

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

CORO JUVENIL:  
POR UMA ABORDAGEM DIFERENCIADA

PATRICIA SOARES SANTOS COSTA

RIO DE JANEIRO, 2009

CORO JUVENIL:  
POR UMA ABORDAGEM DIFERENCIADA

por

PATRICIA SOARES SANTOS COSTA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. José Nunes Fernandes

Rio de Janeiro, 2009

Costa, Patricia Soares Santos.  
C837 Coro juvenil : por uma abordagem diferenciada / Patricia Soares Santos Costa, 2009.  
x, 117f.

Orientador: José Nunes Fernandes.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Coros juvenis – Ensino médio. 2. Música – Instrução e estudo. 3. Canto coral – Adolescentes. I. Fernandes, José Nunes. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 783



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

“CORO JUVENIL: por uma abordagem diferenciada”

por

Patrícia Soares Santos Costa

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Professor Doutor (orientador) José Nunes Fernandes

Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo

Professor Doutor Lincoln Campos de Andrade

Conceito: APROVADO

JULHO DE 2009

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240  
Tel.: (0xx21) 2542-2554  
<http://www.unirio.br/ppgm> [cla-ppgm@unirio.br](mailto:cla-ppgm@unirio.br)

Dedico esta dissertação aos meus filhos Pedro e Vicente, para quem todo meu esforço de desenvolvimento como ser humano é direcionado, nas mais variadas esferas.

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Costa (*in memoriam*) e Lilah, e meus irmãos, Adriana e Sergio, que talvez não entendam minha sede de saber, mas a acolhem carinhosamente.

Aos meus “irmãos” Malu Cooper e Danilo Frederico, fundamentais nos meus questionamentos, nas minhas realizações, nos meus passos, na minha vida, enfim.

À Silvia Sobreira, a quem devo o encorajamento e fundamental suporte nas variadas tomadas de decisões na minha vida profissional, pessoal e acadêmica e pela co-orientação informal nesta pesquisa, com sua leitura atenta, seu olhar crítico, seu incentivo e sua disponibilidade.

Ao Carlos Alberto Figueiredo, por tudo que me ensinou nestes anos de convivência, no privilégio de sua amizade, nos corais da Pro Arte e nas aulas de regência; e pelo exemplo de lisura, ética, obstinação e competência.

Ao Paulinho, pela tão importante serenidade afetiva.

Ao Jaques Morelembaum, regente do meu primeiro ensaio em coro juvenil – em 1978 na Pro Arte – cujas marcas de prazer me fizeram regente anos depois.

Aos meus colegas (e amigos) Amarílis Santiago, André Protasio, Caio Senna, Valéria Matos, Ângelo Fernandes, Eduardo Fernandes, Diana Goulart, Eduardo Lackschevitz, José d’Assumpção, Dorit Kolling e Agnes Schmeling pela torcida e confiança, mesmo quando à distância.

A todos os coralistas e ex-coralistas – do São Vicente, do Cruzeiro, do ParaTodos e do Pró-Saber - objetos do meu profundo amor e dedicação, por tudo que me ensinam/ensinaram.

Ao Colégio São Vicente de Paulo, que acolheu minha proposta e onde pude realizar os mais diversos sonhos, tanto os possíveis quanto os impossíveis!

Ao Padre Almeida (*in memoriam*) e Artur Mota, os primeiros a apostar na minha capacidade, dando todo o incentivo e condições para que meu trabalho acontecesse no Colégio São Vicente de Paulo.

Ao Colégio Cruzeiro (em especial à equipe de Atividades Extras) que soube compreender meus passos, caminhou junto e em muito contribuiu para esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. José Nunes Fernandes, pela orientação desta pesquisa.

Aos meus professores da UNIRIO Mônica Duarte, Mirna Rubim, Lúcia e Sérgio Barrenechea e Regina Meirelles (UFRJ) e aos colegas do PPGM que de alguma forma me apontaram caminhos.

Ao CNPq, pelo incentivo a essa pesquisa.

Aos meus alunos de PROM (UNIRIO) pelas ricas reflexões em sala de aula e por ajudarem diretamente na pesquisa.

Aos colegas regentes que generosamente responderam ao questionário, contribuindo enormemente para as discussões.

À Maria Lucia Daflon, pela revisão do texto.

Aos amigos Roberta Peres e Márcio Costa, que ajudaram com a análise das entrevistas.

Aos Profs. Drs. José Nunes Fernandes, Carlos Alberto Figueiredo, Julio Moretzsohn e Lincoln Andrade, banca que tanto me ajudou na organização, reflexão e análise deste material.

Adolescente: toda criatura que tem fogos de artifício dentro dela.  
Adriana Falcão



COSTA, Patricia S.S. *Coro juvenil – por uma abordagem diferenciada*. 2009. Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

## RESUMO

A presente dissertação descreve, a partir da conceituação de coro juvenil, as singularidades da faixa etária e as adaptações necessárias para o sucesso de tal prática, propondo uma linguagem específica para o exercício da atividade. A análise dos principais aspectos da adolescência, da especificidade de repertório e da possibilidade de inclusão de recursos cênicos, em conjunto com a pesquisa de campo e o relato de experiência ao longo de 16 anos de prática, ora apresentado, organizam material que poderá ter utilidade pedagógica para regentes e professores de música dedicados a essa faixa etária. A observação do atual panorama da educação musical para jovens, aliada à busca de uma ferramenta eficaz para a necessidade de expressão artística do adolescente resultou na reflexão sobre o canto coral como instrumento de educação, eficiente sob diversos aspectos. A presente dissertação propõe também apresentar a atividade coral como possibilidade para a continuidade do ensino de música para adolescentes, inclusive nas escolas de Ensino Médio.

Palavras-chave: Coro juvenil – Ensino Médio – Educação musical – Canto coral - Adolescente

COSTA, Patricia S.S. *Youth Choir – for a different approach*. 2008. Master's Degree in Music – Music post-graduation program, Arts and Literature Department, University of Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

The present study describes, starting from a conception of youth choir, the singularities of this age band and the necessary adaptations for the success of such an activity, proposing a specific approach for this practice. The analysis of the main aspects of the adolescence, of the repertoire specificity and the report of a sixteen-year-long experience in this practice, herein presented, organizes a material which may be useful as a pedagogical resource for conductors and music teachers dedicated to this age band. The observation of the present panorama of Musical Education for the youth, associated with the search for an efficient means to fulfill the need of teenagers' artistic expression has brought up a reflection upon choir singing as an effectual educational tool, from different points of view. The purpose of this dissertation is also to present choir singing as a possibility for the continuity of music study, including in secondary schools.

Key-words: Youth choir – Secondary education – Musical education – Choral singing – Teenager

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – CORO JUVENIL: CONCEITO E SINGULARIDADES.....	11
1.1. Adolescência	
1.2. A voz jovem	
1.2.1. Muda vocal masculina	
1.2.2. Muda vocal feminina	
1.2.3. Preparação vocal específica	
1.2.4. Desafinação vocal na adolescência	
1.2.4.1 O Trabalho <i>a cappella</i> como facilitador para desafinados	
1.3 O coral, pelo adolescente	
CAPÍTULO 2 – O REGENTE / EDUCADOR E SEU CORO JUVENIL.....	38
2.1. Procedimento	
2.2. Perfil dos regentes entrevistados	
2.3. Perfil dos coros analisados	
2.3.1. Evasão anual	
2.3.2. Frequência dos cantores na atividade	
2.3.2.1. Período de provas	
2.3.3. Repertório adotado	
2.3.3.1. Arranjos específicos	
2.3.3.2. Formação de arranjador	
2.3.4. Objetivos dos coros juvenis	
2.3.5. Concepção estética	
2.3.6. Criação coletiva	
2.3.7. Recursos cênicos	
2.4. Maior queixa em relação ao coro juvenil	
2.5. Maior satisfação em relação ao coro juvenil	
2.6. O adolescente que canta em coro, visto pelo regente	
CAPÍTULO 3 – REPERTÓRIO PARA CORO JUVENIL.....	69
3.1. Focalizando as inquietações da faixa etária	
3.2. As possibilidades de escolha de um regente	
3.3. Questões técnicas	
3.3.1. Limitação vocal	
3.3.2. Limitação musical	
3.3.3. Produção específica para coro juvenil	
3.4. Arranjadores vocais	
CAPÍTULO 4 – RECURSOS CÊNICOS.....	85
4.1. A juventude e a experimentação	
4.2. Expressão cênica propriamente dita	
4.3. Vantagens do recurso cênico	
4.4. Ajustes à proposta coral	
4.5. O exercício do jogo	
4.6. Facilitadores	

4.6.1. Temas	
4.6.2. Roteiro	
4.6.3. Adereço, figurino e cenário	
4.6.4. Iluminação	
4.6.5. Texto	
4.6.6. Recursos de imagem (projeção de vídeo, projetor multimídia e afins)	
4.7. Considerações finais sobre o aspecto cênico	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
ANEXOS.....	113
1 – Roteiro de entrevista semi-estruturada	
2 – Respostas (na íntegra) de algumas questões das entrevistas semi-estruturadas	

## **CORO JUVENIL: POR UMA ABORDAGEM DIFERENCIADA**

*A música, eu a considero, em princípio, como um indispensável alimento da alma humana. Por conseguinte, um elemento e fator imprescindível à educação do caráter da juventude.*

*Villa-Lobos.*

### **INTRODUÇÃO**

#### **Contextualização**

O canto em grupo é uma atividade musical que, também como instrumento de Educação, tem muito a oferecer ao indivíduo que dela tome parte. Ainda na literatura do canto orfeônico, idealizado, organizado e implementado por Villa-Lobos na década de 1930, encontram-se elementos que confirmam a afirmação acima:

o canto orfeônico é uma síntese de fatores educacionais os mais complexos. Em primeiro lugar, reúne todos os elementos essenciais à verdadeira formação musical (...). Em segundo lugar, o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades. (Villa-Lobos, 1991, p. 8)

No decorrer de minha experiência prática<sup>1</sup> observei muitos dos efeitos positivos do canto em grupo em cantores adolescentes e jovens, por tal atividade dar conta de uma série de necessidades inerentes a essa faixa etária, colaborando com a ampliação de sua visão de mundo, exercitando sua atuação em nossa sociedade com princípios de solidariedade, confiança, companheirismo e harmonia em grupo, oferecendo um veículo de expressão de suas descobertas, conflitos e anseios, além de ser um importante instrumento de musicalização. Pelo aspecto da experiência do grupo, cito Schafer (1991):

o que dizer do coro no qual uma coleção heterogênea de vozes é mantida junta, de tal modo que a nenhuma voz é permitido que se coloque acima da mistura homogênea do grupo? O canto coral é o mais perfeito exemplo de comunismo, jamais conquistado pelo homem. (Schafer, 1991, p. 279)

A pouca popularidade do coro juvenil na cidade do Rio de Janeiro, no entanto, sempre atraiu minha atenção, pela compreensão dos benefícios da atividade e, ao mesmo

---

<sup>1</sup> Na busca por material que atendesse a necessidade de aprofundamento dos assuntos inerentes ao coro juvenil, não foram encontradas muitas pesquisas específicas, tornando a presente dissertação permeada de questões e constatações baseadas em minha experiência prática. Por conseguinte, embora não muito aceito no meio acadêmico, utilizarei a primeira pessoa do singular nos assuntos considerados como relato de experiência.

tempo, pela flagrante rejeição dos jovens e adolescentes ao canto coral. Tal observação foi confirmada a partir de 1993, nos contatos iniciais nas escolas de Ensino Médio, onde propus a formação de coro juvenil, durante a fase de divulgação do trabalho. Poucos eram os adolescentes que sequer se interessavam em ouvir a explicação sobre a atividade, a partir do momento em que eu me apresentava a eles como regente de corais.

Eu mesma, quando adolescente, tinha uma imagem do coral identificada com uma estética musical ultrapassada, o que impossibilitava a apreciação da música produzida pela junção das vozes, fosse ela bem executada ou não. A minha entrada no canto coral como cantora se deu aos 20 anos de idade tão somente pelo prazer de cantar. Tive a oportunidade de pertencer a grupos cujos regentes traziam uma diversificada bagagem musical (Jaques Morelenbaum, John Neschling e Carlos Alberto Figueiredo, no Brasil e Robert Kingsbury nos EUA), mas que mantinham a estética europeia do canto em grupo como foco de seus trabalhos.

Após a experiência na Orquestra de Vozes Garganta Profunda<sup>2</sup> entre 1986 e 1987, pude tomar contato com outra concepção coral, voltada para a busca de uma estética diferenciada, adotando repertório singular, focalizando a *performance* como objetivo e tendo elementos cênicos incluídos em seus ensaios e apresentações. Concomitantemente, iniciava a formação em Artes Cênicas na CAL (Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro) e começava a compreender o universo libertador que o jogo teatral oferecia mesmo àqueles que não tinham pretensões de seguir carreira artística.

A experimentação cênica revelou-se não só uma inovação interpretativa como também trouxe opções para nuances tímbricas importantes. A descrição<sup>3</sup> de Nestor de Hollanda Cavalcanti (Alfonzo, 2004) da movimentação da canção Música Suave, com o grupo Garganta Profunda, nos dá a dimensão das possibilidades que se abriram para a interpretação da peça. Tendo sido integrante desse grupo e tendo passado pelo processo descrito, posso

---

<sup>2</sup> O trabalho de Marcos Leite (especialmente Orquestra de Vozes Garganta Profunda e Cobra Coral) é considerado um marco na ruptura do modelo tradicional de coro, sobretudo no Rio de Janeiro, conforme observado por Tupinambá (1993) e Alfonzo (2004).

<sup>3</sup> Segundo Nestor de Hollanda Cavalcanti: uma vez que este (o coro) reproduzia uma banda, a indicação foi que os cantores imitassem com gestos, os instrumentos da banda e se posicionassem, como esta, em três níveis: barítonos de pé (fazendo e imitando os trombones), tenores sentados (os trompetes) e contraltos (os saxes) agachados (no show elas sentavam num tronco de madeira). E nos momentos de destaque, os contraltos e os tenores se levantariam, como acontece nas *big bands*. No show, Marcos acrescentou a bateria para dar mais cor. (Cavalcanti, 2004 apud Alfonzo, 2004, p. 80, grifos da autora)

afirmar que toda aquela movimentação foi determinante para que o som extraído do grupo se modificasse inteiramente, resultando no efeito de *big band* que o arranjo pedia.

Tal experiência levou-me a perceber a expressão cênica como recurso para atingir jovens que, assim como eu, rejeitavam a atividade coral, quer fosse para participar de um coro, quer para simplesmente assistir a um concerto. Da mesma forma, o repertório adotado por alguns corais do Rio de Janeiro no início da década de 1980 – com a possibilidade também de inclusão de música popular naquele contexto – trouxe-me um novo olhar em relação ao canto coletivo, aproximando-o do fazer musical urbano do jovem carioca.

Após muitos anos participando de corais como cantora, percebi a necessidade de concentrar o foco naquilo que me possibilitaria utilizar os diversos recursos adquiridos ao longo da vida profissional, não só como cantora, mas também como atriz e, sobretudo como educadora; assim sendo, licenci-me pela UNIRIO e, mais tarde, busquei formação como regente de corais.

A trajetória de 16 anos de experiência como regente de coro juvenil, iniciada no Colégio São Vicente de Paulo (Cosme Velho, Rio de Janeiro) tornou-se parte fundamental desta pesquisa, sobretudo pelo alcance do projeto. Iniciado com 29 moças e dois rapazes em abril de 1993, hoje comporta quatro coros juvenis, totalizando aproximadamente 120 jovens e adolescentes de ambos os sexos, além dos dois coros adultos compostos de pais e amigos, abertos pelo incentivo de meus próprios alunos/cantores.

A implantação da atividade foi possível, dentre outros aspectos, graças a uma abordagem diferenciada, que se caracterizava por uma proposta de repertório específico para a faixa etária e pela junção de linguagens (teatro/música), cujo atrativo teve forte impacto inicial no grupo de estudantes.

### **Formulação da situação-problema**

Tourinho (1993) observa que “reduzir as aulas de música às atividades de execução e reduzir essas atividades ao cantar parece ser a opção de trabalho da grande maioria dos professores de música” (p. 95). No entanto, urge buscar-se material que embase a atividade coral, posto que a formação do regente demanda uma série de especificidades não incluídas obrigatoriamente nos programas de formação de professores de música.

Citando Villa-Lobos, “os nossos jovens são animados a ouvir o que apreciam e a fazer como lhes apraz... Mas, qual o argumento em que podem se basear esses jovens para garantir que é bom aquilo de que vão gostar?”. (Villa-Lobos, 1991, p. 2)

Souza (2002) amplia essa discussão também ao âmbito dos professores, afirmando que:

a forte influência a que estão expostos, tanto alunos quanto professores, faz com que a maioria atue como ouvinte passivo, que não desenvolve algum tipo de reflexão a respeito do material sonoro que lhe chega, ficando apenas no discurso do gostar ou não de alguma música. (Souza et al., 2002, p. 90)

Portanto, se não há investimento na formação do regente de coro juvenil, especificamente, não podemos esperar adequação, renovação e um maior aproveitamento da atividade para essa faixa etária.

Há pouca opção de material teórico que auxilie na capacitação profissional de regentes, na formação e manutenção de coros juvenis e/ou no incentivo à criação de grupos corais, sejam eles independentes, sejam ligados a escolas de Ensino Médio. Segundo Tourinho (1993), “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” (p. 95).

O manual *Canto, Canção, Cantoria* (SESC, 1997) é bastante enfático na delimitação entre coro infantil e juvenil e, por conseguinte, não aborda os itens inerentes à prática para adolescentes. Da mesma forma, não encontrei material de formação específica para regentes de coros juvenis.

No Brasil – e mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro – assistimos à tentativa de manutenção da atividade, apesar da escassez de renovação de material (seja ele musical ou pedagógico, seja mesmo humano) e da falta de uma busca estética condizente com os anseios de expressão do jovem de nossa sociedade. Em minha experiência pessoal, pude constatar uma significativa evasão de cantores do trabalho coral na entrada da adolescência, o que aponta para uma situação a ser pesquisada, no intuito de entendermos esse processo e, dessa forma, procurar impedir o declínio da atividade entre adolescentes.

O repertório específico para coro juvenil é escasso, sendo muitas vezes demasiadamente infantil ou próprio para adultos, o que pode gerar a falta de identificação do



adolescente com a seleção de músicas a serem trabalhadas. Isso se dá tanto em obras compostas especificamente para coro quanto em arranjos de canções.

Outro empecilho frequentemente percebido reside na dificuldade de realização das peças, causada pela limitação vocal dos cantores, seja ela em termos de afinação, seja pelas dificuldades com a mudança de voz. A inadequação do repertório pode contribuir para o afastamento do jovem da prática coral. Conforme sustenta Fernandes (2003), “o cantor precisa de alguma forma reconhecer-se no repertório que realiza” (p.100). Essa adequação, portanto, também merece atenção especial.

A técnica vocal específica para adolescentes – muitos ainda envolvidos com as mudanças fisiológicas próprias da faixa etária – carece de maior aprofundamento. Chevitarese (1996), embora de forma abrangente e profunda, aborda a questão sob o ponto de vista do coro infantil apenas, deixando espaço para novas pesquisas envolvendo o coro juvenil. Tomando como base o vídeo *The Boy's Changing Voice – expanding*, do maestro Henry Leck (2001), pode-se ter a exata dimensão da atenção requerida para lidarmos com essa faixa etária, na fase (ou durante a acomodação) da muda vocal<sup>4</sup>.

A força interpretativa pelo viés da exploração cênica muito se adequa às necessidades de expressão do adolescente – transbordante em suas emoções – além de provocar a experimentação e o processo criativo de forma bastante ampla. No entanto, também não foi encontrado material que aborde esses aspectos facilitadores para coro juvenil ou que oriente a dinâmica de ensaio apropriada.

Compreendendo as singularidades e adequações comumente confundidas com a linguagem adotada para coro infantil ou - ainda mais preocupante - com a linguagem para coro adulto "adaptada", percebi a premência de aprofundar e sistematizar a pesquisa nessa área.

### **Justificativa**

A presente dissertação tem como gênese, conforme descrito acima, minha experiência pessoal como cantora de coro, iniciada em março de 1978. Essa experiência gerou, posteriormente, a monografia de graduação – *Canto coral no 2º grau: uma alternativa para a*

---

<sup>4</sup> O termo “muda vocal” será devidamente abordado no Capítulo 1, no item 1.2.1.

*continuidade do ensino de música nas escolas* –, na qual foi possível constatar ser o coro juvenil uma possibilidade para a continuidade da atividade musical nas escolas. Deriva-se também da busca frustrada por material escrito especificamente para coro juvenil, que colaborasse para o desenvolvimento de minha prática.

### **Objetivos gerais**

Com inúmeras participações em palestras, oficinas e cursos pelo Brasil, pude perceber a carência de informação específica sobre coro juvenil, o que muito me estimulou a desenvolver esta pesquisa e organizar material sobre o assunto. Diante da necessidade de uma abordagem diferenciada para a atividade, objetivei estudar as singularidades da atividade visando compreender suas diferenças. Procurei, finalmente, organizar material que possa ter utilidade pedagógica para regentes e professores de música dessa faixa etária.

### **Objetivos específicos**

No intuito de buscar respostas para os problemas encontrados junto aos coros juvenis, empreendi esta pesquisa onde procurei conceituar coro juvenil, observando as especificidades da faixa etária, investigando o procedimento de outros regentes, analisando as singularidades do repertório e discorrendo sobre as possibilidades derivadas do recurso cênico. Estudar, portanto, os aspectos fundamentais da adolescência tornou-se parte importante desta pesquisa, no sentido de compreender as demandas do público a que essa atividade se destina.

Da delicadeza do trabalho vocal dedicado ao adolescente nasceu a necessidade de melhor entender determinadas questões musicais – como a afinação, por exemplo – e os resultados esperados na realização das peças corais por adolescentes.

Outro objetivo deste trabalho foi verificar se há uma ideia pré-concebida no jovem ou adolescente que o impede de aceitar o canto coral como possibilidade de musicalização aliada ao prazer; para tanto, busquei observar a existência de tal ideia entre os cantores desta faixa etária, procurando descrever e compreender o canto coral pela ótica do adolescente, apoiada na teoria das representações sociais. Busquei, outrossim, colher qualquer indício de que, por trás do “pré-conceito”, haja de fato um conceito que deve ser entendido, pesquisado e, por fim, trabalhado para sua maior compreensão, aceitação e/ou modificação.

Procurei também comparar opiniões, procedimentos e práticas, no intuito de esclarecer situações, problemas e apontar soluções para o universo do coro juvenil, através da visão de outros regentes.

### **Questões**

A partir de observações práticas, percebi algumas importantes questões sobre o coro juvenil, no sentido de nortear as adequações necessárias para o desenvolvimento da atividade entre adolescentes. São elas:

O que pensam os adolescentes sobre essa atividade?

Por que há uma grande evasão nessa faixa etária?

Por que é tão difícil conquistar essa parcela?

Que respostas têm o jovem em relação ao coro tradicional?

Respondendo às perguntas acima, estaremos mais próximos de entendermos a diferente abordagem proposta para essa faixa etária.

### **Delimitação**

A pesquisa se limita a estudar o coro juvenil brasileiro e não se preocupa em determinar diferenças entre coros originários de estabelecimentos de ensino, igrejas ou outras instituições, focalizando somente as necessidades da faixa etária.

### **Importância do estudo**

Esta pesquisa se faz relevante, primeiramente, por abordar um assunto – o coro juvenil – ainda pouco discutido no meio acadêmico. Realiza-se aqui uma reflexão sobre a atividade coral para adolescentes a partir de uma abordagem diferenciada, comprovada em sua prática.

A pesquisa cruza dados e reflexões tanto a partir da ótica do adolescente quanto dos profissionais envolvidos na atividade. Produz, portanto, material consistente e inédito, a partir de entrevistas com regentes, e o organiza de modo a que venha ser útil para outros regentes e/ou educadores.

A presente dissertação é relevante ainda por sugerir o investimento em pesquisas subsequentes, sob diversos aspectos levantados no presente trabalho.

## Referencial teórico

Após a experiência de 16 anos na direção de coros juvenis, fica praticamente impossível não tornar a presente dissertação num relato de experiência; porém, esta pesquisadora tem feito uma empenhada pesquisa – apesar do pouco material bibliográfico específico sobre o assunto – no sentido de comparar o trabalho desenvolvido ao longo desses anos com outras práticas dentro da atividade e de buscar resultados que melhor beneficiem o coro juvenil brasileiro.

## Metodologia

Em seu aspecto metodológico, a presente dissertação se desenvolveu a partir de pesquisa de material bibliográfico existente sobre o assunto no Brasil, em que foi feita uma minuciosa revisão de literatura.

O trabalho *Men's vocal behaviour and the construction of Self*, de Robert Faulkner e Jane Davidson (2004) apresenta estudo sobre a produção vocal de um determinado grupo islandês, através da análise de um diário preenchido sistematicamente pelos cantores. Surgiu, a partir desse trabalho, a ideia de oferecer a alguns adolescentes cantores (alunos-coralistas do Colégio São Vicente de Paulo/Cosme Velho/RJ) a proposta de relato através do instrumento que eles dominam no momento: a *internet*.

Foi, primeiramente, considerada a possibilidade de abrir-se uma comunidade no *Orkut* (*site* de relacionamento muito em voga no Brasil na atualidade); mas essa opção foi logo descartada por não englobar todo jovem com acesso à *internet*, uma vez que nem todo adolescente se interessa pelo *site*. Passou-se então a trabalhar com a ideia de um *blog* aberto a visitação independente de adesão a um grupo de cantores (disponível em <<http://pccantocoral.blogspot.com>>).

Abriu-se o espaço com uma única pergunta para buscar verificar a existência de uma representa o de coral construída pelo grupo social dos jovens participantes do *blog*: *o que   coral para você?* Ainda, a inclusão de outras duas informa o es foi sugerida para caracterizar o grupo de respondentes: a idade e, no caso de coralista, o tempo de participa o na atividade.

Seguindo a ideia de utilizar o *blog* para a pesquisa, inicialmente pedi que os cantores se manifestassem e logo percebi que as respostas pareciam girar em torno de algo que eu

“quisesse” ouvir ou, pior, em torno de algo que tivesse sido dito nos ensaios. Por esse motivo, decidi pela inclusão tanto de não-cantores como de ex-coralistas que tivessem deixado a atividade.

Foi observado que as pessoas que responderam à pergunta no *blog* puderam ler as outras postagens antes de escrever. Considerou-se, portanto, o risco da influência de postagens anteriores, o que certamente dificultaria a conclusão sobre a existência de uma representação social para o coral, entre jovens. Por outro lado, acredito que essa identificação com a resposta alheia pode nos levar a pontos de interesse, se entendermos que ela reforça ainda mais o sentido dado pelos participantes.

A pesquisa de campo contou também com dados sobre os regentes de coros juvenis (e seus respectivos grupos), através de entrevistas semi-estruturadas. Primeiramente, as entrevistas foram aplicadas a regentes de coros juvenis do Estado do Rio de Janeiro, através de meus alunos da disciplina Processos de Musicalização (Coro Juvenil) que ministrei como parte de estágio docente, no segundo semestre de 2008, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Após levantamento dos dados, percebi a necessidade de ampliação da pesquisa, recorrendo – via *internet* – a regentes de várias regiões do Brasil. Paralelamente, durante todo esse processo, foram utilizados também questionários para regentes de coros infantis ou adultos, como uma tentativa de se obter dados comparativos para melhor analisar as necessidades do regente de coro juvenil.

### **Organização do estudo**

No Capítulo 1, através da observação de literatura específica, discorri sobre as singularidades do coro juvenil, contextualizando-o à luz dos estudos respaldados pela psicologia do adolescente e pesquisando ainda sobre a voz jovem e suas principais características.

No Capítulo 2, apresentei a análise dos dados advindos de entrevistas semi-estruturadas aplicadas a regentes corais brasileiros, sobre a formação do regente/educador, visando ao levantamento e à discussão das necessidades específicas desses profissionais, para aqueles que desejem atuar na área de coro juvenil.

No Capítulo 3, o repertório específico foi discutido, trazendo à baila questões envolvendo as considerações estéticas para coro juvenil e a adequação das escolhas à faixa etária do grupo. Foram abordadas também questões técnicas envolvendo arranjos corais para adolescentes, no que tange as limitações vocais/musicais dos cantores.

No Capítulo 4, as observações acerca do recurso cênico como elemento que venha a somar-se ao trabalho de canto coletivo para essa faixa etária foram abordadas.

## CAPÍTULO 1 – CORO JUVENIL: conceito e singularidades

A literatura considera coro juvenil como a prática vocal em grupo de cantores a partir de aproximadamente 12 anos de idade, por entender que antes dessa idade as características vocais pertencem ao universo do coro infantil (Carvalho, 2007; Leck, 2001; Oliveira, 1995; Rao, 1987; Rosa, 2006; Schmeling, 1999).

Nessa fase ocorrem importantes mudanças fisiológicas e emocionais, inclusive modificações na produção vocal, quer no menino (em grau mais acentuado), quer na menina (menos evidente, mas não menos importante, nesse caso). Essas alterações na produção vocal serão mais aprofundadas no Capítulo 3 desta pesquisa.

Embora os autores pesquisados afirmem não haver consenso quanto à idade correta para o início e o fim da adolescência (Tavares, 2005; Aberastury, 1981; Berryman, 2001; Oliveira, 1995; Rappaport, 1982; Zagury, 1997), para este trabalho será utilizado o critério estabelecido pela Organização Mundial de Saúde (OMS), que considera adolescência o período entre 10 e 20 anos de idade, subdividido em dois grupos: (a) pré-adolescência, de dez a 12 anos; (b) adolescência, de 12 a 20 anos. (Oliveira, 1995).

A adolescência, esse período de transição entre a infância e a idade adulta, é frequentemente dividida em fases que vão dos 11 aos 14, dos 13 aos 16 e dos 15 aos 21 anos de idade aproximadamente, aproximadamente (Tavares, 2005). Dentro do já mencionado critério utilizado pela OMS para delimitar esse período da vida, essa divisão pode ser útil para o assunto deste trabalho, uma vez que auxilia o profissional que lida com esse grupo a estabelecer os critérios que deverão ser adotados para a utilização da voz cantada.

A expressão “coro juvenil” será aqui adotada para designar a prática de cantores adolescentes ou recém saídos da adolescência, estendendo-se seu âmbito até aproximadamente os 22 anos de idade.

A atividade referida nesta pesquisa, embora tenha caráter pedagógico por ser desenvolvida em escolas e, por envolver adolescentes, busca o aprimoramento musical/vocal dos participantes. Não há nesses coros a obrigação de cumprir-se uma programação curricular escolar, mas também não se trata de um grupo cujo objetivo se limite à *performance*.

Foram encontrados autores que afirmam ser o canto coral bastante difundido no Brasil. Vertamatti (2008) afirma:

o coro é uma atividade que vem crescendo em escolas particulares, públicas e em outras instituições, como organizações não-governamentais, clubes, Prefeituras e organizações culturais em geral. Independentemente dos objetivos de seus criadores, sejam estes musicais, culturais ou quaisquer outros, a prática coral, de uma forma ou de outra, vem se tornando presente na vida do ser humano. (Vertamatti, 2008, p. 25)<sup>5</sup>

Segundo Oliveira (1995), “a atividade coral é bastante difundida no Brasil, caracterizando-se como um instrumento potencial de educação musical de crianças, adolescentes e adultos” (p. 4).

Pereira (2006), embora fazendo a ressalva de não poder apresentar dados concretos, também afirma haver indícios de um crescimento significativo de coros amadores no país, inclusive daqueles vinculados a escolas e universidades, onde se encontram jovens da faixa etária estudada.

Contudo, em minha experiência com diversos coros juvenis em escolas particulares no Rio de Janeiro, ao longo de 16 anos de trabalho ininterrupto, foi constatado que, nos dias de hoje, grande parte dos adolescentes cariocas desconhece ou não se interessa pela prática coral. Tal ideia é corroborada por Oliveira (1995) que, após ampla pesquisa de âmbito nacional, menciona o “pequeno número de coros de adolescentes” (p. 6). Também Marcos Leite, entrevistado por Alfonzo (2004), afirma: “o coral escolar já era. O coral de escola tem cada vez um espaço menor” (p. 225).

De acordo com minhas observações, é possível inferir que há atualmente um grande preconceito - por parte dos adolescentes cariocas em geral - em torno do canto em grupo. Tal preconceito se dá, primeiramente, pelo fato de que o modelo da atividade tradicional remete-nos ao canto orfeônico, à religiosidade da música sacra ou natalina, ou ao civismo dos hinos patrióticos. Além disto, o gosto da atividade pela faixa da terceira idade ou ainda a identificação como uma prática infantil, aliados à invisibilidade na mídia, em nada incentivam os jovens a perceberem no canto coral a possibilidade de veículo de expressão e prazer em sua faixa etária. Ainda, a forma ultrapassada de apresentação (uniformes pesados, nenhum contato dos cantores com a plateia, repertório distante do cotidiano deles), se somada aos argumentos anteriores, é uma explicação plausível para o distanciamento desse tipo de atividade do jovem urbano de hoje.

---

<sup>5</sup> A autora restringiu sua pesquisa ao Estado de São Paulo.



A musicalizadora e regente paulista Marisa Fonterrada, entrevistada por Alfonso (2004), afirma: “eu tenho muito medo de rotular (o grupo) de coro, porque o coro está muito cheio de vícios” (p. 206).

Oliveira (1995, p. 6) afirma que “a prática coral com juvenis ocorre com a adaptação de repertório de coro adulto ou infantil.” É necessário compreendermos que coro juvenil não é um coro de “crianças que cresceram”; por conseguinte, o repertório deverá ser específico, bem como a sua linguagem. O estilo do coro naturalmente determinará o repertório a ser escolhido.

Na busca de uma estética diferenciada, muitos profissionais sentem-se perdidos, pois é clara a exigência, não só de um repertório que abarque as questões de fisiologia da voz, mas também que tenha uma imediata identificação do cantor com a proposta de comunicação daquilo que estará sendo cantado.

### 1.1 Adolescência

Vários são os autores brasileiros e estrangeiros que descrevem essa passagem da vida (Tavares, 2005; Aberastury, 1981; Berryman, 2001; Oliveira, 1995; Rappaport, 1982; Zagury, 1997). Como esta pesquisa não se propõe a discorrer sobre a adolescência em si, e, sim, contextualizar o público de coro juvenil, será feita uma síntese dos principais aspectos pesquisados, característicos dessa faixa etária, de acordo com uma revisão da literatura e com o foco voltado para meu interesse restrito à sociedade/cultura ocidental.

De acordo com Berryman (2001), “a adolescência é normalmente pensada como um estágio de *transição* – que dura cerca de sete anos...” (p. 257, grifos da autora).

Para esse estágio do desenvolvimento, foi encontrada uma subdivisão em três fases distintas, conforme Tavares (2005):

se distinguirmos nesta faixa etária, que se estende dos 11/12 aos 19/20 anos (e que na sociedade dos nossos dias tende a prolongar-se), uma *fase inicial* (puberdade ou pré-adolescência), uma *fase intermédia* (adolescência propriamente dita) e uma *fase final* (juventude), verificamos que em cada uma delas a idéia de transição determina profundamente a personalidade do adolescente. É por isso que as características dos adolescentes e os problemas que eles exteriorizam de um modo mais ou menos violento no seu comportamento dependem da natureza da transição que está a processar-se e da sua intensidade. (Tavares, 2005, p. 39, grifos do autor)

A puberdade, período de mudanças significativas que antecede a adolescência, também é descrita por alguns autores encontrados:

para aqueles que consideram o início da adolescência vinculado a aspectos fisiológicos, a puberdade demarca o fim das mudanças fisiológicas que começam em torno dos dez anos e meio. Esse início se dá, segundo tal visão, em face das importantes influências

do desenvolvimento físico nos aspectos emocionais, justificando assim seu início com a explosão pré-puberal. (Oliveira, 1995, p. 1)

Oliveira (1995, p. 9) ainda informa que “a puberdade estabelece o início do período identificado como adolescência, que se constitui em um processo basicamente fisiológico, psicológico, social e cultural”.

Zagury (1997), por sua vez, acrescenta que:

o crescimento estatural pode se prolongar, em ambos os sexos, até os dezenove, vinte anos. Ou mesmo, em alguns casos, até os 21. Mas torna-se mais lento: um ou poucos centímetros a cada ano, ao contrário da fase da puberdade, em que o crescimento é muito visível. (Zagury, 1997, p. 25)

Ainda Zagury:

as mudanças corporais que ocorrem nesta fase são universais, com algumas variações, enquanto as psicológicas e de relações variam de cultura para cultura, de grupo para grupo e até entre indivíduos de um mesmo grupo. (Zagury, 1997, p. 24)

Berryman (2001) observa que “a auto-imagem é uma representação do seu corpo, de como ele é e que aparência tem para os outros” (p. 260). Tendo o adolescente um crescimento repentino e desigual, não surpreende a sensação de estranheza comum aos meninos e meninas nessa fase, conforme observa Rappaport (1982):

os membros se alongam, o corpo emagrece, os ângulos se salientam. A mudança quase que brusca não permite uma adaptação harmônica dos processos. O adolescente não só se sente desajeitado, como é desajeitado. (Rappaport, 1982, p. 16)

Aberastury (1981) volta sua atenção para os aspectos emocionais a partir das mudanças na adolescência, afirmando que “a psicologia, a psiquiatria e a psicanálise tentaram compreender e descrever o significado desta crise do crescimento que é acompanhada de tanto sofrimento, de tanta contradição e de tanta confusão” (p. 88).

A autora define a adolescência como “um período de contradições, confuso, ambivalente, doloroso, caracterizado por fricções com o meio familiar e social” (p. 13). E prossegue:

as mudanças psicológicas que se produzem neste período, e que são a correlação de mudanças corporais, levam a uma nova relação com os pais e com o mundo. Isto só é possível quando se elabora, lenta e dolorosamente, o luto pelo corpo de criança, pela identidade infantil e pela relação com os pais da infância. (Aberastury, 1981, p. 13)

Anna Freud, citada tanto por Berryman quanto por Aberastury (p. 27), afirma:

seria “anormal” se uma criança mantivesse um “firme equilíbrio durante o período da adolescência (...) As manifestações adolescentes aproximam-se da formação de sintomas de ordem neurótica, psicótica ou anti-social e fundem-se quase imperceptivelmente em (...) quase todas as doenças mentais”. (Freud apud Berryman, 2001, p. 259, grifos da autora)

No entanto, Aberastury (1981) afirma que, investigando-se o processo de criação do artista ou cientista maduro, constata-se que sua obra de maturidade parece ser simplesmente a concretização de intuições e preocupações surgidas na adolescência.

Rappaport (1982), citando Knobel, defende que a necessidade de intelectualizar e fantasiar do adolescente o repara das angústias vividas pelas perdas ocorridas nessa fase, quando nesse plano, o adolescente se torna "um construtor de teorias ou de devaneios". E explica:

não é o mundo que ele quer reconstruir ou salvar, mas é a si que deseja construir e estabilizar. Knobel mostra que este é um dos motivos básicos que leva o adolescente às manifestações artísticas e culturais. (Rappaport, 1982, p. 40)

Uma característica dessa fase da vida é a necessidade que o jovem tem de se sentir parte de um grupo (Rappaport, 1982). A autora sustenta que sendo o adolescente "inseguro quanto ao que é, o grupo serve como um processo defensivo que o ajuda a configurar-se. A uniformidade que o grupo traz lhe atualiza a segurança de saber quem é" (p. 39).

Ainda sobre essa questão, a autora afirma que:

o grupo ajuda o adolescente a sair de casa. O líder ao qual, em geral, primeiro o adolescente se submete e depois tenta derrubar fica como um modelo paralelo de submissão e questionamento dos pais. E o grupo também o ajuda a vivenciar, na prática, o exercício do bem e do mal. (Rappaport, 1982, p. 39)

De acordo com Zagury (1997),

esta fase incendiária e romântica é importante para que o adolescente e o jovem, mais tarde, quando há um equilíbrio emocional maior, se engajem socialmente num trabalho em que a preocupação social coexista com o desejo de realização pessoal, tornando-os cidadãos conscientes, não apenas preocupados com o seu próprio bem-estar, mas com a melhoria e aperfeiçoamento da sociedade como um todo. (Zagury, 1997, p. 27)

Em minha experiência, foi possível verificar que uma das atividades capazes de proporcionar alento aos adolescentes é o canto coral, onde ele pode encontrar um grande veículo facilitador de relações interpessoais, de exploração de suas capacidades e de expressão do seu mundo. Uma vez inserido e aceito pela turma, a união das vozes pode estimular a percepção do outro dentro do grupo, desenvolvendo no adolescente o senso de coletividade e da preocupação com o todo.

Coelho (2001), explicando que vários são os motivos que levam o cantor a fazer parte de um coral, afirma que "codificar em canção todos esses sonhos e anseios e, a partir da música como experiência estruturada, elaborá-los e colocá-los sob domínio talvez seja o objetivo mais importante de todo o trabalho com corais amadores" (p. 17).

A necessidade de interrelações e a busca do crescimento pessoal (seja ela através da relação com o outro, seja pela disponibilidade de um ambiente propício à experimentação individual) fazem da atividade coral um meio estratégico bastante fértil para jovens e adolescentes.

## **1.2 A voz jovem**

É peculiaridade da adolescência a inconstância do aparelho fonador, uma vez que importantes mudanças fisiológicas e emocionais acontecem, modificando a produção vocal muitas vezes de forma contundente. Segundo Behlau, Azevedo e Pontes (2001), “o desenvolvimento da voz acompanha o desenvolvimento do indivíduo, tanto do ponto de vista físico como psicológico e social” (p. 57).

Após estudo da variação de parâmetros vocais decorrentes da utilização de aquecimento vocal para coro infanto-juvenil<sup>6</sup> (idades entre seis e 13 anos), Pela e Behlau (2001) afirmam: “concluiu-se que o canto coral é altamente benéfico para cantores nesta faixa etária e, no caso das crianças com vozes alteradas, não substitui a terapia, mas pode ajudar no processo terapêutico” (p. 77).

A atividade coral é, portanto, uma das possibilidades que se apresentam para o adolescente, no sentido de fazer com que ele possa desenvolver o canto e conhecer seu processo de mudança vocal; além disso, a dinâmica do trabalho coral propõe a experimentação da produção vocal em grupo e a busca de sua identidade vocal apoiada em outros participantes.

Detectar as singularidades da voz no período da adolescência pode clarear aspectos que permitam a atividade coral sem prejuízo para a voz do adolescente. Nesse sentido, uma análise sobre a muda vocal masculina e feminina vem acrescentar dados úteis a esta pesquisa.

### **1.2.1 Muda vocal masculina**

Essa importante mudança tem processo singular entre os meninos, mas é possível extrair-se algumas características comuns a ambos os sexos.

Entre dez e doze anos, período em que as vozes masculinas e femininas têm qualidades vocais semelhantes, as adolescentes meninas buscam uma voz de peito, imitando alguns meninos, enquanto os adolescentes meninos buscam cantar usando o

---

<sup>6</sup> Crianças e pré-adolescentes de um coro de uma escola particular de São Paulo.

falsete<sup>7</sup>. Ambos, em algumas situações, têm a mesma extensão, mas com vozes e timbres diferentes, aspecto que deve ser levado em consideração na prática vocal com o grupo. (Oliveira, 1995, p. 36)

Segundo Behlau, Azevedo e Pontes (2001), “ocorre a muda vocal fisiológica ao redor dos 13-14 anos, com redução da frequência fundamental e predomínio do registro de peito” (p. 58).

Para Rao (1987), a expressão “voz de peito” define a voz nas frequências mais graves, diferenciando-se da “voz de cabeça”. Tal emissão, segundo a autora, poderá danificar a voz do cantor jovem por ser geralmente produzida sem fôlego suficiente, bem atrás da garganta. Em contraposição, a “voz de cabeça” é recomendada por explorar a ressonância aguda de forma clara e por ter um potencial de alcance (âmbito) maior do que a “voz de peito”, podendo ser utilizada de forma versátil nos mais variados estilos do canto, incluindo o *pop*.

Ainda segundo Rao (1987),

a voz de cabeça fortalece e prepara a voz do menino para a transição da voz aguda para a voz em muda. Também prepara para a utilização saudável do *falsetto*, que é frequentemente usado para a transição propriamente dita. A chave para o uso saudável da voz de cabeça e, particularmente, para a voz de falsete, é fôlego suficiente e o domínio deste. (Rao, 1987, p. 18)<sup>8</sup>

Zagury (1997), referindo-se à muda vocal masculina afirma que:

os meninos, por seu turno, também passam por dificuldades. O engrossar da voz, por exemplo, os deixa em situações difíceis, porque ora ela soa aguda e desafinada, ora eles têm a sensação nítida de que é seu próprio pai que lhes fala. (Zagury, 1997, p. 29)

Mais adiante, Oliveira (1995) compara quatro estudos estrangeiros<sup>9</sup> sobre muda vocal masculina, percebendo resultados diferentes nessas pesquisas. Tudo indica que o pensamento e o procedimento dos regentes da atualidade vêm mudando, trazendo diferentes percepções do processo de muda vocal a partir da tentativa de manter o rapaz cantando nessa fase da vida.

Em minha experiência, pude acompanhar vários casos de muda vocal masculina com diferentes desenvolvimentos. Há casos em que o menino começa perdendo a voz média, que fica sopro, e ganha graves enquanto mantém os agudos intactos, similar ao processo

<sup>7</sup> Behlau e Rehder (1997) consideram o falsete uma denominação para o som emitido pela voz masculina que se assemelha ao som da voz feminina. Tal procedimento, comum na Idade Média, quando não era permitido à mulher cantar em coros religiosos, requer alongamento das pregas vocais, porém com pouca tensão, pressupondo uma ação muscular diferenciada.

<sup>8</sup> Tradução minha: ‘head voice’ strengthens and prepares the boy’s voice for transition from treble to ‘changed’ voice. It also prepares for the healthy use of falsetto singing which is used often in the transition itself. The key to healthy ‘head voice’ singing and particularly falsetto singing, is sufficient breath supply and breath management.

<sup>9</sup> Foram analisados, por Oliveira (1995), os trabalhos de Irvin Cooper (p. 57), Frederick Swanson (p. 63), Duncan McKenzie (p. 60) e John Cooksey (p. 66).

descrito por Cooksey (1977), citado por Oliveira (1995). Há o cantor que perde os agudos (ou tem medo deles, por estar próximo à região de “quebra da voz”<sup>10</sup>) e se limita a cantar na região grave, talvez encantado com essa nova possibilidade. Tal descrição coincide com a relatada por Oliveira (1995):

com base em observações e exemplos retirados de sua própria experiência, Cooper (apud Cooksey, 1977, p. 7) relata que, nesses casos (a) a qualidade dos sons graves torna-se mais rica e mais densa; (b) a faixa mais grave estende-se consideravelmente, e o cantor se torna incapaz de cantar notas mais agudas confortavelmente. (Oliveira, 1995, p. 58)

Em outros casos, essa transição é tão suave que o coralista nem percebe exatamente quando começou seu processo de muda vocal. Curiosamente, constatou-se que os meninos inseridos nesse grupo tornam-se tenores após a mudança. Essa nuance, entretanto, não foi descrita por Oliveira (1995) em nenhum dos estudos pesquisados.

McKenzie [s.d.], também mencionado por Oliveira, “concorda com Cooper que a voz de baixo é rara nos adolescentes. A maioria das vozes mudadas no coro juvenil são barítonos agudos, médios ou graves”. (Cooksey, 1977 apud Oliveira, 1995, p. 62)

Em minha prática, foi observado também que, de fato, a maioria dos adolescentes ao adquirirem notas graves permanece, temporariamente, no naipe de barítonos. Alguns chegam com facilidade a notas bastante graves como fá<sup>1</sup> ou mesmo mi<sup>1</sup>. No entanto, essas notas não possuem muita ressonância ou uma larga propagação. É comum a perda dessa extensão depois de algum tempo, ganhando o jovem cantor maior brilho em notas médias e frustrando aqueles que se percebiam como “baixos promissores”. Muitos amadurecem e se tornam bons barítonos e alguns, num processo um pouco mais lento, se descobrem tenores, com o tempo. O baixo verdadeiro – comumente chamado de “baixo profundo” – é bastante raro entre os cantores brasileiros, conforme atesta Leite (2001) em seu *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves*.

Phillips (1992) observa que há os que nunca aprendem a cantar afinadamente ou com qualquer medida de confiança, levando a uma interpretação errônea de não serem talentosos ou musicais. E completa: “Que triste o adulto que identifica a inabilidade para o

---

<sup>10</sup> O termo refere-se “ao ponto no qual a voz muda do soprano para o barítono ou vice-versa”. (Cooksey apud Oliveira, 1995, p. 44)

canto com a falta de habilidade musical em geral. A falta de respaldo para as artes pode encontrar suas raízes nesta errada concepção” (p. 3)<sup>11</sup>.

Observei ser de fato frequente adultos deixarem de cantar por traumas adquiridos nessa fase. Muitos são considerados desafinados, quando na verdade são mal orientados vocalmente, o que nada tem a ver com afinação. Outros são classificados erroneamente após a muda e têm suas vozes danificadas ou prejudicadas, o que faz com que desistam de cantar pelas dificuldades que o processo equivocado oferece. Uma adolescência musical bem orientada pode incentivar as pessoas tanto para uma carreira musical, como para, pelo menos, levar uma vida de cantor adulto dileitante, prazerosa e bem resolvida.

O canto coral durante a muda vocal foi muito desestimulado no passado, talvez pela insegurança e desconhecimento dos profissionais que lidavam com essa importante modificação fisiológica, cujo estudo avançou bastante nos últimos tempos. Em seu breve capítulo dedicado à muda vocal, Boone e MacFarlane (1994) afirmam:

pelo fato de que estas mudanças de massa (sic) na puberdade tendem a frustrar quaisquer tentativas sérias de cantar ou praticar outras artes da voz, a *junior high school* é, com frequência, um ambiente pobre para a música coral. (Boone e Macfarlane, 1994, p. 92, grifos meus)

Esses pesquisadores mencionam ainda estudo com data de 1965 onde autores fazem apelo para que o canto seja somente desenvolvido bem após a puberdade. Greene (1983), por sua vez, relata estudo de 1919 onde o autor afirma que não era permitido o início do treino do canto antes dos 17 anos com meninas, e 18 ou 19 anos com os meninos. Observa ainda um estudo de 1950 em que seu autor sustenta que poucos meninos de coro transformam-se em bons cantores adultos!

Segundo Phillips (1992), a razão para a tardia iniciação ao canto incide no fato de que vocalizes e a própria técnica vocal provocariam danos na voz jovem. No entanto, esse mesmo autor afirma que, “não há evidência empírica para esta convicção” (p. 4)<sup>12</sup>. Esta última afirmação é corroborada por Pela e Behlau (2001), cuja revisão de literatura aponta para diversos autores que confirmam os benefícios do canto na adolescência, bem como a adequada preparação vocal.

Wormhoudt (1981), citado por Pela e Behlau (2001), considera que

---

<sup>11</sup> Tradução minha: how sad the adult who equates the inability to sing with a lack of musical ability in general. A lack of support for the arts may find its roots in this misconception!

<sup>12</sup> Tradução minha: there is no empirical evidence for such a belief.

na melhor de todas as suas possibilidades, as vozes das crianças poderiam ser cuidadosamente treinadas e na fase de muda vocal recebessem (sic) um tratamento especial, mas que não fossem desencorajadas a parar de cantar como quase fizeram com Caruso, o grande tenor italiano. Blatt (1983) aconselhou que as crianças não deixem de cantar na fase da muda vocal, desde que se tome os devidos cuidados. (Pela & Behlau, 2001, p. 79)

Em seu vídeo *The Boy's Changing Voice*, o maestro Henry Leck (2001) afirma que cantar na muda vocal, desde que acompanhado de perto por um regente consciencioso, não pressupõe nenhum dano para o cantor. Ao contrário, permite que o jovem tenha mais segurança para perceber suas modificações e lidar com as oscilações dessa fase, difícil para alguns, e quase imperceptível para outros. O trabalho vocal durante a muda, baseado na utilização e na manutenção dos mecanismos de leveza da voz é, ainda de acordo com Leck (2001), comprovadamente eficaz e produtivo; essa ideia é também compartilhada por Rao (1987).

O regente que lida com coro juvenil precisa adaptar-se às condições vocais dos seus cantores em muda. Segundo Oliveira (1995), as avaliações periódicas são indicadas, contendo “registro da voz através de gravações, incluindo dados como, características vocais específicas, tessituras e outras informações pertinentes a cada grupo, além de dados sobre o crescimento corporal” (p. 55). Também Rao (1987) compartilha de tal opinião, afirmando que “os meninos em muda vocal devem ser cuidadosamente monitorados à medida que o amadurecimento progride” (p. 18).<sup>13</sup>

Em sua oficina desenvolvida com o apoio da Associação de Regentes de Coros Infantis (ARCI)<sup>14</sup>, o regente Henry Leck afirmou ser necessário um estudo aprofundado da partitura para que sejam delimitados os trechos que cada cantor poderá executar de acordo com suas momentâneas limitações vocais. Cada cantor em muda vocal ora precisará “passear” – ou seja, alternar – por várias vozes, ora precisará calar-se em alguns trechos. Ainda segundo Leck (2001), apesar desse cuidado redobrado, é comum ver o cantor muito feliz por não ter que abrir mão da atividade coral que tanto aprecia, além de perceber os ganhos técnicos e musicais ao entoar trechos que estiveram temporariamente proibidos por suas limitações vocais.

Tal prática é também corroborada por Elza Lackschevitz, renomada regente carioca, cuja atuação à frente do Coro Infantil do Rio de Janeiro e da organização dos Painéis

---

<sup>13</sup> Tradução minha: the boys in vocal transition should be carefully monitored as maturation progresses.

<sup>14</sup> São Paulo, 2002.



FUNARTE nas décadas de 1980 e 1990 foi de profunda relevância para o panorama coral brasileiro. Em entrevista à regente Agnes Schmeling, publicada em 2006, ela afirma:

eventualmente eu conversava com eles: “- Olha, nesse pedaço, você canta isso aqui e pula isso aqui”. Eu tirava todos os trechos com passagens de muda vocal para que pudessem se sentir confortáveis vocalmente. Em outras palavras, eu adaptava repertório, tessitura, textura e até dinâmica, em função de um ou outro menino.(...) Mas nunca disse a um menino que ele não poderia mais participar do grupo. Isso, lá dentro de mim, eu não tinha coragem de fazer. (Lackschevitz, 2006, p. 72)

Conforme Rao (1987), a muda vocal é um fenômeno natural feito de forma consideravelmente fácil, quando o cantor está usando a voz de cabeça. Em minha experiência, observo que muitos rapazes que no coro infantil cantavam no naipe de contralto, passam a preferir cantar no naipe de sopranos, ficando longe da voz média onde a possibilidade de quebra é maior. Na região aguda, o cantor em muda pode ter maior domínio de sua produção vocal; por conseguinte, é comum o *cambiatta*<sup>15</sup> preferir se manter cantando com a voz da infância, correspondente a esse naipe feminino. Por outro lado, aqueles que percebem a perda dos agudos, se sentem protegidos na região grave (entre sol1 e dó3), ainda que a ressonância fique comprometida e pouco se escute o seu canto. Sobre esse tema, Rao afirma:

à medida que a extensão muda da voz da infância (aguda) para a clave de fá é importante vocalizar os meninos a partir de sua região de conforto (que é comumente no agudo, na região de soprano, descendo até o registro médio) onde eles deverão “suavizar” ou apoiar com cuidado, através do “novo território” da região de barítono. É crucial não limitar a voz em muda ao som de “falsete”, mas encorajar uma conexão essencial e saudável para a voz de cabeça, à medida que se exercita toda a extensão. (Rao, 1987, p. 18, grifos da autora)<sup>16</sup>

Oliveira (1995) considera que alguns autores assumem o termo “voz de cabeça” como sinônimo de falsete. Em sua análise, fica evidenciado que há controvérsias na definição do termo, bem como na explicação da ação fisiológica quando da ocorrência do falsete. Rao (1987, p. 18), por exemplo, faz clara distinção entre os termos “voz de cabeça” e “falseto”.

Partindo do princípio que os registros vocais<sup>17</sup> são modos de emissão de um som, com esquema motor particular, sendo diferenciados por qualidade vocal, realidade acústica, ativação muscular e características aerodinâmicas diferentes, Behlau e Rehder (1997) concluem que “desta forma, a afirmação de que apenas os homens são capazes de cantar em

<sup>15</sup> Expressão utilizada por muitos autores para designar rapazes em muda vocal.

<sup>16</sup> Tradução minha: as the range changes from treble to bass clef, it is important to vocalize the boys from where they sing most comfortably (which is often high in the soprano range, down through the middle register) where they will have to “lighten” or support carefully, through the “new territory” of the baritone range. It is crucial not to limit the changing voice to the “falsetto” sound, but to encourage a vital and healthy connection to the head voice as it is exercised throughout the entire range.

<sup>17</sup> “Sundberg (1987) afirma que não existe uma definição clara do termo registro, embora haja um consenso quanto ao registro ser uma extensão da frequência fonatória onde se percebe que os sons são produzidos de uma mesma maneira possuindo, portanto, o mesmo timbre (ex. registro de peito ou de cabeça).” (Sobreira, 2002, p. 70)

falsete não procede; homens e mulheres podem emitir tons em qualquer um dos registros vocais” (p. 30).

Leite (2001) faz a seguinte afirmação em relação ao uso do falsete no canto popular:

observamos também que os tenores (...) podem utilizar a voz de falsete como um rico recurso expressivo. Alguns cantores da nossa música popular, como Zé Renato e Cláudio Nucci, fazem a passagem da voz de peito para a voz de falsete com tal categoria que não percebemos nenhuma quebra no equilíbrio da sonoridade. (Leite, 2001, Introdução)

Através de minha prática, observo que, na música popular – e nos arranjos corais para esse estilo musical –, o uso do falsete tem se apresentado como recurso vocal, sobretudo para grupos masculinos que, dessa maneira, atingem as tessituras de soprano e contralto, ampliando o âmbito de alcance de voz de seus componentes.

### 1.2.2 Muda Vocal Feminina

A revisão de literatura indica pouco aprofundamento de trabalhos sobre muda vocal feminina (Barham e Nelson, 1991; Behlau e Rehder, 1997; Boone e Mcfarlane, 1994; Oliveira, 1995; Phillips, 1992; Rao, 1987; Samuelson 1999; Sobreira, 2002). No entanto, o processo fisiológico de mudança de voz também ocorre nas meninas, muitas vezes interferindo no desenvolvimento do canto.

A muda feminina tem características diferentes das que se observam na muda vocal masculina, conforme evidencia Samuelson (1999):

fisiologicamente, as diferenças entre o feminino e o masculino afetam o desenvolvimento da voz. Durante a puberdade, o laringe masculino cresce rapidamente – a muda completa dá-se entre três e seis meses (Aronson, 1973) – resultando no alongamento das pregas vocais em aproximadamente 10mm e um significativo espessamento das pregas (Zemlin, 1988). Estes fatores provocam uma queda no registro vocal grave de aproximadamente uma oitava. (Samuelson, 1999, p. 25)<sup>18</sup>

Behlau, Azevedo e Pontes (2001) afirmam que “na menina, a frequência fundamental não se modifica de modo acentuado, porém, paulatinamente, ocorre um decréscimo em seu valor, acompanhado por modificações nas características espectrais do som” (p. 58).

Behlau, Azevedo e Pontes (2001) afirmam que “as pregas vocais dos meninos podem alongar-se em até 1 cm, enquanto nas meninas esse crescimento dificilmente passa de 4 mm” (p. 60), informação reafirmada por Leslie Leedberg<sup>19</sup>, justificando a diferença na muda vocal nos dois sexos.

<sup>18</sup> Tradução minha: physiologically, the differences between males and females affect voice development. During puberty the male larynx grows rapidly – complete mutation takes three to six months (Aronson, 1973) – resulting in a lengthening of the vocal folds by approximately 10mm and a significant thickening of the folds (Zemlin, 1988). These factors result in a drop in the lower vocal range of about one octave.

<sup>19</sup> <http://www.leedberg.com/voice/pages/female.html>. Acesso em 20/02/2009.

Enquanto o primeiro grupo de pesquisadores sustenta que na muda vocal feminina não se observa padrão de desenvolvimento de mudança, Leedberg (2009) descreve em seu *site* uma progressão:



Exemplo musical 1. Estágio 1 - Pré-pubereral



Exemplo musical 2. Estágio 2a - Pubescente/Pré-menarca<sup>20</sup>



Exemplo musical 3. Estágio 2b – Puberdade/Pós-menarca



Exemplo musical 4. Estágio 3 – Pós menarca /Jovem adulta

Segundo Boone e McFarlan (1994), a muda vocal feminina inicia-se, geralmente, um pouco antes do processo observado nos meninos, por volta dos nove anos, com mudanças graduais nos quatro ou cinco anos seguintes. Conforme Samuelson (1999), a muda vocal feminina pode se desenvolver ao longo de anos sem uma alteração brusca, como normalmente ocorre com a muda vocal masculina. Sua afirmação revela estudos sobre o processo de mudança nas meninas a partir de 13 anos de idade. Neles, pesquisadores afirmam ter encontrado mudanças substanciais na frequência fundamental de voz falada

<sup>20</sup> Nota da autora: menarca refere-se à primeira menstruação da mulher, usualmente ocorrida durante a puberdade.

Tradução minha: menarcheal refers to a woman's first menstrual period, usually occurring during puberty.

predominantemente por volta dos 15 anos, embora os dados determinem uma notada variação entre os casos pesquisados.

Ainda, Samuelson (1999) aponta problemas comumente encontrados nessa faixa etária, e que podem causar dificuldades, especialmente para o exercício do canto, como laringe elevada, respiração superficial, voz soprosa, perda de alcance de notas mais agudas e empobrecimento da ressonância (p. 26).

A partir de dados empíricos, pude perceber também certa ansiedade na classificação vocal feminina (soprano, mezzo-soprano ou contralto<sup>21</sup>). Uma vez que um dos fatores determinantes para essa classificação diz respeito ao timbre e sabendo-se que a voz jovem encontra-se em formação – e, portanto, não dispõe ainda da ampla gama de suas possibilidades de harmônicos – é comum não haver uma definição clara por um grande período de tempo, o que para uma adolescente pode ser motivo de angústia.

A possibilidade de trabalhar com “voz de cabeça” ao mesmo tempo em que a “voz de peito” vem sendo descoberta, ao invés de deixar a adolescente envaidecida pelas suas novas aquisições, pode gerar insegurança e, conseqüentemente, má produção vocal no canto. Essas mudanças (consideradas sutis, se comparadas às mudanças vocais dos rapazes) podem transformar a vida da coralista numa sequência de frustrações, por ela não mais dispor da habilidade de sua voz infantil, límpida e segura.

Minha experiência também demonstra que:

é comum o caso de meninas que, levadas pela convicção de que as vozes graves são sensuais, insistem em cantar em uma região mais grave do que deveriam. Tal conduta é explicada pelo preconceito de cantar com uma voz parecida com a infantil, uma vez que elas ainda não têm um timbre escuro e sensual no agudo. (Costa apud Sobreira, 2002, p. 111)

Assim como os rapazes, as moças também passam por um período de ajuste de ressonância, quando os graves ficam inconsistentes e pouco se propagam no grupo. Embora tenham orgulho de sua recém adquirida sensualidade feminina e tentem demonstrar as novas habilidades refletindo-as no canto, a voz de contralto no coro juvenil não possui a mesma capacidade de brilho nos graves como no mesmo naipe de um coro adulto. No entanto, é comum encontrarmos jovens que procuram cantar mais grave do que sua tessitura natural.

---

<sup>21</sup> As partituras para coro apresentam, comumente, a indicação tradicional de divisão de vozes, a saber: soprano, contralto, tenor e baixo. No entanto, algumas peças ou arranjos podem apresentar linhas melódicas também para mezzo-soprano e barítono (ou em substituição às linhas de contralto ou baixo)

Por outro lado, algumas moças, cujas vozes apontam para o timbre agudo, também costumam sofrer nessa fase. Segundo Behlau, Azevedo e Pontes (2001), “problemas na muda vocal são muito raros no sexo feminino, embora existam em grau discreto, o que pode se expressar em uma voz infantilizada, na fase adulta” (p. 61). Satisfeitas com as mudanças fisiológicas e com a entrada oficial na adolescência, muitas jovens passam a evitar enfaticamente as notas agudas porque o timbre as remete imediatamente à voz da infância. Por conseguinte, as partes de soprano do repertório coral adulto costumam trazer desconforto, sobretudo psicológico.

### 1.2.3 Preparação vocal específica

Segundo Coelho (2001), no trabalho de técnica vocal para corais, o desenvolvimento vai além das condições e habilidades vocais dos coralistas:

promove, também, mudanças em suas estruturas internas de sensibilidade e conhecimento. A partir do momento em que os referenciais e parâmetros de uma pessoa são questionados, ou mesmo alterados, modifica-se seu equilíbrio em relação a si mesma e ao se meio. (Coelho, 2001, p. 16)

Jackson-Menaldi (1992), citada por Pela e Behlau (2001) observa “ser de grande importância o conhecimento da anatomia e fisiologia da voz cantada para um regente, pois fará eficaz e profissional seu trabalho musical e criativo” (p. 78).

Por conta das características tão especiais citadas anteriormente, entendo que a preparação vocal do coro juvenil exige também um olhar diferenciado. Vozes passando por mudanças devem ter suas possibilidades respeitadas, o que não impede de se fazer um trabalho de desenvolvimento vocal, focando inclusive num estudo de alcance de extensão, à medida que a nova voz vai se apresentando para o adolescente.

Rao (1987) defende a importância da técnica vocal, afirmando que “o canto expressivo começa com boa técnica vocal, contudo a experiência musical estará incompleta se a técnica estiver separada do propósito musical ao qual ela serve”<sup>22</sup> (p. 25).

A autora ainda argumenta:

*técnica vocal* serve para um propósito: a plena e completa realização do trabalho musical. Produzir, praticar e executar música através do canto é um modo de *fazer música*; é um caminho para *compartilhar música*; um caminho para *entender música*;

---

<sup>22</sup>Tradução minha: expressive singing begins with good vocal technique, yet musical experience is incomplete if technique is separated from the musical purpose it serves.

um caminho para *gostar de música*. Cantar é um caminho para a pessoa *tornar-se musical*. (Rao, 1987, p. 26, grifos da autora)<sup>23</sup>

Oliveira (1995), citando Cooksey [s.d.], chama atenção para a questão envolvendo a respiração, uma vez que “... o adolescente em muda vocal consome muito ar na emissão dos sons” (p. 71). Por conseguinte, frases muito longas no registro agudo ou com saltos muito grandes deverão ser evitadas para não correr-se o risco de prejuízo vocal do *cambiatta*<sup>24</sup> ou mesmo de frustração pela produção vocal pobre. Ao mesmo tempo, exercícios com o intuito de trabalhar a capacidade respiratória dos cantores bem como despertar-lhes consciência de sua dificuldade poderão ser muito benéficos e elucidativos.

Não raro, jovens se interessam pela experimentação de mudança de timbres e recursos vocais, contribuindo para maior conhecimento de suas possibilidades enquanto cantores. Através de tal pesquisa estilística, é dada ao coralista a oportunidade de desenvolver seu gosto e ampliar seu universo musical.

#### 1.2.4 Desafinação vocal<sup>25</sup> na adolescência

O conceito de afinação/desafinação transita por critérios que, segundo Figueiredo (2006), dificultam sua definição absoluta. “A avaliação da boa ou má afinação passa através do filtro do sistema de afinação em que um determinado grupo cultural opera, e que condiciona, conseqüentemente, o gosto dos agentes envolvidos: regente, coralistas, público, etc.” (p.18).

Compreendendo tal colocação, este trabalho abordará o termo “desafinação” como algo que fuja da expectativa de produção vocal de acordo com a estética do repertório em questão. Não cabe nesta pesquisa discorrer sobre as diversas possibilidades de produção vocal ou a aceitação cultural de um determinado entoar.

Realizar música é abrir caminhos, muitas vezes desconhecidos, de sensibilidade; é importante levar em consideração que nem sempre o cantor encontra essa disponibilidade. Segundo Coelho (2001), a voz traz – além do episódio fisiológico e acústico – o conteúdo psíquico e emocional: “isto é, a voz é, também, a expressão sonora da personalidade do indivíduo e o reflexo de seu estado psicológico” (p. 13). E continua:

---

<sup>23</sup> Tradução minha: singing *technique* serves one purpose: the full and complete realization of the musical work. Producing, practicing and performing music through singing is a way of *making music*; a way of *sharing music*; a way of *understanding music*; a way of *enjoying music*. Singing is a way of *becoming musical*.

<sup>24</sup> Termo designado para rapazes em processo de muda vocal.

<sup>25</sup> Para maior aprofundamento sobre o conceito de desafinação vocal, ver Sobreira (2002).

a emoção evidencia-se em nosso corpo na forma de uma modificação de equilíbrio na sensibilidade orgânica neurovegetativa e afetiva. O estudo e domínio da emoção, portanto, influenciam o bom funcionamento orgânico e tornam o corpo mais sujeito à vontade. (Coelho, 2001, p. 13)

Também Figueiredo (2006) sustenta a subjetividade dos aspectos emocionais de um indivíduo perante o fazer musical: "Há muitos canais pelos quais passa a compreensão e a emoção geradas por uma obra musical" (p. 30).

Dessa forma, torna-se importante observar o manancial de emoções despertado por aquele que decide explorar sua voz, uma vez que "os fatores psicológicos estão presentes na maior parte dos casos de desafinação." (Sobreira, 2002, p. 115)

Cabe novamente mencionar a dificuldade em definir parâmetros para conceituar desafinação. Segundo Sobreira (2002):

a desafinação pode ocorrer em situações onde ela não seja percebida da mesma maneira por todos; para um músico experiente, por exemplo, uma determinada passagem musical pode soar desafinada, enquanto para um novato o mesmo trecho pode estar soando afinado. (Sobreira, 2002, p. 31)

Ainda, de acordo com o programa de Canto Orfeônico<sup>26</sup>, organizado pelo maestro Heitor Villa-Lobos em 1934, é clara a divisão entre afinados e desafinados, bem como a separação das práticas de ambos os grupos:

na seleção de vózes dos alunos, o professor deverá ter o cuidado de selecionar os afinados e desafinados, recomendando a êstes últimos que procurem ouvir sempre, com muita atenção, o cantar dos alunos afinados, pois que a simples audição é elemento precioso para aquisição, em pouco tempo, de qualidades necessarias para a emissão afinada e clara dos sons. (Villa-Lobos, 1937, p. 16)

Em contrapartida, Gainza (1988) cria um paralelo entre a dificuldade de se falar fluentemente ou sem sotaque uma língua estrangeira, mesmo que esta seja compreendida sem grandes esforços - fenômeno que pode ocorrer inclusive em crianças - pelo simples fato de não ter havido uma prática oral desse idioma no momento propício, ou seja, "pouco depois de começar o contato auditivo com ele". E segue:

o mesmo acontece com a capacidade de cantar ou de afinar o canto, que aparece reprimida ou retardada em indivíduos que têm o ouvido perfeitamente sensibilizado pela audição precoce ou contínua da música. (Gainza, 1988, p. 22)

Rappaport (1982), discorrendo sobre crise e momento crítico, afirma:

alguns pássaros, por exemplo o nosso avinhado (curió), possuem um período típico de aprendizado do canto. Se neste momento ouvirem apenas o canto típico da espécie, desenvolvê-lo-ão com notável beleza. Se não o ouvirem, o canto será distorcido. Não adiantará haver tentativas posteriores de adequá-lo novamente. Mesmo no momento crítico, se outros cantos se misturarem ao da espécie, o resultado será contaminado e dificilmente corrigido. (Rappaport, 1982, p. 19)

<sup>26</sup> Todas as transcrições do projeto de Canto Orfeônico de Villa-Lobos, constantes neste trabalho, respeitam sua redação bem como as regras ortográficas vigentes à época.

Fica entendido assim que esse treinamento constante será extremamente benéfico, para não dizer determinante, àqueles que têm na atividade do canto uma fonte de prazer.

Sobreira (2002) afirma que “a habilidade de tocar um instrumento não está associada a uma melhor acuidade vocal” (p. 93). É o caso, por exemplo, de exímios instrumentistas que não conseguem reproduzir vocalmente uma determinada frase musical profundamente conhecida através da execução de seu instrumento. Isso se deve principalmente à falta de uso da voz cantada, que conduz ao desconhecimento de suas potencialidades vocais. Gainza (1988 apud Sobreira 2002) também corrobora essa opinião.

Seguindo o mesmo raciocínio, é possível inferir que adolescentes, logo após a muda vocal, podem sofrer a mesma dificuldade de afinação, pelo desconhecimento das potencialidades de sua nova voz. As mudanças inerentes ao período de vida que estão vivendo podem fazer com que eles percam o controle de seu aparelho fonador, independente do grau de musicalização estabelecido antes da muda. Foi possível deduzir, no entanto, a partir de minhas observações práticas que meninos e meninas que continuam a cantar durante esse processo de transformação lidam melhor com a aquisição das novas possibilidades vocais.

A partir de observação empírica, percebo que um adulto desafinado foi, quase sempre, uma criança ou adolescente que não teve a oportunidade de se afinar. Dowling (1999 apud Sobreira 2002) afirma que “o processo de aculturação dos padrões da altura da escala é longo e lento (...) os ouvintes precisam de um maior número de anos da aculturação antes de ouvir as alturas corretamente em termos de uma estrutura tonal de referência” (p. 33).

Sobreira (2002), ao relatar sua experiência com aulas em grupos de desafinados, descreve, indiretamente, os benefícios da atividade coral:

embora o treinamento individual, possa trazer bons resultados, as aulas em grupo são benéficas por proporcionar aos alunos a oportunidade de cantar em conjunto, de aprender a não ter medo de errar e de ter coragem de tentar superar suas dificuldades. Além disso, o canto coletivo é um meio propício de ajudar o indivíduo a se conscientizar de seu problema: ao observar os colegas, os alunos têm a rara chance de analisar com calma os tipos de erros que podem surgir. (Sobreira, 2002, p. 150)

São muitos os casos de adolescentes desafinados que, após a experiência de algum tempo cantando em coro ou com aulas de percepção musical, aprendem a entoar de forma bastante satisfatória, perdendo o medo de cantar e, por conseguinte, diminuindo as chances de errar. Através da experimentação da sua voz em transformação e da prática da percepção musical, o jovem amplia esse universo e se sente apto a atuar dentro dele, ainda que com



restrições quanto ao seu desempenho. É certo que nem todos chegarão a um patamar musical muito elevado mas, sem dúvida, poderão ter prazer no canto sem o constrangimento de uma desafinação comprometedora.

Vale aqui o relato de um caso que me chamou atenção.

Certa vez, tive um aluno de musicalização, jovem, por volta dos 25 anos, que se considerava extremamente desafinado. Observei logo que sempre que propunha uma melodia, esta era emitida em falsete, normalmente afinada. Mas quando pedia que usasse sua voz de adulto, descendo para a oitava de sua extensão masculina começavam os problemas, pois este aluno não conseguia usá-la e tudo saía com a desafinação de quem não conseguiu encontrar nem mesmo o tom da música. Sem perceber acabava voltando à voz de falsete, quando finalmente afinava e cuja expressão de alívio apontava para minha certeza de que ele sabia o que era estar ou não desafinando.

Um dia, este aluno comentou que quando criança adorava cantar e que cantava sempre (talvez, uma tentativa de entender porque, como adulto, não tivesse seguido este caminho musical). Foi então que indaguei sobre a adolescência, já imaginando a resposta: realmente, durante este período o aluno tinha cantado muito pouco ou quase nada, principalmente durante o processo de muda vocal. Não foi difícil concluir que esta pessoa simplesmente não aprendeu a lidar com sua voz adulta e sempre que necessário, recorria à sua "voz da infância" para cantar. Era uma pessoa musical, com um bom sentido rítmico e melódico, mas bastante limitada pela única extensão que conhecia; o falsete. Não demorou a "aprender" sua extensão masculina e em pouco tempo estava desfrutando do prazer de cantar afinadamente na região mais grave, aproveitando toda a sua musicalidade. Mas sem dúvida, teria sido mais um adulto desafinado e talvez inferiorizado por isso. (Costa apud Sobreira, 2002, p. 128)

#### 1.2.4.1 O trabalho *a cappella*<sup>27</sup> como facilitador para desafinados

A dispensa de instrumentos de acompanhamento na realização coral (canto *a cappella*) pode ser um trunfo que o regente tem em suas mãos visando o desenvolvimento musical de seus cantores, uma vez que esse trabalho demanda muita concentração, acuidade na produção vocal e grande necessidade de se escutar o grupo para produzir música.

Tal designação era referida por Villa-Lobos como "canto a sêco" e constava do projeto de canto orfeônico, conforme transcrito abaixo:

estes generos de musicas, na maioria das vêses e de preferência, deverão ser ensinados e cantados a seco, para que os alunos não só se habituem ao diapasão do som sem o auxílio de nenhum instrumento, como também para que melhor se lhes desperte a consciencia do som e da harmonia das vibrações simpáticas num conjunto de vózes. (Villa-Lobos, 1937, p. 20)

Vertamatti (2008), em seu mapeamento com coros infanto-juvenis no Estado de São Paulo, revela que "a textura do coro *a cappella* é pouco explorada". Dos coros pesquisados, 81% utilizam acompanhamento harmônico e apenas 19% trabalham com música *a cappella* (p. 30).

<sup>27</sup> A *cappella* (ou *Alla cappella*), no estilo de igreja; descreve música coral que é entoada sem acompanhamento. (A *CAPPELLA*. In: Horta, Luiz Paulo, *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 67)

Embora possa ser mais fácil para os coralistas iniciantes o trabalho com apoio harmônico – o piano é o instrumento mais utilizado pelos grupos estudados por Vertamatti (2008), por exemplo –, o canto *a cappella* pode, a médio prazo, tornar-se uma eficiente ferramenta no processo de musicalização do adolescente. A autora cita Domonkos (1969) que dá o exemplo do compositor e educador musical Zoltán Kodály, cuja teoria sugere que o uso do piano nos ensaios não seria um bom recurso posto que é um instrumento temperado, e pode entrar em conflito com a afinação vocal, não temperada. Kodály [s.d.] (Vertamatti, 2008 apud Domonkos, 1969), afirma que, por essa razão defende-se “o canto *a cappella*, em que a afinação é conseguida pelo apoio mútuo das vozes e não pelo uso de instrumentos fixos” (p. 37).

Figueiredo (2006) compartilha desse pensamento, ao afirmar que – em se tratando de peças cujos instrumentos não estão integrados na partitura e, sim, utilizados para fins de afinação – o equilíbrio entre trabalho *a cappella* e com acompanhamento deve ser objetivado:

há regentes que jamais utilizam instrumentos em seus ensaios, e há outros que jamais deixam de utilizá-los em ensaios e apresentações. Acho que tudo é uma questão de meio-termo. A utilização eventual de um instrumento de teclado para dar um suporte inicial numa obra com harmonias a que o grupo não está habituado, pode ser extremamente bem-vinda. Mas, utilizar o instrumento permanentemente como “muletas”, para que o coro não perca a afinação, é totalmente danoso ao desenvolvimento dos coralistas. Jamais eles terão a chance de evoluir em direção a uma realização *a cappella*? (Figueiredo, 2006, p. 19-20)

Sobreira (2002) observa ainda que “quando o aluno, adulto ou criança<sup>28</sup>, é muito inexperiente, o acompanhamento pode ser um agente dificultador” (p. 155). A autora afirma que outros estudos também se referem ao uso do instrumento como possivelmente danoso à afinação, quer seja pela dificuldade de se escutar os colegas no coral, quer pela quantidade de modelos de timbres no momento da execução do instrumento, o que pode afetar a percepção dos sons. “Da mesma forma, se a presença de mais vozes inibe a afinação, a presença de um acompanhamento harmônico também pode interferir negativamente” (Sobreira, 2002, p. 155).

Percebo que o repertório para coro *a cappella* ainda tem na música coral tradicional a sua maior fonte, o que acarreta um problema para vozes jovens, uma vez que as peças são, em sua quase totalidade, direcionadas a coros adultos, com a frequente divisão de SCTB (soprano, contralto, tenor e baixo). Respeitando tessituras e fazendo uma análise criteriosa do

---

<sup>28</sup> Como seu trabalho não se refere à desafinação na adolescência, é possível que por este motivo ela tenha suprimido tal faixa etária de sua observação.

material, é possível encontrarmos obras que não exijam vozes muito pesadas e que soem muito bem para esse tipo de coro.

Infelizmente, a produção de música coral *a cappella* por conta dos compositores da atualidade não é, geralmente, direcionada aos coros juvenis. Foram encontradas algumas peças de confronto em concursos corais dedicadas a tal faixa etária; no entanto, pelo caráter competitivo exigem tamanho grau de dificuldade que apenas os grupos mais experientes ousam realizá-las.

### 1.3 O coral, pelo adolescente

A partir da minha prática percebo que crianças aceitam com alegria a atividade coral e não costumam questionar a exposição do cantor, a aceitação por parte da sociedade, a repercussão na mídia. Os adultos, uma vez tendo a certeza de suas fontes de prazer, aderem à atividade independente de críticas. E os adolescentes, o que pensam da atividade? O questionamento que se segue poderá ajudar na discussão sobre a atividade entre jovens e, se possível, no redimensionamento de procedimentos para atender ao coro juvenil.

Por que alguns adolescentes quebram a barreira do preconceito e se permitem “pelo menos” experimentar o canto em grupo enquanto outros acham que cantar é impensável, chegando a considerar a atividade algo que não lhes despertaria qualquer prazer?

O maestro Marcos Leite, na tentativa de explicar as dificuldades de difusão do trabalho coral nos dias de hoje, sentencia: “ninguém sai de casa e toma banho bonitinho depois de um dia de trabalho para assistir a um coral. Existe o estigma de um negócio antigo, anacrônico, careta, fora de moda” (Rodrigues, 2002)<sup>29</sup>. Será, portanto, essa resistência dos adolescentes uma herança da barreira dos próprios adultos?

Em minha prática, observo que alguns bons jovens cantores têm vergonha de mostrar sua habilidade para os demais colegas. Será essa uma questão urbana, haja vista que minha experiência se concentra em grandes centros?

Esses mesmos jovens orgulham-se de tocar um instrumento perante os colegas e passam a ser valorizados por seus pares, por tal. Haverá para o adolescente a ideia de que cantar é “só” cantar enquanto tocar um instrumento é desenvolver uma habilidade?

---

<sup>29</sup> Texto disponível em <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/5235>, com acesso em 20 de março de 2009.

O que atrai o adolescente/jovem é a *performance* e por isso a estética coral tradicional não o seduz? E por fim, cantar em coral é melhor do que assistir à apresentação?

Se, através desta pesquisa, for possível compreender o que é coral para um adolescente ou jovem, teremos a possibilidade de contribuir com a reflexão acerca do panorama dessa atividade musical, podendo obter assim novos cantores dispostos a experimentar essa prática coletiva.

Embora meu referencial teórico se baseie no material bibliográfico (ainda que escasso), no *blog* (descrito a seguir) e nas entrevistas analisadas no Capítulo 2, além de minha experiência prática, nesse ponto da pesquisa recorri a outro referencial, no intuito de melhor compreender o que pensam os jovens sobre a atividade coral, à luz da teoria da representação social.

De acordo com Duarte (2000), a teoria da representação social pode ser de grande valia no estudo da educação musical – e, no meu entender, também numa radiografia do panorama do coro juvenil brasileiro – por fornecer subsídios para a investigação do conceito e das impossibilidades inerentes a essa atividade.

Conforme Rentfrow e Gosling (2007):

sem querer, acabamos associando determinadas características específicas aos fãs, ouvintes e executantes de gêneros musicais distintos, criando estereótipos. Por exemplo, para muita gente, o ouvinte de *jazz* é esnobe e elitista; o fã de música erudita, careta e conservador; e o pagodeiro, necessariamente extrovertido e bonachão. Entretanto, nem sempre é assim.

Um estudo recente realizado com adolescentes americanos revelou que alguns estereótipos parecem ser mais estáveis que outros. Por exemplo, enquanto os fãs de música *pop* foram descritos como pessoas atraentes, convencionais e entusiasmadas, os de música erudita foram percebidos pelos adolescentes como bastante artísticos e intelectuais, bem como tradicionalistas e conservadores, pouco atraentes e nada atléticos.

Ainda segundo os adolescentes do estudo, os fãs de *rap* têm porte atlético, são conscientes dos problemas sociais e querem ser reconhecidos socialmente. Já os aficionados de música religiosa, como o *gospel*, são conservadores na política e têm, entre seus valores, a segurança da família, a paz, o amor e, é claro, a salvação. (Rentfrow & Gosling, 2007, apud Ilari, [s.d.], p. 74; grifos meus)

Se entendermos que a música coral está comumente associada à música erudita ou sacra, conforme a pesquisa mencionada, não surpreende o fato de ela afastar o adolescente de sua apreciação ou execução. Não combinam com a rebeldia e desejo de renovação do adolescente adjetivos tais como conservador, “careta”, tradicionalista, pouco atraente ou nada atlético!

Nesse sentido, se é objetivo discutir a situação atual dos coros juvenis, é mister que se faça uma pesquisa objetiva desses estereótipos que rondam a atividade. A partir da verificação de sua representação, entendi ser possível refletir sobre o canto coletivo na adolescência e investir em mudanças para que essa atividade tenha uma melhor acolhida pelos jovens.

Moscovici (1963, p. 251), citado por Wagner (2000, p. 4) resume: “representação social é definida como a elaboração de um objeto social pela comunidade”. Concluí que, a partir da compreensão desse objeto social, a discussão tomaria outro viés, posto que minha argumentação se desenvolve pelo ângulo desse grupo social (adolescentes, cantores ou não). Portanto, apenas para esta parte de minha pesquisa, procurei respaldar-me na teoria das representações sociais.

Alves-Mazzotti (2005) sustenta que a pesquisa sob a ótica das representações sociais tem sido extremamente difundida na América Latina, sobretudo a partir da década de 1990. E segue:

Por suas relações com as práticas, por seu papel na formação das identidades, pelas possibilidades que oferece de antecipar hipóteses sobre comportamentos e trajetórias, bem como de identificar conflitos entre os sentidos atribuídos ao mesmo objeto pelos diferentes atores envolvidos nas relações pedagógicas, as representações sociais constituem um instrumental valioso para uma melhor compreensão do ‘fracasso escolar’ das crianças pobres, um passo essencial para a sua prevenção. (Alves-Mazzotti, 2005, p. 1-2)

Fazendo um paralelo com a afirmação acima, julguei que a pesquisa através da teoria da representação social pudesse lançar uma luz sobre a atual situação dos corais dedicados aos jovens brasileiros. Esse esforço se deu, justamente, por acreditar ser o coro juvenil uma atividade que reúne características importantes para a busca dessa faixa etária.

Das 29 respostas obtidas no *blog*, a grande maioria é de cantores de coro<sup>30</sup>. Logo numa primeira análise, tornou-se evidente a total importância que esses jovens coralistas dão ao trabalho coletivo.

Eis o que se destaca (grifos meus):

cantar em coral é desenvolver um **trabalho de equipe** e, conseqüentemente, **responsabilidade e respeito para com os outros coralistas**. É, também, estar em contato com pessoas que estão **unidas** por um interesse em comum e sentir-se devidamente **integrado** num meio que propõe um trabalho sério e metuculoso e, ao mesmo tempo, proporciona um lazer inestimável para aqueles que realmente se identificam com a coisa. Daniel.

---

<sup>30</sup> Conforme descrito anteriormente, cantores dos corais juvenis do Colégio São Vicente de Paulo (RJ).

Cantar num coro pra mim está além de desenvolver minhas habilidades musicais e vocais, é um momento que tenho uma vez por semana para **estar com pessoas** únicas e maravilhosas, entrar em uma **quase perfeita harmonia com tudo** que está a minha volta. Vitor.

Coral é a onde você pode encontrar pessoas muito legais e **cantar junto com elas (em grupo)!!** Bibi.

Durante muito tempo estive em busca de uma atividade que me fizesse feliz, esquecesse das preocupações [música=terapia?] e que houvesse **trabalho em grupo**, o coral me proporcionou tudo isso e muito mais. Em todas as atividades que eu entrei sempre havia disputas e exclusão daqueles que não eram tão bons e gerava brigas entre os integrantes. No coral vejo um belo **trabalho em grupo**, apesar da conversa, **um tenta ajudar o outro**. Alguns não tem conhecimento de música (eu por exemplo) mais sempre tem alguém pra te ensinar e ajudar. Juliana B.

O coral (...) fez com que eu tivesse que refletir sobre o **meu lugar no grupo**. Para vencer o desafio de afinar e timbrar é preciso pensar no todo para então **se encaixar, se adequar ao grupo** e estar sempre atento as suas mudanças (do coral e pessoal). Ilan.

O coral é um lugar sem discriminações, sem superioridade, sem preconceitos, sem nada dessas coisas que são muito presentes na nossa **sociedade...** Hannah M.

É um **trabalho em equipe**, q ninguém (sic) pode, nem quer, fazer sozinho! Se todos **se entendem e se respeitam** o resultado é lindo! Muito emocionante! Paula.

Além disso, coral é sinônimo de **amizades!** Victor.

Maneiras tão diferentes que juntas formam uma sensação maravilhosa que é a **música em grupo!** Débora.

Um lugar em que você **se liga com as outras pessoas**, e as considera como irmãos, porque fazem parte de um mesmo grupo. Hannah B.

Num coro se aprende a **respeitar os talentos e as individualidades** (a sua própria e a dos outros também). Se aprende a **dividir responsabilidades, erros e acertos**. Se aprende a ser mais irmão- e até mais **solidário**, como diria o também coralista Ilan. Luiza.

O canto coral é ótimo para pessoas que precisam **desinflar o ego**, para pessoas que gostam de música e quem gosta **de trabalho em grupo mesmo (...)**. Alice.

Em resumo, coral é um grupo que gosta de música e de fazer música e que **gosta de estar junto, de criar junto**. Diana.

Quando todo mundo **canta junto** essa sintonia fica maior ainda. **É uma força que vem dessas vozes.** Juliana M.

É também uma emoção muito grande o momento do palco, onde **nossos esforços formam uma só voz**. Gabriel L.

Coral me lembra, **trabalho em equipe**. Amanda.

Fica indefinido, porém, se esse grau de importância é anterior à entrada do cantor na atividade – ou seja, se ele/ela já tinha o interesse e o gosto pela atividade coletiva – ou se isto foi despertado a partir da prática coral. Fica aqui a sugestão para um aprofundamento na questão através de estudo futuro.

Indo mais adiante, observou-se a menção ao sentido de acolhimento e mesmo proteção, através das seguintes comparações, muitas delas com a força expressiva da metáfora:

O coral, resumindo muito mesmo... É A MINHA VIDA! (...) o lugar onde esqueço dos (sic) meus problemas, é como se fosse o meu céu! Hannah M. (grifos do original)

Além disso, coral é sinônimo de amizades! Victor.

Além disso, o coro é uma família onde, por mais sozinho que possa se sentir na vida (sic) e distante de todos, ali dentro, é impossível sentir-se assim! Débora.

Por isso também encaro o coral como se fosse uma turma de irmãos (...) você se liga com as outras pessoas, e as considera como irmãos, porque fazem parte de um mesmo grupo. Hannah B.

Se aprende a ser mais irmão. Luiza.

É uma troca de experiências (sic), idéias e até mesmo carinho. Diana.

Algo como se fosse uma única voz, que fala por todos. Luca.

Das respostas obtidas por aqueles que não cantam em coro, a alusão ao trabalho coletivo se deu de forma muito sutil – quando não confusa – indicando a possibilidade de inexistir, para o não coralista, o foco no trabalho coletivo.

Para mim coral é a união de vozes que mostram a felicidade de povos que criam suas culturas. Antonio.

Ainda tenho uma imagem meio chata, de pessoas vestidas iguais, o mesmo tom de roupa. Paula D.

Acho que o coral pode ser uma experiência positiva em grupo, mas não acho que seja uma preferência para quem queira presenciar um espetáculo (eu, inclusive). Fernanda.

Pois, pra mim muitas vozes juntas fazem uma diferença incrível, não só em número, mas acho que a música fica mais bonita. Não sei se tem o mesmo nome, porém me parece algo semelhante, pelo fato de ter várias pessoas cantando. Cecília.

Imagino (já que não tenho a experiência necessária para afirmá-lo) que deva ser algo prazeroso e bom para despertar em cada um o espírito de grupo. Mariana.

Eu acho coral algo, um tanto diferente, porque assim, são várias pessoas com características diferentes, cantando em harmonia. Luca.

Pra mim coral é uma aprendizagem em conjunto que visa a música. Fernanda.

Os depoimentos dos “não cantores” indicaram uma análise do ponto de vista da *performance*, ficando claro que o processo – a dinâmica da atividade – não estava em questão para esses adolescentes. Reproduzo abaixo, alguns depoimentos de adolescentes que nunca experimentaram a atividade:

tenho 16 anos e não canto nem nunca cantei em um coral. Eu antigamente tinha realmente aquela típica imagem de um coral. Velhinhas cantando músicas evangélicas em uma igreja. Mas, aos poucos, conhecendo alguns (poucos) corais, percebi que não é bem assim. Não é como se eu tivesse amado corais, ainda tenho uma imagem meio chata, de pessoas vestidas iguais, o mesmo tom de roupa e músicas, às vezes, um pouco entediadas (sic). Coisas que, eu entendo, devem ser

importantes para um coral, mas que me remetem algumas vezes aquela velha imagem de igreja. Paula.

Tenho uma impressão ruim de coral. O coral não me parece em geral interessante, senão, na maior parte das vezes, um entediante programa a ser assistido. Nunca participei de um, mas de todos os que eu vi (e foram poucos), apenas um ou dois me agradaram. Acho que o coral pode ser uma experiência positiva em grupo, mas não acho que seja uma preferência para quem queira presenciar um espetáculo (eu, inclusive). Fernanda.

Meu nome é Cecília tenho 17 anos, nunca cantei em coral, só assisti algumas apresentações (...) mas o que mais me encanta são os corais que tem em música clássica. Acho maravilhoso como no Requiem (sic) de Mozart, por exemplo, eu não entendo nada de música clássica, apenas acho lindo. Cecília.

Meu nome é Mariana, tenho 16 anos e nunca cantei em um coral. Admito nunca ter tido vontade e disposição o suficiente para fazê-lo, mas, apesar disso, imagino (já que não tenho a experiência necessária para afirmá-lo) que deva ser algo prazeroso e bom para despertar em cada um o espírito de grupo. Além disso, é um espetáculo muito bonito visto de fora. Mariana.

Meu nome é Fernanda tenho 14 anos e eu nunca participei de um coral. Apesar disso, desde pequena convivo com música coral pois minha mãe é professora de canto e é preparadora vocal e regente de corais. Acho que por uma convivência obrigatória nunca me interessei por participar, prefiro ficar olhando. Fernanda.

Já para os cantores, foi justamente a dinâmica de ensaio, i.e., o processo da atividade, que mais apareceu nas respostas, ficando a *performance* num plano muito distante numa possível escala de valores.

Alguns respondentes não cantores criticaram a forma das *performances* e a palavra “entediante” apareceu duas vezes, em respostas diferentes.

Tenho uma imagem meio chata, de pessoas vestidas iguais, o mesmo tom de roupa e músicas, às vezes, um pouco entediantes (sic). Paula.

O coral não me parece em geral interessante, senão, na maior parte das vezes, um entediante programa a ser assistido. Fernanda

A pesquisa não apresentou resultados seguros para que se possa afirmar se há ou não uma representação social de coral, pelos adolescentes. No entanto, foi possível obter dados argumentativos que lançam luz à discussão, clareando a visão da situação e apontando possibilidades de solução para o problema. A partir dos dados desta pesquisa, é possível fazer importantes derivações a respeito da trajetória do coro juvenil e traçar estratégias para a continuidade da atividade.

A partir da análise de tais dados, foi possível inferir que a prática coral gera um grande bem-estar àqueles que dela se utilizam. O processo em si encerra múltiplos significados vinculados ao fazer coletivo. O atrativo maior para os que exercem a atividade está no processo de ensaio, na mistura das vozes, no exercício do canto em grupo propriamente dito. Uma vez que o “não cantor” não participa desse processo, resta-lhe apenas a passividade



de espectador; por conseguinte, a melhor “fatia” da atividade, a partir da ótica do adolescente, fica de fora.

Considero que a necessidade de interatividade dominante nos diversos eventos de comunicação da atualidade – sejam eles programas de televisão, *clips* veiculados na *internet* e mesmo *shows* ao vivo – afasta o adolescente da plateia de um coro tradicional. Numa sociedade onde a educação musical ainda procura caminhos para se tornar mais abrangente, o que resulta na pobreza de dados para apreciação de eventos musicais de diferentes estéticas e estilos, a análise limitada à percepção não se constitui em atrativo para o adolescente de hoje, pois há poucos critérios para a compreensão da *performance* musical.

Por conseguinte, há que se pensar na linguagem coral dedicada a tal faixa etária para que seus benefícios atinjam não apenas aqueles já envolvidos com o canto coral. Quer para atrair novos cantores, quer para formação de plateia, o investimento na reflexão sobre tal assunto poderá apontar saídas para a evasão ou a não adesão do adolescente na prática coral de hoje.

## CAPÍTULO 2 – O REGENTE/EDUCADOR E SEU CORO JUVENIL

No intuito de estudar as características do coro juvenil, percebi a necessidade de pesquisar, através de coleta de informações sobre a prática e a opinião de outros regentes, as escolhas e as possibilidades do regente coral para essa faixa etária.

O uso da expressão “regente/educador” deriva-se da dificuldade de definição do papel do regente, sobretudo daquele que atua na faixa etária do adolescente.

Samuel Kerr, em entrevista a Alfonzo (2004), explica:

eu insisto muito com meus alunos: eles podem até ser regentes, mas antes de ser regentes eles são líderes de uma comunidade que os aceitou, porque eles tem uma formação de dar e possuem a capacidade de aglutinar as pessoas. Eu talvez não use a palavra “educador”, porque morro de medo de darem uma outra conotação. (...) Eu tenho muito medo, dessa coisa de pretender ensinar alguma coisa. (Kerr apud Alfonzo, 2004, p. 187)

Ainda a partir do trabalho de Alfonzo (2004), foi possível extrair o seguinte depoimento da musicalizadora e regente Marisa Fonterrada, que complementa a declaração anterior de Kerr e justifica a dificuldade de definição do papel do regente:

o regente no Brasil é um educador. Seja para criança, adulto, coro de empresa, escola (...) Então todo o trabalho que você tem para fazer no coro, ergue o braço, dá a anacruse e o coro canta, é uma utopia. O que acontece é que muitas vezes o regente não quer assumir uma postura de educador porque ele tem uma imagem do educador que não tem *status*. É melhor ser regente e eu não sei se isso é uma coisa que possa se mostrar... é uma coisa de ele perceber. (Fonterrada apud Alfonzo, 2004, p. 202, grifo meu)

Já Figueiredo (2006) vai além, afirmando que “o regente (...) é um importante agente modificador. Ele modifica seus cantores, a música que é executada e o público que ouvirá o grupo em apresentações. Mas o regente também é modificado pelo coro, pelo público e pela música” (p. 10).

A análise que se segue busca conhecer as práticas, refletir conceitos e processos e compreender o papel do regente de coro juvenil.

### 2.1 Procedimento

No segundo semestre de 2008, foram aplicadas entrevistas semi-estruturadas com regentes de coros no Estado do Rio de Janeiro, sendo 23 regentes de coros juvenis e 18 de coros não juvenis (infantis ou adultos). As entrevistas ocorreram, em sua maioria, de forma presencial, realizadas por meus alunos da disciplina de graduação Processos de

Musicalização, ministrada como estágio docente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); apenas dois questionários foram respondidos por e-mail<sup>31</sup>.

Os regentes foram designados para análise dos dados, usando-se R para regentes de coro juvenil e RNJ para regentes de coro não juvenil (adulto ou infantil).

Não houve exigência de exclusividade de regentes para cada entrevistador, pela própria dificuldade que os alunos tiveram para encontrar regentes de coro juvenil. Ainda, foi dada aos alunos a liberdade de entrevistarem mais de um regente de cada categoria (coro juvenil e coro não juvenil). Por conseguinte, criaram-se particularidades, a saber:

- Não houve coincidência de participantes em ambas as categorias, embora alguns regentes assumissem trabalhar tanto com coro juvenil quanto com coro adulto ou infantil. Na ocasião, foi feita pelo regente a opção de se identificar em apenas um dos dois grupos.
- Entre os regentes de coro juvenil, uma mesma regente foi entrevistada por três alunos numa mesma ocasião, gerando respostas coincidentes que serão consideradas uma única vez.
- Um segundo regente de coro juvenil foi entrevistado por dois alunos em momentos diferentes, gerando respostas naturalmente parecidas, porém, em alguns aspectos, complementares. Nesses casos, as respostas foram utilizadas separadamente na análise dos dados obtidos.
- Quatro alunos entrevistaram mais de um regente de coro juvenil:

Aluno 1	Aluno 2	Aluno 3	Aluno 4
R 03	R 10	R 08	R 18
R 02 X (coincidente)	R Y (coincidente)	R 09	R 20
	R 12		

Houve, portanto, o total de 23 regentes de coros juvenis entrevistados por 21 alunos da UNIRIO, gerando 24 respostas diferentes.

<sup>31</sup> As respostas recebidas encontram-se tanto na primeira quanto na terceira pessoa do singular e serão transcritas *ipsis literis* durante a análise que se segue.

As entrevistas foram aplicadas também a regentes de coros infantis e adultos (RNJ), no intuito de conseguirmos dados comparativos para as questões a serem analisadas.

Embora uma das regentes entrevistadas tenha afirmado trabalhar com coro juvenil, sua resposta sobre a faixa etária de seu coro (de 7 a 12 anos) descartou a possibilidade de análise na categoria coro juvenil, uma vez que, dentro dos critérios determinados, seu grupo estaria na categoria infantil. Sua entrevista foi, portanto, incluída na coleta de dados para coros não juvenis

Dos 21 alunos, três não apresentaram resultados sobre coros não juvenis, enquanto três apresentaram mais de um entrevistado para essa mesma categoria. Mais uma vez, surgiram coincidências, conforme demonstrado abaixo:

Aluno 5	Aluno 6	Aluno 7
RNJ 18 Z (coincidente)	RNJ 6 Q (coincidente)	RNJ 02
RNJ 1	RNJ 10 W	RNJ 17

Tendo sido entrevistado por mais de um aluno numa mesma ocasião e, portanto, gerando respostas idênticas, o RNJ 18 Z só foi considerado uma única vez. Esse mesmo fato aconteceu com a regente RNJ 06 Q.

Houve ainda a coincidência de um mesmo regente, entrevistado por dois alunos separadamente, gerando dados que permitem a inclusão de suas respostas em itens distintos.

Houve, portanto, o total de 18 regentes de coros não juvenis entrevistados por 21 alunos da UNIRIO, gerando 19 respostas diferentes.

A partir de janeiro de 2009, verificando-se a necessidade de expansão da pesquisa para melhor análise dos dados obtidos até então e para formulação de dados estatísticos, foram distribuídos por *e-mail* 89 entrevistas, abrangendo também regentes corais de diferentes estados brasileiros. Até abril de 2009 – quando a enquete foi encerrada – obtive a resposta de apenas 17 regentes, o que sugere uma dificuldade de cooperação na pesquisa por boa parte desses profissionais, talvez por desinteresse ou, ainda, pela falta de costume de responder a questionários de pesquisa. Desse total, 12 se reconhecem como regentes de coros juvenis e dois são do Rio de Janeiro.

Dos regentes questionados na segunda etapa, responderam ao questionário (quantidade por Estado):

RJ	BA	SP	MG	SC	PR	RS
02	02	04	01	02	02	04

Participam desta análise, portanto, 35 regentes brasileiros de coros juvenis e 23 regentes brasileiros de coros infantis ou adultos, perfazendo o total de 58 regentes, com 60 respostas analisadas.

Por constatar que a amostra não é suficiente para gerar dados estatísticos, optei por utilizar as respostas obtidas de modo a fomentar ou complementar as discussões a cerca das questões inerentes ao regente/educador de coro juvenil.

O questionário<sup>32</sup> formulado para direcionar as entrevistas foi composto de 27 perguntas, dividido em duas seções: a) Sobre o regente e b) Sobre o coro.

Nas questões sobre o regente (de 1 a 16), buscou-se obter informações sobre a formação e atuação desse profissional, além de opiniões a cerca da atividade coral. Na segunda seção (de 17 a 27), a coleta teve como objetivo traçar um perfil dos grupos trabalhados por esses regentes.

As respostas mais significativas encontram-se no Anexo; no entanto, em alguns itens da análise foi necessário transcrever um grande número de respostas para demonstrar a pluralidade de opiniões.

## 2.2 Perfil dos regentes entrevistados

Dos 35 regentes de coro juvenil respondentes, 15 trabalham em escolas de Ensino Fundamental e/ou Ensino Médio, três em escolas de nível superior enquanto que nove trabalham em escolas de música. Além desses, seis são regentes de coros juvenis de igreja<sup>33</sup> e apenas um não especificou se sua instituição é vinculada a alguma escola ou empresa. Foi observado ainda que dez dos 35 regentes pesquisados declararam trabalhar com mais de um coral de adolescentes, em categorias muitas vezes distintas (coro de igreja e coro de escola de música, por exemplo). Todos os regentes afirmaram trabalhar com adolescentes por vontade própria.

<sup>32</sup> O modelo do questionário encontra-se no Anexo 1.

<sup>33</sup> Houve uma regente que afirmou trabalhar com coro juvenil de igreja, colocando entre parênteses a ressalva: “não é trabalho”.

Fazendo uma análise dos dados obtidos, em relação à formação dos regentes estudados, constatou-se que 11 regentes têm Licenciatura, entre eles, nove regentes de coro juvenil. Tal dado aponta uma ligação importante entre o trabalho com adolescentes e a formação de professor, paralelamente a de regente (músico).

Dos regentes entrevistados, 14 responderam não ter formação de nível superior. Destes, três informaram ter conhecimento empírico. Os demais indicaram cursos técnicos de regência ou conhecimentos adquiridos em congressos ou cursos livres de regência coral.

É interessante observar que dos 56 regentes entrevistados, 17 mencionaram terem se especializado com Carlos Alberto Figueiredo e/ou no curso de regência nos Seminários de Música Pro Arte, onde ele ministra essa especialização. Todos esses regentes atuam no Rio de Janeiro, confirmando a indiscutível tendência carioca de procura por esse professor para a formação de novos profissionais. Não houve coincidência de nenhum outro nome de professor citado no quesito “formação”.

No intuito de investigar a atuação dos regentes corais participantes desta pesquisa, foram feitas duas perguntas:

- a) Participa de alguma associação ligada à atividade?
- b) Participa de cursos, palestras e workshops? Com que frequência?

Dos 23 regentes de coro juvenil do Estado do Rio de Janeiro, apenas três afirmaram a participação em alguma associação ligada ao canto coral. No entanto, dos 12 regentes de coro juvenil de outros Estados, apenas três responderam negativamente. Esse resultado sugere fortemente que os regentes cariocas estudados possivelmente desconhecem a atividade das associações.

Das associações citadas (ABRC – Associação Brasileira de Regentes Corais; ARCI - Associação de Regentes de Coros Infantis; FECORS - Federação de Coros do Rio Grande do Sul; ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical; Associação Alto Uruguai/SC; ACC - Associação de Canto Coral; e AMBB - Associação dos Músicos Batistas do Brasil) somente as duas últimas atuam diretamente no Rio de Janeiro. Tal situação talvez justifique a pouca adesão dos regentes cariocas, atualmente, ao trabalho das associações, ao mesmo tempo em que demonstra a dificuldade desses regentes para se organizarem enquanto grupos de interesse.

A ARCI e a FECORS foram citadas quatro vezes cada uma, enquanto a ABRC foi citada duas vezes, havendo ainda a ressalva de um colega sobre a desarticulação dos regentes corais (grifo meu):

RNJ 23 - R: ABRC (Associação Brasileira de Regentes Corais) **Cadê ela?** (sic)

Houve ainda o registro de dois regentes que participam de grupos de discussão por correio eletrônico, demonstrando o intuito de se manterem atualizados.

Por outro lado, a maioria dos regentes afirmou fazer cursos e oficinas anualmente, demonstrando que estão constantemente em busca de aperfeiçoamento e reciclagem. Essa procura pode também indicar uma tentativa de compensar a dificuldade do trabalho solitário. Ainda assim, a precariedade de cursos de regência no Rio de Janeiro foi informada pelos respondentes abaixo:

RNJ 14 - Sempre que eu tenho conhecimento de algum evento desse tipo aqui no Rio, eu participo. Só não participo mais vezes porque eu não tenho disponibilidade de viajar para outros Estados.

R 11 - Todo ano eu tento fazer cursos no início do ano. Aqui no Rio mesmo. Antes eu ia para Curitiba, agora não dá pra ir. Faço na Associação de Canto Coral. Quando é aqui no Rio a gente tenta fazer sempre. Mas às vezes eu não fico sabendo...

Apesar disso, foram citados quatro vezes os atuais cursos de férias da Associação de Canto Coral, conforme exemplo:

R 12 - Participo e dou. No início desse ano eu fiz o curso do Carlos Alberto Figueiredo na Associação de Canto Coral. (...) Acaba que a gente não tem tempo de fazer muitos cursos porque a gente trabalha muito. Então muita coisa acaba não acontecendo porque a gente não tem horário, não dá certo.

Houve também referência a dois eventos corais que deixaram de existir nos últimos anos, mas já movimentaram bastante o panorama coral carioca<sup>34</sup>: o Curso Internacional de Regência da Oficina Coral do Rio de Janeiro (entre 1995 e 2005) e o Fórum RioAcappella (entre 2000 e 2004).

R 22 - Não participou muito neste ano. Participa deles sempre que pode, e se queixa de que ultimamente não estejam acontecendo no Rio muitos cursos nessa área, como RioAcappella e Oficina Coral, por exemplo.

A pergunta de número 10 gerou diversidade na interpretação, pela dubiedade de sua formulação (Como é a aceitação dos colegas em relação ao coro de sua instituição?). O regente R 27 não respondeu à pergunta, questionando se tal aceitação se referia aos colegas

<sup>34</sup> A presente pesquisadora participou de todas as edições do Curso Internacional de Regência da OCRJ e também de todas as edições do Fórum e Curso de Verão RioAcappella, ora como palestrante ou maestrina, ora como aluna/cantora em algumas oficinas, podendo atestar a importância de ambos para a reciclagem, aperfeiçoamento e difusão da atividade coral, além de promover a tão necessária troca de experiência de profissionais da área. Além disso, tais eventos trouxeram novas possibilidades de repertório para os regentes participantes.

de profissão ou aos colegas de trabalho dentro da própria instituição. Sendo assim, considerei que houve respostas em ambos os sentidos. Como a pergunta visava à verificação da aceitação dos colegas da instituição, foram consideradas apenas as respostas que atendiam à pesquisa nesse sentido.

Nessas respostas foi possível verificar alguma dificuldade entre colegas de trabalho ou mesmo entre o regente e sua instituição. Há citações de preconceito, pouco estímulo ou mesmo de indiferença em relação à atividade.

R 05 - A escola X só faz bons comentários depois das apresentações, contudo não dá estrutura nem ajuda na organização. Já na Igreja a aceitação é muito boa.

R 11 - Com os meus colegas tudo bem. É mais difícil com quem está começando porque acha sempre que o trabalho dele é melhor do que o seu. Eu sei que eles gostam das crianças cantando, mas eu sempre vejo na cara deles assim "nossa, mas ela fica cantando com eles o dia inteiro?" Não estou generalizando, mas é.

R 16 - Não apóiam muito. Gostam das apresentações, mas não apóiam muito.

R 21 - A aceitação dos colegas era boa, eles queriam o coro no colégio, mas não se aproximavam muito, não demonstravam muito interesse na atividade.

R 26 - Eles demonstram pouco interesse e participação.

R 30 - Alguns se interessam pouco, mas a maioria é indiferente.

R 33 - Boa, apesar de ainda haver preconceitos, como sendo uma arte "menor".

R 34 - Admiração e um pouco de ciúmes...

RNJ 01 - Uma aceitação muito boa, porém ainda com preconceitos.

Há também o relato de boa aceitação, com a ressalva de que a atividade não interfira nas demais atividades:

R 01 - Aceitam bem desde que não interfiram na sua rotina.

R 08 - Ótima. No colégio o coro funciona em horário extraclasse, logo não interfere em outras matérias.

R 12 - Em geral as pessoas gostam de coral. (...) O problema é quando o coral começa a atrapalhar as aulas deles ou quando começa a tomar o horário de determinada atividade. Enfim, mas fora isso, é uma atividade que os professores valorizam.

R 23 - Não há problemas. Porém, ele mesmo procura marcar seus ensaios fora do período de prova.

Há, em contrapartida, o relato de muitos regentes que se sentem apoiados pelos colegas e/ou pela instituição, embora nem sempre fiquem claros os critérios de avaliação desse respaldo.

R 06 - Boa, pois entendem que um adolescente capacitado será um adulto capaz de participar de atividades corais.

R 07 - Há uma grande aceitação, pois a música é essencial na igreja, sendo assim o coro é fundamental.



R 19 - Boa. Diz que se interessam pelos arranjos, apesar de o repertório ser muito específico para a igreja, mas diz que há um interesse especial por ser um coro juvenil, que é mais raro dentro do universo dos corais no Rio.

R 20 - Muito boa. A escola Y possui uma intensa atividade musical ininterrupta há 46 anos. É uma referência em educação musical.

R 35 - Na Universidade o grupo é respeitado e requisitado para abertura de semanas acadêmicas e outros eventos. Fazemos nosso festival anual (5 edições) trazendo outros grupos juvenis.

R Y - Muito boa, eles incentivam, têm orgulho e sentem que a atividade complementa a instituição e a formação dos alunos.

RNJ 02 - Muito boa, por ser um coro de primeira qualidade no nível musical e vocal.

Muitos foram os regentes (tanto de coro juvenil como de adulto ou infantil) que afirmaram terem tido algum tipo de disfonia<sup>35</sup>, sobretudo fenda. Todos os que apresentaram esse tipo de problema buscaram algum tratamento; destes, apenas um afirma continuar com rouquidão. Interessante que R 35 e R 17 responderam “Ainda não.” como se fosse esperada disfonia na atividade coral (ambos regem coro juvenil). Nesse sentido, cito ainda o relato abaixo:

RNJ 24 - Em 37 anos de atividade, nunca!

Também foram encontrados três relatos de regentes que condicionam o problema a questões emocionais e não apenas por desgaste vocal.

### 2.3 Perfil dos coros analisados

Houve uma diversidade muito grande quanto à faixa etária dos coros juvenis, uma vez que alguns grupos são pré-definidos (grupos que contemplam um determinado segmento em estabelecimento de ensino, por exemplo) e outros não obedecem a nenhum critério que delimite a entrada e/ou a permanência do indivíduo na atividade. De forma geral, os regentes entrevistados trabalham com pré-adolescentes, adolescentes e jovens, havendo ainda um único grupo que mistura crianças (a partir de oito anos) até adolescentes de 17.

Chama atenção desta pesquisadora a peculiaridade da resposta abaixo:

R 11 - As minhas crianças vão crescendo. Às vezes a menina está grande demais, mas está com uma voz “infantiiiiii!” (sic) e eu tenho que transferir essa criatura de alguma forma por causa do tamanho. Mas, às vezes a garota tem 12 anos e tem uma voz insuportavelmente grande pra um coro infantil. Grande que eu digo é modificada também. Mandei uma menina de 11 anos pro coro juvenil, ela não tinha papo no coro infantil, tive que mandar.

Eu tenho aluna no coro infantil que é mãe.

<sup>35</sup> 1. alteração ou enfraquecimento da voz ; 2. dificuldade de fonação, de qualquer origem  
Fonte: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=disfonia&styp=k>. Acesso em 05 de maio de 2009.

Eu tenho uma menina de 20 anos que adora cantar no coro infantil. Eu falo pra ela "minha filha, não dá. Você já está fazendo faculdade".

Eu decido. Por exemplo, às vezes o garoto nem está com a voz mudada ainda, mas eu mando pra ele sentir o gostinho de cantar perto das outras pessoas. Eu tenho duas meninas de 17 anos no coro infantil. Elas amam o coro infantil e não querem sair. Talvez porque o coro infantil cante em tudo quanto é lugar. Conversam com as crianças como se tivessem a mesma idade.

Quando ele(a) vai chegando aos 13 anos eu vou mandando pro coro juvenil. A garota, principalmente, e falo que ela está fazendo um estágio. Mas tem gente que não consegue ficar no coro juvenil; pede pra não ficar.

Essa resposta exemplifica a dificuldade de transição ou mesmo de colocação de um adolescente no coro e essa dificuldade condiz com a própria característica da adolescência (descrita no Capítulo 1), em que não se definem padrões iguais para todos e/ou nitidamente delimitados em todas as idades. A partir da avaliação do regente - conforme demonstrado no depoimento acima - os critérios para essa transição podem ser delineados.

A regente RNJ 10 W identificou-se como regente de coro juvenil embora a faixa etária de seus coralistas identificasse o grupo como coro infantil, de acordo com os critérios utilizados nesta pesquisa. Na resposta à pergunta de número 15 (sobre sua maior satisfação em relação ao coro juvenil), a regente se refere a "crianças", enfatizando seu público alvo.

RNJ 10 W - É ver a empolgação das **crianças** quando cantam e a alegria que muitos têm em fazer parte do Coral. (grifo meu)

Esse detalhe demonstra uma atitude corriqueira, conforme minhas observações empíricas, onde crianças e adolescentes costumam ser tratados pela comunidade – algumas vezes até mesmo pelos seus regentes – sem que se considerem seus aspectos diferenciais. Abaixo, o exemplo de outro regente quando indagado sobre a maior queixa em relação ao coro juvenil:

R36 - Quando as **crianças** estão com um nível musical ótimo e têm que sair do grupo por uma razão ou outra. (grifo meu)

Essa situação acaba por prejudicar a busca de uma linguagem específica para coro juvenil, acarretando, dentre outras coisas, os inúmeros corais categorizados como "infanto-juvenis". O objetivo de tais grupos ganha um sentido dual - não só em relação ao repertório, mas também no que tange à forma de abordar os coralistas – no sentido de atingir e satisfazer tanto a criança quanto o adolescente que canta. Considerando-se que os jovens recém saídos da infância buscam justamente se distanciar dessa faixa etária e assumir sua condição de adolescentes (assunto levantado no Capítulo 1 desta pesquisa), é possível inferir que tal

confusão justifique o visível afastamento de muitos jovens da atividade coral, conforme o estudo da evasão dos coros pesquisados, a seguir.

### 2.3.1 Evasão anual

A partir das respostas da pergunta número 20 (Qual o percentual de evasão de um ano para o outro?), foi possível comparar dados de forma mais ampla, uma vez que os regentes de coro não juvenil também responderam. A maioria das respostas dos regentes de coro juvenil aproximou-se de um patamar em torno de 40%, ao passo que os demais regentes afirmam haver evasão inferior a 10%. Tais resultados apontam para uma diferença entre coros juvenis e não juvenis no que diz respeito à estabilidade do grupo.

Os regentes 05, 06 e 17, coincidentemente, apresentaram baixo percentual de evasão; observe-se que os três trabalham com coros juvenis de igreja.

Chama atenção a diferença da resposta dos regentes de coro adulto ou infantil. Tal diferença pode justificar a queixa dos regentes de coro juvenil quanto à rotatividade de seus grupos de trabalho:

RNJ 09 - 1%. Temos 3 anos de existência; nesse período foi quase nula a evasão dos componentes do coro.

RNJ 12 - Não há evasão.

RNJ 15 - Muito pouca evasão, quase nula. Há cada vez mais ingressantes.

RNJ 24 - Na universidade 30%; nos demais não chega a 5%.

As respostas acima exemplificam a diferença que está sendo descrita; o coro da universidade, que mais se aproxima dos aspectos de coro juvenil, é o que apresenta maior índice de evasão.

Em síntese, a análise cruzada está representada na resposta de RNJ 23:

RNJ 23 - Da comunidade, é mínima. De alunos, depende do ano em que estão cursando a universidade. Mas de coro juvenil da cidade a rotatividade é grande.

Os regentes reconhecem a existência de uma questão cíclica, tanto para coro juvenil quanto para coro adulto ou infantil:

R 11 - Depende da idade que eu tenha naquele ano. Passei quatro anos da minha vida com um coro juvenil que era aquele grupo. Eram 40, eles só saíam ou porque tinham que trabalhar ou se mudavam. Mas um saía e outro entrava. Depois que aquele grupo acabou, eu nunca tive um grupo tão grande nem que ficasse tanto tempo junto. Hoje eu tenho 10 alunos certos, de um total de 22.

RNJ 21 - Cada ano é diferente. Há anos com renovação de 70%, e outros com renovação de apenas 10%. São ciclos.

RNJ 07 - Novos grupos se formam, tenho 5 pessoas que já vem fazendo esse trabalho comigo há algum tempo considerável.

RNJ 11 - O (...) é um colégio que só vai até o 5º ano, portanto todos os anos saem as crianças do 5º e entram as que chegam ao 3º ano. Então é um coro mutante, mudando o tempo inteiro. Na (...), eu tenho um núcleo que permanece o mesmo desde que o projeto começou em 2006. Portanto eu tenho uma média de 4 alunos que saem e que entram por ano e eu mantenho uma média de 25 coralistas. No (...) já tive uma média de 20 cantores e agora tenho 7, portanto, bem irregular.

Interessante observar que muitos regentes tiveram dificuldade em responder objetivamente de forma percentual, o que prejudicou em parte a comparação imediata dos dados obtidos. Por motivos desconhecidos, alguns regentes deixaram essa questão em branco enquanto outros alegaram, na ocasião, serem incapazes de responder por não terem ainda completado um ano de trabalho com o grupo. No Anexo 2, foram colocadas todas as respostas, no intuito de deixar claro as grandes diferenças nas experiências profissionais de regentes de coros juvenis e não juvenis.

### **2.3.2 Frequência dos cantores na atividade**

A pergunta de número 19 buscava informações sobre a frequência dos cantores. Foram analisadas respostas tanto de regentes de coro juvenil quanto de coro adulto e infantil. A maior parte dos regentes pesquisados considera o índice de frequência muito bom, mencionando médias entre 90 e 95%. Naturalmente, os cantores bolsistas (prática de algumas universidades) têm a assiduidade verificada e controlada; perto de festividades, eventos e apresentações, a frequência é naturalmente maior.

Dentre as dificuldades listadas pelos regentes, a falta de política do estabelecimento onde o coro funciona, os compromissos de trabalho dos cantores, a dependência das decisões dos pais dos alunos e até mesmo o mau tempo (dias de chuva, por exemplo) são motivos que afetam a frequência aos ensaios. O período de provas também foi bastante citado pelos regentes.

#### **2.3.2.1 Período de provas**

Ainda em relação ao funcionamento dos coros juvenis, foi perguntado aos regentes sobre a necessidade (ou não) de adequações do planejamento ao período de provas e recuperação dos cantores (pergunta número 11). A partir de minha experiência prática,

verifiquei ser este um assunto inerente ao universo do coro escolar, sobretudo o de adolescentes.

Nos dados obtidos, foi verificada a prática de adaptações para o calendário em vários depoimentos; alguns regentes se valem de atividades de revisão do repertório ou de jogos e brincadeiras musicais para que os faltosos não percam muito conteúdo. Outros evitam marcar concertos e apresentações nesse período e houve até mesmo quem afirmasse, resignado, haver um entendimento entre os componentes para a suspensão dos ensaios no período de provas.

R 01 - Em geral, suspendo os ensaios.

R 08 - De uma maneira simples, dá muita liberdade aos alunos para faltarem por necessidade de estudo para o período de provas e não costuma trabalhar músicas novas nesse período. Sem muitas cobranças.

R 25 – “Com jogo de cintura” (grifo do regente).

R 35 - A opção primeira da família é o conteúdo, as provas e trabalhos escolares. Tenho que respeitar e adaptar-me. Ao aluno que porventura faltar o ensaio por estes motivos, ofereço um ensaio extra de retomada em outro horário na semana, de preferência em fim de tarde, conforme a disponibilidade de ambos.

R Y - É sempre um período difícil. Sempre faltam muitos alunos, mas isso é observado com naturalidade e entendimento.

Chamam atenção as respostas de regentes que seguem seus planejamentos e optam por cobrar o compromisso dos próprios coralistas, demonstrando uma prática identificada com o trabalho do educador; valem-se ainda de estratégias para evitar as faltas dos cantores.

R 02 X - Conto com algumas faltas, mas, é o mínimo; os alunos são devidamente esclarecidos e comprometidos com o coral evitando, ao máximo, as faltas por esses motivos

R 26 - As atividades seguem regularmente. Peço aos alunos que se esforcem na escola para que os pais não exijam que eles faltem o coral. Costuma funcionar bem.

R 30 - Tento falar com os jovens a administrarem bem o tempo.

R 34 - Mantemos uma meta, administro as aulas trabalhando com a consciência deles relacionada com os compromissos assumidos, não só com apresentações, mas com a empresa que nos mantém. Procuro colocá-los frente a frente com suas responsabilidades, já os preparando para a realidade que a vida cobra, ao mesmo tempo fazendo dos nossos momentos de ensaio os mais interessantes possíveis.

R 36 - Todas as datas de apresentações são organizadas com bastante antecedência, assim na maioria das vezes não temos problemas com recuperações e provas.

R 12 - Bom, é um problema. Muitas vezes você tem que ter jogo de cintura porque o aluno precisa estudar e, muitas vezes, você tem a cobrança do pai, mas em contrapartida você precisa fazer com que ele cante, que as coisas sejam bacanas, que ele tenha determinada disciplina para estar no grupo. Você tem que conversar acima de tudo e estabelecer as regras. Tem que haver regras. E se as regras não existirem ou não forem cumpridas, você não tem coro.

R 18 - Essa realmente é uma parte complicada, pois o grupo sempre fica mais disperso e faltoso; procuro fazer ensaios mais movimentados e sempre com novidades para evitar as faltas.

### 2.3.3 Repertório adotado

Do repertório adotado pelos regentes que responderam à pesquisa, a grande maioria declarou trabalhar com música popular brasileira, confirmando uma tendência e uma facilidade de alcance desse repertório; de 30 respostas, 16 são de regentes de coro juvenil e 14 de regentes de coro não juvenil<sup>36</sup>. É possível inferir que tal repertório agrada não somente aos jovens ou novatos na atividade coral.

R 10 - Praticamos um repertório de música popular brasileira, **que está mais ao alcance de todos** (...). (grifo meu)

Consideraram-se ecléticos 11 regentes (apenas um de coro não juvenil), misturando música popular nacional e internacional, folclórica, erudita, sacra e *negro spirituals*<sup>37</sup>.

Apenas dois regentes trabalham exclusivamente com música erudita (ambos regentes de coro não juvenil) e 13 se dedicam à música sacra, sendo oito regentes de coro juvenil e cinco de coro não juvenil. Destes, boa parte afirma trabalhar com música *gospel*<sup>38</sup>, apenas.

Nenhum dos regentes de música sacra ou erudita mencionou qualquer detalhe sobre a escolha de repertório, sugerindo um objetivo bem definido e sem questionamento. Já os regentes que trabalham com música popular ou os que adotam repertório eclético fizeram observações sobre quem ou o que define a lista de músicas trabalhadas, demonstrando alguma flexibilidade na determinação das peças. Os exemplos abaixo demonstram essa diversidade (grifos meus):

R 11 - Agora? Música brasileira. Às vezes **eles me pedem** pra fazer uma música. Pedem música popular (...).

R 23 - Repertório em sua maioria nacional. **E a escolha é do regente.**

R 13 - Nós trabalhamos com repertório popular e erudito. Geralmente a escolha do repertório **fica por minha conta, mas eu sempre estou aberto a sugestões.**

<sup>36</sup> Um regente definiu o repertório como “simples”, sem maiores explicações.

<sup>37</sup> *Spirituals*: canção folclórica dos negros norte-americanos, de caráter religioso, que se originou nas plantações do Sul dos Estados Unidos. Usualmente adaptada da Bíblia, a história é cantada em estrofes por uma única voz, com o coro entoando o refrão. O elemento de improvisação nos primeiros *spirituals* está ausente nos arranjos harmonizados posteriores. Também chamado de *negro spiritual*. Fonte: *Dicionário de Música Zahar*, Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1982.

<sup>38</sup> Canto característico dos cultos evangélicos da comunidade negra norte-americana, freq. influenciado pelo *blues* e pelo gênero folclórico daquela comunidade. Fonte: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=gospel&stipe=k>. Acesso em 25/05/2009.

RNJ 11 - No colégio X eu faço repertório folclórico, principalmente, porque é uma **indicação por parte da diretoria**, eles querem que isso seja trabalhado. (...) No lugar Y, (...) no momento estou fazendo um repertório de bossa nova em comemoração aos seus 50 anos, até porque as crianças que estão desde o início do projeto, já **estão na pré-adolescência, e estão começando a rejeitar um pouco este repertório folclórico**, elas vêm **pedindo** outras coisas que estou inserindo aos poucos, equilibrando o repertório e eu prestigio mais isso, a MPB e um pouco de folclore.

R 09 - Repertório sobre a memória do bairro (por causa do projeto) e algumas músicas **sugeridas pelos alunos**.

R 26 - Popular, na maioria das vezes, fazemos arranjos de músicas **escolhidas por eles mesmos**.

### 2.3.3.1 Arranjos específicos

Ampliando a pesquisa sobre o repertório adotado, a pergunta de número 12 dizia respeito a arranjos específicos para os grupos, enquanto a pergunta de número 13 buscava informações sobre a formação do regente como arranjador.

Dos 58 regentes entrevistados, 36 responderam que fazem arranjos para seus corais. Destes, 21 são regentes de coro juvenil e 14 de coro adulto ou infantil. Dos 19 que responderam negativamente à pergunta, 11 são regentes de coro juvenil e oito são de coro adulto ou infantil. Houve ainda regentes que informaram não escrever arranjos, mas adaptações de arranjos para seus corais.

Embora o assunto seja aprofundado no Capítulo 3 desta pesquisa, é importante observar, pelo filtro das respostas a esse questionário, que muitos regentes utilizam arranjos (escritos ou não por eles) para o desenvolvimento de seu trabalho, além de (ou em vez de) peças tradicionais para coro. Essa constatação leva a duas conclusões:

1. As peças tradicionais podem não se adequar às configurações dos grupos corais pesquisados (juvenis ou não) em relação à distribuição das vozes, alcance de notas, timbre, etc.
2. Há uma necessidade de renovação de repertório específico para os grupos.

Tal especulação tem ainda nas respostas abaixo, um reforço no seu sentido:

R 05 - Não. Esse é um grande problema: "Um regente de coro que não faz arranjos é uma pedra no caminho!"

R 08 - Sim, geralmente de acordo com o material vocal que me é dado.

R 19 - Sim, até porque não encontra muitos arranjos para essa faixa etária.

R 28 - Sim. Arranjos ou adaptações que se encaixem na característica do grupo.

RNJ 14 - Constantemente. Como eu trabalho, na maioria das vezes, com coros amadores, que apresentam uma extensão vocal limitada, isso se faz necessário. Algumas vezes eu chego até mesmo a compor para os coros.

RNJ 18 Z - Dou extrema importância a isso. Meus grupos cantam predominantemente arranjos feitos por mim. Eu acho melhor assim por que sei o que escrever para cada grupo.

Embora não seja possível extrair dados estatísticos concretos, a pergunta serviu para confirmar essa tendência.

### 2.3.3.2 Formação do regente arranjador

A partir da pergunta sobre a formação de arranjador, foi possível chegar às considerações a seguir.

Muitos regentes informaram ter desenvolvido seus conhecimentos nessa área a partir de sua formação acadêmica, em disciplinas como arranjo vocal/instrumental, contraponto e harmonia. Ainda assim, vários deles indicaram a participação em cursos livres de arranjo para coral, demonstrando a necessidade de aprofundamento na matéria, como aponta o depoimento do regente abaixo:

RNJ 21 - Sou bacharel em composição musical, também. A formação de arranjador, especificamente com este título, ainda não existe na universidade. O estudo necessário é dado tanto no curso de regência quanto no de composição. No entanto, o estudo extra-acadêmico se dá com professores particulares, cursos intensivos, conservatórios e demais formas não acadêmicas.

Foram justamente essas formas não acadêmicas as mais recorrentes nas respostas dos regentes estudados, em relação à sua formação como arranjador. A resposta a seguir traz um exemplo:

R 13 - Bem, eu faço arranjo mais por necessidade e porque isso faz parte do trabalho. O regente tem que saber arranjar, escrever, orquestrar... Mas eu não tenho uma formação específica nessa área, só mesmo aquelas disciplinas comuns ao curso de regência, além da experiência que eu tenho com o canto coral, que também conta muito.

Em outros casos, é possível observar ainda que o empirismo, a intuição e a convivência com arranjadores e com o próprio meio coral também são formas não acadêmicas que participam da formação de regentes-arranjadores:

R 03 - Apenas a experiência

R 15 - Pura intuição.

R 09 - Uma parte por ter estudado na UNIRIO, um pouco de experiência e convívio com outros profissionais. Bastante intuitivo também.

R 34 - Cursos aleatórios e experiência (muitos erros e acertos).

R 22 - "A Vida". Nenhuma formação específica, mas dentro da faculdade, cursou, além das matérias de harmonia, uma oficina de música modal com o professor Helio Sena<sup>39</sup>,

<sup>39</sup> Hélio Sena: músico e professor da UNIRIO. Para maiores informações, procurar em: [http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\\_FORM\\_B&nome=H%E9lio+Sena](http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=H%E9lio+Sena). Acesso em 25/05/2009.



que incentivava bastante os alunos a escreverem. Posteriormente fez com o mesmo professor um grupo de estudos e a partir daí começou a escrever mais e para funções mais específicas, como quando trabalhou com um coro de terceira idade. A falta de material voltado para a faixa etária o incentivou a começar a escrever seus próprios arranjos. Mas só com a prática de aplicá-los dentro de um coral, que começou a entender melhor o que funciona para cada tipo de grupo, e vem daí sua maior formação. (grifo do autor)

RNJ - 13 Minha formação foi bastante prática. Eu tive um grupo nos anos 70 (...) que era um grupo vocal, instrumental e todos nós com 17, 18 anos caímos dentro (sic) de fazer arranjos. Eu mantenho um quinteto vocal (...); então eu sou um laboratório ambulante de arranjos. Minha formação foi, paralelamente, o estudo e a prática.

RNJ 23 - Sempre estive no meio de arranjadores corais. Compadre de Marcos Leite tem que escrever na marra!

Quer seja pela formação acadêmica, quer não, é fato que arranjos vocais têm sido adotados pelos regentes pesquisados, confirmando a consagração dessa nova modalidade na literatura coral brasileira da atualidade.

### **2.3.4 Objetivos dos coros juvenis**

Foram estudados também os objetivos dos grupos (pergunta número 23). Sobre esse aspecto, foi possível perceber coincidências e afinidades entre os diferentes corais, aqui agrupadas como: aprimoramento musical, evangelização, objetivos sócio-pedagógicos e divulgação do estabelecimento ao qual o coral está vinculado.

Aprimoramento musical: muitos regentes mencionaram o cantar por si só, o que não deixa dúvidas sobre o aspecto primeiro da atividade. Vejamos:

R 01 - Cantar e conhecer novas músicas.

R 11 - Cantar afinado. É esse o objetivo.

R 16 - Fazer música com os jovens; fazê-los cantar.

R 23 - Apenas fazê-los cantar e gostarem de cantar.

R 30 - Cantar e conviver

Alguns regentes também deram muito valor à ampliação de repertório a partir do canto em grupo. No entanto, não há menção à renovação de repertório para coro em si, o que me leva a entender que essa expansão é pretendida pelos regentes apenas em relação ao contato/conhecimento dos cantores com as músicas tradicionais para coro, já que poucos têm acesso a esse tipo de música. A preocupação com o surgimento e/ou formação de novos compositores para coro também não foi explicitada em nenhuma das respostas.

Evangelização: dois regentes definiram os objetivos dos grupos como exclusivamente voltados para o louvor e a representação de suas igrejas. Outros quatro regentes mencionaram

a participação em cultos além da musicalização e divulgação do colégio. Houve ainda a seguinte resposta:

R 19 - O objetivo, fora os educacionais, é para fazerem parte dos cultos, todo mês.

O regente em questão, portanto, parece dar muita importância a objetivos educacionais em seu coro religioso.

Objetivos sócio-pedagógicos: esse foi o tema que mais respostas trouxe, indicando que os regentes que trabalham com coro juvenil vêm na atividade um sentido muito forte nesse aspecto. Abaixo, transcrevo algumas dessas respostas:

R 12 - Acima de tudo, pedagógico. Você pode até montar um coro sem essa parte, mas o resultado acaba sendo inócuo. Quando você faz um coro, se sente educador, ensinando àquela garotada muito mais do que simplesmente ensinando canto. O canto é um veículo, você está fazendo o cara crescer do ponto de vista da pessoa, do ser humano, intelectual, cultural, enfim, contribuindo com a formação do cara. O coral é um espaço fantástico para isso.

R 04 - Possibilitar um espaço para o aluno lidar com a linguagem musical, ampliando seu repertório conhecido e aumentar a percepção corporal de si mesmo. Além de trabalhar as atitudes dentro de um grupo social.

R 28 - Social e educacional; é um coro escolar.

R 30 - Cantar e conviver

R 31 - Vários. Vou citar alguns: Melhorar a auto-estima, desenvolver cooperação e aprender música ampliando seu Universo Musical e conhecendo melhor esta linguagem.

R 35 - Integrar os coralistas, proporcionando momentos intensivos de convívio. Desenvolver a capacidade de relacionamento, oportunizando (sic) momentos de trabalhos em/de grupos. Criar nos jovens o interesse pela música como opção de ocupação sadia, qualificando-os como pessoas, contribuindo na valorização da escola e do ambiente familiar.

Divulgação: em relação à empresa, escola ou instituição ao qual o coro é vinculado, foi possível pinçar respostas relativas à divulgação e representação desses estabelecimentos como objetivo do trabalho.

R 08 - Divulgação do colégio e lazer, além do objetivo religioso.

R 15 - O Coral (...) existe principalmente para atender às solicitações da universidade (eventos, missas, etc.)

R 18 - Ser o "cartão de visitas da instituição" e um atrativo a mais oferecido pela mesma.

R 34 - Lazer social associado à cultura da arte coral, representando a empresa patrocinadora.

R Y - Divertir-se, representar a escola, mas principalmente proporcionar uma prática musical rica, que possa desenvolver ainda potencialidades do grupo, incentivando que os alunos apresentem arranjos, idéias, toquem outros instrumentos e apresentem soluções.

### 2.3.5 Concepção estética

A pergunta de número 24 (Como define a estética do seu grupo?) foi a que mais gerou dificuldade de entendimento e, por conseguinte, falta de coerência em algumas respostas além de respostas em branco. Alguns regentes assumiram essa dúvida, respondendo simplesmente “Não entendi a pergunta.”.

Houve os que alegassem falta de tempo de atividade para definir a estética do grupo, levando a inferir que para esses regentes a estética do trabalho não é pensada *a priori*:

R 21 - O grupo não tinha estética definida, não houve tempo para definir.

RNJ 16 - É cedo pra dizer.

RNJ 06 Q - Ainda não tenho uma idéia clara sobre isto devido ao pouco tempo de existência do coro.

Houve também quem incluísse a expressão “estética coral” na resposta à outra pergunta, indicando que compreendeu e assimilou o sentido de tal expressão no seu trabalho:

R 21 - A maior queixa em relação ao coro juvenil é que é difícil atingir o jovem, fazer com que ele se identifique com a linguagem do canto coral. Fazer com que se interesse pela **estética coral**. (grifo meu)

Houve ainda a perspicácia de uma colega, ao perceber a intenção da pergunta, conforme o recado enviado diretamente a esta pesquisadora, no espaço reservado para observações:

\* Patrícia: a questão 24 para mim ficou muito ampla, pois estética para mim pode ser vista de diversas formas: desde a percepção do que é considerado belo ou não por uma sociedade, como o tipo de elementos que a constitui. Não sei se respondi o que você gostaria de saber, **ou se a intenção era exatamente ver como o pesquisado encara a estética**. Enfim... qualquer coisa posso responder de novo! (grifo meu)

Mesmo admitindo que a palavra “estética”<sup>40</sup> seja muito ampla e que a formulação da pergunta possa ter dado margem a diferentes interpretações quanto ao sentido de sua aplicação no contexto coral, ficou claro que muitos dos regentes participantes não têm no rol de seus objetivos a necessidade de definição de uma proposta para seu coro por esse viés, como demonstrado abaixo:

R 33 - Nunca separei um tempo para pensar sobre isso, porém creio que esteticamente o nosso trabalho é bom, pois afeta positivamente a platéia, os coristas e o regente, está intrinsecamente ligado ao repertório executado, tenho voltado a minha atenção para melhorar a estética do grupo, como ressonância e timbre; a harmonia, que foi uma das primeiras preocupações estéticas, creio ter melhorado consideravelmente.

RNJ 24 - A forma de se vestir e se conduzir é responsabilidade dos grupos.

<sup>40</sup> Segundo o Dicionário Aurélio Século XXI, (1) estudo das condições e dos efeitos da criação artística, ou ainda, (2) tradicionalmente, estudo racional do belo, quer quanto à possibilidade da sua conceituação, quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ele suscita no homem.

Alguns regentes definiram a estética de seu trabalho como tradicional, utilizando termos como “formal”, “mais formal, religioso”, “clássico, formal”, “contemporâneo”, “vertente erudita” e mesmo “coral tradicional, com influência europeia”. Houve ainda, o regente identificado com a proposta de Villa-Lobos, explicando:

RNJ 13 - Orfeônica. Isso é um movimento que o Villa-Lobos criou. Villa-Lobos tinha uma teoria de que se a gente botasse canto no currículo das escolas, o Brasil seria um país mais musical ainda, nós produziríamos mais gênios. Então ele criou o movimento dos Orfeões, que ele mesmo deu treinamento pros (sic) professores. Eu cantei com uma mulher que foi treinada pelo próprio Villa-Lobos. Por isso a estética do meu grupo é essa: cantar fácil, cantar simples.

Responderam norteados pelo repertório, assumindo uma contraposição ao repertório coral tradicional, os regentes abaixo:

R 01 - Estética brasileira, música popular.

R 13 - É uma coisa bem livre, nada conservador.

R 16 - Estética moderna, jovem, com repertório atual, misturando coral com grupo vocal.

R 23 - Natural, nada muito formal e bem brasileiro

R 19 - Musicalmente diz que não há um estilo só, passam por estilos desde rock, pop, *gospel*, forró, samba, MPB, até música erudita. Porém, as letras são sempre de conteúdo religioso. Diz que não possuem uma estética.

RNJ 15 – Coro A: são sérios e um pouco rígidos. São também ecléticos, indo da sofisticação da música erudita, ao *suingue da Bossa Nova*. No Coro B, a cara é jovem e o coro existe há menos tempo.

Alguns regentes buscaram a definição da estética de seus grupos pelo filtro da sonoridade vocal, demonstrando estar esta diretamente ligada à proposta do repertório e à linguagem adotada:

R 05 - Eclética, com tratamento vocal. Com refinamento, sem perder a naturalidade vocal.

R 10 - São grupos de música popular, basicamente, que trabalham com a técnica que chamamos de voz branca em busca de uma identidade sonora mais natural.

R 12 - Falando em estética vocal, eu não sou formado em canto, não sou um cantor. Eu gosto imensamente da voz branca, sem impostação, muito clara e leve. (...) Então o tipo de sonoridade que eu busco é límpida, leve e sem impostação.

R 27 - Um grupo que explora através da linguagem vocal as possibilidades semânticas e culturais da música popular brasileira. Dialogando com vários tipos de textura musicais e escritas vocais (ora privilegiando o grupo, ora potencializando os talentos solistas).

Houve ainda, regentes que se identificaram com a vertente que se utiliza de elementos cênicos:

R 22 - Bom, em termos de vestimenta e cenografia<sup>41</sup> em geral, usamos o uniforme do Colégio, que é algo que todos têm, né? Há uns anos atrás a gente tinha um uniforme, mas foi estragando, as pessoas perdiam e tal. Então achamos mais prático usar o uniforme.

<sup>41</sup> Acredito que a intenção era referir à coreografia.

R 26 - Apesar de se chamar Coral Juvenil (...), o grupo pouco se organiza na formação de coral. As músicas são trabalhadas em duas ou três vozes, porém nunca são realizadas de forma estática. Eles costumam criar coreografias ousadas que integram uma peça teatral. O figurino varia de acordo com o personagem de cada corista.

R 29 - É um grupo cênico, cantamos a duas vozes ou até mesmo uníssono.

R 30 - Trabalhamos muito movimento, coreografias, textos, figurino, mesmo em concertos.

R 36 - O coro traz para o palco uma organização, tanto no uniforme como no posicionamento. Contudo elabora em determinadas músicas um trabalho cênico e de expressão corporal.

É possível inferir, portanto, que a estética tradicional do canto coral ainda representa o padrão do canto em grupo, mesmo quando este assimila, por exemplo, mudanças no repertório. Houve também o registro da entrada de elementos cênicos que hoje são adotados por alguns regentes no intuito de ampliar o alcance da proposta coral.

Verificou-se ainda, sem a pretensão de esgotar o assunto, que a preocupação com uma renovação estética, seja ela de repertório, linguagem, formato, seja de sonoridade, não faz parte do pensamento da maioria dos regentes pesquisados, embora alguns tenham mencionado o “coral brasileiro” como sinônimo de “não tradicional”.

### **2.3.6 Criação coletiva**

A pergunta de número 22 indagava se o trabalho dos regentes permitia criação coletiva. Foi interessante observar que a maioria das respostas afirmativas veio justamente dos regentes de coro juvenil e infantil. Dos 35 regentes de coro juvenil, 21 confirmaram trabalhar com criação coletiva enquanto 16 responderam negativamente. Houve uma regente de coro infantil que trabalha com dois grupos; utiliza recursos de criação coletiva em apenas um de seus corais. Já no caso de regentes de coro adulto, dos 23 grupos pesquisados, apenas seis adotam tal prática.

Não ficou explicitado, no entanto, se isso se deve ao fato de os coros de adolescentes e crianças permitirem uma abordagem visando amplamente à educação musical e não somente à questão da *performance*, ou se tal situação indica que os regentes de coro não adulto possuem um olhar diferenciado em relação ao processo de trabalho.

No Anexo 2 foram selecionadas algumas respostas significativas, indicando que mesmo o conceito de criação coletiva parece bastante variado entre os regentes pesquisados.

Embora não tenha sido inquirido o motivo da escolha de tal prática de ensaio, a resposta abaixo indica uma adequação da regente aos objetivos de sua clientela:

R 11 - Eles não gostam de se mexer. Já deixaram bem claro pra mim "Ah, a gente não gosta disso não... isso não é teatro." Fazer o quê? Não sou eu quem vai brigar com eles não, deixa eu (sic) brigar com eles musicalmente.

Em contrapartida, outros regentes se posicionam de forma oposta:

R 23 - Poucas vezes, sua experiência disse que essa possibilidade pode ser boa, mas não pode ficar à mercê dos alunos. Tem alunos que estudam instrumentos e participam do coro, tocando flauta e um outro toca percussão.

R 16 - Sim. Costumo ouvir os alunos, os deixo criarem em cima do que estamos trabalhando, sendo que a palavra final é minha.

RNJ 08 - Não. Tem que ser ditador. Se der escolha, dá a maior confusão.

### 2.3.7 Recursos cênicos

A partir de minha experiência prática, observei uma forte inclinação à inclusão de recursos cênicos nas *performances* dos corais juvenis cariocas dos últimos 20 anos, sejam estes recursos a simples adoção de algum adereço, sejam tímidas movimentações ou ainda um enfoque diferenciado, levando inclusive o grupo a se assumir como “coro cênico”. A pergunta de número 25 (Utiliza recursos cênicos no trabalho?) buscou verificar se existe tal tendência nessa amostra.

Das respostas recebidas, foi curioso notar que além de “sim” ou “não” houve uma grande quantidade de “um pouco” ou “pouco”, indicando uma discreta aproximação desse universo ou mesmo sugerindo que o trabalho não descarta totalmente o recurso.

Dos respondentes, oito afirmaram a utilização moderada. Já 17 regentes responderam negativamente, embora frequentemente acompanhados de comentários como “Não, mas penso para o próximo ano.”, “Não, mas adoraria.”, “Não; adoraria, mas não sei fazer.”, “Infelizmente ainda não.”, “Não, mas acho ótimo.”. Das 30 respostas afirmativas, 20 são regentes de coros juvenis e 10 de coros não juvenis. Observou-se ainda que de todos os regentes de coros juvenis não cariocas, apenas um não adota qualquer recurso cênico.

Há entre os regentes de coro juvenil depoimentos sobre de emblemática resistência ao trabalho cênico por parte dos coralistas:

R 16 - Com muita dificuldade, os jovens têm pouca aceitação.

R 19 - Tem vezes que sim, mas eles se envergonham muito, principalmente os meninos. Tem também os musicais<sup>42</sup> que os próprios adolescentes organizam, e aí eles fazem mais tranquilamente, gostam mais.

Novamente, houve uma diversidade grande em relação ao próprio conceito de “recurso cênico”. Através das respostas obtidas, foi possível extrair expressões como coreografia, movimentação, acessórios, cenas, gestos e até mesmo utilização de *Data show*.

Porém, duas respostas singulares merecem destaque:

RNJ 21 - Não, mas já usei alguns em outras épocas. De certa forma, todo coro é cênico. O repertório que faço hoje não necessita movimentações em palco, a não ser as funcionais.

RNJ 23 - Procuo sempre lembrar meus cantores de que todo coro é cênico: basta estar formado para cantar. A utilização de recursos da linguagem teatral (principalmente caras e bocas) esta marcada em toda a minha atividade coral.

## 2.4 Maior queixa em relação ao trabalho com coro juvenil

Respondendo à pergunta número 14 (Qual é a sua maior queixa em relação ao coro juvenil?) foram encontrados assuntos relativos ao investimento na atividade, à disciplina e à rotatividade dos adolescentes. Aqui optei por mencionar um grande número de respostas, para melhor demonstrar as diversas nuances de insatisfação dos regentes pesquisados.

Falta de investimento na atividade (e suas derivações):

R 18 - A falta de investimento nesse seguimento que precisa de motivação na sociedade.

R 19 - Acha que poderia se investir muito mais em coro juvenil, nas escolas e outras instituições.

R 02 X - A falta de vozes masculinas que, nessa fase, são pouco interessados e a falta de cultura da sociedade, de um modo geral, não valorizando muito essa prática do canto coral.

R 07 - Um grupo que tem muito pouco investimento musical. Prova disso é a dificuldade que tenho em encontrar material de boa qualidade para essa faixa etária.

R 06 - A falta de vivência desta atividade desde a faixa etária das crianças.

R 03 - Falta de arranjos específicos

R 09 - Dificuldade de se trabalhar um repertório por preconceito dos jovens em relação a músicas que eles não estão familiarizados.

R 12 - Existe também uma dificuldade de repertório, pois numa escola pública, eles estão muito ligados a questão do funk e do rap. Eu não tenho nada contra qualquer um dos dois. Você pode extrair coisas legais desses estilos.

R 25 - Deficiência na formação dos profissionais

R 33 - O problema com professores, com os pais dos alunos, às vezes com os diretores da instituição.

---

<sup>42</sup> Através das respostas por parte dos regentes de igreja, pude perceber que os “musicais” mencionados nesta pesquisa são montagens muito em voga no meio evangélico.

R 21 - A maior queixa em relação ao coro juvenil é que é difícil atingir o jovem, fazer com que ele se identifique com a linguagem do canto coral. Fazer com que se interesse pela estética coral.

Indisciplina:

R 01 - Falta de comprometimento dos integrantes.

R 05 - Indisciplina e insubordinação dos coralistas. É preciso sempre uma dinâmica de motivação.

R 08 - A falta de responsabilidade dos jovens de uma maneira geral, gostaria que elas (sic) levassem o coro mais a sério.

R 10 - É difícil administrar um ensaio onde se tenha energia o bastante para que os coralistas tenham vontade de cantar e divirtam-se fazendo-o sem que essa energia passe dos limites desejados e transforme uma brincadeira ou um recurso cênico um pouco mais cômico numa bagunça.

R 15 - A agitação deles.

R 17 - Só cantam quando querem.

R 23 - Falta de continuidade no trabalho, os alunos chegavam atrasados e tinha que iniciar as aulas com alongamento até todos chegarem.

R 32 - Falta de comprometimento com o grupo.

R 34 - "Tirar uma onda" (sarro) com tudo!! Achar quase tudo "brega".

Houve ainda dois regentes de coro não juvenil que responderam:

RNJ 01 - A falta de compromisso com horários e a falta de concentração.

RNJ 07 - Assiduidade e disciplina de horário.

Existe, portanto, uma queixa em relação à conduta do adolescente no ensaio e ao seu nível de comprometimento com o trabalho como um todo (atrasos, faltas, etc.). Chama a atenção o fato de os regentes cobrarem essa postura disciplinar dos adolescentes; estariam eles esperando uma atitude correspondente ao comportamento adulto, no que tange maturidade, concentração e responsabilidade? Se afirmativo, é possível que haja uma lacuna na formação do regente de coro juvenil, pois ele já deveria esperar um comportamento condizente com a faixa etária, conforme acontece nas respostas abaixo:

R 20 - Nenhuma. Talvez algumas crises de "aborrecência" dos cantores... Mas nada grave. São coisas que fazem parte.

R 27 - Geralmente a instituição não sabe lidar com a energia e a dinâmica de trabalho de um grupo juvenil. E muitas vezes não acredita em seu potencial de construção de algo mais sólido e ousado. O adolescente possui grande volatilidade na incorporação de algum aspecto técnico, sendo comum, não ter paciência para uma repetição sistemática para esse objetivo. Bloqueia-se facilmente já que afirma compreender mentalmente.

R 12 - Outra coisa também pode ser a idade dos coralistas, mas se você tiver uma linguagem adequada e souber estabelecer uma comunicação, isso pode ser uma vantagem.

R 22 - Eles um pouco volúveis. Eles são muito apaixonados, mas rapidamente, eles podem se desapaixonar. Eles tem (sic) uma energia muito interessante, muita



potencialidade, mas podem ser dispersos, alucinados e tal. Às vezes rola bagunça, muito papo, mas é normal.

O regente Y condensa duas das queixas encontradas, indisciplina e rotatividade:

R Y - Talvez os incômodos da indisciplina e do fato de um dia os jovens estarem muito apaixonados pelo coro e saírem dele no dia seguinte - essa rotatividade maior que tem um coral juvenil, mas que é entendida hoje com naturalidade pelo regente.

Rotatividade:

Em relação a essa inconstância do coro juvenil, foram encontradas as seguintes variações:

R 12 - Eu acho que cada caso é um caso. (...) a questão da evasão dos jovens. Então todo ano temos que buscar novos cantores, fazer divulgação. Isso é muito legal se você não tivesse um coro pra fazer apresentações.

R 26 - A rotatividade.

R 28 - A inconstância deles... A dificuldade em concentrar um grupo fixo. Pois sempre vão pelo modismo. Mas depois que o grupo se fortalece, não existem mais grande problemas.

R 29 - Quando eles terminam o Ensino Médio e tem que deixar o coral para se preparar para o vestibular.

R 30 - Competir o tempo dos ensaios com o vestibular.

R 35 - A rotatividade. Após dois ou três anos de trabalho, cantor em plena fase, repertório sabido, vai embora prestar vestibular em outra cidade, ou começa trabalhar e abandona o coro. Recomeço com outro cantor.

R36 - Quando as crianças estão com um nível musical ótimo e tem que sair do grupo por uma razão ou outra.

Minha experiência aponta para uma estreita relação entre as inquietações do adolescente (comentadas no Capítulo 1) e a grande rotatividade no trabalho coral; as respostas dos regentes acima vêm confirmar esta observação.

## **2.5 Maior satisfação em relação ao coro juvenil**

A pergunta número 15, indagou sobre a maior satisfação dos regentes que trabalham com coro juvenil. Das respostas obtidas, algumas se referiram ao desenvolvimento vocal/musical dos coralistas:

R 01 - Sentir os jovens mudando em relação ao gosto musical e ao uso da voz.

R 06 - Vê-los utilizarem suas vozes corretamente, apesar do período de mudança de timbre e altura vocal (principalmente os adolescentes rapazes), e assumirem uma auto-imagem de maior reconhecimento próprio.

R 10 - A meu ver, são duas as maiores satisfações: ver o sorriso no rosto dos coralistas durante e depois de uma apresentação e ver a evolução do "ser coralista", quando eles começam a perceber que o repertório é bonito, que cantar é uma arte prazerosa ou o simples fato de que quando juntamos duas vozes aquilo fica interessante.

R 11 - Afiná-los. Vê-los cantando. Não é ver o cara cantando, não. É ver o cara cantando afinado. Fazer o cara sair daquela aula satisfeito com o que ele fez.

R 13 - A maior satisfação é quando nós conseguimos fazer um bom trabalho. Ouvi-los cantando bonito e afinado é o maior retorno que nós temos.

R 16 - A polifonia. Ver quando os jovens gostam de cantar e vê-los descobrindo a polifonia.

R 23 - Saber que eles estão participando do "fazer música" e não simplesmente de serem os consumidores da música

R 33 - O fazer musical, ver os adolescentes produzindo e fruindo esta arte.

Entretanto, foram os aspectos não musicais que surgiram nas respostas da maioria dos regentes, no que se refere à satisfação em trabalhar com essa faixa etária. Novamente, transcrevi boa parte das respostas no intuito de exhibir as opiniões significativas dos regentes. Algumas fontes de satisfação foram citadas diversas vezes. São elas: alegria, energia, vontade, vivacidade, criatividade:

R 03 - A vontade deles de aprender

R 15 - A facilidade de aprender e topar desafios.

R 30 - A vontade de aprender que eles têm. A curiosidade, disposição e entrega aos ensaios e para as apresentações.

R 32 - Vivacidade e energia. (Quando querem, "botam pra quebrar").

R 34 - A energia e criatividade que eles têm; o retorno que nos dão quando bem trabalhados.

R 36 - A alegria e a energia das vozes.

R 21 - A maior satisfação é a resposta imediata do trabalho. Considera os jovens ágeis e rápidos para aprender, principalmente se gostam muito da atividade. Gosta muito da sinceridade dos jovens, faz com que possa ter uma crítica melhor em relação ao próprio trabalho.

R 07 - São extremamente verdadeiros e quando conquistados não medem esforços para ver um projeto realizado. Montamos um musical com o título Somos Irmãos, no final do ano passado, iniciamos os ensaios em março de 2008, me impressionei com a facilidade que tiveram aqueles jovens em aprender as músicas e a peça teatral, no dia 17 de agosto de 2008, estávamos apresentando o musical para mais de 600 pessoas no templo da Segunda Igreja, foi uma experiência maravilhosa a qual quero vivê-la novamente, e se possível até quando Deus permitir.

R 27 - Sem dúvida seu envolvimento. Quando o repertório fala sobre suas necessidades, eles se entregam a grandes desafios e são capazes de realizar grandes experimentações em busca dessa expressão.

R 17 - Quando eles querem cantar, cantam com vontade.

R 05 - Eles estão sempre alegres e animados e têm autonomia de propor.

R 35 - Os resultados obtidos, a compreensão do trabalho, a alegria das conquistas.

R Y - A alegria de ver todos cantando, fazendo música, na prática e de uma maneira muito feliz, satisfeita... todo mundo junto, unido, tentando fazer com que a coisa funcione, dê certo... é muito legal, uma satisfação muito grande... vê-los felizes cantando, é... nossa... que legal... fazendo música, tentando saber, perguntando, é muito bacana.

R 20 - São muitas. Trabalhar com crianças e adolescentes é uma experiência fantástica. Eles são muito inteligentes, pensam rápido, são críticos e gostam de desafios. Isso tudo sem contar a transformação que o canto coletivo é capaz de proporcionar. Cantar em um coral significa união, disciplina, significa eliminar qualquer tipo de manifestação individualista; no canto coral todos são iguais, todos são responsáveis pelo resultado final e igualmente importantes.

R 26 - A energia para a criatividade, para o movimento corporal e para a inovação.

R 29 - Eles são mais abertos e dispostos para trabalhar repertórios novos, aceitam com facilidade propostas de espetáculos

R 31 - A receptividade ao novo.

#### As descobertas e as transformações do adolescente:

R 06 - Vê-los utilizarem suas vozes corretamente, apesar do período de mudança de timbre e altura vocal (principalmente os adolescentes rapazes) e assumirem uma auto-imagem de maior reconhecimento próprio.

R 08 - A execução do que foi planejado ao longo do ano, os arranjos funcionando, a transformação dos jovens. Tem muita satisfação em trabalhar com coro juvenil.

R 09 - Perceber os jovens se descobrindo em suas capacidades de se expressar, se relacionar com os outros.

R 12 - Ah, é muito legal você construir um trabalho original, bonito, bacana junto com uma garotada de um colégio público, por exemplo, onde existem essas dificuldades que eu citei antes. Até porque muitos deles vivem numa realidade muito distante disso tudo, pra eles isso não é uma coisa comum. Você desvendar esse mundo para eles é muito gratificante quando você consegue fazer.

R 18 - Ver que as pessoas melhoram na vida com essa prática.

R 19 - Pela questão social (educacional). Vê no coro uma possibilidade muito mais do que musical, mas de integração com o grupo, de busca de identidade.

R 20 - São muitas. (...) Isso tudo sem contar a transformação que o canto coletivo é capaz de proporcionar. Cantar em um coral significa união, disciplina, significa eliminar qualquer tipo de manifestação individualista; no canto coral todos são iguais, todos são responsáveis pelo resultado final e igualmente importantes.

R 22 - O regente é como um professor; tem que ensinar as coisas e tal, dar contas de alguns conceitos que vão facilitar futuramente o trabalho. E tem que ser tudo muito dinâmico, senão eles vão embora no ensaio seguinte.

R 25 - Descobertas do Ser por meio da identificação e realização para com a música

R 28 - O carinho e cumplicidade do grupo. Eles realmente se importam e "vivem" o coro como parte deles.

Dos regentes que não trabalham com coro juvenil, foi possível ainda obter as seguintes respostas quanto à mesma pergunta (satisfação):

RNJ 01 - A fluidez do trabalho.

RNJ 18 Z - Talvez uma melhor aceitação de propostas, musicais ou não, feitas pelos regentes.

RNJ 24 - Maleabilidade vocal e cênica.

## 2.6 O adolescente que canta em coro, visto pelo regente

A pergunta de número 16 (Como vê o adolescente que canta em coro?) gerou respostas diversificadas<sup>43</sup>. A análise abaixo, portanto, foi feita a partir do agrupamento de temas recorrentes. Foi inevitável transcrever praticamente todas as respostas, pela singularidade dos comentários, a riqueza das considerações e a amplitude de opinião dos regentes corais ora pesquisados. Os termos mais emblemáticos foram grifados por esta pesquisadora no intuito de facilitar a visualização das ideias centrais.

Poucos regentes responderam pelo lado do exercício musical/vocal apenas.

R 15 - Acho que já é um sinal de bom gosto e **interesse musical**.

RNJ 06 Q - Acho importante **cantar desde a infância**. Eu mesma comecei a cantar em coro na adolescência e sei como foi importante para a minha formação e conhecimento.

RNJ 09 - Deve receber atenção em especial, tendo em vista a sua **voz ainda em formação**.

RNJ 18 Z - Acho que talvez seja um momento muito interessante para se começar um **trabalho vocal** num coro.

RNJ 14 - Quando estou regendo um coro juvenil eu presto muita atenção na questão do **repertório**, pois um jovem tem que gostar de cantar. Às vezes eu, como regente, posso ser responsável por uma antipatia do jovem pelo coral, então mesmo quando utilizo um repertório mais tradicional ou erudito, eu procuro fazer com que o jovem goste de cantar.

RNJ 10 W - Aqui na escola a música coral é bastante forte. (...) Acho que é muito proveitoso **ocupar o tempo e a mente** de jovens e adolescentes com música.

Ainda sobre o coro juvenil ou especificamente sobre o adolescente que canta em coro, alguns regentes apontaram uma série de peculiaridades não diretamente ligadas ao fazer musical, muito embora fossem apontadas como um importante diferencial desses indivíduos.

Ênfase ao trabalho em grupo: muitos regentes entendem a atividade coral como facilitadora para o desenvolvimento da capacidade de convivência e da atuação dentro da coletividade.

R 02 X - De forma especial, são jovens **mais comprometidos com o trabalho em comum**, dedicados a fazer algo **especial**, como a produção de momentos de **felicidade** e beleza através do canto e da música. Em minha experiência de vários anos trabalhando com coro, posso constatar que meus coralistas são pessoas melhores, bons alunos, de um modo geral, e os que já estão formados e fora do coro, mantêm um relacionamento de carinho e amizade até hoje.

R 03 - Mais **sociável**, mais tranquilo e muito mais afinado.

---

<sup>43</sup> Foi interessante observar que alguns regentes de coro não juvenil (seis) deixaram esta questão em branco, como se o fato de trabalharem com coros de outras faixas etárias lhes tirasse o direito ou o discernimento de ter uma opinião a respeito do assunto.

R 04 - Um adolescente que está aprendendo a lidar com a sua capacidade criativa, que está conhecendo melhor o seu próprio corpo e como um ser que está **desenvolvendo a capacidade de trabalhar em equipe**.

R 21 - Vê o adolescente que canta em coro como uma pessoa mais organizada, mais social, **menos auto centrada** (sic).

R 27 - Um adolescente já consegue identificar o que lhe faz bem. Muitos deles utilizam a música para **exteriorizar os processos de mudanças pertinentes a idade**. E enxergam a prática do coro como um lugar **socializador**.

RNJ 12 - Acho que é uma atividade extremamente importante para o jovem. Ela não só o forma musicalmente, como também o seu caráter, pois **o trabalho em conjunto estabelece padrões de comportamento e respeito entre pessoas**.

RNJ 13 - Eu acho coro uma atividade tão importante pra vida toda, uma **atividade socializante**. O coro insere a pessoa no **coletivo**. Te dá consciência de o quanto aquela parte é importante pro (sic) todo: você tem que se inserir primeiro no teu naipe, para aquele naipe se inserir num grupo de naipes. O adolescente que vive essa experiência **está na frente daquele que não viveu**.

RNJ 16 - Acha muito positivo ao adolescente fazer parte de coro. Salaria que na busca de auto-afirmação, a relação com sua própria voz, o aprendizado de usá-la e de gostá-la é muito importante. Ressalta também os aspectos de ser uma ferramenta muito democrática, em que se trabalha a ideia de **pertencimento a um grupo**, e ao mesmo tempo existe a possibilidade para a individualidade, como nos momentos solo. **Considera que se for conduzido por um profissional que entenda seu papel pedagógico, o canto coral é a ferramenta musical mais rica do ponto de vista educacional**.

Capacidade de expressão: alguns regentes encontram na atividade coral a possibilidade de veículo de expressão do adolescente.

R 08 - De dois tipos. Os extrovertidos, que sonham em ser cantores famosos como seus ídolos da televisão, e os mais retraídos, que **buscam no coro um local para se expressar**.

R 26 - Interessado e comprometido quando bem motivado. São capazes de renunciar de bom grado a qualquer outro programa para freqüentarem aos ensaios, mesmo nos fins de semana. Se envolvem intensamente e contribuem de todas as maneiras para a construção do trabalho quando lhes é dada a **chance se expressarem**.

RNJ 01 - É uma pessoa com facilidade de integração, com menos timidez, mais **disposto a exposição**, mais **disciplinar** e mais **sensível**.

Enfrentamento ao preconceito: corroborando o que foi mencionado no Capítulo 1 desta dissertação, os regentes abaixo entendem que o adolescente que canta em coro explicita uma rara disponibilidade para um trabalho carregado de preconceito pelos seus pares. Lida com essa barreira de forma diferenciada, se beneficiando dessa abertura de visão e atuação.

R 06 - Extremamente corajoso, pois vence vários **preconceitos** no grupo de sua idade, administra sua timidez, percebe-se mais inteirado de sua capacidade **e sensibilidade**.

R 12 - Eu acho que o adolescente que quer cantar no coro **nem sabe que quer cantar no coro. Às vezes você faz com que ele queira cantar**. O adolescente que está no coro, está buscando acima de tudo fazer alguma coisa legal, tá querendo cantar coisas legais, tá querendo estar junto com os amigos. O coro é uma grande sociedade. E quando ele percebe que está incluído nisso, é algo muito bacana.

R 18 - No futuro, em adulto melhor, livre de **preconceitos** e com uma **sensibilidade** mais aguçada.

R 22 - Acho uma diferença que vejo nos adolescentes que cantam em coral é que são **menos “grilados” de “curtir” repertórios que os outros, muitas vezes, acham antiquados**. Eles tendem a ter a **cabeça mais “aberta”**.

R 25 - Criativo, receptivo, **disponível**.

R Y - É um adolescente diferente, de certa forma. É um cara que **vai um pouco contra a corrente**, porque hoje tudo é muito industrial, tudo muito pronto. As pessoas não querem gastar tempo fazendo as coisas artesanais. (...) O cara que canta em coro, é aquele que quer produzir aquele som, ele quer fazer com que aquilo funcione. Ele quer aprender, quer se envolver com as pessoas. Então eu acho que ele é um pouco diferente do adolescente normal. O adolescente é um cara revoltado, não tem muito tempo pra essas coisas, **e o coral ainda tem uma imagem de uma coisa “careta”**, das pessoas todas vestidas de preto, com uma pastinha preta...

RNJ 15 - É inteligente e **diferenciado**. Gosta de arte, **tem a “cabeça bacana”, que gosta de abrir a mente a culturas diferentes**. É o tipo que gosta de música, mas não se contenta com a música que chega via cultura de massa.

RNJ 23 - Ávido de novidades. Apaixonados quando descobrem que *aquela* música não é **“careta”!** Críticos vorazes de concepções antiquadas. Rápidos no aprendizado. Cheios de gás para o coro através de *blogs, Orkut* e tudo que é novo. É muito bonito!!!

Sensibilidade: a disponibilidade para enfrentar o preconceito e exercer uma atividade, como o coral, pouco popular na sua faixa etária, é não raro associada à sensibilidade.

R 10 - Os adolescentes que cantam em coro por vontade própria são diferente dos demais. Eles estão, normalmente, em busca de conhecimento e de experiências novas. São adolescentes mais sociáveis ou que procuram sê-lo, têm amigos, são mais **sensíveis**, na maioria dos casos não têm muitos problemas com boletim e têm facilidade com música. São uma mistura heterogênea de gostos e jeitos, mas quase todos têm em comum algumas das características citadas acima.

R 35 - Mais responsável, dinâmico, **sensível**, mais **crítico em relação aos valores da sociedade**, participativo, engajado.

Disposição para enfrentar desafios: essa característica pode estar ligada à questão da exposição e do enfrentamento ao preconceito que ronda a atividade. A disposição para aceitar desafios – mencionada pelos regentes pesquisados – sugere a pertinência aos temas até aqui ilustrados.

R 16 - Vejo um adolescente com iniciativa, que gosta de enfrentar desafios, encarar um público. O jovem que canta tem **mais coragem de enfrentar os desafios**.

R 23 - Vê como uma pessoa tranquila, engajada e que aceita **desafios**. Um adolescente com um diferencial.

Disciplina: embora não fique claro se o adolescente que canta em coro adquiriu o sentido de disciplina através da atividade ou se é essa uma característica anterior à sua entrada no coral, esse comportamento peculiar foi atestado pelos regentes abaixo.

R 13 - É muito importante que o adolescente cante em coro não só pela formação musical, mas também pela formação do lado social. Muitos deles chegam aqui **indisciplinados** e tornam-se disciplinados, pois o trabalho exige disciplina.

R 14 - No coro em que eu reço especificamente, os pré-adolescentes e os adolescentes têm um **comportamento diferenciado** dos demais adolescentes da mesma Comunidade Evangélica. São mais **disciplinados**, no entanto são bem quistos pelos outros.

R 33 - Um adolescente mais consciente de seu papel, direitos e deveres dentro da instituição; geralmente não têm problemas com **disciplina** nem com notas, respeitando a individualidade. É de fácil trato e solidário.

R Y - O adolescente tem uma energia meio desgovernada. Quando ela é aplicada de uma forma otimizada, quando ela vai nos trilhos de um projeto, ela é muito forte. Eles têm uma disposição muito grande. Quando a gente consegue **canalizar essa energia revoltada**, que não se sabe bem com o que, funciona muito bem, dá uma satisfação muito grande.

Possibilidades de preparação para vida futura: muitos regentes verificaram que os adolescentes que cantam em coro dispõem de maior instrumentalização para suas opções futuras, sejam elas na música ou não.

RNJ 04 - Como uma pessoa que tem uma **ótima oportunidade** para enriquecer sua formação musical e de vida.

R 09 - Alguns por uma questão religiosa, outros com uma vontade de abrir novos horizontes, ver o mundo de outra forma, **com um horizonte mais amplo**.

R 20 - Vejo um adolescente melhor, **mais preparado** pra vida.

R 28 - Uma pessoa com muitas **possibilidades**. Cheia de possíveis aprendizados e repleta de informações próprias e singulares que podem ser abraçadas e incorporadas ao grupo.

R 30 - **Disposto** e entusiasmado.

R 31 - Como uma pessoa **com atitude especial** que está optando por algo que acrescentará muito positivamente em sua formação de adulto

R 34 - Vejo como uma pessoa que **está se dando uma chance a mais na vida**, pelos benefícios que a música traz, principalmente quando trabalhada na forma coral (sociabilidade, interação, concentração, estímulos para as inteligências múltiplas, etc.).

RNJ 21 - Um futuro garantido, em todos os sentidos, **mesmo que não seja na música**.

Felicidade: embora subentendido em outras respostas, o conceito de felicidade esteve explicitado pelos regentes abaixo:

R 01 - Meus coros são muito **alegres**. Os jovens que cantam também.

R 11 - São felizes. Todos felizes! Pelo menos naquele momento. **Adolescente que vai pro coro não vai por obrigação**.

RNJ 05 - Todos na vida têm sua cachaça por excelência e os que tomam por opção o canto conhecem a dor e a saudade, mas **desconhecem a tristeza**.

Finalmente, de forma a sintetizar as respostas acima e para fechar essa avaliação sobre a imagem do adolescente coralista, segue a opinião de um regente de coro adulto:

RNJ 24 - O adolescente que canta tem a alma diferente.

Buscando compensar a pouca literatura a respeito do regente/educador, apliquei o questionário e me empenhei na análise aqui apresentada, procurando obter dados que ajudassem a explicitar a prática do regente de coro juvenil brasileiro, bem como mostrar sua opinião a respeito do grupo que lidera. Como os dados não possibilitaram um estudo

estatístico, procurei discutir os pontos principais, observados a partir de minha experiência prática, comparando-os com as respostas obtidas.



### CAPÍTULO 3 – REPERTÓRIO

Uma das preocupações do regente de coro na reflexão e planejamento de seu trabalho recai sobre o repertório<sup>44</sup> a ser adotado. Segundo Figueiredo (2006), o repertório “é o elo principal entre todos os agentes que participam da atividade coral – coralistas, regente e público – e o fio condutor das atividades desenvolvidas pelo conjunto – ensaios, apresentações, etc” (p. 43).

Já para Lackschevitz (2006) “cantar é um prazer. O repertório é, então, um ótimo veículo pedagógico para cultivar cada vez mais essa atitude” (p. 86).

Inúmeros são os critérios que poderão nortear o líder do grupo em direção à seleção de obras a serem adotadas e, no caso de coro de adolescentes, tal escolha encontra parâmetros bastante singulares.

A questão da adequação do repertório ao coral a ser trabalhado, por exemplo, é abordada por Fernandes (2003):

a adequação do repertório é com certeza um dos fatores determinantes do “sucesso” de um grupo coral. Podemos pensar esta adequação em função de uma série de itens, como o nível técnico do grupo naquele momento, as vivências estéticas/culturais dos cantores, os locais onde o grupo regularmente se apresenta, ou ainda o objetivo estético artístico que o grupo pretende atingir. (Fernandes, 2003, p. 99, grifo do autor)

Lackschevitz (2006) afirma: “A procura por repertório adequado é uma das coisas mais difíceis no trabalho do regente.” (p. 83)

Em se tratando de coro juvenil, existe uma delimitação natural da seleção de repertório por conta da especificidade do trabalho com a faixa etária, quer por aspectos absolutamente técnicos, quer por questões mais abrangentes, tais como a possibilidade de expressão do grupo, a função de veículo de socialização e reconhecimento do jovem, ou as exigências das entidades mantenedoras do coro. E, por fim, o preconceito que ronda a atividade no panorama atual (conforme mencionado no Capítulo 1 desta pesquisa), acarreta uma maior dificuldade para a realização do coro juvenil e uma grande responsabilidade – por parte dos regentes/educadores - no sentido de explicitar os benefícios de tal atividade entre os adolescentes.

---

<sup>44</sup> Repertório: o conjunto das peças teatrais ou das composições musicais pertencentes a um determinado autor, ou a uma época, uma escola etc.; conjunto de músicas interpretadas ou executadas por um cantor, um instrumentista, uma orquestra etc. Em <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=repert%F3rio&stipe=k>> Acesso em 27 de março de 2009.

Faz-se então necessário um olhar criterioso perante o repertório a ser definido para utilização nessa atividade coral específica (coro juvenil).

É justamente a tentativa de organizar e analisar possibilidades do canto coral para adolescentes, também no que se refere a um repertório adequado, que move esta pesquisadora a desenvolver o presente capítulo, esperando contribuir para esclarecer pontos importantes que poderão auxiliar um coro juvenil.

### **3.1 Focalizando a inquietação da faixa etária**

Tomemos como primeira reflexão a necessidade de expressão do adolescente, descrita no Capítulo 1, e o eficiente veículo coletivo que o coro juvenil pode representar para esse fim.

Conforme afirmamos anteriormente, é característica dessa fase da vida a necessidade de pertencimento a um grupo social (Rappaport, 1982). Tal necessidade encontra no trabalho coral uma opção saudável para que o adolescente desenvolva não só suas potencialidades artísticas, mas também sua capacidade de convivência na coletividade, num modelo de sociedade que se presume sã, posto que se baseia nos conceitos de generosidade, colaboração e companheirismo, entre outros. Ainda, conforme o programa do Serviço de Publicações do Instituto de Pesquisas Educacionais, de 1934 (edição revista e aumentada em 1937), organizado pelo maestro Villa-Lobos, então superintendente de Educação Musical e Artística<sup>45</sup>:

o canto orfeônico é o elemento propulsor da elevação do gosto e da cultura das artes. (...) Dá-lhes a compreensão da solidariedade entre os homens, da importância da cooperação, da anulação das vaidades individuais e dos propósitos exclusivistas, de vez que o resultado só se encontra nos esforço coordenado de todos, sem o deslize de qualquer, numa demonstração vigorosa de coesão de ânimos e sentimentos. O êxito está na comunhão. (Villa-Lobos, 1937, Prefácio, p. 8)

Em relação à afirmação acima, cito Ilari [s.d.]: “é com a música que os adolescentes exteriorizam suas emoções e idéias e relacionam-se com seus pares” (p. 72).

O canto em grupo contempla esse viés de comunicação utilizando-se, inclusive, da expressão criativa de seus participantes. Portanto, o zelo com a escolha de repertório a ser trabalhado se torna estratégia importante para atrair e agregar os jovens nessa prática.

---

<sup>45</sup> Conforme explicado no Capítulo I, as transcrições do programa de Canto Orfeônico de Villa-Lobos respeitaram as leis de ortografia da época.

Quando optamos por escolher peças que agradam a uma geração, estamos facilitando a adesão, ao canto coral, dos indivíduos que dela fazem parte. Não há nessa afirmação, porém, a intenção de tornar o regente de coro juvenil passivo e obediente às vontades do grupo, posto que é esperado desse líder o domínio técnico para melhor discernir sobre as possibilidades de seu coro.

Conforme já mencionado, hoje em dia a atividade está cercada de resistência de aceitação; tal realidade é descrita por Coelho (2004) e, posteriormente por Pereira (2006), através do pensamento e da afirmação de Marcos Leite, cujo trabalho de renovação da linguagem coral é reconhecido internacionalmente: “A palavra *coral* lembra aquelas pessoas com toalhas de mesa penduradas nos ombros, imagem ligada à música sacra. Uma postura sisuda e pouco sensual que afasta o público.” (Leite<sup>46</sup> apud Pereira, 2006, p. 27)

Segundo Pereira (2006), o caminho realizado por Marcos Leite para a mudança foi traçado, dentre outras inovações, a partir da escolha de um repertório diferenciado: “Seu principal objetivo era mudar a postura rígida dos corais brasileiros e ele tinha a certeza de que este objetivo seria alcançado através de um repertório calcado na música popular brasileira” (p. 27).

É especialmente no coro juvenil que se encontra uma enorme disponibilidade para a criação de novas formas de desenvolvimento do canto em grupo, utilizando-se da inquietação inerente à faixa etária. Através de minha prática, posso inferir que a avidez do jovem pela quebra de conceitos e à experimentação de novas possibilidades faz do trabalho com adolescentes uma fonte inesgotável de novas ideias, quer seja no sentido estético, quer na escolha das peças a serem trabalhadas.

Pereira (2006) cita os corais universitários da década de 1960, que se identificavam pela busca de uma renovação estética e pela juventude de seus participantes. O Coral USP, fundado em 1967 pelo maestro Benito Juarez e por José Luiz Visconti (então diretor do Grêmio da Escola Politécnica da USP), tinha como proposta trabalhar tanto o repertório erudito quanto o popular. Segundo Pereira, “cantar música popular brasileira urbana fazia parte da proposta de engajamento político do grupo” (p. 18). Apesar da resistência inicial de alguns segmentos da sociedade musical paulistana, esse grupo foi eleito como o melhor coral do Estado de São

---

<sup>46</sup> A mesma frase foi citada por Coelho (2004, p. 7).

Paulo pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), com apenas dois anos de existência, segundo Juarez (2002, apud Pereira, 2006).

Já Souza (2003 apud Pereira 2006) afirma:

o maestro e arranjador Samuel Kerr confirma que os corais universitários do final da década de sessenta tinham uma posição política firme e panfletária e que naturalmente levantavam suas bandeiras através da inserção de música popular no repertório. (Pereira, 2006, p. 18)

Pereira (2006) analisa o surgimento – há quase 40 anos – de novos arranjos e formas de cantar em coro como uma quebra de paradigma, só agora aprofundada por estudos mais recentes.

Podemos considerar o início desta história em meados da década de sessenta onde há uma reunião de diversos fatores: o momento político e social, os ideais do Movimento Música Nova e um pouco mais tarde do Tropicalismo, a onipresença e a eficiência da canção popular e a atuação de jovens maestros e cantores dos corais universitários, institucionais ou independentes. (Pereira, 2006, p. 22)

Mais uma vez, os corais universitários citados apontam para o vigor criativo e contestador do jovem cantor, não necessariamente o adolescente, como um dos fatores constantes para a busca de renovação das formas do canto em grupo.

Entendendo a necessidade dessa reflexão sobre o canto em grupo, o próprio Kerr (2006), em publicação mais recente, instiga o trabalho criativo:

acho redundante a criação de grupos corais que imitem os modelos sonoros dessa sociedade eletrônica ou que entrem em competição com os novos veículos. Mas, talvez seja mais importante revalorizarmos o aspecto lúdico desses agrupamentos e recuperarmos o prazer de cantar. Quem sabe, poderíamos, assim, garantir uma constante recuperação da sensibilidade vocal. E, nesse momento de quebra do automatismo, atingir uma clara apreciação das transformações perceptivas pelas quais tem passado nossa sociedade. (Kerr, 2006, p. 237-238)

Cabe ao regente coral o discernimento para avaliar quando e como adotar uma postura investigativa quanto ao repertório, ao mesmo tempo em que amplia o universo musical dos adolescentes, oferecendo-lhes peças que não são de seu prévio conhecimento.

Figueiredo (2006) chama atenção para o fato de que é preciso sempre inovar em relação ao repertório a ser executado, contemplando também o público com o acesso a “novas obras ou novas maneiras de executá-las, mesmo correndo o risco de uma possível desaprovação, num primeiro momento” (p. 30).

Analisando a trajetória de trabalhos como Coral da Cultura, Cobra Coral e Garganta Profunda, todos dirigidos por Marcos Leite (Pereira, 2006; Cavalcanti, 2006; Coelho, 2004; Alfonzo, 2004, Tupinambá, 1993), entende-se que a proposta de mudança de repertório, de sonoridade e de *performance* em muito ajudou na divulgação da atividade coral entre jovens

cariocas que, até aquele momento (anos 1970/1980), encontravam na repetição do modelo europeu do canto coral a opção para o canto em grupo.

O prêmio especial conferido ao Coral da Cultura pela renovação do canto coral, quando da participação do VII Concurso de Corais do Rio de Janeiro e a classificação do Cobra Coral no MPB Shell (festival com premiação em cadeia nacional), em 1981, em que o maestro recebeu o troféu de melhor trabalho criativo, atestam o potencial inovador do canto em grupo, disponível àqueles que queiram desfrutá-lo, e trazem a público o espírito questionador e criativo de seu líder, Marcos Leite. Quase 30 anos depois, ainda se faz urgente a busca de novas estratégias para que o conceito de rigidez ainda associado à atividade não prejudique seu exercício.

Ainda segundo Kerr (2006, p. 221), “A busca do repertório vai ser isso: conscientizar o coro de que ele tem um recado a dar. Qual é esse recado?”

### **3.2 As possibilidades de escolha de um regente**

O conhecimento do repertório é parte importante do trabalho do regente. Segundo Figueiredo (2006), “é preciso pesquisar” (p. 12).

Já Lackschevitz (2006) afirma que “o repertório é uma escolha do regente, que, aliás, tem a obrigação de estar preparado para esta escolha” (p. 87). E segue, justificando:

por acaso aluno diz ao professor de matemática que matéria ele quer estudar naquele dia? Então eu escolhia o repertório, levava as músicas e assumia total responsabilidade pelas escolhas. Só que, como disse antes, esse repertório era escolhido com muito cuidado. (Lackschevitz, 2006, p. 87)

A seleção de repertório comumente recai num ponto bastante subjetivo: o gosto. Cabe aqui mencionar a diferença entre gosto e preferência, de acordo com Ilari [s.d.]:

as preferências musicais tendem a ser temporárias e dependem de fatores mutáveis, como o contexto da audição, o estado de espírito e humor do ouvinte, as funções e os modos de ouvir; já o gosto musical tende a ser mais estável e menos contextual. Por essa razão, os especialistas geralmente falam em preferências musicais – e não em gostos musicais – na infância e na adolescência.<sup>47</sup> (Ilari, [s.d.], p. 74)

Dados empíricos aliados à observação da prática de outros regentes me fazem deduzir que, a adequação do trabalho musical/pedagógico em relação aos objetivos propostos incide, em primeiro lugar, no gosto do regente, pois dele depende o andamento prazeroso da atividade.

---

<sup>47</sup> A título de simplificação, porém, adotarei a palavra “gosto” para melhor traçar comparação entre regente e coro.

Fernandes (2003) também observa essa necessidade, ao afirmar que “é natural que este tipo de grupo exija um tipo de repertório que espelhe de alguma forma a grande diversidade de vivências culturais que o constituem, assim como o gosto e a formação de seus diretores (regentes)” (p. 97).

Um aspecto interessante (e capcioso) é a questão da experiência do regente em relação a determinado repertório. Assumindo que as diferentes estéticas exigem uma identificação pessoal por parte de seus executantes e, entendendo que a liderança do grupo norteará sua produção musical, como separar a escolha do repertório da vivência, do interesse e do conhecimento do próprio regente?

Minha prática demonstra que cabe a ele procurar a estética que condiz com sua personalidade ou buscar aprofundar-se naquilo que possa estar distante de sua vivência, de modo a criar subsídios para o desenvolvimento do trabalho, livrando-se do desconfortável sentimento de inadequação das peças escolhidas.

Adotar peças com as quais os jovens se identificam de alguma maneira é um primeiro passo na conquista de novos cantores. Estes, uma vez engajados na proposta, poderão contribuir enormemente para o desenvolvimento do trabalho, inclusive no que tange ao perfil e às características do grupo.

Voltando ao projeto de Canto Orfeônico de Villa-Lobos, encontramos a seguinte sugestão:

foi estabelecido um plano de classificação de discos, seleção e ordem de aplicação, plano que possa servir de orientação à educação do bom gosto artístico, feita por meio do confronto dentre a música popular e a elevada. A primeira aparece apenas para despertar a atenção do público, que de outra maneira, não chegaria a ouvir música pura, pela qual o interesse inicial seria diminuto. Futuramente, quando observados os resultados colhidos por esse processo de educação, outro critério será estabelecido, organizando-se audições progressivas, quanto ao estilo dos diversos gêneros. (Villa-Lobos, 1937, p. 10)

Embora possa estar embutido no texto acima um juízo de valor que condena a música popular a um nível diferente da música erudita, a relevância do parágrafo se dá pela estratégia apresentada para agregar ou conquistar novos cantores: a utilização inicial de repertório de identificação com o público alvo. Observe-se também a confiança no desenvolvimento da apreciação musical dos participantes a partir do processo de educação pelo canto em grupo, idealizado por Villa-Lobos.

Partindo-se do princípio de que se obtêm melhores resultados quando há identificação do cantor com as peças cantadas, o gosto do próprio grupo, portanto, também deverá ser levado em conta. Nesse sentido, Torres et al (2003) afirmam:

as crianças e jovens demonstram grande interesse, disposição e envolvimento para com a atividade e, principalmente, para sugerir e opinar em relação ao repertório. O repertório nem sempre foi vivenciado por todos os participantes e pertinente a suas realidades, mas o fato de poderem e quererem experimentar, expor idéias, exercitar lideranças, aprender a ceder, acrescentar e criticar, permite às crianças e jovens construir uma prática em (sic) que acreditam ser sua verdade, para um contexto que tem sua história. (Torres et al, 2003, p. 72)

Buscando um estilo em consonância com a preferência de seus coralistas, o regente poderá encontrar essas respostas dedicando-se a uma análise do próprio grupo, onde poderão ser investigados os pontos importantes de influência (musical ou outra) daquele coro.

Outro aspecto importante é a identificação do grupo com certos regionalismos. Em minha experiência com palestras e oficinas em diversos estados brasileiros, observo que o orgulho de pertencer a um determinado segmento sociocultural pode ser um facilitador para o desenvolvimento da proposta coral, por representar um grupo específico, com suas características sociais, políticas, morais ou religiosas, e muitas vezes ávido para mostrá-las.

Ampliando a discussão, faz-se necessário mencionar também a influência da instituição mantenedora do grupo na definição de repertório; ou seja, o desejo expresso de consonância com sua filosofia ou ideologia. Segundo Figueiredo (2006), “todos conhecem a situação típica da diretora de escola que quer que seus alunos cantem determinadas obras na festa de final de ano, ou do diretor de uma empresa que quer que o coro cante uma obra numa determinada cerimônia” (p. 47).

Há ainda o grupo organizado para fins religiosos, cuja clareza do objetivo pode facilitar a escolha de repertório bem como deixar de fora peças que trariam um grande benefício musical em determinado momento do grupo, mas que não condizem com a função religiosa daquele coro.

Toda essa discussão traz uma pergunta: afinal, quem define o repertório? É possível a imposição das músicas a serem cantadas? Em que grau deve estar a consonância entre as propostas do regente, do grupo e da instituição? Essas questões tornam-se muito importante para que o repertório escolhido contemple as diversas demandas do coro juvenil, ora em pauta. Em busca de um repertório para seu coro, o regente deve considerar os aspectos técnicos que possam auxiliá-lo.

### 3.3 Questões técnicas

Cada grupo coral tem suas singularidades, necessidades, facilidades e objetivos, que demandam uma pesquisa importante no sentido de fornecer algo que seja tecnicamente útil para determinado momento do grupo. No caso de coro juvenil, esta pesquisa ganha novos tópicos e exige uma averiguação minuciosa de itens específicos para a escolha do repertório, sob o risco de prejudicar o rendimento vocal/musical de seus coralistas.

#### 3.3.1 Limitação vocal

Apesar de existirem múltiplas possibilidades de repertório, as limitações fisiológicas constituem fator determinante. Smoolover (1971), citado por Pela & Behlau (2001), afirma que:

a voz cantada se apresenta de diversas maneiras e estilos, inclusive em diferentes tipos de corais, ópera, oratório, igreja e sinagoga, colégio e universidade, música popular, jazz e rock, amadores e infantis. Cada um requer um tipo diferente de som e de voz, sendo impossível generalizar uma “voz de coral”. (Pela & Behlau, 2001, p. 78)

Considerando um grupo a quatro vozes mistas, de jovens entre 13 e 20 anos, por exemplo, a gama de possibilidades vocais é enorme, pois neste contexto pode-se contar com a sonoridade próxima da voz infantil através de vozes apenas iniciando a muda (por volta dos 13 anos), as limitações das vozes em plena transição, ou mesmo vozes cujas mudanças já estão estabelecidas (por volta dos 20 anos) e que, por conseguinte, podem conferir segurança de timbre, âmbito e brilho à execução das músicas. Segundo Oliveira (1995),

ressalta-se ainda que durante a adolescência a estrutura esquelética da laringe é bastante tenra, flexível e capaz de crescimento intersticial, o que torna mais importante a formação do regente que se dedica ao trabalho com coros juvenis, não sendo recomendado o uso de padrões ou modelos vocais adultos para o trabalho com adolescentes de ambos os sexos. (Oliveira, 1995, p. 41)

Em minha prática foi possível observar que a leveza das vozes juvenis requer não raramente uma mudança de tonalidade das peças escritas para coro adulto, uma vez que as notas mais graves nem sempre soam com o peso necessário para o bom resultado da obra. Subir um semitom ou mesmo um tom, cuidando sempre para que as partes mais agudas não prejudiquem as vozes dos cantores, tem sido uma estratégia possível para encontrar o conforto necessário para as vozes dessa faixa etária.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> É comum encontrar jovens muito faceiros do alcance grave de suas novas vozes. Todavia, é comum esta produção não ter brilho suficiente (de imediato) para que seja aproveitada de forma satisfatória no arranjo, o que pode acarretar em decepção para os que acabaram de passar pela muda vocal e se sentem orgulhosos com a aquisição de uma voz mais ampla numa região completamente nova e que é, para o adolescente, sinônimo de amadurecimento e de saída da infância. Muitos rapazes atingem notas



Figueiredo (2006) menciona o recurso da mudança de oitava na linha dos baixos como alternativa para viabilizar a execução de uma determinada obra:

pequenos “pecados” também podem ser cometidos por regentes, ao modificarem, por exemplo, certas conduções de vozes, para favorecerem o âmbito vocal de seus coralistas. Esse problema costuma acontecer, com frequência, na linha do baixo, onde, às vezes, a modificação da oitava de uma nota para cima, por exemplo, permite que seus baixos, não tão graves, possam executar a obra. (Figueiredo, 2006, p. 41)

Já no caso das meninas, minha experiência demonstra aspectos singulares tanto para vozes graves quanto para vozes agudas. As cantoras que se descobrem contraltos após a puberdade, comumente se utilizam de voz de peito até forçada para passar a ideia de mulheres maduras. Com a propagação na mídia de cantoras de vozes muito graves e considerando que, para a música popular brasileira, notas acima de mi 4 podem soar estridentes e distorcidas, é bastante comum então encontrarmos jovens sopranos com dificuldade nos agudos, inclusive com medo de parecem infantis, uma vez que ainda não adquiriram uma ressonância mais consistente e um timbre mais encorpado naquela região.

Outro objeto de atenção do regente diz respeito ao próprio timbre buscado na execução de uma peça. Música feita originalmente para coro adulto tende a resultar leve e sem a dramaticidade pretendida num coro juvenil, salvo técnica vocal um tanto distorcida em que as vozes juvenis são orientadas a “imitar” a emissão de coro adulto. O risco de haver uma confusão entre peso e volume pode transformar um determinado trecho dramático em “gritaria”, prejudicando a intenção do regente e a *performance* do grupo.

O repertório de música antiga<sup>49</sup>, contudo, especialmente da Renascença – ainda que composto para vozes maduras – parece se adequar às vozes jovens por seu caráter que privilegia a leveza das partes, além de trazer o grande benefício musical do contraponto. Tal afirmação é corroborada por Marcos Leite, em entrevista publicada por Alfonzo (2004):

acho que o Madrigal inglês é ideal, aliás, qualquer coro que tenha condição de dar uma passeada pela Renascença, acho que vale a pena – é um repertório bonito, uma das pérolas da música coral. É soa bem com este número que a gente estava falando, soa bem com vozes, leves, com **vozes jovens**. (Leite apud Alfonzo, 2004, p. 219, grifo meu)

Constata-se que o coro juvenil misto mantém a divisão habitual dos quatro naipes principais (soprano, contralto, tenor e baixo) apenas para padronização de nomenclatura. Essa designação é falha mesmo quando relacionada a coro adulto, uma vez que “os baixos e

---

bastante graves logo após a muda vocal e, a partir da sedimentação da nova voz, tendem a ganhar ressonância, mas perder um pouco do seu âmbito grave.

<sup>49</sup> Designação para música dos períodos medieval, renascentista e barroco.

principalmente as contraltos verdadeiras são muito raras”, segundo Behlau e Rehder (1997, p. 17).

Curiosamente, essa parece ser não somente uma singularidade da voz jovem, mas da voz brasileira adulta, segundo Marcos Leite (2001):

preferimos entender as vozes brasileiras de maneira própria, tanto para homens quanto para mulheres, fazendo apenas duas diferenciações: voz média aguda (mais aplicável às vozes masculinas) e voz média grave. Haveria ainda uma terceira classificação, mais aplicável às vozes femininas, que corresponderia ao registro grave, de contralto (Leite, 2001, Introdução)

O repertório coral brasileiro tem contado com novos arranjadores (como veremos mais adiante neste capítulo) que, esperamos, estarão atentos também a essa demanda específica de nossos grupos juvenis.

### 3.3.2 Limitação musical

Minha experiência confirma que os jovens – de uma forma geral – costumam ter uma grande facilidade para absorção de novos conteúdos, uma vez que estão em constante atividade cognitiva. Com isto, o coro juvenil tende – se não houver nenhum fator extra que o atrapalhe – a se desenvolver muito rapidamente, pois já conta com uma maior disciplina resultante da maturidade, se comparado ao coro infantil e, ao mesmo tempo, ainda não possui as coraças e dificuldades de aprendizagem do coro adulto.

Entretanto, enquanto no período do canto orfeônico de Villa-Lobos o contato do estudante com a música vocal era intenso e obrigatório (embora houvesse a classificação “ouvinte”<sup>50</sup> para os que não atingiam o nível de musicalização exigido à época), a partir da representatividade em encontros de corais de escolas no Rio de Janeiro<sup>51</sup> observo que, atualmente, poucas são as escolas que adotam a atividade coral como matéria obrigatória. Por conseguinte, hoje o número de adolescentes que nunca cantaram em coro é enorme!

Diante de fatores que desestimulam a prática coral na adolescência – muda vocal, ausência de representação na mídia, preconceito – e do pouco ou nenhum contato com essa

---

<sup>50</sup> Segue definição do termo “ouvinte”, conforme projeto de Canto Orfeônico: conferiu-se a denominação de “ouvintes” aos alunos que não têm disposição para a música. Esses alunos, depois de exortações, de estímulos, etc., quasi (sic) sempre se tornam afinados, acessíveis e recebem o ensino de música com boa vontade. Esta denominação dada em classe se estende também aos alunos já classificados e selecionados por vozes, que assistem em silêncio a um outro grupo de alunos que recebem a aplicação e apuração das outras partes melódicas que constituem a música em preparo. (Villa-Lobos, 1937, Prefácio, p. IX)

<sup>51</sup> Como regente, esta pesquisadora está em constante participação em eventos corais, sobretudo os que visam grupos de crianças e adolescentes.

prática na infância, é fato que montar e manter um coro juvenil, hoje em dia, não constitui tarefa das mais simples.

A pouca intimidade com elementos musicais e com o fazer musical propriamente dito, dificulta o rendimento de novos cantores que se aventuram no canto coral. Conseqüentemente, a escolha de repertório, no caso de um coro iniciante, pode privilegiar peças de fácil assimilação, visando ao desenvolvimento musical do adolescente em meio à série de adversidades supracitadas.

O conceito de fácil, em se tratando de repertório, subentende peças cujo grau de dificuldade não dê margens a erros de afinação, de estrutura rítmica ou mesmo de compreensão da prosódia. Dependendo do foco e da exigência do regente, cantar em uníssono pode ser extremamente difícil (e valioso). Segundo Samuel Kerr (2006),

a melodia, quando em uníssono, tem indicadores que modelam a realização do arranjo, quais sejam: os acordes, os procedimentos pedais, as imitações, a limitação das tessituras dos cantores e a amplitude melódica (que distribui a melodia pelos naipes que podem abrigá-la). É importante recolher todas as formas através das quais a melodia é praticada. (Kerr, 2006, p. 213)

Ensinar o cantor novato a entoar na mesma frequência que seus colegas, a respirar na hora devida e a acertar todas as entradas pode ser muito extenuante, embora pareça ser o básico para se cantar em grupo. Muitas vezes será até mais simples trabalhar a duas vozes em contracanto, quando uma voz serve de suporte para a realização da outra.

Cabe aqui, porém, a perspicaz observação do maestro Carlos Alberto Figueiredo:

cantar em coro é cantar em uníssono. Parece estranho dizer isso, quando a maior parte das obras feitas por coros é a duas, três ou mais vozes. Não podemos perder de vista, porém, que cada cantor – soprano, contralto, etc. – canta em uníssono com seus colegas de naipe. Assim sendo, a busca de um perfeito uníssono é um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal. (Figueiredo, 2006, p. 16)

Minha experiência comprova que, quer seja em uníssono, quer seja com vozes divididas, a escolha do repertório deverá respeitar as características dos componentes do coro e se adequar ao mesmo.

### **3.3.3 Produção específica para coro juvenil**

Dentre as dificuldades na escolha de repertório brasileiro para essa faixa etária, está a pouca variedade de composição coral para vozes juvenis.<sup>52</sup> Em minha experiência, conforme

---

<sup>52</sup> Encontra-se em andamento um projeto pela FUNARTE, para publicação e gravação de 12 obras escritas especialmente para coros juvenis por compositores da atualidade. Esta pesquisadora está a par

afirmado no Capítulo 1 desta dissertação, encontrei maior abundância de partituras para coro infantil e adulto, enquanto que para coro juvenil esse foco costuma se limitar à produção de peças de confronto (na categoria “coro juvenil”) nos raros concursos da atualidade.

Além disso, segundo Vertamatti (2008), o sistema tonal predomina no ambiente de coro infanto-juvenil de São Paulo constante em sua pesquisa, trazendo um quadro emblemático da pouca exploração das possibilidades dessa modalidade coral. A autora afirma:

essa unilateralidade da linguagem musical afasta a experiência coral infanto-juvenil de procedimentos outros que não o tonal. O descompasso entre o repertório praticado nos grupos corais e a produção composicional comprometida com uma estética alternativa, desde o século XX, demonstra que não há conexão entre a prática coral e a música composta a partir daí, gerando, dessa forma, uma lacuna, um vácuo entre ambas. (Vertamatti, 2008, p. 38)

Tal descompasso explicita a preocupação da autora com a pouca renovação de repertório original.

Não foram encontradas publicações brasileiras que compilassem obras dedicadas ao coro juvenil. Buscando exemplos internacionais, encontramos algumas publicações de partituras para vozes jovens, como “10 Ans Avec Le Chant Choral,<sup>53</sup> cuja organização sugere patamares ordenados pelo nível de dificuldade das peças.

Da mesma forma, a publicação norte-americana *Songs for Young Singers*<sup>54</sup> opta por catalogar suas peças de acordo com o grau de dificuldade, apontando para um desenvolvimento do cantor adolescente através do trabalho coral.

Já a publicação alemã *Chor Aktuell Junior*<sup>55</sup> escolheu compilar peças de acordo com seus estilos (folclórico, *gospel*, popular etc.) observando-se uma quantidade considerável de peças a três vozes (soprano, contralto e barítonos), muito comum na literatura coral juvenil.

A escassez de repertório brasileiro e de regentes especializados em coro juvenil torna a atividade pouco comum e somente agora se constata uma maior preocupação na dedicação específica para essa fatia de profissionais em congressos, encontros e cursos pelo Brasil. Espera-se que a conscientização da especificidade dessa atividade inspire nossos

do projeto por ter sido convidada para gravar quatro destas 12 peças com seu coro juvenil São Vicente a Cappella, no segundo semestre de 2009.

<sup>53</sup> MAILLARD, Augustin, ROSE, Brigitte e STROESSER, Florent. *10 ans avec le chant choral*. Paris: Cité de La Musique, 1998

<sup>54</sup> HOPKIN, J. Arden *Songs for Young Singers: An Annotated List for Developing Voices*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002.

<sup>55</sup> VERLAG, Gustav Bosse. *Chor aktuell junior - Eine Sammlung für das Chorsingen an allgemeinbildenden Schulen*. Gustav Bosse GmbH & Co. KG, Kassel, 1998.

compositores a oferecer-nos novas possibilidades dedicadas ao adolescente que anseia se desenvolver no canto em grupo.

### 3.4 Arranjadores Vocais

A literatura aborda as questões sobre arranjo vocal de forma a apontar para uma nova tendência da atividade coral, como recurso para renovação e popularização do repertório dos últimos 40 anos (Leite, 1995; Fernandes, 2003; Alfonso, 2004; Szpilman, 2005; Figueiredo, 2006; Kerr, 2006; Pereira, 2006; Vertamatti, 2008).

Marcos Leite, em sua publicação sobre arranjo vocal para o Conservatório de MPB de Curitiba (1995)<sup>56</sup> descreve a trajetória dessa renovação do arranjo coral brasileiro calcada, a princípio, na inclusão do folclore (através de Villa-Lobos) nos programas de concerto dos corais da primeira metade do século XX: “O canto coral respirava pela primeira vez novos ares, que lhe conferiam maior personalidade, embora se encontrasse ainda fiel às suas origens religiosas” (p. 1).

No entanto, ainda segundo Leite (1995, p. 1) a forma de arranjo concebida na época não absorvia sensualidade e descontração da música brasileira. “Convivemos um bom tempo com esta contradição: um samba de casaca ou uma toada de fraque”.

Hoje em dia, é possível recorrer-se a músicos especializados em fazer arranjos para música vocal e que muito têm contribuído para a difusão da atividade coral, através de peças populares que caem no agrado dos cantores e, comumente, do público. Por conta dessa demanda, o número de arranjadores vocais de música popular cresce bastante, permitindo a ampliação do repertório a partir dos objetivos do regente e de seus grupos. A relevância desse novo papel (o do arranjador) no panorama coral é confirmada pelo regente paulista Eduardo Fernandes (2003):

o autor do arranjo é mais importante na hora da escolha da canção (para ser cantada por um coro), do que o próprio autor da canção. No caso brasileiro, é até mesmo mais importante que a letra da música. Acredito que estas respostas são muito significativas, pois demonstram de maneira clara e objetiva, a importância do arranjador para os regentes corais. (Fernandes, 2003, p. 32)

Não raro também, muitos regentes acabam aprendendo a fazer seus próprios arranjos por conta da demanda de seus corais, como ilustra o mesmo Fernandes:

---

<sup>56</sup> Tal material foi distribuído no curso “Arranjo Vocal na MPB – Curso Intensivo de Verão”, no CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, RJ) em 1995, ministrado por Marcos Leite, do qual esta pesquisadora participou como aluna.

no caso brasileiro, 91% dos regentes que responderam ao questionário afirmaram que escrevem arranjos de MPB para seus grupos corais, e as justificativas mais importantes foram a necessidade de adaptar a canção à realidade do grupo (54,5%) e o fato de não encontrarem arranjos prontos, o que os obriga a fazer os próprios arranjos (24%).(Fernandes, 2003, p. 21)

Corroborando da mesma ideia, o regente carioca Carlos Alberto Figueiredo afirma que:

uma demanda nova colocada aos regentes está na necessidade de virem a criar seu próprio repertório, principalmente ao fazerem arranjos. Todos nós sabemos da dificuldade cada vez maior de termos um coro equilibrado, no que diz respeito a seus naipes. Muitas vezes, a pesquisa de repertório se torna frustrante ao constatarmos que aquilo que existe não se adapta ao coro que temos. Os regentes brasileiros se deram conta do problema e passaram a investir na criatividade, gerando novas alternativas para repertório. Para que esse processo amadureça, é necessário que eles se engajem em cursos de Arranjo Vocal, que são cada vez mais comuns, principalmente no âmbito de cursos de férias e eventos corais de todo tipo. (Figueiredo, 2006, p. 13)

Sandra Mendes Souza (apud Szpilman, 2005) reafirma essa solução perante o panorama de dificuldade dos coros brasileiros:

é comum, portanto, que o regente-arranjador prefira escrever para o seu próprio coro, pois é conhecedor da realidade vocal de que dispõe, adequando a música que deseja a este contexto. (Souza apud Szpilman, 2005, p. 143)

Pereira (2006) vai além, em relação à relevância de tal função: “para o regente de coro, saber escrever um arranjo ou no mínimo saber analisá-lo para interpretá-lo de maneira correta, tornou-se uma ferramenta básica de trabalho” (p. 2).

Embora nem todo arranjo respeite o âmbito de coro juvenil ou mesmo sua tessitura, as modificações<sup>57</sup> a serem feitas nas peças populares parecem não sofrer tantos pudores como quando nos vemos na necessidade de fazer alguma modificação numa peça erudita, por exemplo.

Em consequência disso, surgem também inúmeras adaptações corais. Segundo Szpilman (2005):

podemos pensar na transcrição como retirar de qualquer peça instrumental duas coisas: vozes/linhas que se adaptem perfeitamente às vozes humanas; ou que precisem ser repensadas (transpostas, invertidos alguns intervalos, etc.). (Szpilman, 2005, p. 145)

Baseada em minha experiência também como arranjadora<sup>58</sup>, defendo que as adaptações sejam feitas quando necessário, por entender que nem todo regente tem a possibilidade de fazer arranjo específico para seu coral ou encomendá-lo a um arranjador. Tais adaptações se utilizam não somente de modificação de notas que saem do âmbito da voz jovem, como também comumente mexem no grau de dificuldade da peça, tornando, por

<sup>57</sup> Figueiredo (2006) dedica boa parte de seu texto aos detalhes de tais modificações (p. 36-43).

<sup>58</sup> Fui aluna nas classes de arranjo vocal de Marcos Leite, Vicente Ribeiro e Roberto Gnattali, tendo arranjos corais difundidos dentro e fora do país (Suíça e Alemanha).

exemplo, um arranjo a quatro vozes mistas em peça a três vozes. Esse recurso é muito adotado, sobretudo nos dias de hoje onde é observada uma incidência maior de vozes femininas do que de vozes masculinas na atividade coral. Por conseguinte, a demanda para arranjos a três vozes (soprano, contralto e vozes masculinas) vem crescendo a cada dia.

Evidentemente, recomenda-se que, sempre que uma peça é modificada (por alteração de nota, supressão de voz, mudança de forma, etc), os devidos créditos, tanto na partitura quanto na informação para coralistas e plateias, sejam incluídos, deixando claro o limite entre o trabalho do arranjador e o do adaptador. Szpilman (2005) vai mais adiante:

é aconselhável, caso seja possível, consultar o arranjador ou compositor, pois assim o mesmo pode alterá-lo, criando uma nova versão de sua peça, ou sugerir mudanças para o regente adaptá-lo para outro coral. Consideramos recomendável a colocação de datas nas composições e arranjos e de indicações nas versões, adaptações ou transcrições, sendo que, para todos os procedimentos, pode-se anotar as datas de novas modificações que melhorem a qualidade da editoração (a beleza e clareza da partitura), ou que modifiquem a edição (alterando o discurso musical). Estas considerações nos parecem importantes por valorizarem nossos materiais, já que as anotações facilitarão até mesmo futuras pesquisas sobre nossos compositores, transcritores, adaptadores e arranjadores. (Szpilman, 2005, p. 146-147)

De fato, esses pequenos cuidados preservarão as ideias originais e deixarão claro, para aqueles que desejem utilizar a partitura, os papéis e as inspirações musicais de compositor, arranjador, adaptador.

Considerando o repertório um dos pontos fundamentais no desenvolvimento de um grupo musical e, nesse caso, de um grupo coral, percebe-se a necessidade de maior cautela na escolha das peças para um coro juvenil. A proposta de repertório, mais do que nunca, deverá nortear o sucesso<sup>59</sup> do trabalho.

A riqueza da música popular brasileira traz novas possibilidades para a atividade coral; outrossim, a inclusão cada vez maior de arranjos para a formação do canto em grupo redimensiona a capacidade de escolha de repertório, abrindo espaço para novos arranjadores e estimulando a originalidade dos diversos coros da atualidade.

São muitos os cuidados a serem tomados na escolha do repertório e, para que uma derivação maior não prejudique o assunto deste trabalho, fica aqui sugerida a proposta de aprofundamento do tema.

---

<sup>59</sup> Refiro-me ao alcance dos objetivos pedagógicos e/ou artísticos de um coro juvenil.

Apontando singularidades da faixa etária e caminhos para a realização do coro, espero estar contribuindo para a reflexão sobre a atividade visando, sempre, à difusão do canto coral como elemento agregador e socializador entre nossos adolescentes e jovens.



## CAPÍTULO 4 - RECURSOS CÊNICOS<sup>60</sup>

Diversos são os fatores que levam ao afastamento do adolescente do canto em grupo. Tal aspecto já foi discutido no item 1 do Capítulo 1 e permeia toda a discussão nesta pesquisa. No presente capítulo, discorrerei sobre a possibilidade de inclusão de recursos cênicos, no intuito de auxiliar na aproximação dos jovens à atividade coral.

Embora o jovem da atualidade não tenha vivido a experiência do canto orfeônico, a singularidade daquela sonoridade coral lhe é muito evidente, uma vez que sua antiga estética é até hoje explorada pela mídia sempre que mencionada a palavra “coral”.

O especial do cantor Roberto Carlos em dezembro de 2007, exibido em cadeia nacional pela Rede Globo, nos oferece um exemplo. Em determinado momento, houve a participação do renomado coral Canarinhos de Petrópolis. Adentraram ao palco meninos e rapazes que, embora muito eficientes vocalmente, não tiveram sua habilidade bem explorada, posto que a sonorização daquele momento em nada lhes beneficiou. Pela (falta de) expressão facial dos coralistas, era flagrante a ausência de qualquer intenção nesse sentido. Portanto, restava ao telespectador a visão de um grupo de crianças e adolescentes sem uma expressividade voltada para a interpretação da música que estava sendo executada, e despersonalizado pelo uniforme (batas vermelhas compridas e pesadas). Ainda, ao fundo, a captação sonora (e, por conseguinte, o destaque) privilegiava apenas as vozes com maior vibrato.

Kerr (2006), denunciando a necessidade de revermos o papel do canto coral na atualidade, declara:

urge ouvirmos, vermos e experimentarmos o que está acontecendo ao nosso redor, na busca da ‘consciência’ das próprias modificações perceptivas que estamos sofrendo em função do ambiente, e que nele estamos provocando. (Kerr, 2006, p. 237)

O regente dedicado ao coro e, sobretudo, ao coro juvenil precisa se armar de diversas estratégias para obter sucesso junto aos adolescentes na atividade. Dentre estas, a expressão cênica pode ser um ótimo recurso para gerar ou manter o entusiasmo dos cantores em geral, e dos cantores jovens, particularmente.

O canto coral vem sofrendo grandes mudanças em sua abordagem no Brasil, sobretudo depois de Samuel Kerr e Marcos Leite<sup>61</sup> que, com muita competência e criatividade,

---

<sup>60</sup> Este capítulo gerou o artigo *A expressão cênica como elemento facilitador da “performance” no coro juvenil*, publicado pela Revista Per Musi (UFMG) no primeiro semestre de 2009, disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/19/index.htm>. Acesso em 10 de maio de 2009.

ajudaram a introduzir elementos cênicos de alto apelo expressivo ao canto em grupo. Segundo Oliveira (2005), foi a partir de 1980 que se constatou uma quebra do que até então obedecia à estética do canto orfeônico de Villa-Lobos ou simplesmente à estética tradicional de modo geral.

A grande renovação estética decorrida há quase 30 anos pela influência desses dois regentes, dentre outros, não foi suficiente para que se estimulasse um estudo aprofundado e sistemático do aparato cênico em prol da atividade coral no Brasil, a partir de então. Com base na experiência de mais de 30 anos como cantora e 16 como regente, posso afirmar que, muito embora uma mudança de abordagem na prática coral tenha se dado ainda por volta dos anos 80, poucos regentes se dedicam hoje ao estudo das consequências da adição da expressão cênica à atividade coral no Brasil, conforme evidencia esta pesquisa. Os trabalhos citados a seguir são alguns dos poucos dedicados a esse tema encontrados na revisão da literatura, indicando que há ainda um vasto campo a ser estudado. Por conseguinte, essa carência reduz a fonte de dados a depoimentos pessoais.

Num breve levantamento através da ARCI (Associação de Regentes de Coros Infantis) e ABRC (Associação Brasileira de Regentes Corais) foram encontrados poucos coros juvenis com ênfase na expressão cênica no Rio de Janeiro; também não foi possível listar profissionais (diretores cênicos) específicos para essa função com corais, apenas com grupos vocais. Entretanto, nos demais estados brasileiros podemos citar o trabalho de Jonas Nogueira, à frente do Coral Juvenil do Instituto Metodista Mackenzie (São Paulo), que grande sucesso fez nos anos 1990 e o coral do Projeto Cariúnas (Belo Horizonte, MG), dirigido por Vivian Assis até 2007. Destacam-se na atualidade o trabalho de Silmara Drezza e Vastí Atique (Jundiaí, SP), além do trabalho de Agnes Schmeling, em São Leopoldo, no Rio Grande do Sul. Foram encontrados ainda na revisão da literatura, alguns nomes sempre ligados a coros juvenis com auxílio de direção cênica, como os de Mara Campos, Ana Yara Campos, Gisele Cruz e Amélia Rosa.

---

<sup>61</sup> Para maiores aprofundamentos a respeito da grande mudança estética despertada pelo trabalho destes regentes, procurar em TUPINAMBÁ, Irene Oliveira Zagari. *Dois momentos, dois coros*. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro; KERR, Samuel et al. Carta canto coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 198-238; e ALFONZO, Neila Ruiz, *Prática coral como plano de composição em Marcos Leite e em dois coros infantis*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Apesar das vantagens percebidas após a introdução de elementos cênicos no trabalho coral, ainda são escassos os corais que utilizam esse recurso. Curiosamente, a dificuldade de difusão da atividade coral entre jovens e adolescentes poderia ser minimizada pela abordagem multifacetada que o canto expressivo nos oferece podendo, outrossim, alimentar a constante sede de renovação e questionamento de nossos jovens cantores.

#### **4.1 A juventude e a experimentação**

Como observado no Capítulo 1, a atividade coral para jovens referida nesta pesquisa busca o aprimoramento musical/vocal dos participantes; utiliza também para esse fim, os artifícios da linguagem teatral, embora não seja um coral cujo objetivo se limite à *performance*.

Como afirmamos anteriormente, entende-se por coro juvenil o grupo formado por cantores adolescentes e jovens, entre 12 e 20 anos, aproximadamente<sup>62</sup>. É fundamental observar-se a importante e delicada instabilidade desse período da vida, tanto em aspectos físicos como emocionais, conforme abordado no Capítulo 1. O inevitável processo de autoconhecimento e a busca de identidade através do coletivo se aliam, reforçando a atividade coral como uma alternativa de solução para essas necessidades. A expressão cênica vem, portanto, unir-se ao veículo, diversificando e aprofundando a investigação das possibilidades de expressão do jovem.

Baseando-se na ideia de que o adolescente encontra nas práticas coletivas o material necessário para trabalhar e perceber suas identificações, o desenvolvimento da personalidade expressiva do grupo torna-se fator importante na atividade de coro juvenil. Minha experiência prática demonstra que, através dessa identificação, o jovem poderá se sentir amparado, acolhido e seguro para o exercício de suas afirmações, utilizando muitas vezes o coral como facilitador ou catalisador de suas próprias colocações no mundo.

Regente de grupos com intensa estrutura cênica, cujo trabalho abriu portas para uma nova expressão coral carioca a partir da década de 1980, Marcos Leite atesta esse poder investigativo de seus coralistas (em sua maioria, muito jovens). Tendo sabido aproveitar o produto final da liberdade de expressão e da intenção teatral de seus grupos mais importantes, como o Cobra Coral e a Orquestra de Vozes Garganta Profunda, sua linguagem surgiu como

---

<sup>62</sup> Segundo a Organização Mundial de Saúde, citado por Oliveira (1995)

um divisor de águas na *performance* do que se conhecia como canto coral até então, de acordo com Oliveira (2005 apud Alfonzo, 2004).

Independente da faixa etária, quanto mais conhecimento do outro, mais confiança e mais ousadia na colocação. A partir de minha experiência, pude constatar ser importante o investimento na aproximação entre os participantes de um coral para que eles possam atuar sentindo-se livres para experimentar e sem se sentirem patrulhados ou criticados pelos colegas. Antes de trabalhar postura cênica, ou movimento, é preciso todo um trabalho interno de confiança entre os cantores do grupo. “A movimentação é consequência de um laboratório” (Costa apud Santos, 2003, p. 15).

Posteriormente, encontrei em Leite, a seguinte declaração:

essa coisa da intimidade corporal tem um reflexo absurdo no resultado sonoro do grupo; cantar com um inimigo do lado é bem diferente de cantar com um amigo... Aliás, não é nem uma questão de amigo ou inimigo, é uma questão de cumplicidade. Essa coisa de ver o colega ao lado como cúmplice, isso é muito importante. (Leite apud Alfonzo, 2004, p. 219)

A participação do regente nas atividades voltadas para o fazer teatral é fundamental para estabelecer essa atmosfera de confiança. Vendo seu líder envolvido e empenhado, o coro se sente impelido a tomar parte do jogo. Novaes (citada por Santos, 2003) compartilha dessa mesma constatação, afirmando que “o regente tem que viver aquilo que ele está querendo do grupo, aí impregna” (p. 14). Tal pensamento é também compartilhado por Fonterrada:

o regente para desenvolver um trabalho de corpo tem que se sentir capaz. O regente travado, não faz. Não adianta traçar uma regra de que o regente tem que fazer... primeiro que o regente para fazer isso tem que ser capaz de sentar no chão, de ficar descalço, de deitar no chão... são atitudes tão fundamentais... tem que ter uma liberdade corporal. (Fonterrada apud Alfonzo, 2004, p. 205)

Segundo Figueiredo (2006), “um coro é uma espécie de **tribo**, com personagens essenciais, tais como os cantores e o regente; rituais típicos, tais como ensaios e apresentações; e objetos culturais imprescindíveis, tais como a música e a partitura, sua representante material” (p. 8, grifo meu).

Novaes, novamente citada por Santos (2003), também utiliza esse termo, afirmando que “para que a criação seja real e inovadora, tem-se que ousar, e para isso é preciso a confiança na **tribo**. Aí começa-se a criar sem julgar, importantíssimo isso, não julgar. É errar mesmo, sem medo. É preciso tempo para isso” (p. 29, grifo meu).

Seu argumento reforça essa necessidade de uma atmosfera saudável e livre de críticas para que o lado criativo não seja prejudicado.

#### 4.2 Expressão cênica propriamente dita

O conceito de expressão cênica defendido neste texto refere-se a um trabalho que promova o enriquecimento da experiência coral e da comunicação entre cantor e plateia, além do crescimento pessoal citado anteriormente.

O uso da expressão cênica não é aquele que pretende transformar os cantores em atores, embora se saiba que o potencial de atuação no palco é inerente ao ser humano. VIOLA SPOLIN, em seu livro *Improvisação para o teatro* (1963), declara que “todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco” (p. 3). Ainda sobre a atuação no palco, Coelho (2001), afirma:

todo o processo fonatório culmina na execução de um repertório, o qual não precisa se limitar a um ou outro estilo; na realidade, ao interpretar uma obra, o intérprete se transforma numa personagem. A versatilidade em interpretar muitas e variadas personagens atesta sua competência... no palco! (Coelho, 2001, p. 12)

Entrevistada por Alfonzo (2004), a regente paulista Mara Campos, sustenta que “não precisa ter um movimento estudado... porque às vezes a movimentação, a coisa corporal foi feita toda durante o ensaio e na hora da apresentação transparece no olhar, através do som, do rosto das pessoas, do quanto elas estão bem cantando” (p. 196).

A teatralização de um espetáculo – ou mesmo apenas de uma música – empresta elementos extras à interpretação dos cantores podendo fazer novas conexões com a plateia, além da comunicação musical já esperada.

O regente carioca Marcos Leite (apud Alfonzo, 2004) define: “o coro entrou em cena, minha amiga, é coro cênico. (...) Você pode até ter uma postura cênica tradicional: botar o coro todo de pé cantando, imóvel, mas, saiu da coxia e botou o pé no palco, ou seja lá onde for, mostrou a cara, é cênico” (p. 211).

Em seu texto “O Canto em Cena” para o 2º Congresso Internacional SESC/ARCI de Regência Coral (2004), o diretor cênico Reynaldo Puebla também defende que “todos os coros que se apresentam SÃO cênicos, pois eles ESTÃO em cena” (p. 169, grifos do original). Puebla sustenta ainda que “o primeiro contato do público com o Coro é visual” (p. 169). Portanto, faz sentido o cuidado com a postura cênica do grupo, mesmo que esta se resuma aos protocolos de chegada e saída do palco e ao agradecimento às palmas.

Carlos Alberto Figueiredo<sup>63</sup>, regente coral já citado anteriormente nesta dissertação, alega que mesmo em seu coro – que não tem pretensão cênica – o ensaio de entrada e saída do palco possibilita uma segurança nos cantores que resulta em melhor resultado musical.

O método Suzuki igualmente defende essa preparação, sendo senso comum a necessidade do ensaio de entradas e saídas do palco conforme citado por Suray Soren<sup>64</sup> em recente evento no Rio de Janeiro.

Muitas vezes também, a expressão cênica se inicia mesmo antes da entrada no palco, quando os coralistas entram já cantando. Observações empíricas desta pesquisadora atestam sua importância.

Em seu artigo “*What makes people sing together?*” publicado no International Journal of Music Education, Durrant e Himonides (1998) sustentam a citação de Young (1981, p. 17), que afirma ser a voz capaz de expressar pensamentos e sentimentos: “pensamentos transformam-se em palavras, sentimentos em sons que freqüentemente são menos definidos do que palavras. A lacuna entre pensamento e sentimento tem na canção a sua ponte”<sup>65</sup> (p. 61).

Que benefícios encontramos no processo de exploração cênica em relação ao texto/letra de uma determinada música? Leite explica:

música popular, basicamente o que a gente trabalha é cinquenta por cento música, cinquenta por cento texto. Não adianta você ser afinado, ter um arranjo lindo, se você joga o texto fora... você tem que falar aquele texto com a mesma competência de um ator. Eu vejo assim: a grande diferença entre um ator e um cantor é que o ator conta uma história para a platéia e, o cantor, canta uma história para a platéia. (Leite apud Alfonso, 2004, p. 212)

Compreender o texto é fundamental para comunicá-lo ao ouvinte; saber dizê-lo com clareza, também. O cuidado com a poesia se torna relevante, uma vez que a mesma é um excelente recurso de expressão, componente forte da obra e, muitas vezes determinante para direcionarmos o trabalho para essa ou aquela abordagem. “Temos que trabalhar o sentimento que traz aquela canção, pensar no texto. Se tem poesia, tem que ser dita, e bem dita” (Costa apud Santos, 2003, p. 18).

<sup>63</sup> Depoimento informal do citado regente antes de um concerto do Coro de Câmara Pro Arte – do qual faço parte – no Rio de Janeiro, em 2003.

<sup>64</sup> Suray Soren, diretora do Instituto Casa de Cultura (RJ), violinista, especialista e divulgadora do Método Suzuki no Rio de Janeiro, em palestra/concerto didático durante o I Encontro de Práticas Musicais e Pedagógicas do Instituto Villa-Lobos/UNIRIO em 18 de junho de 2008.

<sup>65</sup> Tradução minha: thought goes into words, feeling into sounds that often are less definite than words. The gap between thought and feeling is bridged by a song.

Através do texto, é possível percebermos as intenções do autor/compositor; podemos, outrossim, brincar com as imagens que o texto suscita, evitando acentuar elementos óbvios. Poesia nem sempre se explica. Por exemplo, na canção Lua, Lua, Lua, Lua montada pelo coro juvenil São Vicente a Cappella, sob a direção desta pesquisadora, foram utilizadas bolas brancas - manipuladas pelos cantores - cujo propósito era criar a ideia de leveza e fluidez que a música pedia. Obteve-se um efeito de grande impacto visual sem cair na obviedade mais concreta do texto de Caetano Veloso. Nesse sentido, as bolas utilizadas na canção descrita acima não representavam a lua e, sim, o subtexto daquela poesia.

Observação a ser considerada por aqueles que pesquisam a linguagem teatral no canto coral incide no fato de que nem todo cantor tem interesse ou disponibilidade emocional para lidar com o palco no que tange à expressão cênica. Essa constatação requer, inclusive, muito tato para que algumas inibições sejam vencidas sem traumatizar o cantor. Por outro lado, a investigação e o exercício cênico promovem um maior conhecimento de si, estimulando autoconfiança e segurança suficientes para prováveis mudanças no rendimento do desempenho do cantor. Tal constatação pode ser atestada no questionário transcrito por Santos (1999), no qual se percebe os amplos benefícios da atividade, através do relato de experiência de uma cantora bastante retraída que se viu modificada em vários aspectos pelo trabalho cênico/coral.

O exercício cênico pode atenuar ou agravar o medo do palco uma vez que a elaboração dessa linguagem demanda reflexão, exploração e investigação, através de jogos teatrais e dinâmicas de grupo. Incentivado por esses exercícios, o cantor toma constante contato com seus processos e receios, podendo aprender a enfrentá-los e até determinar atitudes que solucionem possíveis impedimentos na realização da *performance*.

Ocorre que comumente os regentes não sabem a quem recorrer quando decidem utilizar técnicas teatrais com seus corais. Nem todo ator está apto a dirigir cenicamente um trabalho coral e nem todo diretor cênico percebe o coro como um elenco diferente, com demandas e necessidades específicas. E, o que é mais perigoso, poucos regentes tem alguma formação ou experiência para desenvolver esse lado e muitas vezes, ao tomar a decisão de fazê-lo, contam apenas com seu bom senso e sua intuição. Como consequência, não é raro

encontrarmos grupos que se utilizam equivocadamente de gestos com as mãos para sublinhar o texto cantado e assumem que isso seja uma forma de exploração cênica.

A afirmação acima é corroborada pela opinião de Marcos Leite, concedida em palestra no Fórum RioAcappella (no Rio de Janeiro) em junho de 2001. O regente relatou que seu filho, então com cinco anos, adotava uma certa “coreografia” toda vez que entoava uma canção aprendida na escola. Não conseguia desconectar a canção daquele movimento corporal. De fato, observa-se atualmente muitos grupos vocais ou corais, sobretudo de crianças e adolescentes (cujo repertório é predominantemente popular), que se movimentam oscilando de um lado para o outro. Esse movimento não é semelhante aos gestos que se ensinam na educação musical infantil, conforme acusa Fuks (1991), mas sim de um movimento pendular hipnótico que parece sofrer a influência da estética do coro *gospel* americano.

Todavia é interessante notar que, sem a coreografia, os coralistas não parecem apreciar tanto o fazer musical. Critérios musicais insuficientes à parte, seria isso um exemplo de transformação estética da prática no intuito de torná-la mais atual e menos tradicional? Será que tudo que é cantado combina com essa postura/esse movimento? O diretor do coro deverá ter bom senso para dosar os momentos em que incluirá movimentos. Expressão cênica não é apenas dançar ao som de uma música; como exposto acima, é utilizar recursos visuais e/ou dramáticos.

Santos (1999) sustenta que, uma vez ampliadas as possibilidades de desenvolvimento de um coral, o regente e sua experiência musical já não são mais suficientes para esse tipo de abordagem; outros profissionais precisam ser incluídos. Oliveira (1999) sublinha essa evolução, observando que a mudança de linguagem e da função do regente à frente de seu coro abriu espaço para que outras funções fossem exercidas.

O que antes era coro, regente e arranjador, transformou-se lentamente em: coro, regente, arranjador, compositor, regente de palco, orientador vocal, orientador corporal, figurinista, programador visual, produtor, diretor cênico, diretor musical, diretor administrativo, diretor artístico. (Oliveira, 1999, p. 8)

A prática coral, tanto no meio educacional quanto no meio artístico, pode ser considerada uma arte invisível, i.e., não aparece na mídia, não é valorizada pela população em geral, não dá lucro. Essa condição faz com que sua plateia frequentemente seja constituída apenas por parentes e amigos dos cantores, além de outros coralistas também envolvidos pela arte do canto em grupo. Mesmo em relação a coros profissionais como Garganta Profunda



(nos anos 1980) e Coro de Câmara Pro Arte (na atualidade), essa incidência é bastante emblemática da situação, o que nos leva à conclusão de que o brasileiro em geral – ou senão, pelo menos o público carioca - não paga para ver espetáculo coral. Essa peculiaridade faz com que o nível de crítica da plateia seja condescendente, resultando numa geração de grupos corais com tendência a fazer graça, posto que o riso dessa plateia, especificamente, ocorre com facilidade.

A escolha cuidadosa de um diretor cênico ou o investimento do próprio regente na sua formação extra-musical poderia trazer resultados que não fossem gratuitos ou pouco criativos, proporcionando prazer e estímulo a todos os envolvidos.

A *performance* do coro cênico engloba diversos apelos além do resultado musical e – ponderemos - o espectador que vai a uma apresentação como essa não estará com seu foco de atenção apenas em seu aparelho auditivo. Partindo-se de tal raciocínio, não é difícil entender porque a exploração teatral do trabalho coral costuma produzir resultados tão bem aceitos pelas plateias. Auxiliar a interpretação com recursos que vão ampliar o sentido de comunicação coro/plateia de forma extra-musical e que poderão atuar diretamente no fazer musical, é um dos trunfos que podem despertar muito prazer, tanto no processo de ensaio quanto na realização de um espetáculo.

#### **4.3 Vantagens do recurso cênico**

Esta pesquisa busca estratégias para tornar a atividade coral mais atraente para o adolescente, aproveitando as diversas vias de expressão. A expressão cênica é apenas uma delas. Embora não esteja sendo aqui defendida a obrigatoriedade da adoção de recurso cênico em coral, é fato que ele permite também um aprofundamento na expressão de sentimentos. Verifiquei em minha experiência que, estando o cantor (não ator) estimulado pelo jogo cênico – encarado, nesse caso, como um “faz-de-conta” – ou ainda pela construção de um personagem, mesmo que isso se dê de forma rudimentar devido a falta de instrumental do não ator, a sensação de distanciamento devido à consciência da diferença entre a ação do cantor e a ação do personagem beneficia, em muito, a naturalidade e a disponibilidade de criação do leigo. Uma vez compreendido o jogo teatral, o comprometimento com a atuação se altera, deixando o caminho livre para que as ações sejam assumidas não mais pelo cantor e sim pelo

personagem construído, resultando muitas vezes no desbravamento de patamares jamais cogitados pelo indivíduo.

A acuidade musical pode ganhar novo alcance, a partir da proposta cênica. Buscando recursos de expressividade, muitos ganhos musicais e/ou vocais podem ser descobertos. Da mesma maneira, pode-se conseguir uma homogeneidade na intenção de atuação de cada indivíduo do grupo, inclusive com equilíbrio tímbrico, tomando-se como ponto de partida uma proposta consistente de direção da atuação do cantor (ou do grupo).<sup>66</sup>

Muitas vezes, a movimentação propõe uma coreografia que facilita a absorção ou fixação do texto da música ou mesmo de determinada passagem com dificuldade rítmica, por exemplo; ou seja, ela pode auxiliar no resultado musical do indivíduo. Nesse sentido, Santos (1985) cita a abordagem de Jaques-Dalcroze, músico e pedagogo suíço:

Jacques-Dalcroze redimensiona a educação musical, concebendo-a como um tratamento que reintegre corpo e mente, pensamento e comportamento, pensamento e sentimento, consciente e subconsciente, gosto e entendimento. (...) Ele propõe uma educação musical baseada na audição (escuta consciente), entendendo-se que esta se dá através da participação de todo o corpo, da ativação do sistema nervoso, num cultivo de “sensações táteis e auditivas combinadas”. (...) Parte do pressuposto de que os “sons são percebidos por outras áreas partes do organismo humano além do ouvido”. (Santos, 1985, p. 190, grifo da autora)

A regente paulista Mara Campos, entrevistada por Alfonzo (2004), confirma tal pensamento, dizendo que “até a afinação do coro era possível melhorar com exercícios corporais, de mexer nos som do coro através do corpo... até o meu gestual como regente” (p. 196).

Já Marcos Leite, (apud Alfonzo, 2004), explica: “muitas e muitas vezes uma marca coreográfica ajuda o grupo a decorar instantaneamente um trecho musical. Se você não tivesse aquela marca, você ia demorar muito mais pra conseguir decorar” (p. 224).

Essas opiniões corroboram a sugestão do uso do corpo/movimento como elemento facilitador para o desempenho musical do cantor de qualquer idade.

---

<sup>66</sup> Quando o coro juvenil São Vicente a Cappella (sob minha direção) estava ensaiando a música *Volte Para o Seu Lar* (de Arnaldo Antunes, cuja letra teria sido feita especialmente para o ex-presidente Fernando Collor), observei a falta de intenção de texto dos alunos que, por serem muito jovens, não tinham tido participação ativa daquele momento político do país. Utilizando situações da atualidade, exercitamos – através de jogos cênicos - sentimentos como revolta, angústia, mágoa, irritação. Trouxemos para o exercício ações que exprimissem os sentimentos encontrados e levamos o resultado para a interpretação da música. Encontrou-se, naquele grupo de adolescentes, uma interpretação tão arrebatadora que, podemos imaginar, seja também fruto desta conexão entre texto e intenção. A força dramática emprestou maior pressão à emissão vocal, fazendo a música “crescer” qualitativamente, tornando-se durante anos uma das mais bisadas em nossas apresentações.

No I Concurso FUNARTE de Canto Coral, em 1997, o coro juvenil do Colégio São Vicente de Paulo tinha como tarefa executar uma peça de Francisco Mignone. Foi escolhida a música A Velha Cotó, de difíceis bordaduras e notável agilidade vocal. Optou-se por fazer uma verdadeira coreografia, com os rapazes no papel de velhinhas, fazendo uso das echarpes que compunham o figurino das meninas que estavam à sua frente. Tal determinação auxiliou tanto na intenção do texto como também na memorização das passagens, pois a marcação das ações indicava também a frase musical. Além disso, a inspiração das vozes senis ajudou na execução dos melismas constantes da música.

Azevedo (2003) também confirma esse pensamento ao relatar que, em pesquisa sobre o processo criativo do Coro Cênico da UFG, “a produção cênica possibilitou a melhora no desempenho vocal, pois a atividade de expressão corporal liberou as inibições corpo/movimento” (p. 91). Em sua conclusão, ele afirma:

no final do experimento detectou-se uma grande melhoria na afinação e na qualidade sonora do grupo, ao se comparar as filmagens das primeiras sessões às últimas. Atribuiu-se ter obtido este resultado qualitativo por meio da inteiração dos benefícios cênicos/corporais. (Azevedo, 2003, p. 93)

Em outras palavras, através de uma proposta de movimentação, trazemos a música para a vivência corporal. A cinestesia ajudará o cantor a compreender e realizar as tarefas musicais, resultando em um grande benefício para o trabalho do grupo.

#### **4.4 Ajustes à proposta coral**

É essencial que haja adequação do repertório à proposta de um coro performático. Algumas peças são bastante inspiradoras e propõem um olhar diferenciado. É preciso ter em mente, porém, que a proposta cênica jamais deverá impedir ou atrapalhar a qualidade sonora.

Peças de fácil execução viabilizam a elaboração de movimentação cênica e demais recursos extra-musicais, tais como manipulação de adereços, inserção de texto e/ou locução, por exemplo. Já as peças de difícil realização musical demandam muita concentração, limitando assim ousadias cênicas que tirem a atenção dos cantores, dependendo, naturalmente, do perfil e da capacidade do grupo.

Há ainda peças escritas com o propósito de serem realizadas após sugestiva pesquisa sonora, como é o caso da composição *Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola)* de Gilberto Mendes (Oliveira, 1999). A partir da poesia concreta de Décio Pignatari, o compositor utiliza

elementos sonoros inusitados para a época (1966) ou “sonoridades ainda hoje banidas do universo estético-musical da nossa cultura” (Valente, 1999, p. 194), como sons aspirados, arrote, voz estridente como a do Pato Donald, voz de tenor cacarejada e ruído de ânsia de vômito. Essas indicações conduzem a uma interpretação diferenciada, distante da interpretação de um coro tradicional, na qual os resultados de uma investigação cênica só reforçariam a proposta vanguardista do compositor.

Em se tratando de coro juvenil o cuidado na seleção do repertório precisa ser redobrado, uma vez que outros importantes aspectos podem interferir nessa escolha. A identificação dos cantores, não só com a proposta cênica, mas também com as músicas selecionadas, é o ponto de partida para a realização satisfatória de um projeto com essa exigência. Se os jovens cantores compreendem o que estão cantando, se identificam com o estilo e a estética das músicas e percebem as peças como veículo de expressão de seus sentimentos e anseios, poderão tornar a *performance* bastante intensa, auxiliando sua interpretação.

É importante pensar na limitação vocal de um coro juvenil para o desenvolvimento da expressão cênica do grupo. Algumas peças, por mais interessantes que sejam do ponto de vista expressivo, podem perder sua força cênica se cantadas por vozes que não se adequem à exigência da produção vocal de sua interpretação. A leveza das vozes jovens – ainda que trabalhadas tecnicamente – pode não dar conta do repertório, sobretudo quando as peças se destinam a coro adulto.

Lembremos que, conforme descrito ainda no Capítulo 1 desta dissertação, adolescentes vivem um período de mudanças vocais intensas, sobretudo as vozes masculinas. Mesmo tendo à frente um grupo de jovens cuja muda vocal já está consolidada, a maturação da voz ainda não ocorreu em sua totalidade. Notas muito graves, por exemplo, não atingem propagação suficiente, uma vez que o próprio indivíduo (rapaz ou moça) ainda não consegue tirar total partido de sua ressonância, podendo gerar inclusive um grande desconforto, além de certa frustração. Ou seja, peças com âmbito muito grave para baixos ou contraltos dificilmente terão o peso necessário, podendo comprometer não só a execução musical como também sua força dramática.

O mesmo desajuste pode ocorrer pelo lado oposto, quando repertório de coro infantil é adaptado ao coro juvenil. Ali, além da inadequação pelo âmbito das vozes em questão (por exemplo, a extensão para vozes iguais não correspondem à produção dos adolescentes após a muda vocal) há também a estética infantil que pode comprometer a *performance*. O jovem, comumente ávido a se distanciar da infância, pode resistir a abraçar a proposta cênica por conta do constrangimento de se sentir infantilizado pelo conteúdo das músicas escolhidas.

#### 4.5 O exercício do jogo<sup>67</sup>

A proposta cênica no coro requer, de saída, uma investigação do corpo e suas potencialidades expressivas. O indivíduo é convidado a conhecer melhor suas habilidades físicas, executar movimentos que nem sempre fazem parte de seu cotidiano e explorar sua capacidade expressiva através do gesto. O cantor pode trabalhar seu senso de lateralidade e aprimorar sua noção espacial, além de desenvolver o domínio de seu próprio movimento. A compreensão das possibilidades gestuais do indivíduo com seu corpo é fortalecida através de tal investigação. No caso de coro juvenil, podemos imaginar o auxílio trazido para essa faixa etária, uma vez que a adolescência tem, como tônica, drásticas e rápidas mudanças físicas. O autoconhecimento e o conhecimento do corpo do outro são fatores fundamentais para abreviar as angústias da vida do adolescente. Rappaport (1982) afirma:

as próprias mudanças corporais que dificultam a sua autopercepção são cuidadosamente observadas nos seus companheiros (notadamente os do mesmo sexo), pois é a partir do conhecimento das mudanças corporais no outro que o adolescente aceitará melhor as suas próprias (além da auto-exploração que se dá pela manipulação do próprio corpo, pela exposição de corpo todo ou de algumas partes diante do espelho, etc.). (Rappaport, 1982, p. 104)

O processo de investigação cênica leva indiretamente o adolescente a um maior contato físico consigo e com o outro. Mesmo aqueles mais retraídos são incentivados, através do jogo teatral, a percorrer o caminho da descoberta de suas possibilidades. Embora pareça contraditório, tal prática expositiva poderá auxiliá-lo pela riqueza da exploração em si. Outrossim, poderá representar algum alívio quanto à preocupação com sua *performance*, uma vez constatado que a atenção da plateia comumente recai não apenas naqueles que se destacam pela atuação cênica, mas também – e com importância semelhante – naqueles cuja força dramática destoe do grupo.

---

<sup>67</sup> Segundo Rosa (2006): “para Augusto Boal, os jogos tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens”. (p. 52)

Um dos benefícios do exercício cênico em corais é a ênfase na percepção do espaço, do coletivo, do outro. Grupos com preparação adequada adquirem uma postura mais segura no palco e aprendem a se deslocar com mais naturalidade. Costumam poupar o regente da função de organizar o coro à sua frente. Além disso, os cantores aprendem a observar o movimento do todo e de cada um, trabalhando para um bom resultado do coletivo. Há ainda uma facilidade maior na adaptação a diferentes espaços de apresentação.

O aprimoramento da veia expressiva do grupo dá-se comumente através do exercício da repetição dentro de uma proposta teatral. Não é sugerida aqui uma conotação mecânica e, sim, um recurso de experimentação onde esse processo permita a descoberta a partir de sucessivas tentativas.

Alfonzo (2004) apóia-se em Gallo para explicar o sentido de repetição, segundo Deleuze<sup>68</sup>:

outra noção importante para Deleuze é a repetição: ninguém produz do “nada”, no vazio. A repetição é necessária, mas não como cópia, como plágio (...) mas como um “roubo”, uma ação criativa; “roubar um conceito é produzir um conceito novo. (Gallo, 2003 apud Alfonzo, 2004, p. 45, grifos do autor)

Mara Campos, entrevistada por Alfonzo, afirma:

o ensaio todo é um constante exercitar-se, eu procuro fazer que o período do ensaio seja não só a coisa da repetição (ensaio em francês é *repetition*), mas que o tempo todo seja uma aula onde sejam passadas informações de técnica, de estilo, que eles possam repetir cada vez de uma maneira diferente, isso através de muitas estratégias. (...) A repetição me leva à exaustão. Então eu tenho que criar soluções. (Campos apud Alfonzo, 2004, p. 196, grifo meu)

Suzuki (1983), renomado autor de método de aprendizado de instrumento, define:

devemos esbanjar esforços em nos aperfeiçoar. É um erro acreditar que nascemos com talentos que se desenvolverão sozinhos. Se temos um jeito fácil de realizar algo, isso significa que, por constante repetição, conseguiremos tornar essa habilidade em parte de nós mesmos. “Tornar-se parte de nós” é dizer que o nosso objetivo foi conseguido por trabalho e repetição até o ponto de se ter estabelecido firmemente em nosso consciente. (Suzuki, 1983, p. 43)

A exploração das possibilidades dos cantores se aprofunda na atividade e novos e mais elaborados caminhos são descobertos. Concomitantemente, esse mesmo exercício permite ao coralista estabelecer conexões entre canto e movimento, canto e sentimento, canto e dramaticidade buscando, a cada vez, o aprimoramento da *performance*. Ainda, o exercício da repetição como instrumento de descoberta cênica permite a execução de um determinado trecho musical diversas vezes, o que poderá também favorecer a realização da parte musical além da parte cênica propriamente dita.

---

<sup>68</sup> Filósofo francês (1925-1995).

Através de minha experiência prática, constatei que a falta de maior bagagem teatral do coro, a direção despreparada ou mesmo o cantor mal orientado pode fazer o grupo andar em círculos, buscando as mesmas soluções cênicas e abrindo mão do processo criativo e investigativo, i.e., acarretando numa cristalização dos recursos expressivos. Corre-se, inclusive, o risco de imitação de propostas realizadas por outros corais. A construção criativa demanda tempo e disponibilidade emocional, além de um bom fio condutor.

Uma das experiências interessantes em relação à orientação cênica de corais diz respeito à *performance* sem líder. Nos casos em que a direção acha conveniente que o trabalho aconteça sem o seu regente, os cantores se vêem na responsabilidade de conhecer profunda e detalhadamente a peça para poder realizá-la, ficando mais concentrados e sintonizados entre si. O resultado musical, muitas vezes, acaba sendo melhor justamente pela atenção dispensada já que não há ninguém para reger o coro. O senso de autonomia também é estimulado gerando, inclusive, uma maior sensação de compromisso com o grupo.

Note-se que a proposta de coro cênico ou simplesmente a ideia de valorização da expressão cênica de corais exige um empenho diferente dos participantes. Além do trabalho musical – que já não é pouco - o coralista tem que se preocupar com outros aspectos da *performance*. Essa exigência precisa ser muito bem dosada, pois, dependendo do repertório executado (como já afirmamos anteriormente) e/ou da experiência de palco dos cantores, ao invés de contarmos com um recurso que traga benefícios à produção encontraremos mais um fator de estresse para o grupo, o que pode atrapalhar (e muito) o rendimento da apresentação. Segundo Puebla (2004), corre-se o risco de estragar tanto a parte musical quanto a cênica.<sup>69</sup>

#### **4.6 Exercícios facilitadores**

Além do trabalho de aprofundamento da expressividade cênica do indivíduo, alguns aspectos são extremamente estratégicos e facilitadores para o bom proveito da proposta. Em minha monografia de graduação, (Costa, 1996) relato a experiência com o Coral Juvenil do Colégio São Vicente, onde fica claro que certos recursos advindos do teatro foram muito importantes para a solidificação do trabalho coral naquele estabelecimento de ensino. Da mesma forma, Azevedo (2003) menciona a importância de recursos cênicos como, por

---

<sup>69</sup> Em depoimento dado à pesquisadora em conversa informal ocorrida em outubro de 2002, no IX Encontro de Corais de Ibioporã, PR, o autor denominou este efeito de sofá-cama: "... não é bom nem como sofá e nem como cama!"

exemplo, a iluminação, que não pode ser utilizada na estreia do grupo, mas que certamente teria se somado ao resultado final do trabalho. Em contrapartida, Azevedo reforça a inclusão das falas antes das músicas, efeito interessante, porém muito difícil de ser executado satisfatoriamente, por depender não apenas da boa projeção vocal, mas, sobretudo de naturalidade cênica para dizer o texto, coisa que nem todo indivíduo consegue alcançar sem um bom treinamento de ator.

Dentre os recursos utilizados em minha experiência e observados nos poucos relatos encontrados, destaco alguns na discussão a seguir.

#### **4.6.1 Tema**

O grupo (ou o seu líder) escolhe um determinado tema que norteará toda a montagem. Os cantores, envolvidos na proposta, são convidados a mergulhar num universo específico, estudando – muitas vezes a fundo – detalhes interessantes e que lhes escapariam no dia-a-dia. A escolha pode recair sobre um determinado compositor e sua obra, um estilo musical, uma época marcante ou mesmo algo que inspire compositores, como por exemplo, músicas que falam do mar. Esta estratégia pode ser intensamente explorada nos corais de escola que, com o respaldo de outras disciplinas inclusive, têm aberta a possibilidade de pesquisa de diferentes ângulos sobre o tema proposto, fortalecendo o sentido pedagógico dos grupos desse ambiente.

#### **4.6.2 Roteiro<sup>70</sup>**

Muito embora entendamos que a escolha da ordem das músicas seja fator primordial para uma apresentação, o coral comprometido com direção cênica costuma dedicar maior atenção ao roteiro, sobretudo porque terá percebido a condução de uma peça para outra através de outros canais que não apenas tonalidade, estilo ou grau de dificuldade das músicas. Por conseguinte, a compreensão do roteiro pode trazer maior segurança aos cantores, que perceberão o espetáculo como um todo e o tomarão como seu, ao invés de delegar essa responsabilidade apenas ao regente ou líder.

---

<sup>70</sup> Embora este termo – roteiro – seja, principalmente, um aspecto de composição dramatúrgica, será utilizado aqui como roteiro musical, i.e., a organização da disposição das músicas de um espetáculo ou concerto.



#### 4.6.3 Adereço, figurino (uniforme?) e cenário

O figurino costuma ser um recurso muito atraente para o jovem cantor, para que a comunicação visual de si mesmo e de seu grupo de afinidade costuma estar em foco. A criação de uma identidade visual, através da escolha de figurino para o grupo, pode ser uma saudável atividade que instigará os cantores a exercitar a ponderação de opiniões e sugestões, além de dar oportunidade de criação, ousadia, ludicidade e questionamento. A própria produção do figurino pode demandar ou desenvolver o senso de organização, determinação, iniciativa, etc.

Esses figurinos vêm substituir as tradicionais batatas pesadas, que nada contribuem para a identificação de brasilidade da atividade em nosso país, cujo clima é tropical. Há ainda a possibilidade de alternativas simples, como camisetas específicas do grupo, echarpes, coletes ou mesmo a escolha de determinadas cores que, juntas, formem a identidade visual do grupo.

Mesmo os grupos mais formais, cuja escolha de trajes pretos ainda tem sua preferência, costumam obedecer a determinados critérios para que - além da cor - o tecido e a modelagem dos trajes e calçados formem um conjunto harmonioso e coerente com a proposta estética de seu repertório.<sup>71</sup>

Todas são possibilidades que podem auxiliar tanto na identificação estética do grupo quanto na interpretação das peças apresentadas, como recursos extras para a imersão no universo do tema escolhido.

Já os adereços (esperando-se que sejam de fato pertinentes à montagem) podem ajudar na busca estética do espetáculo, auxiliar no aperfeiçoamento expressivo do indivíduo ou de uma determinada peça, ou ainda emprestar um novo apelo visual ao trabalho coral<sup>72</sup>. Essas peças deverão ser manipuladas previamente de modo a não se tornarem motivo de dispersão do cantor durante o trabalho, o que poderia atrapalhar a *performance*.

Da mesma forma, a possibilidade de utilização de um cenário auxiliará a apresentação do coro, sobretudo se a sua escolha estiver em consonância com a estética do

---

<sup>71</sup> Em 2006, quando o coro juvenil São Vicente a Cappella apresentou A Criação de Haydn junto com o coro juvenil americano Westminster Conservatory Youth Chorale e a orquestra jovem da UNIRIO na Igreja da Candelária e na Sala Cecília Meireles (ambos os espaços tradicionais do Rio de Janeiro), os alunos tiveram que experimentar esta noção de adequação, trajando roupas formais, todas pretas. Foi muito interessante ver o processo de escolha de figurino e calçado, pois, definitivamente, isto não fazia parte do universo do adolescente carioca da zona sul. Ao final, os cantores concordaram que o figurino fazia parte de todo um ritual para cumprir as formalidades do concerto de coro e orquestra, ajudando inclusive na concentração que a obra exigia.

<sup>72</sup> Vide descrição da pesquisadora do manejo de bolas de encher na montagem da música Lua, Lua, Lua, Lua. (p. 91)

repertório do grupo. Na ocasião da montagem do show M'Água, cujo tema central era a água, a cenógrafa contratada utilizou revestimento de plástico bolha com papel nacarado nas paredes em torno do palco, e "TNT"<sup>73</sup> (material muito resistente e barato) em variados tons de azul, para formar um ambiente que sugerisse água em todo o piso do palco. O tecido enrugado, descendo dos degraus mais altos dos praticáveis do coral, sugeria uma cachoeira que se insinuava em direção à plateia. Não há dúvida de que esses elementos, aliados aos figurinos e adereços, foram bastante inspiradores para os cantores e contribuíram muito para o espetáculo.

#### **4.6.4 Iluminação**

Embora nem todo local de apresentação conte com esse recurso, é inegável que a iluminação (em sintonia com a música e com o concerto como um todo) pode trazer "uma certa magia" para o espetáculo. A iluminação delimita espaços, sublinha passagens, recorta imagens e ajuda a fixar a atenção da plateia, através da atmosfera causada pela escolha de foco e cores. Além disso, empresta uma roupagem profissional que em muito estimula os cantores ao capricho de sua participação no trabalho.

#### **4.6.5 Texto**

Utilizado para dar informações extras ao espectador, viabilizar a costura do roteiro ou emprestar poesia à atmosfera da montagem, o texto também é um recurso bastante difundido no meio coral. No entanto, sua utilização esbarra na dificuldade de clareza de intenção teatral. Sendo assim, é mais comum encontrarmos o formato de locução, cujo propósito escapa ao objetivo cênico, mas não diminui sua importância como possibilidade de colorido à *performance*.

#### **4.6.6 Recursos de imagem (projeção de vídeos, projetor multimídia e afins)**

Um dos desafios numa apresentação coral é concentrar o foco do cantor no canto em si e, ao mesmo tempo, utilizar recursos que funcionem como moldura para o espetáculo. Como foi dito anteriormente, nem todo repertório viabiliza movimentação cênica ou manipulação de adereços. Nesse caso, querendo o diretor buscar alternativas extra-musicais que

---

<sup>73</sup> Iniciais de "tecido não tecido".

complementem seu espetáculo, terá na tecnologia uma aliada, podendo utilizar a projeção de imagem – por exemplo – como alternativa para falta de cenário, sugerindo a atmosfera necessária para determinada composição.<sup>74</sup> É possível também, a utilização de trechos de vídeos que venham complementar informações a cerca do que está sendo apresentado pelo coro.

#### **4.7 Considerações finais sobre o aspecto cênico**

A utilização dos itens facilitadores citados poderá auxiliar a prática coral e envolver seus participantes. Definindo melhor o foco, observa-se que o recurso da expressão cênica pode ajudar na criação e na manutenção do trabalho voltado para adolescentes e jovens que, como explicitado através desta pesquisa, constitui imensa lacuna no Brasil, se comparado ao movimento coral entre adultos e crianças.

Surpreendentemente, constata-se que esse movimento de parceria expressão cênica/canto coral remonta há mais de três décadas, tendo atestado seus grandes benefícios através dos diferentes grupos advindos dessa experiência e que tanta riqueza trouxeram para o panorama do canto coral brasileiro. Ainda assim, pouco material didático a esse respeito é encontrado; tampouco há conhecimento de cursos de formação, aprofundamento e capacitação para regentes que desejem desenvolver esse enfoque, a não ser através de escassas iniciativas de alguns profissionais autônomos.

Fica o desejo de que esta pesquisa sirva de estímulo aos regentes interessados em explorar as diferentes linguagens oriundas do canto coral, de que os profissionais das Artes Cênicas se sintam entusiasmados em tomar contato com esse universo e de que os cantores percebam a grande soma que dessa união resulta.

---

<sup>74</sup> A culminância do ensino de linguagens artísticas extra-classe do Colégio Cruzeiro/Centro (escola de Ensino Fundamental e Médio onde esta pesquisadora leciona desde 2001), denominada Manhã Cultural, reúne alunos não só dos corais (infantil, juvenil e adulto) mas também das classes de violino, violão, flauta, dança folclórica, balé e teatro, num total de mais de 250 alunos envolvidos, num teatro de grande porte no Rio de Janeiro. Naturalmente, a grandiosidade e diversidade do espetáculo acarretam dificuldades de montagem de cenário que atenda a todas as linguagens, cujas demandas são tão específicas. Por conseguinte, em muitos momentos a equipe tem optado por projeção de imagens que auxiliem na ambiência dos números apresentados, e cuja agilidade de mudança não prejudique o andamento do espetáculo. Muitas destas imagens, inclusive, vêm de produção dos próprios alunos, sejam desenhos, colagens e pinturas produzidas nas aulas de artes visuais, como também fotos e outras imagens adquiridas através de pesquisa guiada pelos professores de diversas disciplinas, buscando a integração dos alunos, mesmo daqueles que não estejam diretamente ligados à atividade artística.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação objetivou, em termos gerais, conceituar o coro juvenil brasileiro a partir de revisão de literatura, de pesquisa de campo e de experiência prática.

Defendendo uma linguagem específica para a faixa etária e enfaticamente diferenciando a prática coral para adolescentes da atividade coral para crianças ou adultos, procurei apontar as especificidades do coro juvenil, tendo como base a experiência obtida em 16 anos dedicados ao trabalho com canto em grupo envolvendo jovens e adolescentes. Minha experiência apontava para a necessidade de uma abordagem diferenciada, a partir de constatações feitas ao longo de minha prática. Busquei, com esta pesquisa, fundamentar minhas constatações empíricas.

Embora encerre em si um excelente instrumento de educação para pessoas de qualquer faixa etária (além do evidente elemento facilitador para a Musicalização), o canto coral ainda é uma atividade sem grande poder de atração para a maioria dos adolescentes cariocas, ou mesmo de todo o Brasil. O preconceito embutido na palavra “coral”, percebido por esta pesquisadora, foi atestado por autores, regentes e pelos próprios jovens pesquisados.

Procurei fundamentar o argumento da possibilidade do canto coral nas escolas de Ensino Médio como veículo educador para nossos adolescentes. No entanto, percebe-se a urgência de se buscarem maneiras para incrementar a formação do regente direcionado para essa faixa etária.

Através dos dados levantados pela pesquisa, foi possível entender as instabilidades da fase de transição pela qual passa o adolescente, justificando uma atenção especial às atividades que compreendam essa faixa etária. O cuidado com questões como técnica vocal específica, muda vocal e desafinação na adolescência, foi pesquisado no intuito de oferecer conteúdo que possa beneficiar os envolvidos com a atividade em questão.

Através da análise de dados obtidos do *blog* aberto especialmente para esta pesquisa, (<http://www.pccantocoral.blogspot.com>), foi possível constatar que o trabalho coletivo é muito valorizado pelo adolescente que canta, embora não seja atraente para o adolescente que não canta em coro. Da mesma forma, verificou-se que a *performance* não representa um objetivo em si, pelo olhar do cantor. Não ficou claro, porém, se essa valorização observada pelos cantores respondentes vem do desenvolvimento da dinâmica através da própria

atividade, ou se o adolescente que entra para o canto coral já contava com esse olhar diferenciado em relação à sociedade que o circunda e ao exercício do canto, o que pode justificar a escolha de sua adesão à atividade coletiva em si. Tal questão fica sugerida para maior aprofundamento.

A ideia de recorrer aos regentes, através de entrevistas semi-estruturadas com questões que considerava importantes para radiografar a atividade, foi providencial por compensar a escassez de material publicado sobre essa faixa etária. Além disso, tal pesquisa supriu a pouca comunicação e troca de experiências entre regentes de coro juvenil, atestadas já nas respostas dos regentes em relação às associações para esse fim.

Pelo número de respostas aos questionários via *internet* ficou clara a dificuldade de participação dos profissionais dessa área em pesquisas. Igualmente, a dificuldade que meus alunos-pesquisadores tiveram para encontrar regentes especificamente de coro juvenil denunciou a existência por mim especulada de poucos corais específicos para adolescentes. A partir de tais entrevistas, foi possível confirmar aspectos sugeridos por minhas observações, a saber:

1. Existe uma estreita ligação entre a formação do regente de coro juvenil e a do educador, haja vista que boa parte desses regentes tem a licenciatura como parte de sua formação acadêmica.
2. A pesquisa comprovou ser o professor Carlos Alberto Figueiredo uma referência na formação do regente carioca.
3. A maioria dos regentes não participa de associações ligadas ao canto coral.
4. Boa parte dos regentes afirmou participar de cursos e oficinas ao longo do ano, o que indica a necessidade de complementação/atualização de sua formação ou de seu instrumental.
5. A aceitação dos colegas de trabalho em relação ao canto coral nem sempre pode ser comprovada. Há menção ao preconceito, ciúme ou mesmo indiferença em relação à atividade.
6. Disfonia em regentes também foi um ponto apontado pela maioria, embora, em todos os casos relatados, tenha sido mencionada a procura imediata por tratamentos efetivos.

7. A faixa etária dos coros juvenis pesquisados variou, atestando a dificuldade de estabelecer-se delimitação nesse sentido. Comprovou-se também, através de algumas respostas, a confusão corriqueira entre o conceito de crianças e adolescentes – comumente encarados de uma mesma forma – gerando, inclusive, a situação do coro infanto-juvenil, cujo trabalho não pode ter a abordagem específica defendida por essa pesquisadora.
8. Existe, de fato, uma evasão maior nos coros juvenis em relação aos demais corais, salvo os corais de igreja, cuja representação é significativa entre os grupos pesquisados.
9. A alta frequência dos coralistas nos ensaios sugere o esforço e prazer em participar da atividade.
10. Os regentes de coros juvenis escolares necessitam de um planejamento cuidadoso em relação ao período de provas, férias e feriados, obedecendo comumente ao calendário letivo.
11. A música popular brasileira é adotada pela maioria dos coros pesquisados; nesse caso, muitas vezes o repertório é sugerido pelo grupo.
12. Muitos dos arranjos adotados são feitos pelos próprios regentes de coro juvenil (cuja formação como arranjador se deu comumente pelo empirismo ou em cursos livres); essa tendência demonstra também que, ou o repertório existente não se adequa tecnicamente ao coro juvenil, ou existe uma necessidade de renovação de repertório para essa faixa etária.
13. Dos objetivos dos coros juvenis pesquisados, verificou-se que as respostas incidem também em aspectos não musicais: evangelização, divulgação e aspectos sócio-pedagógicos, tendo esse último o maior número de respostas.
14. A concepção estética dos grupos não consta como preocupação fundamental dos regentes. Muitos entre os entrevistados não entendem a expressão “concepção estética”; alguns a definiram pelo repertório ou sonoridade de seus grupos apenas e, nesses casos foi possível perceber uma clara delimitação entre coro tradicional (ou europeu) e não tradicional (ou popular).

15. A criação coletiva foi atestada pela maioria dos regentes de coro juvenil; no caso do coro não juvenil, tal abordagem não foi mencionada como prática constante.
16. Boa parte dos regentes pesquisados adota ou considera o recurso cênico em seu trabalho.
17. A maior queixa em relação ao coro juvenil trouxe respostas agrupadas: falta de investimento na atividade, indisciplina e rotatividade dos coralistas. Observou-se, também, que muitos regentes esperam de seus coralistas adolescentes uma conduta condizente com o comportamento adulto, sugerindo uma lacuna em sua formação para faixa etária específica.
18. A maior satisfação em relação ao coro juvenil revelou que os aspectos não-musicais são os mais visados pelos regentes respondentes. Foram citados como fonte de satisfação no trabalho a alegria, a energia, a vontade, a vivacidade, a criatividade e ainda as descobertas e as transformações do adolescente.
19. A visão do regente de coro em relação ao adolescente que canta trouxe respostas bastante significativas, de novo, em relação a aspectos não musicais. Destacam-se a ênfase no trabalho em grupo, a capacidade de expressão, o enfrentamento ao preconceito, a sensibilidade, a disposição para enfrentar desafios, a disciplina, a possibilidade de preparação para a vida futura e a felicidade.

A escolha de repertório foi outro aspecto estudado, no que diz respeito a um especial cuidado em relação à atividade entre adolescentes. A identificação do cantor com a música a ser interpretada, bem como o respeito às limitações vocais e/ou musicais da faixa etária, são pontos importantes que devem ser levados em consideração.

Grande parte do repertório do coro juvenil brasileiro adota peças com acompanhamento harmônico, em especial, o piano. Verificou-se que a escassa produção de repertório *a cappella* pode interferir no desenvolvimento musical do coro juvenil, uma vez que a insistência no canto acompanhado pode gerar uma dependência do cantor no apoio que o instrumento representa, não o ajudando a desenvolver uma busca pela sua afinação individual ou em relação ao grupo.

Embora respeitante apenas ao repertório popular, a grande produção de arranjos na atualidade contribui para uma renovação do canto coral, atraindo – ou, pelo menos, não

afastando – adolescentes do canto coletivo. Espera-se, com esse estudo, incentivar compositores e arranjadores para a produção de novas peças destinadas especificamente para coro juvenil.

Também o aparato cênico foi apresentado como um dos recursos para aproximar jovens e adolescentes da atividade do canto coletivo. Num momento de autoconhecimento, a inserção de exercício que leve o adolescente a ter contato com suas possibilidades corporais expressivas também se apresentou como recurso para o desenvolvimento do cantor.

Foram analisados elementos facilitadores que se adequam muito bem ao canto coral, no sentido de despertar o interesse do adolescente urbano a uma proposta coral expressiva. Ainda, a pesquisa mostrou que o aparato cênico é um dos recursos que propõem um aprofundamento do cantor em relação à interpretação das músicas adotadas, quer seja pelo estudo detalhado da poesia constante na peça, pela ambientação cênica, quer mesmo pelo viés da percepção corporal no intuito de absorver as propostas sonoras.

Busquei dados que pudessem contribuir para a compreensão do universo do jovem cantor, respeitando suas singularidades e pontuando os benefícios encontrados nas possibilidades que fujam aos padrões até então conhecidos. A presente pesquisa fundamenta minhas observações empíricas no sentido de defender uma linguagem específica para o coro juvenil.

Espero, através desta dissertação, estar contribuindo para que outros pesquisadores aprofundem essas questões e se sintam incentivados a produzir material para que nós, regentes de coro juvenil, ganhemos respaldo acadêmico para nossa prática, nossos questionamentos e objetivos em relação à atividade coral dedicada ao adolescente, que tanto nos apaixona. Sobretudo, com a realização desta pesquisa, espero que nossos adolescentes e jovens descubram, sem preconceitos, o grande prazer proporcionado pelo canto coral.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERASTURY, A. e KNOBEL, M. *Adolescência Normal*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.
- ALFONZO, Neila Ruiz. (2004) *A Prática Coral como Plano de Composição em Marcos Leite e em Dois Coros Infantis*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. *Representações sociais e educação: a qualidade da pesquisa como meta política*. In Oliveira, D., C. ; Campos, P. H. (Orgs.). *Representações sociais: uma teoria sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora Museu da República, 2005, p 141-150.
- AZEVEDO, Joana Christina Brito de. 2003. *Coro cênico: estudo de um processo criador*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia.
- BARHAM, Terry J., e NELSON, Darolyne L., *The boy's changing voice – new solutions for today's*. Florida: CPP/Belwin, 1991.
- BEHLAU, Mara., AZEVEDO, Renata, PONTES, Paulo. Conceito de voz normal e classificação das disfonias. In: BEHLAU, Mara (org). *Voz – o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, volume 1, 2001, p. 53-77.
- BEHLAU, Mara e REHDER, Maria Inês, *Higiene vocal para o canto coral*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BERRYMAN, Julia C. *A psicologia do desenvolvimento humano*. Lisboa, Instituto Jean Piaget, 2001.
- BOONE, Daniel R., e McFARLANE, Stephen C., *A voz e a terapia vocal*. Porto Alegre: Artes Médicas, 5ª ed., 1994.
- CARVALHO, Vivian Assis. *Coral Cariúnas: identidade, significado e performance*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.
- CAVALCANTI, Nestor de Hollanda et al. Às voltas com o canto coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 91-197.
- CHEVITARESE, Maria José. (1996) *A questão da afinação infantil discutida a partir do "Guia Prático" de Villa-Lobos e das "20 Rondas Infantis", de Edino Krieger*. Dissertação (Mestrado em Música) – Rio de Janeiro, PPGM/UNIRIO.
- COELHO, Dalton Santos. *Arranjo vocal popular – dicas por seus arranjadores*. 2004. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).
- COELHO, Helena Wöhl. *Técnica Vocal para Coros*. São Leopoldo, RS: Sinodal, 5ª ed., 2001.
- COSTA, Patricia. *Canto coral no 2º grau: uma alternativa para a continuidade do ensino de música nas escolas*. 1996. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).
- DUARTE, Mônica. *Contribuições da Retórica para o estudo da representação de 'música' por alunos e professores de escolas de ensino fundamental*. Cadernos de Colóquios. Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. RJ. 2000.
- DURRANT, Colin e HIMONIDES, Evangelos. *What makes people sing together?* International Journal of Music Education. 1998, 32 (61-70).

FAULKNER, Robert; DAVIDSON, Jane. *Men's vocal behaviour and the construction of Self*. Musicae Scientiae. University of Texas San Antonio ILL. Vol VIII, nº2, p. 231-255. 2004.

FERNANDES, Eduardo Gonçalves. *O arranjo vocal de música popular em São Paulo e Buenos Aires*. 2003. Dissertação de Mestrado (em produção artística e cultural na América Latina). Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina. Universidade de São Paulo.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 6-49.

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. RJ: Enelivros, 1991.

GAINZA, Violeta Hemsy. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. São Paulo: Summus, 1988.

GREENE, Margaret C. L., *Distúrbios da voz*. São Paulo: Manole, 4ª ed., 1983.

ILARI, Beatriz. Em sintonia com o mundo. *O olhar adolescente – os incríveis anos de transição para a idade adulta*. Caminhos da Cognição. Especial Mente e Cérebro, São Paulo. n.3, p. 72-79. Edição especial. [s.d.]

HORTA, Luiz Paulo, *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1985.

KERR, Samuel et al. Carta canto coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 198-238.

LACKSCHEVITZ, Elza et al. Entrevista. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 50-90.

LEITE, Marcos. Arranjo vocal de MPB (apostila). Curitiba: Conservatório de MPB, 1995.

LEITE, Marcos. *Método de canto popular brasileiro para vozes médio-graves*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

OLIVEIRA, Marcio Pizzi de. *Formas de ensinar os sons feitos por uma banda vocal*. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de, Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 12, 1999, Salvador. *Anais...* Salvador: Fundação Luis Eduardo Magalhães, 1999. p. 1-11.

OLIVEIRA, Vilson G., *O desenvolvimento vocal do adolescente e suas implicações no coro juvenil "a cappella"*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PELA, Sandra Maria e BEHLAU, Mara. Avaliação vocal do coral infanto-juvenil do Colégio Mackenzie, pré e pós ensaio. In: BEHLAU, Mara (org). *A voz do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001, volume 1, p. 77-84.

PEREIRA, Andre Protasio, *Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. UNIRIO.

PHILLIPS, Kenneth H., *Teaching kids to sing*. New York: Schirmer Books, 1992.

PUEBLA, Reynaldo. O canto em cena. In: CONGRESSO INTERNACIONAL SESC/ARCI DE REGÊNCIA CORAL, 2, 2004, São Paulo. *Anais...* São Paulo: SESC/ARCI, 2004. p. 169-170.

RAO, Doreen, *Choral music experience: the young singing voice*, USA: Boosey & Hawkes, Inc., 1987.

- RAPPAPORT, C., FIORI, W. & DAVIS, C. *A idade escolar e a adolescência*. Volume 4. São Paulo: EPU, 1982.
- ROSA, Amélia Martins Dias Santa, *A construção do musical como prática artística interdisciplinar na educação musical*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Programa de Pós-Graduação em Música. UFBA.
- SAMUELSON, Kristin. *The impact of puberphonia on the female speaking and singing voice*. In: JOURNAL OF SINGING, vol. 55, nº4, Florida, 1999, p. 25-35.
- SANTOS, Ana Maria Souza dos. Efeito do coro-cênico no desenvolvimento musical: um estudo de caso. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 12, 1999, Salvador. *Anais...* Salvador: Fundação Luis Eduardo Magalhães, 1999. p. 1-9.
- SANTOS, Elysianne Araújo dos. *A importância dos jogos teatrais e musicais para uma melhor expressividade artística de um coro*. 2003. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).
- SANTOS, Regina Márcia Simão. *A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares*. 1985. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Faculdade de Educação (UFRJ).
- SESC (1977). *Canto, canção, cantoria: como montar um coral infantil* (2ªEd.). São Paulo: Autor.
- SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.
- SCHMELING, Agnes. *Cantar e conviver, uma experiência com um grupo coral de adolescentes*. Associação Brasileira de Educadores Musicais (ABEM), Anais 11, Curitiba, 1999.
- SOBREIRA, Sílvia. *Desafinação vocal*. Rio de Janeiro: Musimed, 2ª ed., 2002.
- SOUZA, Jusamara et al. *O que faz a música na escola? Concepções e vivências de professores do ensino fundamental*. Série Estudos 6. UFRGS: Porto Alegre, 2002.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SUZUKI, Shinichi. *Educação é amor – um novo método de educação*. Santa Maria: Imprensa Universitária – UFSM, 1983.
- SZPILMAN, Ricardo Goldfeld. *Repertório para corais iniciantes*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. UNIRIO.
- TAVARES, José; ALARCÃO, Isabel. *Psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem*. Almedina, Coimbra, 2005.
- TORRES, Cecília et al. Escolha e organização de repertório musical para grupos corais e instrumentais. In: HENTSCHKE, L.; DEL BEN, L. (Org.). *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003, p. 62-76.
- TOURINHO, Irene. *Usos e funções da música na escola pública de 1º grau*. Fundamentos da educação musical. Porto Alegre: ABEM, Série Fundamentos 1, 1993, p. 91-133.
- TUPINAMBÁ, Irene Oliveira Zagari. *Dois momentos, dois coros*. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte, *Os cantos da voz entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório de coro infanto-juvenil – um estudo de repertório inserido em uma nova estética*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

VILLA-LOBOS, H. *Programa do Canto Orfeônico*. Serviço de Publicações do Instituto de Pesquisas Educacionais: 1934. (edição revista e aumentada em 1937).

VILLA-LOBOS, H. *Educação musical – presença de Villa-Lobos*. Secretaria de Cultura da Presidência da República. Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. Volume 13º. Rio de Janeiro: 1991.

WAGNER, Wolfgang. Sócio-Gênese e Características das Representações Sociais. In: PAREDES, Antônia Silva; OLIVEIRA, Denize Cristina de, (Org). *Estudos Interdisciplinares de Representação Social*. Goiânia: AB, 2000, p. 3-25.

ZAGURY, Tania. *O adolescente por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 9ª ed., 1997.

### **HOME PAGES, DVDs e VÍDEOS**

LECK, Henry. *The boy's changing voice – expanding*. (Vídeo). Hal Leonard Corporation, 2001.

LEEDBERG, Leslie - <http://www.leedberg.com/voice/pages/female.html>. Acesso em janeiro de 2009.

AGENDA DO SAMBA & CHORO. Disponível em <<http://www.samba-choro.com.br>> Acesso em março de 2009.

DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso entre março de 2007 e maio de 2009.

**Anexo 1****Modelo do questionário**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
 PPGM (Programa de Pós-Graduação em Música)  
 Dissertação de Mestrado: Patricia Costa  
 Orientador: Prof. Dr. José Nunes Fernandes

Questionário  
 Coro juvenil: o regente-educador

<u>Sobre o regente:</u>
1. Nome
2. Idade
3. Instituição onde trabalha (especificar cidade/UF)
4. Qual a sua formação como regente?
5. Rege coro juvenil por vontade ou por falta de opção/imposição?
6. Quantos grupos rege? (se mais de um, especificar nas respostas a qual coro está se referindo)
7. Participa de alguma associação ligada à atividade?
8. Participa de cursos, palestras e workshops? Com que frequência?
9. Apresenta ou já apresentou dissonia (rouquidão, fenda vocal, nódulo, etc.) relativa à atividade? Como trata/tratou?
10. Como é a aceitação dos colegas em relação ao coro da sua instituição?
11. Como administra o período de provas e recuperações?
12. Faz arranjos específicos para seu grupo?
13. Qual a sua formação como arranjador?
14. Qual é a sua maior queixa em relação ao coro juvenil?
15. Qual é a sua maior satisfação em relação ao coro juvenil?
16. Como vê o adolescente que canta em coro?
<u>Sobre o coro:</u>
17. Qual é a faixa etária do seu coro?
18. Qual a frequência e horário dos ensaios?
19. Como é a frequência dos alunos?
20. Qual o percentual de evasão de um ano para o outro?
21. Qual o repertório praticado?
22. Seu planejamento possibilita criação coletiva?
23. Que objetivos tem o grupo?
24. Como define a estética do seu grupo?
25. Utiliza recursos cênicos no trabalho?
26. Participa de encontros de corais juvenis? Se sim, com que frequência?
27. Leva seu grupo para concentrações e viagens? Justifique (se sim e se não).
Relato e observações adicionais:

## Anexo 2

### Respostas (na íntegra) de algumas perguntas do questionário aplicado

#### Evasão

##### Regentes de coro juvenil

R 01 - 20%.

R 02 X - Os que se formam, às vezes, dois ou três, e mais uns dois de outros anos que decidem fazer alguma atividade esportiva ou cursos de línguas no mesmo horário dos ensaios.

R 03 - Uns 80%<sup>75</sup>

R 04 - 20%.

R 05 - Na E. M. V. L. eles vão embora aos 15 para tocar na orquestra. Na Igreja a evasão é praticamente nula.

R 06 - Esse tipo de evasão não acontece por ser o trabalho realizado numa igreja.

R 09 - Geralmente 10%.

R 10 - O Coral [...], por ser formado em parte por alunos que se formam a cada ano e saem do colégio, está em constante renovação, com os alunos que atingem o 7º ano do ensino fundamental e novos integrantes de outras séries que "descobrem" o coral de alunos. Dos alunos que não são formandos ou que, de fato, freqüentam o coral (há os que fazem teste e não aparecem mais), poucos saem.

R 12 - O grande problema do Município é que como não tem ensino médio, eles terminam a oitava série e vão embora para escolas do estado e se desvinculam. Eu ainda tenho alunos que começaram comigo. Mas tirando isso, os que entram e gostam, permanecem.

R 13 - Existe uma mudança de aproximadamente 40% dos alunos.

R 14 - 30%

R 15 - 20 a 30%

R 16 - Quase 50% de evasão.

R 17 - 10%

R 18 - 30%

R 20 - Felizmente, pouquíssimos alunos deixam o Coral. O que sempre temos são novas adesões.

R 22 - Existe a evasão natural dos que se formam, a dos que mudaram os horários e a dos que perdem o interesse (mas esses não somam 10% das saídas). Geralmente quem se desinteressa fica muito pouco tempo no coro.

R 23 - Isso não acontece. É sempre um grupo diferente, pois atua nas 3 séries do ensino médio.

R 25 - 10%

R 26 - Cerca de 40% do grupo se modifica de um ano para o outro.

R 27 - Sempre superior a 35% do grupo.

R 28 - Em média 5% dos inscritos.

R 29 - 20 a 30%

R 30 - cerca de 40%

R 31 - 20%

R 32 - 25%.

R 33 - Existem os veteranos absolutos que só saem do coral quando deixam a escola, os que vão pelo período de 3 - 4 ensaios, normalmente o 1º ensaio do ano é concorrido depois vão diminuindo e acabamos chegando no número, que gira em torno de 17-20 alunos

R 34 - Por ser um projeto social (oferece benefícios a classe social menos favorecida), tenho fila de espera. Mas o percentual é em torno de 15%. Sinto maior dificuldade em encontrar as vozes masculinas.

R 35 - De um grupo de 40, em torno de 10 cantores (20 %)

R 36 - 5 cantoras

##### Regentes de coro não juvenil

RNJ 01 - Pouco, de 3 a 4 pessoas.

RNJ 03 - 10%

RNJ 04 - É baixo, 10%.

RNJ 05 - 30%

<sup>75</sup> Nota desta pesquisadora: o alto percentual respondido colocou em dúvida a compreensão da pergunta pelo regente.

RNJ 09 - 1%. Temos 3 anos de existência; nesse período foi quase nula a evasão dos componentes do coro.

RNJ 10 W - É de acordo com o número de coristas com a idade de 12 anos que eu tiver, pois nessa faixa eles podem fazer parte de outro coral. Raramente tenho evasões por outros motivos, que fica em torno de uns 10%.

RNJ 12 - Não há evasão.

RNJ 13 - Muito baixo.

RNJ 15 - Muito pouca evasão, quase nula. Há cada vez mais ingressantes.

RNJ 17- 4%.

RNJ 18 Z - Bem baixo. Esse tipo de coro tem um núcleo fixo. O coro [...], por exemplo, já vai fazer 8 anos e a maioria está desde o início.

RNJ K - 10%.

RNJ 20 - 10%.

RNJ 24 - Na universidade 30%; nos demais não chega a 5%.

## Aceitação dos colegas

R 05 - A escola X só faz bons comentários depois das apresentações, contudo não dá estrutura nem ajuda na organização. Já na Igreja a aceitação é muito boa.

R 11 - Com os meus colegas tudo bem. É mais difícil com quem está começando porque acha sempre que o trabalho dele é melhor do que o seu. Eu sei que eles gostam das crianças cantando, mas eu sempre vejo na cara deles assim "nossa, mas ela fica cantando com eles o dia inteiro?" Não estou generalizando, mas é.

R 16 - Não apóiam muito. Gostam das apresentações, mas não apóiam muito.

R 21 - A aceitação dos colegas era boa, eles queriam o coro no colégio, mas não se aproximavam muito, não demonstravam muito interesse na atividade.

R 26 - Eles demonstram pouco interesse e participação.

R 30 - Alguns se interessam pouco, mas a maioria é indiferente.

R 33 - Boa, apesar de ainda haver preconceitos, como sendo uma arte "menor".

R 34 - Admiração e um pouco de ciúmes...

RNJ 01 - Uma aceitação muito boa, porém ainda com preconceitos.

RNJ 08 - É visto com bastante preconceito, principalmente pelos adolescentes (já que no grupo não tem NENHUM). (grifo do regente).

RNJ 13 - Na universidade X a aceitação é boa, os coros lá são prezados, são queridos. Porém, já teve certo tipo de preconceito; afinal, eu estou lá há 17 anos.

RNJ 11 – É uma atividade que não faz parte do currículo, faz parte das atividades extras como capoeira, futebol, etc. oferecidas para as crianças e é num horário péssimo, de 12h as 12h45min, bem na hora do almoço. Eu não sinto muito apoio da coordenação para incentivar as crianças, não tenho contato com os outros professores, pois eles estão em horário de almoço. O ambiente também não é ideal, já cansei de reclamar, de pedir por melhoras. Os ensaios são em uma biblioteca, que têm uma porção de cartazes, livros, trabalhos de arte, que acabam tirando a concentração das crianças. Eu trabalho nesta escola há dois anos e meio e fiquei dois anos trabalhando com as crianças sentadas no chão porque eu pedia bancos e nunca me davam. Agora consegui os bancos, mas sinto uma dificuldade muito grande em conseguir as coisas, sendo que é um colégio particular que tem condições financeiras para proporcionar essas coisas.

R 01 - Aceitam bem desde que não interfiram na sua rotina.

R 08 - Ótima. No colégio o coro funciona em horário extraclasse, logo não interfere em outras matérias.

R 12 - Em geral as pessoas gostam de coral. [...] O problema é quando o coral começa a atrapalhar as aulas deles ou quando começa a tomar o horário de determinada atividade. Enfim, mas fora isso, é uma atividade que os professores valorizam.

RNJ 07 - Já houve problemas de horário no início até o grupo se formar - algumas pessoas têm outros compromissos após o trabalho, e chegou a um denominador comum no horário de almoço.

R 23 - Não há problemas. Porém, ele mesmo procura marcar seus ensaios fora do período de prova.

R 06 - Boa, pois entendem que um adolescente capacitado será um adulto capaz de participar de atividades corais.

R 07 - Há uma grande aceitação, pois a música é essencial na igreja, sendo assim o coro é fundamental.

R 10 No lugar X os demais professores gostam de saber que a instituição tem um coral e, quando possível, assistem às apresentações, elogiando os coralistas ao fim, o que dá força ao coral.

R 18 - Bem visto dentro da instituição e pelos funcionários.

R 19 - Boa. Diz que se interessam pelos arranjos, apesar de o repertório ser muito específico para a igreja, mas diz que há um interesse especial por ser um coro juvenil, que é mais raro dentro do universo dos corais no Rio.

R 20 - Muito boa. O lugar Y possui uma intensa atividade musical ininterrupta há 46 anos. É uma referência em educação musical.

R 22 - A aceitação é ótima. O pessoal gosta e elogia. Tem uma boa circulação. Às vezes os professores vêm comentar sobre determinado aluno que canta comigo e etc.

R 35 - Na Universidade o grupo é respeitado e requisitado para abertura de semanas acadêmicas e outros eventos. Fazemos nosso festival anual (5 edições) trazendo outros grupos juvenis.

R Y - Muito boa, eles incentivam, têm orgulho e sentem que a atividade complementa a instituição e a formação dos alunos.

RNJ 02 - Muito boa, por ser um coro de primeira qualidade no nível musical e vocal.

## Criação coletiva

R 02 X - Sim, em relação à criação de percussão, de alguma voz inserir alguma mudança interessante, com alguma variação proposta e o formato final da música.

R 07 - Sim, pois eles são de uma criatividade esplêndida e são muito dedicados.

R 09 - Sim, trabalha um pouco com percussão corporal com auxílio dos alunos.

R 19 - Sim, não musical exatamente, apesar dos adolescentes darem idéias do que executarem; às vezes querem fazer uma peça de teatro, aí eles organizam e depois ensaiam as músicas com o regente, que dá uma arrumada final, para apresentar.

R 35 - Sim, quando da escolha de peças (vistas nos festivais, internet,...), nos momentos de definir estratégias de palco e acessórios.

R Y - Alguma. Não na construção dos arranjos, (embora algumas passagens dos arranjos do próprio regente sejam modificadas e simplificadas a partir das necessidades do grupo e da discussão com ele). Essa criação se concentra mais na escolha do repertório, na intenção e interpretação cênica que a música vai seguir.

R 36 - Sim. Frequentemente as alunas ajudam a escolher o repertório e participam na construção das músicas

R 12 Com certeza. Outro dia eu estava num outro coro, de crianças, em que um dos meninos começou a puxar um ritmo de funk com a boca e os outros alunos começaram a construir muitas coisas legais em cima disso. E eu posso orientar. Apesar de não ter feito isso ainda, esse trabalho deve seguir um caminho de orientação que tem tudo para ser legal.



RNJ 11 - [...] Faço muita coisa de criação com eles, até porque os cantores também fazem aulas de musicalização que se baseiam a estimular a criatividade deles mesmos, que acabam levando isso para o coro.

RNJ 23 - Trabalhei sempre com uma linha mais “arejada” do canto coral brasileiro e certamente passava pela criação coletiva. Creio que isso depende muito da época, da sua proposta como regente e do perfil dos cantores que tem no momento.

RNJ 18 Z Às vezes faço trabalho de improvisação e já construí arranjos coletivamente, ou seja, com a participação do grupo.