

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

A IMPORTÂNCIA DO CANTO CORAL COMO MEIO DE
MUSICALIZAÇÃO NÃO FORMAL

FERNANDA LOPES ALVES

RIO DE JANEIRO, 2005

A IMPORTÂNCIA DO CANTO CORAL COMO MEIO DE
MUSICALIZAÇÃO NÃO FORMAL

por

FERNANDA LOPES ALVES

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

Rio de Janeiro, 2005

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

RESUMO

O objetivo desta monografia é despertar a reflexão sobre o tema da musicalização não formal no ambiente do canto coral. Sua base encontra-se na observação de que algumas práticas musicais - dentre as quais destaca-se a dos coros - se identificam por aliarem o fazer musical à sistematização de forma bastante eficaz. Este trabalho pretende, ainda, apontar que relação com a música e que habilidades musicais os coralistas desenvolvem ao exercitarem a música vocal, através da análise de suas rotinas de ensaio. As observações que nortearam essa pesquisa envolveram dois coros juvenis sediados por instituições de ensino religioso católico da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: canto coral, musicalização não-formal, regente.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO II – BREVE HISTÓRICO DO CANTO CORAL BRASILEIRO	3
2.1 A prática do canto coral	
CAPÍTULO III – OS GRUPOS CORAIS E SUAS PRÁTICAS	8
3.1 Coro A	
3.2 Coro B	
3.3 Coincidências e divergências	
CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO	15
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	17
ANEXOS	18

LISTA DE ANEXOS

Anexo I – Primeiro relatório sobre observação do Coro A

Anexo II – Segundo relatório sobre observação do Coro A

Anexo III - Relatório sobre observação do Coro B

...

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

Em que consiste ensinar música? Explicar o conceito de escala, dar nome às notas? Ou estimular a sensibilidade do indivíduo? Este debate já se impôs há décadas, mas pouco mudou no que diz respeito ao ensino musical. Atualmente, observa-se dois caminhos mais difundidos: o das oficinas – a prática intensiva e desligada de uma sistematização, levando, na maioria das vezes, ao esquecimento do que se aprendeu e, por vezes, caindo na experimentação sem objetivo – e o tradicional do Conservatório – no qual muitas vezes a sistematização e a técnica se tornam o fim –, caminho que, não raro, leva o aluno à mera reprodução das partituras ou ao acúmulo de técnicas desaliadas de uma prática.

Em um artigo publicado na Revista Plural, Antônio Jardim (2002) constata que existe “a necessidade de um projeto de reforma radical numa estrutura vigente completamente ultrapassada, infelizmente ainda utilizada nas escolas de música oficiais brasileiras (...)” (JARDIM, 2002). O mesmo autor aponta algumas características negativas deste modelo:

A verdade do modelo é sempre inquestionável e indiscutível; é sequencial e linear, esquecendo-se de que não aprendemos o que quer que seja sequencial nem linearmente, simplesmente porque não vivemos deste modo (...) o privilégio dado à escrita como fonte de conhecimento musical (...), o desprestígio atribuído ao ouvir em favor do privilégio dado à escrita (...), a crença na separação entre teoria e prática (...) [e conclui] Isso tem por consequência que as escolas informais sejam quase sempre mais decisivas do que as formais para a formação de músicos efetivamente atuantes. (Jardim, 2002, p.108-110)

Concluindo a este respeito:

A mania da taxonomia nos contextos educacionais tem provocado um desprazer na aprendizagem (...) Pior ainda, quando se condiciona a atividade musical ao conhecimento a nível de unidades – entidades isoladas –, objetivando sua automação para posterior inserção na experiência musical concreta. (Santos, 1991, p.11)

Na visão de José Nunes Fernandes (1998), a prática realmente deve preceder a sistematização, afinal, esta não é condição para o fazer musical. Basta observarmos os exemplos de culturas nas quais predomina a tradição oral : “no caso da África, por exemplo, a maioria das comunidades negras que não desenvolveram sistemas de escrita da língua não construiu sistemas de escrita musical mesmo tendo um complexo sistema de discurso musical ” (Nunes,1998).

Segundo Mauro S. R. Costa (1980), devemos levar em consideração que todos possuem bagagem musical e, por isso, são capazes de produzir música. Nas comunidades rurais ou de tradição oral, as crianças aprendem diretamente com os adultos todos os trabalhos necessários para a sobrevivência e é também através do ver e do fazer que se dá o aprendizado das artes.

Mesmo nas culturas urbanas, nas quais há segregação dos espaços em função das idades, desde a mais tenra infância (ou até antes disso), somos postos em contato com a música o tempo todo: ouvimos nossas mães cantando, ouvimos rádio, vemos televisão - e, conseqüentemente, ouvimos música da mídia - , vamos a festas.

Johannella Tafuri (2000) afirma que o ser humano começa desde muito pequeno a expressar-se através do canto – por volta dos oito meses de idade já começa a inventar cançõezinhas. Porém, no ensino tradicional de música,

esbarra-se aparentemente com um obstáculo complexo, que poderíamos chamar de *a síndrome da nota*. (...) se na plástica não se espera que a criança reproduza fielmente no seu desenho o modelo no qual se baseou, e sim a sua visão da realidade, na música espera-se que ela cante direitinho e sem erros a melodia que lhe é ensinada. Já mais adiante, aceita-se que o adolescente crie complexas construções abstratas com suas cores, porém no piano (...) exige-se que reproduza da forma mais perfeita possível a partitura que tem à sua frente. (Silva, s.d., p.13)

No entanto, algumas práticas musicais se destacam por aliam o fazer musical à sistematização, dentre as quais se destacam os coros, e é sobre este processo - o canto coral como forma de musicalização não-formal – que se baseia este trabalho.

CAPÍTULO II

BREVE HISTÓRICO DO CANTO CORAL BRASILEIRO

Pode-se dizer que a música vocal no Brasil é jovem, se comparada à tradição de países europeus, mas este fato não significa que nossa paisagem coral seja incipiente. Pelo contrário: um número cada vez maior de profissionais (regentes, cantores, preparadores vocais etc.) se dedica ao canto coral, que tem ganhado um espaço considerável em ambientes como escolas e empresas. Na nossa recente história da música vocal, dois nomes se destacam: Villa-Lobos, a partir dos anos quarenta, e Marcos Leite, a partir dos anos oitenta.

A prática do Canto Orfeônico de Villa-Lobos foi implantada no Brasil depois de o compositor já ter levado sua música para países como França e EUA, onde se consagrou. Com ela, desenvolveu-se um modelo de coro que representou um importante momento da educação musical brasileira e refletia a necessidade de ordem e autoafirmação nacional daquela época: estático e homogêneo, respondia ao comando de um regente autoritário que determinava o repertório - constituído por canções ufanistas e que era ainda reforçado por canções folclóricas – através do qual pretendia-se desenvolver um processo de identificação com a pátria.

Quatro décadas depois, no entanto, este modelo já não correspondia à realidade dos anos oitenta e começou a ser questionado por regentes e coralistas. Para Marcos Leite, romper com a rigidez e o formalismo próprios da paisagem coral era uma das principais preocupações.

Outras preocupações diziam respeito ao “não uso de música popular brasileira daquela atualidade, levando-se em conta o nível intelectual e artístico de muitos compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, além da inadequação dos poucos arranjos existentes, geralmente descaracterizando este tipo de música; ao emprego da voz “entubada” no canto de peças brasileiras, resultante das técnicas do *bel canto*, um equívoco cultural desapropriado também a essa caracterização”. (Tupinambá, 1993, p.127)

Ele iniciou, então, uma pesquisa em busca de um repertório atual - com arranjos adequados ao repertório popular brasileiro - e da quebra da estaticidade do coro:

(...) pés descalços, roupas uniformes em malha preta, calças e mangas compridas, homens e mulheres, o regente quase na totalidade de cabelos fartos, volumosos, longos.(...) Os rostos se contraem, bocas se escancaram, os corpos se retorcem, ao sabor da interpretação.(...) (Tupinambá, 1993, p.85)

Marcos Leite teve sua proposta inovadora reconhecida logo no início de sua brilhante carreira: participou com o Coral da Cultura Inglesa do 7º Concurso de Corais no Rio de Janeiro, realizado na Sala Cecília Meireles, em outubro de 1980, no qual foi premiado pela “inovação no comportamento coral”.

Outra novidade foi a abertura de espaço para a discussão entre o regente e o coro. Desta forma, os integrantes passaram a poder contribuir com suas experiências individuais para o todo:

O lado cênico do Coral da Cultura Inglesa se deve muito às intervenções de Marcos e mais ainda à participação de integrantes do grupo ligados à música, dança e teatro, como Paula Mófreita e Guto de Macedo. Paula vinha dos cursos de teatro de Hamilton Vaz Pereira, criador e diretor do Asdrúbal trouxe o trombone (...) Guto participou do grupo de dança Coringa dirigido por Graciela Figueroa. (De Oliveira, 2005, p.10)

As inovações desenvolvidas por Marcos Leite deram origem a uma nova forma de entender o canto coral, como constata Neila Ruiz (2004):

(...) Em quê Marcos Leite inova? (...) Para além da técnica (vocal, de arranjo) e da *performance* (cênica, musical) nos parece que a resposta a uma forma diferente de funcionamento coral onde a criação de novos conceitos (de técnica, de *performance*) é uma consequência. Esse funcionamento foge a um paradigma caracterizado pela previsibilidade (o villa-lobiano, por exemplo) ao se instaurar como um plano de possibilidades com suas zonas de indiscernibilidade – um projeto em constante atualização (...) (Ruiz, 2004, apud De Oliveira, 2005, p. 10)

2.1 A prática do canto coral

O ambiente da música vocal a várias vozes tem se mostrado uma verdadeira escola: através da prática, conceitos e linguagens musicais são assimilados e a percepção é estimulada.

Este potencial deve ser trabalhado pelos regentes: apesar do clima descontraído e informal próprio dos corais (estamos tratando de corais não profissionais), para a maioria dos coristas amadores, 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.

Segundo Irene Tourinho (1993), referindo-se às atividades musicais realizadas em sala de aula:

Geralmente, pensa-se o canto apenas como uma atividade em si, sem concebê-lo como um meio para a compreensão mais ampla de conceitos musicais e sem analisá-lo como uma ação poderosa que serve a fins variados e contrastantes. (Tourinho, 1993, p.95)

Sobre o potencial desta importante e acessível atividade musical, a mesma autora conclui:

O desejo de cantar e o prazer que esta atividade ocasiona são expressões que os fatos também nos deixam observar (...) A consciência da plurivalência do canto na escola é um indício da reflexão sobre o valor e a função da música na educação. (Tourinho, 1993, p.100)

O ambiente musical dos coros vem evoluindo bastante no sentido de aliar prática e sistematização musicais. Na maioria das vezes, as pessoas que integram os coros sequer passaram por qualquer tipo de aprendizado de teoria musical. No entanto, estão em constante contato com as partituras durante os ensaios e acabam se interessando em descobrir o significado daqueles símbolos. No dia-a-dia, ouvindo expressões como “da anacruse do compasso 3” ou “do *ritornello* no segundo sistema”, os coralistas vão conhecendo e aprendendo os significados de termos técnicos musicais. Desta forma,

(...) a cada aproximação do mesmo fenômeno musical ganha-se um novo nível de consciência, que deve ser explorada e mesmo prevista pelo professor, chegando à abordagem analítica do fenômeno percebido, bem como ao aprofundamento constante das relações nele existentes (percepção qualitativa e quantitativa) e a partir dele possíveis. (Santos, 1991, p.11)

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. Segundo Regina Márcia S. Santos (1991), a “facilitação da integração do sujeito no fazer musical desde o primeiro momento” é decisiva para o “contato prazeroso – auto-motivador de melhor desempenho”. A mesma autora aponta que, nos grupos que desenvolvem a aprendizagem musical não formal,

a performance não se reduz a um momento final, de apresentação de um produto trabalhado com precisão. Significa, ao contrário, toda uma prática – até mesmo em ensaios – onde o prazer está mais na ação (estar tocando, estar fazendo) que na apresentação final. (Santos, 1991, p.5)

Muitos regentes abrem espaço para discutir o repertório a ser trabalhado, desta forma levando em consideração a vivência musical do grupo. Desenvolver com o grupo um repertório que abranja diversos períodos da história da música abre espaço para discussões enriquecedoras sobre contextos históricos variados e suas respectivas produções artísticas ou até sobre o próprio conceito de música. Os diversos estilos levam à pesquisa, à percepção e à reprodução de diferentes timbres, intenções e linguagens musicais, recorrendo ao emprego de técnicas de canto variadas.

Pessoas de diferentes idades cantam arranjos em uníssono, a duas, três, quatro ou até mais vozes em diferentes estilos musicais, o que possibilita desenvolver a percepção harmônica além de trabalhar a escuta relativa com eficiência.

A preocupação com a não-estaticidade do grupo, ou seja, com o apelo visual (observada com mais frequência nos coros que desenvolvem repertório popular), leva à busca de uma parceria entre música e teatro. Os exercícios de expressão e pesquisa corporais podem trabalhar a percepção e a memória do corpo na música, possibilitando sublinhar corporalmente a expressividade do canto.

A base de todas as atividades de descrição [quando o aluno demonstra, através de movimentos, imagens, palavras ou notação, a compreensão de produtos sonoros presentes ou internalizados] é a audição, combinada ou não com a execução. O objetivo central dessas atividades nas aulas de música é o desenvolvimento da habilidade de ouvir música tanto analítica quanto sinteticamente.

Leonhard (1972) caracteriza essa habilidade como aquela que permite ao aluno uma audição “ativa”. (Tourinho, 1993, p.108)

A partir da reflexão sobre as práticas da atividade do canto coral (neste caso, próprias aos coros amadores), foram estabelecidos os objetivos deste trabalho: despertar a reflexão sobre o tema da musicalização não formal no ambiente do canto coral e apontar que relação com a música e que habilidades musicais os coralistas desenvolvem ao exercitarem a música vocal. Para tal, analisei dois coros juvenis – aqui denominados Coro A e Coro B – ambos sediados em instituições de ensino religioso católico do Rio de Janeiro, quanto às práticas realizadas em suas rotinas de ensaio. O material que possibilitou esta análise foi coletado através da observação dos dois grupos, em seus ensaios, durante períodos de trinta e quinze horas, respectivamente.

A atividade do canto coral é, de fato, uma atividade recreativa, porém, muitos regentes subutilizam o tempo do ensaio no que se refere à musicalização dos coralistas. Esta pesquisa pretende despertar nos regentes a consciência para o potencial musicalizador da atividade que desenvolvem, contribuindo para a formação de profissionais cada vez mais cientes de seu papel educador.

CAPÍTULO III

OS GRUPOS CORAIS E SUAS PRÁTICAS

3.1 Coro A

O Coro A é formado por alunos e ex-alunos de um colégio particular situado na zona sul do Rio de Janeiro, além de alguns jovens da comunidade. O coro tem por objetivo desenvolver um repertório sem acompanhamento instrumental, explorando peças de considerável grau de dificuldade e abrangendo períodos histórico-musicais diversos. Procura também divulgar o repertório de música brasileira, seja este erudito ou popular.

Juntando coralistas dos já existentes corais do colégio, o grupo foi formado em maio de 1999, estimulado pela possibilidade de participar do II Concurso Nacional FUNARTE de Canto Coral, que aconteceu em outubro daquele ano, quando o grupo classificou-se em 1º lugar, na Categoria Juvenil. Desde então, o grupo tem sido convidado para se apresentar em diversos eventos dentro e fora do Rio de Janeiro como exemplo de coro juvenil.

O grupo, além da direção da regente, conta com uma preparadora vocal e mantém uma rotina de ensaios intensa, com dois encontros semanais de duas horas cada, além dos ensaios de naipe, realizados em um horário à parte dos ensaios citados.

A formação teatral da regente contribui de forma definitiva para uma movimentação inteligente do grupo em cena: todos os gestos dos coralistas têm função, nada é desperdiçado.

Outro fator que chama a atenção no grupo é o fato de muitos de seus integrantes – o grupo é constituído por jovens com idades entre 13 e 25 anos – após realizar um primeiro contato com a música por meio do coro, seguir a carreira profissional de músico. Os que não vão por este caminho, não se atêm à atividade musical do coral: participam concomitantemente de outros

corais, integram grupos de teatro ou de outras atividades artísticas ou reúnem-se para formar grupos vocais à parte.

3.2 Coro B

Este coro foi fundado em 1967 e é formado por alunos, ex-alunos e outros membros da comunidade de uma universidade particular na zona sul do Rio de Janeiro, além de outros apreciadores da música.

Com o propósito de atingir um público amplo e diversificado, o coral desenvolveu, no decorrer dos anos, um repertório bastante eclético, que abrange do canto gregoriano ao contemporâneo, passando pelos cantos religioso e secular, folclórico e popular. O grupo ressalta que uma de suas tônicas é a especial dedicação à música brasileira.

Ao longo de quase quatro décadas de existência, o grupo já se apresentou em salas de concertos no Rio de Janeiro, além de igrejas e espaços universitários, inclusive em outras cidades fluminenses, como Campos dos Goytacazes, Teresópolis e Petrópolis.

Atualmente, o Coro B, integrado por jovens na faixa etária dos 20 anos, conta com a direção de um regente e o apoio de uma preparadora vocal.

O grupo ensaia duas vezes por semana: às quintas são realizados ensaios de naipe e aos domingos, ensaios gerais com quatro horas de duração. Neste coro, não é desenvolvido o trabalho de direção cênica.

Um dado peculiar: muitos dos integrantes que também são alunos da instituição, são bolsistas, ou seja, a atividade de coralista está vinculada a um financiamento de estudos por parte da universidade, o que pode ser entendido como uma forma de valorização das artes por parte desta.

3.3 Coincidências e divergências

Podemos destacar, em ambos coros, práticas semelhantes. Porém, durante o período de observação, notei claramente as diferentes linhas de ação adotadas pelos regentes, as quais considero importantes para a compreensão das habilidades musicais desenvolvidas pelos coralistas durante o exercício da música vocal e de sua relação com a música.

A preparação vocal é entendida como uma prática indispensável para o canto coral, pois é um importante meio para clarificar aspectos da música, ou para explorar diversas formas de produção vocal. Mas, para surtir efeito, exige a reflexão e o planejamento por parte do preparador vocal – em parceria com o regente – sem o que vira mera repetição de melodias sem finalidade alguma.

No Coro A, este trabalho é realizado de forma cuidadosa e eficiente: as instruções para a execução dos vocalises freqüentemente se valem de imagens muito claras. Durante a preparação vocal, são feitos exercícios com as mais diversas finalidades: trabalhar timbres, fraseados, ressonância e foco da voz, estimular a percepção de intervalos (tom e semitom são trabalhados com mais freqüência), perceber a diferença entre acordes maiores, menores ou diminutos, diferenciar acentuação na cabeça de acentuação antecipada (no contratempo), dentre inúmeras outras. Observa-se, ainda, um esforço para tornar este momento divertido, através do uso de exercícios eficientes, criativos e lúdicos.

Neste coro, nenhum trabalho de preparação vocal é desvinculado do repertório: a preparadora vocal freqüentemente utiliza trechos de arranjos do repertório como vocalises. Com isso, ela aquece as vozes e, ao mesmo tempo, corrige dúvidas de nota, afinação e trabalha o fraseado.

No caso do Coro B, a preparação vocal com um profissional especializado é bastante recente, tendo se iniciado apenas no segundo semestre de 2005. Este foi implantado através da requisição dos coralistas, que percebiam um despreparo por parte do grupo para a tarefa de executar peças de variadas estéticas. Além, disso, consideravam o timbre de alguns naipes infantilizado, especialmente o dos sopranos. Porém, durante o período em que realizei a observação do grupo (primeiro semestre de 2005), este trabalho ainda não estava sendo desenvolvido.

Na ocasião, registrei a seguinte prática: no início dos ensaios sempre é efetuado um trabalho de relaxamento corporal, ao que se seguem os vocalises. Diversas vezes, o regente atenta para o fato de o importante não ser o exercício em si, mas o modo como ele é executado, mas, apesar disto, falta clareza nas instruções dadas por ele para a realização dos exercícios. Estes são empregados com objetivos diferentes - explorar diferentes fôrmas de boca e, conseqüentemente, diferentes ressonâncias vocais, trabalhar a região de passagem da voz e o apoio, dentre outros - porém, raramente o regente se faz claro quanto às instruções.

Durante os vocalises, ele não corrige vícios recorrentes dos coralistas (execução de *glissandos* indesejados, por exemplo), nem posturas corporais inadequadas. Também apresenta dificuldade em expor as intenções de fraseado e dinâmica que deseja, e quase nunca emprega termos musicais para tal.

A diferença fundamental entre os dois coros, a meu ver, é a presença ou a ausência da intenção de se musicalizar os cantores. No segundo grupo, percebe-se a repetição de vocalises sem reflexão sobre sua qualidade e seu valor educativo, enquanto no primeiro grupo há uma nítida busca por uma independência musical cada vez maior por parte dos coralistas. Esta diferença de intenções não está presente apenas no trabalho de preparação vocal, mas em toda a rotina de ensaios.

Algumas práticas observadas nos ensaios do Coro A podem ser destacadas neste sentido, como o fato de a regente se comunicar de forma clara, empregando termos musicais constantemente e de forma natural.

O equilíbrio entre as vozes é trabalhado com frequência, e o contraste que deve existir entre solo e acompanhamento sempre é ressaltado. Em uma ocasião, o naipe de sopranos cantava um pequeno trecho do arranjo para “Montreux” (música de Hermeto Pascoal) em região considerada grave para o naipe e a regente pediu menos volume para o restante do coro para que se pudesse ouvir a melodia (sopranos) sem que as cantoras precisassem “forçar a voz”. Ela também fez observações sobre outro trecho do mesmo arranjo, no qual as vozes mais graves (altos e baixos) cantavam numa região mais aguda para torná-lo brilhante, e explicou o tipo de ressonância que queria dos baixos.

Outro aspecto interessante é o hábito de comentar sobre a estrutura dos arranjos, desta forma tornando os coralistas mais atentos e conscientes. Durante um dos ensaios, por exemplo, a regente chamou a atenção para a estrutura em duetos que o arranjo para “Bohemian Rhapsody” (música do grupo inglês Queen) sugeria. Ela também desenvolveu, sobre um pequeno trecho do mesmo arranjo, uma pesquisa de timbre na qual foram experimentadas diferentes impositões de voz – buscava-se sugerir o timbre característico de guitarra - e falou sobre a importância de se assumir um personagem para cantar estéticas musicais variadas e de encontrar o equilíbrio entre a emoção e a técnica. A preocupação com o respeito às variadas estéticas reapareceu no trabalho intenso realizado para melhorar o *swing* e a intensão percussiva do arranjo para “Feijoada Completa” (música de Chico Buarque).

A regente é rigorosa quanto a ataques, precisão rítmica, intensidade nos fraseados, dicção e afinação. Um exemplo interessante: num determinado momento do ensaio, foi pedido um *decrescendo* e o coro respondeu com um piano súbito, o que foi prontamente corrigido por ela.

No Coro B, por outro lado, em um dos ensaios observados, o grupo executava uma coleção de canções de Tim Maia (“Suitimmaia”): o arranjo, relativamente novo no repertório do coral, continuava apresentando imprecisões rítmicas que já ocorriam há alguns ensaios, fato que foi apontado por alguns coralistas. O regente não se fez claro quanto ao ritmo destes trechos e, ao tentar explicar a diferença entre tempo e contratempo, não empregou termos musicais para tal. Num outro ensaio sobre o mesmo arranjo, o regente não conseguiu se fazer claro quanto à interpretação que desejava, não conseguiu se expressar. Como o coro continuava apresentando dificuldades, principalmente com relação ao ritmo, o regente cogitou o uso de artifícios, paliativos para realizar o arranjo. As dificuldades não foram colocadas como um desafio, mas como algo insuperável, atitude que causou um certo sentimento de desânimo nos coralistas. Esta atitude também acarreta um sentimento de insegurança nos cantores, que são levados a crer que não são capazes de executar música além de um determinado grau de dificuldade.

A falta de clareza do regente também contribui para que o ensaio se torne menos produtivo - pois as mesmas dúvidas reaparecem sempre – assim como a não cobrança de uma certa disciplina: o grupo não está habituado, por exemplo, a escutar o coro como um todo e, freqüentemente, nas ocasiões em que um determinado naipe precisa ensaiar um trecho sozinho, o resto do grupo conversa. O regente nunca chama a atenção. Desta forma, os cantores não percebem os arranjos verticalmente, ou seja, os coralistas se habitua a ouvir apenas a própria linha melódica, não relacionando-a às linhas dos outros naipes, sem o que não criam referências harmônicas.

No Coro A, apesar de o grupo muitas vezes também se mostrar disperso, a regente sempre sublinha a importância de estar atento a tudo o que é dito durante o ensaio, pois o que serve para um naipe também se aplica aos outros de uma forma ou de outra. A regente também observa que o coro, vez por outra, canta “burocraticamente”, ou seja, apesar de já ter trabalhado

exaustivamente determinados aspectos musicais dos arranjos, o grupo nem sempre os executa. Ao invés disso, os coralistas esperam que a regente chame sua atenção mais uma vez para, então, cantarem como o combinado. Acontece, então, uma conversa sobre fazer conexão entre os exercícios de preparação vocal e as músicas, cantar ativamente ao invés de cantar passivamente. Cantar ativamente seria estar sempre atento às instruções da preparadora vocal e da regente e cantar aplicando tudo o que se aprendeu, enquanto que cantar passivamente seria o oposto disso.

Uma outra questão interessante diz respeito à relação dos coralistas com as partituras. No Coro A, adota-se o uso obrigatório desta durante os ensaios com o objetivo de torná-los mais eficientes, pois, segundo a regente, este é o momento de se tirar as dúvidas. Elas também são usadas pelos coralistas para anotações importantes sobre dinâmica ou interpretação, por exemplo. No Coro B, observa-se uma postura diferente quanto ao emprego da partitura, que, na opinião do regente, deve ser descartada tão logo a música seja memorizada. No entanto, a comunicação durante o ensaio se faz mais difícil quando o regente se refere a algum trecho em especial (“da anacruse do compasso 10”, por exemplo), pois os coristas que não possuem partituras ficam sem referência.

A partitura digitalizada é outra ferramenta muito empregada atualmente pelos regentes com a finalidade de dinamizar os ensaios. Através dela, o coralista pode ensaiar sua linha melódica em casa, tornando a leitura de um arranjo novo mais proveitosa, por exemplo, pois ele chegará ao ensaio já conhecendo a sua parte. Os dois grupos se valem deste recurso, mas, curiosamente, no Coro B, este se tornou uma espécie de muleta, pois o regente assumiu que esta facilidade o torna livre da obrigação de aprofundar o trabalho sobre algumas dúvidas apresentadas pelo grupo.

CAPÍTULO IV

CONCLUSÃO

Os resultados apresentados pelos grupos em resposta às diferentes orientações foram bastante interessantes.

Observa-se que o Coro B desenvolve um repertório bastante variado e abrangente, e que o regente emprega exercícios vocais ao lado de dinâmicas de grupos variados, porém, estes não constituem um método, parecendo, na maioria das vezes, exercícios isolados. Às vezes, apresentam resultados imediatos, mas não se nota a criação de uma independência musical nos coralistas, conseqüência da falta de um planejamento de ensaio efetivo. Esta situação, ao lado da comunicação prejudicada entre o regente e o grupo, levam a uma estagnação musical do coro, gerando, desta forma, sensações de tensão e desconforto nos coralistas, que se sentem desestimulados musicalmente.

O trabalho desenvolvido com o Coro A, por outro lado, constitui uma prática bem fundamentada: o coro apresenta noções bem definidas de conceitos musicais como dinâmica, timbre, melodia e acompanhamento harmônico etc. Os coralistas se mostram bastante à vontade tanto para apontar os problemas musicais do grupo, quanto para discutir com a regente e a preparadora vocal suas possíveis soluções, demonstrando um grau de musicalidade bastante elevado, o que possibilita a adoção de arranjos com nível de dificuldade musical progressivamente superior.

A experiência do canto coral pode se mostrar mais ou menos enriquecedora, quanto ao aprendizado musical, dependendo do enfoque do regente. Para que o cantor alcance um certo grau de evolução, a reflexão e o planejamento se fazem indispensáveis por parte deste profissional, o que, na verdade, poderia ser concluído para qualquer atividade de aprendizagem

não-formal. Observa-se que grande parte dos coralistas não tem como objetivo principal o estudo da música quando ingressa em um coro – o prazer de cantar em si ou a oportunidade de estar em contato com amigos podem ser apontados como alguns objetivos -, mas é certo que a prática musical sempre trará algum benefício para quem a vivencia. Porém, 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.

É imperativo que o regente invista em sua própria competência musical e que esteja sempre se aprimorando através da reflexão e da revisão de seus conceitos e de seus métodos educativos. É responsabilidade deste profissional conduzir o processo de aprendizagem, independentemente de ele adotar processos de ensino formais ou não-formais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Mauro Sá Rêgo. Manifestações populares e educação em arte. *Boletim de intercâmbio – SESC*. Rio de Janeiro, 1(4), p.34-42, 1980.

DE OLIVEIRA, Marcio Pizzi. *Formas de ensinar os sons feitos por uma banda vocal*. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FERNANDES, José Nunes. *Educação musical e fazer musical: o som precede o símbolo*. 1998.

JARDIM, Antônio. Escolas Oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. *Revista Plural – Escola de Música Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, v.2, p.105-112, 2002.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos. *Cadernos de Estudo: Educação Musical – Associação Artístico-Cultural da UFMG*, São Paulo, n.2, p.1-14, 1991.

SILVA, Conrado. *Oficina de Música*. [s.l.], p.12-15, [s.d.].

TAFURI, Johannella. O desenvolvimento musical através do canto na etapa infantil. *Anais da ABEM*. Belém, 2000.

TUPINAMBÁ, Irene Z. *Dois momentos, dois coros*. 1993. Tese (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

Anexo I

Primeiro relatório sobre observação do Coro A

Dia 24 de agosto de 2004

É realizado com o grupo um cuidadoso trabalho de preparação vocal: as instruções para a execução dos exercícios se valem de imagens muito claras.

Foi feita a leitura do arranjo novo “Canoa, Canoa” (música de Nelson Ângelo e Fernando Brandt): para o grupo ter uma idéia geral de forma do arranjo, a música é dividida em seções e as vozes, ensaiadas separadamente (com ajuda do teclado), mas sem se ater muito às dificuldades iniciais para a música não ficar fragmentada.

Depois de o arranjo ser apreendido em sua totalidade, algumas dúvidas específicas são tiradas. Os integrantes do naipe de baixos discutem a condução de voz de sua linha melódica com a regente e o coro dispersa. Depois de tudo se acalmar, diferentes soluções são experimentadas para o problema dos baixos. Termos musicais são empregados sem preconceito pela regente.

Dia 27 de agosto de 2004

Durante a preparação vocal, foram feitos exercícios de timbre e fraseado. Depois, foi lembrado o arranjo de “Feijoada Completa” (música de Chico Buarque), que não era cantado há alguns meses - sobre o qual realizou-se um trabalho intenso para melhorar a intensão percussiva da música – e trabalhado o de “Canoa, Canoa” - o qual foi executado sem o acompanhamento característico de teclado, concluindo-se que o arranjo ficaria empobrecido desta forma.

Por último, foi executado o arranjo “Dos Rios” (música de Claudio Nucci e Juca Filho). Ainda em fase de leitura, precisou ser corrigido em alguns pontos e, enquanto isso, o coro dispersou e a regente precisou chamar a atenção do grupo. Então, foi feita a leitura rítmica de um

trecho novo. A regente pediu que o coro solfejasse mais piano - o fato de ser um exercício falado não tinha a ver com solfejar forte – e foi atendida. Na sequência, foram passadas as vozes com suas respectivas linhas melódicas separadamente e a regente pediu para o naipe de altos substituir a letra da canção pela vogal *o* para, dessa forma, evidenciar a melodia dos sopranos. Como a linha de altos foi considerada difícil pelas coralistas, teve que ser repassada mais algumas vezes e o coro dispersou novamente.

Dia 31 de agosto de 2004

A preparadora vocal realizou vocalises com a finalidade de estimular a percepção de intervalos (tom e semitom) e a fluidez de fraseados com saltos.

Durante o trabalho sobre o arranjo “MLK” (música do grupo irlandês U2), foi consertado um erro recorrente na linha de altos apontado por uma integrante do próprio naipe. Outro fato interessante observado foi o momento no qual a regente pediu um *decrescendo* e o coro respondeu com um piano súbito, o que foi apontado por ela. A regente sabe exatamente o que quer e é rigorosa quanto a ataques, intensidade nos fraseados, dicção e, principalmente, afinação.

Voltou-se ao arranjo “Canoa, Canoa” e a regente pediu para o naipe de altos valorizar mais seu solo.

Em “Dos Rios”, foi trabalhado um trecho cuja afinação estava oscilante. O arranjo foi passado na íntegra pela primeira vez e chamou-se a atenção para o fato do coro estar cantando “gritado”, após o que a regente pediu que os naipes escutassem mais uns aos outros para criarem referência. Alguns trechos mais dissonantes também foram passados e repassados para se criar referência harmônica.

Dia 10 de setembro de 2004

A preparadora vocal utilizou alguns trechos de arranjos do repertório como vocalises. Com isso, ela aquecia as vozes e, ao mesmo tempo, corrigia dúvidas de nota, afinação e fraseado. Nenhum trabalho de preparação vocal é desvinculado do repertório neste coro.

Durante “Dos Rios”, a regente chamou a atenção do coro para o fato de estarem com “a cara enfiada na partitura”, não prestarem atenção à regência e por isso estarem perdendo o andamento. Ela ainda insiste na necessidade de o coro se escutar mais e na valorização da melodia (acompanhamento estava muito forte). São trabalhados o divide no naipe de altos de forma a acostumar as cantoras às dissonâncias (3^{as} menores e 2^{as} maiores) e à respiração coral contínua para o acompanhamento.

Dia 14 de setembro de 2004

A preparadora vocal retoma a mesma linha de vocalises do ensaio anterior.

Realizou-se um exercício de timbre e afinação, em octetos, sobre o arranjo “O Ciúme” (música de Caetano Veloso). O resto do coro, de observador, opinava sobre dinâmica, afinação, timbre, etc. O coro demonstrou ter muito bom senso e musicalidade, fazendo críticas bastante pertinentes.

Dia 17 de setembro de 2004

Desta vez, a preparadora vocal se concentrou no trabalho de saltos.

Foi realizado um exercício de contraste entre solo e acompanhamento sobre os arranjos “Canoa, Canoa” e “O Pato” (música de Jaime Silva e Neuza Teixeira): os naves que estavam

com o solo deviam levantar a mão e manter o volume do canto, enquanto os naipes-acompanhamento deviam reduzir o volume.

Voltou-se à dinâmica de exercícios em quartetos, com o restante do coro como observador.

Dia 21 de setembro de 2004

Durante o aquecimento, foi feito trabalho de ressonância e foco.

Foi observada uma melhoria em termos de timbre e afinação no arranjo “Bohemian Rhapsody” creditada ao trabalho intensivo realizado sobre “Dos Rios”.

Retomou-se, mais uma vez, o trabalho de conscientização do coro sobre “O Ciúme”, desta vez em quartetos. Depois, voltou-se ao trabalho do coro: a regente pediu certo trecho menos marcado, mais *legatto*.

Dia 28 de setembro de 2004

Foram realizados diversos exercícios individuais, em dupla ou em grupo, voltados para a movimentação do coro em cena. Um dos exercícios mais interessantes devia ser realizado segurando-se uma bexiga enquanto se cantava e transmitir, através de movimentos corporais associados a ela, as intenções dos fraseados.

Anexo II

Segundo relatório sobre observação do Coro A

Dia 15 de abril de 2005

Depois de o coro cantar o arranjo de “Aleluia” (música de Randall Thompson), a preparadora vocal fala sobre foco e energia do som no piano (dinâmica). A regente observa que o coro canta burocraticamente e espera que ela chame atenção para as mesmas coisas todas as vezes. Ela ainda fala sobre estética musical e diferentes impositões e a importância desta adequação.

Sobre o arranjo de “Bohemian Rhapsody”, a regente propõe exercício: executa a peça em andamento diferente do costume e desenvolve trabalho de timbre sobre um pequeno trecho (para sugerir timbre de guitarra).

O coro relembra o arranjo de “Domingo no Parque” (música de Gilberto Gil) e a regente chama a atenção para a posição baixa das partituras, que devem estar mais elevadas para que os coralistas possam ler e vê-la regendo ao mesmo tempo. É desenvolvido um trabalho de afinação sobre trecho em oitavas paralelas. Por último, o grupo canta “She’s leaving home” (música do grupo inglês The Beatles): é ressaltado o contraste solo *versus* acompanhamento.

Dia 19 de abril de 2005

O ensaio se inicia com a leitura de um novo arranjo: primeiro, é feita uma passagem geral, com todos lendo juntos e depois, as vozes são passadas separadamente. A regente chama a atenção para o ritmo, é bastante precisa e pede para os coralistas prestarem atenção à regência e, desta forma, obter precisão nos cortes.

O naipe de sopranos canta pequeno trecho em região grave para o naipe e a regente pede menos volume para o restante do coro para que se ouça a melodia (sopranos) sem que elas precisem “forçar a voz”. Ela faz observações sobre um trecho do arranjo no qual as vozes mais graves cantam em região mais aguda para dar brilho ao trecho e explica o tipo de ressonância que quer dos baixos. O arranjo é lido na íntegra.

Dia 26 de abril de 2005

Durante os vocalises, a preparadora vocal experimenta nova posição entre os coralistas, procurando um melhor timbre para o grupo. É realizado trabalho de foco.

Sobre o arranjo de “She’s leaving home” é feita prática de quintetos e diferentes posições entre os coralistas são experimentadas (experiência de timbre). Também é reforçado o contraste ente solo e acompanhamento.

O trecho final de “Aleluia”, de considerável dificuldade técnica, é trabalhado. Acontece uma conversa sobre fazer conexão entre os exercícios de preparação e as músicas, cantar passivamente *versus* cantar ativamente. A preparadora vocal pede para o grupo manter as fôrm da boca parecidas, não deixar tão evidente as mudanças de sílaba, e recorre a imagens para tal.

Por fim, a regente pede para um coralista tomar seu lugar a fim de o coro se acostumar a responder a diferentes comandos e intenções.

Dia 03 maio de 2005

Durante os vocalises, é feito um trabalho de percepção musical: difença entre acordes maior, menor e diminuto. A preocupação em musicalizar os coralistas é uma tônica neste coral. Também são feitos exercícios para diferenciar acentuação na cabeça de acentuação no contratempo (a preparadora vocal utiliza frases bem humoradas para tal).

Durante o ensaio, a regente precisa sair por alguns minutos e a preparadora vocal assume momentaneamente para manter o ritmo do ensaio. Ela fala sobre interpretação e fraseado com clareza. Depois, a regente reassume e fala sobre dinâmica. É realizada prática de quartetos sobre o arranjo de “Bohemian Rhapsody”. Ela chama a atenção para a estrutura do arranjo em duetos e novamente destaca o contraste entre solo e acompanhamento.

A regente pede a atenção do grupo para que o ensaio se torne mais ativo: é necessário prestar atenção a tudo o que se diz, pois o que serve para um naipe, também se aplica aos outros de uma forma ou de outra.

Dia 06 de maio de 2005

No trabalho de preparação vocal são feitos exercícios sobre dissonâncias.

É lembrado o arranjo de “The End” (música do grupo inglês The Beatles): a regente emprega termos musicais constantemente de forma natural; é precisa nos pedidos. É retomado o trabalho de timbre sobre o arranjo de “Bohemian Rhapsody”. A regente fala sobre a importância de se assumir um personagem para cantar estéticas variadas e de encontrar o equilíbrio entre a emoção e a técnica.

Dia 10 de maio de 2005

A preparadora vocal executa vocalises sobre o modo lídio. São realizados exercícios para timbrar o coro, pois há muitos integrantes novos.

É retomada a peça “O Morcego” (música de Nestor de Hollanda Cavalcanti) - o trabalho de timbre continua. É feito um trabalho minucioso sobre pequenos trechos, passados voz a voz.

Dia 13 de maio de 2005

Neste dia foram trabalhados os uníssonos, a precisão rítmica e o equilíbrio entre as vozes. Depois, sobre o arranjo de “Montreux”, é feito um trabalho preciso de dinâmica. A regente chama a atenção para a estrutura em duos e trios que o arranjo propõe.

Dia 17 de maio de 2005

Durante os vocalises, são feitos exercícios de relevante dificuldade melódica. A preparadora vocal chama a atenção para a importância da concentração no ensaio. Sobre o arranjo de “Feijoada Completa”, é feito trabalho de audição interna. Prática em octetos para melhorar *swing* e intenção musical do coro.

Anexo III

Relatório sobre observação do Coro B

Dia 10 de abril de 2005

No início do ensaio é realizado trabalho de relaxamento corporal. Durante os vocalises, o regente atenta para o fato de o importante não ser o exercício em si, mas o modo como ele é executado. O coro se mostra disperso.

Execução de coleção de canções de Tim Maia (“Suitimmaia”): o arranjo é relativamente novo no repertório do grupo e o regente não se faz claro quanto ao ritmo de alguns trechos. Naipes de contraltos chama a atenção para imprecisões rítmicas que ocorrem já há alguns ensaios. O regente não emprega termos musicais para explicar a diferença entre tempo e contratempo. O coro permanece disperso durante todo o ensaio, ao final do qual o regente tem uma conversa sobre a importância da concentração.

Dia 14 de abril de 2005

Ensaio geral para apresentação no dia seguinte. São realizados vocalises com o objetivo de explorar diferentes ressonâncias e trabalhar a região de passagem da voz e o apoio, porém falta clareza nas instruções dadas pelo regente para a realização dos exercícios.

O coro se mostra bem mais concentrado em relação ao ensaio anterior, mas ainda dispersa muito, principalmente nos momentos em que o trabalho se volta para algum naipe específico: os coralistas não foram educados para ouvir o todo.

Dia 17 de abril de 2005

É realizada uma avaliação sobre a apresentação: assuntos como acústica favorável ou desfavorável e estratégias para divulgar o trabalho do grupo entraram em pauta.

No arranjo “It was a lover and his lass” (música de John Rutter) as vozes são passadas uma a uma. Os naipes que não estão cantando conversam, mas se mostram mais concentrados em relação aos ensaios anteriores. É realizada a leitura de “Va, pensiero” (música de Giuseppe Verdi) e o regente fala um pouco sobre a letra da canção e comenta detalhes de interpretação: recorre a imagens para se fazer mais claro.

Dinâmica sobre o arranjo “Suitimmaia”: o coro é dividido em grupos para pesquisar diferentes expressões. Grupos expõe suas idéias e comentam o processo criativo. Depois, o regente aponta erros recorrentes.

Dia 28 de abril de 2005

São realizados vocalises com o objetivo de trabalhar diferentes fôrmas de boca; o regente não é claro nas instruções.

Arranjo de “It was a lover and his lass” é lembrado, mas o coro canta como se fosse a primeira vez, pois os mesmos erros e dúvidas reaparecem. Enquanto o regente repassa o trecho do naipe de contraltos, o resto do coro conversa, mas ele não chama a atenção.

No final do ensaio é executado o arranjo para “Mille regrets de vous abandoner” (peça renascentista): o regente não é claro quanto às entradas, provocando insegurança no grupo.

Dia 01 de maio de 2005

Durante os vocalises, o regente não corrige vícios recorrentes dos coralistas (execução de *glissandos*, por exemplo) nem posturas corporais inadequadas. Tem dificuldade de explicar termos de fraseado e de dinâmica e quase nunca emprega termos musicais.

Quanto ao arranjo “Suitimmaia”, o regente não é claro quanto à interpretação que quer, não consegue se expressar. Utiliza artifícios, paliativos para realizar o arranjo ao invés de preparar o coro. Fala o tempo todo de apoio, mas não propicia meios para os coralistas dominarem seu uso. Coralistas se queixam da falta de espírito de liderança do regente.

É realizado um exercício para corrigir imprecisões rítmicas de trecho cantado por tenores e a resposta é boa.

