

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O USO DE PARTITURA EM COROS LEIGOS

ANDRÉ DE GOUVEIA MIRANDA

RIO DE JANEIRO, 2017

O USO DE PARTITURA EM COROS LEIGOS

por

ANDRÉ DE GOUVEIA MIRANDA

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Música do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação da Professora Silvia Sobreira.

RIO DE JANEIRO, 2017

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e da música, e pela centelha do conhecimento.

Aos meus pais, Aloísio e Ana Maria, pelo amor incondicional e apoio aos meus estudos.

Ao meu irmão Luiz Felipe, pelo cuidado e incentivo permanentes.

À minha companheira Anna Coelho, pelo amor, carinho e paciência em todos os momentos desta pesquisa.

À minha orientadora Silvia Sobreira, pela disponibilidade constante e ajuda na realização deste trabalho.

Ao Professor Eduardo Lackschevitz, pela orientação inicial e inestimável contribuição para a definição do escopo de investigação.

Aos regentes Danilo Frederico, Dalton Coelho, Eduardo Feijó, Jonas Hammar, Mauricio Detoni, Patrícia Costa e Paulo Malaguti, por contribuírem com seus valiosos depoimentos.

Aos maestros Patricia Costa, Eduardo Feijó e Carlos Alberto Figueiredo, com os quais aprendi a amar o Canto Coral.

Aos meus cantores do Coro Oficina de Canto APABNDES e do *Glee Club*, pela confiança e por fornecerem a matéria-prima para a reflexão em torno do assunto aqui abordado.

A todos os professores do Instituto Villa-Lobos, em especial Carlos Alberto Figueiredo, José Wellington Santos e Antonio Guerreiro, pela instrução e enriquecimento pessoal e musical.

MIRANDA, André de Gouveia. *O uso de partitura em coros leigos*. Monografia (Licenciatura em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

RESUMO

Na presente monografia, investigou-se o uso da partitura em coros leigos, tendo como objetivos conhecer as motivações que levam regentes corais a adotar (ou abdicar de) esse material no seu trabalho com cantores sem conhecimento musical formal prévio, saber em que aspectos musicais a partitura pode auxiliar estes, pesquisar a articulação entre partitura e memória e investigar a partitura como um fator de estímulo ou resistência por parte dos coralistas. O método utilizado foi o da entrevista semi-estruturada, realizada com sete regentes corais que trabalham com coros leigos na cidade do Rio de Janeiro. A partir dos dados obtidos nas entrevistas, bem como da literatura analisada, foi possível constatar, além da ampla utilização de partitura em coros leigos, algumas visões convergentes, principalmente no que diz respeito à importância de se apresentar ao leigo uma nova linguagem, o auxílio que esta traz à compreensão das alturas, à memorização, e o grande potencial de estímulo que o contato com a partitura suscita entre os mais jovens.

Palavras-chave: Canto coral. Coro leigo. Partitura. Notação musical. Educação musical.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. REVISÃO DA LITERATURA E REFERENCIAL TEÓRICO.....	5
1.1. Revisão da literatura	
1.2. Referencial teórico	
1.2.1. Notação musical	
1.2.2. Teoria e prática	
1.2.3. Treinamento e aprendizagem	
1.2.4. Papel do regente	
1.2.5. Ensaio	
1.2.6. Uso da partitura	
CAPÍTULO 2. METODOLOGIA.....	22
2.1. Entrevista semi-estruturada	
2.2. Roteiro da entrevista	
2.3. Apresentação dos regentes	
CAPÍTULO 3. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS.....	27
3.1. Por que usar partitura	
3.2. Aspectos musicais	
3.3. Partitura e memória	
3.4. Abdicando da partitura	
3.5. Resistência dos coralistas	
3.6. Estímulo para o aprendizado	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS.....	40
ANEXO.....	44

INTRODUÇÃO

A atividade coral está presente em diversos lugares do mundo há muitos séculos. No entanto, é só a partir do séc. XIX que ela passa a contar com a predominância de pessoas amadoras em sua prática. O progressivo deslocamento da finalidade do canto coral faz com que exista, atualmente, uma grande quantidade de coros formados inteiramente por leigos (FIGUEIREDO S., 1990, p. 72). Tal realidade pode ser verificada no Brasil que, ao contrário da Europa, possui uma enorme defasagem em sua educação musical, por todos os anos em que esta esteve ausente dos currículos da escola básica (D'ASSUMPCÃO JÚNIOR, 2010, p. 2).

Nesse contexto, a figura do regente coral se apresenta como a única fonte de conhecimento musical para muitos coralistas, ao passo que o coro “é talvez a única atividade musical onde o leigo recebe já no primeiro dia uma partitura nas mãos, mesmo sem conhecimento técnico-musical nenhum” (ORDINE, 2005, p. 9).

Imagine-se uma escola onde as crianças aprendam a recitar sonetos de Shakespeare sem nenhuma perspectiva de virem um dia a aprender sequer o “bê-á-bá” da linguagem escrita. Fazendo uma analogia, é mais ou menos o que acontece na grande maioria dos coros brasileiros. Tal contingência – isto é, a presença da partitura num ambiente de pessoas leigas em música – é exatamente o problema que será aqui tratado e investigado. Desde já, vale ressaltar que isso não necessariamente é uma coisa ruim, pois, “enquanto a leitura à primeira vista da linguagem é necessária para um envolvimento completo em nossa cultura, o mesmo não é verdade para a música” (SLOBODA, 2008, p. 88).

Levantamentos realizados na literatura sobre o assunto (MATEIRO et al, 2014; SANTOS, 2014; CLEMENTE; FIGUEIREDO, S., 2014) apresentam uma extensa e variada gama de abordagens acerca da prática coral com leigos. No entanto, pouquíssimos são os trabalhos que se propõe a investigar especificamente a questão do uso da partitura nesses corais. Pinto, em um desses trabalhos, faz essa mesma constatação, “embora tenha notado que a atividade coral é um grande estímulo para um aprendizado musical mais efetivo” (PINTO, 2008, p. 3).

Tendo em vista o exposto, o objetivo geral deste trabalho é investigar o uso da partitura em coros leigos. Algumas questões subjacentes servirão de guia para essa investigação, tais como:

- Com que frequência (e por que motivos) a partitura é utilizada ou descartada pelos regentes em seus coros leigos;
- Em que aspectos musicais o uso da partitura pode auxiliar o coro leigo;
- Qual a contribuição da partitura para a memorização das músicas em um coro leigo;
- Em que medida existe resistência à partitura por parte dos coralistas;
- Em que medida a partitura se configura como fator de estímulo ao aprendizado formal em música.

Este trabalho se justifica por contribuir para a reflexão sobre o uso da partitura em coros leigos, uma realidade, como já vimos, muito mais presente do que estudada. Segundo afirma Sergio Figueiredo (1990),

O regente é o propiciador de um processo coletivo de aprendizagem musical que tem por objetivo a realização artística. Como regente, ou como mediador de tal processo, está diretamente envolvido com aspectos implícitos na prática coral, aspectos estes que, devido à sua importância, merecem ser investigados. (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 72).

Partindo do pressuposto de que a partitura consiste em um desses aspectos, concorda-se com Ordine (2005), quando afirma que

Como matéria prima fundamental de muitos ensaios de coro, a partitura, como concretização do arranjo de uma música do repertório, é um símbolo que merece discussão mesmo num meio não profissional, como baluarte técnico dentro da atividade aplicada a leigos. (ORDINE, 2005, p. 18).

O método de coleta de dados escolhido para essa pesquisa foi o da entrevista semi-estruturada, por permitir maior flexibilidade em relação a outros métodos. Foram entrevistados sete regentes corais, escolhidos pelo notório destaque de sua atuação com coros leigos.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro teve como objetivo realizar um levantamento do que já foi escrito sobre o tema na literatura, bem como expor ideias e definir conceitos pertinentes ao problema a ser investigado no presente texto. Autores como Sergio Figueiredo, Carlos Alberto Figueiredo, John Sloboda e José Nunes Fernandes foram fundamentais para a construção desse referencial teórico.

O segundo capítulo traz informações sobre o método de coleta de dados adotado, justificando sua utilização. Também é exposto o roteiro das entrevistas, e um perfil de cada um dos regentes entrevistados.

O terceiro capítulo traz a análise das entrevistas, organizada em tópicos de acordo com o roteiro descrito no Capítulo 2. Eventuais pontos de contato das reflexões extraídas com a literatura foram oportunamente destacados.

Motivação para a pesquisa

Apesar de sempre ter gostado de música, só obtive a motivação para cursar a graduação após cantar em um coro do colégio onde havia estudado. Na época, em 2007, eu estava em crise com meu trabalho em mercado financeiro (eu era um recém-formado em Matemática Aplicada), e naquele coral eu tive a oportunidade de conhecer pessoas envolvidas com a música, e que faziam dela seu meio de vida. Aquilo, sem dúvida, ajudou-me a abrir os horizontes e começar a vislumbrar uma nova possibilidade de atuação profissional. Outro aspecto bastante significativo dessa experiência foi justamente o meu contato “virginal” com a partitura. Em nenhum momento me foi perguntado se eu sabia ler, ou se gostaria de usá-la. Simplesmente, ela me foi colocada nas mãos. O que sucedeu a partir desse contato foi um segundo abrir de horizontes. Aquele material inicialmente ininteligível aos poucos foi ganhando significado para mim, ainda que intuitivamente. Por mais que eu não soubesse localizar precisamente as notas na pauta ou compreender as figuras rítmicas, algumas relações foram sendo por mim captadas, com a mediação sempre presente do ouvido.

Quando chegou o momento de prestar o vestibular, em 2009, encontrei-me diante da necessidade de me preparar para a prova de habilidade específica. Ao frequentar o cursinho preparatório de teoria e percepção musicais, percebi que muitos dos conteúdos abordados eu já possuía em formato bruto, graças ao coral e ao contato com a partitura. Foi um processo de simplesmente dar nome as coisas. Ou seja, ter passado pela experiência de ser um leigo em música e cantar em um coro que utilizava a partitura foi determinante no meu processo de musicalização e concomitante guinada profissional.

Em 2013, comecei a trabalhar como regente coral, atuando exclusivamente com cantores leigos. Por conta da minha trajetória, utilizar a partitura com meus grupos foi uma decisão automática. A roda da vida girou, e ali estava eu do outro lado da situação.

Um regente coral dando a partitura ao seu cantor leigo, e dessa vez o regente era eu. E qual não foi minha surpresa ao notar as distintas formas de interações que se estabeleciam entre os cantores e a partitura. Enquanto uns pareciam realmente interessados no que ela tinha a oferecer, outros mal a olhavam. Foi quando percebi que a questão da partitura num contexto de coro leigo era bem mais complexa do que minha experiência pessoal me mostrara. Porém, ao invés de ficar frustrado diante da expectativa não concretizada, tal constatação me levou a querer entender mais a respeito daquela dinâmica. De tal inquietude brotou a ideia de escrever esta monografia.

CAPÍTULO 1 – REVISÃO DA LITERATURA E REFERENCIAL TEÓRICO

1.1. Revisão da literatura

Para a revisão da literatura sobre o tema, foram utilizados primeiramente os levantamentos realizados por Chiarelli e Sergio Figueiredo (2010), Clemente e Sergio Figueiredo (2014), Mateiro, Vechi e Egg (2014) e Santos (2014). A seguir, foi realizada uma pesquisa própria no portal da CAPES e nos sites da ABEM e ANPPOM para encontrar publicações datadas até o ano de 2016. Também foram pesquisadas as monografias publicadas no site do Departamento de Educação Musical, do Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), até o ano de 2016.

Para os autores desses levantamentos, ficou evidente a relação entre canto coral e educação musical. Segundo Mateiro, Vechi e Egg (2014), “a maioria das pesquisas a respeito do canto coral trouxe a importância desta prática, definindo meios para musicalizar e desenvolvendo habilidades como: ritmo, afinação, elementos técnicos, percepção e práticas corporais” (MATEIRO; VECHI; EGG, 2014, p. 65). Todos eles também destacaram a presença cada vez frequente desse tema nas publicações brasileiras dedicadas à pesquisa em música. Chiarelli e Sergio Figueiredo (2010) constataram que “o tema canto coral tem se tornado mais frequente nos trabalhos apresentados nos encontros nacionais e congressos da ABEM” (CHIARELLI; FIGUEIREDO, S., 2010, p. 554).

Foram encontrados diversos trabalhos sobre o canto coral, dentro dos mais variados enfoques. Observa-se, nos trabalhos envolvendo estudos de caso e/ou entrevistas, que o uso de partitura em coros leigos é algo bastante corriqueiro. Todavia, poucos são aqueles que se debruçam sobre essa questão. Destacaram-se aqui, pois, aqueles que dedicam pelo menos uma parte de sua pesquisa a esse problema.

Alves (2005) realizou um estudo sobre a importância do canto coral como meio de musicalização não formal. Através da observação em dois coros juvenis de instituições católicas de ensino, a autora constatou a importância do planejamento e da consciência do aspecto educativo do canto coral por parte do regente para que a prática resulte em um crescimento da autonomia musical dos coralistas. A partitura era utilizada em ambos os coros, no entanto era descartada por um deles assim que as músicas fossem memorizadas pelo grupo.

Castro (2005) analisou vinte obras para coro de José Vieira Brandão, buscando identificar quais os elementos musicais que pudessem ser aprendidos e apreendidos por cantores sem nenhum conhecimento musical formal prévio. No fim, a autora concluiu que muitos elementos da teoria musical são abordados nessas peças, mas muitos ficaram de fora, mostrando a necessidade de não se restringir o repertório de um coro a este compositor apenas.

Ferreira (2005) fez uma investigação sobre o uso da tecnologia digital no aprendizado das partes no canto coral, enviando questionários a diversos regentes então em atividade na cidade do Rio de Janeiro. É de se destacar que, entre coros pesquisados, aqueles em que ninguém solfeja são os que ensaiam com as menores cargas horárias semanais.

Ordine (2005) pesquisou sobre a musicalização de adultos através do canto coral, entrevistando três regentes sobre aspectos relevantes envolvendo essa prática. Os três regentes admitiram utilizar partitura nos ensaios e foram unânimes em reconhecer a sua importância.

Teixeira (2005) investigou a formação e a atuação de regentes corais que trabalham em coros de empresa. Os dois regentes entrevistados, apesar de utilizarem partitura nos ensaios, afirmaram não se preocuparem com o ensino formal da notação musical. Um deles alegou preferir lidar com cantores que apresentam uma postura positiva em relação ao aprendizado, a quem ele possa “ensinar a aprender música”. Segundo ele, “não adianta isso [o ensino da teoria] se a pessoa não está com uma disposição global” (TEIXEIRA, 2005, p. 111).

Aguiar e Freire (2009) abordaram a prática coral sob a perspectiva da musicalização num sentido amplo, que contemplasse as vivências anteriores dos coralistas. A partir de entrevistas realizadas com regentes e coralistas, tornou-se evidente o domínio da teoria musical como “solução maior para as dificuldades encontradas pelo coro” (AGUIAR; FREIRE, 2009, p. 234).

Pinto (2008) investigou o aprendizado do solfejo no canto coral. Através de entrevistas realizadas tanto com regentes de coros leigos quanto com cantores leigos, o trabalho, ainda que com algumas limitações (trata-se de um trabalho de conclusão de curso), conseguiu apresentar uma abordagem inicial acerca do enorme potencial que a atividade coral possui como ferramenta de aprendizado não-formal e informal de leitura musical.

Komosinski (2009) realizou um estudo sobre cognição e memória musicais e suas articulações com a prática coral com leigos. Após teorizar um mapa de canais de codificação que estariam disponíveis para o aprendizado das músicas em um coro, o autor identificou a partitura como principal instrumento de codificação gráfica.

Durante as observações realizadas em cinco corais amadores, o autor constatou diferentes formas com que a partitura foi abordada pelos regentes. Em um dos coros, foi solicitado a cada naipe de cantores que falassem com voz audível o nome de cada nota musical constante em sua linha melódica, logo que a partitura da música foi entregue. Em outro coro, antes de abordar pela primeira vez a música em um ensaio, o regente enviava a partitura por *e-mail* aos cantores. Enquanto isso, num terceiro coro, o regente sequer a entregava aos integrantes, preferindo usar só a letra, alegando que, para aprender a música, o cantor de coral tem só que ouvir. Entre os coros que utilizavam a partitura, poucas vezes os regentes solicitaram ao grupo que a olhassem e verificassem o traçado melódico da frase no pentagrama.

Silva (2009) empreendeu um trabalho em forma de pesquisa-ação junto ao Coral Escola Comunicantus (um dos cinco coros pertencentes ao Laboratório Coral da Escola de Música da ECA - USP), que consistiu de um minicurso de 12 aulas de 30 minutos cada sobre os fundamentos da leitura musical. Ao fim do processo, os coralistas relataram ter melhorado não apenas sua compreensão da partitura, como também da estrutura das músicas, em sua verticalidade e horizontalidade.

Brito (2010) descreveu sua experiência de estágio em canto coral com participantes leigos. A autora destacou o esforço dos coralistas em memorizar rapidamente as músicas, tornando-se independentes da leitura, visto que nenhum deles possuía conhecimentos de teoria musical. Isto, segundo ela, é de “grande importância no desenvolvimento musical do indivíduo” (BRITO, 2010, p. 970). Eram oferecidas aulas de teoria musical aos alunos em outro dia da semana, em caráter facultativo. Isso não impediu que muitos procurassem essas aulas, que eram realizadas com o auxílio da flauta doce e com a utilização das partituras das músicas que compunham o repertório do coral.

Costa e Sergio Figueiredo (2010) procuraram entender a aprendizagem musical dentro do coro a partir do conceito de comunidade de prática proposto por Etienne Wenger, segundo o qual “comunidades de prática são grupos de pessoas que compartilham um interesse ou uma paixão por algo que eles fazem e aprendem como fazer isto melhor enquanto interagem regularmente” (WENGER, 2006 apud COSTA;

FIGUEIREDO, S., 2010). Os autores exemplificaram cada um dos conceitos-chave que estruturariam essas comunidades de prática (compromisso mútuo, empreendimento conjunto e repertório compartilhado) no cotidiano do coro, e destacaram os signos presentes na partitura como pertencentes ao repertório compartilhado da comunidade coral, pois são aprendidos pelos membros do coro pelo contato com a partitura e pela própria menção que os regentes fazem a eles durante os ensaios.

Oliveira (2011) pesquisou sobre o desenvolvimento musical no canto coral à luz da teoria socio-histórica de Vigotsky. Este concebe o símbolo como um “auxiliar da ação humana sobre o objeto”. Entendendo a notação musical um corpo de símbolos, o autor identifica na partitura um instrumento auxiliador dos cantores em sua prática, na medida em que colabora na construção da *performance*. Os dois regentes entrevistados por Oliveira “reconhecem o papel facilitador da linguagem musical escrita”, mas consideram a sua leitura como algo secundário no contexto da realidade dos coros amadores no Brasil.

Reis e Chevitarese (2014) realizaram uma pesquisa com ex-coralistas do Coral Infantil da UFRJ que vieram a se tornar músicos profissionais. Entre os aspectos desenvolvidos no coro que contribuiriam para sua formação musical, os entrevistados destacaram, entre outros, o solfejo, a leitura à primeira vista e a compreensão da partitura.

Kohlrausch (2015) pesquisou sobre a motivação na prática coral de extensão universitária, com base na Teoria da Autodeterminação. A autora entrevistou nove pessoas, entre coralistas e ex-coralistas, das quais apenas uma citou a partitura como algo que aumenta o desafio da tarefa pela falta de conhecimento teórico dos cantores. Os demais disseram não acreditar que seu uso nos ensaios gere problemas. Um dos entrevistados, inclusive, disse ter desenvolvido o interesse pelo estudo da teoria musical a partir da sua experiência como coralista.

Gaborim-Moreira (2015) realizou uma pesquisa-ação no âmbito do canto coral infanto-juvenil no contexto da extensão universitária. Entre as propostas do trabalho estava o desenvolvimento da leitura musical que, após exaustiva pesquisa, se deu por meio de alguns princípios de Dalcroze associados à abordagem de Kodály. Tal iniciativa, segundo a autora, se mostrou extremamente bem sucedida, principalmente porque foi devidamente contextualizada dentro do universo infantil brasileiro.

Moraes (2015) desenvolveu um estudo de caso no Coral da ADUFC, um coro amador formado por professores e funcionários da Universidade Federal do Ceará.

Apesar de ser um grupo formado por pessoas leigas em música, a regente faz questão de entregar-lhes partitura para todas as peças. Como são pessoas que trabalham com o conhecimento sistematizado, ela acredita ser importante abordar a teoria que está associada àquela prática. A linguagem que utiliza para passar os conhecimentos para o coro é bastante simplificada e repleta de metáforas e analogias com a vida cotidiana.

Coelho (2016) investigou o trabalho do regente coral como educador musical. Dos quatro regentes entrevistados, apenas um não utilizava partitura nos ensaios, devido à simplicidade dos arranjos e ao fato de que trabalhava com um grupo de pessoas mais idosas, que buscavam a atividade por razões que iam muito além do mero aprendizado musical. Os outros três consideravam fundamental a sua utilização, sendo que, cada um a sua maneira, sempre procuravam introduzir oportunamente conceitos da teoria musical na sua prática com os coros.

Silva e Sergio Figueiredo (2016) apresentaram um estudo exploratório sobre a aprendizagem musical na prática coral. Tendo como contexto um coral universitário bastante heterogêneo no que se refere à experiência dos integrantes, os autores, através da aplicação de questionários, receberam diversos depoimentos de coralistas que afirmam haver aprendido noções de leitura de partitura a partir da experiência de cantar no coral. Houve, inclusive, alguns que manifestaram desejo de aprender teoria durante os ensaios.

A partir da leitura desses trabalhos, pôde-se observar o enorme potencial pedagógico que o uso da partitura traz ao contexto coral leigo. Nas entrevistas realizadas, tanto regentes quanto coralistas (e ex-coralistas), com poucas exceções, reconhecem sua importância e o valor da contribuição que ela traz para a prática coral. Muitos deles afirmam haver desenvolvido habilidades de leitura – seja intuitivamente, seja através da orientação explícita dos seus regentes. Convém empreender uma investigação sobre como ocorre esse processo, no primeiro caso, e como ele se articula com o ensino formal. Mas isso está para além dos objetivos deste trabalho.

1.2. Referencial teórico

1.2.1. Notação musical

A notação musical, tal como hoje conhecemos, é resultado de uma longa evolução, surgida a partir das demandas de compositores e intérpretes que, ao longo do

tempo, foram buscando aprimorá-la cada vez mais, tornando-a mais detalhada e fiel às suas ideias musicais. Sua origem remonta à Idade Média, quando a Igreja sentiu a necessidade de preservar a música litúrgica da influência da música secular, além de desejar difundir mais amplamente suas ideias (LEME, 1998, p. 96), num mundo cada vez mais atrelado ao aspecto visual do conhecimento, em detrimento da tradição oral (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 82).

Segundo Fernandes (1998, p. 48), “a notação musical é a imagem gráfica análoga ao som musical que contém uma série de indicações (também visuais) para a execução”. Tais indicações podem ser tanto de natureza gráfica quanto simbólica. Schafer (1991) afirma que, no princípio, o elemento gráfico tendia predominar, com as indicações de tempo e altura sendo colocadas nos eixos horizontal e vertical, com sinais indicando movimento. Posteriormente, as convenções simbólicas – tais como claves, notas brancas e pretas, acidentes – se tornaram mais presentes. Esses sinais não possuem analogia com o que eles indicam. Segundo o autor, “são, apenas, símbolos convencionalmente aceitos como apropriados para sugerir certas estratégias musicais” (SCHAFER, 1991, p. 308). Pode-se dizer que, na notação musical convencional, existe um predomínio dos elementos simbólicos. Para o autor, “a diferença entre as notações simbólicas e gráficas é que a primeira nos dá uma informação mais precisa, enquanto a segunda indica a forma geral da peça” (ibidem, p. 309).

Komosinski (2009), ao investigar as diferentes codificações disponíveis ao aprendizado das músicas em um coro, pondera que as codificações gráficas podem ser realizadas “não só através de partituras tradicionais, mas também através de gráficos ou desenhos que possam ser entendidos como analogias aos movimentos melódicos, aos elementos da forma e até mesmo às próprias relações tonais e contrapontísticas” (KOMOSINSKI, 2009, p. 70). E prossegue:

Estes materiais gráficos podem ter sido já previamente concebidos, oriundos de outras técnicas mais modernas de notação musical, ou podem ser criados e produzidos pelo próprio regente, na forma de recursos didático-pedagógicos para auxiliá-lo na tarefa de ensinar a música para os cantores. Da mesma forma, cada cantor, individualmente, pode realizar pequenos desenhos na partitura, que irão auxiliá-lo na formação da imagem mental daquela música. (ibidem, p. 70)

Pinto (2008), em seu trabalho, entrevista um regente que revela que “muitos de seus cantores criavam notações próprias na partitura. Eram feitos gráficos e desenhos

sobre a letra para representar o contorno melódico, depois que as vozes eram passadas” (PINTO, 2008, p. 22-3).

As novas formas de notação musical empregadas pelos compositores eruditos contemporâneos, ao privilegiarem os elementos gráficos em relação aos simbólicos, conseguem alcançar o público em geral de uma maneira que a notação tradicional não consegue. Em uma pesquisa-ação realizada por Oliveira e Igayara-Souza (2014), demonstrou-se que, “em um primeiro contato, as novas grafias aproximam os coralistas da obra, sejam eles leigos ou com leitura musical” (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2014, p. 2). Isso porque, segundo Widmer (1972), essas novas grafias são sinóticas, mais diretas e, “por isso, mais simples, abrindo amplas perspectivas na didática musical” (WIDMER, 1972, p. 137 apud FERNANDES, 1998, p. 49).

Contudo, mesmo a notação musical tradicional, presente na quase totalidade do repertório dos corais amadores brasileiros, “apresenta um componente gráfico muito valioso para o cantor, mesmo que este nunca tenha aprendido teoria musical ou técnicas de solfejo” (KOMOSINSKI, 2009, p. 69).

1.2.2. Teoria e prática

Diversos autores comentam a importância de se dominar a notação musical. Para Fernandes (1998), “a escrita estimula a imaginação em posteriores desenvolvimentos e os trabalhos de escrita são fonte de prazer para os alunos” (FERNANDES, 1998, p. 55). Segundo Haas-Kardozos (1998), “a intimidade com a escrita musical é o meio mais rápido e natural para que o aluno se familiarize com os mecanismos da linguagem musical, aprofundando-se, assim, na essência da música” (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 87). O mesmo autor afirma que o domínio da leitura se traduz em “valiosa economia de tempo no trabalho a ser iniciado” (ibidem, p. 88).

Tratando especificamente do contexto coral amador, Silva (2009) sugere que “a aprendizagem dos fundamentos da leitura musical pode ser uma ferramenta para o desenvolvimento da autonomia dos coralistas, promovendo uma maior compreensão das obras que constituem o repertório do coro e aprimorando a sua prática musical.” (SILVA, 2009, 858). Já Carlos Alberto Figueiredo (2006) acredita que “aprender a ler música [...] é um item necessário para qualquer pessoa que lide com música de alguma maneira” (FIGUEIREDO, C., 2006, p 12). Para este autor, esta necessidade é ainda mais urgente para um cantor de coro, “já que ele deveria ser capaz de aprender sua parte

apenas utilizando este recurso [o solfejo]” (ibidem, p. 12). A opinião sobre a alegada necessidade do cantor de coro aprender a ler música não é compartilhada por Sergio Figueiredo (1990), que acredita que “há constantes equívocos com relação ao conhecimento musical que precisa ser adquirido por um coral” (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 33). Para ele,

[...] toda formação musical deve conduzir de maneira efetiva a algum tipo de compreensão que possibilite a manipulação dos conceitos em diferentes níveis durante a prática musical. Existem elementos que podem ser considerados fundamentais na prática musical de qualquer natureza. São estes elementos fundamentais que devem ser entendidos como conceitos musicais. (ibidem, p. 33)

Tais conceitos musicais, segundo ele, são frequentemente confundidos com elementos da teoria musical. Para esse autor, “saber o nome das figuras, das notas musicais ou dos sinais de dinâmica não é garantia de conhecimento musical” (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 6). Ele observa ainda que “a ausência de qualidade na realização coral [fruto da predominância de corais amadores no Brasil] é muitas vezes justificada pela falta de conhecimento [teórico] musical dos seus integrantes” (ibidem, p. 14). Tal visão é compartilhada pelos regentes e coralistas entrevistados por Aguiar e Freire (2009, p. 234).

Requião (1998) observa que “enquanto que o conhecimento das regras da escrita é supervalorizado por certa categoria de professores, outra as negam como se estas pudessem ser até mesmo prejudiciais ao desenvolvimento musical de seus alunos” (REQUIÃO, 1998, p. 70). O pesquisador inglês Paul Terry (1994), por exemplo, acredita que esse conhecimento só tem valor “para executantes especialistas que queiram passar grande parte de suas vidas profissionais estudando ou interpretando a literatura musical existente” (TERRY, 1994, p. 110 apud FERNANDES, 1998, p. 48). Schafer (1991), por sua vez, afirma que sempre resistiu à leitura musical nos estágios iniciais da educação, “porque ela incita muito facilmente a um desvio da atenção para o papel e para o quadro-negro, que *não são os sons*” [grifo do autor] (SCHAFER, 1991, p. 307).

Retornando a Requião (1998), a autora afirma que “o ensino da notação musical já foi combatido de todo jeito quando na verdade o que se pretende combater é uma metodologia de ensino que ao priorizar regras teóricas, priva os seus alunos de experiências musicais necessárias ao seu desenvolvimento.” (REQUIÃO, 1998, p. 72).

Dentro desta perspectiva, acredita-se que tal combate deva ser travado no sentido de trazer a prática musical de volta ao primeiro plano, uma vez que, como lembra Fernandes (1998), “a aparição da notação musical foi, na história da música, posterior à prática da música” (FERNANDES, 1998, p. 49). O autor acrescenta que “a habilidade de leitura é fundamental para o fazer musical e é uma habilidade muito relevante para o ensino da música, mas o som deve preceder o símbolo” (ibidem, p. 53-54). Descrevendo seu trabalho com coral infantil, Elza Lackschevitz (2006) considera “um caminho mais lógico que uma criança tenha a oportunidade do fazer musical e, a partir daí, comece a demandar o conhecimento e o apuro técnico, e não o inverso. Essa é uma das grandes vantagens da atividade coral” (Elza Lackschevitz em entrevista concedida a SCHMELING, 2006, p. 39). Tal postura pode ser identificada na literatura brasileira sobre coral amador, em trabalhos como o de Pinto (2008) e Oliveira (2011). Ambos autores realizaram entrevistas com regentes que concordam com a premissa segundo a qual a prática deve preceder a teoria.

Desta reflexão decorre a ideia de que a aprendizagem dos conceitos musicais, para ser plena, deve estar sempre amparada numa prática. Muitos autores (FIGUEIREDO, S., 1990; HAAS-KARDOZOS, 1998; REQUIÃO, 1998; SILVA, 2009; OLIVEIRA, 2011) concordam com a necessidade de se contextualizar o ensino da música, para que o mesmo não se torne um fim em si, mas um meio para o aprimoramento de uma determinada prática musical. Conforme advoga Sergio Figueiredo (1990),

O estudo da teoria musical, como ocorre tradicionalmente, tem comprometido de maneira significativa a aprendizagem de conceitos musicais. Muito se trabalha sobre símbolos musicais sem que estes estejam devidamente relacionados com o conceito que expressam. Teoria e prática são inseparáveis em qualquer realização musical. (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 33).

Oliveira (2011), tratando especificamente da prática coral, defende que “a prática e a teoria da escrita no trabalho coral devem sempre se complementar, uma permitindo o aprimoramento da outra” (OLIVEIRA, 2011, p. 47). Tal abordagem pode ser reconhecida nos trabalhos de Silva (2009, p. 857), Gaborim-Moreira (2015, p. 204) e Moraes (2015, p. 111).

1.2.3. Treinamento e aprendizagem

Além da reflexão sobre a articulação da teoria com a prática no fazer musical, importa discutir outra dualidade importante: aquela que existe entre *treinamento* e *aprendizagem*. Segundo Sergio Figueiredo (1990), “o treinamento tem por objetivo possibilitar o domínio de habilidades necessárias para que a aprendizagem ocorra” (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 10). Para este autor, a aprendizagem seria o treinamento musical enriquecido de conteúdo. O cantor de coro pode desenvolver uma série de habilidades em sua prática, mas, segundo a educadora argentina Violeta de Gainza (1988),

Para que seu desenvolvimento seja harmonioso será necessário que, de alguma maneira, participe mentalmente do que está fazendo. Isso implicaria em dominar, a nível prático, [...] conceitos básicos como tonalidade, modo, valores rítmicos, harmonia funcional etc. O fato de ler música não implica – e às vezes até dificulta – nesse tipo de participação da consciência mental que é o *sustratum* da experiência. [grifo da autora] (GAINZA, 1988, p. 119).

Pode-se afirmar, portanto, que o cantor de coro, ao entrar em contato com o sentido do seu fazer musical – criando consciência sobre aquilo que subjaz à sua prática – experimenta uma aprendizagem bem-sucedida. Do contrário, “a repetição de tarefas, o treinamento exaustivo em determinadas passagens, a expectativa com relação ao produto final, transformam o coralista num mero repetidor” (FIGUEIREDO, S., 1989, p. 74).

Um sinal inequívoco de que ocorreu uma aprendizagem bem-sucedida é a aquisição pelo cantor da capacidade de transferência. Conforme o mesmo autor, “sendo o treinamento uma etapa do processo de aprendizagem, a compreensão só será possível se houver transferência do conteúdo para uma nova situação” (idem, 1990, p. 10). Segundo ele, isto depende, em grande medida, da forma como o treinamento é organizado (ibidem, p. 12). Quanto a isso, Carlos Alberto Figueiredo (2006) alerta que

Não se trata, apenas, de resolver pontos problemáticos de uma determinada obra. É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro. O cantor vai adquirindo a capacidade da analogia e, com isso, muitos problemas vão sendo resolvidos por eles próprios, já sem a necessidade de intervenção do regente. (FIGUEIREDO, C., 2006, p. 9).

Tal maneira de enxergar o processo de ensino-aprendizagem na prática coral com leigos pode ser identificada no trabalho de Reis e Chevitaress (2014, p. 7).

Sergio Figueiredo (1990) afirma que “para que ocorra aprendizagem, é fundamental que haja a consciência de sua existência e que são necessárias técnicas específicas para promovê-la” (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 77). Entretanto, nunca se deve deixar de levar em conta o conhecimento implícito que o cantor leigo já traz consigo. Como sugere Sloboda (2008),

De maneira geral, o treino musical envolve a aquisição de um vocabulário específico dos termos que descrevem a estrutura da música [...] Um músico pode estar conscientemente buscando estas estruturas, o que não implica que elas não estejam disponíveis para os ouvintes não treinados. Muito pelo contrário, evidências sugerem que os músicos não treinados têm um conhecimento implícito, que os músicos verbalizam explicitamente. (SLOBODA, 2008, p. 8-9).

Para que a aprendizagem ocorra de forma plena, é fundamental que o cantor leigo se envolva ativamente nesse processo. Segundo Pinto (2008), “as ferramentas cognitivas criadas pelos próprios cantores para compreenderem o processo musical também mostram que o aprendizado depende igualmente da participação ativa do cantor” (PINTO, 2008, p. 34). Afinal, como afirma Sloboda (2008), “o treino também envolve um esforço autoconsciente por parte daquela pessoa que se compromete com o objetivo específico de tornar-se mais completo” (SLOBODA, 2008, p. 260). Nessa linha, um dos regentes entrevistados por Teixeira (2005) afirma que prefere ter um cantor desafinado a alguém que tenha uma postura negativa em relação ao aprendizado (TEIXEIRA, 2005, p. 112).

Existem muitos relatos na literatura (ORDINE, 2005, p. 19; TEIXEIRA, 2005, p. 65; KOHLRAUSCH, 2015, p. 63; SILVA; FIGUEIREDO, S., 2016, p. 5-6) de cantores que se envolveram de maneira tal com o aprendizado, que demonstraram vontade de se aprimorar nos estudos musicais. Há, inclusive, relatos de pessoas que definiram sua escolha profissional a partir da experiência com o canto coral (REIS; CHEVITARESE, 2014, p. 1).

1.2.4. Papel do regente

Num coral amador, o regente é o elemento articulador entre treinamento e aprendizagem, teoria e prática, e o responsável por criar as condições para que o desenvolvimento musical do grupo ocorra. Para Sergio Figueiredo (1989), ele é o “propiciador de um processo coletivo de aprendizagem musical que tem por objetivo a realização artística” (FIGUEIREDO, S., 1989, p. 72). Este autor afirma que “há um consenso de que o regente é o elemento catalisador do grupo e o elemento que tem ascendência sobre o grupo, que orienta e capacita os cantores na tentativa de uma realização musical expressiva” (ibidem, p. 72). Soma-se a isso o fato de que, em corais formados predominantemente por leigos,

[...] o cabedal de informação técnica disponibilizada pelos regentes, configura-se como a única fonte de crescimento musical a que os respectivos cantores têm acesso, tornando-se tais regentes os maiores responsáveis por toda e qualquer formação musical que se pretenda fomentar. (D’ASSUMPCÃO JUNIOR, 2010, p. 3).

Portanto, torna-se fundamental que o regente disponha de ferramentas pedagógicas para transformar essa contingência assinalada acima numa oportunidade para desenvolver os seus cantores. O paradigma do regente-educador surge, então,

[...] como um divisor de águas entre o resultado da performance almejada e o processo por ele posto em prática para se alcançar tal resultado, sendo certo que sua postura, estruturada de modo equilibrado e sensato, mesmo que possa parecer mais demorada, constitui um auspicioso mecanismo de crescimento individual e coletivo, no qual os êxitos são meras consequências de uma prática onde a inclusão serve de aposta para o objetivo maior de crescimento e superação. (ibidem, p. 3).

Este autor chama atenção para a preocupação obsessiva com o resultado que, segundo ele, não leva em conta que “quaisquer resultados em coro são gerados por pessoas e que pessoas são seres em constante mutação e desenvolvimento” (ibidem, p. 5). É o que Carlos Alberto Figueiredo (2006) chama de “mentalidade extrativista”, aquela em que

[...] o regente procura explorar ao máximo seus cantores, preparando programas e fazendo apresentações em número infundável. Nesse tipo de abordagem, não se pensa no desenvolvimento do cantor, que é levado até à exaustão, saindo, finalmente, do coro, traumatizado, e dando lugar a outros cantores, que serão explorados da mesma

maneira, num círculo vicioso maléfico. (FIGUEIREDO, C., 2006, p. 9).

Trata-se, portanto, de encarar o cantor como um aluno em desenvolvimento, cujas dificuldades não sejam vistas como pretextos para excluí-lo, mas como apoio para capacitá-lo (D'ASSUMPÇÃO JUNIOR, 2010, p. 10). É no que também crê Alves (2005), ao afirmar que, “quando o regente dirige o coro com consciência do aspecto educativo desta atividade, a probabilidade do cantor evoluir e superar suas dificuldades musicais é inegavelmente maior” (ALVES, 2005, p. 16). Num levantamento realizado por Clemente e Sergio Figueiredo (2014), ficou evidente para os autores que “os processos de educação musical na prática do canto coral ocorrem mais efetivamente durante o ensaio onde o regente assume o papel de educador musical” (CLEMENTE; FIGUEIREDO, S., 2014, p. 8).

Uma das principais qualidades do regente-educador é saber colocar desafios que estejam de acordo com as possibilidades e limitações do grupo. Segundo Sergio Figueiredo (1990), “para cada grupo haverá diferentes aplicações de treinamento de acordo com as características, condições e aspirações de seus integrantes. O regente deve estar preparado para aplicar estratégias adequadas às condições do grupo” (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 15). Requião (1998), ao falar sobre a escola, defende que

O enfoque dado à aprendizagem da leitura e escrita musical pode e deve variar de acordo com o contexto e fase do processo de musicalização em que o aluno se encontra. O currículo tem que considerar essa questão quando for formulado. O que leva o aluno à sala de aula é um dado muito importante de se levar em conta na hora da elaboração tanto do currículo quanto do planejamento da aula. (REQUIÃO, 1998, p. 6).

Não é preciso muito esforço de abstração para perceber que esta reflexão é perfeitamente compatível com o problema envolvendo o aprendizado musical em coros leigos. Conforme aponta Sergio Figueiredo, “conceitos musicais podem ser assimilados quando sua aplicação for coerente com as condições do grupo” (FIGUEIREDO, S., 1990, p. 15).

Assim como é importante o regente compreender a realidade do seu grupo, também é fundamental que ele seja capaz de motivar seus cantores, conduzindo-os ao crescimento e à descoberta. Como afirma Requião (1998), “para que o aprendizado de qualquer conteúdo se concretize é necessário antes de mais nada que o desejo de

aprender tenha sido despertado no aluno. Por este motivo os professores [...] têm de estar cientes de seu papel de motivadores” (REQUIÃO, 1998, p. 6). Para que tal desejo seja despertado, é imprescindível que o aluno/coralista entenda o porquê de certos trabalhos e, para isso, estes devem ser bem colocados (FIGUEIREDO, S., 1989, p. 76). Portanto, a aprendizagem “deve ser progressiva e esclarecedora para motivar e interessar quem participa do processo” (ibidem, p. 76).

Brito (2010) afirma que, em se tratando de grupos compostos por leigos, “é fundamental que o regente utilize estratégias corretas na escolha de repertório e no ensino deste a fim de estimular os participantes a crescer e se desenvolver musicalmente” (BRITO, 2010, p. 972). Em Moraes (2015), pode-se constatar a adoção de estratégias didáticas altamente motivadoras por parte da regente do coral observado. O autor percebeu que essas estratégias despertavam “nos coralistas o interesse pelo conhecimento mais aprofundado da teoria musical” (MORAES, 2015, p. 102). Conforme constata Oliveira (2011), a leitura da partitura se torna um interesse natural do grupo “quando a prática de educação musical é capaz de motivar o aluno à descoberta” (OLIVEIRA, 2011, p. 58).

1.2.5. Ensaio

No levantamento realizado por Clemente e Sergio Figueiredo (2014), “ficou evidente que os processos de educação musical na prática do canto coral ocorrem mais efetivamente durante o ensaio onde o regente assume o papel de educador musical.” (CLEMENTE; FIGUEIREDO, S., 2014, p. 8). O ensaio, segundo Carlos Alberto Figueiredo (2006), “é o grande encontro entre os coralistas e seu regente, intermediados pela partitura, na maior parte dos casos” (FIGUEIREDO, C., 2006, p. 7). Para este autor,

Ensaio é uma oportunidade para um processo permanente de musicalização. O regente não pode desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico ou das alturas, melódica ou harmonicamente. (ibidem, p. 9).

Este fato ganha importância ainda maior, pois, segundo Alves (2005), “o ambiente de ensaio pode consistir na única experiência que terão, na vida, em termos de

instrução musical e vocal e o regente no seu único professor de música” (ALVES, 2005, p. 5).

Alguns autores vão mais longe, e acreditam que o ensaio coral deva incluir o ensino de leitura musical. Sergio Figueiredo (1989) compara a alfabetização musical à alfabetização no idioma, afirmando que, se há sistematização em uma, deveria haver na outra, pois o ensaio coral, segundo ele, sendo uma prática de alfabetização musical, “deveria permitir ao iniciante um domínio relativo do assunto em questão e, progressivamente o vocabulário, a sintaxe, a morfologia e a gramática, seriam incorporadas na medida do possível” (FIGUEIREDO, S., 1989, p. 75-76). Para Rocha (2004), o regente deve, na medida do possível, “criar possibilidades de aprendizado musical, abrindo espaço dentro do tempo de seu ensaio (ou um tempo extra) para uma oficina de leitura rítmica e melódica” (ROCHA, 2004, p. 98). Podem-se encontrar trabalhos de pesquisa-ação (SILVA, 2009; GABORIM-MOREIRA, 2015) e estudos de caso (FRANCHINI, 2014) em que, com certo êxito, incluíram como complemento do trabalho coral o ensino sistemático de leitura musical.

No entanto, o que mais se pode encontrar são regentes que acreditam que o contato permanente dos cantores com a partitura e com suas instruções verbais durante os ensaios constituem um meio eficaz de ensino de leitura em longo prazo. Para Carlos Alberto Figueiredo (2006), “a experiência demonstra que cantores permanentemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem essa habilidade de maneira espantosa” (FIGUEIREDO, C., 2006, p. 12). Segundo este autor,

O regente pode dar estímulo ao cantor para que procure aulas de solfejo, ou mesmo criar as condições, dentro do ambiente do coro, para que tal aula ocorra. No entanto, a melhor maneira de se aprender a solfejar está na prática permanente, durante os ensaios. (ibidem, p. 12).

Em Teixeira (2005) e Coelho (2016), pode-se identificar esse tipo de postura por parte dos regentes entrevistados, que está de acordo com Sloboda (2008), quando afirma que, “geralmente, as pessoas tornam-se hábeis numa certa tarefa quando são confrontadas com sucessivas oportunidades de envolver-se com elementos dessa tarefa” (SLOBODA, 2008, p. 286). Ferreira (2005), em sua pesquisa, constatou algo que corrobora com essa ideia. Após entrevistar dezenas de regentes, o autor observou que “os coros onde ninguém solfeja são os que ensaiam com as MENORES cargas horárias semanais” [grifo do autor] (FERREIRA, 2005, p. 38).

1.2.6. Uso da partitura

O maestro Carlos Alberto Figueiredo (2006) acredita que “todo coro usa, ou deveria usar, partituras” (FIGUEIREDO, C., 2006, p. 14). Para ele, “todo cantor de coro deve ter consigo sua partitura, mesmo que nada saiba sobre notas ou valores” (ibidem, p. 12). Na revisão da literatura, constatou-se a disseminação do uso da partitura em coros leigos dentro dos mais variados contextos. Como será que se configura essa experiência para o cantor que nunca passou por nenhuma formação teórica em música?

Um dos regentes entrevistados por Pinto (2008) observa que o cantor, a princípio, “utiliza-se da partitura ao menos para acompanhar o texto” (PINTO, 2008, p. 22). Para Alves (2005), com o passar do tempo, o contato constante com a partitura durante os ensaios faz com que os cantores acabem “se interessando em descobrir o significado daqueles símbolos” (ALVES, 2005, p. 5). Já Ordine (2005) acredita que “a prática [de cantar com a partitura] conduz à superação de medos e barreiras, e finalmente à familiarização com conceitos, ainda que não verbalizados” (ORDINE, 2005, p. 22). Para este autor,

A atividade coral é efetiva na exposição dos indivíduos participantes a elementos de teoria musical. Essa é uma realidade inerente ao processo, contudo ainda um pouco inconsciente no que diz respeito às ferramentas para transformar tal exposição em aprendizado – aprendizado este entendido como mudança qualitativa em termos de conhecimento e nas possibilidades de transformá-lo ativamente. (ORDINE, 2005, p. 23).

Pinto (2008) está de acordo, quando afirma que, “mesmo que o maestro não tenha a intenção efetiva de ensinar a leitura, seu contato com a partitura viabiliza o aprendizado informal” (PINTO, 2008, p. 5). É o que o próprio autor constatou nas entrevistas que realizou com regentes e coralistas (PINTO, 2008, p. 26-7, 28, 31). Outros relatos de aprendizado informal de leitura a partir do contato com a partitura são encontrados em Reis e Chevitarese (2014, p. 7-8) e Silva e Sergio Figueiredo (2014, p. 5).

Silva (2009) afirma que o conhecimento “dos fundamentos da leitura musical pode ser uma ferramenta para o desenvolvimento da autonomia dos coralistas, promovendo uma maior compreensão das obras que constituem o repertório do coro e

aprimorando a sua prática musical” (SILVA, 2009, p. 858). Por outro lado, o contato com a partitura pode se tornar um empecilho à realização musical plena. Haas-Kardozos (1998) observa que

Se, por um lado, o rigor na observância da escrita musical é fundamental para que não se deturpem as ideias transmitidas pelos primeiros contatos com a obra, num estágio posterior a preocupação com a leitura exata introduz, algumas vezes, o risco da falsa escravidão à notação alheia ao sentido musical. (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 85).

Tal é o risco da dependência, conforme relatam todos os regentes entrevistados por Pinto (2008, p. 24). Gaborim-Moreira (2014) descreve outros empecilhos representados pela partitura. Para a autora, sua presença nos ensaios compromete a fluência vocal, a atenção ao regente e a expressão corporal (GABORIM-MOREIRA, 2014, p. 378-9).

Importa destacar também a relação entre o uso da partitura e a memória visual. Komosinski (2009) acredita que a partitura seja uma espécie de “mapa visual” da peça, por conta da organização das informações no papel. Para ele,

A clareza da impressão no papel e a distribuição das páginas de maneira coerente com a forma daquela música, por exemplo, atuam como informações subliminares que estão sendo captadas pelo sistema visual do cantor, podendo tornar-se mais um elemento constitutivo da imagem mental que ele está formando. (KOMOSINSKI, 2009, p. 69).

CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA

2.1. Entrevista semi-estruturada

Para a realização da investigação proposta neste trabalho foram feitas entrevistas do tipo semi-estruturado com sete regentes corais cuja atuação inclui o trabalho com coros leigos. Neste tipo de entrevista, não há uma ordem rígida entre as perguntas, mas um roteiro a partir do qual a conversa se desenrola. Segundo Lüdke e André (1986), este tipo de coleta de dados permite o estabelecimento de “uma atmosfera de influência recíproca entre quem pergunta e quem responde”, ao contrário de outros instrumentos de pesquisa, onde existe “uma relação hierárquica entre o pesquisador e o pesquisado” (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 33).

As entrevistas foram gravadas e, tanto as gravações quanto as suas transcrições, foram enviadas aos regentes para revisão. De acordo com os mesmos autores,

Como se realiza cada vez de maneira exclusiva, [...] a entrevista permite correções, esclarecimentos e adaptações que a tornam sobremaneira eficaz na obtenção das informações desejadas. Enquanto outros instrumentos têm seu destino selado no momento em que saem das mãos do pesquisador que os elaborou, a entrevista ganha vida ao se iniciar o diálogo entre o entrevistador e o entrevistado. (ibidem, p. 34).

2.2. Roteiro da entrevista

As entrevistas se basearam em seis perguntas, apresentadas e justificadas a seguir:

1. Você usa partitura com seu(s) coro(s) leigo(s)? Por quê?

Essa é a pergunta principal, diretamente relacionada ao problema deste trabalho. Visa mapear e investigar o uso da partitura em coros leigos do ponto de vista dos regentes.

2. Em que aspectos musicais você acredita que o uso da partitura pode auxiliar o coro?

Sabe-se que a notação musical tradicional traz referências que abarcam grande parte dos aspectos envolvidos na realização musical de um coro. Essa pergunta pretende saber, na opinião dos regentes, quais aqueles que suscitam uma interação mais significativa entre o cantor leigo e a partitura.

3. Seus cantores se apresentam cantando de cor? Isso tem relação com o uso de partituras?

Essa pergunta pretende investigar a concepção dos regentes acerca da relação entre partitura e memória, isto é, de que forma eles acreditam que a partitura contribui para o processo de memorização das músicas do repertório.

4. Você já abdicou da partitura na leitura de alguma música? Se sim, por quê?

Essa pergunta visa compreender até que ponto o uso da partitura se faz relevante ou indispensável num trabalho coral com leigos.

5. Algum cantor seu já repeliu a partitura a ponto de não conseguir permanecer no coro?

Com essa pergunta, procura-se, a partir da sugestão de uma situação extrema, vislumbrar as possibilidades e potencialidades negativas que o uso da partitura implica para o cantor leigo.

6. Algum cantor seu já buscou aprofundar seus conhecimentos teóricos a partir da sua experiência com a partitura no coral?

Analogamente, aqui se procura investigar o potencial positivo desse uso.

2.3. Apresentação dos regentes

A escolha dos regentes se baseou na sua atuação em coros leigos, por se tratarem de profissionais de notória capacidade nessa área, e pela disponibilidade em participar desta pesquisa. Apresentam-se, a seguir, um breve histórico de cada um. Todos permitiram que seus nomes fossem publicados neste trabalho.

Dalton Coelho é regente, arranjador, violonista e preparador vocal. Licenciado em música pela UNIRIO e formado em regência coral pelo Seminário de Música Pró Arte, vem, desde a década de 2000, desenvolvendo profícuo trabalho em música vocal

no Rio de Janeiro. Dalton já teve seus arranjos entoados por diversos grupos e artistas, dentre eles, Roberto Menescal, Wanda Sá, Grupo Vocal Bebossa, grupo vocal Equale, e diversos corais cariocas. Dalton Coelho é responsável pela direção musical e preparação vocal dos grupos vocais Dá o Tom, Sofá Sueco, TPM Set e os corais Seresta, De Cor e Salteado e CIGAM. Desde 2012, leciona harmonia e percepção na tradicional escola de música CIGAM. Dalton Coelho foi também responsável pela direção musical e arranjos de alguns espetáculos teatrais, com destaque para o infantil Os Músicos de Bremen, dirigido por Anderson Oliveira e Minha Vida não Foi Bárbara, monólogo musical escrito e interpretado pela atriz e cantora Juliana Veronezi, este dirigido por Tauã Delmiro.

Danilo Frederico é regente, cantor, preparador vocal e pianista. Formado pela Academia de Música Elzira Amabile, atua desde 1992 em cursos de musicalização para crianças e adultos. Como pianista acompanhador se destacam seus trabalhos nos corais juvenis do Colégio São Vicente de Paulo e do Colégio Cruzeiro, onde atua também nas classes dos violinos. É regente dos corais adultos do Colégio São Vicente de Paulo e preparador vocal do coro juvenil São Vicente a Cappella. Foi regente substituto do coral da UNISUAM em 2005. Ministrou oficinas de Música na Casa da Cultura de Angra dos Reis e na Academia de Música Ernesto Nazareth. É preparador vocal de vários grupos de teatro, dentre eles “Fuzarca da Lira” e o grupo vocal “4 Cantus”, no qual também atua como cantor. Participou como ator e músico nos espetáculos “Francisco de Assis”, na ópera “Viva la Mamma” e integrou o Coro de Câmara Pro Arte de 1996 a 2005. Esse ano participou como pianista do XXVI Laboratório Coral de Itajubá e como preparador vocal, palestrou na oficina de Técnica Vocal para Coro no FESCC 2016 (Festival de Corais Infantis e Jovens de Catanduva). Atualmente se especializa em regência coral com o Maestro Carlos Alberto Figueiredo, nos Seminários de Música Pró Arte.

Eduardo Feijó é formado em Música pela UNIRIO, em regência pela Pró Arte e em Jornalismo na UFRJ. Atuando no meio musical carioca desde 1980, seu curriculum inclui vários cursos de aperfeiçoamento, especializações e pós-graduações, na qualidade de aluno e de professor. Atualmente rege os corais do Sindicato dos Servidores da Justiça Federal RJ, da Universidade Cândido Mendes, entre outros. Como arranjador tem diversos arranjos executados por diversos coros no Brasil e no exterior. Como cantor, apresentou-se no Theatro Municipal na montagem de Orfeu do Carnaval, como tenor da soprano norte-americana Isola Jones, na Sala Cecília Meireles em diversas ocasiões. Participou da gravação de CDs de artistas como Carlos Lyra, Toquinho,

Joanna, Lucio Gatica, entre outros. Realizou a direção musical de diversos espetáculos teatrais. É autor do CD “GIRA”, com composições próprias, lançado em vários teatros do Rio de Janeiro, entre 2007 e 2011. Além disso, esporadicamente, escreve para o jornal O Globo, nas áreas de cultura e comportamento.

Jonas Hammar é regente, ator/cantor e diretor cênico. Coursou Relações Públicas na FACHA, bacharelado em Artes Cênicas na UniverCidade, Filosofia na UNIRIO e atualmente cursa licenciatura em Música na UNIRIO. Começou a carreira artística em 2006. Como ator/cantor, trabalhou com Bibi Ferreira (Bibi In Concert III), Claudio Botelho e Charles Möeller (7-O musical / Beatles num céu de diamantes / Milton Nascimento: Nada será como antes), Gustavo Gasparani (As mimosas da praça Tiradentes / Samba Futebol Clube, Gilberto Gil – Aquele Abraço / Bem Sertanejo – O Musical), Luiz Carlos Tourinho (Hair), Karen Acioly (Fedegunda / Cabelos Arrepiados / Experiência Yellow), Guto Graça Mello (Quattro), Paulo Malaguti (Canto do Rio), Cia. O Barra (Zé com a Mão na Porta) entre outros. Em 2013, dirigiu o show da atriz e cantora Izabella Bicalho. Assinou por três anos a direção artística e regência do grupo EmBandoCanto. Atualmente é o diretor cênico e percussionista da ‘Cia. Dá no Coro de Musica e Cena’ e regente do Coral da Urca, Coral do ICRJ e Coral Imperator. Desde 2013 faz parte do elenco da cia. norte-americana ‘Blue Man Group’. Em vídeo, participou do vídeo-clipe “Luz Fria” (Caos e Cinema) e do vídeo-jogo “Crimes Interativos”. Em sua formação artística passou por diversas escolas, tais como: Escola de Música Villa-Lobos, Tepem, Cigam, Seminários de Música Pro-Arte, O Tablado, Studio Escola de Atores e EAV- Parque Lage.

Maurício Detoni é regente, cantor, compositor e arranjador. Natural de Cuiabá-MT, é graduado em Música Popular Brasileira pela UNIRIO e pós-graduado em Música Brasileira pela Universidade Federal de Mato Grosso. Em 1989, ingressou como cantor no Coral da UFMT onde atuou como cantor/servidor concursado em concertos por todo o Brasil durante 10 anos. Radicado no Rio de Janeiro desde 2002, vem desenvolvendo extenso trabalho em música vocal, coros e conjuntos vocais. Integrou o conjunto vocal Garganta Profunda, sob direção de Marcos Leite, atuando dentro e fora do país e gravando os álbuns “Cantando a História” (2005) e “Quando a Esquina Bifurca” (2007). Integra ainda o sexteto BeBossa Kids, é regente e diretor musical dos grupos 4 Cantus, Molho Inglês e Bonde Carioca. Foi regente dos grupos corais da UNIRIO, de Furnas e Liceu Franco Brasileiro. Como preparador vocal, arranjador e pianista ensaiador, atuou nos musicais ‘SambRA - 100 anos de samba’, ‘Samba Futebol Clube’ e ‘As mimosas

da praça Tiradentes', de Gustavo Gasparani. Como ator e cantor, participou da turnê brasileira do musical 'Tom e Vinícius' (2008), dirigido por Daniel Herz e SAMBRA(2015). Em 2013, lançou seu primeiro trabalho solo, apresentando canções autorais, parcerias com Edu Krieger, Thiago Amud e participação de Marcela Mangabeira, Marcelo Caldi e Roberto Menescal.

Patrícia Costa é licenciada e Mestre em Música e doutoranda em Práticas Interpretativas pela UNIRIO, com bolsa sanduíche CAPES/Fulbright, tendo cumprido estágio como pesquisadora-visitante na Butler University (Indianapolis, EUA) entre 2015 e 2016. Professora da Pós-Graduação em Regência Coral do Conservatório Brasileiro de Música (RJ). Dirige os corais juvenis do Colégio São Vicente de Paulo desde 1993, em atividade contínua. Tem sido constantemente convidada como palestrante em diversos festivais, painéis e laboratórios corais pelo Brasil (FUNARTE, FECORS, FESCC, Itajubá e Londrina, dentre outros), sobretudo na área de coro juvenil e direção cênica para corais.

Paulo Malaguti é regente, arranjador, pianista, cantor e compositor. Estudou piano com Homero de Magalhães, Luis Eça e Ran Blake. Foi aluno de regência de Carlos Alberto Figueiredo no Brasil, e de Frank Battisti nos EUA. Nos anos 80, fundou e liderou o conjunto vocal Céu da Boca, com quem lançou dois LPs. É regente dos corais da Fiocruz e da Previ e mantém os corais Cant' du Rio e o Bom Tempo como seus projetos pessoais. Desde 2001, ministra oficinas de coral em música popular brasileira no Brasil (Festivais SESC de Inverno Petrópolis e Friburgo, Painéis de regência coral Funarte em Cuiabá e Araxá), e no exterior (Berlim, Londres, Munique, Reikjavik, Freiburg), e seus arranjos vocais são cantados em todo o mundo. Nos anos 90, fundou o Arranco de Varsóvia, quarteto vocal dedicado ao samba, com cinco CDs e um DVD lançados, e contemplado com o Prêmio Tim de melhor grupo de samba, em 2006. Trabalhou como pianista e/ou arranjador com Nana Caymmi, Danilo Caymmi, Nelson Gonçalves, Roberta Sá, Adriana Calcanhoto, Simone, João Donato, Clara Sandroni, Lisa Ono, Guinga, Augusto Martins, Verônica Sabino, Andrea Dutra e Ithamara Koorax. Desde 2012, integra o MPB4, como pianista, cantor e arranjador, com o qual lançou, em 2016, "O sonho, a vida, a roda viva", CD de músicas inéditas comemorativo de 50 anos de atividade do grupo. Em 2011, lançou seu primeiro CD autoral, "Larga do meu pé, bossa nova". Atualmente, prepara o lançamento do "Segundo Pauleira", seu 2º CD solo, com as participações de Lenine, Arranco de Varsóvia, MPB4 e Guinga.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

3.1. Por que usar partitura

Dos sete regentes entrevistados, todos afirmaram usar partitura em pelo menos um dos seus coros leigos. Várias foram as razões por eles alegadas. Dentre as mais mencionadas, destacou-se a oportunidade de apresentar ao coralista uma nova linguagem. Paulo Malaguti acredita que “a partitura cumpre uma função muito importante” ao incluir mais uma informação, além da informação sonora que vem pelo ar e é captada pelo ouvido. Para Eduardo Feijó, o contato com a música escrita oferece a oportunidade de visualizar o som de uma forma simbólica. Patricia Costa destaca que a partitura representa o estabelecimento de um código visual, que deve ser desenvolvido junto ao coralista, mesmo que não haja tempo suficiente para ensinar a leitura de fato. Ou, nas palavras de Mauricio Detoni, que o cantor consiga pelo menos “associar o que ele está olhando com o que ele está cantando”. Detoni é o único que considera importante que o cantor leigo aprenda a leitura musical.

Outro aspecto também mencionado por grande parte dos regentes entrevistados é a possibilidade do cantor construir sua própria relação com a notação musical. Para Patricia Costa, “os raciocínios vêm de diversas maneiras”, e o uso da partitura é uma forma dos cantores “estarem conversando com eles mesmos e entendendo o que é que tem ali naquele universo”. Paulo Malaguti acredita que cada pessoa tem um grau de percepção totalmente diferente, e isso é uma das coisas fascinantes do trabalho com amadores. Dalton Coelho afirma que “a partitura é um caminho interessante de aprendizado”, e que gosta de imaginar o seu cantor tirando algum proveito e aumentando a sua compreensão a partir do contato com a notação. Carlos Alberto Figueiredo (2006) é um autor que defende essa maneira de encarar a relação do cantor leigo com a partitura (vide seção 1.2.5).

Para alguns regentes, esse contato ajuda a desmistificar a escrita musical e acabar com aquilo que Paulo Malaguti chama de “endeusamento da partitura”. Segundo ele, “na prática coral, as pessoas vão aprendendo a se orientar pela partitura”, a qual, a princípio, assusta. Conforme advoga Patricia Costa, “é importante que eles [os cantores] não recuem; que eles não fiquem com medo de ler a partitura”.

A partitura é uma referência comum a todos, o que dinamiza o processo. Nas palavras de Patricia Costa:

Você fala: ‘Vamos pegar do segundo tempo do compasso 18’. Se a pessoa não está com a partitura na frente dela ela não sabe, na cabeça dela, onde está. Então, você economiza tempo. Tempo de ensaio. Senão, eu vou ter que cantar o trecho, mostrar pra eles onde que está, ou pedir pra ele olhar pro colega... E, quando se trabalha com crianças e adolescentes (e até com adultos), existe uma dispersão muito grande. Então a gente tem que estar atento e se treinando pra neutralizar qualquer situação de dispersão. O ser humano urbano é muito disperso, né? A gente vem com muita coisa na cabeça. Então, quando você dá a partitura – e você está lá dizendo ‘estou no compasso 18’ – o cara não precisa olhar pro lado. É ele com ele ali, vendo onde está. Então isso ajuda.

Tudo isso, segundo ela, também ajuda a criar foco no grupo durante os ensaios.

Outro fator de dinamização, segundo Danilo Frederico, está na comunicação do regente com o cantor leigo, mediante os códigos presentes na partitura. Para ele, isso evita “aquela coisa mecânica de ‘eu cantei, você repete’”.

Dalton Coelho, que também é arranjador, considera que a partitura é o caminho mais preciso para se manter fiel àquilo que ele pensou quando elaborou o arranjo. Confessa ser um “fã da partitura”, sendo extremamente cuidadoso na sua formatação e edição.

Para Jonas Hammar, o uso da partitura está incluído numa proposta maior de capacitação dos cantores, onde, através do contato com a notação musical e exercícios de percepção, ele promove uma iniciação à música.

Percebe-se, entre os regentes entrevistados, certa concordância sobre a importância de se apresentar uma nova linguagem, permitindo ao coralistas desenvolverem com ela sua própria relação. Além disso, pôde-se observar durante as entrevistas que todos eles tinham clareza dos motivos e expectativas que os levavam a estimular o contato entre o cantor leigo e a partitura.

3.2. Aspectos musicais

Quando perguntados em que aspectos musicais eles acreditavam que a partitura auxiliava o coro, os regentes entrevistados foram unânimes em destacar a altura como

um parâmetro perfeitamente passível de ser compreendido intuitivamente por cantores leigos em música. Quase todos consideraram os movimentos ascendentes ou descendentes das “bolinhas” na partitura como indicadores confiáveis para os movimentos ascendentes ou descendentes feitos pela voz.

Komosinski (2009), em seu estudo sobre as codificações disponíveis para um cantor leigo de coro e suas articulações com a memória, revela que “a notação musical em pentagramas permite claramente a visualização dos contornos melódicos como movimentos ascendentes e descendentes, facilitando a compreensão da variação entre agudos e graves que resultam na melodia que se pretende cantar” (KOMOSINSKI, 2009, p. 69).

O ritmo, por sua vez, parece ser um parâmetro mais difícil de ser intuído notacionalmente por cantores leigos. Jonas Hammar, por exemplo, afirma que, dentro do seu curso de capacitação, ele realiza vários jogos rítmicos com improvisação. No entanto, segundo ele, “associar o ritmo que a gente faz no improviso com a figura rítmica, com o clichê que está na partitura, é um pouquinho mais complexo”. Mesmo assim, ele acredita que, pelo aspecto gráfico, é possível perceber quando uma nota está próxima de outra. Dalton Coelho, na mesma linha de pensamento, acredita que a intuição rítmica oriunda da partitura só é possível “nos grupos onde tem pessoas que de fato leem música, em maior ou menor grau”. Todavia, ao refletir sobre os momentos de silêncio, as pausas, ele relativiza um pouco:

Depende da situação também, obviamente. Se você tem uma pausa de quatro tempos, ou uma pausa de dois tempos, acho que é mais fácil pra pessoa perceber que ali tem um silêncio. E o silêncio é uma informação rítmica, obviamente. Agora, se você tem uma pausa de colcheia, ou uma pausa de semicolcheia, um universo de um pouco mais de detalhe, eu acho que não auxilia praticamente nada quando o coro é muito amador, muito não estudado em termos de leitura.

Essa maior dificuldade em associar as figuras rítmicas encontradas na notação convencional com as suas respectivas durações no tempo tem relação com a discussão acerca dos elementos gráficos e simbólicos presentes na grafia musical (vide seção 1.2.1). Enquanto a altura é um parâmetro que varia no eixo vertical do papel (elemento gráfico), o ritmo é baseado em figuras convencionadas que obedecem a uma proporção matemática (elemento simbólico).

Outro aspecto bastante citado nas entrevistas, tendo, porém, dividido opiniões, é a forma. Para Dalton Coelho, esta “é a primeira coisa que ‘garante’, entre aspas [risos], que a coisa vai ser executada como pensada”. Para isso, Eduardo Feijó alega fazer a “geografia da partitura” com os cantores sempre antes de fazer a música. Jonas Hammar acredita que a partitura, chamada por ele de “mapa da mina”, faz com que o cantor se acostume com as seções da música. Paulo Malaguti, por sua vez, considera as instruções de forma presentes na partitura (*del segno, coda, da capo*, etc.) um fator de dificuldade para o cantor leigo. Por isso, ele sempre alerta seus coros de que “é mais fácil entender [a forma] musicalmente do que graficamente, na grande maioria das vezes”.

Haas-Kardozos (1998) observa que “a notação musical aboliu a volatilização do som, possibilitando a retomada de um determinado trecho, ressaltando o particular do todo” (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 83). Carlos Alberto Figueiredo (2006) chama a atenção para a importância de se “trabalhar seções diferentes de uma mesma obra sempre em ordem diversa, para que o cantor perceba que a música é feita de seções e que cada uma tem uma finalidade em si mesma” (FIGUEIREDO, C, 2006).

Alguns regentes também citaram a dinâmica. Dalton Coelho afirma que, ao elaborar seus arranjos, raramente escreve dinâmica. Segundo ele, “muita coisa é combinada no ensaio”, e ele pede para que anotem, mas poucos o fazem.

Eduardo Feijó enumera outros aspectos:

Às vezes, na partitura, eu grafo algum tipo de intenção expressiva, ou o tipo de emissão... [...] A compreensão das respirações, a compreensão dos movimentos harmônicos, ou polifônicos, quando uma voz descansa de alguma maneira (ou faz uma nota longa), e a outra cria uma frase complementar, ou quando a harmonia vai paralela ali... [...] Então, a partitura fica como referência.

3.3. Partitura e memória

A maioria dos regentes entrevistados afirmou que seus coros se apresentam cantando de cor. Além disso, eles acreditam que exista uma relação entre o uso da partitura nos ensaios e o processo de memorização das músicas pelos cantores. Conforme explica Mauricio Detoni,

É igual eu decorar um texto pro teatro. Eu vou ler aquilo, vou ler, vou marcar, vou riscar... e vou decorando. No primeiro ensaio, eu leio; no segundo ensaio, eu leio também; no terceiro ensaio, eu leio só um

pedaço; no quarto ensaio, eu largo o papel aqui do meu lado, e vou fazendo tudo de cor. Eu faço essa mesma relação com o ensaio com partitura.

Como deixa a entender a fala acima, a utilização da partitura se limitaria aos primeiros ensaios, depois dos quais ela seria abandonada. Com isso concorda Eduardo Feijó, quando afirma que “a partitura pode ajudar nesse primeiro momento, porque é a referência, a pessoa vai ler e vai saber o que é pra ser cantado, principalmente no que diz respeito à letra”. No entanto, ele acredita que a permanência da partitura na mão do coralista nos momentos posteriores pode atrapalhar o processo, pois, segundo ele, “o cérebro é preguiçoso”, e a pessoa fica querendo ler. É no que também crê Danilo Frederico, quando afirma que, “quando você está num processo de memorização, a partitura acaba sendo um ímã”. Por isso, Patricia Costa costuma fazer algumas partes do ensaio de cor. Segundo ela,

Quando você tira a partitura, ele [o cantor] tem que começar a desenvolver memória... Ele tem que começar a desenvolver outra percepção; [...] ele tem que começar a olhar pro próprio grupo; tem que começar a abrir mais os ouvidos pra tentar, inclusive, estabelecer âncoras a partir do que as pessoas estão cantando. Porque ele não tem mais a âncora da partitura.

Eduardo Feijó vai além e conta como ele próprio gosta de abdicar da partitura assim que possível: “faço o arranjo (ou então, se é um arranjo de um colega), dou uma estudada, e eu já sei. No segundo ensaio, eu não uso mais partitura”. E explica:

Eu acho que, do ponto de vista do rendimento do ensaio, você está muito mais inteiro quando você olha no olho das pessoas, quando você olha pro grupo. É a comunicação mesmo. Ela é muito mais intensa, muito mais completa quando não tem a leitura no meio do caminho. Então, eu tento também. Vou, decorei, chega. Então, vou de cor.

Para muitos entrevistados, a memorização é algo especialmente desejável, pois viabiliza um ganho de performance por parte do coro. Segundo Paulo Malaguti, o som do coro melhora. Para Patricia Costa, o coro fica mais sintonizado com o regente. E continua: “para uma apresentação, isso é primordial. Se tem uma apresentação que me deixa insegura, é quando eu percebo que eles não estão conectados comigo. E eu não tenho esse tipo de experiência, de pessoas afundadas com a cara na partitura”. Dalton

Coelho acredita que muitos cantores tenham “uma visão de que a partitura em palco mostra uma fragilidade”. Danilo Frederico vai além, ao afirmar que um cantor “com uma pasta numa apresentação, num palco, deixa de ser cantor; ele vira um mero reprodutor”. Segundo ele, é impossível trabalhar a interpretação se o cantor não estiver com as mãos livres. Eduardo Feijó faz a distinção entre “simplesmente cantar uma letra” e “vivenciar a letra”, sendo este uma consequência de se trazer a mensagem textual para o campo da emoção, o que só seria possível no caso de não se estar usando a partitura. E desenvolve:

Se deixar tomar pela força da melodia, mesmo que não seja sua voz cantando a melodia principal. Cada nota é um universo [...] tem um peso, tem uma ressonância dentro do corpo, dentro do cérebro, tem uma ressonância com o que está fora da gente. Tem uma vibração mesmo, de moléculas, que atinge frequências e que emociona mesmo. E a pessoa, sem estar lendo, ela está disponível para passar por essas coisas. Ela, lendo, vai ficar presa.

O maestro Carlos Alberto Figueiredo (2006) acredita ser muito importante o cantor ser capaz de se apresentar cantando de cor, bem como dispensar a partitura em momentos específicos do ensaio. No entanto, segundo este autor, “um ensaio inteiro de cor é um permanente fixar de vícios, um constante desaprender” (FIGUEIREDO, C, 2006, p. 12).

Nem todos os regentes entrevistados fazem questão de que seus cantores se apresentem cantando de cor. Paulo Malaguti acredita que o coro amador deva ser uma “experiência de prazer”, e que “o que é exigido dos cantores já é muita coisa”. Então, ele deixa o cantor à vontade para usar a partitura, se quiser. Porém, sempre procura instruí-lo a dividir o olhar entre ela e o regente. Dalton Coelho é favorável ao uso da partitura nas apresentações se o cantor acredita que aquilo irá proporcionar um resultado melhor para si.

3.4. Abdicando da partitura

Quase todos os regentes afirmaram abdicar da partitura na leitura de determinadas músicas. Eduardo Feijó acredita que, em geral, ouvindo, o leigo aprende mais rapidamente. Por isso, abre mão da partitura quando o arranjo é mais simples ou quando se trata de uma música já conhecida. Mauricio Detoni afirma já ter ensinado oralmente canções pequenas (mas com arranjo) aos seus cantores, pois confessa que ele

mesmo aprende muita coisa de ouvido, e queria experimentar uma nova forma de ensinar. Patricia Costa acredita que ensinar oralmente é uma maneira de desenvolver a atenção e a memória dos cantores. E continua:

Eu acho que a gente tem que estar sempre se reinventando e buscando formas de instigar a atenção, instigar o interesse do aluno. E acho que, pelo fato das pessoas não terem familiaridade com partitura, o pior momento de qualquer ensaio é a leitura de música nova [risos].

Danilo Frederico acha possível abdicar da partitura em casos onde o arranjo é simples, “aquele arranjo ‘miojo’, que você faz em três minutos [risos]”. Jonas Hammar prescinde da partitura ao trabalhar com canções em uníssono, sem arranjo vocal. Apenas Paulo Malaguti alega haver aberto mão da partitura a pedido dos seus cantores, num coro de terceira idade. Eduardo Feijó e Jonas Hammar, que também regem coros de terceira idade, alegam não utilizar a partitura nesses grupos, preferindo trabalhar só com a letra.

Alguns autores abordaram a questão do aprendizado exclusivamente auditivo no canto coral. Segundo Rocha (2004), ele é eficiente para a realização da atividade em si. Porém, “a grande desvantagem de tais meios encontra-se na impossibilidade objetiva do coro, que assim trabalha, desenvolver-se musicalmente” (ROCHA, 2004, p. 98). Para Penna (1990),

[...] se o cantar e o ouvir música levam à aquisição de esquemas perceptivos e à formação dos conceitos necessários à apreensão da linguagem musical, fazem-no de forma bastante lenta em comparação com as possibilidades de um trabalho educativo direcionado para tal. (PENNA, 1990, p. 69 apud D’ASSUMPÇÃO JUNIOR, 2010, p. 9).

3.5. Resistência dos coralistas

Os regentes Jonas Hammar e Eduardo Feijó, que optaram por não usar partituras em seus coros de terceira idade, relataram ter tomado essa decisão por conta da forte resistência que os cantores apresentaram em relação a elas. Segundo Jonas Hammar, “o problema da partitura em coro de idoso é que a letra é muito pequena. Aí, cria-se um problema pro arranjo, porque o idoso fica tentando ler a letra. E aí, quando ele consegue ler, já passou”. Eduardo Feijó relata a mesma dificuldade apresentada por seus cantores idosos.

Se o tamanho da letra parece gerar desconforto entre os cantores mais velhos, há outro fator que é determinante, não apenas para os indivíduos dessa faixa etária. O simples desconhecimento da linguagem musical escrita para alguns consiste num obstáculo intransponível no caminho da realização coral, conforme relatam Dalton Coelho e Mauricio Detoni. Tal questão chega a levar essas pessoas a abandonarem a prática. Mauricio Detoni conta um desses casos:

“Ah, não sei ler esse negócio, não vou conseguir, não sei cantar”. E eu não consegui convencê-lo de que, se ele não quisesse, não precisava ter aquela partitura na mão. Aquilo era um instrumento a mais. Era uma coisa para ajudar, e não para atrapalhar. E se ele não quisesse, podia abrir mão daquilo, imprimir só a letra. Ou se não quiser nem a letra, pode só ouvir. Mas eu não consegui convencê-lo disso [risos]. Isso foi um único caso.

A alternativa mencionada acima (imprimir só a letra) tem sido um recurso bastante usual entre os coralistas com mais dificuldade de adaptação à partitura. Conforme relata Danilo Frederico,

[...] alguns cantores têm resistência à partitura, realmente. E aí, eu dou mesmo assim. Ele recebe, mas no próximo ensaio ele faz a sua própria partitura. Isso é muito curioso. Ele pega um papel, escreve a letrinha, “uh-uh-uh”, “ah-ah-ah”, reticências. Sem a pauta, só a letra.

Jonas Hammar conta que seus coralistas idosos chegavam a esconder a letra impressa dentro da pasta com as partituras: “eles me enganavam! [risos]”. Paulo Malaguti afirma que isso tem acontecido com cada vez mais frequência. Eduardo Feijó faz uma reflexão a respeito:

[...] fica aquela questão: eu tenho que, de certa maneira, forçar a barra pra que eles usem a partitura e comecem devagarzinho a ter uma pequena compreensão ali e, ao mesmo tempo, eu não posso desagradar muito [risos]. Se você desagradar muito, você pode criar problemas ali no sentido da volta daquela pessoa, porque aí eu dependo disso pra viver. A pessoa quer ir lá pra se divertir. Se eu forço uma barra, ela começa a achar meio chato, e tem o risco dela não voltar. E tem o risco de eu perder o coralista.

Santos Júnior (2008), comentando a respeito dos aspectos psicológicos que envolvem o envelhecimento, cita a dificuldade de adaptação a novas situações. Segundo

esse autor, isso se torna ainda mais grave quando gera um sentimento de inferioridade (SANTOS JÚNIOR, 2008, p. 16).

3.6. Estímulo para o aprendizado

Se, por um lado, a partitura parece ser um empecilho para o trabalho coral com idosos, por outro, ela pode significar um enorme estímulo para os mais jovens. Segundo Patricia Costa, “os adolescentes, em geral, já são muito curiosos. Está todo mundo numa fase de absorção de conteúdo. Está todo mundo querendo aprender coisas e aprendem com muita facilidade”. Por isso, ela passou a dedicar cerca de quinze minutos de leitura de partitura em seu coro que possui mais tempo de ensaio semanal, tendo obtido uma resposta muito positiva da parte dos seus cantores. Para Eduardo Feijó, “os adolescentes são o público que favorece mais isso”, pela abertura a novas experiências e novos conhecimentos que essa idade suscita. Ele conta já teve coralistas que se interessaram em estudar teoria, e outros que ingressaram na faculdade de música. Patricia Costa já perdeu a conta de quantos coralistas seus foram estudar música em cursos de graduação na UNIRIO.

Paulo Malaguti e Mauricio Detoni mencionam casos de cantores seus que vieram a se tornar regentes corais. O primeiro relata:

Tenho uma cantora que começou cantando num coro de empresa que eu regia, e como ela era muito musical, adorava aquilo, eu acabei chamando ela pro meu coro mais avançado. Hoje em dia, ela está fazendo curso de regência, e começando a dirigir um coro de igreja. Ela é o meu melhor exemplo, de pessoa que eu “puxei”.

O segundo fala de ex-coralistas seus de Cuiabá (cidade onde nasceu) que também viraram regentes a partir de sua experiência com o coral e com a partitura. E sugere: “porque foram incentivados, começaram a cantar, a ler partitura, e descobriram um mundo”.

Jonas Hammar também cita um exemplo:

No primeiro grupo que eu comecei a reger, no início, tinha uma ligação muito forte dos cantores, uma vontade muito grande de progredir. E aí, com essa novidade da partitura, e com a minha cobrança (ensaio de naipe, leitura, midi), muitos foram buscar curso fora, e mais: um dos cantores, estudante de música, propôs um curso para os cantores. Sempre depois do ensaio, ele reunia um grupo de

doze ou quinze cantores, e ficava fazendo uma exposição, uma aula expositiva de notação gráfica... não era nem percepção, era mais a duração, ele fazia exercícios de ritmo, pra gente entender as figuras rítmicas, a partitura... E isso ficou durante um bom tempo.

Patricia Costa relata um caso semelhante:

Num colégio onde eu trabalhei dez anos, tinha um grupo muito interessado em leitura de partitura, em noções básicas. E o monitor marcava com eles meia hora antes; e várias pessoas (profissionais liberais e tudo mais) conseguiam chegar no centro da cidade meia hora antes pra aprender, com o monitor, leitura de partitura.

Alves (2005) explica esse tipo de situação:

O interesse pela escrita e pela leitura musicais é também muitas vezes despertado pela convivência entre pessoas com diversos níveis de musicalização: se há integrantes no coro que sabem solfejar, os demais certamente se sentirão estimulados a obter ou aprofundar este conhecimento. (ALVES, 2005, p. 5-6).

Dalton Coelho conta que já deu aulas de percepção para seu grupo mais avançado, “no começo, onde todo mundo era mais jovem”, por iniciativa dos cantores. Ele também fala sobre a questão da idade: “acho que a faixa etária determina um pouco isso, também. Quando eu trabalho com um coro de senhores e senhoras, na faixa dos 60, 70 anos, as pessoas normalmente não vão atrás de um curso”.

Mauricio Detoni destaca um caso que o marcou, e que serve muito bem como exemplo do grande potencial representado pela partitura num ambiente musical formado por leigos:

Aqui no Rio, eu regi um coro de empresa, com a maioria de cantores sendo amadores, e eu me lembro de uma das cantoras que um dia falou pra mim: “Nossa, Maurício, eu estou descobrindo um mundo novo aqui na partitura. Agora que eu estou entendendo que o que eu estou cantando é o que está escrito aqui. Agora que eu consigo entender. Eu vou olhando e sei o caminho que eu estou fazendo, e consigo identificar. Nossa, descobri.” Lembro o dia que ela me disse isso, eu fiquei arrepiado na hora. Daí, ela quis estudar mais música, quis aprender, quis saber mais do código, como é que funciona. Não sei se ela seguiu adiante, mas se mostrou muito interessada.

Conforme aponta Oliveira (2011), “é através da experiência consciente e ativa do indivíduo que ele pode buscar o seu enriquecimento intelectual e cultural” (OLIVEIRA, 2011, p. 121).

Nota-se, através da leitura das últimas duas seções, que a idade é um fator determinante na forma como o cantor leigo irá se relacionar com a partitura. Enquanto os mais jovens demonstram bastante interesse por aprender essa nova linguagem, os mais velhos costumam ser mais resistentes a ela. Não por outro motivo, todos os coros regidos pelos maestros entrevistados que não utilizam partitura são de terceira idade. Convém, nesse caso, destacar a importância do regente conhecer a realidade do seu grupo, para aplicar estratégias que estejam de acordo com suas limitações (vide seção 1.2.4).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da partitura em coros leigos é uma realidade bastante difundida em nosso país. Isto pôde ser constatado tanto na análise da literatura, quanto nas entrevistas realizadas especialmente para esta pesquisa. As motivações e expectativas dos regentes com relação a esse contato variam, mas todos acreditam que sua promoção auxilie o cantor leigo, tanto no aprendizado das músicas, quanto no seu desenvolvimento musical como um todo.

Dos principais aspectos musicais mencionados pelos regentes, a altura foi unanimemente considerada como um parâmetro com o qual o leigo pode se relacionar através da partitura, enquanto o ritmo nela grafado parece não surtir tanto efeito. Com relação à forma, não houve um consenso entre os entrevistados, porém a maioria acredita que a partitura ajuda.

Outro aspecto praticamente unânime entre os entrevistados é a relação entre partitura e memória. Para eles, a partitura participa ativamente do processo de memorização das músicas. Porém, sua contribuição deve ser considerada somente durante o aprendizado das músicas, depois do qual o cantor deve abandoná-la para que possa estabelecer outras relações de caráter sonoro, visual, afetivo e emocional. Nesse momento, o ouvido harmônico e o contato com o regente se tornam especialmente importantes.

Apesar da confessada predileção pela partitura, os regentes por vezes se utilizam de outras estratégias para ensinar seus coros. Eles costumam se valer da oralidade nos casos em que o é arranjo muito simples, ou quando se trata de uma música já conhecida, entoada em uníssono. Em coros de terceira idade, em geral, eles abdicam de usar partitura, trabalhando apenas com a letra.

A idade dos cantores parece ser um fator determinante na relação que eles estabelecem com a partitura. Enquanto os mais velhos tendem a apresentar forte resistência a ela, os mais jovens, tão logo entram em contato com essa nova linguagem, adquirem enorme interesse em aprendê-la.

Dada a maior quantidade de relatos de pessoas que buscaram um aprendizado formal em música a partir do contato com a partitura do que de pessoas que demonstraram tamanha resistência que não foram capazes de permanecer na prática,

pode-se aventar que o uso da partitura, em geral, seja mais efetivo em aproximar o cantor leigo do canto coral do que em afastá-lo.

Esta pesquisa, sendo realizada dentro de um escopo restrito, não pretendeu esgotar o assunto. Alguns pontos ainda carecem de uma investigação mais aprofundada como, por exemplo, a influência da idade do cantor na sua relação com a partitura e o processo de obtenção de habilidades de leitura por parte do cantor leigo a partir dos diferentes aspectos musicais representados pela notação tradicional.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Frederico Neves de; FREIRE, Vanda Lima Bellard. A prática coral sob perspectiva de musicalização. In: XVIII CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 2009. Londrina. *Anais ...* Londrina: ABEM, 2009, p. 229-236.

ALVES, Fernanda Lopes. *A importância do canto coral como meio de musicalização não formal*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BRITO, Mikely Pereira. Estágio em canto coral: uma experiência com participantes leigos. In: XIX CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 2010. Goiânia. *Anais ...* Goiânia: ABEM, 2010, p. 968-973.

CASTRO, Vanessa Weber de. *Aprendendo música com as obras para coro de vozes iguais de José Vieira Brandão*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CHIARELLI, Lígia Karina Meneghetti; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Canto coral: um levantamento sobre os trabalhos apresentados nos Encontros Nacionais e Congressos da ABEM entre 1992 e 2009. In: XIX CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 2010. Goiânia. *Anais ...* Goiânia: ABEM, 2010, p. 551-556.

CLEMENTE, Louise. *Estratégias didáticas no Canto Coral: estudo multicaso em três corais universitários da região do Vale do Itajaí*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

CLEMENTE, Louise; FIGUEIREDO, Sérgio. O estado da arte da pesquisa sobre canto coral no Brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral. *XVI Encontro Regional Sul da ABEM* (2014). Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional_sul/regional_sul/paper/view/466> Acesso em: 11 abr. 2017.

COELHO, Anna Clara Teixeira. *O trabalho do regente coral como educador musical: análise de quatro práticas distintas*. Monografia (Licenciatura em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

COSTA, Lucila Prestes de Souza Pires da. FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A aprendizagem musical na prática coral e o conceito de comunidade de prática. In: XIX CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2010. Goiânia. *Anais ...* Goiânia: ABEM, 2010, p. 33-40.

D'ASSUMPÇÃO JUNIOR, José Teixeira. O regente de coro: educador e artista. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. 2010. Rio de Janeiro. *Anais ...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

FERNANDES, José Nunes. Educação musical e fazer musical: o som precede o símbolo. *Revista Plural*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 47-58, 1998.

FERREIRA, Ricardo Bello Martins. *A aplicação de tecnologia digital no aprendizado das partes no canto coral*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2ª edição, 2006, p. 3-28.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem?. *Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, dezembro, p. 72-78, 1989.

_____. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. Dissertação (Mestrado em Música) - Curso de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

FRANCHINI, Rogéria. *O regente como educador musical: saberes para a prática do canto coral com adolescentes*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara. *Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GAINZA, Violeta Hemsy de. Tradução de Beatriz A. Cannabrava. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Summus, 1988.

HAAS-KARDOZOS, Eliane. Educação musical hoje: a questão da escrita no fazer Musical. *Revista Plural*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 81-89, 1998.

KOHLRAUSCH, Daniela Barzotti. *Prática coral e motivação: o ambiente coral na percepção do corista*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

KOMOSINSKI, João Luís. *Canto Coral e cognição musical: as práticas brasileiras e suas articulações com a memória*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

LEME, Mônica. Reflexões sobre a importância da notação na Educação Musical brasileira hoje: um estudo histórico. *Revista Plural*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 91-106, 1998.

LIMEIRA, Doraneide. Conexões entre canto coral e aulas de percepção musical. XII Encontro Regional Nordeste da ABEM (2014). Disponível em <http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/regional_nordeste/nordeste/paper/view/659/166> Acesso em: 22 abr. 2017 .

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E.D.A. Métodos de coletas de dados: observação, entrevista e análise documental. In: __. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MATEIRO, Teresa; VECHI, Hortênsia; EGG, Marisleusa de Souza. A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012). *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, Londrina, v. 22, n. 33, p. 57-76, 2014.

MORAES, Davi Silvino. *Formação humana e musical através do canto coletivo: um estudo de caso no coral da ADUFC*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

OLIVEIRA, Denise; IGAYARA-SOUZA, Susana. Discutindo a notação musical: dois exemplos do tratamento da direcionalidade de leitura no repertório coral brasileiro do século XX. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (2014). Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/3238/638>> Acesso em: 22 abr. 2017.

OLIVEIRA, Fernando Martins Mourão. *Construindo o Canto Coral: a construção dos conhecimentos musicais no ensaio coral à luz da teoria socio-histórica de Vigotski*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

ORDINE, Augusto Pires. *Musicalização de adultos por meio da atividade coral: análise comparativa de algumas práticas correntes*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

PEÇANHA, Luiz Carlos Franco. *A musicalização através do Canto Coral a partir da utilização de elementos propostos no método de musicalização Gazzi de Sá*. Monografia (Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

PINTO, Diego Daflon Tavares. *O Aprendizado do Solfejo no Canto Coral*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

REIS, Ana Claudia; CHEVITARESE, Maria José. Coral infantil: da musicalização à profissionalização. *XXIV Congresso da ANPPOM* (2014). Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2585/590>> Acesso em: 28 abr. 2017.

REQUIAO, Luciana. Escrita: um tabu na educação musical. *Revista Plural*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 69-80, 1998.

ROCHA, Ricardo *Regência: uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.

SANTOS, Bruno Silva. *O canto coral na educação musical: análise e catalogação a partir das publicações nos anais da ABEM e da ANPPOM, e na revista da ABEM e revista OPUS (2009 a 2013)*. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, 2014.

SANTOS JÚNIOR, Dejair Carlos dos. *Canto coral na terceira idade*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villalobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

SCHAFER, R. Murray. O rinoceronte na sala de aula. In: *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHMELING, Agnes. Reflexões sobre a Prática de Coro Infantil. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2ª edição, 2006, p. 29-53.

SILVA, Caiti Hauck da. O ensino-aprendizagem da notação musical em uma experiência com o Coral Escola Comunicantus. In: XVIII CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 2009. Londrina. *Anais ...* Londrina: ABEM, 2009, p. 857-862.

SILVA, Luiz Eduardo; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Um estudo exploratório sobre a aprendizagem na prática coral. *XXVI Congresso da ANPPOM* (2016). Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4024/1339>> Acesso em: 28 abr. 2017.

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

TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. *Coros de empresa como desafio para a formação e a atuação de regentes corais: dois estudos de caso*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ANEXO

Entrevista com Dalton Coelho, realizada em 26/10/2016.

AM – Você usa partitura com seu coro?

DC – Todos. Todos os coros...

AM – Por quê?

DC – Eu acho que é o caminho mais preciso para se poder manter fiel àquilo que eu penso na hora que eu faço os arranjos. Embora não seja o único caminho, eu faço questão que meus cantores usem. É aquela história, mesmo que não saiba ler, eu peço para que acompanhe (subiu ou desceu a nota, tem pausa ou não tem pausa...). Ajuda muito na questão da forma da música. As pessoas que entram em coral sem noção logo se deparam com isso (*ritornelo*, casa 1, casa 2...). Acho que é a primeira coisa que “garante”, entre aspas [risos], que a coisa vai ser executada como pensada. Encontro muitas resistências [risos], tem uns cantores que entram no coro... Tenho muita experiência com senhores e senhoras. Daí, quando um novo integrante chega e observa que as pessoas usam partitura, ele fica desesperado [risos]. Ele fala: “Ah, mas eu não leio partitura, todo mundo tá lendo partitura”... Mal sabe que o pessoal tá ali, alguns só olhando para a partitura [risos]. Então eu tento dar uma acalmada, “Não, fica calmo, dá uma olhadinha, o pessoal do seu lado vai te ajudar, vai te orientar...”. Não precisa saber ler música, mas com o tempo a gente vai pegando noções.

AM – Já teve alguém que abandonou o coral por causa da partitura?

DC – É bem provável, é bem provável... Talvez eu não tenha essa precisão na informação. Mas teve gente que chegou, e que achou muito difícil. Não especificou a questão de ser a partitura, mas disse “Ah, isso é muito difícil pra mim, esse pessoal já sabe música”. Uma visão equivocada, muitos estão ali só acompanhando a letra da música. Mas acho que já rolou sim, já deve ter acontecido. Ou então por achar difícil a questão, não da partitura, mas de cantar a melodia de um jeito, e chegar no coral e ter que cantar de outro [risos]...isso acontece também.

AM – E já aconteceu o contrário: de alguém se interessar por aprender teoria e percepção a partir do contato com a partitura no coral?

DC – Eu acho que muito raro. Tem pessoas que se interessam muito pela partitura, ou então resgatam coisas que aconteceram na vida delas (“Estudei piano quando era moleque”...), mas acho que são poucos os casos em que a pessoa vai procurar um curso para se aprimorar nisso. Eu me lembro que com o meu grupo mais avançado, no começo, onde todo mundo era mais jovem, algumas pessoas correram atrás (lembro de eu ter dado aula de percepção pras pessoas, o que não durou muito tempo). Acho que a faixa etária determina um pouco isso também. Quando eu trabalho com um coro de senhores e senhoras, na faixa dos 60, 70 anos, as pessoas normalmente não vão atrás de um curso.

AM – Você falou que a partitura ajuda na percepção das alturas, da forma... Que outros aspectos musicais você acha que a partitura auxilia o coral (ritmo, dinâmica...)?

DC – Dinâmica é um deles, embora aconteça uma coisa interessante. Eu faço muito arranjo e acabo não escrevendo dinâmica. Eventualmente eu escrevo, eventualmente eu não escrevo. E muita coisa é combinada no ensaio (“Olha, aqui vamos fazer mais piano”, “Aqui vamos crescer”, “Aqui vamos decrescer”)...

AM – Você pede que eles anotem?

DC – Pois é, eu peço para que anotem. Eu não sou muito rigoroso. Com meu grupo avançado, bem mais. Com eles eu costumo escrever mais as dinâmicas e tal. Mas, em coros mais simples, eu peço para que escrevam, e muitos não escrevem. E eu acabo não forçando a barra. É difícil manter o hábito das pessoas. Eu até brinco assim: “Olha, kit básico de sobrevivência: lápis e borracha (e a partitura, obviamente)”. E muitos não se tocam. E eu não sou chato, por exemplo, num coro de idade, pra ficar assim: “Tem que ter, tem que ter!”

AM – Mas eles reproduzem a dinâmica no momento combinado?

DC – Pois é, o combinado oral, ou da partitura, acontece, mas com muito mais dificuldade. O gestual da regência, esse sim, ajuda na questão da dinâmica.

AM – E o ritmo? Como a partitura auxilia ritmicamente o coral, para você?

DC – Eu acho que só nos grupos onde tem pessoas que de fato leem música, em maior ou menor grau.

AM – Você acha (o ritmo) uma coisa mais abstrata que, por exemplo, altura?

DC – Acho, acho. Embora a questão da altura seja muito relativa, acho que é uma referência melhor do que... Depende da situação também, obviamente. Se você tem uma pausa de quatro tempos, ou uma pausa de dois tempos, acho que é mais fácil pra pessoa perceber que ali tem um silêncio. E o silêncio é uma informação rítmica, obviamente. Agora, se você tem uma pausa de colcheia, ou uma pausa de semicolcheia, um universo de um pouco mais de detalhe, eu acho que não auxilia praticamente nada quando o coro é muito amador, muito não estudado em termos de leitura.

AM – Os seus corais cantam de cor nas apresentações?

DC – A maioria, quase todos.

AM – Nos corais que cantam de cor, isso tem uma relação com o uso da partitura nos ensaios?

DC – Não entendi. Como assim?

AM – A questão da memorização... O caminho de memorizar a música para se apresentar sem a partitura passa pelo contato do cantor com a partitura? Você acredita que ele pode estabelecer, por exemplo, uma memória visual?

DC – Nunca pensei nisso [risos]...

AM – Por que, nos coros que se apresentam de cor, você prefere que eles cantem de cor?

DC – Tem uns coros em que eu entrei que já existiam. E já existia essa norma estabelecida, que eles cantariam de cor. Então, eu não interferi nisso. Eu acho que eles preferem cantar de cor por acreditarem que transmita uma coisa mais interessante pra plateia. Muitos têm uma visão de que a partitura em palco mostra uma fragilidade. Eu acho que eu percebo um pouco isso em algumas pessoas. De certa forma mostra, mas eu acho que, se aquilo vai trazer um resultado melhor praquela pessoa, eu sou favorável a que se use a partitura. Mas todos os coros em que eu trabalho, a direção é cantar de cor. E a partitura vai sendo abandonada na medida em que vão chegando as apresentações.

AM – Você já abdicou da partitura na leitura de alguma música?

DC – De um modo geral, não.

AM – Ela sempre está presente?

DC – Sempre está presente. Eu me lembro de uma única situação onde tínhamos que cantar alguma coisa de Natal. Aí, começa aquele desespero pra tentar encontrar um arranjo que se adeque àquele coro, àquela situação e tal. Eu me lembro de talvez uma ou duas situações em que eu levei a letra da música de Natal, e falei “Vai ser essa, vai ser em uníssono, e essa é a letra da música” [risos]. Isso já aconteceu. Ou uma melodia que eu mesmo cante, e as pessoas aprendam na hora, umas coisas fáceis, pra resolver uma questão imediata. Isso já aconteceu, mas é muito raro.

AM – Você acredita que tenha sido mais pela urgência da situação, ou porque era em uníssono e não tinha arranjo?

DC – Eu acho que por não ter arranjo. Eu, particularmente, sou meio fã da partitura. Quer dizer, eu ensino percepção, ensino leitura e escrita, sempre fui muito cuidadoso na formatação da escrita, da arrumação, do *layout*, do visual, adoro os *softwares* de edição de partitura, tento aproveitar o máximo daquilo... Eu tenho uma paixão pela escrita musical, pela formatação daquilo. Então, a mínima oportunidade que eu tenha para usar a partitura, eu vou usar. E também por acreditar que a partitura é um caminho interessante de aprendizado. A gente pensa em coro, e pensa no resultado sonoro do coro. Mas também acho que tem um resultado de crescimento de cada um até mesmo com a partitura. Eu gosto disso, de imaginar que a pessoa está ali com a partitura na frente, tirando algum proveito de aprendizado da partitura, da leitura, da compreensão daquilo. Isso é uma coisa que também me atrai, e que eu curto.

Entrevista com Danilo Frederico, realizada em 27/10/2016.

AM – Você usa partitura com seu(s) coro(s)?

DF – Uso, uso.

AM – Por quê?

DF – Apesar de eu trabalhar com pessoas que não são letradas musicalmente, pessoas que acham a partitura um bicho de sete cabeças, acho que é importante, porque, mesmo ali, tem códigos que a gente pode sinalizar, né, a comunicação do regente com o cantor amador. Nesse caso, acho que, aos poucos, mesmo sem tempo hábil dentro de um ensaio coral, onde você tem que ensinar melodias e arranjos, você vai ensinando o que é compasso, o que é um *ritornelo*, e acho que, aos poucos, você vai mostrando que partitura não é um bicho de sete cabeças. Na verdade, você vai desmistificando isso com os cantores.

AM – Em que aspectos musicais você acha que a partitura auxilia o coro (por exemplo: ritmo, altura, forma, dinâmica...), e de que maneira?

DF – Mesmo não sabendo solfejar, a pessoa olhando a sua linha na pauta vai perceber mudanças de altura, de nota dentro da pauta, e isso vai ajudar ela a entender que, nesse momento, a voz vai pra cima, ou, numa melodia descendente, ela tem que entender que “olha, mudei de nota”, ou sustentar o som numa nota longa, quando ela fica no compasso inteiro... E isso ajuda, torna o ensaio mais dinâmico. Não só repetitivo, aquela coisa mecânica de “eu cantei, você repete”. Apesar de a gente ter que fazer isso com pessoas que não solfejam. Acho que é o ideal. Assim que eu aprendi, desde que eu canto em coro, desde novinho. Eu, como cantor na época, falava assim: “Caramba, que legal! Que bom que eu estou tendo esta oportunidade”. Porque daí me instigou a querer entender mais de partitura. Acho que isso desperta a pessoa.

AM – Seus cantores se apresentam cantando de cor?

DF – Sim.

AM – Isso tem relação com o uso de partitura nos ensaios? No sentido da memorização. Você acredita que ela participa do processo de memorização?

DF – Sim, acredito.

AM – De que maneira?

DF – Por exemplo: quando você está num processo de memorização, a partitura acaba sendo um imã. Eu peço pro cantor não olhar, e ele acaba olhando. Isso é um sinal de que aquele “mapa da mina” ali ajuda ele a memorizar. Eu, por exemplo tenho uma memória muito visual. Então eu, como regente, a partitura passa na minha cabeça o tempo inteiro: todas as linhas, todas as entradas, todas as pausas... E acho que acontece com o cantor, de certa forma. Eu gosto de um coro que canta de cor, porque eu acho que um cantor – aí não tem tanta relação com a partitura, vai de um gosto meu – com uma pasta numa apresentação, num palco, deixa de ser cantor. Ele vira um mero reprodutor. A gente não consegue trabalhar a interpretação. Acho que um cantor canta com o corpo

todo, então ele precisa estar com as mãos livres. Essa é a minha questão com cantar de cor.

AM – Você já abdicou da partitura na leitura de alguma música?

DF – Sim. Já ensinei aquele arranjo “miojo”, que você faz em três minutos [risos]. Ensinei de ouvido, ensinei uma linha, ensinei outra, e aprenderam. Coisas simples. Com coisas simples é possível.

AM – Visando apresentar?

DF – Sim.

AM – Algum cantor seu já repeliu a partitura a ponto de não conseguir permanecer no coral?

DF – Não. Nunca aconteceu.

AM – E o contrário: você já teve cantor que, a partir do contato com a partitura no coral, resolveu estudar teoria e percepção?

DF – Já, vários. Vários. Tem uma coisa muito curiosa: alguns cantores têm resistência à partitura, realmente. E aí, eu dou mesmo assim. Ele recebe, mas no próximo ensaio ele faz a sua própria partitura. Isso é muito curioso. Ele pega um papel, escreve a letrelinha, uh-uh-uh, ah-ah-ah, reticências. Sem a pauta, só a letra. Pra ele, isso é mais seguro, ou se sente mais confortável, sei lá. Mas isso é raro, também.

Entrevista com Eduardo Feijó, realizada em 26/10/2016.

AM – Você usa partitura com seu coro?

EF – Em geral, uso. Algumas vezes, não uso; algumas vezes forço (e eles me odeiam quando eu forço) [risos] que memorizem logo, quando as músicas são mais simples. E, pra alguns coros, eu não uso, dou letra. Principalmente, com o pessoal de terceira idade, que, às vezes, é um ensaio semanal de uma hora e quinze, uma hora e meia... Aí, eu dou partitura, eles reclamam muito e tal. Porque fica aquela questão: eu tenho que, de certa maneira, forçar a barra pra que eles usem a partitura e comecem devagarzinho a ter uma pequena compreensão ali e, ao mesmo tempo, eu não posso desagradar muito [risos]. Se você desagradar muito, você pode criar problemas ali no sentido da volta daquela pessoa, porque aí eu dependo disso pra viver. A pessoa quer ir lá pra se divertir. Se eu forço uma barra, ela começa a achar meio chato, e tem o risco dela não voltar. E tem o risco de eu perder o coralista. Então, eu dou partituras e dou letras. Dependendo do caso, dou até as duas coisas, para os que estão mais disponíveis pra olhar a partitura. E, para os que não, dou letra.

AM – Nos coros em que você dá a partitura, por que você dá a partitura?

EF – Eu acho importante a pessoa ter esse contato com a partitura, ela ter uma compreensão. A partitura traz a letra. Então, o que ela quer é a letra. E o que eu quero é que ela tenha uma compreensão mínima dos movimentos da melodia, da junção das vozes, da articulação silábica das vozes; a compreensão de algumas durações mais simples (quando a pessoa tem disponibilidade pra isso), das pausas... Isso vai ficando mais definido, né? Então, a pessoa canta com uma consciência maior do que está acontecendo na música. Eu não tenho a intenção de fazer com que a pessoa entenda ou leia uma partitura. Mas que ela compreenda isso: movimento melódico ascendente/descendente, pausas, durações. Facilita a compreensão deles, e facilita o teu trabalho também. Eu acho que dar a partitura é importante. É um contato com a música escrita, com a forma simbólica de você visualizar o som. É bacana pra pessoa ver aquilo escrito.

AM – Você se referiu à altura, ritmo... EM que outros aspectos musicais você acha que a partitura auxilia o coral?

EF – As dinâmicas, né, as intenções de dinâmica... Às vezes, na partitura, eu grafo algum tipo de intenção expressiva, ou o tipo de emissão... A gente aprende que, na partitura, tem as intenções (*allegro...*), que não é só o andamento, tem a intenção, né? A compreensão das respirações, a compreensão dos movimentos harmônicos, ou polifônicos, quando uma voz descansa de alguma maneira (ou faz uma nota longa), e a outra cria uma frase complementar, ou quando a harmonia vai paralela ali... Acho que cria uma compreensão grande. Os meus grupos, atualmente, todos ensaiam uma vez por semana. Então, não tem muito tempo pra abordar a partitura. Então, a partitura fica como referência, e eu vou dando os toques, explico a coisa dos *ritornelos*, casa 1, casa 2... a forma, né? Aí, faço a geografia da partitura, antes da gente fazer a música. Então, eles vão entendendo a forma. É legal, porque fica mais claro. Quê mais? A tonalidade, acho que eles não têm muito uma compreensão clara disso. O tipo de compasso, sim, os acentos...

AM – Eles conseguem olhar e perceber a diferença de um ternário pra um binário?

EF – Não. Olhando a partitura, não. Só um ou outro, quando tem o 3... O 3 é fácil.

AM – Então você se refere à barra de compasso, quando começa um compasso novo?

EF – Não olhando, a percepção disso no corpo. Quando é ternário é muito fácil, porque não tem dúvida, né? Binário e quaternário é que fica aquela coisa: onde é, onde não é... Mas, onde são os acentos, isso fica claro pra eles. Acho que isso, no corpo, eles conseguem perceber. Eles não tem essa leitura, e eu nem explico. Às vezes, eu falo, mas não paro pra explicar. Eu paro pra explicar muito forma, durações... os desenhos ascendentes/descendentes eles já percebem. Os mais musicais percebem logo. Mas eles veem.

AM – Nos grupos em que você usa partitura, você já abdicou dela na leitura de alguma música?

EF – Sim. Algumas músicas, eu não dou nada. Falo “Vamos ouvir, vamos pegando as frases. Vamos trabalhar o ouvido, vamos trabalhar a memória.”

AM – Mas são músicas que você trabalha visando apresentar?

EF – Sim, sempre.

AM – E por que, nessas músicas especificamente, você abdica da partitura?

EF – Quando são músicas mais simples, ou arranjos mais simples. Músicas menores, né? E músicas, em geral, que eles já conheçam um pouco. Acho que, quando a pessoa vai pelo ouvido, ela aprende, em geral, mais rápido. Então, se não é uma música muito grande, que vai dar muito trabalho, às vezes eu faço isso. Em geral, em dois ou três ensaios, a pessoa já sabe bastante coisa. Talvez, mais do que se ela ficasse lendo. Porque, na verdade, o coralista não vai ler as notas, ele vai ler a letra, né? Um ou outro olha ali a relação.

AM – Seus corais se apresentam cantando de cor?

EF – Sim.

AM – Isso tem relação com o uso da partitura durante os ensaios?

EF – A partitura pode ajudar nesse primeiro momento, porque é a referência, a pessoa vai ler e vai saber o que é pra ser cantado, principalmente no que diz respeito à letra. Mas eu acho que, depois do segundo ou terceiro ensaio daquilo, já é pra largar, porque aí atrapalha. Acho que a referência escrita (partitura ou letra)... O cérebro é preguiçoso se você não força a barra. Então, a pessoa fica querendo ler. Se você der “Cai, cai balão” na partitura ou na letra e mandar a pessoa cantar, ela vai ficar olhando pra letra, pra partitura, e vai cantar olhando aquilo. O cérebro é preguiçoso, o ser humano é preguiçoso. Então, eu sempre forço a barra para não ler. “Lê agora, tem três minutos pra ler”... ”Leu? Vamos de cor”, ou “Vamos primeira estrofe de cor”... Porque aí a pessoa vai sendo incentivada, forçada, estimulada a cantar de cor. O uso da partitura, num determinado momento, eu acho saudável, acho bom, e num determinado momento, eu acho que ele faz com que a pessoa não force a memória. Quando a pessoa tem um

repertório hoje, e outro daqui a dois dias, tá bom, lê. Mas, quando você está com o coral, ensaiando há seis meses, um ano, um negócio, não é possível a pessoa ainda estar lendo aquilo. Então, sempre dou essa forçada na barra. Eu tenho um grupo de terceira idade que odeia isso. “Ah, deixa a gente ler só um pouquinho”, “Mas vocês estão com medo de quê? De errar? O que é que vai acontecer se vocês errarem? Isso é medo que a gente tem desde criancinha, porque papai e mamãe falam que errar é feio. Não precisa ter esse medo. Aqui é o lugar pra errar, o ensaio é o lugar pra errar. Vamos errar aqui, pra não errar no palco”. Porque, aí, chega no palco, eles não querem ler. E aí, quem não leu nos ensaios, sabe; e quem leu nos ensaios, chega na hora e não sabe. Então, eu prefiro sem. Ler o mínimo no ensaio faz com que a pessoa memorize mais rápido. E sim, a música de cor numa apresentação é muito mais desejável e interessante do que a pessoa estar lendo ali. Divide o cérebro, divide a atenção, divide tudo. Se o grupo não está lendo, o grupo olha o regente. O grupo tem uma possibilidade de entender melhor o que o regente quer: entrada, dinâmica, respiração, intenção, comunicação, o vivenciar a letra, dar sentido à letra, não simplesmente cantar uma letra. É trazer isso pro campo da emoção. Se deixar tomar pela força da melodia, mesmo que não seja sua voz cantando a melodia principal. Cada nota é um universo. Às vezes, eu paro numa nota, e falo “Gente, vamos cantar só essa nota, e deixa o som chegar”. Isso já é outro campo, né? É o campo da experiência emocional mesma do som. É um campo de poder, de êxtase, de catarse, de emoção, de transcendência... Então, às vezes, uma nota, um “Ê” que a pessoa faz, e aquilo é extremamente emocionante, e não é nada, é uma nota e um “Ê”. Mas tem um peso, tem uma ressonância dentro do corpo, dentro do cérebro, tem uma ressonância com o que está fora da gente. Tem uma vibração mesmo, de moléculas, que atinge frequências e que emociona mesmo. E a pessoa, sem estar lendo, ela está disponível para passar por essas coisas. Ela, lendo, vai ficar presa.

AM – Tenho mais um par de perguntas: já aconteceu de algum cantor repelir a partitura a ponto de não conseguir permanecer no coral? E o contrário: alguém já se sentiu motivado para aprender teoria e percepção a partir do contato com a partitura no ensaio do coro?

EF – [risos] Eu acho que eu já tive as duas coisas. Essa recusa, né... Por isso até que eu comecei a mexer com letra. No começo, a gente quer fazer tudo certinho, né? Então, partitura...

AM – Que é o que funciona pro regente, né?

EF – É, perfeito. Eu faço o arranjo. Eu fico com a partitura um ensaio. Depois, eu não uso mais, eu já sei. Às vezes, não fico ensaio nenhum. Faço o arranjo (ou então, se é um arranjo de um colega), dou uma estudada, e eu já sei. No segundo ensaio, eu não uso mais partitura.

AM – Você consegue, por exemplo, decorar os compassos?

EF – Ah, sim. Decoro tudo. Tudo, tudo, tudo. As vozes todas, a harmonia, quando eu toco (eu trabalho muito com o violão). Porque é a mesma coisa de mim pra eles. Se o regente está ali... o coralista está em outro universo [risos]...

AM – Ele vai pensar: “Por que é que eu tenho que decorar...”

EF – “... se ele não decora?”. E isso já o coralista rebelde e questionador. Mas eu acho que, do ponto de vista do rendimento do ensaio, você está muito mais inteiro quando você olha no olho das pessoas, quando você olha pro grupo. É a comunicação mesmo. Ela é muito mais intensa, muito mais completa quando não tem a leitura no meio do caminho. Então, eu tento também. Vou, decorei, chega. Então, vou de cor.

AM – Mas sobre a pergunta...

EF – Se alguém já repeliu a ponto de não voltar? Acho que não. Eu já tive muita reclamação. Por isso que eu comecei a dar letra também. Principalmente terceira idade. Um ou outro até topam. Mas, de um modo geral, são arredios, aí não enxergam... Enfim, mas a ponto de ir embora, não. Mas muita reclamação. Muita reclamação. Porque eles querem a letra, não querem partitura, têm medo. É a incompreensão. Não faz sentido, e assusta. É um medo do desconhecido.

AM – E o contrário?

EF – Sim. Eu tive coralistas que, inclusive, fizeram aula comigo também. Porque se interessaram. Mas é uma incidência pequena. Porque é aquele negócio: a vida é muito corrida, né? Então, a pessoa, a não ser que ela tenha uma vontade muito grande, ela não vai querer. As pessoas já estão no limite das atividades, e isso é mais uma coisa. De um modo geral, não é muito grande a incidência. Já tive alunos que fizeram aula comigo; já tive alunos que foram estudar música. Os adolescentes são o público que favorece mais isso. Porque o adolescente está ali, aberto, está experimentando, querendo conhecer e tal...

AM – Não tem conta pra pagar...

EF – Não tem conta pra pagar, é a grande diferença, né? Então, tem tempo, tem disponibilidade, está afim, e quer experimentar.

Entrevista com Jonas Hammar, realizada em 26/10/2016.

AM – Você usa partitura com seu coro?

JH – Uso partitura. Inclusive, eu exijo que a partitura esteja presente nos ensaios (todos os ensaios), e “pego no pé” de quem não está com a partitura na mão.

AM – Por que você usa?

JH – Porque a partitura, mesmo pro leigo, acaba sendo um gráfico (eu chamo de “mapa da mina”). Quando a nota sobe, a voz vai subindo, enfim... Eu sempre digo isso: “as notinhas são nossas coleguinhas”. E também, pra gente se localizar. Por quê, “mapa da mina”? Porque o cantor já fica acostumado com as seções das músicas (parte A, parte B, refrão...). E a gente se localiza. Às vezes, eu quero pegar de um determinado compasso. Então, eu digo o número. E eles aprendem o que é compasso, o que é sistema, esses sinais (*coda*, volta ao S, *ritornelo*...)... tudo isso eles começam a aprender. É uma forma de musicalizar também. Acho que o uso da partitura está dentro de uma onda de capacitação, que eu gosto de fazer com o meu coro. Eu sempre vendo meu trabalho de regente como um curso de capacitação, onde o cara vai ter uma iniciação à música, o contato com a partitura diretamente; eu faço exercícios de percepção... Então, isso tudo está vinculado ao uso da partitura. Porque, quando a gente faz exercício de percepção, mesmo sem a partitura (usando graus), ele depois vai fazer uma associação direta com a partitura. Acho que a partitura dá esse aspecto visual da música. Ele consegue ver o que ele está fazendo. E é uma forma, também, de ajudar a decorar. O perigo da partitura é que vire uma muleta. Tem o problema do leigo não ter essa noção de ler a partitura de forma ereta, com a postura correta. Ele acaba fazendo a leitura, ensaiando, com a cabeça pra baixo. Isso é muito ruim por um lado, tanto pela fisiologia (atrapalha na emissão da voz), quando pra linha de regência. O cantor acaba não vendo muito bem o gesto do regente com isso. Acaba afundado na partitura. Mas a partitura é boa pra decorar porque é uma memória visual. Eu, quando canto um arranjo, percebo visualmente, na minha cabeça, onde está, em que parte está, onde volta... A partitura se torna mais uma referência pro cantor decorar a música. E aí, tem que ter todo um trabalho de, depois de decorar, tirar essa “muleta”, porque aí vem outras coisas muito mais importantes. O uso da partitura é, realmente, restrito ao aprendizado da música. Uma vez que a gente aprendeu a música, é muito importante a gente tirar a partitura (eu vou me desdizer daqui a pouco), porque aí a gente começa a perceber outras coisas, outras vozes... o mundo se abre. Porém, sempre, nos ensaios, mesmo quando a gente está com a partitura de cor, eu exijo a partitura, justamente pra gente se localizar.

AM – Você falou em altura, forma... e o aspecto rítmico? Você acha que a partitura pode auxiliar o coro no aspecto rítmico?

JH – Acho. Na verdade, o aspecto rítmico eu acho que é o mais difícil. Dentro desse curso de capacitação, eu faço vários jogos rítmicos, de improviso. Mas, associar o ritmo que a gente faz no improviso com a figura rítmica, com o clichê que está na partitura, é um pouquinho mais complexo. Porque aí eu precisaria ensinar cada clichê. É difícil ensinar isso. Isso já é um passo adiante, ensinar essas figuras. Mas, pelo aspecto gráfico, dá pra perceber quando a nota está perto da outra. Eu nunca paro e digo “agora, nós vamos estudar ritmo”. Mas, às vezes, quando existe uma dificuldade rítmica num

determinado arranjo, eu busco fazer isso no jogo de improviso, e procuro sempre fazer a associação com o que acontece no arranjo. Eu acho que a questão do ritmo está muito relacionada ao corpo, a vivenciar. E isso é uma coisa que eu faço muito nos grupos. Eu procuro botar no corpo o que eles vão cantar depois. É como se o canto fosse a teoria (de certa forma, o arranjo vocal é uma parte mais teórica, abstrata, subjetiva), e a gente, no corpo, faz as coisas tocando. A gente toca o ritmo, e depois canta, associando uma coisa com a outra. A teoria com a prática.

AM – Você já abdicou da partitura na leitura de alguma música?

JH – Sim.

AM – Por quê?

JH – Porque era uma música em uníssono, e era mais fácil aprender por tradição oral (eu cantar e eles repetirem). Tenho um coro de idosos, que têm uma dificuldade muito grande de decorar e de entender o arranjo. Eles têm uma cultura de cantar só com a letra, que a antiga regente deles fazia. Quando eu entrei, eu falei “Não, essa cultura vai mudar e, a partir de agora, todo mundo com partitura”. Isso causou um transtorno, um caos. Eles se perderam por completo. E, por mais que eu tentasse explicar o uso da partitura, existia uma resistência muito grande, ao ponto que, alguns cantores estavam com a pasta, com a partitura, mas estavam com a letra impressa do lado. E eles me enganavam [risos]. O problema da partitura em coro de idoso é que a letra é muito pequena. Aí, cria-se um problema pro arranjo, porque o idoso fica tentando ler a letra. E aí, quando ele consegue ler, já passou. Daí, chegou um momento que eu falei “Galera, esquece a partitura. Olha pra mim”... E eu fui articulando muito, e eu descobri uma maneira, a gente foi entrando num ajuste, num esquema, que eu estou dando a letra toda, articulando muito. Na verdade, lá pelas tantas, o que eu percebi com esse coro é que eles queriam muito mais um karaokê do que um coro com arranjos. E isso eu percebi que era uma cultura que já estava infiltrada, e que eu queria tirar, queria mudar essa cultura... Não excluir, exatamente. Eu queria tentar enriquecer um pouquinho mais no sentido de botar mais arranjo. Porque, na minha cabeça, canto coral tem que ter arranjo. Tem que ter um “ôzinho”, uma abertura de voz, uma tercinha que seja... isso é a essência do canto coral. Só que eles me ensinaram que não. Que, na verdade, o simples fato de cantar em grupo, em uníssono, já basta, já serve. Cantar em coro não é cantar arranjo, é cantar junto. E, se o arranjo está desestimulando, criando um empecilho, criando barreiras demais, isso não faz sentido algum. Porque o que eu quero é popularizar o canto coral; quero que, cada vez mais, mais pessoa cantem; quero abrir cada vez mais grupos. E o que eu tenho aprendido na Licenciatura é que eu tenho que ceder àquele grupo social. Numa escola, por exemplo. A escola não tem estrutura. Eu tenho que criar coisas em cima daquilo que eu tenho, daquela realidade. Então, eu comecei a repensar essa minha forma com os idosos, por exemplo, de lidar com partitura. Hoje em dia, eu adaptei todos os arranjos. Eu tenho trechos imensos em uníssono, com naipes se revezando. Porque, realmente, existia uma dificuldade muito grande. Eu tenho grupos muito diferentes, muito díspares. Tenho grupos que se adaptaram muito bem à partitura, mesmo leigos; e tenho grupos com uma outra proposta de coro, que têm uma cultura enraizada neles, que estão na letra. E tudo bem. E aí, eu fui relaxando. Fui vendo que, se eu insistisse, eu ia perder o coro. Porque tinha gente muito insatisfeita com a minha atitude. Eu resolvi fazer um arranjo inteiro em uníssono, que foi “Corcovado” (Tom Jobim). Bicho, é o arranjo que mais brilha o olho deles. É o arranjo que eles ficam mais embevecidos cantando. Simples assim. Eles

querem isso. Eles querem se sentir cantando. E a gente tem que entender isso. Tem que olhar pra isso. Não posso ignorar. Eu me adaptei muito a eles, e a partitura se tornou um vilão da história. Adaptei tudo, tudo mesmo. Uns dez arranjos, eu adaptei, em prol da felicidade do coletivo. E isso foi tão interessante, tão bom pro grupo, o grupo passou a cantar com tanto mais prazer, que eles passaram a chamar mais gente. O grupo começou com doze, e tem vinte hoje. As pessoas foram aderindo, foram assistindo aos ensaios, e foram percebendo que ali eles podiam cantar sem preocupação, sem cobrança.

AM – Algum cantor seu quis aprender teoria musical a partir do contato com a partitura no coral?

JH – Sim, muitos. No primeiro grupo que eu comecei a reger, no início, tinha uma ligação muito forte dos cantores, uma vontade muito grande de progredir. E aí, com essa novidade da partitura, e com a minha cobrança (ensaio de naipe, leitura, midi), muitos foram buscar curso fora, e mais: um dos cantores, estudante de música, propôs um curso para os cantores. Sempre depois do ensaio, ele reunia um grupo de doze ou quinze cantores, e ficava fazendo uma exposição, uma aula expositiva de notação gráfica... não era nem percepção, era mais a duração, ele fazia exercícios de ritmo, pra gente entender as figuras rítmicas, a partitura... E isso ficou durante um bom tempo.

Entrevista com Mauricio Detoni, realizada em 24/10/2016.

AM – Você usa partitura com seu coro?

MD – Uso.

AM – Por quê?

MD – Porque eu acho importante o cantor, mesmo que ele não saiba ler o código musical, acho importante ele aprender a ler. Acho importante ele olhar praquela nova linguagem – que não é essa letra de texto escrito que a gente está habituado, mas é uma outra linguagem, uma linguagem musical – e associar o que ele está olhando com o que ele está cantando. Acho importante ele aprender mais uma linguagem, mais um instrumento pra vida dele. Por mais que ele não vá fazer nada com isso depois, ou não aprenda. Mas que ele saiba que aquilo existe, que aquilo é uma linguagem diferente, nova, musical... Por isso eu acho importante.

AM – Em que aspectos musicais você acredita que o uso da partitura pode auxiliar o coro (ex: ritmo, altura...)?

MD – Acho que tudo. Principalmente os mais básicos, como você falou: altura, você saber em que lugar está aquela bolinha ali, no pentagrama. O cantor vai ter que entender que aquela altura que está ali naquela linha tem um som; aquela altura que tem duas linhas acima tem outro som; aquela que está mais em cima é mais aguda, ou mais grave; quanto dura aquela bolinha que não é cheia, que é vazada; uma que tem a haste, uma que tem a perninha...quanto que é aquilo. Acho que é o cantor olhar aquilo e reconhecer, ou pelo menos falar “ah, isso aqui é mais rápido”, “ah, isso aqui é mais devagar”, “ah isso aqui é mais lento”, “ih, essa nota tá muito aguda, muito alto pra mim”, “muito grave”... Então, acho que só o fato do cantor reconhecer isso, acho importante. Identificar na partitura esses aspectos: de ritmo, de altura de nota, principalmente esses dois.

AM – Na primeira resposta, você tinha falado que achava importante o coralista amador (ou leigo) aprender essa outra linguagem. Você costuma incentivá-los a estudar isso por fora? Ou você se limita a entregar a partitura e fazer os ensaios?

MD – Olha, eu incentivo quando eu percebo que há um *feedback*, uma resposta, uma vontade do cantor de aprender aquilo mais profundamente. Mas, normalmente – pra quem não conhece partitura, e se depara com aquilo pela primeira vez – eu dou uma breve explicada: o que é, como é que funciona, os parâmetros de altura e duração, mais ou menos como é. Ao longo dos ensaios, eu vou também explicando o que significa aquilo, dizendo pra que serve aquilo.

AM – Você já influenciou algum cantor seu a estudar teoria?

MD – Já, já. Algumas pessoas. Lá em Cuiabá, nos dois grupos em que eu trabalhei, tem cantores que hoje regem coro e que aprenderam comigo lá. Porque foram incentivados, começaram a cantar, a ler partitura, e descobriram um mundo. Aqui no Rio, eu regi um coro de empresa, com a maioria de cantores sendo amadores, e eu me lembro de uma das cantoras que um dia falou pra mim: “Nossa, Maurício, eu estou descobrindo um

mundo novo aqui na partitura. Agora que eu estou entendendo que o que eu estou cantando é o que está escrito aqui. Agora que eu consigo entender. Eu vou olhando e sei o caminho que eu estou fazendo, e consigo identificar. Nossa, descobri.” Lembro o dia que ela me disse isso, eu fiquei arrepiado na hora. Daí, ela quis estudar mais música, quis aprender, quis saber mais do código, como é que funciona. Não sei se ela seguiu adiante, mas se mostrou muito interessada. Foi muito bom.

AM – Seus cantores se apresentam cantando de cor?

MD – Sim.

AM – Isso tem relação com o uso da partitura nos ensaios?

MD – Tem, eu acho que tem. É igual eu decorar um texto pro teatro. Eu vou ler aquilo, vou ler, vou marcar, vou riscar... e vou decorando. No primeiro ensaio, eu leio; no segundo ensaio, eu leio também; no terceiro ensaio, eu leio só um pedaço; no quarto ensaio, eu largo o papel aqui do meu lado, e vou fazendo tudo de cor. Eu faço essa mesma relação com o ensaio com partitura. Chega um momento em que eu tiro a partitura: “Gente, agora é de cor. Já aprendemos? OK.” Porque muitos cantores aprendem olhando só a letra. Só a letra. Então decoram apenas a letra. E a música (as notas) vai de ouvido. Isso é a maioria. A maioria acontece assim: a música de ouvido, e ele aprende a letra. Tanto que tem muitos cantores que imprimem apenas a letra no papel. “Ah, Maurício, mas eu não sei ler, não entendo”, OK, também não vou forçar a barra. Então, chega um momento que eu tiro a partitura. Porque eu acho importante memorizar, acho importante olhar pra mim (pro regente), acho importante se comunicar com todo mundo, com a plateia, agora é uma outra relação que o cantor tem que estabelecer.

AM – Você já abdicou da partitura na leitura de alguma música?

MD – Sim.

AM – Por quê?

MD – Porque eu queria experimentar um novo jeito de aprender. Como eu também aprendo muita coisa ouvindo, eu queria fazer esse exercício. Então eu já fiz canções pequenas (bem pequenas), mas com arranjo. Já ensinei arranjo a três vozes assim, cantarolando: “agora canta aqui”, “agora canta assim”, “mais uma vez, aprende aí”, “agora junta com essa”... Acho importante esse exercício.

AM – E com músicas maiores, visando uma apresentação, você já fez esse processo?

MD – Não. Visando apresentação, não. Só no contexto do ensaio. Mas acho que daria certo.

AM – Algum cantor seu já repeliu a partitura a ponto de não conseguir permanecer no coral?

MD – Já, já. Já aconteceu. “Ah, não sei ler esse negócio, não vou conseguir, não sei cantar”. E eu não consegui convencê-lo de que, se ele não quisesse, não precisava ter aquela partitura na mão. Aquilo era um instrumento a mais. Era uma coisa para ajudar, e não para atrapalhar. E se ele não quisesse, podia abrir mão daquilo, imprimir só a letra.

Ou se não quiser nem a letra, pode só ouvir. Mas eu não consegui convencê-lo disso [risos]. Isso foi um único caso.

Entrevista com Patricia Costa, realizada em 28/10/2016.

AM – Você usa partitura com seus coros amadores?

PC – Uso.

AM – Por quê?

PC – Porque eu acho que é uma linguagem que tem que ser desenvolvida. Mesmo que a gente não tenha muito tempo para ensinar efetivamente a leitura de partitura, eu acho que é mais um código visual que se estabelece primeiro e, depois, aos pouquinhos, a pessoa vai desenvolvendo uma forma de olhar aquilo e reconhecer aquilo como uma rítmica, ou uma altura... alguma coisa nesse sentido. No início, eu sinto que eles vão seguindo pela letra da música, depois começam a sensação de “bolinhas que sobem/bolinhas que descem”... e aos pouquinhos eles vão se aproximando da partitura. Atualmente, eu dedico de dez a quinze minutos de leitura de partitura com o grupo que eu tenho mais tempo de ensaio. Estou trabalhando com dó móvel e células rítmicas. A brincadeira é eles não verem antes. Eu projeto no telão e eles têm que sair lendo. E isso está sendo o maior barato.

AM – Como tem sido a resposta do coro a essa sua iniciativa?

PC – Eles estão amando. Os adolescentes, em geral, já são muito curiosos. Está todo mundo numa fase de absorção de conteúdo. Está todo mundo querendo aprender coisas e aprendem com muita facilidade. E, por mais que eu não tenha me dedicado a ensinar partitura durante os ensaios, desde que eu me entendo por regente – e com qualquer coro (de criança pequena, adolescente e idoso) – eu costumo ir dando as informações da partitura. Então, aquela bolinha preta não é “bolinha preta”, é semínima. E faço a diferenciação daquela outra, que é uma colcheia – mesmo com criança pequena – aqui é o *ritornelo*... Então, eu sempre trabalhei usando a nomenclatura das partituras. É uma nomenclatura que eles conhecem, mas não sabem como a coisa se processa. A partir do momento em que eu dedico dez, quinze minutos pra ensinar isso, nossa, é um mundo que se abre. Eles estão muito receptivos e eu sinto que eles estão mais ousados para a leitura o que, para mim, é onde a coisa bate mais, principalmente num grupo como esse porque, como a gente tem um repertório mais difícil, mais complicado, é importante que eles não recuem, que eles não fiquem com medo de ler a partitura. E, nos últimos anos, o que eu observei é que muitos deles (principalmente os novos) vinham com um medo de arriscar. Então, isso está se revertendo através dessa aproximação que, obviamente, dez minutos não é nada, mas já vai dando aquela sensação de “ah, é possível compreender isso”, é possível entender como é que essa quiáltera se subdivide. Enfim, está sendo bem legal. Às vezes, é um pouco mais que dez minutos. Nos primeiros ensaios, eu já ia direto ali. Aí, eu vi que era ruim solfejar sem estar aquecido. Então eu mudei: agora a gente aquece antes. Logo depois do aquecimento, a gente já começa com a leitura e isso tem um rendimento até melhor; e eles ficam menos frustrados. Porque aí não tem que ficar se preocupando com a voz, estão só pensando lá nos saltos, no que tiver para fazer.

AM – Em que aspectos musicais você acha que a partitura auxilia o coro?

PC – Como eu te falei: auxilia nas alturas, auxilia na noção de ritmos, de figuras rítmicas. E isso é muito interessante porque a gente, que lê, acha natural, óbvio. Mas, às vezes, vêm umas coisas que me surpreendem. Eu tinha um coro adulto independente, de leigos. E aí, um dia, uma aluna me contou que a colega que estava do lado (que nunca tinha falado comigo diretamente) estava bastante agoniada porque ela não estava conseguindo decodificar a partitura, ela não estava entendendo. Ela tinha entrado no coro há uns quatro, cinco meses. Por que ela não estava entendendo? Porque aquela música não tinha muitas colcheias ligadas (haste horizontal). E ela achava que as alturas eram dadas a partir daqueles traços horizontais na partitura. Ou seja, ela não tinha noção do que era a parte rítmica e tampouco fazia qualquer conexão das bolinhas com altura de nota. Então ela achava que eram as alturas dos “tracinhos”. E, quando a música não tinha colcheias, ela fica doida. E tinham que ser colcheias juntas, porque, se não, ia fazer só a haste. Então, eu achei isso interessante. A pessoa, às vezes, te dá uma resposta que você fala “Meu Deus! Como um ser humano pensou por ali?”. Porque pode acontecer. Como eu tive uma criancinha também, uma vez, que eu falei “Então vamos voltar, vamos fazer de novo a letra 1”. Aí ela: “Professora, não seria ‘número’ 1 e ‘letra’ A, B, C?” [risos] Ela não conseguiu entender que tinha letra 1 e letra 2. Então, são essas coisas que são muito legais, que mostram pra gente que a gente tem que estar atento, porque os raciocínios vêm de diversas maneiras. Por isso eu faço partitura com eles. Porque é uma forma deles estarem conversando com eles mesmos e entendendo o que é que tem ali naquele universo. Eu sempre achei importante a partitura. Além disso, existe uma questão muito objetiva quando você está no ensaio. Você fala: “Vamos pegar do segundo tempo do compasso 18”. Se a pessoa não está com a partitura na frente dela ela não sabe, na cabeça dela, onde está. Então, você economiza tempo. Tempo de ensaio. Senão, eu vou ter que cantar o trecho, mostrar pra eles onde que está, ou pedir pra ele olhar pro colega... E, quando se trabalha com crianças e adolescentes (e até com adultos), existe uma dispersão muito grande. Então a gente tem que estar atento e se treinando pra neutralizar qualquer situação de dispersão. O ser humano urbano é muito disperso, né? A gente vem com muita coisa na cabeça. Então, quando você dá a partitura – e você está lá dizendo “estou no compasso 18” – o cara não precisa olhar pro lado. É ele com ele ali, vendo onde está. Então isso ajuda. Outra coisa que eu também acho importante: quando você está com a partitura na sua frente, qualquer movimento que você faça da sua mão, seu cérebro acompanha mais facilmente. Se a outra pessoa está com a partitura, ela mexeu, você já pode se perder ali. É uma coisa que anda junto. É que nem enjoar na estrada e não enjoar quando se dirige. Não sou neurologista, mas imagino que tenha essa relação. Então eu acho que a partitura ajuda a gente a focar. Ensaio é sempre com partitura, mesmo quando está de cor. Principalmente por conta disso. E acho que é um mapa da mina. Eu vivo dizendo isso pros alunos. É o mapa da mina. A partitura é aquele seu tesouro, é aquilo em que você vai anotar coisas. Se o regente fala cinco vezes para o mesmo naipe que aquela nota está baixa, o naipe inteiro tem que anotar aquilo. E você economiza tempo. Cada vez que o aluno anota uma diferença de uma fonética, de uma língua estrangeira e tudo mais, é menos uma coisa que você vai ter que parar pra corrigir, falar de novo, e de novo, e de novo...

AM – Seus coros se apresentam cantando de cor?

PC – Sim, sempre.

AM – Isso tem relação com o uso da partitura nos ensaios?

PC – Tem. Na verdade, o que acontece: a partitura (que é aquele guia) me guia durante os ensaios e depois eu passo a fazer algumas partes do ensaio de cor. Para que eles comecem a introjetar outras questões que não estão escritas na partitura, dentre elas o próprio desenvolvimento de uma percepção maior. A partitura me auxilia até para, mesmo com leigos, eu mostrar “olha: enquanto você está cantando isso, olha o que o outro naipe está cantando”. Então isso é uma forma de você ajudar o aluno. Quando você tira a partitura, ele tem que começar a desenvolver memória... Ele tem que começar a desenvolver outra percepção, que não é visual. Porque a percepção visual, de alguma forma, vai influenciar naquele rendimento. No que você tira a partitura ele tem que começar a olhar pro próprio grupo. Tem que começar a abrir mais os ouvidos pra tentar, inclusive, estabelecer âncoras a partir do que as pessoas estão cantando. Porque ele não tem mais a âncora da partitura. E, quando o coro canta de cor, o coro tem uma melhor relação comigo. Me vê mais, presta atenção à regência, fica mais sintonizado comigo. E, para uma apresentação, isso é primordial. Se tem uma apresentação que me deixa insegura, é quando eu percebo que eles não estão conectados comigo. E eu não tenho esse tipo de experiência, de pessoas afundadas com a cara na partitura. Eu fui cantora muitos anos e vivi muito isso nos corais, em geral, onde eu trabalhei.

AM – Você já abdicou do uso da partitura na leitura de alguma música?

PC – Sim.

AM – Por quê?

PC – Eu acredito que às vezes, no ensaio, é legal a gente ensinar oralmente, como uma forma de desenvolvimento de atenção, desenvolvimento de memória... Então, eu acho bacana, de vez em quando, dar uma ou outra coisa sem partitura. Eu não sou rígida. Eu acho que a gente tem que estar sempre se reinventando e buscando formas de instigar a atenção, instigar o interesse do aluno. E acho que, pelo fato das pessoas não terem familiaridade com partitura, o pior momento de qualquer ensaio é a leitura de música nova [risos]. Pra mim, é o pior.

AM – Você já teve cantor que repeliu a partitura a ponto de não conseguir permanecer no coral?

PC – Que eu me lembre, não.

AM – E o contrário: algum cantor, a partir do contato com a partitura no coral, quis aprender teoria e percepção?

PC – Vários, vários. Eu acho que eu sou, como professora isolada, a pessoa que mais levou gente pra UNIRIO [risos]. E essas pessoas todas tiveram que passar pelo THE [Teste de Habilidade Específica] e todas foram atrás de estudar música. Acho que só tiveram pontos bons. Num colégio onde eu trabalhei dez anos, tinha um grupo muito interessado em leitura de partitura, em noções básicas. E o monitor marcava com eles meia hora antes; e várias pessoas (profissionais liberais e tudo mais) conseguiam chegar no centro da cidade meia hora antes pra aprender, com o monitor, leitura de partitura. Muito legal.

Entrevista com Paulo Malaguti, realizada em 28/10/2016.

AM – Você usa partitura nos seus corais?

PM – Uso.

AM – Por quê?

PM – Porque eu acho o coral amador uma oportunidade da pessoa aprender música. É a melhor forma de você fazer música informalmente. E uma das coisas a se aprender é como funciona uma partitura. Aquilo é um negócio totalmente assustador pra maioria das pessoas e, na prática do coral, as pessoas vão aprendendo a se orientar pela partitura. Sempre digo isso. Eu não exijo que as pessoas leiam as notas, mas aprendam a se orientar por esse formato que está consagrado, o formato da escrita da música, que é o mais eficiente pra se desvendar a linguagem, desvendar a música. Então, a partitura cumpre uma função muito importante, da pessoa incluir mais uma informação. Além da música que vem pelo ouvido, pelo ar, é mais uma oportunidade da pessoa se alimentar de informação. Então, quando eu falo disso, eu falo pras pessoas começarem pela letra. Ir acompanhando a bolinha ali, mas pela letra que está escrita, porque eu mesmo faço as partituras dos meus arranjos pra coro. Então, primeiro pela letra, mas, daqui a pouco, conforme a musicalidade da pessoa, ela vai associando a altura da bolinha na pauta... O mais difícil é o ritmo. O mais difícil é entender o ritmo. Pra todo mundo. Pros músicos também [risos].

AM – Entender visualmente, né?

PM – É. Entender o que é que significa o ponto, se aquilo vale metade e tal... Mas a altura das notas é uma coisa que a pessoa aos poucos vai percebendo. Então, eu acho muito importante – na função que o coral amador tem, que é de musicalizar as pessoas – incluir a leitura da partitura. Muita gente não consegue. Eu tenho visto várias pessoas que tiram a letra e fazem uma partituras pra elas mesmas, só com a letra. Isso está acontecendo mais frequentemente recentemente.

AM – Você falou da altura, de ritmo... Em que outros aspectos musicais você acha que a partitura auxilia o coral?

PM – O que me vem à cabeça nesta hora normalmente é uma coisa que muitas vezes atrapalha, mas ao mesmo tempo tudo isso é informação pra pessoa absorver. Às vezes, o formato que eu sou obrigado a fazer, que é: volta ao S, pula pra coda... esse negócio, normalmente, graficamente, é a solução que tenho que dar, muitas vezes pra reduzir o número de páginas, pra não fazer uma coisa muito longa, pra não gastar muito papel (isso até tá acabando com o negócio de você usar o iPad e tal)... Mas enfim, muitas vezes eu digo que a parte musical é mais fácil do que a parte gráfica, em muitas ocasiões, por conta das formas que eu vou fazer e tal, *da capo al fine*... aquelas instruções que muitas pessoas têm dificuldade e, na maior parte das vezes, a coisa musicalmente é mais fácil. E eu procuro alertar as pessoas pra isso, dizendo que é mais fácil entender musicalmente do que graficamente, na grande maioria das vezes.

AM – Os seus cantores se apresentam cantando de cor?

PM – Não exijo isso, não. Em coro amador, eu gosto de fazer com que aquilo seja uma experiência de prazer. E o que é exigido dos cantores já é muita coisa. Eu tenho plena consciência de que muitas pessoas decoram naturalmente, porque sabem que decorar é melhor. É melhor pra tudo: pro desempenho vocal, pra poder olhar pro maestro... e praquilo vir pela via musical, pela via do... De cor, em inglês, é *by heart*, vem do coração, a origem dessa expressão... em francês, *de coeur*... é bonito isso, é uma imagem bacana. Mas a verdade é essa: quando a pessoa decora, aquilo foi entronizado. Mas quando as pessoas perguntam se precisa ficar sem partitura... eu não quero pressioná-las, entendeu? Pode usar partitura. Mas eu procuro instruir pra dividir o olhar entre a partitura e o maestro. E não deixar de ouvir. O mais importante é estar ouvindo, é não perder de vista a informação musical.

AM – Você já abdicou da partitura na leitura de alguma música?

PM – Já. Já fiz isso sim.

AM – Por quê?

PM - Porque eles pediram. Normalmente, a razão para prescindir da partitura é visual, porque fica feio as pessoas lendo partitura. É um negócio que eu realmente não me importo muito, qual é a roupa do coral... O coro onde eu experimento mais esse negócio do coro amador é o meu coro da terceira idade, onde eu estou há quinze anos. Então, são senhoras. E eu sempre dou a partitura, e a maioria delas larga aquele negócio logo na primeira oportunidade. E foi lá que me pediram. E, realmente, é muito melhor sem partitura, porque as pessoas respondem muito mais à música, mesmo. Sem falar que são velhinhas, tendo que ler aquela letra pequenininha [risos]. Mas enfim, como eu falei: eu não coloco isso como um “cavalo de batalha”, como uma coisa prioritária, não. Mas eu reconheço que é muito melhor sem partitura, muito melhor quando as pessoas decoram. Faz a maior diferença de som...

AM – Você diz que é muito melhor aprender a música sem partitura, ou cantar sem a partitura?

PM – Cantar sem a partitura. Eu acho que o formato mais legal é você aprender pela partitura, e largar a partitura assim que aprender. Eu faço muito com os meus coros cantar de olho fechado. As pessoas têm uma experiência de música ali, que é impressionante. Impressionante. Primeiro, o som muda. Imediatamente, o som muda. Porque está todo mundo sendo obrigado a escutar. E as pessoas ficam encantadas com essa possibilidade, e com o quanto elas se dão conta que elas sabem da música. Aquilo obriga elas a decorarem e tal. Acho que esse negócio fala um pouco sobre isso, que é cantar sem partitura, cantar de cor.

AM – Já aconteceu de algum cantor seu repelir a partitura a ponto de não querer mais permanecer no coral?

PM – Deve ter acontecido [risos], mas eu não venho a saber. Não chega a mim. Mas, hoje em dia, as pessoas, num primeiro momento, ficam muito intimidadas com a partitura. “Ah, eu não sei ler isso”, “ah, eu não sei ler música”... Isso é um negócio que, pro próprio músico, é um endeusamento da partitura, né? Através do coro, a gente procura desmistificar isso. O que é fascinante no contato com corais amadores é o grau de musicalidade das pessoas. Cada pessoa tem um grau de percepção totalmente

diferente. Isso, realmente, é um milagre do ser humano. É um negócio fascinante, que eu não me canso de me surpreender.

AM – E o contrário: algum cantor seu, a partir do contato com a partitura no coral, já se interessou por aprender teoria e percepção?

PM – Certamente. Tenho uma cantora que começou cantando num coro de empresa que eu regia, e como ela era muito musical, adorava aquilo, eu acabei chamando ela pro meu coro mais avançado. Hoje em dia, ela está fazendo curso de regência, e começando a dirigir um coro de igreja. Ela é o meu melhor exemplo, de pessoa que eu “puxei”. Talvez tenha outros que eu não estou lembrando agora, mas ela é o meu melhor exemplo.