. É quase como se fosse uma justificativa. Eu digo, por exemplo: ‘essa peça é desafio muito grande’. Eu evito fazer peças com muito *divisi*, porque vai dar muito mais trabalho, que as pessoas vão ter (mais dificuldade). Também como a gente tem um coro onde o naipe masculino é muito menor que o naipe feminino, *divisi* para soprano seria muito viável porque eu tenho um naipe muito grande. Quando eu vou apresentar para eles uma peça que eu considero um desafio eu falo: ‘vamos ter que trabalhar muito para isso aqui, a gente tem que se tornar dignos de fazer essa peça. É uma peça que está um pouco além da capacidade que atualmente a gente tem. Vamos ter um pouco mais de investimento para isso.

Se é uma peça mais simples eu digo: ‘devemos fazer isso em dois ensaios no máximo. Porque isso é muito simples. Isso é um corinho de igreja’. Uso sempre essa frase.

Eu nunca justifico mesmo, eles já sabem que eu escolho quando eu me apaixono pela peça. Eu queria chamar atenção para uma coisa, esse grupo tem 25 anos, mas a gente tem entrada no primeiro e no segundo semestre (de cada ano).

W – Qual é a média de tempo que eles ficam no coro?

L – Ficam entre três e quatro anos. Em relação a fundação tem somente três pessoas. As pessoas se aproximam do coral porque veem as apresentações e têm ideia do que a gente faz.

Uma das coisas que me encantam nesse tipo de coro que eu chamo de coro escola, é que as pessoas entram e as pessoas vão embora. E todo tempo eu, como regente tenho que administrar um grupo que já está e um grupo que está chegando. Então eu tenho um grupo com energias novas e um grupo que eu já conheço a vibração, já conheço o jeito de ser.

Normalmente entram mais cantores no primeiro semestre do que no segundo. Isso é uma coisa que eu tenho visto. É como se as pessoas tivessem procurando mais atividade novas mais no primeiro semestre do que no segundo semestre. Definir novas atividades para as suas vidas. Aparecem mais candidatos e entram mais cantores.

É um coro que existe há muito tempo, mas não é o mesmo coro. É um coro muito flutuante. Tem gente que entra no início da graduação, terminou a graduação vai embora. Tem gente que entra só quando já é concludente, terminou aquilo, vai embora. E aí flutua muito.

W – De que maneira você divide o tempo de seu ensaio considerando os seguintes aspectos: exercícios de conscientização corporal, respiração, aquecimento e técnica vocal, ensaio de repertório já trabalhado, leitura de peça nova, pronúncia do texto, correção de trechos com problemas... ?

L – Nosso ensaio começa com um momento de estudo de teoria musical, são 30 minutos. Depois são 30 minutos de técnica vocal depois tem 1 hora que eu divido em estudo de repertório, leitura das peças, passagem naipes por naipes, e chega num determinado nível a gente vai passar todos os naipes cantando. É tudo muito dinâmico. Nos últimos 10 minutos eu reservo para mostrar um bom exemplo de coral e cantor solista. Na parte de técnica vocal é que tem esse momento de alongamento, exercícios de respiração...

W – Como se dá o ingresso no coro?

L – Normalmente publicamos matérias na televisão e nos rádios. Agora com a internet a gente faz muito via Facebook e WhatsApp. Tem também as pessoas que convidam a outras, o boca a boca. Mesmo em tempo de redes sociais, a divulgação na televisão é a que é mais efetiva. Muita gente de vários grupos, várias classes, vários lugares procuram porque viram na televisão. Fazemos uma chamada mostrando o coro cantando, falando como funciona, mostrando essa divisão em naipes e eu faço o convite para as pessoas virem e normalmente eu digo: ‘precisa ter muita dedicação e muita paixão para cantar no coro. Paixão para cantar e disponibilidade para vir aos ensaios.

W – E a seleção, como é que você faz?

L – Eu não chamo de seleção, chamo de classificação vocal. Porque uma das coisas que eu aprendi ao longo do tempo é que eu não devo bater a porta para ninguém que vem. Faço um vocalise e vou repetindo para a pessoa cantar. Subo de meio em meio tom para ver a extensão a tessitura, se tem afinação. Faço teste de ritmo. Pergunto porque a pessoa está querendo fazer coral para entender qual a motivação que faz a pessoa vir para o coro.

Então eu divido aqueles que vão entrar no coro imediatamente e aqueles que vão ser encaminhados para a técnica vocal. Tem um dia específico na semana que a gente oferece aulas de técnica vocal para quem quiser cantar, inclusive para os desafinados. Na técnica vocal, eu faço essa triagem entre as pessoas que já têm afinação e precisam trabalhar impostação, ressonância, emissão e aquelas pessoas que têm problema de afinação, com os quais eu faço um trabalho específico. Ninguém sai daqui sem ser incluído de uma certa maneira.

W – Que atividades você desenvolve visando o desenvolvimento técnico da emissão vocal?

L – Nos ensaios, que tem 30 minutos, eu faço um grupo de vocalises que eu elejo e que são repetidos em todos os ensaios. Como se fosse um núcleo duro dos vocalises que eu faço todas as seções, e incluo um ou dois vocalises novos. Divido vocalises que vão aquecer o cinturão abdominal e eu passo para ressonância.

Nas aulas de técnica vocal é o mesmo esquema que eu cumpro. Começa com o alongamento, consciência corporal, despertamento do cinturão abdominal, depois eu faço atividade de controle da respiração, com vários vocalises nessa direção e vocalises específicos para conquista da ressonância alta. Nas aulas de técnica vocal as pessoas têm a chance de apresentar as peças que prepararam individualmente. No coro as vezes eu mobilizo performances individuais dos vocalises, mas na maior parte do tempo é em grupo.

W – Como você lida com problemas individuais de afinação de seus coristas?

L – Eu peço para as pessoas cantarem mais suave para a gente tentar entender o que está acontecendo harmonicamente e, pelas dicas da harmonia tentar conquistar a afinação. Faço acordes isolados, trabalho o primeiro com o segundo e depois o segundo com o terceiro e depois faço a linha toda. Chamo atenção para o que está acontecendo no acompanhamento, para que a pessoa tenha referência. Ou então na própria referência de câmara, em ouvir os outros e vê o que está acontecendo para tentar localizar melhor o que está sendo produzido no naipe. Quando eu percebo que a desafinação tem uma ligação com a parte rítmica e eu sinto que a pessoa não está fazendo bem porque não está entendendo o ritmo escrito naquele trecho, eu trabalho a parte rítmica.

W – O que você espera que seu corista aprenda durante a disciplina canto coral?

L – A coisa mais importante é que a pessoa se torne um indivíduo muito mais sensível para o que está acontecendo nele, como cantor, nos que cantam com ele na sociedade para a qual a gente canta, no lugar onde a gente vive. Às vezes eu faço um comentário para que as pessoas reflitam sobre o que está acontecendo no mundo. Uma utopia que eu tenho é que a pessoa ao entrar no coro se torne mais humana, mais respeitosa, menos egoísta. Para mim é uma das lições mais fortes da atividade coral é você aprender a fazer coisas com o outro, coisas das quais você precisa depender do outro e ao mesmo tempo dar uma contribuição ao outro. Em termos de formação humana é isso que eu penso.

Em termos de conhecimento eu gostaria muito que a pessoa seja introduzida e alfabetizada na leitura musical. Que saiba ler notas, partituras, estilos e possa pensar em tudo isso que a gente pensa quando olha a partitura.