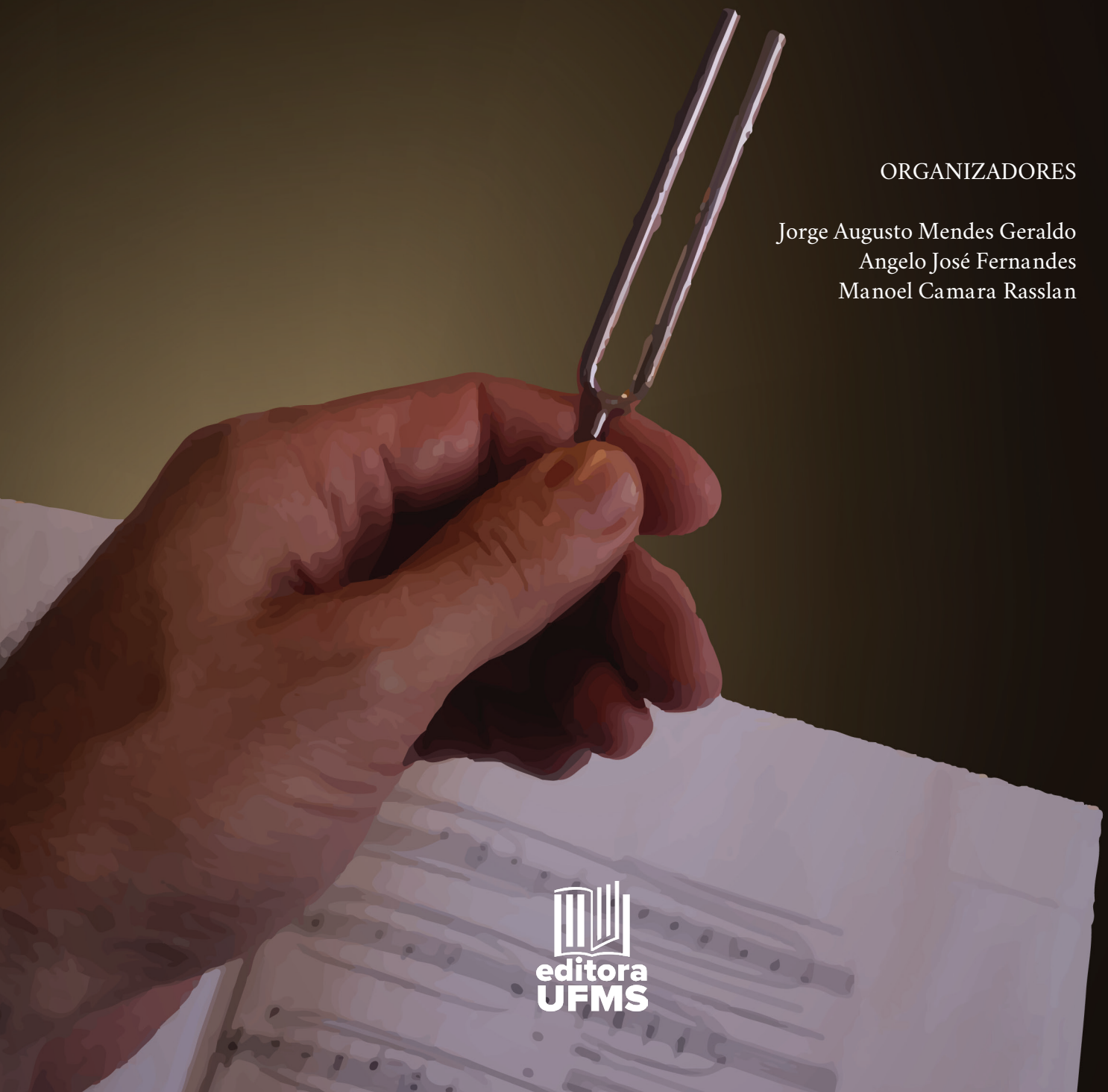
REGÊNCIA EM PAUTA

DIÁLOGOS SOBRE CANTO CORAL E REGÊNCIA



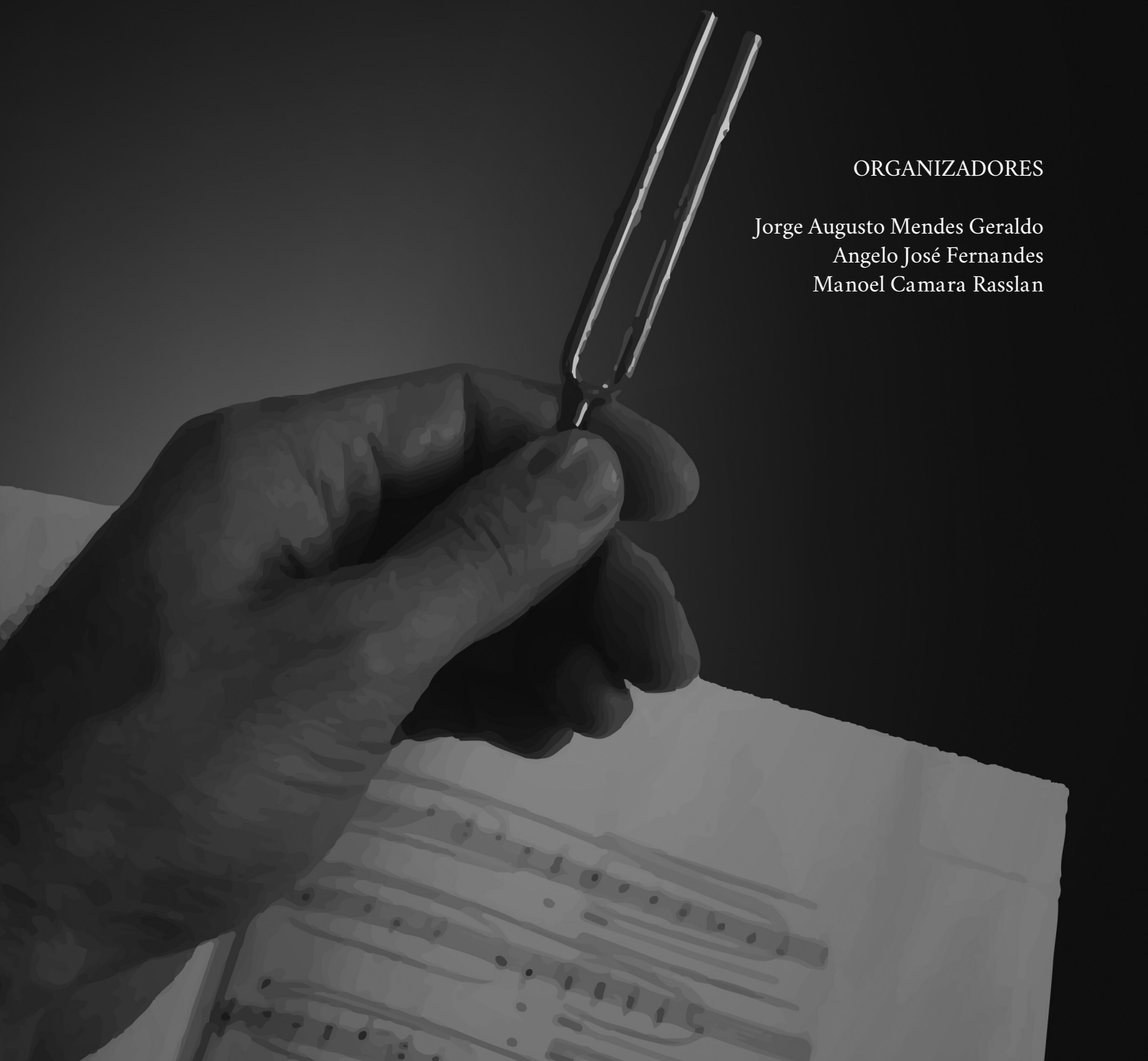
ORGANIZADORES

Jorge Augusto Mendes Geraldo
Angelo José Fernandes
Manoel Camara Rasslan

editora UFMS

REGÊNCIA EM PAUTA

DIÁLOGOS SOBRE CANTO CORAL E REGÊNCIA



ORGANIZADORES

Jorge Augusto Mendes Geraldo
Angelo José Fernandes
Manoel Camara Rasslan

UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL

Reitor
Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitora
Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Comissão Editorial
Ana Lúcia Gaborim-Moreira
Angelo José Fernandes
Carlos Fernando Fiorini
Jorge Augusto Mendes Geraldo
Manoel Camara Rasslan
Rafael Luís Garbuio
Vladimir Silva

Obra aprovada pelo
CONSELHO EDITORIAL DA UFMS
RESOLUÇÃO N° 61 - COED/AGECOM/
UFMS, de 17 de agosto de 20121.

Conselho Editorial
Rose Mara Pinheiro (presidente)
Ana Rita Coimbra Motta de Castro
Além-Mar Bernardes Gonçalves
Alessandra Regina Borgo
Antonio Conceição Paranhos Filho
Antonio Hilario Aguilera Urquiza
Cristiano Costa Argemon Vieira
Delasnieve Miranda Daspet de Souza
Elisângela de Souza Loureiro
Elizabete Aparecida Marques
Geraldo Alves Damasceno Junior
Marcelo Fernandes Pereira
Maria Ligia Rodrigues Macedo
Rosana Cristina Zanelatto Santos
Vladimir Oliveira da Silveira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Diretoria de Bibliotecas – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Regência em pauta [recurso eletrônico] : diálogos sobre canto coral e regência / organizadores Jorge Augusto Mendes Geraldo, Angelo José Fernandes, Manoel Camara Rasslan – Campo Grande, MS : Ed. UFMS, 2021.

Dados de acesso: https://repositorio.ufms.br
Inclui bibliografias.
ISBN 978-65-86943-74-0

1. Regência (Música). 2. Regência de coros. 3. Música. 4. Canto coral. I. Geraldo, Jorge Augusto Mendes. II. Fernandes, Angelo José. III. Rasslan, Manoel Camara.

CDD (23) 781.45

Bibliotecária responsável: Tânia Regina de Brito – CRB 1/2.395

REGÊNCIA EM PAUTA

DIÁLOGOS SOBRE CANTO CORAL E REGÊNCIA

ORGANIZADORES

Jorge Augusto Mendes Geraldo
Angelo José Fernandes
Manoel Camara Rasslan

Campo Grande - MS
2021

editora UFMS

© dos autores
Ana Lúcia Gaborim-Moreira
Angelo José Fernandes
Carlos Fernando Fiorini
Jorge Augusto Mendes Geraldo
Manoel Camara Rasslan
Rafael Luís Garbuio
Vladimir Silva

1ª edição: 2021

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica
Cleyton Carlos Torres [.ton]

Revisão
Paulo Eduardo de Barros Veiga

Direitos exclusivos
para esta edição

Secretaria da Editora UFMS - SEDIT/AGECOM/UFMS
Av. Costa e Silva, s/no - Bairro Universitário, Campo Grande - MS, 79070-900
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Fone: (67) 3345-7203
e-mail: sedit.agecom@ufms.br

Editora associada à

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Parceria institucional

UNICAMP

COCEN

ciddic

ISBN: 978-65-86943-74-0
Versão digital: agosto de 2021

Agradecimentos

Ao Movimento Coral da UFMS.
Aos professores, palestrantes e autores deste livro.
À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e ao
Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

APRESENTAÇÃO

No ano de 2020, deparei-me com a tarefa de ministrar uma disciplina de Regência Coral de forma remota, por conta da pandemia do novo coronavírus. Se é difícil criar, presencialmente, um ambiente que ofereça uma experiência prática, a distância e on-line, as dificuldades multiplicam-se. Com a intenção de oferecer uma boa disciplina, resolvi focar no recebimento de vídeos e em proporcionar informações teóricas relevantes para uma prática posterior. Em vista disso, fiz um convite a seis colegas de trabalho para fazer uma atividade sobre diferentes temas relacionados à Regência Coral, a fim de atingir, de forma eficaz, parte dos objetivos traçados para as aulas.

Nesse momento, surge uma espécie de "bola de neve" de ideias. Primeiramente, em uma conversa com o professor Manoel Rasslan, pensamos na possibilidade de levar essa série de conversas para os demais alunos do curso e outros interessados, como um pequeno evento de extensão, vinculado ao projeto Movimento Coral da UFMS, coordenado por ele. Nas primeiras voltas da "bola", o evento, concebido de forma on-line, tinha um nome: "Regência em Pauta: Diálogos sobre canto coral e regência". Ademais, ocorreria durante todo o mês de setembro e início de outubro, com quase duas centenas de inscritos de 17 Estados brasileiros.

Tudo foi um sucesso! Convidados da mais alta qualidade artística e acadêmica ministraram palestras excepcionais de forma generosa para regentes espalhados pelo Brasil. Compondo esse quadro de palestrantes, estavam os professores Carlos Fiorini e Angelo Fernandes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, o professor Rafael Garbuio, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, o professor Vladimir Silva, da Universidade Federal de Campina Grande, e a professora Ana Lúcia Gaborim, o professor Manoel Rasslan e eu, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Também, o evento transcorreu muito bem tecnicamente. Os inscritos participaram ativamente e teceram elogios. Por fim, muito pôde ser compartilhado.

Mas, como eu disse, era uma "bola de neve". Nesse tempo, entre palestras, o professor Angelo Fernandes instiga-me a tentar registrar tudo isso, em um livro que poderia ser feito com todo o material. Para minha felicidade e desespero, todos aceitaram prontamente essa ideia. Assim, de

setembro de 2020 até o lançamento deste livro, entramos todos nessa pequena saga. O trabalho era organizar um livro, voltado para regentes, para o qual cada um de nós produziria um capítulo sobre sua palestra. Sim, um livro destinado àqueles e àquelas que estão com a mão na massa Brasil afora, fazendo música por todos os cantos, e que anseiam por informação, formação e troca de experiências com outros regentes. O trabalho foi minucioso, desde o conteúdo, passando pela linguagem direta e prática, até a concepção visual do material.

Sinto que o dever foi cumprido em meio a todas as dificuldades enfrentadas no trabalho desses profissionais envolvidos na elaboração deste livro, afetados de várias formas pela pandemia. Resta-me agradecer a oportunidade de ajudar a conduzir essa missão. Fica o desejo de fazer o lançamento oficial em uma segunda edição do evento. Torço para que se concretize!

Espero que aproveitem a leitura e que parte dela possa ajudar em seu trabalho como regente.

Jorge Augusto Mendes Geraldo

BIOGRAFIAS

ORGANIZADORES E AUTORES

BIOGRAFIAS

Ana Lúcia Gaborim-Moreira | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) | ana.gaborim@ufms.br

Bacharela em Música – Habilitação em Composição e Regência; Mestre em Música pela UNESP e Doutora em Artes pela USP. Sua tese, sobre a Regência Coral Infantojuvenil, recebeu menção honrosa no Prêmio Destaque USP 2016. É professora efetiva da UFMS desde 2006, no curso de Licenciatura em Música – áreas de Regência e Canto Coral – e no Mestrado profissional em Artes. Integra o corpo docente dos "Painéis Funarte"; é regente e coordenadora dos projetos de extensão "PCIU! – Projeto coral infantojuvenil da UFMS" e "CanteMus – laboratório da voz". É membro da AFLAMS – Academia Feminina de Letras e Artes de Mato Grosso do Sul, representante estadual da ABEM e integra a diretoria da Nova ABRACO. Na área acadêmica, tem publicados capítulos de livros e artigos em nível nacional e internacional.

Angelo José Fernandes | Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) | angelojf@unicamp.br

É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, universidade na qual leciona canto lírico, dirige o Coro Contemporâneo de Campinas e o Ópera Estúdio UNICAMP, além de ser coordenador do CIDDIC – Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural. Doutor em Música, teve entre seus principais mestres Carlos Alberto Pinto Fonseca, Sérgio Magnani, Amin Feres, Eliane Fajioli, Inácio de Nonno, Adriana Kayama, Eduardo Hazan e Lucas Bretas. Tem tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. Músico de diversas possibilidades, desenvolve uma ampla atividade artística e pedagógica como regente, pianista, cantor e professor de canto, sendo constantemente convidado para realizar concertos e ministrar workshops, masterclasses e palestras no Brasil e exterior. Como pesquisador, foi bolsista de Pós-Doutorado do CNPq e tem se dedicado ao estudo da técnica vocal na prática coral dos diversos períodos históricos e estilos de música composta para coro e sua aplicação na performance coral atual, além de trabalhar intensamente no resgate e análise musical da obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca. À frente do Coro Contemporâneo de Campinas gravou o CD intitulado "De Batuque e Acalanto: Missa Afro Brasileira e outras obras sacras de Carlos Alberto Pinto Fonseca" como fruto de projeto aprovado no Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Carlos Fernando Fiorini | Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) | fiorini.carlos@gmail.com

Possui Graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (1994), Mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1999) e Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Desde 1998 é docente da área de Regência do Departamento de Música da Unicamp, responsável pelas áreas de Regência Coral, Regência Orquestral, Coral e Madrigal. Tem se apresentado regularmente como regente convidado de orquestras do Brasil e do exterior. Trabalhou como regente assistente das Orquestras Sinfônicas da Universidade Estadual de Londrina, de Sorocaba e de Bragança Paulista. Em 2000 e 2001 atuou como regente e diretor musical do Festival "Aldo Baldin", de Florianópolis, e de montagens de óperas pela Cia. Ópera São Paulo. De 2005 a 2008 foi regente assistente e titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Criou em 1996 a Camerata Anima Antiqua, grupo dedicado à música renascentista, do qual é seu diretor artístico.

BIOGRAFIAS

Jorge Augusto Mendes Geraldo | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) | jorge.geraldo@ufms.br

É graduado em Música-Regência (2012), mestre (2013) e doutor (2019) em Música pela Universidade Estadual de Campinas. É professor do curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, na qual atua como coordenador e regente da Banda Sinfônica da UFMS. Atuou como regente principal na Banda Sinfônica União dos Artistas Ferroviários de Rio Claro, e como convidado na Banda Henrique Marques de Limeira, Orquestra Sinfônica da Unicamp, Banda Municipal de Batatais, Banda de Música da ALA 5 e Banda da Polícia Militar do Estado de Mato Grosso do Sul. É criador e da série de eventos "Fórum de Regentes de Bandas de Mato Grosso do Sul" e desevolve pesquisas sobre técnica e saúde do regente.

Manoel Camara Rasslam | Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) | camaraviva@gmail.com

É doutor em Educação (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Cursou Especialização em Música Brasileira na Universidade Federal de Mato Grosso (lato sensu); obteve o diploma pedagógico da Metodologia Willems em Lion, França (2000) e é Bacharel em Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música. Professor efetivo do Curso de Música da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação/UFMS, é regente responsável pelo projeto de extensão Movimento Coral da UFMS. Como pesquisador desenvolve projeto de pesquisa que estuda a relação entre as práticas curriculares e a formação do professor de música e é líder do Grupo de Pesquisa Música em Percurso, cadastrado no CNPq.

Rafael Luís Garbuio | Universidade Federal da Bahia (UFBA) | rafael.garbuio@ufba.br

É Professor Adjunto de Regência Coral da UFBA, Universidade Federal da Bahia, e Regente do MADRIGAL da UFBA. Doutor em Música pela UNICAMP, onde também realizou sua graduação em Regência. Especializou-se na obra do compositor italiano Carlo Gesualdo e, a partir de sua pesquisa, desenvolveu sua Dissertação de Mestrado e a Tese de Doutorado, tendo como orientador o Professor Doutor Carlos Fiorini. Em 2016, recebeu a Edição Especial do "Prêmio FUNARTE de Produção Crítica 2016". É autor do livro "Os Madrigais de Carlo Gesualdo – Um estudo interpretativo à luz de seu ideal poético". Esteve como pesquisador convidado na Universitá Degli Studi di Firenze e atuou como regente convidado no Coro do Conservatorio Statale di Musica "Luigi Cherubini, de Firenze, Itália, no ano de 2014.

Vladimir Silva | Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) | vladimir.silva@ufcg.edu.br

É doutor em Música pela Louisiana State University (EUA), com atuação no Brasil, Argentina, França, Itália, Áustria, Alemanha, Portugal, Espanha, Colômbia e Estados Unidos. Tem peças publicadas pela FUNARTE e Gentry Publications/Hal Leonard (EUA). Estreou obras de importantes compositores, destacando-se Liduino Pitombeira, Eli-Eri Moura, Reginaldo Carvalho e Danilo Guanais. Deste último, regeu a world première da Missa de Alcaçus, no Carnegie Hall (EUA, 2017). Seus artigos estão publicados no Choral Journal, Per Musi, Musica Hodie, ICTUS, Opus e European Review of Academic Studies. Atualmente, é professor nos cursos de graduação e pós-graduação (UFCG-UFPB), Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Campina Grande, regente do Coro de Câmara de Campina Grande e presidente da Associação Brasileira de Regentes de Coros - ABRACO (2021-2024).

REGÊNCIA EM PAUTA
DIÁLOGOS SOBRE CANTO CORAL E REGÊNCIA

SUMÁRIO

SUMÁRIO

A FORMAÇÃO DO REGENTE CORAL BRASILEIRO:
UMA BREVE REFLEXÃO

Rafael Luís Garbuio, 14

A SAÚDE DO REGENTE:
UM OLHAR PARA OS FATORES DE RISCO E ESTRATÉGIAS DE PREVENÇÃO

Jorge Augusto Mendes Geraldo, 27

PREPARO VOCAL E A CONSTRUÇÃO
DA SONORIDADE CORAL

Angelo José Fernandes, 50

O REGENTE-EDUCADOR:
ASPECTOS PEDAGÓGICOS DO TRABALHO CORAL

Ana Lúcia Gaborim-Moreira, 75

A OBRA VOCAL DE JOSQUIN DES PREZ:
SUBSÍDIOS PARA A FORMAÇÃO DE GRUPOS IDEAIS PARA SUA
EXECUÇÃO A CAPPELLA

Carlos Fernando Fiorini, 91

SOBRE O CANTO CORAL NO MATO GROSSO DO SUL:
ESCOLHAS E TRAJETÓRIAS

Manoel Camara Rasslan, 112

A LITERATURA CORAL BRASILEIRA NO SÉCULO XX:
COMPOSITORES DA PARAÍBA E DO RIO GRANDE DO NORTE

Vladmir Silva, 126

A FORMAÇÃO DO REGENTE CORAL BRASILEIRO: UMA BREVE REFLEXÃO

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I

A formação do regente coral brasileiro: uma breve reflexão

Rafael Luís Garbuio
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

INTRODUÇÃO

Como regente coral e professor de regência há alguns anos, tenho me confrontado, cada vez mais, com a reflexão sobre qual é o papel da atividade de canto coral dentro do cenário musical brasileiro. Mais do que isso, qual a importância que temos dado a essa prática na formação dos jovens músicos do nosso país. Em sendo uma atividade acessível e democrática, o canto coral coloca-se, muitas vezes, como a opção mais viável e prática de iniciar musicalmente jovens e, por vezes, adultos. Somando-se às características únicas dele, que é o mais antigo meio de se fazer música, temos uma atividade de inestimável valor artístico e humano. Refletir sobre seus caminhos no Brasil atual, tendo como olhar principal a formação do regente, deve se impor em nossas preocupações. Indo além, acredito em que eleger o jovem estudante de regência coral como o personagem central na construção de uma cultura musical mais abrangente e de qualidade pode ser o planejamento mais estratégico e seguro para essa área artística no país.

O ato de cantar em um grupo coral envolve um tamanho conjunto de positivos predicados que até dificulta a escolha de alguns para serem descritos. Por ser uma prática que depende quase que exclusivamente do nosso chamado "instrumento interno", seu poder de conferir intimidade a um elemento tão abstrato como o som contribui para envolver facilmente o seu participante. A atividade

musical do canto em grupo, afinal, integra a todos que se propõem a participar de uma forma quase que imediata, potencializando sobremaneira sua utilização como instrumento de educação musical.

Os autores Ray Robinson e Allen Winold, em um indispensável livro sobre a arte coral, descrevem a atividade como sendo quase irresistível:

> Não é difícil compreender por que o canto coral é tão popular com participantes de todas as idades; nenhuma outra atividade musical acessível para não profissionais oferece a promessa de um envolvimento direto com a criação do belo... nenhuma outra pode oferecer para os indivíduos a mesma liberação do espírito humano que resulta da atividade de re-criação que nós chamamos de experiência coral[1] (ROBINSON; WINOLD, 1976, p. 54, tradução nossa).

O ponto a ser destacado desta citação está na acessibilidade que a atividade confere aos chamados por eles de "não profissionais". Podemos considerar esse grupo como sendo os futuros músicos ou os ainda não iniciados na arte. Reforço esse rótulo porque, como toda expressão artística, a música comporta-se perante um iniciante como sendo um novo idioma, um universo que, para ser explorado, exige paciência e tempo. Não seria despropositado dizer que o maior desafio para quem começa a estudar música é justamente ter paciência para ir desvendando a linguagem aos poucos, respeitando o seu ritmo pessoal. Nesse ponto, o canto coral coloca-se como uma poderosa ferramenta persuasiva. Independentemente de várias questões individuais, o primeiro contato de alguém com um grupo coral é sempre cantando. Sem o julgamento técnico, que nesse primeiro contato é pouco necessário, o candidato à praticante de música já se sente inserido na atividade desde o início. Dificilmente se conseguirá apontar outra ação musical que tenha semelhante característica.

Após constatar a quase óbvia importância da atividade, devemos passar a refletir sobre o elemento principal dela, o personagem que conduz a atividade coral em todas as suas etapas: o regente. É comum, em manuais e textos sobre regência coral, descrever o regente como sendo a figura que acumula muitas funções: o professor, o arranjador, o técnico vocal, o produtor cultural. Se formos mais a fundo, podemos, ainda, incluir na lista o motivador, o montador, o psicólogo do grupo, dentre outras funções não menos nobres. O autor Max Rudolf, em seu livro sobre a arte da regência, nesse caso destinado mais ao ambiente orquestral, acabou por sintetizar em apenas uma frase toda a complexidade dessa profissão: "parte músico, parte ator, o regente exerce uma arte que não é facilmente definida" (RUDOLF, 1995, p. 9, tradução nossa). Dessa forma, ressalta-se um perfil sempre prolixo da figura do regente; mas, o que é, de fato, real e verdadeiro é sua importância fundamental na atividade.

Pode-se conseguir bons resultados em um coral, mesmo tendo que lidar com uma série de

---

[1] *"Thus it is not difficult to understand why choral singing is so popular with participants of all ages: no other musical activity accessible to the nonprofessional offers the promise of such direct involvement with the creation of beauty; no other can stimulate such a rebirth of mystery and wonder; no other can offer the individual the same liberation of the human spirit that results from the re-creative activity we call the choral experience".*

carências e problemas das mais diversas ordens. Porém, torna-se muito pouco provável que se atinja um resultado satisfatório, caso a carência esteja no regente, como uma formação técnica aquém da exigida pela função. Somando essa constatação às reflexões tecidas sobre a importância da atividade, podemos atestar que a formação do regente coral está intimamente relacionada ao desenvolvimento do ensino e da prática musical em uma sociedade.

Devemos levar em consideração, nesta discussão, que a formação musical brasileira, como um todo, carece de muitos ajustes. Talvez o primeiro problema seja a falta de uma estrutura que realmente assuma a formação básica musical e passe a ser vista como o parâmetro. Levanto essa questão porque não temos mais uma rede oficial dedicada a tal ensino, como foram os Conservatórios, por exemplo, no passado recente. Esses centros de estudos artísticos ainda existem, e de forma relevante nos grandes centros brasileiros, mas não mais com a abrangência que tiveram outrora. Por outro lado, o ensino de música nas escolas, que, nos últimos anos, passou por sensíveis e importantes reformas, ainda não gerou os frutos que esperamos para as atuais gerações. Mesmo considerando que este cenário começou a ser alterado para melhor, os resultados ainda deverão demorar um pouco a aparecer com a relevância de que precisamos. Logo, a questão principal é pensarmos onde a formação musical está sendo feita efetivamente, em especial, no caso dos alunos de regência.

À parte, iniciativas exitosas e, infelizmente, escassas, o regente brasileiro depende das Escolas de Música e dos Institutos de Artes das Universidades e Faculdades de Música do país. Esse fato nem de longe seria negativo, visto que está no terceiro grau a excelência do ensino brasileiro, caso não fosse um reflexo de uma sensível carência nos níveis anteriores ao estágio universitário. Quando nos detemos especialmente no estudo da regência, essa questão fica ainda mais aparente. O ensino particular do ofício, tão valioso e presente em toda a história, conta-se como um privilégio em nossa realidade para aqueles estudantes que podem arcar com os custos. Para a maioria, entrar em um curso superior de regência torna-se a única opção.

Buscando relacionar essa reflexão mais ampla com a minha experiência pessoal como professor de Regência Coral e Canto Coral, chamarei a atenção de quem me acompanha neste texto a um personagem muito específico e cada vez mais presente nas graduações em música: o aluno de Licenciatura. Sendo futuros profissionais de nossa área que optam desde o princípio por serem educadores musicais, esses alunos merecem desde já nosso cuidado. Somado às características educacionais de nosso país e à importância que o Canto Coral tem como ferramenta quase imediata de formação de novos músicos e também de público, encontramos nesses alunos o elemento fundamental no desenvolvimento desta prática. Refletir sobre a formação que estamos dispensando a eles é, de certa forma, antecipar nosso futuro imediato. Reforça-se, assim, a relevância desta discussão.

Tendo em mente essas questões, participei, como conferencista, no evento online 1ª Regência em Pauta, organizado pelos professores doutores Jorge Augusto Mendes Geraldo e Manoel Camara Rasslan, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Aos dois, meus agradecimentos pelo convite e o reconhecimento por tão nobre iniciativa. Na ocasião, com o intuito de contribuir para o

investimento no cenário coral brasileiro, optei por colocar como protagonista de minha fala o aluno de Licenciatura e seu envolvimento com a Regência Coral, e seguirei com esse objetivo neste relato que faço.

1. A trajetória do regente coral brasileiro e o aluno de licenciatura

Diante da realidade incontestável da importância do Canto Coral na formação musical brasileira, devemos atentar para o seu histórico e os caminhos que nos trouxeram até este cenário. Podemos aceitar que, desde o período colonial, quando os jesuítas iniciaram suas tentativas de catequizar nossos índios, a prática do canto coletivo como instrumento educacional estava instituída (FERNANDES, 2009, p. 157). Seu notável desenvolvimento durante os séculos XVIII e XIX, especialmente nos centros mais abastados, como as cidades mineiras, e o que veio a ser a sede do período colonial, o Rio de Janeiro, demonstram-nos um terreno fértil para essa atividade musical. Como comprovação e síntese desse período, temos os compositores José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746–1805) e José Maurício Nunes Garcia (1767–1830).

Mas é no século XX, com iniciativas mais abrangentes, como o projeto do Canto Orfeônico idealizado e colocado em prática por Heitor Villa-Lobos (1887–1959) e a criação do Coral Paulistano por Mário de Andrade (1893–1945), que chegamos ao que pode ser considerada a atual prática Coral Brasileira (MARIZ, 1981). Esses dois eventos que ocorrem quase em paralelo demonstram-nos as duas principais funções que a prática do Canto Coral passou a exercer: a artística e a educacional, sendo estruturada em nosso país.

Considero relevante o relato de uma situação que ainda vivencio pessoalmente, há pouco mais de quatro anos, e que representa, na minha opinião, uma situação muito reveladora sobre o cenário educacional da música brasileira, nesse caso, bastante positivo. Desde que assumi o cargo de Professor de Regência Coral da Escola de Música da UFBA, também passei a dirigir o MADRIGAL da UFBA, grupo coral com mais de sessenta anos de atividades ininterruptas. Muitos fatos colocam esse coral como uma excepcionalidade no nosso cenário, por exemplo, contar com uma estrutura de cantores profissionais e ensaios diários. Porém, sua trajetória histórica e seus desdobramentos ajudam-nos a entender a realidade de nosso país, por representar uma função comum à nossa estrutura coral: a fomentadora de projetos maiores.

Quando foi criado pelo maestro e compositor alemão radicado no Brasil, Hans-Joachim Koellreuter, na década de 50 do século passado, a Universidade da Bahia ainda não contava com uma Escola de Música, muito menos com um Departamento de Música. Essa estrutura foi, na sequência montada a partir do núcleo inicial, representado pelo MADRIGAL da UFBA. Este exemplo, comprovado e documentado através do histórico de um dos coros mais antigos e importantes do país, respalda a opinião que venho ressaltando neste texto de que a prática coral é, antes de tudo, uma das grandes responsáveis por estruturar o ensino de música no Brasil. Essa função sempre esteve presente, como nos demonstram os exemplos aqui levantados, continuando relevante no cenário atual.

Contudo, o processo evolutivo da educação musical brasileira ocorreu de forma menos planejada e eficiente do que poderia, o que resultou em lacunas sensíveis para a prática, especialmente na questão formativa dos nossos regentes e cantores.

Um dos pontos principais a ser levado em consideração seria pensarmos em caminhos educacionais que permitissem aos jovens regentes corais uma formação mais estruturada, menos intuitiva. Grande parte dos regentes brasileiros apresenta um caminho profissional comum: terem sido cantores corais que se destacavam e, por aptidão e oportunidade, acabavam se transformando nos futuros líderes corais. Este caminho traz em si méritos e valores incontestáveis, permitindo-nos, inclusive, projetar a solidez de nossa prática coral. Não obstante, é fato que esses protagonistas da experiência coral não podem ser vítimas de uma formação em que a intuição e a prática cotidiana sejam suas únicas ferramentas formativas. É necessário que a possibilidade de capacitação e de investimento direcionados a esses profissionais sejam a realidade, e não a exceção. Ainda baseado no cenário específico, já mencionado, de nosso país, devemos considerar que, por ora, essa formação está a cargo das Universidades e Faculdades de Música, onde se encontra o aluno de Licenciatura, que representa uma importância, a meu ver, ainda pouco dimensionada dentro da nossa prática coral.

Em uma dissertação de mestrado defendida no ano de 2018, na Universidade do Estado de Santa Catarina, o pesquisador Felipe Lacerda sintetiza esse trajeto típico da formação do regente brasileiro:

> No Brasil, a formação de regentes corais ocorre de forma diversificada. Alguns indivíduos aprendem a reger na própria prática como cantores de coros. A partir da vivência em diferentes situações, estes indivíduos podem adquirir competências para a condução de um trabalho coral sem terem passado por preparação formal específica na área. Outros indivíduos buscam a formação em cursos e oficinas de regência coral, geralmente intensivos e de curta duração, oferecidos em distintos contextos. A formação para a regência pode ocorrer também na universidade, em cursos de licenciatura em música, que incluam a regência coral, ou em cursos de bacharelado específicos nessa área (LACERDA, 2018, p. 20).

Para investir na formação dos nossos jovens regentes, é necessário, antes de tudo, entender e analisar como ela está sendo feita na prática – tarefa nada fácil em um país tão grande e desigual como o nosso. No entanto, análises lúcidas, por vezes até óbvias como a citada, ajudam-nos a estruturar melhor o quadro real e pensarmos sobre os pontos em que podemos investir de forma direta para tentar alterar positivamente esse quadro.

Os motivos pelos quais trago ao centro desta discussão essa qualidade específica de aluno, o licenciando em música, são muitos, mas apenas alguns bastam para respaldar essa opinião. Como costumo apontar a eles, em sala de aula, o músico/educador, ou o oficialmente educador (visto que quase todos os profissionais da música acabam por desenvolver atividades de ensino), será o que mais

uso fará das técnicas de regência e ensaio em sua vida profissional. Dadas as características da prática coral, é bastante aceitável concordarmos que ela será parte constante das aulas de música, independentemente do tamanho e tipo do grupo. Ou ainda, não seria demais considerarmos que um aluno de Licenciatura em música acabará regendo coros tanto quanto um aluno de regência.

De acordo com o Professor Dr. Sérgio Figueiredo (2005, p. 887), referindo-se especificamente aos alunos de Licenciatura em música, "[o] estudo da regência trouxe a possibilidade de futuramente utilizá-la profissionalmente, tanto para dar aulas quanto para trabalhar com coros". O mesmo autor (2005, p. 888) conclui, ainda, que a regência em cursos de Licenciatura "sintetiza não apenas diversos aspectos do conhecimento musical, mas também solicita atenção para as questões pedagógicas que são também inerentes à ação do regente", assim aproximando a função do regente e a função do educador musical. Porém, devemos estar atentos a algumas diferenças de formação entre esses alunos que aparecem desde o início de sua trajetória e que serão relevantes em sua vida profissional.

O primeiro ponto a ser destacado é que um aluno de Licenciatura muitas vezes chega ao curso superior sem ter uma experiência relevante com a prática coral. Ou ainda, apresenta um tipo de experiência prática menos consciente, sem ter se dado conta da importância desta atividade para a sua vida profissional.

Uma reveladora pesquisa desenvolvida pelo mesmo autor, o professor Doutor Sérgio Figueiredo, com os alunos ingressantes do curso de música na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, em 2005, revelou-nos que, em um conjunto de 23 alunos que voluntariamente se dispuseram a responder um questionário, a quase totalidade considerava a prática do Canto Coral importante para sua formação. O termo "quase" é utilizado obrigatoriamente na sentença anterior, pois apenas um dos 23 alunos disse, na ocasião, não saber respondê-la naquele momento de sua trajetória. A totalidade foi alcançada quando lhes foi perguntado se escolheriam cursar a matéria Canto Coral ainda que ela não fosse obrigatória. Todos disseram que sim, matricular-se-iam nesta matéria mesmo que fosse apenas optativa em suas grades curriculares.

No entanto, para a minha reflexão sobre este assunto, considero essa pesquisa reveladora a partir de outro dado que traz logo em seu início. A partir do questionário, pois, constatou-se que, dentre os 23 alunos consultados, apenas 12 haviam tido experiências com a prática coral anteriormente aos seus ingressos na Universidade. Mesmo essa pesquisa tendo sido feita há alguns anos, considero esse resultado bastante atual e pertinente para esta reflexão quando a contrasto com a realidade atual que encontro na sala de aula. Dessa perspectiva, defendo que o aluno de Licenciatura, em grande parte das vezes, inicia seu curso tendo pouca ou nenhuma experiência com o canto em grupo. Este dado deve ser considerado pelo professor de regência e pelos responsáveis pelo conteúdo programático da matéria para suprir, no menor espaço de tempo possível, essa lacuna.

Considerando que muitos desses alunos desenvolverão, em sua trajetória profissional, atividades relacionadas com a prática da regência coral, e que, portanto, são personagens relevantes no

cenário geral de nossa prática, faz-se necessário redefinirmos a atenção que se dá para as matérias de introdução à regência ou regência suplementar nos cursos de Licenciatura, apostando mais nessa formação como parte de um investimento no mundo coral.

2. A formação do futuro regente

> O maestro deve ter uma musicalidade geral, um conhecimento específico e detalhado da composição que dirige; ele deve possuir não apenas a habilidade de compreender e sentir muitos tipos diferentes de música, mas o poder de expressar cada um de forma tão vívida, tão dinâmica que possa elevar os executantes a estados emocionais que chegam à exaltação[2] (GEHRKENS, 1935, tradução nossa).

A dificuldade em se definir a função do regente coral dá-nos um indício de toda a complexidade e o subjetivismo que envolve tal ofício. Essa complexidade abrange sobremaneira os aspectos fundamentais das características e os saberes necessários para tal profissional. Conforme nos descrevem com propriedade o autor da citação, além de toda a formação tradicional da linguagem, o regente ainda deve ter a habilidade de se expressar e, assim, motivar os seus músicos. Em se tratando especificamente do regente coral, faz-se muito necessário um domínio do ambiente coral que só é conquistado por meio de muita experiência e prática com essa estrutura. Por esse motivo, conclui-se que uma boa formação pressupõe conhecimentos, vivência e experiências musicais, além de conhecimento pedagógico (FIGUEIREDO, 2005).

A formação dos regentes contempla conhecimentos técnicos musicais aprofundados, mas também uma quantidade relevante de habilidades extramusicais. Em muitos momentos da vida profissional de um regente, essas habilidades que extrapolam o *curriculum strictu* da música colocam-se como a chave para o sucesso de muitos projetos. Embora nos ponha de forma quase definitiva no campo da subjetividade, assumir a necessidade dessas habilidades extramusicais é condição para estarmos aptos a levar em frente um ofício tão distinto. Logo, trazer esse assunto para a sala de aula e oficializá-lo junto aos alunos de regência torna-se uma imposição.

Como forma de suscitar a reflexão e convidar os futuros regentes a desenvolver tais habilidades, opto sempre por elencar alguns "saberes" que defendo serem essenciais. De forma ampla, resumo-os como: saber comunicar, saber agir, saber liderar, saber motivar e saber estimular. Apesar de serem conceitos amplos e passivos de muitas interpretações, costumo me ater, com ainda mais ênfase, à questão do "agir" e defendo, junto aos alunos, a opinião de que, entre tantas incumbências que o regente tem em sua prática, talvez a mais recorrente e inescapável seja a responsabilidade de agir sempre. Se tiver que resumir toda a função do regente em apenas uma palavra, escolheria "decidir", pois, para mim, em última instância, o ensaiador de um grupo é aquele que tem a responsabilidade de dar

---

[2] *"The conductor must have general musicianship, a specific and detailed knowledge of the composition he is conducting; he must possess not only the ability to understand and feel many different kinds of music but the power to express each one so vividly, so dynamically that he can lift the performers to emotional states amounting to exaltation."*

a palavra final sobre quase tudo. Dentre todas essas habilidades necessárias, estar ciente e preparado para decidir e agir antes de todos é a que mais deve nos mover.

Conceitos como esses não são facilmente aprendidos de forma teórica, muito menos imediata. Não acredito ser eficiente tentar ensinar alguém a motivar ou a inspirar seus coralistas. Mas propor aos alunos essa discussão e levá-los a refletir sobre essas necessidades quase psicológicas de um bom regente contribuem, no mínimo, para despertar a consciência da importância de sua figura frente ao grupo que dirige.

Não obstante todos esses conceitos abstratos, importantes e complexos, chegamos ao tema que deve permear toda a formação do regente coral desde seus estágios mais iniciais, a técnica propriamente. O estudo de seu gestual e o cuidado em mantê-lo sempre claro e preciso acompanham a vida de um regente desde sempre. A técnica da regência é relativamente jovem quando comparada com toda a arte musical. Se considerarmos que a figura do regente como o concebemos hoje começa a aparecer no final do século XIX, a técnica criada a partir de sua função apresenta-se como uma das mais recentes, frente a toda a tradição da técnica de canto, dos instrumentos de cordas e teclados, por exemplo. Essa condição impõe-nos algumas dificuldades, em especial, a falta de uma bibliografia mais abrangente e aprofundada sobre esse tema, deixando-nos reféns de poucos tratados.

Acredito em que o mais importante no ensino da técnica da regência é deixar claro que seu propósito é permitir ao regente comunicar-se. Ou seja, o gestual do regente deve ser para ele um idioma pelo qual se comunica e expõe sua interpretação da obra musical. O autor Oscar Zander, tão presente nas escolas de regência brasileira por seu livro sobre o assunto, completo e ao mesmo tempo simples, descreve a importância da técnica a partir desses parâmetros:

> A importância da técnica da regência não se resume em sincronizar os tempos dos compassos, mas em conjugar e projetar tudo o que se discutiu durante os ensaios a fim de que se torne consciente, lembrando o coro no momento preciso através do gesto aos quais os cantores se acostumaram. Para isto, necessita-se de clareza e precisão, advindas exclusivamente através de uma boa técnica (ZANDER, 2003, p. 53).

Além de oportunamente ressaltar a necessidade de uma técnica adequada, o autor deixa claro, nessa citação, ser através dos gestos que o regente consegue suscitar, a cada nova execução, os detalhes que foram combinados e acertados durante os ensaios. Ou seja, é o gestual do regente que solidifica todo o trabalho realizado. Por ser esta uma comunicação não-verbal, sua clareza e precisão são decisivas no sucesso de tal ação.

Resumidamente, podemos elencar o trabalho técnico do gestual da regência como:

- O domínio do pulso ou a capacidade dos alunos em manter a pulsação escolhida para a obra,

sem permitir oscilações que não sejam programadas e conscientes;

- Os modelos de marcações, quando o aluno de regência encontra-se aptoem efetuar qualquer um dos modelos de marcações de compasso sem ter que pensar neles. Ou seja, o desenho desses modelos está automatizado a ponto de o permitir pensar e cuidar de outros detalhes de seu gestual;
- O controle dos vícios, garantindo um gestual claro, liso e limpo de quaisquer vícios ou gestos involuntários e sem propósitos. Neste ponto, temos a questão dos gestos soltos e leves, dando ao regente a chance de buscar todas as nuances musicais que lhe parecerem mais adequadas.
- A postura adequada, desde a forma das mãos, até a posição geral do corpo.

Partindo destes conceitos e aplicando-os em conjunto às demais necessidades da prática coral, podemos considerar um regente como tendo a base instrumental para reger seu repertório. Ou, em outras palavras, um regente com uma boa técnica.

Ainda direcionando este texto para o que julgo mais importante nas escolhas dos temas que proponho aos alunos de regência, cito a preparação dos ensaios como um ponto fundamental. Abro aqui um parêntese por estarmos pensando de forma especial no aluno de Licenciatura e sua função estrutural no mundo musical brasileiro. Ao optarem por uma carreira profissional ligada diretamente à educação, esses alunos recebem, em sua grade curricular, componentes de pedagogia e didática. Esse contato direto com técnicas específicas de ensino deixa-os mais atentos às estratégias e formas de desenvolver as atividades cotidianas. Além disso, o fato de serem educadores garante que o planejamento de aulas e atividades será uma constante em suas rotinas profissionais, o que concorre por deixar esse tema ainda mais preeminente.

Conforme documentou Paul Oakley em sua colaboração com a Convenção Internacional de Regentes de Coros, ocorrida em Brasília, no ano de 1999: "a regência tem muito mais a ver com o ensaio que com a apresentação". Essa opinião foi corroborada por Robinson (1976, p.154), que atesta: "o local da experiência Coral é o ensaio"[3]. O que julgo importante é deixar claro para os alunos que, para um ensaio estar bem planejado, pressupõe-se, antes de tudo, que o ensaiador também esteja. Dessa forma, este assunto acaba sendo um catalisador de todos os outros elementos presentes na preparação de um regente.

O maestro e professor Samuel Kerr, em trabalho de 2006, defendeu a ideia necessária de que um bom ensaio coral não deve ser a simples repetição mecânica de algo previamente pensado. "Padrões podem se tornar patrões [...] Técnica é um patrão que nos obriga a nos contermos. [...] O melhor é a identificação do momento. Observemos como agirmos diante e dentro de um momento e colecionemos procedimentos." (KERR, 2006, p.60). Sua contribuição, com tão espirituosa frase, está em demonstrar a diferença existente entre "técnica de ensaio" e "dinâmica de ensaio", sendo ambas relevantes, mas que devem ser pensadas de formas distintas.

---

[3] *"The location of the Choral experience is the rehearsal."*

A técnica de ensaio diz respeito ao conhecimento dos procedimentos e das formas de conduzir o cotidiano de um coro baseadas em estudos e observações. O regente de coro que se dedica a construir essa técnica torna-se, no mínimo, mais eficiente em seus propósitos musicais. Já a dinâmica de ensaio está totalmente atrelada à capacidade do regente de conduzir sua atividade, avaliando constantemente o resultado imediato daquela ação, e de ir adaptando-a em tempo real. Estar atento à dinâmica do ensaio significa o regente colocar sua atividade em permanente avaliação, *in loco*, tentando fazer uma "leitura" daquele momento e avaliando o quanto deve seguir em sua atividade, alterá-la ou mesmo estendê-la. Ressalta-se que os dois conceitos, técnica e dinâmica, estão intimamente conectados, sendo pouco provável que se tenha sucesso em um sem que o outro esteja também sedimentado. Ao passo que, quando se tem boa técnica de ensaio, sua dinâmica é potencializada e o contrário também.

Evidentemente, tratar desses temas em sala de aula não é uma tarefa simples, sendo necessário fomentar reflexões teóricas com o apoio de bibliografia sobre o assunto, mas, principalmente, a partir de uma abordagem prática. Julgo bastante eficiente promover, dentre os alunos de regência coral, ensaios reais, em que cada aluno se responsabiliza por ensaiar uma determinada peça. Incentivo ao aluno/ensaiador que trace previamente qual será sua estratégia para aquela ocasião e, depois, relate-nos detalhadamente. Assim, é possível avaliarmos juntos o que havia sido programado, o que ocorreu efetivamente e em que momentos ocorreram os pontos positivos e negativos de toda a ação. Ao final de atividades como essa, todo o grupo de alunos fica mais atento e apto para o planejamento e a execução dos ensaios corais.

Encerrando esta tentativa de resumir os tópicos que julgo mais importantes para serem bem explorados em sala de aula, com os futuros regentes corais, e estando muito ciente de que nem de longe tangenciei o esgotamento destes temas, concluo falando a respeito do Repertório Coral e de sua importância na formação dos alunos.

A História da música ocidental reserva um lugar de muito destaque para o que hoje chamamos de Repertório Coral. Foi por meio da música vocal, especialmente do canto em grupo, que grande parte do desenvolvimento da escrita e de toda a gramática musical ocorreu. Concentrando-nos apenas no período do Renascimento, quando identificamos um dos momentos mais ricos, com um avanço técnico impressionante da escrita musical, temos, no repertório coral, sua base incontestável. Para um aluno de graduação em música, que, de alguma forma, terá ligação com a prática do canto coral, conhecer esse repertório e saber transitar entre a obra dos principais compositores representam que ele esteja municiado de forma sólida para a sua profissão.

O que torna este tema menos claro do que parece é o fato de ser algo que naturalmente ocorrerá na formação dos alunos, visto que a apreciação musical prescinde de sua inclusão nos componentes curriculares por ser algo íntimo e, normalmente, presente na vida de todos os músicos. Porém, quando me refiro ao conhecimento básico de repertório necessário ao regente, tenho em mente um nível de detalhamento e exploração do tema muito mais amplo do que a ideia de alguém que gosta

de música e conhece-a. Estou pensando em um profissional da música que consiga mapear de forma consistente os mais diversos estilos musicais e de manipular com desenvoltura o catálogo dos principais compositores da História, utilizando todo esse arsenal de obras como ferramentas para a sua atividade profissional. Em sendo o acervo da música ocidental extenso e profundo, esse conhecimento geral tende a ser sempre insuficiente e, portanto, representa algo que deva estar sempre em constante formação.

No caso específico do aluno de regência coral, temos também a questão dos parâmetros sonoros que facilitam sua formação. Em sala de aula, tenho também observado que nem sempre o aluno traz um referencial sólido de sonoridades e feitos corais. Em muitos casos, esses parâmetros tão ricos e relevantes para a vida profissional de todos nós podem ser construídos de várias formas. Talvez a mais imediata seja o conhecimento e a observação de grupos corais experientes, cuja qualidade é atestada.

Pensando neste tema, tenho incluído em minhas aulas de regência coral, especialmente com os alunos mais iniciantes, um tópico chamado de "conhecendo um grande coro", quando semanalmente trago a eles um exemplo de bom coral, nacional ou internacional. A partir da apreciação de gravações desse grupo, proponho reflexões e discussões sobre suas principais características e sobre como relacioná-las e compará-las com outros grupos. O resultado desta ação tem sido satisfatório, porque acaba influenciando em quase todos os temas trazidos neste texto. Ao confrontar os alunos com um grupo coral diferente a cada aula e provocá-los a refletir sobre o que estão ouvindo e vendo, assuntos como a técnica do regente, a sonoridade do grupo, questões de ensaios e dinâmicas de execução vêm à tona de forma natural e muito proveitosa. E o principal, enquanto estou propondo a eles conhecer um grupo diferente, estou também convidando-os a explorar ainda mais o repertório coral, o que julgo ser o mais importante para a sua formação como futuro regente.

Reflexões finais

Concluindo este breve relato de minhas impressões sobre a formação do regente coral brasileiro e, de forma específica, dos alunos de graduação em música, que julgo serem os mais presentes em nossas academias, ressalto a importância de o nosso mundo coral atentar-se mais sobre essas questões e buscar mais alternativas para tão importante assunto. Usufruindo mais uma vez do relato pessoal, costumo imaginar o regente coral brasileiro típico como um profissional sempre atento e genuinamente interessado em progredir com sua formação, mas envolto em um sem número de desafios e obrigações que o transformam, quase sempre, em um *workaholic* da música.

São tantos os meandros que o regente deve percorrer para conseguir levar para frente seu projeto coral, que sobra muito pouco tempo para que ele continue investindo em sua própria formação. Também, acabam por nos deixar muito reféns das necessidades e das questões referentes à nossa comunidade próxima, não atentando para o movimento coral brasileiro como algo mais amplo. Dessa forma, imagino que toda a extensa, complexa e muito valiosa teia de regentes corais brasileiros

torna-se menos conectada e sólida do que poderia. Soluções e enfrentamentos conjuntos tenderiam a apresentar resultados mais duradouros e realmente impactantes nos cenários futuros, tornando a produção coral brasileira ainda mais forte e detentora de mais qualidade.

A formação de novos cantores, de novos públicos e de novas estruturas sociais que permitam à nossa área desenvolver-se necessita, antes de tudo, de novos e bem formados regentes. Portanto, investir na formação dos jovens alunos dessa tão complexa e incrível profissão poderia ser o tema perfeito para unir todos os integrantes do mundo coral neste nosso, também complexo, e gigantesco país.

Referências

FERNANDES, Angelo. *O regente e a construção da sonoridade coral*: uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira. A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de Licenciatura e Bacharelado em Música. *ANPPOM*, Rio de Janeiro, n. 15, 2005.

GEHRKENS, Karl. The psychological basis of conducting. *Musical Quartely*, n. 21, 1935.

LACERDA, Felipe Damato. *A formação do Regente Coral*: um estudo a partir de dois cursos de Bacharelado na região sul do Brasil. Dissertação. Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2018.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

ROBINSON, Ray; WINOLD, Allen. *The choral experience* – Literature, Materials and Methods. Illinois: Waveland Press, 1976.

RUDOLPH, Max. *The grammar of conducting*: a comprehensive guide to baton technique and interpretation. 3 ed. New York: Schirmer Books, 1995.

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. 5.ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.

A SAÚDE DO REGENTE:
UM OLHAR PARA OS FATORES DE RISCO E ESTRATÉGIAS DE PREVENÇÃO

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II

A saúde do regente: um olhar para os fatores de risco e estratégias de prevenção

Jorge Augusto Mendes Geraldo
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

INTRODUÇÃO

A regência é notoriamente associada ao movimento e ao trabalho físico do corpo. Mesmo um leigo, assistindo a um concerto, pode concluir que o regente com sua mímica quase mágica à frente de um conjunto musical despende uma quantidade considerável de energia durante seu trabalho. Mas, afinal, quanto desse esforço físico tem impacto sobre a saúde desse profissional? Além disso, quais outras demandas, invisíveis ao grande público, exigem fisiologicamente e mentalmente do regente?

Qualquer aspecto que tem o potencial de aumentar a probabilidade de desenvolvimento de uma doença é chamado de **fator de risco**. Segundo Chirmisi (2016), há, na legislação brasileira, cinco grandes grupos de fatores de risco ocupacional, ou seja, relacionados ao trabalho. São eles: riscos físicos, químicos, biológicos, ergonômicos e de acidentes. Esses grandes grupos englobam uma série de agentes que podem impactar na saúde. Também podem ser potenciais fatores de risco aspectos psicossociais, questões relacionadas à organização, a equipamento, a comportamento e a características individuais.

Toda profissão, incluindo a de regente, possui riscos próprios. Logo, para minimizar o impacto à saúde, é necessário investir em atitudes preventivas. Como **prevenção** entende-se um 'agir antes' para reduzir a probabilidade de desenvolvimento de uma doença. As atitudes preventivas podem ser pontuais, por meio de uma simples mudança em um mau hábito, ou fazer parte de uma ação mais ampla de **promoção de saúde** que, em parte, consiste na capacitação dos indivíduos de forma a fazê-los "conhecer e controlar fatores determinantes de sua saúde" (CZERESNIA; FREITAS, 2009, p. 34).

Em consonância com esse último conceito, este texto visa a facilitar o acesso à informação para tornar os regentes mais responsáveis pelas causas e soluções dos problemas que afetam sua saúde e qualidade de vida. Como visto, esses problemas podem incluir características próprias da atividade de regência e condições ambientais dos espaços em que é realizada.

Este capítulo está longe de esgotar o tema, mas elenca as informações que se mostraram mais bem fundamentadas e com potencial prático de auxiliar os regentes. Os dados expostos são fruto de experiências pessoais como regente em coros, orquestras e bandas, de pesquisas realizadas no âmbito da graduação e pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas e de trabalhos de outros pesquisadores que se dedicaram ao tema da saúde do músico e de profissionais de outras áreas. Para o regente, em particular, é possível considerar o impacto à saúde relacionado a quatro aspectos principais: físicos, vocais, auditivos e psicológicos.

1. Aspectos físicos

Uma das características dos gestos do regente reside no constante "levantar e abaixar" os braços, antebraços e mãos de forma repetida, o que demanda fisicamente de estruturas anatômicas específicas. Os grupos musculares envolvidos têm o potencial de ser exigidos além de sua capacidade. Por isso, esses **movimentos repetitivos** constituem um dos fatores de risco relacionados ao aspecto físico.

Mesmo em número pequeno, os estudos epidemiológicos com regentes indicam uma quantidade relevante de queixas de dor e outros sintomas nos membros superiores, com maior índice nos ombros e, em especial, no ombro direito (GERALDO; FIORINI, 2019; DADABHOY, 2016; KELLA, 1991; FRY; PETERS, 1987; SIMONS, 1985, 1986; TAUBMAN, 1951). A maior prevalência das queixas nos ombros decorre da concentração dos movimentos repetitivos nessas articulações, em função de sua anatomia esferoide, que permite maior liberdade de movimento. O fato de os índices serem maiores para o ombro direito é consequência da especialização do braço direito para a manutenção da pulsação musical. Essa atribuição é própria da regência, sendo sugerida, inclusive, na literatura didática. Ademais, fica mais acentuada quando o regente faz uso da batuta (ROCHA, 2004; ZANDER, 1985; LINTON, 1982).

Há relatos de regentes acometidos por patologias específicas nos membros superiores como bursite, epicondilite e síndrome do túnel do carpo (KELLA, 1991; FRY; PETERS, 1987; SIMONS,

1985, 1986). Não há um estudo aprofundado sobre a relação de cada uma delas com a regência, mas fica um alerta por serem todas reconhecidas como doenças relacionadas ao trabalho que afetam profissionais com condições semelhantes às do regente (LOPES, 2016).

Outra particularidade dos gestos do regente, que traz mais sobrecarga postural, é a concentração dos movimentos à frente do corpo, podendo ocasionar a chamada Síndrome Cruzada Superior. Esta condição é decorrente de um desequilíbrio muscular com uma hiperextensão da musculatura das costas e encurtamento na parte frontal do tórax (AVERILL; SEDATOLE, 2011).

Um estudo com regentes brasileiros constatou que cerca de 70% dos participantes permaneciam, ao menos metade do tempo de seus ensaios, em pé (GERALDO; FIORINI, 2019). Algumas pesquisas indicam um número considerável de queixas de dor na região cervical e lombar e nos membros inferiores, as quais têm o potencial de estarem associadas à permanência em pé (GERALDO; FIORINI, 2019; AVERILL; SEDATOLE, 2011; FRY; PETERS, 1987; SIMONS, 1985).

A **permanência em pé** por longos períodos em qualquer trabalho é considerada um fator de risco. A musculatura que atua na manutenção de nossa postura em pé realiza um trabalho chamado de isométrico, no qual são mantidas contrações musculares contínuas de pouca intensidade, mas que podem resultar em fadiga em tempos prolongados, principalmente, quando não há repouso adequado (LOPES, 2016; RENNER, 2002, 2005; KROEMER; GRANDJEAN, 2005). Trabalhos que são realizados predominantemente na postura em pé com pouca movimentação também podem aumentar as chances de desenvolvimento de problemas vasculares nos membros inferiores (KROEMER; GRANDJEAN, 2005).

Alguns trabalhos também apontam uma associação entre problemas físicos na região da coluna e a **utilização de pódio** (AVERILL; SEDATOLE, 2011; GERALDO; FIORINI, 2019). Um dos estudos verificou que os regentes que utilizam pódio tinham maior probabilidade de sofrer com dores e outros sintomas na região da coluna (GERALDO; FIORINI, 2019). Regentes com alta estatura, por vezes, utilizam o pódio desnecessariamente e acabam por arquear o corpo para que os músicos visualizem seu gestual. Outros fatores que contribuem para que sejam feitos esses desvios posturais são o número de componentes, a distância que eles estão do regente e a utilização de pódio com altura inadequada. O regente precisa se abaixar para uma visualização de sua face ou aspectos do gestual quando os músicos estão muito próximos e em considerável desnível de altura por conta do pódio.

1.2. Sugestões quanto aos movimentos

As sugestões relacionadas à movimentação própria da regência envolvem, basicamente, estratégias para **economizar energia** e **evitar movimentos inadequados** como:

• **localizar adequadamente os planos de regência**. Quando dizemos planos de regência, referimo-nos ao conceito de planos horizontais sobre os quais o regente marca as pulsações. Ainda que

haja certa divergência na literatura sobre a marcação no mesmo plano de todos os pulsos, é preciso que, como aponta Zander (1985), haja um plano mais baixo e fundamental. Quanto mais alto colocamos nosso plano básico ou mais afastados estão os membros superiores do nosso corpo, maior é a exigência da musculatura do ombro. Na constituição de sua postura básica, o regente deve ter um plano básico de marcação, nem muito alto, nem muito baixo, para a partir dele desenvolver todo o seu gestual.

A Figura 1 mostra dois parâmetros que podem ser utilizados para encontrar a altura adequada para o plano básico de regência: a altura do umbigo/cintura e a altura na qual os antebraços ficam aproximadamente paralelos ao chão. Obviamente, a constituição física individual fará com que haja mais conforto em posições ligeiramente diferentes. Logo, por meio de um espelho, é possível procurar uma configuração postural que alie o conforto físico e a clareza visual da postura e das marcações.

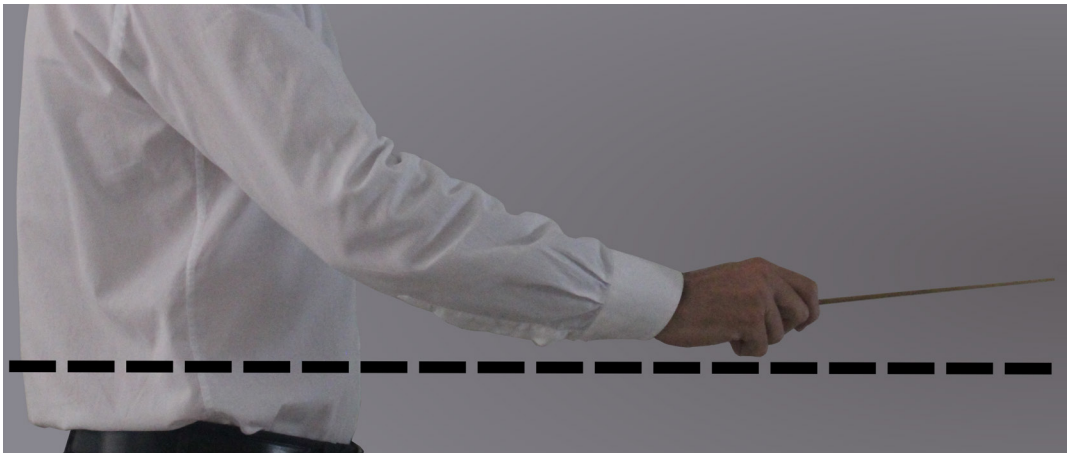


Figura 1 – Exemplificação dos parâmetros para encontrar o plano básico: localização próxima da altura do umbigo/cintura; posicionamento do antebraço quase paralelo ao chão (FIGURA DO AUTOR).

É preciso policiar tanto a altura do plano básico de regência, que é parte constituinte da postura preparatória ou básica do regente, quanto as marcações de pulso em alturas mais elevadas. Neste último caso, a marcação de pulso acima da linha dos ombros e da face deve ser feita apenas quando houver justificativa musical para isso, na condição de o gesto ter efeito sobre o conjunto. Caso contrário, o regente pode procurar outras formas de conduzir.

• **utilizar efetivamente gestos passivos e dar ênfase às nuances e alterações**. Segundo Hermann Scherchen (1989), a eficácia da comunicação na regência ocorre, em grande parte, pelo controle do anacruse. Nesse caso, entendido de forma ampliada ao senso comum em Música, anacruse é o momento anterior a qualquer evento musical. Por sua vez, evento musical pode ser o início de uma peça ou uma seção específica, a entrada de um instrumento ou voz, uma alteração de andamento ou dinâmica, o destaque de uma articulação específica, o delineamento de um aspecto expressivo de uma frase entre muitos outros.

Na regência, o anacruse equivale ao gesto que antecede esses eventos musicais, e o movimento realizado deve demonstrar todas as características musicais aos executantes. Os anacruses são gestos

ativos que se diferenciam da simples manutenção do tempo de uma peça. De modo diferente, podemos realizar gestos passivos com os quais o regente mantém o controle sobre a condução musical, entretanto, não despende energia extra para comunicar eventos musicais específicos. Nesse caso, a passagem de uma pulsação para outra é realizada de forma mais contida, guardando as características musicais do trecho conduzido.

A utilização alternada de gestos ativos e passivos deve aliar-se à ideia de enfatizar, gestualmente nesse caso, as nuances e alterações ocorrentes durante a condução musical, observando as necessidades do conjunto em questão. Cada agrupamento musical precisará de indicações diferentes, de acordo com o nível técnico e com o tempo de estudo das peças. Portanto, a sugestão é de que o regente autoavalie continuamente quais aspectos de seu gestual não têm impacto sobre a *performance* e podem ser suprimidos.

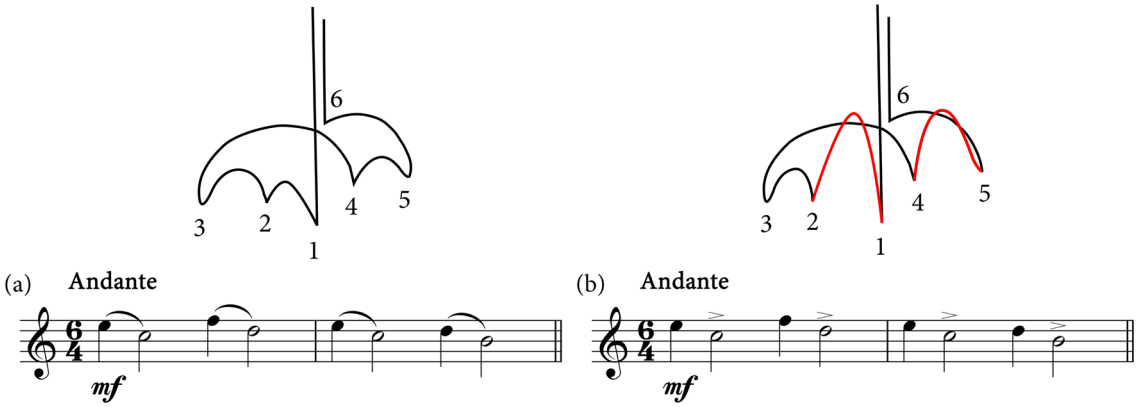


Figura 2 – Acima, é apresentada uma sugestão de como diferenciar os esquemas de regência com os anacruses. À direita os anacruses para os tempos 2 e 5 são ampliados para comunicar de forma mais evidente os acentos notados sobre as mínimas (EXEMPLOS ELABORADOS PELO AUTOR).

• **ter cuidado ao alterar o pivô de movimento**. Richard Prausnitz (1983) considera que o regente pode realizar o gestual com quatro pivôs de movimento localizados nas articulações do membro superior – ombros, cotovelos, punhos e entre os dedos e a batuta. A alteração do pivô de movimento oferece alternativas na comunicação com os músicos e pode auxiliar na economia de energia.

Figura 3 – As imagens demonstram a mobilidade de cada pivô de movimento. Da esquerda para direita, são eles: ombro, cotovelo, punho e dedos como proposto por Richard Prausnitz em *Score and Podium* (1983, p.22) (FIGURA DO AUTOR).

O uso dos diferentes pivôs de movimento é um recurso bastante útil se o regente desenvolve-o por meio do estudo e da prática. Temos uma grande liberdade de movimento na articulação dos om-

bros por sua constituição esferoide. É possível movimentar os braços nos três planos de movimento, além de rotacionar o membro superior em 180°. No entanto, é fundamental conhecer as características anatômicas que limitam as articulações do cotovelo e dos punhos por conta das exigências que impomos a elas.

O cotovelo é uma articulação do tipo gínglimo, que nada mais é que uma dobradiça. Nosso antebraço movimenta-se de forma a flexionar e estender, mas, como pode ser visto nas imagens da direita da Figura 4, há um limite que impede maior extensão. No caso dos punhos, a articulação é chamada elipsoide ou condilar. O punho movimenta-se com dois graus de liberdade, ou seja, ele flexiona e estende, além de mover-se para os lados. Porém, há uma limitação importante quando movemos a mão de forma lateral, como pode ser visualizado à esquerda da Figura 4.

Figura 4 – As imagens da esquerda demonstram as limitações do movimento lateral na articulação do punho. Nas imagens da direita a limitação de movimento imposta à articulação do cotovelo (FIGURA DO AUTOR).

A insistência em movimentos bruscos e repetidos nas direções em que há limitações ou a permanência em posturas não neutras pode ser responsável pelo surgimento de sintomas e doenças que atingem essas regiões específicas. Portanto, o estudo do gestual deve levar em consideração estratégias para não causar danos às estruturas que constituem essas articulações. Por fim, como as limitações são anatômicas, o alongamento não terá efeito neste caso, pois ele proporciona o aumento da amplitude de movimento agindo sobre restrições musculares. Resumindo, o alongamento é para o músculo e não para as articulações, que têm estruturas que precisam ser preservadas.

• **considerar outros recursos para a comunicação** com cantores e instrumentistas para além do gestual. Como descreve Martinez (2000; p. 111), a comunicação também pode se dar pelo "contato visual" e pela "postura física do maestro", não ficando restrita apenas aos movimentos com os membros superiores. Para exemplificar, um trecho musical longo em fortíssimo não precisa, necessariamente, ser conduzido com gestos grandes, que despendem muita energia. Por vezes, o regente pode comunicar essas características com sua expressão facial e corporal sem desenhar amplos esquemas de compasso.

• **considerar a alteração das funções dos membros superiores**. A literatura didática de regência indica que nosso braço dominante, geralmente o direito, deve ser responsável pela manuten-

ção do pulso musical, enquanto, ao lado oposto, são atribuídas outras funções expressivas (ROCHA, 2004; ZANDER, 1985; LINTON, 1982). É possível, contudo, alterar essas funções em alguns momentos, principalmente quando não há utilização da batuta. A alteração é ainda mais interessante dependendo da disposição espacial dos cantores e instrumentistas. Esse recurso pode distribuir a energia despendida com a marcação de pulsos e oferecer maior variabilidade de recursos gestuais.

As escolhas que o regente faz em relação aos gestos e recursos adotados passam por uma avaliação minuciosa para buscar um equilíbrio entre a economia de energia e as necessidades de comunicação com o grupo. Portanto, vale ressaltar que, muitas vezes, será preciso ampliar o gestual e promover maior gasto de energia para que a mensagem interpretativa seja efetiva.

1.3. Sugestões quanto à postura

• **proporcionar descanso adequado para a musculatura postural**. Esse descanso deve acontecer entre atividades, ou seja, entre sessões de ensaio e apresentações e, também, em intervalos quando as atividades têm longa duração. Em ensaios e apresentações com duração maior que 1 hora e 30 minutos, é recomendada a inclusão de um intervalo para descanso.

Para o descanso postural durante as atividades, o regente pode adotar um assento apropriado. É preciso atentar que permanecer o tempo todo sentado não é uma boa estratégia, pois, do mesmo modo que há uma musculatura que age continuamente para manutenção da postura em pé, também há outros grupos musculares que atuam na posição sentado. Para que todos não sejam levados à fadiga, a alternância é recomendada.

Outra estratégia consiste em promover o descanso alternado da musculatura de cada lado do corpo, colocando o peso sobre uma das pernas. Sabemos que a posição simétrica, com o peso distribuído igualmente sobre as duas pernas, é recomendada para a regência, entretanto, em momentos de descanso, o regente pode alternar a perna de apoio. Essa estratégia será eficaz somente se a perna sobre a qual o peso é colocado for alternada regularmente.

• **evitar posições e movimentos inadequados** como arquear a coluna, projetar a cabeça para frente e elevar os ombros para realizar o gestual. Evitar, também, a torção do quadril para direcionar o gestual, sendo que o ideal é mudar o posicionamento dos pés e direcionar o corpo todo para a direção desejada. Ainda, na constituição de uma postura fundamental, evitar o posicionamento errado dos pés. É recomendado permanecer com os pés levemente afastados – aproximadamente na largura dos ombros ou quadril – para propiciar uma melhor base de sustentação.

Figura 5 – As imagens apresentam algumas posições e movimentos que devem ser evitados salvo se houver alguma justificativa na comunicação com o conjunto. Da esquerda para a direita: projetar a cabeça para leitura, arquear a coluna para aproximar-se de algum músico, elevar os ombros para efetuar o gestual de regência e torcer o quadril para direcionar o corpo (FIGURA DO AUTOR).

• **utilizar pódio com especificações adequadas**. Os pódios são frequentemente construídos com uma altura padrão, sem levar em consideração as características individuais do posto de trabalho de cada regente (AVERILL; SEDATOLE, 2011). Além da altura, um pódio com pouca estabilidade também fará com que a musculatura postural tenha um trabalho extra. O regente deve avaliar se, para cada situação particular, o pódio contribuirá com uma melhor visualização recíproca entre ele e os músicos e se foi construído com as especificações adequadas para o seu caso, avaliando a combinação regente, conjunto e disposição no local de atividades. Uma observação de vídeos do regente, gravados com vista lateral, pode demonstrar se o pódio é impróprio, verificando, por exemplo, a necessidade constante de projetar o pescoço e a coluna para se dirigir aos músicos.

• **verificar as condições de visualização da partitura**. Muitos regentes utilizam a partitura como guia em ensaios e concertos. A frequência com que lançam mão da leitura varia de acordo com o conhecimento da música e as dificuldades na condução das atividades. Quando se faz uso da partitura, é preciso afastar as condições que dificultam a leitura para evitar que o corpo, em especial o pescoço e a coluna, seja projetado para frente. As condições podem ser minimizadas observando: o ajuste da estante de partituras em uma altura e distância confortáveis; a utilização de óculos e lentes de correção com especificações adequadas para o caso de regentes que necessitam deles; se há iluminação adequada no ambiente; se foram escolhidas partituras de boa qualidade e com melhor visualização; e, por fim, se houve o aprendizado da partitura em sua totalidade, decorando o máximo de informações para diminuir a necessidade de consulta.

1.4. Sugestões gerais em relação aos aspectos físicos

• **incluir uma rotina de aquecimento e alongamento corporal no cotidiano laboral**. O aquecimento promove a melhor circulação sanguínea que transportará nutrientes para as estruturas anatômicas que trabalharão durante uma atividade, e o alongamento auxiliará na elasticidade mus-

cular e no aumento da amplitude de movimento (NELSON, 2018; GURGEL, 2011). Trabalhos desenvolvidos na área de Saúde do Músico têm alertado sobre a importância de incluir o alongamento na rotina de atividade para prevenir distúrbios osteomusculares (RAY; ANDREOLA, 2008; KLICKSTEIN, 2009; KELLA, 2010).

Como sugestão, o apêndice 1 do trabalho "Evidências do impacto ocupacional da atividade de regência e sugestões de prevenção"[1] traz uma proposta de *warm up* para regentes a qual inclui uma série ordenada de exercícios de aquecimento e alongamento para facilitar sua adoção na rotina de trabalho. A referência tem acesso livre e traz exercícios simples, como na Figura 6, com indicações de como proceder em sua realização. Apesar da relativa facilidade dos exercícios propostos, regentes que tenham histórico de problemas físicos ou cardiovasculares devem consultar um profissional especializado antes de adotá-los.

Figura 6 – Exemplos de exercícios de alongamento da referência citada. Do lado esquerdo, alongamento dos músculos da região posterior do tórax, como o músculo peitoral maior. Do lado direito, alongamentos para os membros inferiores: na região da coxa e panturrilha (GERALDO, FIORINI; 2019, p.125-126).

• **atenção com a preensão e posicionamento da batuta**. Deparamo-nos com diferentes informações sobre manuseio e especificações da batuta. Muitas delas carecem de justificativas em estudos aprofundados, de modo que considerações sobre o peso, comprimento, entre outros aspectos, precisam ser mais bem investigadas. As únicas observações corroboradas com os dados encontrados são de que a força empreendida pelo regente para segurar a batuta e a adoção de posturas não neutras do punho como padrão na preensão – ou seja, manter a batuta com desvios na articulação do punho, como na Figura 7 – podem ter relação com dores e problemas na região dos punhos e cotovelos (GERALDO; FIORINI, 2019). Portanto, independente da batuta escolhida ou do modo de preensão adotado, é preciso avaliar se a força despendida para segurar a batuta não é excessiva e se a articulação do punho é mantida em um posicionamento confortável, de preferência, alinhado como continuidade do antebraço.

[1] "O trabalho completo bem como o referido apêndice podem ser encontrados no repositório institucional da Universidade Estadual de Campinas. (http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/333646/1/Geraldo_JorgeAugustoMendes_D.pdf).

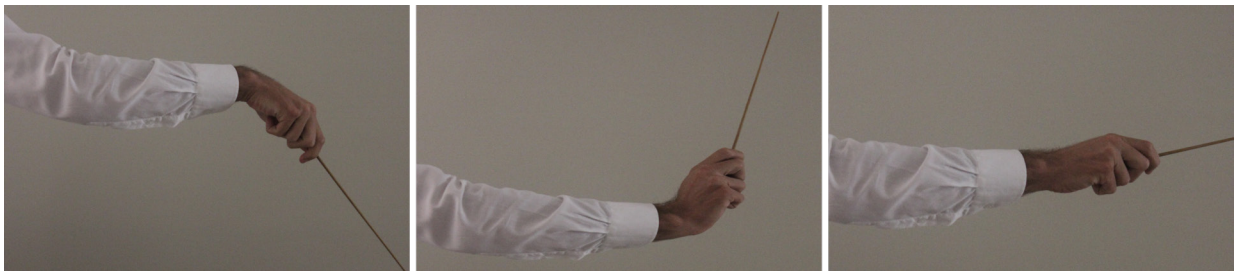


Figura 7 – Nas imagens da esquerda e do centro, exemplos de posições não neutras do punho. Elas não devem ser adotadas como posição padrão para a preensão da batuta. A imagem da direita demonstra um posicionamento mais adequado (FIGURA DO AUTOR).

• **utilizar calçados e vestuário adequados para a atividade**. Para permanecer muito tempo em pé, devemos utilizar calçados adequados para esta finalidade. Saltos muito altos, por exemplo, não são recomendados, pois diminuem a base de sustentação da postura em pé e adicionam mais instabilidade, que será compensada com maior ação da musculatura (ALBUQUERQUE; SILVA, 2003; CONCEIÇÃO et al., 2010). Por outro lado, um calçado totalmente plano também não é adequado. Um pequeno salto é recomendado para maior conforto no dia a dia. Quando for percebido um desconforto, para ter certeza se o calçado é ideal ou até mesmo para verificar a necessidade de palmilhas especiais, um profissional deve ser consultado.

O vestuário também pode impor certas limitações. O paletó e a casaca, como parte do vestuário completo, ou como itens avulsos podem adicionar mais resistência à realização dos movimentos. É preciso promover os ajustes do vestuário de acordo com a constituição física individual e evitar, quando possível, o uso de itens que sejam limitantes.

• **manter a atenção para sintomas frequentes** de dor, formigamento, parestesia, fadiga constante, entre outros. Observar se eles ocorrem durante ou após as atividades. Se forem recorrentes, fazer uma autoavaliação do trabalho para detectar quais as causas, além de procurar auxílio profissional de ortopedistas, fisioterapeutas e terapeutas ocupacionais para orientações e tratamentos.

2. Aspectos vocais

O uso da voz é uma característica marcante da atividade de regência. Atendo-se apenas à sua utilização no ambiente de ensaios, vê-se que o aparelho fonador é utilizado de diferentes formas e, muitas vezes, até seus limites. O regente, em especial aquele que trabalha com canto coral, está sujeito aos mesmos fatores de risco que outros profissionais que utilizam a voz, como cantores, atores e radialistas. Assim, é necessário tomar todas as precauções que esses profissionais já tomam. Ademais, há uma ampla literatura, altamente especializada, sobre o assunto. Para o espaço disponível neste texto, vamos dar atenção para algumas peculiaridades da regência em relação ao aspecto vocal.

Uma das principais especificidades da regência é o **uso prolongado da voz**, contudo com a **alternância da voz cantada e falada** (REHDER; BEHLAU, 2008a). No ambiente de ensaio, o regente

precisa comunicar oralmente informações complementares aos gestos e oferecer exemplos vocais que servem de modelo para a execução de cantores e instrumentistas. Esses dois recursos fazem parte do arcabouço de técnicas utilizadas para expor as concepções musicais, entretanto, exigem certa habilidade vocal para a alternância contínua da fala para o canto e vice-versa (GONÇALVES; SILVÉRIO, 2009; REHDER; BEHLAU, 2008b; KELLA, 1991).

Outra característica do uso prolongado da voz pelo regente é a necessidade de **utilizar os limites da extensão vocal**, fazendo uso de diferentes modos de colocação vocal. Isso acontece por ser preciso oferecer modelos vocais para vozes e instrumentos com diferentes tessituras e qualidades (GONÇALVES; SILVÉRIO, 2009; REHDER; BEHLAU, 2008; KELLA, 1991).

Além dessas peculiaridades da profissão, há outros fatores que têm relação com uma **precarização das condições de trabalho**, como a polivalência dos regentes corais que necessitam fazer a preparação vocal, correpetir ao piano, reger e cantar. Esse acúmulo de funções faz com que muitas posturas adotadas para cantar e oferecer exemplos vocais não sejam adequadas. No trabalho de Geraldo e Fiorini (2019), dos regentes entrevistados que utilizavam piano no ensaio, 80% disseram que tocavam o piano ao menos metade do tempo da atividade e 60% relataram deixar de realizar o gestual da regência para correpetir.

Não fossem suficientes as condições adversas, Macdonald (2004) indica, com preocupação, que, mesmo com algum conhecimento sobre saúde e técnica vocal e mantendo uma preocupação constante com a voz de seus cantores, os regentes são displicentes com sua própria voz. Há uma série de maus hábitos adotados com frequência, como não aquecer e desaquecer a própria voz, não atentar para a higiene vocal, não dar relevância para sintomas vocais recorrentes, fumar, não proporcionar o repouso adequado para a voz, falar muito e em grande intensidade e não ter uma rotina de estudo de canto.

Fatores de natureza ambiental como umidade, conforto térmico, condições acústicas e poeira também podem prejudicar a eficiência vocal (MACDONALD, 2004; KELLA, 1991). Apesar de não ser uma peculiaridade do regente, é preciso ter em conta que ele é responsável direto pela moderação desses fatores nos ambientes que são utilizados para ensaio e concerto.

Os problemas vocais podem decorrer de uma extensa carga horária de trabalho ou de uma organização semanal que exija cada vez mais do aparelho fonador, seja pela ausência de repouso vocal entre atividades, seja pela necessidade de trabalhar com grupos grandes de alunos, cantores ou instrumentistas. Além de decorrer desses fatores, os problemas podem ser agravados por eles.

2.1. Sugestões

O regente deve, acima de tudo, **cuidar de sua própria voz tanto quanto da voz de seus cantores**. As limitações de tempo ou as tarefas urgentes, aparentemente, de maior prioridade, não podem

servir de desculpas para o descuido com a saúde vocal. Nesse cuidado com a voz, algumas atitudes que podem auxiliar, de forma imediata, são:

• **o estudo e a prática de canto**, que são primordiais para regentes que não tenham experiência como cantor. A literatura ressalta a necessidade de se tocar bem um instrumento e/ou ter habilidade vocal para o exercício da regência. Estudar canto fará com que seja adquirida uma consciência dos limites fisiológicos individuais da voz e contribuirá para que a voz do regente seja mais eficaz quando servir de modelo para seu coro.

• **a adoção de todos os bons hábitos de saúde vocal** possíveis, em destaque: a hidratação adequada durante as atividades musicais e no dia a dia; o cuidado com a alimentação, evitando o consumo de alimentos que possam prejudicar o desempenho vocal antes de ensaios e apresentações; antes de dormir, evitar o consumo de alimentos que podem contribuir com o surgimento de refluxo gastroendofágico; evitar o tabagismo e o consumo excessivo de álcool; proporcionar o repouso adequado.

• **não se exceder no uso da voz tanto em tempo quanto em volume**, o que vale para todas as atividades do cotidiano, incluindo as atividades musicais. É preciso poupar a voz e detectar os fatores que nos fazem exceder o seu uso saudável como: grupos e turmas de alunos muito ruidosos, condições acústicas ruins, rotina de trabalho mal planejada, entre outros.

É preciso conscientizar o conjunto musical, desde o primeiro momento à sua frente, de que você não se excederá no uso da voz, independentemente do nível de ruído que façam. Ademais, ceder e não advertir os exageros de forma imediata indicará que você pode encontrar um meio de falar mais alto ou gritar. Permaneça em silêncio e aguarde o tempo que for necessário quando o excesso ocorrer. Somente ao cessar, advirta e continue.

• **a utilização equilibrada e diversa dos recursos disponíveis para oferecer modelos vocais** dependendo, obviamente, das características de seu coro e atividade. É possível, com estudo, ter uma boa eficiência nos diferentes registros vocais, mas também alternar esse uso com a utilização do piano ou outro instrumento, com a gravação de linhas melódicas, oferecer uma literatura de gravações de exemplo, criar com os cantores anotações que podem antecipar ou diminuir a frequência com que são oferecidos exemplos vocais, solicitar que outros cantores mais experientes ofereçam exemplos, e designar chefes de naipe para a realização de ensaios separadamente.

• **organizar os momentos de repouso de forma adequada**. Em ensaios com mais de 1 hora e meia de duração, é preciso considerar a inclusão de um intervalo de descanso e é primordial que seja efetivamente utilizado para descanso. É frequente que, nos intervalos, haja muito ruído paralelo e ainda atividades relacionadas ao ensaio. Esse momento deve proporcionar um descanso vocal, físico e auditivo.

Também não é produtivo realizar uma série de ensaios no mesmo dia, por mais que seja preciso, para que cantores e instrumentistas aproveitem uma data específica reservada. Será mais proveitoso e menos desgastante para o regente espaçar na agenda semanal atividades que, mesmo de diferentes tipos, sejam extenuantes para a voz, como ensaios com coro e atividades de ensino de música nas quais a voz é bastante utilizada.

• **dar atenção aos sintomas frequentes** como pigarro, rouquidão, garganta seca, acúmulo de secreção na garganta, cansaço após a fala e o canto, afonia, tensão e dor. Essas são indicações de que estruturas corporais estão excedendo seus limites. Muitos problemas vocais mais graves instalam-se em médio e longo prazo. Por conta disso, é comum que os regentes continuem com suas atividades normalmente quando os sintomas são sazonais e afetam-nos em momentos pontuais. Essa negligência pode ter grande impacto na longevidade da voz. Portanto, quaisquer impedimentos na produção vocal devem ter total atenção. Persistindo, um profissional especializado deve ser procurado.

• **incentivar a divisão do trabalho** dentro das instituições por meio da contratação de correpetidores, preparadores vocais e designação de chefes de naipe. Em conjuntos comunitários, buscar participantes que possam auxiliar o regente com essas tarefas específicas e ainda realizar ensaios com vozes separadas. Essa reorganização auxiliará o regente na condução das atividades e também contribuirá com a valorização de outras especialidades profissionais na área da Música.

• **observação de condições ambientais adversas** que impactam na produção vocal como: quaisquer fatores que aumentem o ruído dentro dos locais de atividade, incluindo aparelhos de ar-condicionado e ventiladores ruidosos, atividades concomitantes na sala ou nos arredores e as próprias condições acústicas da sala, pois fazem com que seja preciso falar e cantar com mais intensidade. Por isso, recomenda-se promover a limpeza periódica dos espaços, retirando o excesso de poeira dos ambientes, bem como atentar-se para horários e períodos em que a temperatura e umidade não são adequadas.

3. Aspectos auditivos

Grande parte dos profissionais envolvidos com a produção musical sofre impacto auditivo. O som, pensado da forma mais genérica, é caracterizado pelo campo da Saúde do Trabalhador como agente físico, "ruído". Músicos, incluindo os regentes, são expostos sistematicamente ao ruído, o que pode acarretar danos irreversíveis quando não respeitados os limites a que o ouvido humano pode ser submetido.

Nossos ouvidos são afetados por dois tipos de ruído. Um deles é chamado de ruído de impacto e é caracterizado como um pico de energia acústica em uma curta duração de tempo. De forma ilustrativa, podemos pensar em um toque de caixa clara ou mesmo em um ataque de um instrumento sopro. O segundo tipo é o ruído contínuo ou intermitente, em que ficamos expostos a ruídos produzidos por algum tempo de forma contínua em uma determinada intensidade ou com variações, mas

que, somadas, correspondem a uma exposição acumulada (BRASIL, 2015).

No Brasil, as Normas Regulamentadoras do Ministério do Trabalho são o documento de referência para a proteção dos trabalhadores. Elas servem para garantir a segurança, prevenir doenças e acidentes de trabalho. Os anexos 1 e 2 das Normas Regulamentadoras de número 15 oferecem instruções quanto à exposição ao ruído. Elas estabelecem entre 120 e 130 decibéis (dB), dependendo do tipo de medida realizado, o limite de tolerância para ruídos de impacto quando o trabalhador está sem proteção auditiva (BRASIL, 2015). Para o caso dos ruídos contínuos ou intermitentes, há uma relação entre o nível de ruído e o tempo de exposição, como pode ser observado na tabela abaixo.

Nível de ruído dB (A)	Máxima exposição diária permissível
85	8 horas
86	7 horas
87	6 horas
88	5 horas
89	4 horas e 30 minutos
90	4 horas
91	3 horas e 30 minutos
92	3 horas
93	2 horas e 40 minutos
94	2 horas e 15 minutos
95	2 horas
96	1 hora e 45 minutos
98	1 hora e 15 minutos
100	1 hora
102	45 minutos
104	35 minutos
105	30 minutos
106	25 minutos
108	20 minutos
110	15 minutos
112	10 minutos
114	8 minutos
115	7 minutos

Tabela 1 – Reprodução da tabela de limites de tolerância para ruído contínuo ou intermitente previstos na NR-15.

A tabela 1 demonstra, por exemplo, que a permanência em um ambiente cujo nível de ruído permanece continuamente em torno de 95 dB por mais de duas horas pode acarretar danos auditivos. O impacto auditivo ocorre pelo somatório dos impactos de cada ambiente e a nossa permanência neles. A exposição vai se acumulando ao longo do tempo com os níveis de ruído de todos os ambientes pelos quais passamos. Para os ruídos contínuos e intermitentes, "não é permitida exposição a níveis de ruído acima de 115 dB (A) para indivíduos que não estejam adequadamente protegidos." (BRASIL, 2015).

Os principais fatores que afetam o nível de exposição ao ruído a que o regente está exposto são:

(a) condições acústicas adversas das salas utilizadas: dimensões restritas em relação à atividade e ao número de músicos; material utilizado para construção, em especial, o revestimento das paredes, piso e teto, que afetam os níveis de absorção da energia acústica e reverberação natural do ambiente; a quantidade e o tipo de mobiliário presente na sala.

(b) características da atividade e participantes: tipo de conjunto – instrumental ou vocal, tipos e quantidades de instrumentos utilizados, número de participantes na sala e a disposição em que estão, tipo de repertório executado, utilização de equipamentos para amplificação de som.

(c) influência de outros fatores exteriores à atividade: utilização de aparelhos de ar-condicionado e ventiladores ruidosos ou sem a devida manutenção; e influência de ruído externo – tráfego, atividades em salas vizinhas, maquinário de fábricas, obras de construção civil, entre outros.

Podemos imaginar, de forma ilustrativa, que uma sala com dimensões restritas – na qual há vários ventiladores ligados, com atividade de um coro de 40 pessoas, mais músicos acompanhando com utilização de amplificador, e ainda fazendo um ensaio prolongado de trechos musicais com forte intensidade – provavelmente, impactará a audição do regente e de todos os participantes. É possível que muitos regentes já tenham passado por situações semelhantes ou com ao menos algumas dessas condições.

3.1. Sugestões

O regente é um dos principais responsáveis pelo manejo das condições adversas que impactam seus cantores, músicos, plateia e a si mesmo, por conta de seu controle do som produzido nos ambientes de ensaio e concerto. Ademais, ele tem certa autonomia para fazer escolhas sobre a logística das atividades. Deve o regente, portanto:

• **afastar as condições acústicas adversas das salas**, primordialmente, escolhendo os ambientes mais adequados para as atividades. Isso significa que se deve procurar locais amplos o suficiente e sem excesso de reverberação. Posteriormente, é preciso dispor instrumentistas e cantores com um distanciamento adequado, com atenção especial aos instrumentos de percussão e metais, que têm maior potencial sonoro.

• **promover adaptações nas salas** para auxiliar no conforto acústico. No caso de locais com muita reverberação, havendo recurso financeiro disponível, podem ser dispostos painéis e placas acústicas desenvolvidas com a finalidade de absorver e fazer a difusão de parte da energia sonora.

Também podem ser utilizados tecidos com maior absorção acústica. Adaptações no piso, para reduzir a reflexão sonora, também podem auxiliar. É possível dispor tapetes ou carpetes sobre determinados instrumentos, como bateria e outros instrumentos de percussão com maior potencial para produzir ruídos de impacto. Um outro recurso é a troca de mobiliário como para cadeiras revestidas com tecido de maior absorção.

É preciso ter em mente que um pouco de reverberação é desejado, dependendo do tipo de conjunto e repertório. Assim, o regente deve ter a audição apurada no uso dos recursos citados. O local para posicionar tecidos e tapetes em uma sala deve ser pensado em função da proteção acústica e dos resultados preteridos. Maus exemplos são dispor tapetes sobre clarinetas, que têm a campana voltada para baixo, ou cercar completamente um coro com tecido, o que só desgastará os músicos.

• **controlar o ruído interno e externo não relacionados à atividade**. A sugestão de manejo dos aparelhos de ar-condicionado e ventiladores ruidosos entre outras, já citadas nos aspectos vocais, também auxiliam na proteção auditiva. Mesmo que o ambiente seja adequado para as atividades musicais, é preciso saber se há tráfego intenso que interfira acusticamente no horário da atividade, bem como aulas simultâneas em salas vizinhas, obras de construção civil e fábricas com maquinário ruidoso.

Conhecer os ambientes de ensaio e concerto previamente é uma das responsabilidades do regente. O estudo logístico deve fazer parte do planejamento de trabalho com o intuito de organizar a agenda de atividades e de dar suporte para a tomada de decisão de alterar horários de ensaios para momentos mais tranquilos, adiar e adiantar datas de apresentações ou ainda alterar os locais de atividade definitivamente.

• **contornar condições não favoráveis adotando táticas para minimizar o nível de ruído em situações de ensaio**. Infelizmente, muitos regentes enfrentarão ensaios em locais que não são adequados. Nesses casos, é preciso encontrar meios de proteger a si mesmo e os músicos do impacto acústico. Algumas táticas que podem ser adotadas são: solicitar para que dinâmicas intensas sejam reduzidas durante os ensaios de leitura; solicitar para que sejam utilizados recursos para abafar instrumentos de percussão nos ensaios; pedir para que instrumentistas de metais apontem a campana para barreiras acústicas, como a estante de partituras; evitar muitas repetições de trechos com dinâmicas muito intensas; fazer pausas maiores e mais frequentes para o descanso auditivo; fazer sessões de ensaio mais curtas.

• **manter a atenção quando são utilizados equipamentos para amplificação sonora**, pois, em muitos casos, a função de controle direto da intensidade e mesmo a disposição de autofalantes é delegada para outras pessoas envolvidas na atividade. Advertir os responsáveis pelos limites desejados e verificar se o posicionamento das saídas de som amplificadas não está muito próximo ou atinge diretamente o local de posicionamento do regente e de algum músico.

4. Aspectos psicológicos

Questões relacionadas ao impacto psicológico específico da atividade de regência ainda não foram investigadas de forma aprofundada. Entretanto, duas pesquisas populacionais apontaram que as queixas mais frequentes de regentes relacionadas à saúde eram de ordem psicológica, sendo que, na mais recente, o índice de reclamações chegou a 55% dos participantes do estudo (GERALDO; FIORNI, 2019; SIMONS, 1986).

No estudo de Geraldo e Fiorini (2019), foram detectadas uma correlação entre os relatos de impacto psicológico relacionado à regência e um número maior de tarefas diferentes que os regentes precisavam assumir no trabalho, bem como uma diminuição dos relatos para regentes que tinham empregos mais estáveis. Condições de emprego instáveis podem estar relacionadas a problemas psicológicos relacionados ao trabalho (LOPES, 2016).

Regentes também relataram que assumem tarefas que englobam desde a escrita de arranjos e oferecimento de aulas de música, passando por tarefas de gestão, até o transporte de músicos e instrumentos (GERADO; FIORINI, 2019). São necessários mais estudos para avaliar a questão do acúmulo de tarefas por parte do regente e o impacto em sua saúde e produtividade. No entanto, como levantado no aspecto vocal, sabe-se que a divisão de tarefas com profissionais especializados auxilia na redução da sobrecarga de trabalho do regente.

Um estudo de caso de Isabel Karamanukyan (2014) detectou maior demanda psicológica relacionada à ansiedade, quando os regentes participantes foram expostos à situação de concerto. Atualmente, há uma literatura especializada disponível sobre os efeitos da ansiedade no trabalho do músico e as formas de manejo quando repercute no desempenho das atividades profissionais. Klickstein (2009) elenca alguns efeitos específicos da ansiedade relacionados à performance, como dores de cabeça, insônia, prática obsessiva, desorganização e depressão, que podem se somar a muitos outros durante a própria performance, como mãos frias, aceleração cardíaca e tensão muscular.

Muitas podem ser as causas da ansiedade entre as quais se incluem o medo de ser avaliado, a timidez, a prática insuficiente, a falta de habilidades ou de conhecimento sobre o repertório em questão e a falta de organização com aspectos gerais da vida, como descanso suficiente e alimentação (KLICKTEIN, 2009).

Para o regente, como citamos, pode haver demandas que terão impacto sobre o estresse e ansiedade, como o acúmulo de tarefas, a instabilidade no emprego e também a necessidade de fazer a gestão de recursos e de pessoas – tarefa complexa, principalmente, quando o profissional não tem uma equipe de suporte ou preparo prévio sobre essas questões. A sobrecarga psicológica também aumenta por ser o regente a vitrine de um conjunto musical. Muitas vezes, ele é o único agente que será responsabilizado pelas conquistas e falhas ocorridas.

4.1. Sugestões

• **preparar-se adequadamente para o trabalho** que, no caso do regente, inclui: o aprendizado total do repertório, incluindo a música, o compositor, o contexto e os motivos educacionais ou artísticos da escolha das obras para execução; o conhecimento técnico sobre o conjunto que conduzirá – a instrumentação do conjunto e as habilidades técnicas de cada músico; o conhecimento das pessoas que compõem o conjunto e sua equipe – o temperamento, hábitos sociais e dificuldades de relacionamento; a posse de um arcabouço de estratégias para lidar com questões técnicas não previstas; habilidades na mediação de conflitos entre pessoas.

• **ter um planejamento** de curto, médio e longo prazo. Ter em mente, de forma bastante clara, os objetivos de seu trabalho fará diferença para definir os meios para atingi-los. No curto prazo, está, por exemplo, a organização da agenda semanal de atividades. Para o médio prazo, o preparo e a realização de concertos. Em longo prazo, a consolidação de um conjunto musical e sua sustentabilidade. Sem uma definição desses planos e o conhecimento da interdependência entre eles, haverá a sensação de estar em um barco à deriva, colhendo êxitos e insucessos.

• **promover a divisão de tarefas** com a contratação de correpetidores e preparadores vocais, como citado anteriormente, e ainda montadores, gestores, arranjadores, copistas e editores, técnicos de som, empresas especializadas em marketing, profissionais especializados em arrecadação e projetos e produtores musicais. Em conjuntos comunitários, incentivar os participantes a assumirem pequenas tarefas, como auxílio na montagem, ajuda com cópias de partituras, arrecadação, transporte de pessoas e material, divulgação. Designar chefes de naipe para auxiliar nos ensaios. A delegação de tarefas tira parte da carga de trabalho que fica, geralmente, concentrada no regente.

• **organizar e envolver-se com coletivos de regentes** mediante associações que podem reivindicar postos de trabalho com mais estabilidade e melhores condições de salário junto à esfera pública, privada e ao terceiro setor. Há poucas entidades discutindo problemas dessa natureza no Brasil, mas podemos destacar a atuação da Associação Brasileira de Regentes de Coros (ABRACO), Associação de Regentes e Corais Infantis (ARCI), Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF), o recém constituído Fórum Brasileiro de Ópera, Balé e Música de Concerto (FBODM) e mesmo as dedicadas à pesquisa, como a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM).

• **buscar por profissionais especializados** quando há distúrbios crônicos de ansiedade e estresse ou quadros persistentes. Psicólogos e psiquiatras podem auxiliar com sintomas e distúrbios relacionados com a esfera do trabalho.

5. Uso de recursos tecnológicos para o controle das condições ambientais

Atualmente, estão disponíveis recursos tecnológicos acessíveis para a realização de medições

bastante precisas de aspectos que têm impacto sobre a saúde dos músicos. Medidas de umidade relativa do ar, temperatura e nível de ruído podem ser feitas por instrumentos desenvolvidos especialmente para esta finalidade ou por aplicativos para smartphones, no caso do nível de ruído. A avaliação dessas medidas pode auxiliar o regente no controle dos fatores de risco ou ainda oferecer suporte no convencimento de músicos e empregadores sobre decisões logísticas de alterar o local de ensaio e promover a compra de material necessário para a adaptação das salas, como placas de absorção acústica, umidificadores e climatizadores mais eficientes.

Para o controle de temperatura e umidade relativa do ar, há instrumentos de baixo custo chamados termo-higrômetros que oferecem, com considerável precisão, informações sobre a temperatura e umidade local. Com esse instrumento, o regente pode, por exemplo, decidir pela não realização de uma atividade, alterá-la para um horário com condições mais favoráveis ou ainda recolher dados para justificar aos seus empregadores a necessidade de adaptações na rotina e no local de atividades.

A umidade relativa do ar sofre influência da temperatura, da quantidade de chuvas, da altitude, da localização geográfica e de aparelhos de climatização. É ideal que haja índices entre 50% e 70% de umidade relativa, evitando atividades mais extenuantes com índices abaixo de 30% (CGE, 2021). O termo-higrômetro oferecerá o índice local da umidade-relativa do ar, além da temperatura, para que o regente possa organizar a atividade em horários mais propícios.

Para as medições de intensidade sonora, é possível recorrer a um decibelímetro, que é o instrumento de medida específico para este fim e tem custo baixo. Atualmente, também é possível utilizar aplicativos para celular que oferecem dados com boa precisão para uma avaliação geral da intensidade sonora das atividades. Existem aplicativos que oferecem dados, tanto de pico de ruído de impacto quanto de exposição contínua ao ruído.

6. Frisando a importância da prevenção

A despreocupação com sintomas de qualquer natureza que aparecem e desaparecem de forma sazonal é um dos grandes problemas para o regente, músicos e todos os demais trabalhadores em seus respectivos campos de atuação. Boa parte das doenças que podem ser desenvolvidas em decorrência das atividades profissionais, pois, surgem de forma gradual ao longo do tempo. Em muitos casos, a situação é irreversível após o acometimento, fazendo com que o profissional tenha que conviver com uma patologia e com sintomas crônicos pelo resto da vida ou se afastar definitivamente de sua atividade profissional.

Para reduzir a probabilidade de acometimento por esses problemas, é recomendado que, como apresentado nos conceitos iniciais, atitudes preventivas sejam tomadas. Parte delas é de responsabilidade do próprio regente que, conhecendo os **fatores de risco** e os **limites corporais**, pode **promover as adaptações necessárias em seu posto trabalho**. Outra parte poderá ser sanada com o **auxílio de profissionais especializados para o diagnóstico e tratamento de sintomas e doenças**,

como médicos em suas diversas especialidades, psicólogos, fisioterapeutas, terapeutas ocupacionais e fonoaudiólogos.

Ainda são necessários mais estudos para aprofundar o entendimento de diversas características da atividade de regência e sua influência sobre a saúde. Mas, esperamos que as informações encontradas até este momento e trazidas neste texto tenham despertado o leitor para um ou mais aspectos que podem ser modificados de forma prática em seu ambiente de trabalho, a fim de reduzir possíveis impactos à sua saúde.

Referências

ALBUQUERQUE, Flávia M. O. de; SILVA, Elirez B. da. Saltos altos e artralgias nos membros inferiores e coluna lombar. *Fisioter Brasil*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 18-21, 2003.

AVERILL, Jenn; SEDATOLE, Kevin. Posture on the Podium: A Personal Trainer Assesses Conducting. *The Instrumentalist*, 45, p. 26-29, jun. 2011.

BRASIL. Ministério do Trabalho. *Norma Regulamentadora de nº 15* – Atividades e Operações Insalubres. Brasília: Ministério do Trabalho, 2015. Disponível em: https://sit.trabalho.gov.br/portal/index.php/ctpp-nrs/nr-15?view=default. Acesso em: 10 mar. 2021.

CHIRMISI, Anderson. *Introdução à segurança e saúde no trabalho*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2016.

CONCEIÇÃO, Gersiana L. da; SILVA, Jefferson da; JORGE, Felipe S. Modificações angulares da pelve, tornozelo e centro de gravidade com uso de calçado de salto alto. *Perspectivas Online*, Campos dos Goytacazes, v. 4, n. 14, p. 155-162, 2010.

CZERESNIA, Dina; DE FREITAS, Carlos Machado. *Promoção da saúde*: conceitos, reflexões, tendências. São Paulo: SciELO-Editora FIOCRUZ, 2009.

DADABOY, Bakthiar K. *Zubin Mehta*: a Musical Journey. India: Penguin/Viking, 2016.

FRY, Hunter; PETER, Gordon. Occupation-Related Physical Problems of Conductors: A Study of 68 Conductors. *Journal of the Conductors Guild*, v. 8, n. 2-3, p. 93-95, 1987.

GERALDO, Jorge Augusto Mendes. Evidências do impacto ocupacional da atividade de regência e sugestões de prevenção. Tese de Doutorado. Instituto de Artes – Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas, 2019.

GERALDO, Jorge Augusto Mendes; FIORINI, Carlos Fernando. A postura do regente: uma descrição

visando minimizar fatores de risco ocupacional. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 01-19, 2017.

GONÇALVES, Lilian S.; SILVÉRIO, Kelly C. A. Aspectos vocais de regentes de corais adultos amadores. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Curitiba, p. 66-69, 2009.

GURGEL, Ana Carolina P. do A. *A importância do aquecimento e alongamento como métodos preventivos de lesões musculares*. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

KARAMANUKYAN, Isabel Hermine. *The psychophysiology of two orchestra conductors*: a comparative case study. Master of Science in Kinesiology. California State University, Northridge, 2014.

KELLA, John. Medicine in Service of Music: Health and Injury on the Podium. *Journal of the Conductors Guild, Richmond*, v. 30, [s.n.], p. 51-64, 2010.

KLICKSTEIN, Gerald. *The Musician's Way*: A Guide to Practice, Performance and Wellness. New York: Oxford University Press, 2009.

KROEMER, Karl H. E.; GRANDJEAN, Etienne. *Manual de ergonomia*: adaptando o trabalho ao homem. 5ª edição. Porto Alegre: Bookman, 2005.

LINTON, Stanley. *Conducting Fundamentals*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1982.

LOPES, Antonio Carlos. *Tratado de Clínica Médica*. Volume 1. 3. ed. Rio de Janeiro: Roca, 2016.

MACDONALD, Lorna. Who Cares for the Conductor's Voice? *Choral Journal*, v. 45, n. 3, p. 43-52, 2004.

MARTINEZ, Emanuel. *Regência coral*: princípios básicos. Curitiba: Colégio Dom Bosco, 2000.

NELSON, Arnold G. *Anatomia do alongamento*: guia ilustrado para aumentar a flexibilidade e a força muscular. 2 ed. Manole: São Paulo, 2018.

PRAUSNITZ, F. *Score and Podium*. New York: W.W. Norton, 1983.

RAY, Sonia; ANDREOLA, Xandra. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 21-34, 2008.

REHDER, Maria Inês Beltrami Connachioni; BEHLAU, Mara Suzana. Perfil de regentes de coral do Estado de São Paulo. *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 206-217, 2008.

REHDER, Maria Inês Beltrati Cornacchioni; BEHLAU, Mara. Análise vocal perceptivo-auditiva e acústica, falada e cantada de regentes de coral. *Pró-Fono Revista de Atualização Científica*, v. 20, n. 3, p. 195-200, 2008.

RENNER, Jacinta Sidegum. *Custos posturais nos posicionamentos em pé, em pé/sentado e sentado nos postos de trabalho de costura da indústria calçadista*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

RENNER, Jacinta Sidegum. Prevenção de distúrbios osteomusculares relacionados ao trabalho. *Revista Boletim da Saúde*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 73-80, 2005.

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

SÃO PAULO. Centro de Gerenciamento de Emergências. Umidade relativa do ar, 2021. Disponível em: https://www.cgesp.org/v3/umidade-relativa-do-ar.jsp. Acesso em: 12 mar. 2021.

SCHERCHEN, H. *Handbook of Conducting*. New York: Oxford University Press, 1989.

SIMONS, Harriet. Health and the Choral Conductor. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 1, n. 2, p. 56-57, 1986.

TAUBMAN, Howard. *The Maestro*. New York: Simon & Schuster, 1951.

ZANDER, Oscar. *Regência coral*. 5ª edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 2003.

PREPARO VOCAL E A CONSTRUÇÃO DA SONORIDADE CORAL

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III

Preparo vocal e a construção da sonoridade coral

Angelo José Fernandes
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

INTRODUÇÃO

A segunda metade do século XX assistiu a um considerável crescimento da atividade coral, fato que tornou a prática do coro amador uma atividade musical em todo o mundo. Em função de sua natureza comunitária e acessível, o canto coral vem, há décadas, proporcionando uma realização artística pessoal a um grande número de integrantes, especialmente por não exigir, como pré-requisito essencial, uma formação musical e vocal aprofundada por parte dos cantores.

Assim, cabe-nos ressaltar que, embora a atividade coral tenha a diversidade como uma de suas principais características, em função de sua natureza integradora, um dos poucos pontos comuns entre os coros de natureza amadora reside no fato de que, nesses grupos, o único profissional da área musical é o regente. Ademais, há diferentes denominações corais com os mais variados e heterogêneos objetivos, funções e interesses. Essa diversidade, contudo, não atinge o fato de, nos coros amadores, o regente ser o único músico profissional, cuja atividade exigirá uma série de outras competências, como as funções de pedagogo e preparador vocal, não obstante o foco ser a *performance* musical. Não se pode ignorar o fato de que 95% dos cantores corais de todo mundo não estudam canto com um professor particular (BRANDVIK, 1993, p. 149), o que nos leva a acreditar em que toda a instrução vocal oferecida a esses milhões de cantores fica a cargo de seus regentes.

Este trabalho pretende, pois, refletir sobre a função a ser assumida pelo regente de coros – a de preparador vocal, ou melhor, a de professor de canto de seus cantores – e apontar caminhos que o auxiliem nesse papel. Nossa reflexão tem como base, além de nossa tese de doutorado intitulada *O regente moderno e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*, defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP no ano de 2009, a experiência prática como regente e preparador vocal de coros a que nos dedicamos ao longo dos últimos 25 anos.

No dia em que concluímos a escrita deste trabalho, completamos exatos 12 anos de defesa de nossa tese. Apesar do tempo passado, nossa preocupação, inquietude e paixão pelo objeto de nosso estudo se mantêm as mesmas, embora acompanhadas de maior maturidade e de uma percepção atualizada a respeito dos aspectos abordados naquele trabalho. À época, influenciado por diferentes vozes de autores que constituíram nossa revisão bibliográfica e ainda entusiasmado com os resultados alcançados em nossa pesquisa de campo, partimos, logo na introdução, de considerações a respeito da prática do regente-intérprete que, possivelmente, terá sua atividade limitada, caso não se atente para o fato de que a sonoridade de seu instrumento – o coro – carece de uma construção contínua para que sirva à interpretação de diferentes obras. Por meio de tais considerações, delimitamos nosso foco de pesquisa na ocasião e justificamos nosso trabalho. Assim, o texto que segue mantém nossa crença de anos de que o processo interpretativo de uma obra coral será completo somente se o grupo que a executa for capaz de soar de forma adequada, refletindo sobre as escolhas interpretativas de seu regente. Tal sonoridade depende, portanto, da habilidade do regente em conduzir sua construção técnica e musical.

1. O regente-intérprete e sua função de pedagogo vocal

Partamos do princípio de que música coral é música vocal. Independentemente de qualquer valor estético, período histórico ou estilo, uma obra coral é uma proposta composicional na qual, a partir do texto, o compositor propõe o ritmo, andamento, diferentes frequências das vozes, dinâmica e expressão. "Sua execução vai depender da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além de outras qualidades técnico-vocais do coro administradas pela competência do regente" (FERNANDES, 2009, p. 197) que, ao assumir sua função de intérprete, moldará sua visão da obra, expressando-a por meio da sonoridade resultante desse processo.

Em nossa atividade à frente de coros, sempre buscamos a sonoridade que julgamos adequada no processo de interpretação de uma obra coral a partir de nosso conhecimento da pedagogia vocal, oferecendo aos cantores certo domínio e flexibilidade vocais capazes de possibilitar a melhor emissão, o entendimento do texto a ser "declamado", além do conhecimento das práticas interpretativas. Acreditamos em que

> Conhecendo a pedagogia vocal, os regentes corais podem trabalhar efetivamente para desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal, facilitando a tarefa de interpretação de repertórios diversificados. Com uma técnica vocal eficaz, o cantor pode aprender a variar a sonoridade da voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de "cores sonoras"; desenvolver um amplo espectro de dinâmicas; e adquirir a habilidade de executar passagens melismáticas com grande agilidade e leveza (FERNANDES, 2009, p. 197).

Apesar de defendermos tal ponto de vista há muito, temos constatado que, mesmo tendo consciência do som que se pretende alcançar junto a seus coros, nem sempre regentes estão aptos a atingir o resultado esperado. Estamos certos de que preparar vocalmente um grupo de cantores amadores é uma tarefa significativamente árdua, que exige um eficiente conhecimento, não somente da técnica vocal, mas também da pedagogia da voz. A relação do regente com a técnica vocal deve ser tão íntima quanto com sua técnica de regência; sua forma de ensinar canto deve ser tão eficaz quanto sua capacidade de expor seu conhecimento geral de música. No trabalho à frente de coros,

> O regente deve reunir um arsenal de ferramentas pedagógicas, inspiração poética, conhecimento histórico e habilidades pessoais para acompanhar os passos da natureza de constantes mudanças do coro. É essencial que os regentes corais aprendam a usar bem suas próprias vozes, e por meio disso formar uma estrutura pessoal de referência para assuntos vocais. Postura, qualidade e som da voz, uso da linguagem e a forma e timing do gestual de regência coral devem, cada qual, exemplificar e encorajar bons hábitos vocais (SMITH; SATALOFF, 2000, p. 09, tradução nossa).

Conforme ressaltamos em nossa tese e temos constantemente "pregado" em palestras e cursos para regentes corais, o desconhecimento da técnica vocal e da pedagogia da voz tende a limitar o regente. Além de colocar em risco a saúde vocal dos membros de seu coro, sua função de intérprete pode ficar comprometida pela falta de habilidades vocais por parte dos cantores. Para Miller (1996, p. 96), "um som coral completo só pode ser alcançado quando os cantores do grupo usarem suas vozes eficientemente". O autor ressalta que

> É dever do regente coral ensinar os coristas como se tornarem cantores eficientes, de forma que as exigências musicais a eles impostas os beneficiem e não os prejudiquem, e assim, a qualidade do som do conjunto seja da mais alta condição possível. Se se aceita a premissa de que música coral é música vocal, as qualificações exigidas de um regente coral devem ser levadas em conta. É suficiente ser um bom musicista, ter qualidades de liderança, possuir habilidades como um organista ou pianista, ou ser musicologicamente bem informado? Não é necessário ser um cantor profissional para ser um bom professor de canto, mas é necessário que se alcance um bom nível de proficiência técnica com o seu próprio instrumento. Da mesma forma, não é necessário ao regente coral ser um cantor, mas ele ou ela deveria estar apto a conduzir os coristas a uma proficiência vocal (MILLER, 1996, p. 58, tradução nossa).

De fato, um regente não precisa construir uma carreira como cantor profissional. Contudo, em nosso entendimento e em concordância com Miller (1996), é fundamental que se dedique ao estudo de canto de forma aprofundada e ainda procure desbravar caminhos pedagógicos para acessar o coro quanto às suas intenções vocais, independente do estilo de música com o qual trabalha. Ao abraçar sua escolha por trabalhar com grupos vocais, é necessário se abrir ao conhecimento sobre a voz humana cantada em seus diversos segmentos estilísticos.

A respeito da importância do desenvolvimento de recursos técnico-vocais por parte dos cantores de um agrupamento coral, Swan (1988, p. 09), em seu importante texto T*he development of a choral instrument*, provoca o leitor questionando se, mesmo que uma composição seja cantada corretamente, com as notas certas em altura e duração, tal procedimento garante automaticamente um som bonito. Além de trazer à tona a instigante e polêmica questão da beleza do som, o autor compara a prática de cantores e instrumentistas afirmando que

> Estranhamente essa curiosa linha de pensamento vem rejeitar o uso de procedimentos similares [utilizados] por um grupo instrumental, pois todos concordam que alguma habilidade é necessária para se tocar algum instrumento. Igualmente, um cantor não precisa de um considerável conhecimento técnico para usar sua voz adequadamente? Infelizmente, cantar é fácil demais, embora cantar bem seja uma tarefa difícil. Parece sensato acreditar que uma condição especial de ensinar e aprender é essencial para o desenvolvimento de uma sonoridade coral que seja adequada para as exigências de qualquer composição musical (SWAN, 1988, p. 09, tradução nossa).

É fato que, assim como os instrumentistas de um grupo instrumental precisam desenvolver habilidades técnicas para atingir certo grau de proficiência e qualidade na *performance* musical, os membros de um coro precisam ser orientados sobre a forma como devem utilizar suas vozes. Logo, sendo o regente o primeiro e único "professor de canto" dos vários cantores que passam pelo seu grupo, defendemos que ele assuma sua responsabilidade de instruí-los vocalmente.

> Regentes de coros que aspiram a um alto nível de excelência artística devem, portanto, se verem não apenas como líderes de organizações, mas também como professores de técnica vocal. Embora [alguns] membros do coro possam estudar canto privadamente, eles ficam sob a instrução do regente durante um período muito maior por semana. A influência do regente, vocalmente falando, pode ser extensiva, e ele ou ela devem assumir a responsabilidade desta posição de liderança (HEFFERNAN, 1982, p. 20, tradução nossa).

Exposta a nossa visão acerca da importante tarefa de preparador vocal a ser exercida por regentes corais, não podemos deixar de abordar o fato de que, apesar de entendermos essa função como primordial, é necessário reconhecer que regentes corais, normalmente, dividem-se em seus posicionamentos quanto ao trabalho técnico-vocal. Muitos consideram a técnica vocal descartável e sem importância. Outros, por possuírem pouca ou nenhuma prática de canto, sentem-se desconfor-

táveis com a responsabilidade de lidar com tal questão, mesmo tendo escolhido trabalhar com coros, ou seja, como música vocal. Há, também, regentes que não planejam seus ensaios adequadamente, tampouco aplicam exercícios técnicos que partem das dificuldades do repertório, logo, utilizam um número excessivo de *vocalises* aprendidos em cursos diversos de canto e regência coral, na crença de que alcançarão algum bom resultado. Observamos, por fim, regentes corais que buscam uma sonoridade única, por acreditar em que todas as obras do repertório devem ser cantadas com um único som.

As divergências de opiniões e atitudes em relação ao trabalho técnico-vocal sistemático aplicado à atividade coral ainda vão muito além. Evidentemente, o gosto individual de cada regente e a sua busca pessoal levarão a diferentes procedimentos. Entre os que acreditam na importância da técnica vocal, há consenso sobre o fato de que o som deve ser esteticamente bonito e saudável. Mas, o que é um som bonito? Acredita-se, ainda, na importância de se desenvolver um som confortavelmente sustentado, cantado na afinação correta, bem articulado e capaz de variar amplamente em intensidade. Há, contudo, diferentes posicionamentos a respeito do uso do vibrato, por exemplo. No caso, o vibrato de uma voz é o resultado natural de uma produção vocal bem coordenada, livre e confortável. Seu uso em excesso, entretanto, pode afetar a afinação do conjunto, causando uma consequente heterogeneidade sonora nos naipes. Sua remoção, contudo, pode acontecer frequentemente às custas de tensões laríngeas. O vibrato é apenas um desses aspectos que causam discussões divergentes. Para lidar com tal questão, acreditamos que a obra a ser cantada é que determinará se o vibrato deve ser permitido ou evitado. Além disso, todo som cantado com leveza permite que vários de seus aspectos soem de forma discreta. Assim, instruir o coro a sempre cantar de forma leve pode gerar uma sonoridade homogênea, afinada, confortável e, ainda, com a presença de um vibrato que, sendo discreto, não afetará negativamente tais aspectos. Antes de tudo, a beleza do som coral está no conforto vocal com o qual é produzido. Força não é sinônimo de sonoridade potente e ressonante. É possível se construir um som rico em harmônicos e flexível em dinâmicas a partir de uma atitude de leveza e gentileza para com o aparato vocal.

Em função da diversidade de escolas de canto, há, pois, um amplo espectro de metodologias eficazes no desenvolvimento de uma boa técnica vocal. Antes de tudo, é importante que o regente determine suas prioridades e trabalhe para alcançá-las, por meio de um programa técnico-vocal sistemático. O princípio desta atitude reside em seu estudo de canto individual, por meio do qual ele poderá conhecer sua própria voz e adquirir bons hábitos vocais, além de utilizar uma terminologia adequada no treinamento de seus cantores.

Finalizamos nossa reflexão inicial reafirmando o princípio defendido em nossa tese de doutorado, qual seja, "a tarefa do regente coral moderno de interpretar uma obra e 'traduzi-la' para seu público depende, entre outros aspectos, de seu conhecimento vocal e de sua capacidade de atuar como 'professor de canto' de seu coro" (FERNANDES, 2009, p. 201). A atividade de dirigir um grupo coral inclui a consciência de que o som de um grupo precisa ser construído de forma saudável, produtiva e responsável, uma vez que, em geral, os cantores que formam os coros são amadores e não possuem

conhecimento necessário para tal. "Acreditamos que ser um regente coral é como ser, ao mesmo tempo, organista e construtor de órgãos – o regente deve construir o instrumento coral como ele o toca. Para ser bem sucedido, deve ser bem sucedido ao construir e ao tocar" (FERNANDES, 2009, p. 201).

2. A construção da sonoridade coral: aspectos do som

Há alguns anos, a reflexão e a pesquisa sobre a sonoridade coral acompanham-nos em nossa prática. Sendo nossa maior inquietude, a ponto de ter se tornado foco de nossa pesquisa e da tese de doutorado, o tema volta constantemente às nossas discussões e aos nossos trabalhos, com maiores entendimentos e atualizações. A escrita deste texto já nos fez revisitar outros trabalhos publicados, além de nossa mencionada tese. Esse retorno permitiu-nos desenvolver a percepção de que nossa prática, nos últimos anos, vem confirmando o que nossa pesquisa sempre nos indicou. Obviamente há novas percepções, contudo, mantém-se, entre outras, a crença de que, dos vários elementos presentes na *performance* coral, o som de um coro é dos que mais chama a atenção dos apreciadores dessa arte. A cada trabalho realizado frente ao grupo que dirigimos desde 2009 – o Coro Contemporâneo de Campinas – o principal retorno que recebemos de nosso público diz respeito à sonoridade do coro e tudo o que está relacionada a ela, confirmando a observação de Heffernan (1982, p. 80) que enfatiza:

> A primeira coisa com a qual um público reage num concerto coral, com exceção dos aspectos visuais, é o som produzido pelo coro. A atenção dos ouvintes é imediatamente atraída à qualidade do som que está sendo externado – sua riqueza, maturidade, plenitude e clareza – também, em muitos casos, à falta de alguma dessas características. (tradução nossa)

A experiência tem nos mostrado que a construção de um som coral tecnicamente adequado e esteticamente bonito depende de escolhas feitas pelo próprio regente, revelando tais preferências estéticas, agregando identidade sonora a seu grupo coral e, ainda, demonstrando sua habilidade como preparador vocal. Para Pfaustch (1988, p. 91), em *The choral conductor and the rehearsal*, o som do coro desvenda a capacidade de seu regente em transmitir seu conhecimento, em aumentar e refinar suas técnicas pedagógicas, em estimular e manter, nos membros de seu grupo, a dedicação às normas vocais e musicais, em dar forma às nuances do texto, em expandir o conhecimento e a proficiência técnica de seu coro, conduzindo-o à *performanc*e artística. Diante do ponto de vista de Pfaustch (1988), assim como outros de diversos autores da área, frequentemente nos questionamos sobre que aspectos seriam relevantes no trabalho com coros para se atingir uma sonoridade pretendida, uma vez que o som coral depende das escolhas do regente. "O que faz a cor sonora de um coro ser diferentes da cor sonora de um outro coro? O que o regente pode fazer para que o seu coro soe melhor?" (FERNANDES, 2009, p. 202).

Esses questionamentos guiam o nosso estudo, continuamente. É importante ressaltar, contudo, que sempre foi clara a constatação de haver vários fatores relacionados ao resultado sonoro final de um grupo coral na *performance*, dos quais o regente não tem controle, tais como o tipo de coro, a

idade, a maturidade musical, a realidade sociocultural, a saúde geral dos cantores, o ambiente acústico dos ensaios e das *performances*, a frequência de ensaios por semana e o tempo de cada ensaio. Por se tratar de fatores variantes, não costumamos tratá-los em nossas pesquisas sobre a qualidade sonora de grupos corais. Normalmente, focamo-nos no que é técnico e pode ser treinado e aperfeiçoado.

Em nossa busca, durante o período em que realizamos o doutorado, encontramos, em um texto de Simon Carrington, uma luz a partir da qual desenvolvemos nossa proposta de trabalho técnico. Em sua abordagem sobre prioridades no treinamento de coros, o maestro inglês aconselha ao regente que

> Independente do nível inicial do coro, decida sobre um som coral ideal e trabalhe para desenvolvê-lo. Por exemplo, um som limpo, saudável, alto, com uma variedade de cores, do brilhante ao escuro, do frio ao caloroso, do forte ao suave. Um som flexível, mas com intensidade constante, e um vibrato controlado, que pode variar sem esforço e rapidamente desde nenhum até um vibrato moderado – assim como o vibrato de um excelente instrumentista de corda (CARRINGTON, 2003, p. 29).

Carrington ainda aponta ingredientes vitais relacionados à construção sonora na prática coral os quais nos fizeram muito sentido naquele momento e ainda nos guiam em nossa atividade: a construção de um som básico para o qual o coro possa sempre retornar; a exploração de um espectro sonoro abrangente baseado em timbres orquestrais; e uma ampla variação de dinâmica. Assim, adotamos como princípio o ideal de um "som padrão", a partir do qual o coro poderia variar sua sonoridade, adquirindo uma flexibilidade vocal que o possibilite a execução de repertórios diversos de forma adequada.

Heffernan (1982, p. 82) também se posiciona a respeito de elementos que influenciam o som coral, citando a produção vocal, a altura, a dinâmica e as vogais. Por sua vez, Swan (1988, p. 08) ressalta que não há dois coros que produzam um som idêntico, afirmando que a sonoridade de um coro depende não apenas das escolhas técnicas e musicais do regente, mas também de sua capacidade de aplicá-las junto ao coro. Para o autor,

> O tipo ou qualidade de som produzido por um grupo coral é influenciado primeiramente pelos pensamentos e ações do seu regente no que diz respeito: 1. Aos processos básicos do canto: fonação, suporte sonoro, ressonância e extensão vocal; 2. Ao grau de ênfase dado a uma ou mais das variadas técnicas corais fundamentais [tais como] mistura [das vozes], precisão rítmica, fraseado, equilíbrio, dinâmica e articulação; 3. Às exigências interpretativas e estilísticas da partitura musical; 4. Aos recursos pessoais e técnicos do regente que ele usa para se comunicar com o coro nos ensaios e apresentações (SWAN, 1988, p. 08, tradução nossa).

Com base no ideal de Carrington (2003), de se construir um som básico padrão, e diante das

citações de Heffernan (1982) e Swan (1988), organizamos nossa proposta para o trabalho de construção da sonoridade coral considerando uma série de elementos, os quais dividimos em aspectos técnicos individuais (técnicas vocais), aspectos técnicos coletivos (técnicas corais) e aspectos estilísticos ou musicais. Entre os aspectos técnico-vocais ligados à individualidade de cada cantor estão os três elementos da produção da voz (administração da respiração, coordenação laríngea ou fonação e ressonância vocal por meio da articulação), os fenômenos da registração vocal, as questões ligadas à dicção, ao timbre e ao vibrato. As chamadas técnicas corais dependem diretamente do desenvolvimento dos elementos da técnica vocal e incluem aspectos do som coral trabalhados a partir da coletividade das vozes: homogeneidade (ou mistura homogênea do som), equilíbrio, entonação em grupo (afinação coletiva) e precisão rítmica. Trabalhadas as técnicas vocais e corais, a partir de uma sonoridade padrão, o regente poderá, pois, trabalhar os chamados aspectos estilísticos aplicados a cada obra do repertório: "cor sonora" do coro, fraseado, articulação (musical), dinâmica e andamento. O quadro, a seguir, elaborado para nossa tese de doutorado, resume os vários elementos mencionados:

Sonoridade Coral		
Aspectos técnicos		Aspectos estilísticos
Individuais	Coletivos	
Produção vocal	Homogeneidade sonora	"Cor sonora"
Registração vocal	Equilíbrio sonoro	Fraseado
Dicção	Afinação em grupo	Articulação
Timbre	Precisão rítmica	Dinâmica
Vibrato		Andamento

Quadro 1: Aspectos técnicos e estilísticos da sonoridade coral (FERNANDES, 2009, p. 204).

Evidentemente, esta é uma proposta aberta, e as diferentes práticas poderão acrescentar outros elementos a este conjunto que se adapta bem ao nosso trabalho com os coros. Entendemos que, para que um grupo desenvolva as melhores habilidades coletivas, será essencial que seus cantores individualmente aprimorem sua técnica vocal. O estabelecimento e o aperfeiçoamento da qualidade sonora coletiva têm seu início na conscientização dos cantores a respeito das ferramentas básicas para uma produção vocal adequada. Partindo do princípio de que o regente esteja apto a preparar vocalmente seus cantores e considerando o fato de que ele não teria disponibilidade de tempo para oferecer aulas individuais a todos, é necessário que se organize um programa de trabalho sistemático nos ensaios, contemplando os vários aspectos mencionados.

A seguir, apresentamos uma breve explanação sobre os elementos que constituem o que chamamos de técnica vocal, com a inclusão de exercícios que podem ser realizados em ensaios de coros de diferentes sonoridades. Não abordaremos neste trabalho as técnicas corais nem os aspectos estilísticos de forma específica e detalhada. Optamos por oferecer um maior esclarecimento sobre os elementos técnico-vocais individuais a serem trabalhados no ensaio.

3. Técnica vocal: aspectos da individualidade das vozes a serem trabalhados no ensaio coral

"No âmbito do estudo vocal, a compreensão – ainda que rudimentar – dos aspectos fisiológicos da produção sonora é de grande valia no domínio da emissão e no controle da voz". (FERNANDES; KAYAMA; OSTERGREN, 2008, p. 60). Tendo consciência de que o estudo da fisiologia vocal é amplo e complexo, aconselhamos a leitura de nossa tese para maiores esclarecimentos e detalhes a respeito dos elementos apresentados a seguir, em especial as três áreas da produção vocal, claramente distinguíveis: 1) a administração da respiração no canto; 2) a função laríngea (coordenação eficiente da respiração com a produção do som) aliada à busca do relaxamento do pescoço, mandíbula e músculos faciais; e 3) o desenvolvimento da articulação na exploração da ressonância vocal. Os demais – timbre, dicção, registração e vibrato – dependem diretamente dos três primeiros.

3.1. Produção vocal: respiração e fonação

Embora o processo respiratório seja um aspecto fundamental do canto, pouco se ensina a respeito, no âmbito da prática coral. Há quem fale em "apoiar a voz" ou "usar o diafragma", mas as orientações são precárias e, como consequência, pouco se alcança no tocante à administração da respiração, em particular no que diz respeito à utilização eficiente da musculatura inspiratória. Por não sentirem tais músculos, cantores corais não costumam saber onde se localizam, nem tampouco como se movimentam.

Os pulmões, sendo órgãos e não músculos, dependem dos movimentos do diafragma e de outros músculos do tórax e abdômen durante o processo respiratório. Respirar para manter um som sustentado pode exigir um esforço integrado de, pelo menos, 36 músculos posturais, inspiratórios e expiratórios. "O caminho mais eficaz para se administrar a respiração e levar a musculatura envolvida a cumprir adequadamente seu papel durante o canto é, segundo a recomendação de grande parte dos atuais cientistas da voz, a técnica do *appoggio*" (FERNANDES, 2009, p. 206), por meio da qual se alcançarão ciclos respiratórios mais longos e, principalmente, uma maior estabilidade do "sopro" e a consequente uniformidade do som.

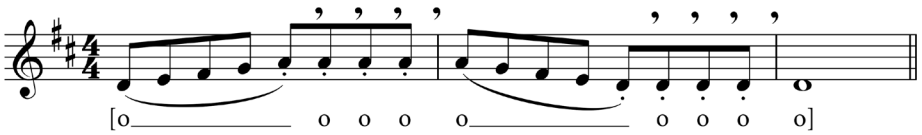
No canto e na fala, a respiração é provedora da energia que produz as vibrações das pregas vocais por meio da pressão subglótica. Como essa pressão é ajustada segundo a intensidade vocal e a frequência desejadas, é preciso desenvolver seu controle. A técnica do apoio mencionada vem, justamente, ao encontro da necessidade de se manter maior domínio sobre a pressão subglótica durante a fonação, a fim de estabilizar a "expulsão" do ar e alcançar seu melhor aproveitamento, além do maior controle da afinação e da dinâmica.

Dessa forma, o apoio consiste na ação prioritariamente muscular inspiratória, que procura manter o diafragma e a musculatura intercostal externa acionados, relaxando-os de forma mais lenta e gradativa, do princípio ao fim da frase a ser cantada. "Durante essa ação, o esterno deve permanecer

levemente elevado e os ombros baixos" (FERNANDES, 2009, p. 210). Podemos dizer que apoiar é manter uma atitude inspiratória durante a expiração, nesse caso, durante o canto propriamente dito.

Nos programas de preparo vocal para coros, o trabalho com a respiração é dos mais difíceis para se atingirem resultados eficazes pela pouca atenção que recebe dos cantores corais. São de grande valia, inicialmente, a conscientização sobre a importância da respiração bem administrada e o uso do apoio. Também, durante a realização de exercícios cantados que priorizam a respiração, é importante chamar a atenção dos cantores para sua eficácia. Além disso, sugerimos: a realização de exercícios que desenvolvam a conscientização da movimentação muscular abdominal e costal e o controle dessa movimentação; a conscientização da postura do esterno e da caixa torácica; a ativação das várias áreas do sistema respiratório; e, por fim, o controle deliberado do mecanismo respiratório e o aumento da capacidade respiratória. Uma série de outros exercícios para a respiração podem ser encontrados em nossa tese de doutorado, da página 360 a 365.

Como exemplo, apresentamos um exercício melódico cujo objetivo é o desenvolvimento de um controle deliberado do mecanismo respiratório por meio da renovação rápida do ar dentro de uma frase musical. Baseado em Miller (1986, p. 35), deve ser realizado em andamento moderado, nas tonalidades de Ré Maior a Sol Maior, sem fermatas nos momentos de respiração:



Exemplo 1: Exercício de respiração (FERNANDES, 2009, p. 365 e MILLER, 1986, p. 35).

Uma vez que a administração da respiração implica o controle da pressão subglótica, podemos afirmar que o processo respiratório está intimamente relacionado à produção do som vocal (fonação). Bunch (1997, p. 69) observa que a teoria do mecanismo da fonação comumente aceita é a mioelástica-aerodinâmica de Van den Berg (1966), conforme explicamos em nossa tese:

> Esta teoria se baseia nas seguintes afirmações: as pregas vocais começam a se fechar um pouco antes de soar a primeira nota cantada pelo cantor; o ar então inspirado flui continuamente dos pulmões, sendo impulsionado contra as pregas aduzidas (fechadas), iniciando a atividade vibratória que permite a evasão de sopros de ar e a produção do som. Esta teoria também observa que as pregas vocais são aduzidas em resposta a impulsos nervosos transmitidos pelo cérebro aos músculos da laringe, e ainda, que o processo de produção do som é completado quando o ar se move dos pulmões, do limitado espaço da traqueia e da área subglótica, através da glote até um espaço maior, causando, desta maneira, uma queda de pressão imediatamente acima do nível das pregas vocais que são, então, sugadas juntas. Neste processo, fatores neuromusculares e aerodinâmicos devem estar presentes para que ocorra a fonação, uma vez que a vibração das pregas vocais depende de tais fatores para ser ativada. Essa movimentação

> das pregas vocais durante o canto envolve movimentos oscilatórios que variam de acordo com o som produzido (FERNANDES, 2009, p. 216).

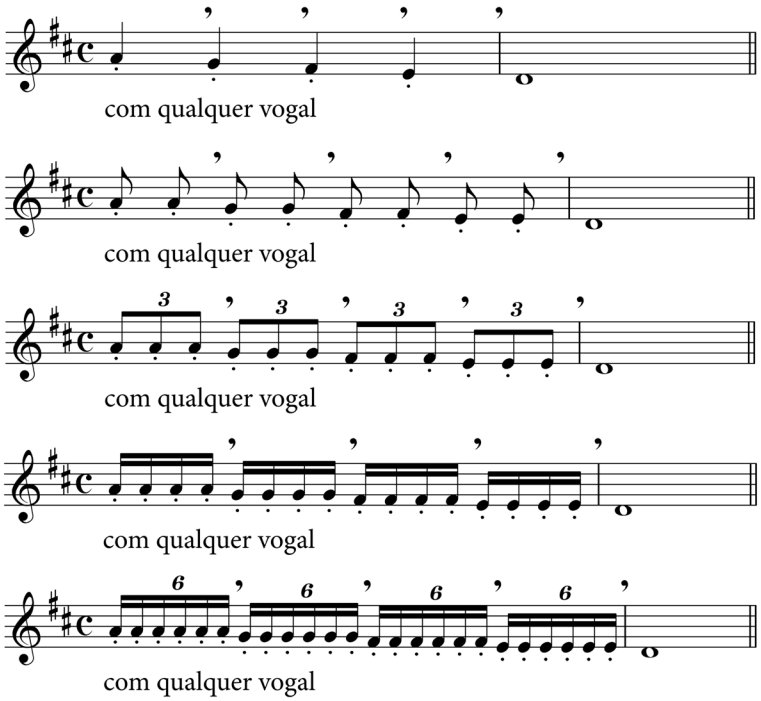
No tocante à questão da fonação, um dos pontos essenciais no trabalho técnico com cantores corais é a consciência de como as pregas vocais fecham-se no momento do "ataque" do som, ou seja, como exata e precisamente elas se encontram para que a produção do som fundamental aconteça. A fonação envolve uma coordenação precisa da produção inicial do som, do movimento vibratório e da ação de abrir e fechar as pregas vocais. Idealmente falando, a respiração deve começar a fluir gentilmente, sendo seguida pelo fechamento preciso e instantâneo das pregas vocais que encontram esse fluxo de ar. Nesse processo, os cantores devem ser treinados para não "empurrarem" suas vozes, ou seja, não colocarem uma pressão de ar excessiva que poderia causar um "som rígido". É necessário que seja gentil, com firmeza, mas sem força ou rigidez.

A resistência equilibrada das pregas vocais ao fluxo de ar é atingida quando o fluxo exato de ar ocorre em combinação com a ação vibratória bem coordenada das pregas vocais. Sob essa ação equilibrada de resistência, o cantor tem um ciclo respiratório mais longo e uma coordenação da respiração mais eficiente no canto. "A coordenação adequada desses processos constitui o canto 'encaixado', 'conectado' ou 'no fluxo do ar' ao qual muitos professores de canto se referem" (EMMONS; CHASE, 2006, p. 28, tradução nossa).

No canto coral, há muitos problemas relacionados à má administração respiratória e à fonação mal coordenada que, de forma desfavorável, afetam a qualidade sonora e são revelados nas entradas do coro. Atrasos, sons indistintos, afinação incorreta e instabilidade sonora podem ocorrer no ataque de vogais quando a coordenação respiratório-vocal for inadequada, sem citar os vários problemas que podem ocorrer com as consoantes.

A seguir, apresentamos uma pequena série de exercícios propostos por Miller (1986, p. 13), que tem como objetivo despertar o entendimento a respeito de um ataque vocal equilibrado. Durante sua realização, é necessário que se produza o som de forma vibrante e livre, mas sem força. O "corte" do som deve ser súbito e limpo. Há indicações de respiração para a renovação do ar. Entre um corte de som e um novo ataque, deve haver um silêncio momentâneo absoluto. Os exercícios devem ser realizados com todas as vogais, tomando-se o cuidado para alternar entre vogais frontais e posteriores.

Uma série de outros exercícios para o treinamento da fonação adequada na prática coral pode ser encontrada em nossa tese de doutorado, da página 366 a 372.



Exemplo 2: Sequência de exercícios para o aperfeiçoamento do "ataque" vocal
(FERNANDES, 2009, p. 368 e MILLER, 1986, p. 13-14)

3.2. Ressonância vocal e timbre

De forma sucinta, abordamos as duas primeiras partes que formam o instrumento vocal humano: a primeira é constituída pelo aparato respiratório que age como um "ativador" do som; a segunda é o par de pregas vocais que, por meio do processo fonatório, age como "vibrador", produzindo o som laríngeo que, por sua vez, possui uma frequência fundamental e é formado por uma gama de componentes discretos igualmente espaçados, chamados de harmônicos parciais, produzidos pela vibração de diferentes partes da laringe.

Junto do ativador e do vibrador do instrumento vocal, temos uma terceira parte que funciona como "articulador" e "ressoador" ou filtro que molda o som gerado pelas pregas vocais. Trata-se do conjunto de cavidades constituído pela faringe e cavidades orais chamado de trato vocal, ao longo do qual o som laríngeo sofrerá mudanças em sua qualidade. Segundo Sundberg (1987, p. 11-12), tais mudanças ocorrem em função da configuração do trato vocal, determinada pela ação dos articuladores, ou seja, estruturas capazes de moldar a forma do trato vocal, como lábios, língua, palato, maxilares e laringe, que pode ser movimentada para cima ou para baixo variando o comprimento do trato vocal.

No trato vocal, as ressonâncias são chamadas de formantes. Modificando os formantes do trato vocal por meio de alterações em sua forma, pode-se modelar o som básico gerado na glote, em uma rica paleta de timbres sonoros. Tais alterações na postura do trato vocal explica as diferentes qualidades vocais produzidas por uma única voz. O cantor pode aprender a ajustar seu trato vocal de

forma a "alinhar" e "afinar" os formantes e, por meio disso, amplificar certas porções do espectro vocal, dar à voz a "cor" sonora desejada, administrar a modificação das vogais e "direcionar" e "projetar" a voz.

No tocante à "cor sonora" de um coro, existem diversas preferências. Há regentes que preferem um timbre mais claro e brilhante, enquanto outros preferem um timbre mais "redondo" e escuro. Há os que optam por uma sonoridade mais lírica, enquanto outros optam por um som completamente "branco", menos "focado" e pouco ressonante. Na prática coral, há lugar para todas essas "cores", contudo, ao optar por uma delas, o regente deve ser coerente com o repertório que seu coro executa e, ainda, certificar-se de que sua produção seja saudável para todo o aparato vocal.

Em nosso trabalho, temos a tendência de utilizar como padrão o timbre que a escola italiana de canto chama de *chiaroscuro*. Para tal, costumamos ensinar nossos cantores a ajustar o trato vocal de forma que sejam capazes de produzir uma ampla paleta de cores sonoras. Embora o *chiaroscuro* pareça mais apropriado para cantores solistas e para a execução do repertório coral dos séculos XIX e XX, este timbre pode se adequar eficientemente a vários tipos de repertório coral.

Partindo do *chiaroscuro*, os cantores podem ser treinados para emitir um som mais claro que valorize o "brilho", mantendo o direcionamento frontal da voz e diminuindo o espaço de ressonância na região da faringe. O timbre mais claro dá brilho às vozes e ao som do coro como um todo, tem grande poder de alcance, é objetivo e excelente para afinação coletiva devido à grande concentração de harmônicos agudos. Por outro lado, dificulta a homogeneidade sonora e pode tornar o som áspero em algumas circunstâncias, principalmente se os cantores forçarem suas vozes cantando de maneira "empurrada". Trata-se de um timbre que funciona com um canto leve e gentil, sendo, por isso, adequado à execução dos repertórios renascentista, barroco e clássico. Pode ser utilizado em obras românticas cujos textos permitem uma sonoridade mais clara e leve e, ainda, em alguns estilos de música coral dos séculos XX e XXI.

Da mesma forma, os cantores podem partir do chiaroscuro, manter ou aumentar o espaço de ressonância orofaríngeo e laríngeo e ainda diminuir o direcionamento frontal da voz. Esse procedimento gera uma sonoridade mais "arredondada" e escura, apropriada para a execução de alguns estilos de música coral dos séculos XIX e XX que exigem maior densidade sonora. Na música coral, o timbre escuro facilita a homogeneidade do som, contudo, dificulta a afinação e a transparência das várias linhas vocais nas obras contrapontísticas.

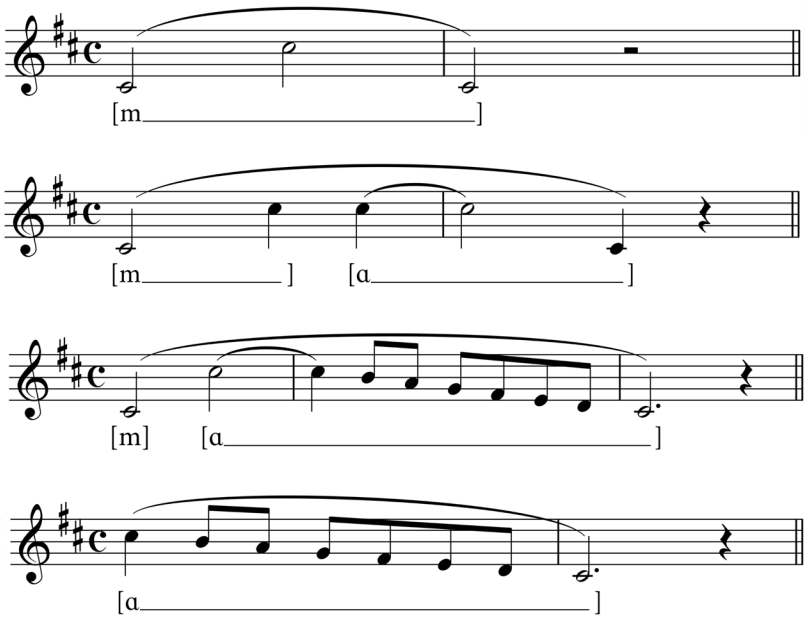
Muitos grupos corais que se dedicam à execução de música popular costumam cultivar uma sonoridade que chamamos de "branca", baseada em uma entonação mais próxima da fala e em um modo de fonação com menor pressão subglótica. Tal sonoridade é leve, menos consistente que as demais e caracterizada pela presença de harmônicos agudos, uma vez que há pouca exploração de espaços no trato vocal. Adequada à música popular, tem como ponto negativo a tendência à "soprosidade" se não for bem orientada, principalmente nas vozes femininas, o que seria prejudicial ao resultado

sonoro do coro.

A ressonância vocal é um dos pontos mais relevantes no âmbito de nosso trabalho à frente de coros, uma vez que, por meio dela, será determinada a qualidade sonora padrão de um grupo coral. Independentemente das escolhas estéticas do regente, que certamente afetarão o timbre padrão de seu grupo, no trabalho de construção da sonoridade de um coro, é importante considerar que:

1. Quanto mais espaço livre houver ao longo do trato vocal, mais ressonante será o som. Quanto mais baixa se posicionar a laringe e maior for o espaço orofaríngeo, com a elevação do véu palatino, maior a produção de harmônicos graves, o que resultará em uma sonoridade mais escura e "arredondada". Nesse contexto, é importante ressaltar que a região grave exige menos espaço de ressonância que a aguda. O excesso de espaço na região grave pode dificultar a produção vocal com foco na máscara, enquanto a falta de espaço no agudo contribuirá para que o som soe mais "apertado" e estridente;
2. A posição da laringe bem como a dos lábios aumenta ou diminui o comprimento do trato vocal. No entanto, deve-se tomar cuidado para não forçar a laringe para baixo ou para cima excessivamente. Ela deve sempre se posicionar de forma confortável e relaxada;
3. A língua deve permanecer na base da boca, sempre relaxada e com sua ponta leve e gentilmente encostada aos dentes inferiores dianteiros. O dorso da língua deve, naturalmente e sem qualquer tipo de enrijecimento, posicionar-se conforme sua configuração para a emissão de cada vogal;
4. A abertura da boca deve seguir o padrão sonoro escolhido pelo regente, devendo ser mais horizontal para a produção de uma sonoridade mais rica em harmônicos agudos e mais vertical para a produção de um som mais "redondo" e homogêneo. Neste contexto, deve-se lembrar que as sonoridades clara e branca (horizontal) devem ser buscadas com leveza e gentileza;
5. Deve-se trabalhar somente os extremos graves e agudos quando a região média estiver bem aquecida e trabalhada.

A seguir, apresentamos uma pequena sequência de quatro exercícios para o trabalho com a ressonância. Os exercícios baseiam-se na sonoridade e no espaço ressonantal da consoante /m/. Contudo, o regente pode utilizar outras consoantes conforme necessidade. É importante observar que o /m/ tende a criar uma qualidade sonora *chiaroscura*. A utilização do /n/, no lugar do /m/, gerará maior clareza e brilho para o som, sendo adequada aos coros que buscam um som mais claro. A utilização do /v/ e do /z/ também pode ser bastante útil. Além da consoante, a vogal pode ser mudada. Se a busca é por uma ressonância mais clara e leve, deve-se usar vogais frontais. Ao contrário, se se pretende trabalhar um som mais escuro, o ideal é utilizar vogais mais posteriores, como o /o/ ou o /u/. O importante, durante a execução da sequência proposta, é a emissão da vogal a partir do ponto em que os cantores sentem a articulação da consoante proposta. Da forma como se encontra o exercício, ao realizá-lo, os cantores devem conectar ao máximo a consoante e a vogal.



Exemplo 3: Série de exercícios para a ressonância vocal baseada em Miller (1986)
(FERNANDES, 2009, p. 377 e MILLER, 1986, p. 82-83).

3.3. Dicção: a ciência das vogais no ensaio coral

Embora muitos entendam o trabalho com a dicção, no âmbito da música coral, como limitado somente à melhor enunciação do texto para o entendimento do público, tal aspecto compreende outras metas como: a produção uniforme das vogais, essencial para uma afinação coletiva mais refinada e a consequente homogeneidade sonora dos naipes; a uniformidade de articulação consonantal, essencial para a precisão rítmica; e, ainda, a conscientização da flexibilidade dos lábios, língua e garganta, que permitirá uma produção vocal eficiente, saudável e ressonante.

Apesar das diferentes metas mencionadas, no âmbito deste estudo, vamos nos ater ao trabalho relacionado às vogais, primeiramente porque, em grande parte do tempo em que cantamos, cantamos vogais; em segundo lugar, porque acreditamos em que o trabalho voltado aos elementos da dicção deve se iniciar pela produção consciente e correta dos sons vocálicos puros. "O alto nível de enunciação das vogais é o primeiro componente da dicção a ser atingido por um canto [e] a falta dessa consciência é a base para muitos erros no canto" (FERNANDES, 2009, p. 236). Ademais, para Moore (1999, p. 51):

> O ponto de refinamento da qualidade vocal e de unificação sonora do canto grupal está na formação das vogais. Ela determina a qualidade e a maturidade do som e constitui o fator primário na precisão e controle da afinação, além de abrir o caminho para que um grande número de cantores possa cantar como uma só voz. [...] Será necessário que o coro identifique e conheça a formação das vogais básicas.

Como parte de um programa de preparo vocal para coros, o ensino da produção adequada

dos sons vocálicos é dos mais importantes. Miller (1996) comenta que muitos problemas de afinação no canto coral acontecem como consequência da inabilidade dos cantores em diferenciar claramente as vogais. O autor incentiva a aplicação de exercícios de diferenciação das vogais para que seus cantores adquiram domínio sobre sua produção:

> Um pequeno número de exercícios de diferenciação das vogais, executados individualmente ou em grupos, primeiro lentamente e depois rapidamente, traz uma conscientização sobre como as vogais podem ser mudadas sem perda da consistência necessária para se produzir um timbre vocal rico em ressonância. Essa consistência do timbre pode ser mantida somente se o trato ressonador tiver permissão para assumir formas que 'rastreiem' a vogal gerada na laringe. É essa habilidade de mudar os contornos do trato ressonador que permite que o timbre vocal permaneça constante quando as vogais são diferenciadas277 (MILLER, 1986, p. 61, tradução nossa).

Devemos esclarecer que o que Moore (1999) e Miller (1986) propõem, respectivamente, como unificação e diferenciação de vogais são processos distintos, porém, complementares. A diferenciação proposta por Miller visa à conscientização da postura dos articuladores, principalmente língua e lábios, na produção individual de cada vogal. Por sua vez, o processo de unificação proposto por Moore incentiva uma produção uniforme entre cantores, para que todos os membros do coro pronunciem as vogais puras de forma similar. Tal processo auxiliará a aquisição de um som mais homogêneo e afinado.

Miller explica que, quando as cavidades de ressonância assumem determinada postura para a produção de uma vogal particular, é possível identificar um som com altura e frequência definidas, mesmo sem a aproximação completa das pregas vocais. Isso pode ser verificado se produzirmos um sussurro mais intenso, enunciando as vogais [i e a o u]. Assim, configurações específicas do trato vocal podem estar diretamente associadas com a diferenciação das vogais. Segundo Miller, essas configurações incluem: a postura da curva da língua; o tamanho da contração entre a língua e o palato; o comprimento da língua em relação à contração de certos pontos do trato vocal; a separação dos lábios; o arredondamento dos lábios; a separação da mandíbula; a postura velo-faríngea; e a postura e contrações da língua que ocorrem em determinadas posturas fonéticas.

O autor analisa que os harmônicos agudos, essenciais para as vogais frontais, requerem uma postura mais frontal da língua, diferentemente das vogais posteriores. As frontais demandam um espaço mais estreito na área frontal da boca e, por meio disso, criam mais espaço na faringe. Diferentemente do que muitos regentes corais pregam, a elevação palatal, que permite o aumento do tamanho de todo o trato vocal, acontece mais acentuadamente nas vogais frontais do que nas vogais posteriores. A posição da língua é um aspecto crítico a ser trabalhado por regentes e professores de canto no ensino da técnica vocal, já que tal posição determina e diferencia as várias vogais.

No que diz respeito à posição da boca na produção das vogais, Miller observa que há duas

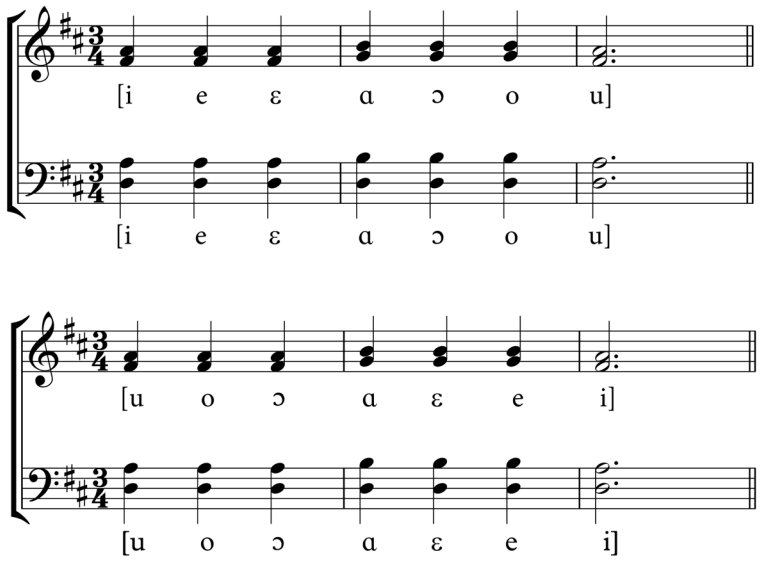
linhas de treinamento opostas e equivocadas do ponto de vista fonético. A primeira propõe que a mandíbula deve permanecer baixa e suspensa, independente da vogal a ser produzida. A segunda, por sua vez, incentiva uma abertura única da boca para todas as vogais. Segundo o autor, em ambas as propostas, o sistema de formantes das vogais é seriamente prejudicado, gerando distorções vocálicas. Dessa forma, Miller incentiva que se produzam as vogais no canto da forma como são faladas. Ele explica que este princípio da escola italiana de canto,

> *Cantare come si parla* tem a ver com a fidelidade na formação de vogais durante o canto, sendo esta baseada em ajustes rápidos do trato vocal. O ideal é a mobilidade acústica, em vez de uma estabilidade acústica. Os fatores de equilíbrio da ressonância são melhor alcançados através da uniformidade do timbre, não através da uniformidade do posicionamento orofaríngeo. A homogeneidade do timbre da vogal acontece quando cada vogal é permitida assumir livremente sua forma acústica característica, enquanto se ajusta às frequências que proporcionarão a força de projeção da voz (MILLER, 1986, p. 74, tradução nossa).

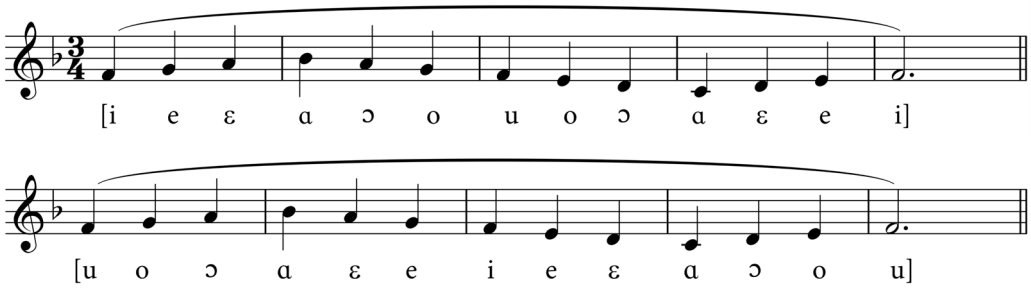
Em nossa proposta de treinamento vocal para cantores corais, defendemos que, antes de tudo, os cantores devem tomar consciência da formação e postura de cada uma das vogais. Para tal, o regente deve aplicar exercícios que permitam aos membros do coro desenvolver a capacidade de diferenciar tais sons e posturas. As diferenças acústicas entre as vogais frontais e as posteriores são uma ferramenta pedagógica importante neste contexto. Miller sugere que se realizem exercícios que alterem a emissão de vogais frontais e posteriores, com o objetivo de manter a mesma ressonância vocal.

Essa busca por manter a ressonância vocal, apesar das diferenças individuais das vogais, já é o caminho de unificação proposto por Moore. É imprescindível que todos os cantores façam o possível para unificar o timbre de cada vogal, dando a elas a mesma "cor sonora" que os outros cantores. Este é, sem dúvida, um caminho eficaz para a construção de uma sonoridade homogênea. A uniformidade de articulação das vogais não somente proporciona a homogeneidade sonora como permite que os cantores cantem de forma saudável, sem que haja a necessidade de se abrir mão das características individuais de suas vozes.

A seguir, apresentamos dois exercícios constantemente utilizados em nossa prática, no intuito de trabalhar a diferenciação e a unificação das vogais ao mesmo tempo. É importante buscar a diferença das vogais, mas, ao mesmo tempo, manter a ressonância da voz ao longo de todo o exercício. Eles são apresentados em duas versões – (a) e (b). A versão (a) inicia-se pelas vogais frontais e caminha até as posteriores. A versão (b) faz o caminho inverso. O Exemplo 4 é feito a quatro vozes, enquanto o Exemplo 5 é feito em uníssono.



Exemplo 4: Exercício de diferenciação e unificação de vogais (FERNANDES, 2009, p. 390).



Exemplo 5: Exercício de diferenciação e unificação de vogais em uníssono (FERNANDES, 2009, p. 390).

3.4. Registração vocal: o que o regente coral precisa saber sobre os registros da voz

Outro elemento imprescindível no trabalho com cantores corais é a registração vocal. Antes de tudo, é necessário entender que o termo registro tem cunho didático e, em geral, procura descrever os intervalos de frequência que uma determinada conjugação de atividades musculares e respiratórias tem entre si. Nas escolas de canto, a terminologia utilizada inclui três registros principais: voz de peito (registro grave), voz mista (registro médio) e voz de cabeça (registro agudo). Os termos sugerem que a voz soa no peito ou na cabeça. Entretanto, os conceitos surgiram quando muitos dos mecanismos da produção vocal ainda eram desconhecidos. Hoje sabemos que essas partes do corpo são regiões onde os cantores podem até sentir alguma adaptação ressonantal, mas não são regiões onde os registros são gerados.

Cada registro vocal tem sua própria 'cor sonora', seu peso e suas características. A fim de executar expressivamente repertórios diversos, as qualidades de cada registro precisam ser trabalhadas. No tocante à descrição fisiológica da produção dos registros vocais, Pacheco, Marçal e Pinho (2004, p. 430) observam que:

> Estudos para quantificar o predomínio muscular nos diferentes registros observaram que o músculo tireoaritenóideo é que apresenta mudanças mais marcantes em resposta à troca de registros. A mudança do registro pesado para o leve mostra uma diminuição na atividade do músculo tireoaritenóideo. Quanto mais pesado o registro, maior é a atividade desse músculo. Já no registro modal, as diferenças observadas vêm de um equilíbrio entre as forças do músculo tireoaritenóideo e do cricotireóideo. No registro de peito, o músculo tireoaritenóideo está em maior atividade, enquanto no registro de cabeça o cricotireóideo apresenta- se com maior predomínio. Com o aumento da tensão do músculo cricotireóideo, as pregas vocais tornam-se mais delgadas sendo que a amplitude da onda mucosa se apresenta mais reduzida. Quanto mais aumenta a atividade do cricotireóideo, mais se alongam as pregas vocais e a voz passa do registro de peito para o de cabeça. Os outros músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe também têm participação nessas mudanças. Entretanto, os músculos tireoaritenóideo e cricotireóideo parecem ser os de maior participação.

Os autores ainda explicam que os registros vocais não são determinados somente pela troca de predomínio muscular, mas também pelo padrão de vibração das pregas vocais, que varia de acordo com a frequência fundamental produzida, assim como pelo fluxo de ar responsável pelo tempo de abertura e fechamento das pregas.

No âmbito da prática coral, a difícil tarefa do regente, no tocante à registração vocal, é orientar seus cantores a respeito da existência de cada registro e suas características, além de auxiliá-los no desenvolvimento da habilidade de transitar entre eles, conectando-os sem perda da qualidade sonora. O maior desafio encontrado por cantores, nesse processo de conexão dos registros, são os pontos de transição chamados de passagens. A transição da voz de peito para a mista é chamada de primeira passagem, e a transição da voz mista para a de cabeça é a segunda passagem. É importante entender que as passagens são, na verdade, zonas de adaptação a uma nova configuração glótica.

A falta de esclarecimento a respeito dos registros, suas sensações e mecanismos é causa para que muitos regentes não queiram assumir sua responsabilidade de ensiná-los. Contudo, saber lidar com tais questões é de grande utilidade para os regentes. Em nosso trabalho à frente de coros de diferentes naturezas, percebemos que aspectos como homogeneidade, equilíbrio, afinação, entre outros, perdem em qualidade nas chamadas regiões de passagens, em função de certo desconforto vocal que cantores sentem por não saber administrá-las. Em nossa tese de doutorado, depois de uma ampla explicação sobre a natureza dos registros e suas ocorrências nos diferentes tipos de vozes, apontamos certas implicações da registração na prática coral sobre as quais comentamos a seguir.

A primeira passagem é bem menos importante para as vozes de soprano. O ideal é que o naipe desenvolva a habilidade de manter a qualidade sonora do mecanismo leve na região grave, ainda que misturado com o mecanismo pesado. Para que o naipe mantenha-se sempre audível na região mais grave, basta que o regente trabalhe uma impostação mais frontal da voz nessa região e ensine suas

cantoras a trazer a sensação de leveza do agudo para o grave.

Os naipes masculinos precisarão de orientações quanto à utilização do falsete, e os baixos ainda precisarão ser orientados quanto à utilização de seu registro de peito e do *vocal fry*[1], se for o caso. Embora muitas escolas de canto defendam a ideia de que, por ser um registro "artificial" da voz, o falsete não deva ser utilizado, nossa experiência nos mostra que, na prática coral, sua utilização é fundamental. Entre outras ocasiões, acreditamos em que o falsete deva ser utilizado por: a) contratenores e falsetistas, quando for o caso; b) tenores, quando necessário cantar passagens longas em tessitura aguda, principalmente nos repertórios renascentista, barroco e clássico; c) tenores, barítonos e baixos, quando em trechos em pianíssimo na região aguda; d) todas as vozes masculinas, quando a música exigir o falsete por indicação do compositor ou ainda para conseguir efeitos cômicos, como a imitação da voz feminina.

No caso do naipe de contraltos, salvo exceções, a questão da registração é mais desafiadora. Os naipes de contraltos são, em geral, formados por contraltos, *mezzosoprani* e, em muitos casos, por sopranos de vozes mais pesadas, que utilizam facilmente seus registros de peito. Além disso, em grande parte do tempo, o naipe de contraltos canta numa tessitura médio-grave que exige uma administração eficiente das passagens. À medida que a voz vai para a região grave, ela tende a ficar menos audível. Nesse caso, a solução é a utilização da voz de peito. Até aqui não há problemas. Contudo, se a qualidade sonora da voz de peito for trazida para a região média e médio-aguda, o resultado será uma sonoridade grosseira, difícil de ser controlada e equilibrada. Em função disso, o regente deverá decidir se as cantoras utilizarão a voz de peito plena ou a voz mista, nas diversas situações, e ensiná-las a administrar as passagens da forma mais eficiente possível. Outros problemas a serem administrados juntamente com a questão da registração no naipe de contraltos são: a) a dificuldade de tornar o naipe homogêneo, principalmente quando se utiliza muito o registro grave da voz; b) a dificuldade de construir uma qualidade sonora equilibrada, principalmente quando o naipe é formado por cantoras de diferentes classificações vocais; c) a dificuldade de uniformizar e refinar a afinação na região da passagem do registro de peito para o registro misto; e d) a dificuldade de equilibrar a sonoridade do naipe com os outros naipes.

Atualmente, entendemos que, no campo dos registros vocais dentro da prática coral, cada caso é um caso e merece atenção individualizada. Contudo, de forma geral, os problemas de registração do naipe de contraltos podem ser solucionados mediante exercícios vocais executados do agudo para o grave, da região de cabeça para a região de peito, sempre com a preocupação de manter a qualidade sonora do mecanismo leve, mesmo nas notas mais graves.

---

[1] "Segundo Reid (1983), em seu *Dictionary of Vocal Terminology: an analysis*, em Fonética, o vocal *fry* é um som áspero, rude e apertado, produzido por um movimento ascendente da laringe, acompanhado por um correspondente rebaixamento da epiglote. No canto, o vocal *fry* é uma qualidade sonora semelhante a de um estertor, que pode ser ouvido somente nas alturas mais graves da extensão vocal. Outros autores relacionam o *vocal fry* ao registro chamado de *Strohbass* (baixo de farpas). Trata-se de um registro que se situa abaixo do registro grave normal da voz masculina. Muitos cantores corais desenvolvem-no a fim de cantar notas mais graves que aquelas de suas extensões naturais.

Em vez de apresentarmos neste estudo um ou outro exercício para trabalhar a registração vocal em coros, considerando as especificidades do trabalho com vozes masculinas e femininas, sugerimos a leitura do subcapítulo "4.7. Registração vocal", de nossa tese de doutorado (p. 399-412). Nessas páginas, há uma série de exercícios com explicações de como eles devem ser executados para o treinamento da registração vocal em coros.

3.5. Vibrato na música coral: permitir ou não permitir?

O uso do vibrato na música coral tem sido, há muito tempo, um dos mais polêmicos e discutidos aspectos referentes à sonoridade coral. De um lado, há regentes que, cientes do fato de que o vibrato faz parte do canto saudável, permitem e incentivam sua presença nas vozes de seus cantores. Por outro lado, há regentes que trabalham constantemente para reduzir ou até mesmo abolir por completo o uso do vibrato em seus coros. A experiência tem nos mostrado, entretanto, que, ao se posicionar, o regente deve considerar tal fenômeno com base na fisiologia da voz e, principalmente, no estudo histórico-estilístico. "Embora o vibrato pareça inadequado para alguns estilos de música vocal, ele se tornou um recurso praticamente essencial para a execução de outros" (FERNANDES, 2009, p. 278).

Antes de tudo, é fundamental o entendimento de que o vibrato é um fenômeno do canto caracterizado por uma variação na altura do som cantado como resultado de impulsos neurológicos que ocorrem por meio de uma relação bem coordenada e balanceada entre os mecanismos respiratório e fonatório. Trata-se do resultado natural do equilíbrio dinâmico do fluxo de ar e da aproximação das pregas vocais. Ademais, para Miller (1986, p. 82), este fenômeno contribui com a percepção da altura, da intensidade e do timbre do som vocal.

Regentes que defendem o som coral sem vibrato baseiam-se tanto em razões estéticas quanto técnicas. O argumento mais importante usado por esses regentes é que o uso do vibrato causa danos à pureza de entonação e destrói a clareza das linhas contrapontísticas. Tais opiniões têm sido tradicionalmente apoiadas por estudiosos e músicos que têm um interesse predominante na música dos períodos renascentista e barroco. Outro argumento utilizado por regentes contrários é que o uso do vibrato dificulta a homogeneidade sonora do coro. Vários autores, contudo, afirmam que o que garante a mistura homogênea do som coral é a unificação vocálica e que vozes com vibrato devem ser equilibradas pelo regente.

Dentre os que defendem o vibrato, estão os professores de canto que argumentam que um bom vibrato é um aspecto fundamental e natural do canto artístico. Contudo, não há exatamente um consenso sobre o que seria um vibrato natural. Frequentemente, as dificuldades em descrever o fenômeno e as várias mudanças estéticas da sonoridade vocal acabam por tornar o conceito de um bom vibrato, algo consideravelmente subjetivo.

Ao longo de nossas pesquisas a respeito da sonoridade coral, temos tomado conhecimento a

respeito de diversos trabalhos que analisam o comportamento de diferentes tipos de vibrato em estilos diversificados de música coral. Alguns resultados são favoráveis ao uso do vibrato em repertórios do Romantismo e do Século XX principalmente. Outros trabalhos chegam a conclusões contrárias ao uso do vibrato em qualquer situação, especialmente na música *a capella*.

Acreditamos em que um regente cuidadoso e bem preparado vocalmente pode ensinar seus cantores a desenvolver um controle do vibrato para a execução de determinados repertórios. Defendemos que a habilidade é parte integral de qualquer boa escola de técnica vocal. Assim, pode-se dizer que um cantor que não consegue controlar o vibrato – se excessivo ou inexistente – provavelmente ainda não desenvolveu uma técnica saudável e eficiente.

Ainda assim, não podemos deixar de tratar o vibrato como um aspecto saudável e natural do canto artístico. O cuidado que precisa ser tomado é que ele não interfira negativamente na realização musical. O vibrato deve ser desenvolvido pelos cantores e usado como uma ferramenta de expressão. Tal uso é variável no canto coral, o que força o regente a decidir e a orientar seus cantores sobre quando e quanto o vibrato é apropriado. Como uma orientação para seu discernimento, a respeito do uso do vibrato, o regente pode considerar os seguintes pontos abordados por Brandvik (1993, p. 167):

> 1. O vibrato deve variar com as dinâmicas: quanto maior o volume, maior o vibrato; de modo inverso, quando menos volume, menos vibrato; 2. O vibrato deve variar com a textura da música: quanto mais densa a textura menos vibrato (para possibilitar que a harmonia seja ouvida mais claramente); opostamente, quanto menos densa a textura, mais generoso o vibrato; 3. O vibrato deve ser relacionado ao período ou estilo da música que estiver sendo cantada. A música renascentista com suas linhas claras, texturas esparsas e harmonias abertas requer um controle criterioso do vibrato. A música romântica com harmonias vibrantes e expressões sonoras cheias geralmente permite um vibrato rico e encorpado. (tradução nossa)

Com essa reflexão sobre a pertinência do vibrato na atividade coral, concluímos nossa exposição sobre os elementos técnico-vocais que merecem ser contemplados em um programa de preparo vocal para coros. Tal tarefa, em nosso entendimento, cabe ao regente, sendo parte integrante de suas funções, ainda que possa contar com o trabalho de um profissional designado e contratado para realizá-la junto ao seu grupo coral.

Referências

BRANDVIK, Paul. Choral tone. In: WEBB, Guy B. *Up front! Becoming the complete choral conductor*. Boston: E. C. Schirmer, 1993.

CARRINGTON, Simon. Uma mistura de ideias: uma abordagem para o canto em conjunto. Tradução de Edson Carvalho. *Canto-Coral*: Publicação Oficial da Associação Brasileira de Regentes de

Coros. Brasília: Ano II, n. 1, 2003.

EMMONS, Shirlee; CHASE, Constance. *Prescriptions for choral excellence*: tone, text, dynamic leadership. New York: Oxford University Press, 2006.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade*: uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; OSTERGREN, Eduardo Augusto. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. *Música Hodie*, Goiânia, vol. 6, n. 1, p. 51-74, 2008.

HEFFERNAN, Charles W. *Choral music*: technique and artistry. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.

HOGSET, Carl. *Singing technique*. Ft. Lauderdale: Walton Music Corporation, 1994.

MILLER, Richard. *On the art of singing*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MILLER, Richard. *The Structure of Singing*. New York: G. Schirmer, 1986.

MOORE, James A. Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente. In: *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, 1999 (anais).

PACHECO, Claudia, MARÇAL, Márcia; PINHO Sílvia. Registro e cobertura: arte e ciência no canto. In: *Revista CEFAC*, São Paulo, vol. 6, n. 4., 2004.

PFAUSTCH, Lloyd. The choral conductor and the rehearsal. In: DECKER, Harold; HERFORD, Julius. *Choral Conducting*: a symposium. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.

REID, C. L. *A dictionary of vocal terminology*. New York: The Joseph Patelson Music House, 1983.

SMITH, Brenda; SATALOFF, Robert Thayer. *Choral pedagogy*. San Diego: Singular Publishing Group, 2000.

SUNDBERG, Johan. Breathing behavior during singing. In: *National Association of Teachers of Singing Journal*. Jacksonville, vol. 49, n. 3, pp.4-9, 49-51, 1993.

SUNDBERG, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.
SUNDBERG, Johan. Vocal tract resonance in singing. In: *National Associations of Teachers of Singing Journal*. Jacksonville, vol. 44, n. 4, pp.11-19, 1988.

SWAN, Howard. The development of a choral instrument. In: DECKER, Harold; HERFORD, Julius. *Choral conducting*: a symposium. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.

O REGENTE-EDUCADOR:
ASPECTOS PEDAGÓGICOS DO TRABALHO CORAL

CAPÍTULO IV

CAPÍTULO IV

O regente-educador: aspectos pedagógicos do trabalho coral

Ana Lúcia Gaborim-Moreira
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

INTRODUÇÃO

"Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina"[1]. A poeta goiana Cora Coralina (1889-1985) resume nesta frase a essência do ser educador, que considero fundamental para a compreensão do papel do regente coral: um ser mediador em um processo contínuo de construção artístico-musical pelo canto coletivo. Assim, o conceito de **regente-educador** que trago aqui neste texto pressupõe a concepção do canto coral enquanto Educação e Arte, e não só diz respeito a uma conduta profissional, mas a um projeto pessoal que impacta na vida de outras pessoas, em torno do fazer musical.

É possível perceber a ligação direta entre o regente e o educador, quando nos lembramos de que o título "maestro" se refere a ambos, em línguas latinas como o italiano e o espanhol. Por outro lado, a palavra "regente", em idiomas como o inglês, o francês e o russo, significa "condutor" ou "chefe" e está mais ligada à ideia do líder. Se associarmos os dois significados, temos então a ideia de que o regente é um líder – que orienta um grupo a seguir um determinado caminho – e ao mesmo tempo, um educador – que acompanha o desenvolvimento do grupo ao longo desse caminho. Obviamente, não estamos falando de "qualquer" regente, mas de um regente realmente comprometido com o cres-

[1] Trecho do poema de Cora Coralina denominado "Exaltação de Aninha (O Professor)".

cimento musical de seu grupo e com a qualidade vocal de seus coralistas, empenhado em oferecer o melhor resultado artístico ao seu público.

Para quem trilha ou já trilhou o(s) caminho(s) do canto coral, talvez seja mais fácil compreender como a Educação e a Arte estão intrinsecamente presentes em um ensaio ou em uma apresentação. Mas talvez isso não faça muito sentido para aqueles que não participam ou participaram de um coro, e por isso considero este tipo de discussão tão necessária para além do universo coral (assim, almejo que este texto "crie asas" e vá para outros contextos...). Então, o que faz de um coral algo atrativo, interessante? Afinal, essa forma de se fazer música não rende bilheterias milionárias, não está entre as "mais tocadas" do *Spotify*, nem entre os "mais assistidos" do *YouTube*... "Cantar em um coro" geralmente demanda tempo e dedicação, por isso não costuma se encaixar em uma agitada rotina contemporânea – sobretudo para aqueles que nunca passaram por essa significativa experiência. Participar de um coro não costuma fazer falta para aqueles que se acomodam na "zona de conforto" de uma sociedade que valoriza o "ter" em detrimento do "ser"... E "ser coralista" não rende tantas "curtidas" nas redes sociais.

Ainda em termos de introdução ao tema, para que entendamos a real função do regente-educador no contexto contemporâneo (em uma visão não muito poética), consideremos o cenário coral brasileiro que se estabeleceu nas últimas décadas: é assustador o número de pessoas que nunca vivenciaram um ensaio coral, ou que se consideram desafinadas / inaptas para cantar (sem terem passado por qualquer tipo de avaliação nesse sentido). E ainda há aquelas que nunca assistiram ao vivo à apresentação de um coro[2].

Recentemente, adquiri um livro espanhol intitulado: "*Guia prático para cantar em um coro*: o que é um coro e como funciona, a técnica vocal, saúde e higiene, ensaios e apresentações" (VILLAGAR, 2016). Penso que este seria um importante tema para discussão em escolas, universidades, igrejas, ONGs, projetos sociais e outros centros culturais, para incentivar as pessoas a cantarem em coros, a fim de que possam conhecer os benefícios do canto coral. De modo geral, constatamos que, nos coros amadores, a maior parte dos integrantes não é musicalizada, isto é, nunca teve um estudo sistemático de música, com a orientação de um professor. Isso não é exatamente uma novidade, mas é significativo que se levante essa problemática, para que se possa caracterizar o público-alvo do trabalho coral: primeiramente, os **coralistas**, e, em segundo plano, a **comunidade** que nos ouve.

Como bem apontam Robinson e Winold[3] (*apud* GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 51), "o regente coral lida com pessoas, que *são* seus instrumentos", e muitas dessas pessoas trazem para o contexto do coro aquilo que podemos classificar como "educação musical informal". Embora muitos

---

[2] Em 2018, realizei uma pesquisa intitulada "Você já cantou em um grupo coral?", pelo *site* survio.com. Mais de 300 pessoas (das cinco regiões brasileiras) participaram voluntariamente, respondendo a um questionário estruturado com 15 perguntas. As respostas revelaram que 19,9% das pessoas nunca participaram de um coro; e 7,2% das pessoas declararam que nunca assistiram a uma apresentação ao vivo de um coro.

[3] Há autores estrangeiros aqui citados que foram traduzidos na tese que embasa este capítulo (GABORIM-MOREIRA, 2015), em que consta também o texto original. Por esse motivo, faremos essas citações em forma de *apud*.

ingressem no coro quase que pedindo desculpas, justificando que "não sabem nada" de música, na verdade, cada um já traz a "paisagem sonora"[4] dos ambientes em que vive ou viveu. E mesmo que desconheçam o vocabulário técnico-musical, ao ouvirem uma determinada música conseguem identificar e explicar diversos elementos de sua estrutura: instrumentação, gênero (sacro, erudito, popular), idioma do texto, tipo de vozes, partes diferentes (forma). Cada pessoa tem seu próprio "gosto" e sensibilidade musical e estabelece relações afetivas com determinadas obras – mesmo que não saiba verbalizar o porquê.

Ainda refletindo sobre esse contexto da educação musical informal – independentemente do estilo que se ouve – geralmente, não se têm exemplos de bom uso da voz. Observa-se que muitos coralistas chegam ao coro com uma série de vícios, na tentativa de imitar o timbre de um determinado intérprete que está na mídia ou de reproduzir uma melodia que se ouve no rádio em uma tessitura muito diferente da sua. A forma como se canta – muitas vezes para dar um ar de "sofrência" à canção – também apresenta condições muito distantes de um modelo vocal saudável: geralmente há um esforço desnecessário na emissão vocal, muitos golpes de glote, respiração súbita e sem preparo, tensões na região do pescoço, ressonância demasiadamente nasal, pouca articulação e falta de apoio[5].

Enfim, são muitos os exemplos inadequados de utilização da voz, amplamente divulgados e, de forma acrítica, apreciados. Na verdade, um modelo vocal mais saudável e com melhor resultado em termos de afinação, projeção, sustentação, brilho, articulação e fraseado (entre outros itens difíceis de definir), que se aproxima de uma referência que pode ser entendida como "canto lírico", é o que dá muito mais trabalho e que demora mais tempo para se desenvolver. Assim, é mais fácil rechaçar esse modo de cantar e rotulá-lo de "burguês, branco, europeu, aristocrata, elitista e esnobe, ou seja, condenando-o à extinção, numa lamentável distorção de valores", como ressalva Ricciardi (2019). Nesta mesma linha de senso comum, muitas vezes é encaixado o "tradicional" canto coral – que zela pela voz saudável e longeva e que preza pela busca de um timbre homogêneo, refinado, projetado e esteticamente coerente, mas que, muitas vezes, é taxado de "chato" ou obsoleto.

Não pretendo fazer prosperar uma discussão estética, etnomusicológica ou decolonial, mas apenas expressar pensamentos que têm incomodado a muitos regentes e cantores nos últimos tempos. Porém, é fato que muito provavelmente não nos lembremos da música que tocou centenas de vezes na mídia no ano passado, e por outro lado, tenhamos as mais gratas lembranças de um coro em que cantamos na infância ou adolescência.

Prossigo alertando que o coro é um dos poucos ambientes de natureza cultural onde se divulgam orientações a respeito de saúde vocal. As escolas de educação básica – que naturalmente deveriam ser o local onde se aprendem os princípios básicos de canto e saúde vocal, desde a infância – não

---

[4] O conceito de "paisagem sonora" (*soundscape*) foi desenvolvido pelo compositor canadense Murray Shafer e diz respeito aos sons e às músicas que se ouvem e que caracterizam um determinado ambiente.

[5] Utilizaremos a definição de apoio proposta por Sundberg (2018, p. 298): "termo frequentemente utilizado na prática e ensino vocais, que faz referência à sensação de 'suporte' dos músculos respiratórios para a atividade fonatória. Em termos fisiológicos, o apoio parece estar associado ao controle apropriado da pressão subglótica."

oferecem referências adequadas: professores não são orientados a fazer um "aquecimento" antes de entrar nas salas de aula e realizam um esforço gigantesco em suas rotinas – o que os leva a um desgaste vocal insano, com consequências irreversíveis[6]. Em minhas pesquisas e reflexões, ainda não encontrei respostas para a negligência desse conhecimento tão imprescindível em cursos de Pedagogia, em Licenciaturas, na formação de professores, e que é inerente ao canto coral. Contudo, conhecemos a realidade da Educação brasileira; temos problemas ainda muito maiores e bem mais preocupantes. Como bem nos retrata Zagury (2018, p. 24), vivemos em um país "de proporções continentais, o Brasil que tem milhões de crianças com fome e outras carências, que não tem nem sala de aula em muitos municípios".

No âmbito das Ciências Humanas, em que reside o ensino de Arte e de Música, "vive-se hoje uma séria crise intelectual, na medida em que se veicula na sociedade um certo desprezo pelo saber" (ZAGURY, 2018, p. 28). A autora ainda constata que "parece crescer o número de pessoas que, nada tendo estudado, lido ou se informado sobre um assunto, técnico ou científico, discute a respeito com a intransigência de quem desconhece a própria limitação" (ZAGURY, 2018, p. 42). Isso é claramente perceptível no que diz respeito ao conhecimento sobre Voz e, de maneira generalizada, sobre Música. Assim, encontramos, no cotidiano das escolas, exemplos muito distantes do que podemos considerar "aceitável", que acabam promovendo uma "deseducação musical". Nesse sentido, Welch e Adams (2003, p. 06) corroboram que "muito do que é percebido como 'desabilidade' musical é um produto da aculturação, incluindo uma educação inadequada e/ou experiências inapropriadas". Mas por que estou levantando estas questões aqui neste texto? Porque tudo isso tem influenciado diretamente os padrões de sonoridade e interpretação dos coros brasileiros, nos mais diversos contextos. Consequentemente, isso influenciará as decisões que teremos que tomar para direcionar todo o trabalho coral, inclusive, no que diz respeito à abordagem pessoal dos integrantes que chegam ao coro.

Mas voltemos a falar de Educação e Arte, amor e poesia, pois a intenção deste texto não é desanimar, causar revolta ou indignação. Pelo contrário, estou sempre empenhando esforços para ajudar e motivar regentes-educadores, estimulá-los a buscarem o melhor de si enquanto artistas – pois assim, creio eu, poderão extrair o melhor de seus coralistas e oferecer o melhor para o público. Penso que o leitor deste texto deva ser um regente coral, cantor ou educador musical, assim como eu. Por isso, convido o leitor a prosseguir nestas reflexões, para juntos enxergarmos nossa profissão (ou missão?) de regentes-educadores com entusiasmo, resiliência e fé – sobretudo nestes tempos assombrados pela pandemia. Não quero incutir nenhum tipo de discussão religiosa neste texto, mas penso que

---

[6] Em um estudo publicado pelo Sindicato dos Professores de São Paulo, em parceria com o Centro de Estudos da Voz (CEV), as fonoaudiólogas e pesquisadoras Fabiana Zambom e Mara Behlau afirmam que, a cada ano, grande número de professores pede o afastamento de suas funções para tratamento médico, por problemas de saúde vocal. Elas afirmam que "a associação de sobreuso vocal, volume elevado e canto, com ausência de treinamento específico, têm força para aumentar o risco de um problema de voz (...). Os problemas relatados foram claramente semelhantes em todos os Estados brasileiros" (*apud* GABORIM-MOREIRA; EGG, 2018, p.39).

> artistas são visionários. Praticamos uma forma de fé, enxergando um objetivo criativo que reluz a distância e seguindo em sua direção. Muitas vezes ele é visível para nós, mas não para os outros à nossa volta (...). Às vezes somos chamados a peregrinar em nome da arte e duvidamos desse chamado, mas mesmo assim o atendemos (CAMERON, 2017, p. 09).

Para aqueles que "vivem" em coro, essa linha de pensamento é perfeitamente compreensível, porque estamos sempre investindo nosso tempo, energia e até nossos recursos financeiros, simplesmente para "cantarmos juntos". Não é um trabalho fácil – exige muita paciência, dedicação e perseverança – mas temos a esperança de que, depois de muitos e muitos ensaios, aquela determinada música "vai sair", e uma apresentação "vai acontecer", em um processo de "sinergia" que não conseguimos explicar. Nossa expectativa é sempre muito positiva em relação aos resultados de um coro, contudo, o que realmente nos impulsiona a viver em coro é justamente o processo que nos leva a esses resultados – um processo artístico, sem dúvida, mas também um processo de ensino-aprendizagem coletiva, isto é, um processo pedagógico.

1. O coro e a formação do regente-educador

Todo educador naturalmente assume conhecimentos teóricos e práticos específicos de seu campo de atuação. Assim, o educador musical que se propõe a reger um grupo coral firma-se sobre princípios de **técnica de regência**, de **técnica vocal** e sobre o que podemos denominar **técnica** (ou técnicas) **pedagógica**(s)[7] – sobre a qual nos aprofundaremos neste capítulo. Assim chegamos ao conceito de **pedagogia coral**, estabelecido por Smith e Sataloff (2013, p. vii): "a pedagogia coral, uma união da pedagogia vocal, da regência coral e da ciência da voz, procura fornecer os materiais e métodos necessários para a preservação de uma vocalização saudável e da promoção da arte coral".

O estudo da "técnica de regência" implica na construção de competências e habilidades que envolvem corpo e mente na performance musical. Nas palavras de Kohut e Grant (apud GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 44), a técnica ajuda o regente "a realizar suas metas musicais da maneira mais eficiente e mais efetiva". Não me alongarei neste tema, pois creio que outros autores neste livro discorrerão sobre ele com maior profundidade. Mas, considerando minha experiência enquanto professora de Regência em um curso superior de Música, considero relevante elencar alguns fundamentos para a formação do regente-educador: 1. o estabelecimento da **postura** (enquanto posicionamento corporal e também atitude de liderança diante do grupo); 2. o desenvolvimento do **gestual**, que envolve o autocontrole e engloba movimentos de independência (e interdependência) corporal, direcionando a interpretação musical; 3. o cuidado com a **expressão facial e o olhar**, que ilustram o caráter da obra e são poderosos elementos expressivos: eles deixam transparecer a energia e o estado psicológico do regente (se está cansado, concentrado, inseguro, insatisfeito etc.).

---

[7] O termo "técnica pedagógica" não é usual na língua portuguesa, na área da Educação – apesar de ser utilizado na língua espanhola, no sentido que aqui propomos. Empregamos esta expressão com o propósito de fazer analogia às outras duas técnicas, que são oriundas da área de Música.

Já a "técnica vocal", em suas bases fisiológicas e cognitivas associadas, é um fundamento imprescindível para o trabalho do regente e para a consolidação de um coro, uma vez que as vozes são a sua matéria-prima e, ao mesmo tempo, sua obra-prima. Para muitos coralistas, o regente coral é seu primeiro "professor de canto"; é necessário, portanto, ensinar-lhes os princípios básicos da técnica vocal (consciência corporal, controle respiratório, fonação, articulação, ressonância) e proporcionar-lhes uma gama de exercícios (como os tradicionais *vocalises*), que lhes permitam experienciar suas possibilidades de execução vocal. Também é necessário criar conexões entre esses exercícios e sua aplicação no repertório a ser cantado, para que a técnica tenha significado para os coralistas. O modelo vocal que o regente oferece para o coro deve ser, naturalmente, o ideal sonoro que pretende atingir – e por isso, ele mesmo precisa ser um conhecedor da técnica, mesmo que conte com o auxílio de um preparador vocal em sua equipe coral. Diante do exposto, destacamos dois pontos fundamentais no trabalho vocal a ser desenvolvido no coro: a preservação da saúde vocal e a convergência da técnica para uma melhor fruição do fazer musical. Em suma, "a obra artística não pode acontecer sem os meios técnicos para a sua apresentação (...). A técnica vocal sistemática e a expressão artística são inseparáveis; elas formam a estrutura do canto" (MILLER, 2019, p. 26).

Porém, não basta que o regente construa a(s) técnica(s) em si mesmo; é preciso que ele consiga desenvolver, junto ao coro, os meios necessários para executar a obra escolhida. Max Rudolf (*apud* GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 43) afirma que "a direção de qualquer *performance* é condicionada à relação entre o gesto e a resposta, uma relação que trata da individualidade do líder e da reação dos *performers*". Sob esse ângulo, talvez o regente atue mais diretamente como educador, uma vez que o grupo pode não ter um nível de conhecimento musical ou técnico-vocal suficiente para superar os desafios da obra que será realizada. Silva (2019, p. 18) sintetiza: "o que caracteriza a atividade coral é a realização musical, portanto, os processos de ensino, nessa perspectiva, são os meios para alcançá-la".

É preciso considerar, ainda, que reger um coro também é um processo contínuo de formação do próprio regente. Os regentes iniciantes têm um olhar muito voltado para si mesmos – para sustentar a postura, para controlar os movimentos, para "não se perder" na leitura da partitura. Mas à medida que vão dominando os elementos básicos da regência e automatizando o gesto, conseguem "abrir os olhos e os ouvidos" externos, ou seja, direcionam o foco de sua percepção para o coro. A regência vai se tornando cada vez mais natural e fluente; e o regente cresce a cada novo repertório, a cada novo concerto, enfim, a cada novo desafio. Meus principais professores de Regência, no âmbito acadêmico, sempre me ensinaram que todo regente passa por um "processo permanente de formação a que se lança até o último dia de sua carreira, (...) um processo de constante reciclagem e constante recriação do regente que ele já é" (RAMOS, 2003, p. 30). Também, ensinaram-me que reger um coro "é, acima de tudo, admitir que estudar música significa estudá-la por toda a vida" (KERR, 2006, p. 119).

Nesse processo, muito além de ensinar conteúdos musicais e vocais, o regente ainda atua como **gerente** de relações interpessoais: delegando tarefas, organizando e orientando as funções de seus coralistas e equipe (quando há), avaliando o desempenho e a produtividade do grupo, estabele-

cendo contatos com instituições e com o público. Na maioria dos casos (pelo menos em nosso país), atua-se ainda como gerente de *marketing*, gerente de recursos financeiros ou de recursos materiais para a manutenção do coro. Poderíamos, então, discorrer a respeito da função do **regente-gerente**... Mas este não é o alvo deste capítulo.

2. O coro enquanto espaço de ensino-aprendizagem coletivo

Pensamos no canto coral enquanto um fazer artístico-musical que envolve processos contínuos de ensino-aprendizagem, dentro de um ambiente coletivo. Para conduzir essa experiência, juntamente com a técnica de regência e a técnica vocal – que já mencionamos – o regente-educador vale-se de técnicas ou práticas pedagógicas, que podem ser assim definidas:

> as práticas pedagógicas incluem desde o planejamento e a sistematização da dinâmica dos processos de aprendizagem até a caminhada no meio de processos que ocorrem para além da aprendizagem, de forma a garantir o ensino de conteúdos e atividades que são considerados fundamentais para aquele estágio de formação do aluno (...). Duas questões se mostram fundamentais na organização das práticas pedagógicas: articulação com as expectativas do grupo e existência de um coletivo (FRANCO, 2016, p. 547).

As práticas pedagógicas, nesta citação de Franco, referem-se a diversas áreas do conhecimento; todavia, para relacionarmos essa definição à **pedagogia coral**, equiparamos os alunos a **coralistas**; da mesma forma, entendemos o professor como **regente**; e a aula, como **ensaio**. Também é relevante compreendermos, com maior aprofundamento, o significado dos termos que envolvem a concepção de ensino-aprendizagem. A palavra "aprender" (do latim *ad prehendere*) – significa agarrar, pegar, apoderar-se de algo: conhecimentos, habilidades, valores. Mas também está relacionada à transformação (conforme detalharemos mais adiante) e à ampliação das vivências do indivíduo, àquilo que ele carrega junto de si. Já o conceito de "ensinar", que é sinônimo de "educar", etimologicamente significa "conduzir ou direcionar para fora" (do latim, *ex* - "fora"; *ducere* - "conduzir" ou "levar"). Assim, "conduzir para fora" emprega-se no sentido de preparar as pessoas para o mundo e para viver em sociedade, ou seja, "para fora" de si mesmas, mostrando as diferenças que existem no mundo. No ambiente coral, conforme já expusemos na introdução, congregamos pessoas com "bagagens" diferentes e distintos modos de pensar. Nisso reside um dos papéis do regente-educador: permitir que todos os seus coralistas desenvolvam-se musical e artisticamente, proporcionando os meios para esse desenvolvimento. Nem todos se desenvolverão com a mesma velocidade ou com a mesma profundidade; alguns necessitarão de maior incentivo e motivação; outros trarão questões psicológicas ou patológicas que demandam um olhar atencioso do regente-educador.

Braga e Tourinho (2013, p. 34) corroboram que "ao regente não cabe apenas dominar conhecimentos musicais, mas desenvolver habilidades que valorizem as diferenças individuais que fortalecem o grupo". Fortalecer o grupo, logo, é um indicativo da função social do coro. Nas palavras de Pereira e Vasconcelos (2007, p. 100-103),

> no canto coral, a música contextualiza as relações sociais influenciando o processo de formação dos participantes. Este universo de relações é importante, pois é nele que se dá o dia a dia de um coral e se constitui novas possibilidades de construção de novos saberes e atitudes. (...) a atividade coral é uma trama rica de possibilidades formadoras de humanização e socialização.

Podemos afirmar, portanto, que o coro representa essencialmente um ambiente de **socialização**, em que os resultados são compartilhados em uma via de mão dupla: o regente não só ensina, como também aprende. Ademais, quando existe a sensibilidade de imaginar-se no lugar de seu coralista, pode-se compreendê-lo melhor em suas dificuldades. Figueiredo (2010, p. 157) ressalta que a regência coral pressupõe "a existência de processos de transmissão e recepção, de ensino e aprendizagem, implícitos em um fazer social". Nesse "fazer social", além de cantarmos em conjunto, desenvolvemos valores humanos como: solidariedade, respeito, cooperação, altruísmo, apoio e, sobretudo, trabalho em equipe.

Tendo esse olhar mais "social" e ao mesmo tempo, mais "humano" sobre seus coralistas, o regente-educador poderá identificar melhor as necessidades de seu coro, a fim de criar estratégias mais eficazes para o seu desenvolvimento musical. Em termos pedagógicos, isso significa a escolha de metodologias (como ensinar), conteúdos (o quê ensinar) e objetivos (aonde queremos chegar?), havendo ainda a necessidade de uma avaliação constante sobre o que foi ensinado. Para que tudo isso se processe em um tempo hábil e relativamente determinado, é necessário um planejamento – a curto, médio e longo prazo[8]. Outras questões são essenciais para determinar a condução do trabalho coral: quantos somos? Quanto tempo temos? Onde ensaiamos? Temos uma equipe? Temos recursos? Naturalmente, as respostas serão diferentes para cada grupo, levando em conta seus problemas e limitações e, ao mesmo tempo, seus interesses e seu potencial para desenvolver-se musicalmente. A partir daí, é possível vislumbrar como o coro pode se transformar nas mãos do regente-educador.

3. O coro enquanto espaço de transformação

Ainda pensando na socialização que acontece no contexto do coro, é importante ressaltar as transformações que se processam nesse ambiente. Parto da premissa de que um indivíduo automaticamente começa a se transformar quando ele passa a ser "coralista". Em seu trabalho de doutorado, Chevitarese (2007) relata essas transformações em nível emocional, social e cultural, "muitas vezes profundas", nos coros com que trabalhou ao longo de sua carreira. Por meio de depoimentos e da própria observação de mudanças de comportamento, a regente conclui que seus coralistas,

> a partir das vivências que a atividade coral proporcionava, incorporavam novos valores ao seu universo cultural e social, tornando-se mais seguros, autoconfiantes, com espírito crítico mais aguçado, capazes de melhor se conhecerem e

[8] No capítulo 2 de minha tese (GABORIM-MOREIRA, 2015), apresento esses tópicos com bastante detalhamento. Contudo, dadas as delimitações deste capítulo, proponho-me apenas a lançar essas questões, com o intuito de instigar o regente-educador a refletir sobre sua própria prática pedagógica.

> a partir daí, redirecionavam suas vidas (CHEVITARESE, 2007, p. 77).

Ao longo dos anos trabalhando com coros, percebi que o coro transforma e SE transforma. Transforma-se o grupo, transforma-se o entorno do grupo (famílias, escolas, comunidades) e transformam-se os coralistas, não apenas em termos musicais (técnicos ou interpretativos) e socioafetivos, mas em termos de desenvolvimento cognitivo e psicomotor. As apresentações do coro também são muito positivas nesse sentido e representam o desfecho de todo o processo pedagógico: o grupo pode perceber o quanto cresceu e amadureceu, desde o primeiro ensaio até o momento da apresentação, e o quanto cada coralista transformou-se.

Com o ano de 2020, estamos, decididamente, em um momento crucial de transformação. Paira no ar a questão: "como fazer coral, diante da pandemia?" E mais ainda, "como será o fazer coral depois da pandemia?" Respondo com as palavras dos regentes franceses, Clos e Rose (2000, p. 06):

> a regência consiste na construção de um projeto que conduza o coro à transformação, onde as tomadas de decisão se fazem dentro do que é necessário e de acordo com o que é coerente e possível, o que demanda o conhecimento da situação do grupo – dentro de sua história e das condições daquele determinado momento.

Nesse sentido, o agora é o momento (e a oportunidade!) de se pensar em propostas pedagógicas inovadoras para o coro. Mas, na verdade, a utilização das TICs (Tecnologias de Informação e Comunicação) – como "kits de ensaio", conversas de *WhatsApp*, gravações feitas pelo aparelho celular, partituras lidas em *tablets* e vídeos de apresentações disponibilizados no *YouTube* – já estavam presentes na rotina coral, como levanta Santos (2019, p. 16), em sua dissertação de mestrado: "um auxílio que tanto preparava o coralista para o ensaio, como poderia servir como um complemento do ensaio e das aprendizagens que ali teriam se desenvolvido". Contudo, a necessidade de isolamento social é que nos levou a depender de forma mais efetiva da tecnologia. Nos grupos que rejo, criamos novos modos de nos conectar (por meio das plataformas de videoconferência), conectando-nos também com regentes de outros lugares (e até mesmo outros países), em forma de intercâmbio. Conhecemos outros "hábitos de ensaio", outras obras musicais com "sotaques" diferentes, o que foi bastante enriquecedor para o coro. Porém, muitas vezes, também foi preciso deixar de lado os objetivos artístico-musicais e ouvir os participantes do grupo: seus anseios, suas expectativas, seus medos e incertezas; deixar o coro à vontade no ambiente virtual, até então desconhecido, para depois iniciar o fazer musical – o que foi sensivelmente muito positivo para todos.

Outro item que precisou ser adaptado na concepção do canto coral diz respeito às apresentações: o nosso palco passou a ser uma telinha. Embora a sonoridade da telinha esteja muito aquém de uma audição ao vivo, parece-nos que cantar em um coro deixou de ser, para muitos, algo que, até pouco tempo atrás, poderia ser considerado "chato" ou obsoleto, como comentamos na introdução deste texto. O aspecto visual do coro agora é muito mais dinâmico, atual e, consequentemente, mais

atrativo; os coralistas passaram a ser *performers* muito mais requintados (cada um tem que dirigir e atuar em sua própria produção) e sua participação é ressaltada no vídeo. O resultado sonoro e visual pode ser aperfeiçoado pelas mãos "mágicas" de um editor de áudio/vídeo; as visualizações tiveram muito mais alcance geográfico e muito mais acessos nas redes sociais. Outra vantagem encontrada é que, em um mesmo vídeo, é possível juntar mais de um coro – reunindo grupos de cidades, Estados ou países diferentes. Ou então, juntar vários coros do mundo em um mesmo festival virtual – o que tem acontecido com frequência.

Percebemos, logo, que o atual momento também nos levou a questionar quais são os reais objetivos do "fazer coral", pois não podemos estar simultaneamente em um mesmo espaço físico e soar como um grupo. A tecnologia ainda não resolveu questões de sincronicidade (*delay*) e de refinamento do timbre vocal, e não se trata simplesmente de transpor a dinâmica de ensaio presencial para o ambiente virtual. É importante deixar registrado que, diante da necessidade de se discutirem essas questões e de buscar possíveis soluções para "o que se pode fazer com o coro", houve uma interação muito maior entre os regentes brasileiros. Dessa forma, eles têm se unido e compartilhado seus desafios e experiências em reuniões, encontros, *lives*, fóruns, congressos, cursos e eventos de formação – inclusive, percebe-se uma nova linguagem coral nessas discussões. Todavia, a essência do canto coral, que é fazer música e estarmos juntos, permanece. Aliás, "estarmos juntos" é fundamental neste momento de crise. É preciso prover suporte emocional, cuidar dos coralistas, porque estamos sofrendo muitas perdas. Naturalmente, todos estamos sendo transformados nesse processo.

4. O coro enquanto espaço lúdico e criativo

Ainda refletindo sobre este período de pandemia em que vivemos, o regente-educador precisa ter muita criatividade para suprir sua falta de experiência com o "virtual" – porque nossa formação foi toda centrada no modo presencial. Ser criativo, no entanto, não prescinde da técnica; pelo contrário, conforme argumenta Sekeff (1999, p. 233), "a criatividade garante originalidade com o recurso da técnica (...), é um jogo de possibilidades ocultas de novas combinações, levando-nos a perceber mais e melhor". A necessidade de ser criativo surgiu com a determinação de isolamento social e, desde então, regentes têm buscado construir seu próprio e novo jeito de fazer música coral juntamente com seu grupo – o que, a meu ver, dá aos coralistas uma sensação de autonomia, de satisfação em cooperar e participar mais ativamente do planejamento, escolha do repertório e realização do ensaio.

No coro infantojuvenil iniciante que rejo, tive a oportunidade de compor com as crianças, durante os ensaios, sendo que, até começar a pandemia, isso não tinha sido explorado. Um dos coralistas exclamou: "finalmente, vamos cantar o que a gente faz!" – e eu me surpreendi com essa constatação. Então, criamos uma música sobre as "coisas boas" da pandemia, em uma proposta de enxergarmos a atual situação de forma positiva, na esperança de dias melhores. O resultado levou-nos a produzir um vídeo, no novo formato "mosaico", deixando as crianças bastante entusiasmadas e orgulhosas. Elas também se sentiram muito satisfeitas em colaborar durante o ensaio, seja na simples tarefa de escrever no "*chat*" o texto da música, seja em projetar a partitura que estamos ensaiando. Especialmente,

elas se sentem muito à vontade com a manipulação dos meios tecnológicos. Então, por que não as valorizar e trabalhar com tudo isso?

No ensaio presencial, temos muitas atividades diferentes: jogos rítmicos, solfejo, preparação vocal, estudo de repertório, dentre outras. Já no ensaio virtual, conforme escrevi, nem tudo funciona, porque, além das limitações tecnológicas, falta o contato físico, o "olho no olho", a respiração simultânea do grupo, as vozes soando juntas no ambiente e sendo moldadas pela regência... Então criei outras estratégias para o ambiente virtual, como a "gincana", em que elas precisam buscar rapidamente em casa alguns objetos que serão usados nas atividades. Com isso, estamos usando a ludicidade (do latim "*ludus*" – jogo, exercício, imitação) no ensaio: brincamos, ao mesmo tempo em que trabalhamos elementos musicais e vocais. Nessa atmosfera envolvente, as crianças aprendem e se divertem, mesmo no ambiente virtual. Como bem colocam Welch e Adams (2003, p. 08), as crianças trazem para a "sala de aula" uma ampla gama de conhecimentos e habilidades musicais que precisam ser 'descarregadas', isto é, "precisam de oportunidades para serem exploradas, compartilhadas e desenvolvidas".

Entretanto, não é somente com as crianças que podemos ser lúdicos ou criativos, mas com distintos tipos de coros, inclusive os adultos. Nos dias difíceis em que vivemos, todos nós precisamos de um pouco de alegria e de momentos de sonho e de fantasia para nos livrarmos dos males da atualidade: estresse, ansiedade, crises de pânico, *Burnout*, depressão. A ludicidade pode tornar o ensaio mais atrativo e mais motivador: podemos imaginar um local tranquilo (um campo, uma praia), e o coralista transpõe-se para uma outra realidade: ele pode se afastar dos problemas, libertar-se das tensões do cotidiano e, consequentemente, tornar-se mais receptivo para o fazer musical. Também podemos lançar um desafio, um jogo, uma competição em que se inclua o repertório do coro, e aí temos uma maneira lúdica de repeti-lo várias vezes (o que é necessário para seu amadurecimento), sem cansar ou desmotivar os coralistas. Imitações de personagens ou histórias engraçadas também contribuem para dar leveza ao ambiente, envolver os coralistas de forma divertida e prazerosa.

Qual seria, então, o diferencial na regência de um **coro infantil, infantojuvenil ou juvenil**? Basicamente, tudo o que foi exposto sobre técnica de regência, técnica vocal e técnica(s) pedagógica(s) aplica-se a qualquer tipo de coro, inclusive com crianças e adolescentes. Mas, de modo geral, o processo de aprendizagem das crianças é muito mais rápido. Além disso, elas são mais abertas a novas experiências. Schimiti (2003, p. 02) caracteriza com maestria o trabalho realizado com crianças:

> se o trabalho musical com adultos requer um preparo especial por parte do educador, muito maior parece ser a responsabilidade dessa tarefa quando nos propomos realizá-la com crianças e jovens; com essa faixa é quase impossível desfazermos as primeiras impressões. Se não oferecermos dados para essa vivência de forma absolutamente segura e objetiva, poderemos estar perdendo a oportunidade de obter o interesse e a motivação necessários para o sucesso da atividade que nos propusemos realizar.

Crianças são sinceras: nem todas participam espontaneamente de um coro, e isso fica muito

evidente – elas deixam transparecer sua insatisfação quando não querem estar ali, muitas vezes, por motivos pessoais. Elas também se manifestam instantaneamente quando algo não as agrada, quando estão cansadas, quando estão tristes (e são persistentes quando querem algo!). É preciso, então, descobrir porque as crianças se interessam e são atraídas para o coro – um desafio constante para o regente-educador. Diante disso, é importante que se proveja o **incentivo** necessário para que elas estejam sempre presentes nos ensaios e para que nunca percam a **motivação** de participar do grupo.

Crianças são sensíveis: estão atentas a tudo o que emana do regente (por isso, precisamos redobrar a atenção em tudo o que falamos e fazemos com esse tipo de público!). Jean Bartle (*apud* GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 57) enfatiza que, em um coro infantojuvenil, "as habilidades de reger e de se comunicar do regente devem ser eficientes". Crianças também precisam se sentir seguras e encorajadas, portanto, "a linha de comunicação entre o regente e o grupo de crianças deve sempre transmitir energia, convicção, fé e confiança" (*ibidem*). Como estratégias para que a regência torne-se mais atrativa, pode-se utilizar elementos-surpresa (como uma parada repentina), mudar radicalmente o fluxo do gestual, criar situações aleatórias (inesperadas), aguçar a curiosidade das crianças ou criar gestos diferentes para uma mesma música, provocando distintas formas de interpretação. E aí se fazem evidentes a **criatividade** e a **imaginação** do regente-educador.

Crianças são ativas: elas precisam de movimento. Elas estão sempre à frente do tempo, gostam de novidades e perdem rapidamente o foco de atenção e concentração, quando algo não lhes interessa muito. Quase sempre, elas aprendem mais rápido quando estão "se mexendo", do que quando estão "estáticas", ouvindo explicações. Regentes que se lançam a trabalhar com a expressão corporal das crianças, encorajando uma movimentação artística, podem obter resultados incríveis em termos de sonoridade e interpretação. Porém, é fundamental que se esteja atento à faixa etária das crianças ou adolescentes, avaliando o que pode ser adequado ao grupo. Quando os coralistas têm a oportunidade de sugerir gestos e movimentos – o que para elas pode ser uma brincadeira – participam do processo de construção da *performance*. Nesse processo, é interessante que o regente-educador crie situações em que ele possa dialogar com as crianças e ouvir sobre suas expectativas e que estabeleça "combinados antecipados", como forma de organizar ensaios e apresentações. Isso significa usar de forma eficaz a **comunicação** e a **ludicidade** na condução pedagógico-musical do coro.

Diante do exposto, é possível concluir que um coro infantojuvenil pode ser um mundo de aprendizado para as crianças. Porém, é fundamental que o regente-educador leve seus coralistas a descobrirem o prazer de cantar e que desperte nelas a vontade de aprender e de fazer música. Deseja-se que isso seja significativo, de forma a "contagiar" outras crianças. O processo de ensino-aprendizagem é espontâneo, quando o regente-educador demonstra **amor pelas crianças** e tem **conhecimento acerca do universo infantil**. Assim, a imersão no mundo da música acaba por ser uma experiência educativa completa. Nas palavras de Silva (2019, p. 17), "o canto coral é uma atividade musical prática e um instrumento de aprendizagem que leva o aluno a imergir nos fenômenos musicais a ponto de vivenciar experiência auditiva, motora, visual, tátil, psicológica e emocional".

Últimas considerações

O conceito de **regente-educador** que apresentamos engloba, portanto, o conhecimento técnico-musical do regente e, paralelamente, suas ações pedagógicas enquanto líder de um processo social, cujos resultados artísticos são compartilhados.

A atuação do regente, enquanto educador, está relacionada aos interesses e às necessidades de aprendizagem do coro. Afinal, cada coro tem suas características próprias, definidas de acordo com as particularidades de seus membros. O regente-educador que se compromete com o desenvolvimento músico-vocal de seu coro determina as metodologias, os conteúdos e os objetivos mais adequados a ele. Ademais, coloca-se em constante autocrítica, por meio da observação, análise e avaliação do processo pedagógico. Nele, a música coral constrói-se de modo dinâmico e orgânico; outros conhecimentos e habilidades também são desenvolvidos na rotina de um coro, em nível social e cultural, ao mesmo passo que o regente-educador aprimora suas competências artísticas e pedagógicas.

Diante de todas as dificuldades e desafios impostos pela atual situação de pandemia, que impactou diretamente o canto coral, voltemos, então, à essência do canto coral: Educação e Arte. Com amor e poesia. Eu acredito em que o coro possa ter um poder transformador na vida das pessoas, à medida que se valoriza o potencial artístico do ser humano. Acredito em que o regente-educador possa afetar profundamente a vida de seus coralistas e da comunidade em que se insere, de modo que seu trabalho musical torne-se um legado para as próximas gerações. Para terminarmos com Cora Coralina – artista que, a meu ver, não escolheu esse pseudônimo por acaso: "não morre aquele que deixou na terra a melodia do seu cântico na música dos seus versos".

Referências

BRAGA, Simone; TOURINHO, Ana Cristina. *Um por todos ou todos por um? Processos avaliativos em música*. Feira de Santana, BA: UEFS, 2013.

CAMERON, Julia. *O caminho do artista*. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

CLOS, Jacques; ROSE, Brigitte. *Chante choral à l'école de musique*. Paris: Cité de la musique, 2000.

CORALINA, Cora. *Vintém de cobre*: meias confissões de Aninha. São Paulo: Global Editora, 2013.

FIGUEIREDO, Sérgio L. F. Considerações sobre a pesquisa em educação musical. In:
FREIRE, Vanda Lima Bellard (org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 155-175.

FRANCO, Maria R. Prática pedagógica e docência: um olhar a partir da epistemologia do conceito. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos* (on-line), Brasília, v. 97, n. 247, p. 534-551, set./dez. 2016.

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

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia I.; EGG, Marisleusa S. *Cantando na escola*: caminhos e possibilidades para uma educação músico-vocal. Florianópolis: Revista Nupeart, vol. 19, 2018, p. 35-56.

KERR, Samuel. Carta canto coral. In: *Ensaios*. Olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006.

MILLER, Richard. *A estrutura do canto*: sistema e arte na técnica vocal. Trad. Luciano Simões Silva. São Paulo: É realizações, 2019.

PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. *Revista Música Hodie*, v. 7, n. 1, 2007, p. 99-120.

RICCIARDI, Rubens Russomano. O cantor e o cantor de microfone: revendo conceitos entre arte e indústria da cultura. *Portal Thathi* – Opinião. Ribeirão Preto, jul. 2019. Disponível em: <https://thathi.com.br/opiniao/o-cantor-e-o-cantor-de-microfone-revendo-conceitos-entre-arte-e-industria-da-cultura/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O Ensino da Regência Coral*. Tese (Livre-docência). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

SANTOS, Eldom Soares dos. *A aprendizagem musical e o uso das TIC em uma comunidade de prática: uma pesquisa-ação no coral Ad Infinitum*. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da UnB, Brasília, 2019.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHIMITI, Lucy Maurício. Regendo um coro infantil... reflexões, diretrizes e atividades. *Revista Canto Coral*, Brasília, Ano II, nº 1, 2003, p. 15-18.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Criatividade e música. In: SPINELLI, João *et al*. *Criatividade*: uma busca interdisciplinar. São Paulo: UNESP, 1999, p. 231-233.

SILVA, Wdemberg Pereira da. *O regente de coro acadêmico e a educação musical no canto coral*. Dissertação (Mestrado). Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Goiânia, 2019.

SMITH, Brenda; SATALOFF, Robert T. *Choral pedagogy*. San Diego (CA, USA): Plural Publishing, 2013.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz*: fatos sobre a voz na fala e no canto. Trad. Glaucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da USP, 2018.

VILLAGAR, Isabel. *Guia práctica para cantar em um coro*: qué es um coro y como funciona, la técnica vocal, salud e higiene, los ensayos y las audiciones. Barcelona: Redbook Ediciones, 2016.

WELCH, Graham; ADAMS, Pauline. *How is music learning celebrated and developed?* Southwell, Notts (UK): British Educational Research Association, 2003.

ZAGURY, Tania. *Pensando educação (com os pés no chão)*. Rio de Janeiro: Bicicleta Amarela, 2018.

A OBRA VOCAL DE JOSQUIN DES PREZ:
SUBSÍDIOS PARA A FORMAÇÃO DE GRUPOS IDEAIS PARA SUA EXECUÇÃO A CAPPELLA

CAPÍTULO V

CAPÍTULO V

A obra vocal de Josquin Des Prez: subsídios para a formação de grupos ideais para sua execução a cappella

Carlos Fernando Fiorini
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

INTRODUÇÃO

Josquin Des Prez (ca.1455-1521) ocupa uma posição central no período renascentista, não apenas pela localização cronológica, mas pelo que ele representou para todo o período, quer pela sua influência sobre os compositores da sua época e das gerações seguintes, quer por ter sido uma referência para o que viria a ser considerada como *musica reservata* ou, no conceito mais atual, uma música para fins estéticos. Sua obra sacra e secular, ainda hoje, é ouvida com frequência em concertos de coros, grupos vocais e renascentistas.

Entre a metade do século XV e o final do século XVI, a polifonia vocal sacra desenvolveu-se, em sua maioria, por meio de obras funcionais, ou seja, compostas especificamente para o serviço religioso, ambiente no qual havia normas a serem seguidas que afetariam diretamente as diretrizes seguidas pelos compositores do período. A mais marcante delas foi a obrigatoriedade de que apenas

homens executassem as músicas, seja como cantor, seja como organista. Esta prática extrapolou os limites da igreja e afetou também a música secular. Como resultado, toda a obra vocal de Josquin foi elaborada para ser executada por vozes masculinas, tenha sido ela composta para o serviço religioso ou para o entretenimento aristocrático.

O objetivo deste trabalho consiste em apresentar propostas para possíveis formações vocais *a cappella*, para a execução atual da música de Josquin em concerto, sejam elas para grupos masculinos, sejam mistos, conforme o caso. O resultado foi fundamentado em dois aspectos principais: os possíveis ambientes acústicos e sociais para os quais as obras foram criadas, que afetam diretamente o som produzido; as implicações da escrita vocal, tendo em vista as tessituras individuais das partes, a tessitura geral da música e a textura polifônica resultante. A partir dessas evidências, são sugeridas possíveis configurações quanto ao tipo e número de vozes que consideramos adequadas para se atingirem determinados resultados musicais. Para este estudo, foram selecionadas as seguintes obras:

Gênero	Título	Número de partes
Missa	*Hercules Dux Ferrariæ*	4/6 partes
	L'homme armé super voces musicales	4 partes
	Pange lingua	4 partes
Moteto	*Absalon, fili mi*	4 partes
	Ave Maria… virgo serena	4 partes
	Gaude Virgo Mater Christi	4 partes
	Inviolata, integra et casta	5 partes
	Miserere	5 partes
	O bone et dulcis Domine Jesu / Pater noster / Ave Maria	4 partes
	Qui habitat[1]	24 partes
Chanson	*Mille regretz*	4 partes
	Nymphes de bois / Requiem aeternam	5 partes
Frottola	*El grillo*	4 partes

Quadro 1 - Lista das obras de Josquin Des Prez ulitizadas.

A nomenclatura das partes pode variar de acordo com a edição. Adotamos a utilizada pela *New Josquin Edition*: *Superius*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*.

2. Os Ambientes

Um aspecto relevante para a compreensão do ideal sonoro das composições aqui estudadas é entender os ambientes acústicos para os quais elas foram criadas. As obras sacras foram compostas especificamente para o serviço religioso: as missas como estruturas fixas do ordinário da referida celebração e os motetos como partes variáveis do ano litúrgico. Em ambos os casos, as obras polifônicas não faziam parte das celebrações cotidianas, mas foram compostas para ocasiões especiais em centros

[1] Obra de autenticidade não confirmada por Fiore (2003) e Barbier (2010). De acordo com Willem Elders (2011), embora a autoria desta obra não possa ser confirmada, a sua estrutura canônica e seu significado simbólico aproximam-se mais de Josquin do que de qualquer outro possível compositor, razão pela qual ela foi incluída na *New Josquin Edition*.

religiosos de relevante importância religiosa e política. Na maioria das igrejas e mosteiros, e mesmo nos dias comuns das principais basílicas e catedrais, predominava o canto monofônico. Ouvir um moteto ou missa a várias vozes durante um serviço era algo raro, seja pela localidade, seja pela ocasião. Portanto, o ambiente no qual essa música desenvolveu-se foi em igrejas cujos espaços amplos, horizontal e verticalmente, tendem a proporcionar muita reverberação.

A polifonia vocal sacra do Renascimento prioriza a construção de linhas longas, com frequentes melismas, quase sempre cantadas em *legato*, combinadas em contraponto de estilo imitativo ou livre, que resulta em uma textura complexa. Este tecido musical, associado ao espaço físico acima descrito, leva a uma grande dificuldade de compreensão do texto. Assim, essa música tinha como objetivo a criação de um ambiente sonoro apropriado para a celebração religiosa, mesmo sem a compreensão clara do que estava sendo cantado. Porém, devido à função da música dentro da celebração, o texto poderia não ser compreendido claramente, mas os presentes sabiam de antemão qual seria o possível significado do que estava sendo cantado, pois não se tratava de novos poemas musicados, mas de textos litúrgicos tradicionais apropriados para a liturgia em questão.

Quanto às criações seculares, sua prática ocorria em ocasiões e locais diversos aos das obras sacras, principalmente durante eventos sociais realizados em salas ou salões de palacetes aristocráticos, nos quais a música era parte do entretenimento. As canções possuíam temáticas e estilos variados, muitas delas escritas sobre poemas de autores em voga na época ou sobre textos mais simples, de caráter jocoso ou dançante. Os exemplos que temos aqui retratam este contraste. *Mille regretz*, composta sobre um poema de Jean Lemaire (1473-1524), poeta belga contemporâneo de Josquin, tem uma escrita influenciada pela polifonia sacra; *Nymphes de bois* aproxima-se sobremaneira da técnica de escrita de um moteto, incluindo ainda um *cantus firmus*, contudo o poema em francês de Jean Molinet (1435-1507) traz uma lamentação sobre a morte do compositor Johannes Ockeghem (ca.1420-1497); já *El grillo* é uma *frottola*, canção palaciana cujo auge coincidiu com o período de vida de Josquin, entre o fim do século XV e o início do XVI, que tem como característica a quase ausência de polifonia. Mas um elemento é fundamental para os apreciadores dessas três obras: a compreensão do texto.

3. Tessituras e texturas

Mesmo sendo escrita sempre para vozes masculinas, há uma variedade grande na configuração de cada obra, não apenas no número, mas também na extensão de cada linha, o que precisa ser analisado caso a caso. De início, comparemos algumas obras a quatro partes. Ressalta-se que, mais importante que comparar as extensões (da nota mais grave à nota mais aguda), é comparar a tessitura, ou seja, a região na qual uma determinada parte mais se desenvolve.

Observemos os *Kyrie* das três missas escolhidas para este estudo. As tessituras do *Bassus* de cada uma são semelhantes, não havendo diferenças significativas entre elas. Por outro lado, a do *Superius* da *Missa pange lingua* é mais aguda que as das demais missas, embora a nota mais aguda das três tenha uma diferença apenas de uma segunda maior. Com isso, considerando-se a distância en-

tre as vozes extremas, a amplitude geral do *Kyrie* da *Missa pange lingua* é maior, quase sempre a uma distância entre uma e duas oitavas. Por outro lado, no *Kyrie* da *Missa l'homme armé*, o ponto de maior proximidade entre as linhas de *Superius* e *Bassus* chega a uma distância de apenas uma terça menor; já na *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, a um uníssono.

A comparação do *Altus* é correlata ao do *Superius*, ou seja, o da *Missa pange lingua* tem tessitura mais aguda. Ainda assim, a amplitude é idêntica entre estas partes dos três *Kyrie*, nos quais a distância máxima supera uma oitava e, por outro lado, em alguns pontos, há cruzamento entre elas, prática comum na polifonia vocal do período. Porém, em relação ao *Bassus*, o *Altus* da *Missa pange lingua* mantém uma distância geral bem maior que nas demais, as quais chegam a ter cruzamento de vozes entre essas partes. Um exemplo claro de proximidade entre *Altus* e *Bassus* encontra-se no início da *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, que se inicia com uma imitação ao uníssono entre as partes.

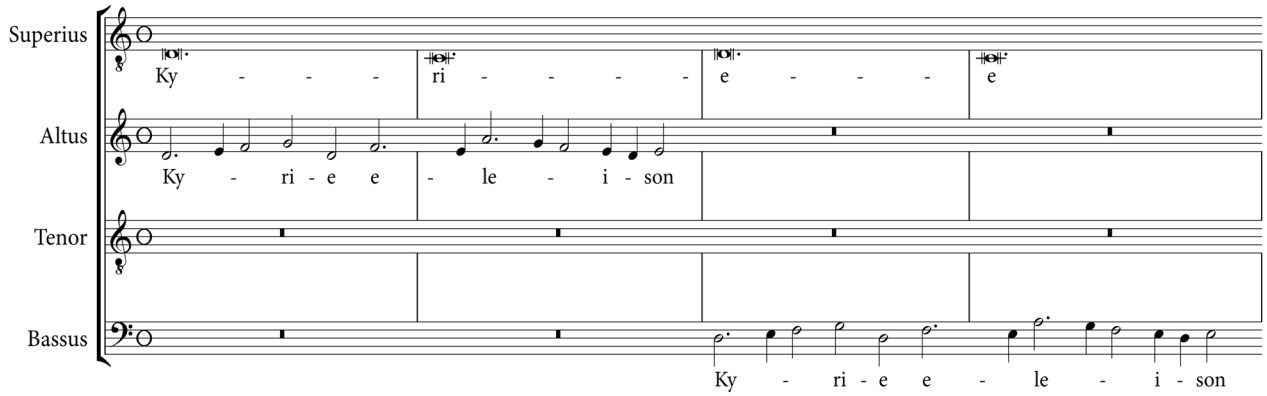


Figura 1 – *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, *Kyrie* – início: vozes de *Altus* e *Bassus* na mesma altura.

No caso do *Tenor*, a comparação é um pouco mais complexa, devido à diferença de funções dessa parte nas referidas obras. Ao longo da *Missa pange lingua*, o *Tenor* desenvolve um contraponto livre idêntico às demais partes; porém, nas outras duas, a sua função é de carregar o cantus firmus. Na *Missa l'homme armé*, o *cantus firmus* apresenta-se em duas regiões distintas – a primeira mais grave e a segunda entre média e aguda, com repetição da primeira na seção final – enquanto, na *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, canta-se nas regiões grave, média e aguda. Assim, mesmo a extensão de ambas apresentando pouco diferença, nessa última a tessitura é mais ampla e mais bem distribuída, enquanto, na anterior, o predomínio é das regiões inferiores. Pela sua função de *cantos firmu*s, a tessitura do *Tenor* de ambas as missas cruza livre com as vozes do *Altus* e do *Bassus*, chegando a figurar uma oitava abaixo do *Bassus* na *Missa l'homme armé* e uma oitava acima do *Altus* na *Missa Hercules Dux Ferrariæ*. Por outro lado, as tessituras de *Tenor* dos *Kyrie* das missas *Pange lingua* e *Hercules Dux Ferrariæ* são exatamente as mesmas, embora com funções diferentes.

O retrato ora apresentado das tessituras de cada *Kyrie* mantém-se nas demais partes das respectivas missas com poucas variações, o que não altera a visão geral da obra completa. Com isso, podemos ampliar a comparação delas com as demais obras a quatro ou mais partes deste estudo.

A *Ave Maria* foi construída a partir de técnicas de imitação, opondo, ao longo da maior parte da obra, as vozes superiores às inferiores. De início, há uma imitação à oitava entre *Superius* e *Altus*, que se repetirá em seguida, entre *Tenor* e *Bassus*, e assim continua, até que todas as vozes agrupem-se no texto *Solemni plena gaudio*. Observa-se que, ao longo desta seção inicial, as partes de *Altus* e *Tenor* estão na mesma oitava. Como resultado, temos o par de vozes superior com distância de uma oitava entre si, assim com o par inferior, porém as vozes centrais cantam na mesma tessitura. Em seções posteriores, nas quais a imitação passa a ser à quinta, ainda assim as tessituras das partes centrais ficam muito próximas; e nos trechos em que todas as vozes cantam simultaneamente, muitas vezes a linha do *Tenor* está acima da do *Altus*, com exceção do final da obra, cujo resultado homofônico espaça claramente as quatro partes em acorde abertos, pouco comuns na obra de Josquin.

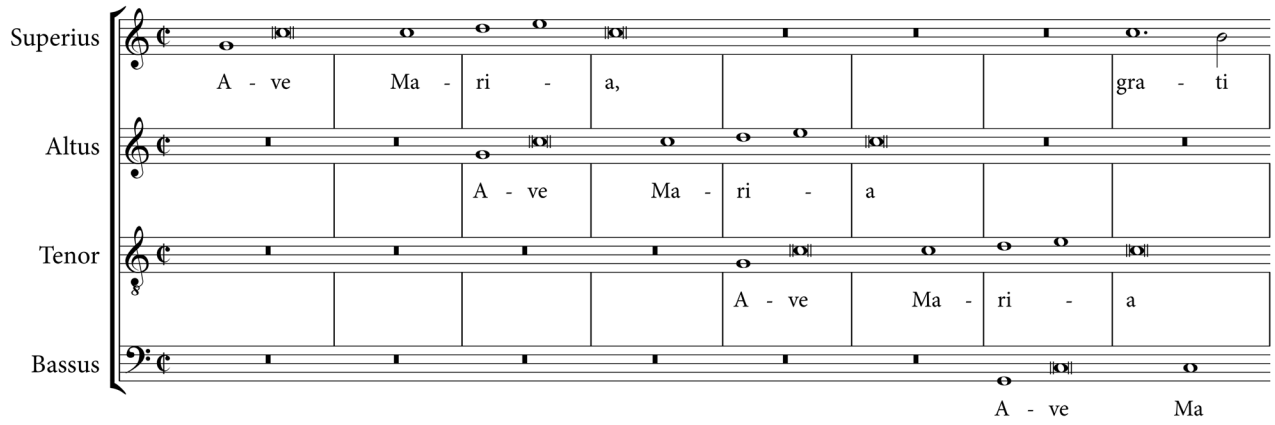


Figura 2 – Ave Maria – início: Altus e Tenor na mesma oitava.

Se, entre as missas analisadas anteriormente, a *Pange lingua* é a que apresenta tessitura mais ampla, a sensação de amplitude na *Ave Maria* é ainda maior, mesmo não o sendo de fato. Observemos que *Bassus* e *Tenor* cantam em regiões mais agudas, enquanto *Altus* é mais grave, porém as imitações à oitava e quinta, construídas com pares de vozes, e o resultante homofônico aberto do final, proporcionam ao ouvinte esta sensação.

A mesma técnica de imitação em pares de vozes utilizada na *Ave Maria*, Josquin empregou em *Gaude Virgo Mater Christi*, também opondo as partes superiores às inferiores. Porém, em vez de à oitava, este moteto inicia-se com a imitação ao uníssono e, assim como na *Ave Maria*, em seções subsequentes também à quinta. Esta técnica em uníssono resulta em frequentes cruzamentos entre os pares de vozes; no entanto, durante o contraponto livre e nas seções em que as quatro partes estão juntas, as respectivas tessituras estão bem definidas, quase não ocorrendo cruzamentos entre quaisquer partes. Se, na maioria das seções em que as quatro vozes cantam simultaneamente, na *Ave Maria*, há apenas três regiões claras, pois as tessituras de *Altus* e *Tenor* confundem-se, em *Gaude*, as faixas sonoras distinguem-se muito bem umas da outras o tempo todo.

Em comparação com a *Ave Maria*, ao analisarmos as tessituras individualmente, notamos que, no *Gaude*, o *Superius* está na mesma região; o *Tenor*, mais grave; e o *Altus* e o *Bassus*, mais agudos. As-

sim, a sua tessitura geral é mais estreita que a do moteto anterior. Ressalta-se que as amplitudes das extensões são muito similares: a do *Bassus* é de uma oitava, com tessitura igual; e das demais vozes, de uma décima, mas com tessituras em torno de uma oitava.

Encontramos esta mesma equidistância entre as partes também em *Absalon fili mi*, cuja tessitura geral do moteto está localizada uma oitava abaixo da de *Gaude*. Apenas o *Tenor* está relativamente um pouco acima, aproximando-se do *Altus*, embora, em vários momentos, chegue ao uníssono com o *Bassus*. Esta equidistância deve-se principalmente à predominância da imitação à quinta com as quatro vozes cantando juntas ao longo de toda a obra. Porém, embora haja esta correlação com *Gaude*, a percepção auditiva é distinta, devido à diferença de oitava, pois, para o ouvido humano, quanto mais grave a região, menor é a nitidez de distância entre as vozes.

Observemos, agora, um caso distinto com o tratamento das vozes, em *O bone et dulcis Domini Jesu*. Este moteto a quatro partes foi escrito sobre dois cantus firmi, entoados pelo *Tenor* e pelo *Bassus* sobre os textos *Pater noster* e *Ave Maria*, respectivamente. Assim, o contraponto criado por Josquin fica a cargo do *Superius* e do *Altus*, cujas tessituras encontram-se a uma oitava de distância. O *cantus firmus* do *Tenor* tem uma extensão de apenas uma quarta e localiza-se na região entre o *Superius* e o *Altus*, enquanto o do *Bassus* é mais amplo e, como esperado, figura como a voz mais grave. Tal como observado acima nas missas *L'homme armé* e *Hercules Dux Ferrariæ*, ambos cantus firmi cruzam livremente as tessituras das demais partes. Assim, a percepção da amplitude sonora e mesmo da textura contrapontística é diferente em relação às obras anteriores, incluindo as missas com o cantus firmus no *Tenor*, pois, nelas, há três vozes em contraponto com a base, enquanto que, em *O bone et dulcis Domini Jesu*, são duas.

No moteto a cinco parte *Inviolata*, integra et casta es, três vozes de contraponto desenvolvem-se sobre duas que carregam o *cantus firmus* – neste caso, diferentemente de *O bone et dulcis*, sobre o mesmo texto e o mesmo canto. O *Tenor secundus* segue o *Tenor primus* em cânone à quinta e à distância de seis, quatro e duas semibreves na primeira, segunda e terceira partes, respectivamente. Portanto, as tessituras de ambos têm a mesma amplitude, em torno de apenas uma quinta, e a mesma distância entre si. Quanto às demais vozes, suas tessituras são bastante largas, cerca de uma décima, e em regiões equidistantes, em torno de uma quinta de diferença entre elas. Assim, *Superius*, *Altus* e *Bassus* desenvolvem o contraponto em suas respectivas regiões, sem que as vozes entrecruzem-se; por outro lado, *Tenor* primus localiza-se na região entre *Altus* e *Bassus*, enquanto *Tenor* secundus encontra-se entre *Superius* e *Altus*. Assim, separadamente, o cânone à quinta do cantus firmus e as demais três partes são contrapontos a duas e três partes, respectivamente, de distâncias relativamente amplas. Contudo, a junção das cinco vozes resulta em uma textura polifônica mais cerrada, com o característico cruzamento deste período.

Nymphes de bois é um caso especial, embora não incomum na obra de Josquin. Trata-se de uma mistura entre *chanson* e moteto – uma *chanson* a quatro vozes, sobre o *cantus firmus Requiem æternam* do *Tenor*. Dentre todas as obras aqui estudadas, o *Superius* apresenta a tessitura mais alta, cuja distância

é de cerca de duas oitavas em relação ao *Bassus*, que canta em uma região correlata à da *Ave Maria*. As partes de *Altus* e *Quintus* têm a mesma extensão de décima segunda, pouco comum para outras linhas que não a do *Bassus*. Porém, diferente do que ocorre na maior parte da *Ave Maria*, elas trabalham em tessituras distintas, que se alternam ao longo da peça, chegando a uma distância de oitava, tanto em uma posição quanto invertidas. Estas características das linhas vocais aproximam a obra mais da escrita de um moteto do que de uma chanson, cujas características estudaremos mais à frente.

O *Tenor* desenvolve o cantus firmus em uma faixa bastante restrita – cuja tessitura poucas vezes supera a amplitude de uma terça – localizada no centro da extensão do *Altus* e do *Quintus*. Dessa forma, ao contrário do esperado, temos as vozes que carregam o poema em francês com extensões maiores que a única com o texto sacro. Contudo, ressalta-se que, nas obras sacras em que há uma das partes com o *cantus firmus*, sua tessitura tende a ser sempre mais estreita que as demais.

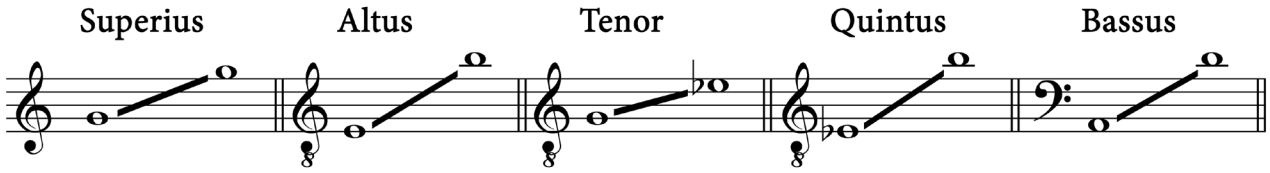


Figura 3 – *Nymphes de bois*: extensão de cada parte.

Vejamos o caso do moteto *Miserere*, no qual uma das vozes tem a função de *cantus firmus*, mas que não é baseada em um canto litúrgico, como o gregoriano ou ambrosiano, mas em um mote sobre *Miserere mei Deus* que, a cada repetição, aparece em um grau abaixo da escala (na primeira e terceira partes) ou acima (na segunda parte). A extensão da voz é mais ampla que a de um *cantus firmus* regular, atingindo um intervalo de nona; porém, o mote em si é baseado em uma única nota, com uma inflexão um grau acima, na sílaba *De* da palavra *Deus*.

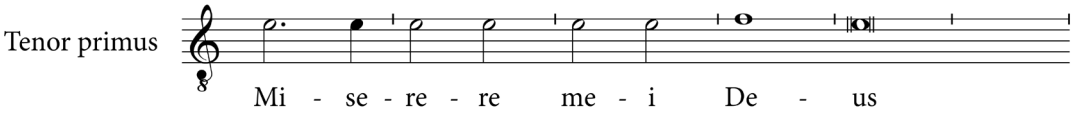


Figura 4 – Miserere: mote do cantus firmus.

Esta técnica de utilização de um mote como cantus firmus não litúrgico é semelhante ao *soggetto cavato*[2] da *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, cujo *Tenor* foi extraído da conversão das vogais do título da missa em notas:

Her - cu - les Dux Fer - ra - ri - æ
ré - ut - ré - ut - ré - fá - mi - ré

[2] Termo cunhado por Zarlino (1558) que denota uma classe especial de sujeitos temáticos para composições polifônicas derivados da associação das vogais das palavras de uma frase às notas (SADIE, 1980).

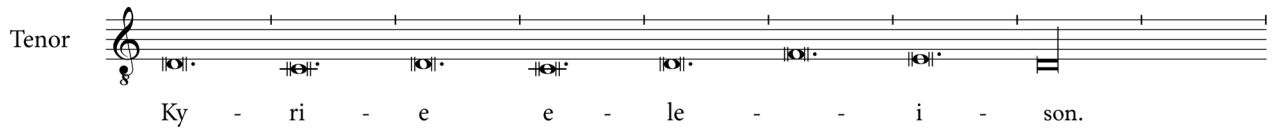


Figura 5 – *Missa Hercules Dux Ferrariæ*: *soggetto cavato*.

O *soggetto* da *Missa Hercules Dux Ferrariæ* também é repetido em diferentes alturas. Enquanto no *Miserere* ele aparece nos sete graus da escala, na *Missa* é cantado na altura original, na quinta e na oitava superiores, alcançando uma extensão geral de décima segunda.

O *Altus* e o *Tenor secundus* do *Miserere* apresentam características muito semelhantes a *Nymphes de bois*, com a mesma extensão, muito ampla, trabalhando sempre em tessituras distintas, invertendo-as ao longo da obra, porém em uma região cerca de uma terça mais grave. As amplitudes das tessituras de *Superius* e *Bassus* também são correlatas a *Nymphes de bois*, no entanto mais próximas entre si, pois a extensão da voz superior do *Miserere* é uma quinta abaixo em relação a esta obra, enquanto a inferior mantém-se na mesma região. Como resultado, temos um moteto a cinco partes com tessitura geral relativamente estreita, na qual quatro vozes atuam com equilibrada equidistância entre si e o tenor permeia uma extensa região central, figurando, por momentos, até como a voz mais grave ou a mais aguda. Mesmo sendo a cinco partes, a amplitude da sua tessitura está próxima da *Missa Hercules Dux Ferrariæ* e da *Missa l'homme armé*, que são a quatro.

Qui habitat é um caso particular. Trata-se de um moteto a 24 partes estruturado como quatro cânones simultâneos, todos ao uníssono e a seis vozes. Cada cânone foi escrito para um grupo de seis vozes iguais com extensões bem delimitadas, que correspondem ao *Superius*, ao *Altus*, ao *Tenor* e ao *Bassus*. Ao analisarmos apenas uma voz de cada grupo, como se fosse uma obra a quatro partes, notamos que cada uma tem extensão bastante ampla, quase todas atingindo uma décima segunda, em regiões bem definidas e espaçadas em torno de uma quinta de distância média entre si. Assim, isoladamente, cada cânone desenvolve-se dentro de uma tessitura ampla, mas bem delimitada, porém com textura polifônica complexa, resultante do contraponto de seis vozes dentro da mesma região sonora. Sobrepostos, os quatro cânones perdem a clareza das vozes individuais, mas criam faixas sonoras que caminham do agudo para o grave, de acordo com a ordem de entrada dos grupos. Em seguida, alternam-se e somam-se até que todas as vozes sejam ouvidas simultaneamente apenas na conclusão do moteto. Comparada às demais obras deste estudo, esta é a que possui a maior extensão geral, porém a sua textura complexa e variável traz ao ouvinte ora a sensação de amplitude, ora a de espaços restritos.

Acima, discutimos sobre obras sacras de Josquin, além de *Nymphes de bois*. Agora, analisaremos a escrita de duas canções seculares de gêneros distintos, ambas a quatro partes: *El grillo*, uma *frottola*, e *Mille regretz*, uma *chanson*. Em ambos os casos, observamos um tipo de escrita vocal diversa à dos motetos e das missas. Nestas canções, a compreensão do texto cantado é primordial, portanto, suas linhas melódicas tendem a ser mais curtas e mais silábicas, resultando em menor movimentação

vertical e menor amplitude.

Para compreendermos a diferença de concepção das linhas melódicas entre as obras sacras e as seculares, tomemos como exemplo o *Superius*. Sua tessitura, em *El grillo*, é bem estreita, mantendo-se dentro de uma quinta ao longo de toda a obra; porém, a de *Mille regretz* supera uma oitava. Contudo, observemos mais detidamente esta última. A frase inicial sobre as duas palavras do título é tão longa e ampla quanto à de um moteto, porém, cada nova entrada ocorre com linhas breves dentro de intervalos estreitos, o que a aproxima do *Superius* de *El grillo*. Esta característica de predominância de pouca amplitude e de trechos curtos tende a dominar a construção melódica das obras seculares, com exceção do *Bassus*, que, embora também seja formado por frases breves, geralmente apresenta maior extensão. Assim, nestas canções, devemos observar mais o que ocorre em trechos específicos do que na obra de forma geral.

A distância entre *Bassus* e *Superius* tende a ser mais estreita, devido principalmente à tessitura mais grave deste último, enquanto *Altus* e do *Tenor* desenvolvem-se em regiões bem próximas. Isso resulta em uma maior incidência de acordes cerrados ou com pouca abertura, principalmente quando são repetidos para a articulação do texto. Com a textura polifônica reduzida, em especial em *El grillo*, a compreensão do texto melhora consideravelmente, mas a percepção das vozes individuas e da amplitude da tessitura fica mais restrita.

4. Grupos vocais

Antes de discutirmos sobre as sugestões para a formação dos grupos vocais para cada uma das obras, destaco alguns pontos. Para este texto, a denominação de "vozes masculinas" e "vozes femininas" é importante para se compreender a distinção de regiões dentro do aparelho fonador. Por exemplo, uma determinada parte de *Altus* pode ser cantada tanto por uma voz feminina quanto por uma masculina. A diferença é que, no primeiro caso, ela estaria na região grave e, no segundo, na região aguda. Isso interfere sobremaneira no timbre e no volume sonoro.

Ressaltamos a distinção entre grupos solistas e corais. Entendemos que, para ser considerado um grupo coral, cada parte deve ser cantada por três ou mais cantores, em oposição à cantada por um único cantor. Mas há a questão da possibilidade de dois cantores por parte. Acreditamos que esta opção é a menos satisfatória, pois, por um lado, não proporciona uma fusão mínima adequada para um som de naipe e, por outro, perde-se a individualidade característica da voz solista. No entanto, é possível utilizar esta composição em casos especiais. Um deles é em partes muito graves, como veremos o caso de *Absalon fili mi*, pois a fusão das vozes na região grave ocorre com mais facilidade do que nas regiões média e aguda. Outra situação seria em obras cuja sonoridade ideal pede por solistas, porém as linhas são muito longas para serem cantadas sem interrupção para respirar. Nesse caso, a possibilidade seria o trabalho com dois cantores por parte que pudessem chegar a uma sonoridade muito próxima à de um solista e conseguissem alternar a respiração. Popolin (2013) aborda este assunto em sua tese de doutorado sobre *Lagrime di San Pietro*, de Orlando di Lasso.

Por último, as sugestões abaixo foram elaboradas para uma situação ideal, com cantores e ambientes acústicos adequados, embora sabemos que esta junção de fatores nem sempre ocorre da maneira desejada. De qualquer forma, trata-se de um ponto de partida que pode ser adaptado para a realidade que se apresentar.

El grillo e *Mille regretz* são canções seculares que privilegiam a compreensão do texto e foram concebidas para execuções privadas em ambientes restritos. Portanto, entendemos que um grupo vocal de solistas seria o ideal, pois as linhas ficariam claras, com características individuais, o que auxiliaria também na articulação e compreensão do texto. Ambas possuem frases curtas, que proporcionam respirações confortáveis, sem interrupção das melodias. A opção por um coro também é possível, porém, devido às características já expostas, melhores resultados podem ser alcançados com um pequeno número de cantores por parte, pois as articulações e clareza deles se aproximariam a um grupo de solistas. Nesse caso, perde-se em identidade da individualidade de cada cantor, porém ganha-se em homogeneidade de som.

A execução com solistas masculinos funciona muito bem para ambas as canções, principalmente pela característica individual das vozes. *Mille regretz* também encontra um ótimo resultado para um grupo solista misto, dois e dois, devido à amplitude da tessitura geral e às regiões bem definidas de atuação de cada parte, ainda que relativamente próximas e mesmo com um cruzamento entre *Altus* e *Tenor*. Da mesma forma, esta *chanson* adaptar-se-ia muito bem com uma formação coral mista ou masculina, assim como exposto anteriormente. Já *El grillo* tem uma tessitura baixa para o *Superius* e o *Altus* ainda mais grave. Para um grupo de solistas, uma boa opção seria a voz feminina média/grave apenas no *Superius* e as demais com cantores masculinos. Já em uma formação coral, esse problema minimiza-se, pois a sonoridade torna-se mais equalizada. Assim, pode-se optar por vozes femininas médias apenas no *Superius* ou mesmo nas duas partes superiores. Neste último caso, sugere-se que a execução seja um tom acima do original, pois ficaria mais confortável para ambas as vozes femininas.

Enquanto a sugestão primeira para a execução das canções seculares é para um grupo de solistas, o oposto ocorrerá para as obras sacras, principalmente devido ao ambiente acústico e à escrita predominante em legato. *Nymphes de bois* é um caso especial que estudaremos mais à frente. Também, dentre os motetos, há um em particular cuja sugestão é para que seja cantado por solistas. Trata-se de *Qui habitat*, composto para 24 partes.

De início, se pensarmos em um grupo cujo repertório prima pelo período renascentista, 24 cantores já é um número grande. Se seguirmos a ideia de sua realização com um coro, teríamos ao menos três cantores por parte e um total de 72 cantores, o que possibilitaria somente os coros grandes programá-la em um concerto. Ainda assim, devido à extensão das vozes, somente *Superius* seria cantado por vozes femininas, o que resultaria em 54 vozes masculinas, algo impraticável mesmo para um coro grande, pois, proporcionalmente, devido ao equilíbrio, um coro misto tem um número maior de vozes femininas. Além dos números em si, ressalta-se que são quatro cânones a seis partes ao uníssono, o que resulta em uma textura bastante complexa, cuja polifonia fica muito difícil de ser

percebida. Logo, quanto mais individualizada a característica de cada voz, melhor será sua compreensão. Portanto, entendemos que a execução com solistas é a única opção.

Quanto à voz utilizada nas partes do cânone do *Superius*, embora possam ser cantadas perfeitamente por vozes masculinas, acreditamos que a opção por vozes femininas traria um timbre diferenciado, o que auxiliaria na audição. As partes de *Altus* poderiam também ser cantadas por vozes femininas, contudo, devido à tessitura grave, haveria um prejuízo no equilíbrio com as demais vozes.

Ave Maria e *Gaude Virgo Mater Christi* são dois motetos que têm correlações entre si na técnica de imitação aos pares e nas linhas longas, mas também algumas diferenças, as quais nos levarão a sugerir diferentes formações corais. O primeiro apresenta a tessitura mais ampla, *Altus* e *Tenor* na mesma região e seções mais homofônicas; já em *Gaude*, encontramos partes mais equidistantes, andamento rápido e linhas melódicas mais articuladas. A primeira sugestão, já por serem motetos, é para que ambos sejam executados por coros. Há a possibilidade, também, de serem cantados por solistas, mas algumas considerações são necessárias. As linhas melódicas são longas, o que dificulta a respiração, em especial na *Ave Maria*, cujo andamento é lento; já em *Gaude*, é possível encontrar pontos de respiração que não comprometem a ideia musical, em especial, em algumas repetições de texto. Este também pode ter bons resultados com solistas, devido às linhas mais articuladas, aos frequentes cruzamentos de vozes na imitação ao uníssono e à manutenção da textura polifônica nos pontos em que as quatro vozes cantam juntas. Por isso, sugere-se que a formação coral para *Gaude* seja com poucas vozes por parte, três ou quatro. A *Ave Maria* comporta tanto um coro similar ao de *Gaude*, quanto um mais numeroso, o que favoreceria as seções centrais *Solemni plena gaudio* e *Ave vera virginitas*, mas principalmente o seu final homofônico com acordes resultantes em posição bem espaçada. O predomínio da imitação à oitava e à quinta também se adequa melhor a um maior número de cantores do que com a imitação ao uníssono de *Gaude*.

Ambos os motetos funcionam bem com coro masculino ou misto. Pela tessitura, poderíamos dizer que seria adequado executar a *Ave Maria* com vozes femininas apenas no *Superius*, no entanto, devido à imitação aos pares, sugerimos que, sendo a opção por incluir vozes femininas, que elas cantem as duas partes superiores, pois haveria uma aproximação maior dos timbres do que se o *Altus* fosse executado por uma voz masculina e o *Superius* por vozes femininas. Essa escolha também auxiliaria a diferenciação de timbres entre *Altus* e *Tenor*, quando ambos cantam na mesma região.

Se compararmos ambos os motetos com *Absalon fili mi*, a escrita deste último em legato aproxima-se mais da *Ave Maria*, mas sua tessitura geral é correlata à de *Gaude*, porém uma oitava abaixo. A linha melódica mais articulada de *Gaude* pede um coro com menos cantores por parte ou comporta a utilização de solistas. Por outro lado, a escrita de *Absalon* com todas as vozes em *legato*, em andamento lento, tal como na *Ave Maria*, requer um som de naipe coeso, o que é mais facilmente alcançado com um número maior de vozes, contudo, a tessitura grave é um fator que se sobrepõe aos demais aspectos.

Como citado acima, há uma relação direta da necessidade de maior número de cantores para naipes mais agudos e vice-versa, assim, se cantado na altura original, *Absalon* teria melhores resultados com três cantores por parte do que com um grupo maior. Ainda assim, devido à tessitura muito grave do *Bassus*, este pode ser executado por apenas dois cantores, pois, nesta região, a fusão de duas vozes resulta em um som mais próximo de naipe do que de solista. Outra possibilidade seria transpor a obra para um tom mais agudo; neste caso, sugere-se que ela possa ser cantada até uma quarta acima para manter as características da sonoridade grave e sempre com um grupo masculino. Do ponto de vista da textura, a utilização de solistas, seja na tonalidade original, seja transposta, pode trazer bons resultados; no entanto, as longas linhas em andamento lento inviabilizam uma execução sem a necessidade de interrupção para respiração.

A *Missa pange lingua* tem a tessitura média ainda mais estreita do que *Gaude*, logo, teria ótimos resultados com um coro correlato em tamanho, com três ou quatro cantores por parte. Por outro lado, ao contrário do referido moteto, uma execução com solistas pode ser menos satisfatória. É certo que a pouca distância entre as vozes favorece a utilização de solistas, mas entendemos que outros aspectos da música sobreponham-se a este na escolha. As linhas melódicas são bem longas, mais extensas que as da *Gaude* e *Ave Maria*. Observemos o exemplo do *in excelsis*, a seguir:

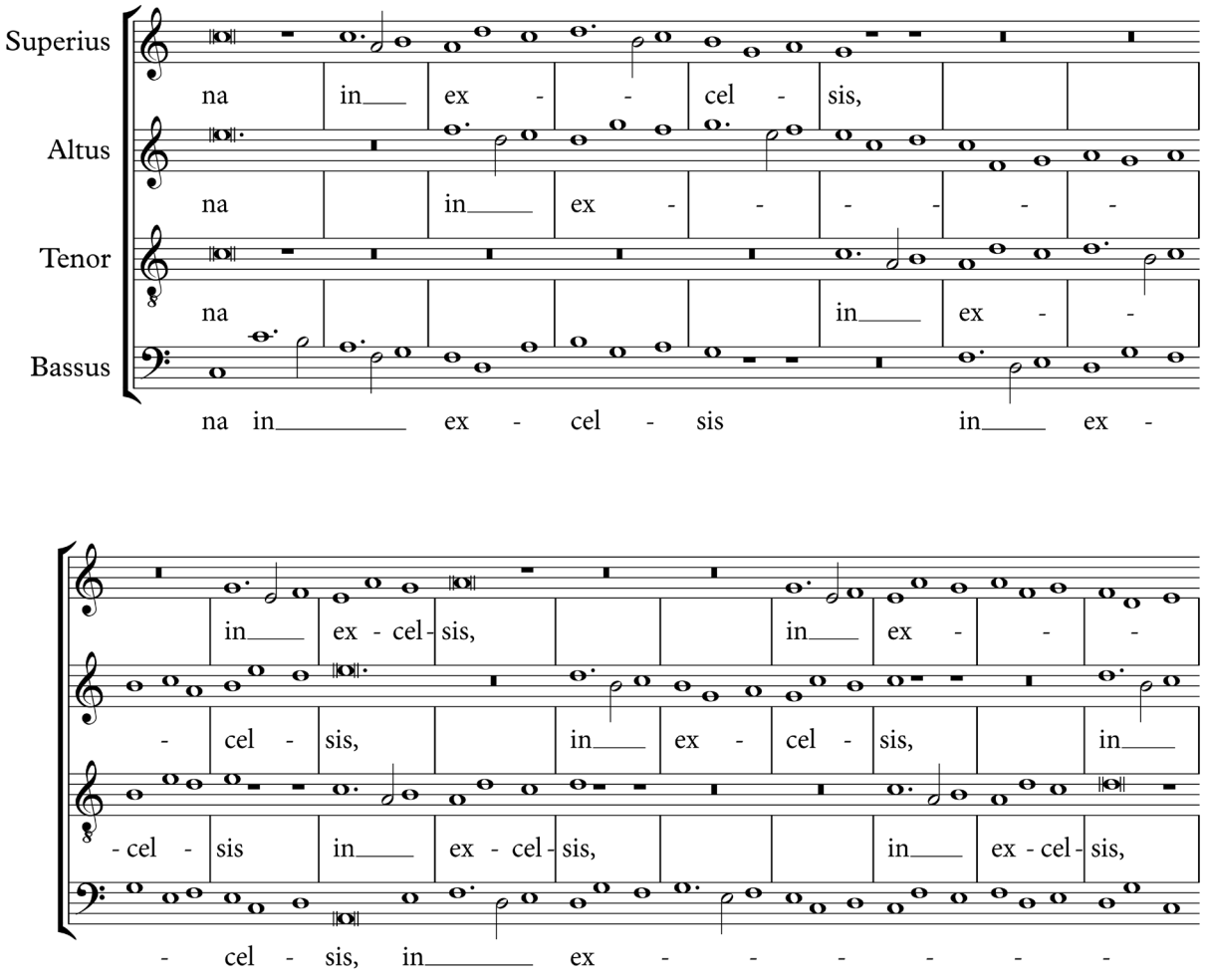


Figura 6 – *Missa Pange lingua*, *Sanctus*, *In excelsis*: linhas melódicas longas.

Uma possibilidade de utilização de solistas seria nas três seções escritas a duas vozes — *Pleni sunt cœli*, *Benedictus* e no segundo *Agnus Dei* — ainda assim nos deparamos com o problema da respiração. O predomínio da escrita melismática e em legato também seria favorecido por uma formação coral, assim como as seções homofônicas, em especial o *Et incarnatus est*, ainda que resulte em acordes menos abertos do que no final da *Ave Maria*.

Dentre as missas aqui estudadas, esta é a que se adaptaria melhor para uma execução com coro misto, com vozes femininas na parte do *Superius*, pois sua tessitura média é mais aguda em relação às demais. A voz de *Altus* atua em uma região bastante grave, inadequada para a utilização de vozes femininas, mesmo com a possibilidade de uma transposição, que poderia ser, no máximo, de um tom acima. Ainda assim, devido à proximidade timbrística, entendemos que um coro masculino com três cantores por parte poderia alcançar melhores resultados musicais.

As demais obras sacras deste estudo e também a *chanson Nymphes de bois* apresentam uma característica em comum: todas elas têm a presença do *cantus firmus* em uma ou mais partes, seja ele baseado em um canto litúrgico, uma melodia popular, um *soggetto cavato* ou um mote elaborado pelo compositor. Em cada uma delas, ele aparece e integra-se às demais vozes de forma diferente. A *Missa pange lingua* é baseada no hino que leva este nome, cujo canto original é gerador de toda a polifonia, ao longo da qual vários trechos dele podem ser identificados em todas as partes. Porém, ao contrário das demais obras, não há uma ou mais vozes que conduzem o *cantus firmus* como canto de referência.

A *Missa l'homme armé* foi baseada em uma canção popular que dá o título a esta missa. Tal qual a *Missa pange lingua*, fragmentos desta canção foram a base para o contraponto e são encontrados em todas as vozes; porém, uma das partes carrega a melodia original em notas longas como um *cantus firmus*. Na maior parte da obra, ele está presente na voz do tenor, exceto no último *Agnus Dei*, na qual o canto está no *Superius*, e no *Pleni sunt cœli* e no *Benedictus*, cantados a três e duas vozes, respectivamente, sem a presença do *cantus firmus*. Em alguns momentos, a parte de *Tenor* iguala-se em duração das notas às demais vozes, tal como ocorre no *Confiteor,* mas, ainda assim, sobre o canto base.

Portanto, temos, nesta missa, a presença do *cantus firmus* em mais de uma voz, de forma que nenhuma está dedicada a ele em sua forma alongada. Podemos considerar que todas as partes em um ou outro momento possuem funções semelhantes. Assim, o coro, para executá-la, pode ser idêntico ao coro masculino da *Missa pange lingua*, com poucos cantores por parte. A possibilidade da inclusão de vozes femininas no *Superius* pode ser menos satisfatória que na missa anterior, pois sua parte é mais grave, com muitos cruzamentos com o *Altus*. Ademais, no último *Agnus Dei*, no qual conduz o *cantus firmus*, sua tessitura é bem grave, abaixo do *Altus* e, em alguns momentos, figura como a voz mais baixa, pois até o *Bassus* canta notas mais agudas.

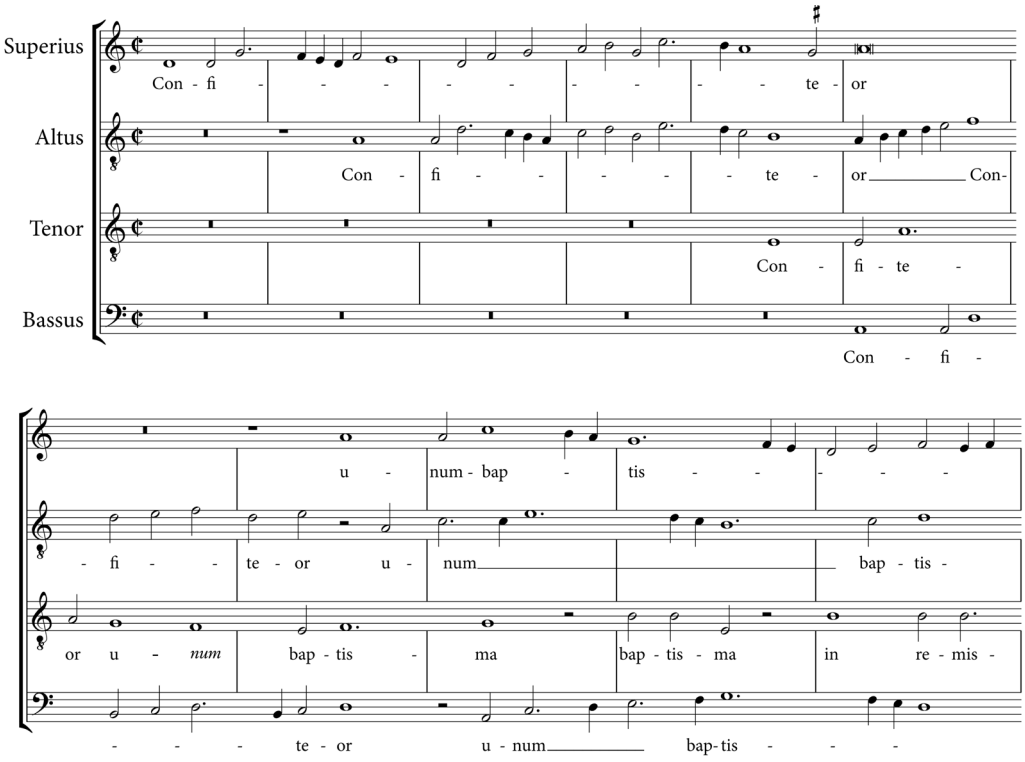


Figura 7 – *Missa l'homme armé*, *Credo*, *Confiteor*: *cantus firmus* do *Tenor* com figuras rítmicas semelhantes às das demais partes.

Tal como na *Missa pange lingua*, embora, pela textura, a execução com solistas pudesse ser considerada, as longas linhas contraindicam esta prática. No entanto, o *Benedictus* merece um olhar atento. Esta parte é composta por três seções em cânone ao uníssono por aumentação, cada uma delas para um par de vozes iguais – na sequência *Bassus*, *Altus* e *Superius*. Se fôssemos manter ao menos três cantores por parte dividida, seria necessário um coro com 24 cantores ao todo, o que, na nossa opinião, seria maior do que o adequado. Por outro lado, também não chegaríamos a bons resultados com solistas cantando linhas longas e interrompendo-as em uma textura de apenas duas vozes, embora a sonoridade de solistas para esta seção proporcionaria um ótimo contraste. Portanto, sugerimos que a missa seja cantada com um coro de quatro cantores por parte e que, durante o *Benedictus*, fosse adotado o caso excepcional de dois cantores por parte dividida, com respirações alternadas, trabalhados na qualidade de som de solistas, como discutido acima.

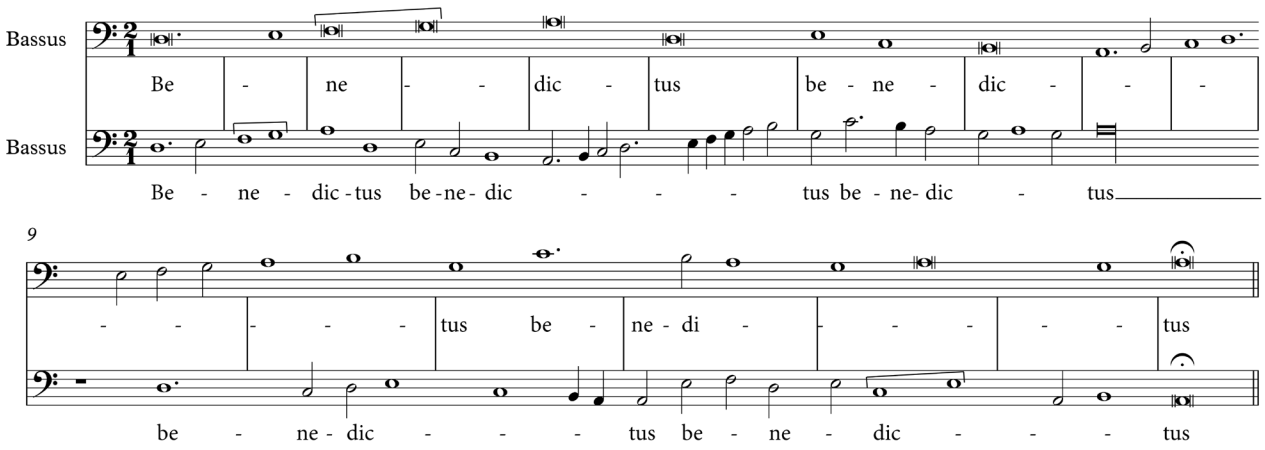


Figura 8 – *Missa l'homme armé, Benedictus* – inícios: Bassus dividido em duas partes em cânone a uníssono por aumentação.

No moteto *Inviolata*, integra *et casta es* o *cantus firmus* está dividido entre T*enor Primus* e *Tenor Secundus*, que o conduzem em cânone e com figuras rítmicas próximas às demais vozes, cujos contrapontos livres estão baseados no início do *cantus firmus* de cada uma das seções e com a mesma figura rítmica. Assim, as partes de *Tenor* estão mais integradas à escrita do moteto como um todo do que na *Missa l'homme armé*. Como *Superius*, *Altus* e *Bassus* encontram-se equidistantes entre si e em regiões claramente definidas, podemos considerar um coro mais numeroso, semelhante ao sugerido para a *Ave Maria*, pois os cruzamentos com o *cantus firmus* não atrapalham a compreensão da polifonia e, ao mesmo tempo, os acordes resultantes estão sempre em posição aberta, o que sugere uma sonoridade com mais cantores por parte. Aqui também vale uma observação quanto à disposição espacial do coro. Para uma melhor compreensão da polifonia como um todo e do cânone entre as partes de *Tenor* em meio à complexa textura, sugere-se que *Tenor Primus* e *Tenor Secundus* sejam posicionados em extremos opostos do coro, com as vozes de *Superius*, *Altus* e *Bassus* dispostas entre eles.

Esta disposição também traria ótimos resultados para *O bone et dulcis Domine Jesu*, com *Tenor* e *Bassus* nos extremos e *Superius* e *Altus* no centro. Trata-se de um moteto multitextual, no qual as vozes superiores cantam sobre o texto do título: o *Tenor*, o *cantus firmus* do *Pater noster*; e o *Bassus*, o da *Ave Maria*. Com estas características, a sugestão para a composição do coro vai no sentido de ressaltar as funções de cada parte, assim *Tenor* e *Bassus*, localizados nos extremos do coro, podem ser formados por cinco cantores cada, dando robustez e sonoridade de naipes masculinos típicos do canto monódico. *Superius* e *Altus* têm linhas com figurações mais ágeis. Ademais, para contrastar com as notas longas das demais vozes, sugerem-se apenas três cantores por parte. Além disso, devido à distância de oitava entre as tessituras das vozes superiores, utilizar vozes femininas para o *Superius* e masculinas para o *Altus* traria uma diferença timbrística desejável. Como resultado, temos dois *cantus firmi* com textos diferentes ouvidos à esquerda e à direita e um grupo feminino e um masculino em contraponto sobre um terceiro texto ao centro.

O *Tenor* da *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, ao longo de toda a missa, tem apenas a função de conduzir o *cantus firmus* sobre o *soggetto cavato*, tal como exposto anteriormente, embora a primeira vez que este aparece seja por meio da voz do *Superius*. Assim, a parte de *Tenor* pode ser formada por um grupo maior de cantores, com o objetivo de dar mais corpo sonoro ao naipe, o qual se posicionaria na parte posterior do coro, com as demais vozes à frente. Para esta missa, também a utilização de um coro masculino é desejada; no entanto, é possível um naipe feminino com vozes médias/graves no *Superius*.

Embora com tessitura geral tão estreita quanto a *Missa l'homme armé*, a distância média entre *Superius*, *Altus* e *Bassus* da *Missa Hercules Dux Ferrariæ* permite que essas partes tenham mais cantores que a missa anterior. Mas aqui há um problema específico a ser resolvido: o último *Agnus Dei* foi escrito para seis partes, com partes adicionais de *Superius* e *Bassus*. Para solucionar a questão, há diferentes possibilidades, mas todas elas interferem no resultado musical. A primeira delas seria ter mais dois grupos com o mesmo número de cantores de *Superius* e *Bassus*, o que só seria viável se o restante do repertório programado para um concerto necessitasse destas vozes. Outra possível solução seria formar

um coro com seis vozes em cada naipe e oito para o *Tenor*, o que, na nossa opinião, estaria no limite do número de cantores para esta obra. Contudo, ao dividir *Superius* e *Bassus*, com três cantores cada, *Altus* ficaria com seis. Neste caso, sugere-se que cada um dos naipes de *Superius* receba um cantor do *Altus*, compondo quatro cantores em cada grupo, porém, isso só seria viável se a obra fosse executada com um coro masculino; se o *Superius* for formado por vozes femininas, três cantores do *Altus* deixariam de cantar a seção final. A outra possibilidade seria formar um coro com quatro cantores por parte e *Tenor* com seis. Assim, ao serem divididas as vozes, as partes teriam dois cantores cada, e a sonoridade a ser trabalhada seria a de solista, como visto acima, o que traria um contraste desejável com o *cantus firmus* do *Tenor* ao fundo. Para tanto, também dois integrantes do *Altus* não cantariam neste naipe, mas poderiam cantar com o *Superius prima vox* todo o início da última seção, enquanto essa voz entoa o *cantus firmus*, logo, criando uma sonoridade que dialogaria com o *Tenor*. Este procedimento poderia ser utilizado até misturando vozes femininas e masculinas no mesmo naipe, pois reforçaria a entoação inesperada (figura 9).

O mote sobre a frase *Miserere mei Deus* não se configura como um *cantus firmus* tradicional. Josquin elaborou-o mais como um elemento prosódico sobre o texto do que como um contorno melódico, tal como encontrado na *Missa Hercules Dux Ferrariæ*. Este aspecto vai ao encontro da característica deste moteto como um todo, cujas vozes tendem a ser silábicas, com poucos ornamentos melismáticos, e relativamente curtas, o que cria um universo mais austero do que as outras obras aqui estudadas.

Essa figura rítmica do *cantus firmus* também está presente nas demais partes como um elemento unificador, o qual encontramos desde a primeira entrada de cada voz até a conclusão do moteto. Portanto, apesar de o *Tenor primus* estar dedicado a este mote, sua escrita está integrada com as demais vozes, muitas vezes até em homofonia com outras. A partir dessas características, a execução desse moteto por solistas pode trazer resultados melhores do que as demais obras sacras aqui analisadas. Contudo, sugerimos um grupo com poucos cantores por parte, possivelmente três, para privilegiar a clareza do texto e a articulação das figuras de curta duração e, ao mesmo tempo, proporcionar um contraste por meio da mudança de sonoridade nos momentos em que a textura torna-se homofônica, em especial quando as vozes entoam a frase recorrente *Miserere mei Deus*, como no final da segunda parte (figura 10).

As vozes de *Altus* e *Tenor secundus* trabalham na mesma tessitura com inversões de posição ao longo da obra, assim sugerimos que ambas as partes sejam cantadas por vozes com timbres semelhantes. Na mesma região, canta o *Tenor primus*, mas, como ela tem uma função musical diferente das demais, é desejável um timbre distinto de *Altus* e *Tenor secundus*. A parte de *Superius* cantada por vozes femininas resultaria em uma distinção bem clara entre as regiões aguda, central e grave do moteto; na mesma medida, a execução da obra por um coro masculino também traria ótimos resultados, pois a distância entre *Superius* e as vozes intermediárias é suficiente para criar um contraste de timbres.

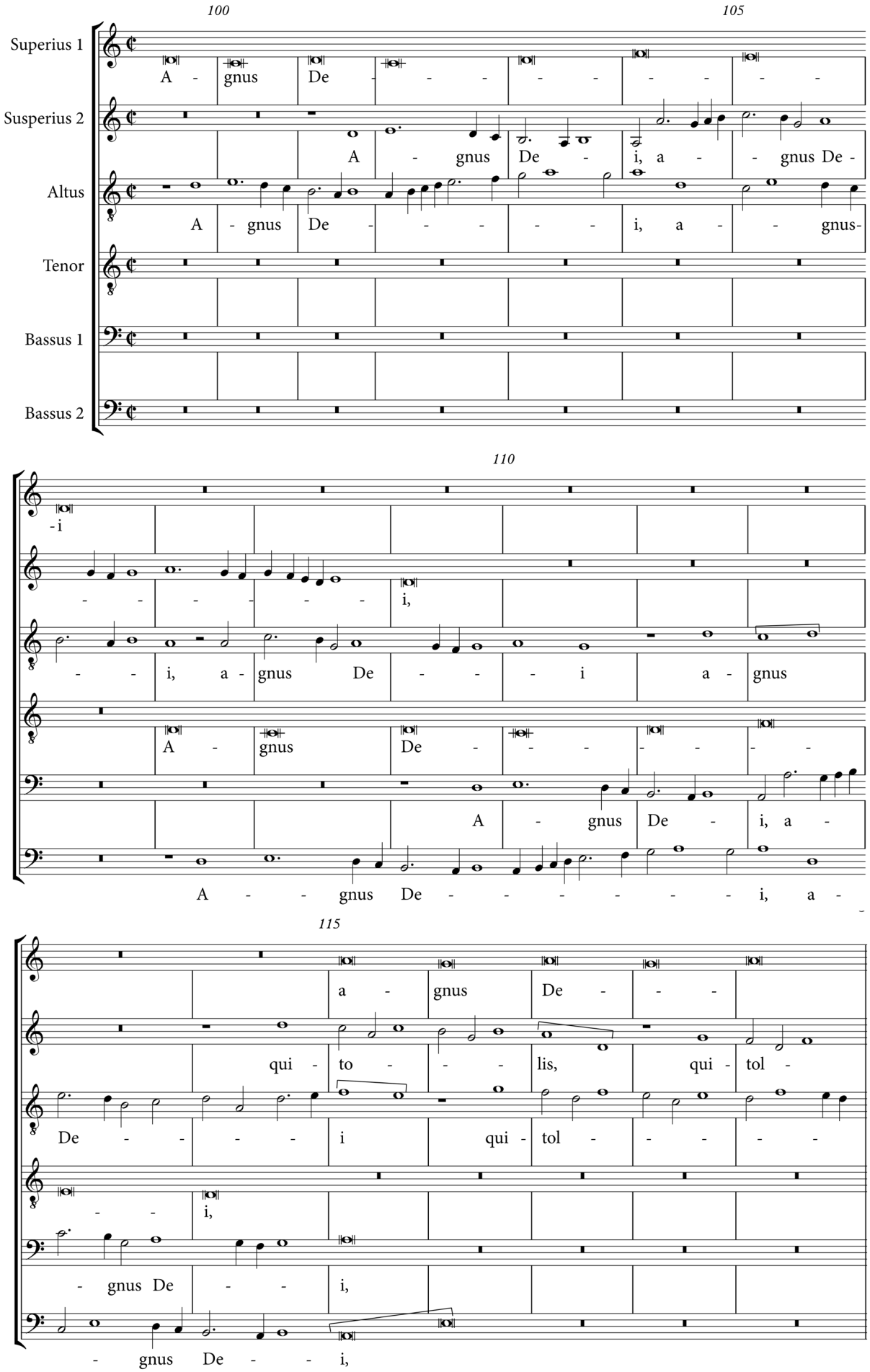


Figura 9 – *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, *Agnus Dei* – terceira seção – início: *cantus firmus* presente no *Superius prima vox* e no *Tenor*.

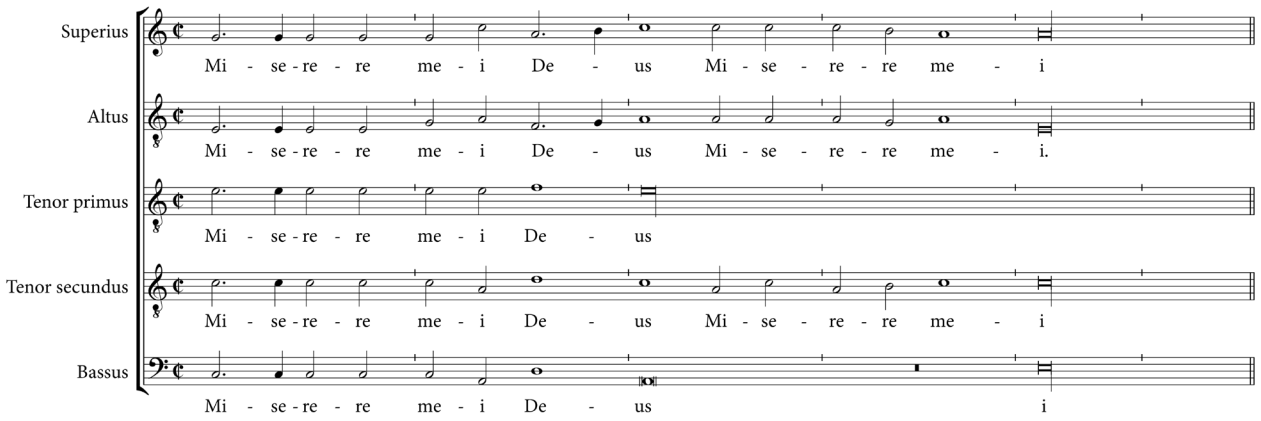


Figura 10 – *Miserere* – final da segunda parte: escrita homofônica.

Nymphes de bois foi propositalmente deixada por último, pois trata-se de uma chanson sobre o *cantus firmus Requiem æternam* ou, como defende Barbier (2010), uma *chanson*-moteto. Em um moteto ou em uma missa, o *cantus firmus* pode estar relacionado diretamente à liturgia da obra, como na *Missa pange lingua*, mas também pode ser apenas um canto básico de referência, como na *Missa l'homme armé*. O *Requiem æternam* de *Nymphes de bois* conecta-se diretamente com o significado do poema sobre a morte de Ockeghem. O texto da *chanson* deve ser claramente comunicado ao ouvinte, enquanto o *cantus firmus* auxilia na atmosfera de lamentação. A escrita predominantemente silábica, com frases curtas, notas repetidas e seções homofônicas, privilegia a compreensão das palavras. Assim, a escolha de um coro com apenas três cantores por parte ou mesmo um grupo de solista ressaltaria esse aspecto. Por outro lado, o cantus firmus funcionaria melhor com uma sonoridade de naipe, proporcionando um desejado contraste com as demais partes. Portanto, para uma execução com solistas, sugerimos um *Tenor* com três ou mais cantores. Se a escolha for com um coro de três cantores para as demais partes, o *Tenor* traria melhores resultados com cinco ou mais vozes. Ainda assim, mesmo em uma performance com coro, a seção central *Acoutrez vous*, durante a qual o *Tenor* não canta, pode ser executada apenas com solistas, o que traria um contraste com a seção anterior, mas principalmente com a posterior, a qual encerra a obra com todas as vozes entoando sobre o texto em latim, *Requiescat in pace. Amen*. A propósito, nossa preferência pela utilização de um coro, em vez de solista, deve-se também a este final, cuja sonoridade de naipes entendemos ser mais adequada.

Como vimos anteriormente, as quatro partes da *chanson* têm tessituras em regiões bem claras, com as vozes centrais alternando-se dentro da mesma extensão. Na altura original, sugerimos a utilização de vozes femininas no *Superius* e masculinas nas demais, em especial com *Altus* e *Quintus* com timbres próximos, tal como no *Miserere*. Se executada uma terça maior abaixo, acreditamos que, além de maior conforto para as vozes, a sonoridade mais grave estaria mais apropriada à atmosfera geral desejada. Nesse caso, ainda seria possível a utilização de um coro masculino, embora nossa preferência ainda seja para vozes femininas no *Superius*. Em qualquer opção, aconselhamos posicionar o naipe de *Tenor* na parte posterior do coro para um bom resultado sonoro proveniente da distância em um ambiente acústico adequado.

Conclusão

As proposições apresentadas referem-se a um aspecto do processo de preparação para a execução da obra vocal de Josquin Des Prez – a montagem de grupos vocais ideais para sua execução *a cappella*, sejam eles solistas, sejam coros formados por vozes masculinas ou mistas. Haveria, também, a possibilidade de utilização de vozes infantis para algumas partes, em especial se combinadas com vozes masculinas. Porém, esse assunto merece um estudo específico.

Com a escolha de treze obras representativas, procuramos cobrir o amplo universo da escrita polifônica do compositor, ainda que não esgotado por elas. Contudo, a partir dos elementos discutidos, esperamos que as discussões se tornem subsídios úteis para que o regente utilize-os nas demais obras de Josquin e que, ainda, possam servir de fundamento para a abordagem da produção de outros compositores do período com características semelhantes ou correlatas.

As sugestões decorrentes deste estudo, como explanado no texto, foram pensadas para condições ideais de acústica e de cantores disponíveis. Mesmo que estes fatores coadunem-se, a formação de um grupo vocal não se dá exclusivamente para a execução de uma obra, mas de um repertório completo. Se o programa de um concerto for dedicado apenas à música de Josquin, ainda assim, de acordo com esta pesquisa, o regente possivelmente teria a necessidade de variar a formação do grupo. Caso se incluíssem outros compositores, a questão seria ainda mais complexa. Entretanto, ressaltamos que o resultado deste trabalho deve ser entendido como um conjunto de propostas adaptáveis à realidade de cada intérprete.

Referências

BARBIER, Jacques. *Josquin Desprez*. Paris: Bleu nuit éditeur, 2010.

ELDERS, Willem. *Josquin des Prez*: en zijn muzikale nalatenschap. Hilversum: Uitgeverij Verloren B.V., 2011.

FIORE, Carlos. *Josquin des Prez*. Palermo: L'EPOS Società Editrice s.a.s., 2003.

POPOLIN, Daniela Francine Lino. *Lagrime di San Pietro de Orlando di Lasso*: um estudo de preparação e execução através de uma nova edição crítica e revisada. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music & musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, v. 17, 1980.

Partituras

ELDERS, Willem et al. (ed.) *New Josquin Edition*. Utrecht : Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 20v.

———. *Missa Pange lingua*, v. 4, 2000.

———. *Missa L'homme armé super voces musicales*, v. 6, 2014.

———. *Missa Hercules Dux Ferrariæ*, v. 11, 2002.

———. *Absalon, fili mi*, v. 14, 2002.

———. *Miserere*, v. 18, 2011.

———. *Qui habitat*, v. 18, 2011.

———. *O bone et dulcis Domine Jesu*, v. 21, 2017.

———. *Ave Maria*, v. 23, 2006.

———. *Gaude Virgo Mater Christi*, v. 24, 2007.

———. *Inviolata, integra et casta*, v. 24, 2007.

———. *El grillo*, v. 28, 2005.

———. *Mille regretz*, v. 28, 2005.

———. *Nymphes de bois*, v. 29, 2016.

SOBRE O CANTO CORAL EM MATO GROSSO DO SUL:
ESCOLHAS E TRAJETÓRIAS

CAPÍTULO VI

CAPÍTULO VI

Sobre o canto coral em Mato Grosso do Sul: escolhas e trajetórias

Manoel Camara Rasslan
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

INTRODUÇÃO

Compreender a trajetória do canto coral no Estado de Mato Grosso do Sul exige, para além da apresentação de um inventário sobre os grupos existentes, seus regentes, seus cantores, a observação e reflexão sobre as práticas e perspectivas que têm orientado todos aqueles que se envolvem no "movimento coral". Por sua vez, a escolha dessa denominação diz respeito às forças que são mobilizadas no desenvolvimento da atividade, tais quais as variadas instituições, assim como indivíduos: profissionais da música, cantores (profissionais ou amadores), educadores etc., agentes que movimentam a prática do canto coral nos diversos espaços sociais.

No entanto, existe uma dificuldade em encontrar um cadastramento dos coros ou grupos que, vinculados à prática do canto em conjunto, no Estado de Mato Grosso do Sul, também dificultam o estudo quantitativo ou qualitativo da atuação desses grupos e dos profissionais que estão à sua frente. Essa é uma temática a ser objetivada em projeto de pesquisa consistente, que não fique limitado a inventariar grupos e profissionais presentes nas cidades sul-mato-grossenses, mas que esteja também preocupado em refletir sobre as ações e práticas propostas para a organização de um movimento coral fortalecido, que estimule a organização dos grupos, que reflita sobre o repertório selecionado para execução, que pense no coro como instrumento de ensino-aprendizagem musical, que estimule

profissionais de áreas específicas e afins. Dessa forma, procura-se dar resposta à demanda que gerou este texto. Nos limites dessa escrita, se os dados são escassos sobre um mapeamento completo dos coros em Mato Grosso do Sul, a literatura existente pode dar pistas e iluminar nossa reflexão sobre o tema.

Assim, para pensar sobre a trajetória do canto coral no Estado e sobre as práticas e perspectivas dos que estão envolvidos nessa atividade, lançamos mão, inicialmente, de dois trabalhos que desenvolvemos junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, *campus* de Campo Grande, a saber: 1. A dissertação de Mestrado defendida em 2007, intitulada "Coral da UFMS: de um 'canto' a outro a observação das práticas e sentidos da música na instituição" e 2. A tese de Doutorado defendida em 2013, com o título "Painéis Funarte de Regência Coral (1981-1989): de política cultural à política curricular".

Sobre esses dois trabalhos, o primeiro foi dedicado à trajetória do canto coral na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com vistas à organização da prática dos grupos existentes no recorte temporal de 1977 a 2005. O segundo trabalho dedicou-se ao estudo dos Painéis Funarte de Regência Coral, conjunto de ações do Projeto Villa-Lobos dentro do Instituto Nacional de Música, verificando como a seleção de conhecimentos musicais para a formação de regentes corais foi transformando o que, originalmente, estava estabelecido como política cultural de governo em política curricular.

As pesquisas anteriormente mencionadas, se não tratam diretamente da trajetória do canto coral no Estado de Mato Grosso do Sul, dão pistas de como as ações voltadas para o canto coral no Estado e no país estão vinculadas historicamente ao desenvolvimento dessa prática em instituições como a Igreja, a Escola, as Universidades, as Sociedades de Canto. Por sua vez, com relação à organização das atividades propostas para a prática do canto coral, as pesquisas indicadas fazem emergir a Forma Escolar como instrumento de legitimação e controle, justificando a importância de seu desenvolvimento.

Também elencamos, como fontes, de publicações de notícias da imprensa escrita, que anunciam eventos importantes para os coros no Estado, a exemplo de: encontros e festivais de coros, concertos, surgimento e desativação de coros etc. Há, também, publicação de livros de memórias de músicos e regentes, principalmente na Capital do Estado, que levantam questões importantes para a compreensão de como os coros, especialmente regentes e cantores, têm encontrado solução para permanecerem ativos em cenário pouco estimulante com relação às políticas culturais e à estrutura organizacional, que podem ou devem promover o desenvolvimento dos grupos de cantores e profissionais da área da *performance* e educação musical por meio do canto coral.

Presente em variados espaços da sociedade, o canto coral, por vezes, parece se fortalecer ou enfraquecer pelos interesses dos agentes (indivíduos e instituições), na atividade situada entre o campo artístico e o campo educativo. Portanto, as reflexões aqui propostas ancoram-se nas produções da sociologia da cultura, especialmente no conceito de campo desenvolvido por Bourdieu (1998). Para

o autor, a configuração do campo ocorre pelas forças de seus agentes munidos, em diferentes níveis, de capitais: econômico, cultural, simbólico e social.

Ao nos referirmos à prática coral, não estamos restritos à ação proposta por regentes, cantores ou instituições para aprendizagem e expressão musical por meio do canto coletivo. Antes, estamos observando as práticas a partir do que as estruturam: o *habitus*, vinculado à "presença operante de todo o passado do qual é o produto [...], ele é o que confere às práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato" (BOURDIEU, 2009, p. 93). Assim, o autor confere aos agentes níveis diversos de capitais que trazem consigo (econômico, cultural, social e simbólico), que, intermediados pelo *habitus* (história incorporada e feita natureza), estruturam o campo determinado em que esses agentes atuam e atribuem sentido em função de seus interesses.

A independência relativa de determinado campo, como trata Bourdieu, diz respeito ao grau de resistência que esse campo oferece às forças externas exercidas por outros campos existentes no espaço social. Nesse sentido, é possível compreender que não há autonomia absoluta de cada campo, mas eles se autoinfluenciam. Um bom exemplo é a influência exercida pelo campo econômico nos demais campos, revelando a importância que o capital econômico detém nas diversas disputas e transações que se encontram em jogo.

Pensemos, então, no campo artístico. Para Bourdieu (1996, 2009a, 2011), trata-se de um campo de autonomia relativa em relação aos campos político, econômico e burocrático. A produção cultural do campo artístico tem sua lógica estabelecida nos bens simbólicos e na percepção que se tem (ou se quer) deles e dos valores que, para eles, são estabelecidos não somente como mercadoria, mas como obras de arte.

Os interesses desse campo particular, o campo artístico, giram em torno de critérios de avaliação e da autoridade artística sobre os bens simbólicos produzidos. Aqui, considera-se a percepção da obra de arte forjada pela especificidade do campo. A condição de um campo fechado em si mesmo e o interesse sociológico que desperta são apontados por Bourdieu (2009a) ao afirmar:

> Nunca se prestou a devida atenção às consequências ligadas ao fato de que o escritor, o artista e mesmo o erudito escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem (BOURDIEU, 2009a, p. 108).

Por sua vez, ao refletir sobre o campo educativo, Bourdieu e Passeron (2003) apontam para as dificuldades observadas na apropriação de conhecimentos por aqueles que não são munidos de códigos que lhes permitam o acesso, fora do *habitus* dos indivíduos ordinários, dos comuns, daqueles que não tiveram como herança os códigos de pertencimento para transitarem no que foi atribuído

valor de arte, pelos agentes do campo artístico.

Portanto, no delineamento da prática do canto coral, dois campos se cruzam: campo artístico e campo educativo. O primeiro estabelece o que deve ser valorizado e legitimado como arte; o segundo é composto de forma heterogênea por indivíduos portadores de códigos para compreensão do que está estabelecido como arte (música) e por uma maioria de indivíduos que não possui esses códigos, o que dificulta a aprendizagem e expressão desse conhecimento. No cruzamento dos dois campos, surge a figura do regente, agente do campo artístico, que deve assumir a função de educar, de ensinar aos que não estão familiarizados com um tipo de música, a se apropriar dela e expressá-la por meio do canto coletivo.

Deduzimos, portanto, que toda a atividade coral em Mato Grosso do Sul está localizada no cruzamento dos campos artístico e educativo, como esclarecemos anteriormente, que, por sua vez, são influenciados pelo campo político e econômico. Dessa maneira, se o canto coral configura-se como necessidade cultural para o desenvolvimento da sociedade, há de se refletir sobre as políticas que o fortalecem ou enfraquecem-no.

Em seguida, abordaremos alguns aspectos da trajetória do canto coral e seu desenvolvimento através dos tempos, o percurso de sua prática restrita a profissionais até a proposição de sua socialização e, portanto, prática por amadores.

Aspectos da trajetória da prática do canto coral

A presença dos coros na sociedade, a organização e a finalidade deles foram influenciadas pelas instituições às quais eles estiveram ou ainda estão ligados. A experiência coral, ao ser abordada historicamente por Robinson e Winold (1992), desde a Idade Média até a atualidade, teve a trajetória de suas práticas localizadas na Igreja, para o louvor; na Escola – que, por sua vez, teve seu início vinculado à Igreja; nas Sociedades Independentes de Cantores e, mais recentemente, nas empresas. Os autores mencionados ainda reforçam que, no processo de organização dos grupos vocais, nas referidas instituições, "a ideia de cantar em um coro para prazer estético e cultural e crescimento pessoal tem pouco mais do que dois séculos de tempo" (ROBINSON; WINOLD, 1992, p. 05).

Barreto (1973), professora de canto orfeônico, instituído como disciplina na escola brasileira nas décadas de 1930 e 1940, afirma que o canto coletivo surgiu de forma espontânea, originado de "manifestações coletivas religiosas e profanas, foi desde cedo compreendido como fator associativo e disciplinador, expressão conjunta de anseios de júbilo e pesar." (BARRETO, 1973, p. 14).

Percebemos, logo, que, na trajetória histórica, desde a Idade Média aos tempos contemporâneos, o canto coral teve sua prática orientada em função de grupos e de repertório que, a princípio, era desenvolvido por profissionais. A partir do século XIX, ele é apropriado também por aficcionados amadores, cantores que se organizam para a prática do canto coletivo com objetivos que se confun-

dem com a socialização e a aprendizagem musical.

Ao refletir sobre a atividade coral na sociedade ocidental, tomando como lugar dessas reflexões os Estados Unidos da América, Garretson (1993) considera que, no século XX, especialmente após a primeira guerra mundial, ela é crescente em quantidade e qualidade. Este fenômeno deve ser creditado principalmente às escolas e universidades. Entre as razões para o interesse das pessoas por cantar em coros, refere-se à "*participação musical*" como fator que estimula a atividade:

> Apesar de serem muitos os benefícios do canto coral, o valor *estético* e o valor *expressivo* são considerados como os mais importantes. Todas as pessoas precisam desenvolver uma sensibilidade ao belo, em música e em outras formas de arte, porque seu entendimento e apreciação podem servir para refinar e humanizar sua plena existência. Considerando que a música é uma parte significante e integral de nossa cultura, é responsabilidade da escola ajudar os alunos a se tornarem consumidores mais inteligentes de música. A participação em atividades musicais pode servir como um meio através do qual cada gosto musical individual pode ser aperfeiçoado. (GARRETSON, 1993, p. 01, tradução nossa).

Em contraponto às afirmações de Garretson, anteriormente mencionadas, Bozon (2000), ao estudar os grupos musicais em cidade do interior da França, propõe suas análises com base na produção de Bourdieu, mais especificamente no livro *A Distinção*, e observa como o "gosto" tem caráter de classificar, de distinguir indivíduos na sociedade. Assim o autor observa:

> A sociologia do gosto tal como propõe Pierre Bourdieu em seu livro *La Distinction* permite ir mais longe: aplicada à música, ela indica a que ponto o gosto musical é socialmente classificante, mas também como os gostos das classes superiores, num movimento incessante, são desprezados por estas últimas e retomados por grupos situados num patamar inferior na escala social. Por seu lado, o etnomusicólogo mostra que instituições sociais como a Escola, a Armada ou os Orfeões têm profundamente remodelado os repertórios e as práticas populares (BOZON, 2000, p.147).

Isso permite refletir sobre interesses para além dos musicais, que se confirmam nos grupos, a exemplo dos coros, que estão relacionados com a busca contínua, por indivíduos de mesmo grupo social, em encontrar melhores posições na sociedade. A essas disputas, fazem-se presentes aqueles que aceitam as normas e regras de um jogo que, de acordo com o pensamento de Bourdieu (2010), encontra na *Illusio* a sua finalidade. Para o autor, cada campo produz sua própria *illusio*, o investimento no jogo que tira seus agentes da indiferença e os coloca na posição de distinguir o que é importante, o que lhes interessa. Ainda sobre o investimento e interesse vale ressaltar:

> A crença coletiva no jogo (*illusio*) e o valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados

> constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*. (BOURDIEU, 2010, p.260).

Aizpurua (1981) aponta a socialização da arte coral como fenômeno típico do século XIX. O autor afirma que o que antes tinha sido uma arte de profissionais passou aos aficcionados, aos amadores. As intenções não eram apenas musicais, mas também como meio de formação, como exercício da solidariedade e prática de valores humanos. A consequência do fenômeno socializante foi a proliferação de orfeões, de coros amadores, da França para o resto da Europa e, finalmente, pela América.

As reflexões de Aizpurua (1981) sobre as práticas propostas para o canto coral apontam para fatores pedagógicos que advertem que o coro não é a simples soma de cantores, senão um resultado qualitativo superior, uma vez que vozes excelentes e com boa formação podem resultar em um coro ruim. Ainda propõem que é importante, na condução de um grupo coral, despertar nos cantores a consciência de coro, assim como a consciência de seu coro. No que se refere à consciência de coro, o autor aponta para a necessidade de cantar em função do coro. Com relação à consciência de seu coro, espera-se que os participantes possam compreender os limites e as possibilidades do grupo ao qual pertencem: personalidade de coro, seu som, sua maneira de cantar, seu estilo, compreender como moldar-se ao canto coletivo, sem que isso signifique abdicar de suas qualidades individuais. Esses fatores exigem compromisso de regentes e cantores na construção coletiva do aprendizado e da expressão musical.

Figueiredo (1990) contribui muito para a reflexão sobre o ensaio coral como instrumento de educação musical. O autor faz distinção entre treinamento e aprendizagem. Além disso, compreende que o treinamento é parte do processo maior que é a aprendizagem. Esta somente se confirmaria como assimilada quando o cantor transfere para problemas semelhantes as soluções já construídas anteriormente.

A organização de coros formados por cantores amadores, com algum ou quase nenhum conhecimento da linguagem musical, reforça a condição do regente como o profissional responsável por intermediar a composição e seu compositor com o cantor leigo, no exercício de facilitar sua aprendizagem e de tornar sua expressão musical mais próxima do que foi a intenção com a qual foi criada a obra. Esse papel do regente remete-nos ao que Kraemer (2000) afima como sendo função do conhecimento pedagógico musical, que seria a apropriação e transmissão de conhecimento musical. Isso fica ainda mais claro quando o autor afirma:

> A pedagogia da música ocupa-se com as relações entre pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e de transmissão. Ao seu campo de trabalho pertence toda a prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares, assim como toda a cultura musical em processo de formação (KRAEMER, 2000, p. 51).

As transformações observadas na música, especificamente nas obras escritas para coros, bem

como as maneiras de interpretar essas obras, de forma que o resultado se aproxime mais do pensamento do compositor ao elaborá-las, são discutidas por Fernandes (2009), ao propor a atuação do regente na construção da sonoridade coral. Ao abordar os estilos e gêneros da música renascentista à música contemporânea, o autor considera a relação estabelecida entre a música e a voz humana que, por diversos fatores, influenciou a produção vocal em cada período de sua história. Ademais, trata das transformações técnicas e artísticas musicais, relacionando os estilos e gêneros com a vida do homem em cada tempo de existência. A partir disso, propõe um programa de preparação vocal para um coro, considerando suas especificidades e o repertório musical a ser interpretado.

No desenvolvimento do canto coral e sua passagem de atividade de profissionais para uma prática musical executada por amadores, percebemos, pelo que foi registrado por variados autores mencionados anteriormente, que a figura do regente destaca-se no processo, em geral como o único profissional que possui conhecimento musical e que assume diversos papéis na organização do grupo que dirige: músico, gestor, professor, educador, preparador vocal etc. A ele, é atribuída a função de traduzir para cantores amadores o pensamento de compositores, a contextualização histórica de obras e arranjos vocais, a construção da sonoridade e a expressão da criação musical mais próxima possível do pensamento do compositor. Essa função multifacetada leva-nos a pensar na dinâmica em que as práticas são propostas e nas perspectivas de resultados. Emerge, então, a Forma Escolar como modo de transmissão e controle sobre o que é transmitido, assumida, muitas vezes, sem que se perceba a origem de sua manifestação.

Forma Escolar, para Vincent, Lahire e Thin (2001), tem relação com o fortalecimento das práticas escriturais na sociedade moderna, que, paulatinamente, a partir do século XVI, foram se transformando em modo de socialização predominante, caracterizada pela observância das regras para aprendizagem, a racionalização do tempo e do espaço onde se aprende. O que anteriormente era monopólio da escola, atualmente pode ser identificada nas mais variadas instituições. Portanto, construto sócio-histórico, a forma escolar está presente na organização do coro como espaço de aprendizagem e aponta para a necessidade de sistematização de uma rede formada por regentes, preparadores vocais, cantores, de maneira que possam, em seus respectivos coros, promover a aprendizagem e as expressão musicais.

Sobre a predominância da Forma Escolar como modo de socialização e as suas características, Vincent, Lahire e Thin (2001) apontam:

> A emergência da forma escolar, forma que se caracteriza por um conjunto coerente de traços – entre eles, deve-se citar, em primeiro lugar, a constituição de um universo separado para a infância; a importância das regras na aprendizagem; a organização racional do tempo; a multiplicação e a repetição de exercícios, cuja única função consiste em aprender e aprender conforme as regras ou, dito de outro modo, tendo por fim seu próprio fim –,é a de um novo modo de socialização, o modo escolar de socialização. Este não tem cessado de se estender e se generalizar para se tornar o modo de socialização dominante de nossas

formações sociais (VINCENT; LAHIRE; THIN, 2001, p. 37-38).

Pelo que apresentam os autores, deduzimos que a Forma Escolar também é um mecanismo que provoca a seleção de conhecimentos a serem transmitidos, além do controle sobre o que é legitimado como conhecimento, aqui especificamente o musical, o que implica política cultural e política curricular na organização da prática musical do canto coletivo.

Política cultural e política curricular na organização do canto coral

Ao refletir sobre como as ações são propostas em projetos que envolvem a prática coral, percebemos que, ao espaço do coro, especialmente os não profissionais, é atribuída a função de ensinar música e de educar cantores e plateias, o que aponta para a perspectiva da forma do "gosto" musical, uma vez que se operacionaliza a seleção, da cultura, de repertório musical a ser divulgado. Assim, apresenta-se um quadro de interesses. De um lado, os que são responsáveis pela implantação de política cultural (geralmente agentes do Estado) e, de outro lado, os que se operam na seleção de conteúdos e formas de ensiná-los, que estão mais próximos da política curricular.

Sobre esses elementos que estão presentes na vida social, primeiramente no que diz respeito ao que constitui a política cultural na educação, Apple (2001, p. 51) argumenta que "um dos aspectos mais cruciais da política é a luta para definir a realidade social e interpretar as aspirações e necessidades básicas das pessoas." e acrescenta:

> Política cultural na educação não abrange apenas as questões complexas relativas a qual capital cultural – e de quem – deve-se transformar em conhecimento oficial. Nem trata apenas de quais visões de família, governo, identidade e economia devem prevalecer em nossas instituições e em nossa vida cotidiana. Tudo isto tem grande importância, naturalmente. Todavia, a política cultural também trata, e muito, dos recursos que empregamos para questionar as relações existentes, para defender as formas contra-hegemônicas que já existem, ou para dar luz a outras (ibidem).

De outro lado, ao tratar da complexidade das decisões que envolvem interesses e divergências no estabelecimento de política curricular, Suarez (1995, p. 110) afirma:

> [...] a formulação e implementação de políticas curriculares não são neutras, nem muito menos são um asséptico processo de elaboração e instrumentação técnicas. No fundamental, são o resultado sintético de um (muitas vezes silenciado e oculto) processo de debate ou de luta entre posicionamentos, interesses e projetos sociais, políticos, culturais e pedagógicos opostos e, sobretudo, antagônicos. O processo de determinação dessas políticas não é, de forma alguma, unívoco, nem tampouco está isento de contradições e de tensões.

Nessas reflexões, ao abordarem políticas cultural e curricular, os autores observam as opções

operadas, que reforçam a seleção de conhecimentos e justificam sua validação em instituições escolares ou não escolares, essas últimas representadas aqui pelos coros. Apple (2001, p. 53) observa:

> O currículo nunca é simplesmente uma montagem neutra de conhecimentos, que de alguma forma aparece nos livros e nas salas de aula de um país. Sempre parte de uma tradição seletiva, da seleção feita por alguém, da visão que algum grupo tem do que seja o conhecimento legítimo. Ele é produzido pelos conflitos, tensões e compromissos culturais, políticos e econômicos que organizam e desorganizam um povo.

Importante ressaltar, relacionado com as afirmações do autor, que os conflitos e tensões revelam-se ao percebermos o surgimento e o desaparecimento de coros, que enfrentam toda a sorte de dificuldade para a manutenção do trabalho e terminam vencidos pela falta de apoio político e econômico. Dois casos são emblemáticos no Estado, associações independentes de cantores, a saber: a Sociedade Coral e Orquestra Clássica de Mato Grosso do Sul (SCOR) e o Centro Cultural Guaraoby. A primeira tem sede em Campo Grande; a segunda, uma instituição em Dourados, as duas maiores cidades do Estado.

A SCOR foi criada em 11 de julho de 1985 e suspendeu suas atividades no final do ano de 2004, devido à falta de subvenção financeira, oriunda de órgãos públicos e particulares, para pagar ajuda de custos aos instrumentistas e cantores. Eram os seguintes grupos mantidos pela Sociedade: o coral e a orquestra clássica, além do Conjunto Renascentista de Música de Câmara que era integrado por um madrigal e um conjunto instrumental. Segundo o diretor artístico e regente da SCOR, o Maestro Vítor Marques Diniz, foram realizados, durante os quase 25 anos de atividades, "centenas de eventos entre concertos, gravações de *CD* e programas de rádio e de televisão" (ROSA; DUNCAN, 2009, p. 2018).

Por sua vez, o Centro Cultural Guaraoby, fundado em 1979, tinha sede própria e abrigava o Coral Santa Cecília, que mais tarde foi denominado Coral Guaraoby. Em 2014, após mais de trinta anos, foi desativado, e a sede e o acervo transferidos para a Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. A notícia publicada na mídia eletrônica *Dourados Agora* confirma:

> Com décadas de tradição no município, o Centro abriga importante acervo histórico que compreende variedade de materiais, como instrumentos musicais, fotografias, itens fonográficos, entre outros. Criado em 1979 por iniciativa de um grupo de amigos, o local sempre foi tido como referência para a arte regional e nacional.

O esforço pela manutenção de coros, assim como a falta de estímulo para a continuidade de sua atividade, deve ser analisado pelas escolhas dos agentes de campos já abordados anteriormente. Aqui, não somente as escolhas em promover política cultural que os sustentam, mas também as motivações que fazem profissionais e amadores participarem dos coros e promoverem grupos do gênero

como necessidades culturais criadas e justificadas em função do desenvolvimento da música e da sociedade.

Não podemos deixar de fazer menção aos interesses que estão em jogo para além de aprender e se expressar musicalmente. Se os coros mobilizam indivíduos e instituições no espaço social, também despertam para a 'distinção' de agentes de campos envolvidos. Vejamos, por exemplo, que, assim como coros, eventos que os reúnem para festivais e encontros corais também são estimulados e desestimulados em constante movimento.

Citando apenas um exemplo, o município de Campo Grande manteve, por alguns anos, dois eventos que reuniam coros da cidade para apresentações conjuntas, a saber: o Canto da Primavera, que reunia grupos seculares, tendo sido realizada sua 12ª edição em setembro de 2008, e o Encontro de Coros Evangélicos, que reunia coros originários de denominações religiosas evangélicas. A mobilização de cantores e regentes para a realização do evento, assim como a desmobilização desses indivíduos, leva-nos, mais uma vez, a refletir sobre os interesses que fizeram parte de uma política cultural efêmera.

Notas Finais

A escrita do texto permitiu nossa reflexão sobre o panorama que se apresenta para o canto coral no Estado de Mato Grosso do Sul, os campos presentes na sociedade, suas influências e determinantes sobre a música, a educação musical e as contribuições que os coros, regentes e profissionais de áreas afins podem trazer para o fortalecimento da atividade no Estado.

Localizamos os coros e o que denominamos de movimento coral entre o campo artístico e o educativo: o primeiro é responsável por atribuir valor à música; o segundo, pela transmissão de conhecimentos musicais e pela legitimação do que foi selecionado e valorado pelo primeiro como música. Entre as forças que se estabelecem na confluência desses dois campos, observamos a influência e a força exercida pelos campos político e econômico, na operacionalização de como são estimulados ou desestimulados por políticas culturais e curriculares, e as atividades de transmissão e apropriação de conhecimento musical, tendo o ensaio como lugar privilegiado, no qual a "experiência coral encontra sua verdadeira identidade" (ROBINSON; WINOLD, 1992, p. 154). Afinal, é o lugar de exercício de tomadas de consciência de várias ordens: sobre si, sobre o coro, sobre a obra musical, sobre os elementos que a constituem ao sentido desejado pelo seu criador.

Ainda observamos a importância de o regente, em suas múltiplas funções, conduzir seus cantores para a consciência que permita estarem comprometidos com o coro, com seus colegas, com a reconstrução conjunta de obras de variadas épocas, estilos e gêneros. Para o fortalecimento dos grupos e indivíduos envolvidos na tarefa, a ingenuidade não tem lugar e o senso comum deve ser desnaturalizado, sendo necessária a percepção de tudo o que é mobilizado socialmente para a organização e funcionamento da atividade.

Todo o campo em que se localiza o movimento coral está repleto de regras, regras de um jogo do qual participam os agentes que as aceitam. Ao aceitarem essas regras, indivíduos e instituições podem se desviar da ciência da arte, da trilha de construção e desenvolvimento da atividade musical, da educação, do canto coral e seu vínculo com a educação musical. Ao buscarem "distinção", naturalizarem a consagração, afastam-se da música e aproximam-se da *Illusio*, que rege o subcampo educativo-musical, do enfraquecimento dos coros, do descompromisso com a criação e expressão musical e da alternativa de espaço de educação musical que representam. É necessário, portanto, manter vigilância sobre os interesses que nos mobilizam, interromper as relações de cumplicidade e conivência que vincula homem cultivado ao jogo cultural que objetiva constituir esse jogo em objeto.

Assim, há ainda que se trabalhar fortemente no levantamento do que foi feito até então e, a partir disso, estabelecer perspectivas que encaminhem os coros e seus integrantes à maior clareza de seus interesses e objetivos, às qualidades a serem alcançadas e a melhores posicionamentos no espaço social em favor da educação musical, da melhor *performance*, do estímulo a profissionais e amadores que compõem essa rede que pode, a depender da reflexão e tomada de consciência, tornar-se importante para uma sociedade melhor.

Referências

AIZPURUA, Pedro. *Teoria del conjunto coral*. Madrid: Real Musical, 1981.

APPLE, M. W. *Política Cultural e Educação*. Tradução de Maria José do Amaral Ferreira. São Paulo: Cortez, 2001.

APPLE, M. W. *Ideologia e currículo*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

APPLE, M. W. A política do conhecimento oficial: faz sentido a ideia de um currículo nacional? In: MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da. (Orgs.). *Currículo, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Editora Cortez, 1995, pp. 59-91.

BARRETO, Ceição de B. *Canto Coral organização e técnica de coro*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.

BOURDIEU, P. *Razões Práticas*: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, P. A gênese dos conceitos de hábitus e campo. In: BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, pp. 59-74.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009a.

BOURDIEU, P. *O senso prático*. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2009b.

BOURDIEU, P. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, P. *El sentido social del gusto*: elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais*: estrutura de um campo social. Tradução de Rose Marie Reis Garcia. Em Pauta, v. 1 n. 1, pp. 146-174. Porto Alegre: UFRGS, 1989.

CORREIO DO ESTADO. Edição eletrônica, 25/09/2008. Disponível em: https://correiodoestado.com.br/cidades/12-canto-da-primavera-acontece-ate-sabado-na-capital/7607. Acesso em: 10 mar. 2021.

DOURADOS AGORA: notícias de Dourados e Região. 18/11/2014. Disponível em: https://www.douradosagora.com.br/dourados/guaraoby-encerra-coral-e-passa-a-sede-para-uems. Acesso em: 10 fev. 2021.

ENSAIO GERAL. Mídia eletrônica, 24/09/2008. Disponível em: http://ensaiogeral.com.br/noticias/musica/comeca_hoje_o_12o_canto_da_primavera_de_campo_grande. Acesso em: 10 mar. 2021.

FERNANDES, ngelo José. *O Regente e a construção da sonoridade coral*: uma metodologia de preparo vocal para coros. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FIGUEIREDO, S. L. F. *O ensaio coral como momento de aprendizagem*: a prática coral numa perspectiva de educação musical. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1993.

KRAEMER, R.-D. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, Ano 11, n. 16/17, 2000, pp. 50-73.

RASSLAN, M. C. Forma Escolar nos Painéis Funarte de Regência Coral (1981-1989): expressão de controle na seleção e distribuição de conhecimentos musicais. *InterMeio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS, v. 21/22, n. 42/44, pp.203-218, 2015/2016.

RASSLAN, M. C. *Coral da UFMS*: de um "canto" a outro a observação das práticas e sentidos da música na instituição. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2007.

RASSLAN, M. C. *Painéis Funarte de Regência Coral* (1981-1989): de política cultural à política curricular. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.

ROBINSON, R.; WINOLD, A. *The Choral Experience in Historical Perspective*. In: The Choral Experience: Literature, Materials, and Methods. Illinois: Waveland Press, pp. 05-29, 1992.

ROSA, Maria da Glória S.; DUNCAN, Idara. *A Música de Mato Grosso do Sul*: histórias de vida. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 2009.

A LITERATURA CORAL BRASILEIRA NO SÉCULO XX:
COMPOSITORES DA PARAÍBA E DO RIO GRANDE DO NORTE

CAPÍTULO VII

CAPÍTULO VII

A literatura coral brasileira no século XX: compositores da Paraíba e do Rio Grande do Norte

Vladimir A. P. Silva
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

INTRODUÇÃO

Este texto é um recorte de uma pesquisa mais ampla, desenvolvida há alguns anos, sobre a literatura coral brasileira no século XX. O foco é a música dos compositores nascidos, residentes ou em atuação na região Nordeste, mais particularmente nos Estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. A investigação, centrada no campo dos estudos musicológicos e históricos, ampara-se em diversas fontes e pretende contribuir para a preservação da nossa memória musical. Basicamente, ela está organizada em várias etapas, tendo metas a curto, médio e longo prazo, que abrangem o processo de descoberta e catalogação de obras, a edição e editoração de partituras, a realização de estudos analíticos, assim como a interpretação e a gravação de tal literatura.

Para atingirmos essas finalidades, temos realizado entrevistas, bem como investigado documentos encontrados em acervos públicos e particulares, incluindo correspondências, fotos e relatos. Trata-se, portanto, de um trabalho em construção, que não tem a pretensão de exaurir o assunto. Como os dados têm sido atualizados permanentemente, selecionamos um pequeno grupo de autores

e de obras para inserir como exemplo neste artigo. Posteriormente, é importante acrescentar que apresentaremos um estudo similar, focado na produção composicional das mulheres.

A escolha deste tema ocorreu por várias razões. A mais importante delas, certamente, é a necessidade de discutir sobre a identidade regional. Para tanto, é preciso problematizar a invenção do Nordeste com o intuito de desnaturalizar a existência desse espaço, que nasceu em sintonia com o discurso conservador das elites agrárias da região, no início do século XX. Conforme observa Albuquerque Jr. (2001), repensar a definição de Nordeste é desconstruir a narrativa positivista que consolidou os estigmas associados às ideias de "nordestino" e "nordestinidade", que foram amplamente difundidas por meio de diferentes linguagens artísticas[1].

Aliás, é interessante observar que a definição de nordestino somente se concretizou, de fato, no final dos anos 20, estando atrelada à ideia do homem praieiro, o cangaceiro, o jagunço. Para superar a impotência econômica e política, pois, as elites agrárias criaram um mito compensatório, fazendo nascer o cabra macho, esse ser tão rude e resistente quanto a fauna e a flora da região na qual ele habita (ALBUQUERQUE Jr., 2013).

Esse conceito estereotipado de Nordeste, entendido também como sertão, o lugar do isolamento, do atraso econômico e cultural, aquele espaço que desconhece a modernidade e o mundo urbano, uma vez que é eminentemente rural, generalizou-se e, de algum modo, perdura até hoje. É essa a imagem que se vende da região na grande mídia nacional, de modo geral.

No campo da música, mais especificamente, é preciso extrapolar os limites daquilo que costumeiramente conceitua-se como "música nordestina", expressão usada, muitas vezes, de forma reducionista e até mesmo pejorativa. Nós nunca dizemos que uma obra ou um compositor é "sudestino" ou "sudestense". Heitor Villa-Lobos, por exemplo, é tratado como um compositor brasileiro. Sua procedência geográfica parece ser irrelevante. No entanto, quando se fala dos "compositores nordestinos", a realidade é diferente. A adjetivação que qualifica o substantivo sintetiza o estigma inculcado, que, de certo modo, continuamos a reproduzir, sobretudo porque sabemos que os aspectos discursivos da linguagem reiteram as relações de poder. Para romper com essa tradição, portanto, é preciso redefinir e reformular esse imaginário.

---

[1] Albuquerque Jr. (2001) afirma que um grupo de pensadores deu suporte para a consolidação dessa conjuntura. Gilberto Freyre é um deles, talvez o mais importante. Em 1924, ao criar o Centro Regionalista do Nordeste, congregou artistas e políticos de vários Estados para discutir a regionalidade, que, motivados por tal premissa, promoveram o Congresso Regionalista, em 1926. Anos mais tarde, obras como *O Nordeste* (1937), do próprio Freyre, e *O Outro Nordeste* (1938), de Djacir Menezes, resumem, na opinião do professor Durval, esse processo de criação da região. Eles são, em outros termos, a certidão de nascimento do Nordeste. No campo literário, muito embora reconhecendo a grandeza das obras de José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Graciliano Ramos e Jorge Amado, bem como aquelas de cineastas como Glauber Rocha, Albuquerque Jr. (2001) critica-os, porque reforçam o ideário regionalista, retratando, com certa nostalgia, a casa grande e as elites senhoriais em muitas das suas produções, reiterando a premissa de que a consciência está no litoral e que o sertão é lugar de ninguém. Tais posturas, na opinião do historiador, reforçam subliminarmente essa imagética, que tenta manter a região nessa posição de subalternidade.

Essa dicotomia entre centro e periferia reflete-se também no âmbito regional. De modo geral, observamos que muitos estudos sobre a música no Período Colonial, por exemplo, têm se debruçado sobre a produção nos espaços com mais prestígio e poder econômico e político, notadamente Bahia e Pernambuco. Contudo, a escassez de abordagens sobre as práticas musicais em outras localidades, como a Paraíba e o Maranhão, não exclui a existência de atividades artísticas relevantes nesses ambientes. Muito embora essa constatação mostre-nos que, de fato, é preciso enveredar por outros caminhos, é importante destacar que, numa macro perspectiva, as ações do Grupo de Compositores da Bahia (GCB) contribuíram para uma nova leitura sobre a música produzida no Nordeste.

Em seu estudo acerca da vida e da obra de Ernst Widmer, líder do referido grupo, Nogueira (1997) diz que a heterodoxia e o inclusivismo marcam a produção deste compositor suíço-brasileiro. Dentro dessa última categoria, encontram-se várias tendências, dentre as quais a referencialista, a regionalista, a pesquisa tímbrica-textural, a indeterminação e o teatro musical. No GCB, Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso, para citar apenas alguns nomes, produziram obras para coro *a cappella* e com variados acompanhamentos, sacra e secular, seguindo os princípios do inclusivismo e do experimentalismo, sem abandonar, como diz Neves (2008, p. 170), "sua preocupação com o contato direto e permanente com os movimentos musicais de outras regiões e com o público a que se destina sua produção."

A identidade do GCB é, portanto, sinônimo de diferença e, ao mesmo tempo, pertença comum. Dubar (2006, p. 09), ao discutir a crise das identidades, diz que,

> de fato, pode-se sempre aceitar ou recusar as identificações que nos são atribuídas. Podemos identificar-nos duma outra forma que não a dos outros. É a relação entre estes dois processos de identificação, que está na base da noção de formas identitárias.

Essa reflexão é necessária para ampliarmos a percepção de identidade enquanto conjunto graduado de possibilidades de *performances* de papéis ligados a uma dada posição social, com algumas mais valorizadas do que outras. Similarmente, essa complexa relação que se estabelece entre o Nordeste e o resto do país e, por analogia, entre o sertão e o litoral, a capital e o interior, também se reflete, em certa medida, na dicotomia compositor-arranjador, especialmente quando se observa que este último frequentemente é invisibilizado e colocado numa subcategoria profissional. É como se, na realidade, estivéssemos falando de uma hierarquia das identidades, pondo, de um lado, aquelas que são prestigiosas e, do outro, as que são, digamos assim, deterioradas (GOFFMAN, 2008).

Certamente, as contribuições do GCB não esgotam outras manifestações e realidades, o trabalho dos (as) compositores (as) que agiram de forma independente em outras instâncias desse espaço geopolítico denominado Nordeste, como, por exemplo, os (as) regentes corais que, tendo em vista as limitações técnicas, musicais e vocais dos seus grupos, também atuam como arranjadores (as). Para ilustrar esse fato, na Figura 1, apresentamos arranjadores (as) e compositores (as) que se

dedicaram ou têm se dedicado à música coral na região, enquanto, na Figura 2, fazemos referência às mesorregiões do Estado da Paraíba.

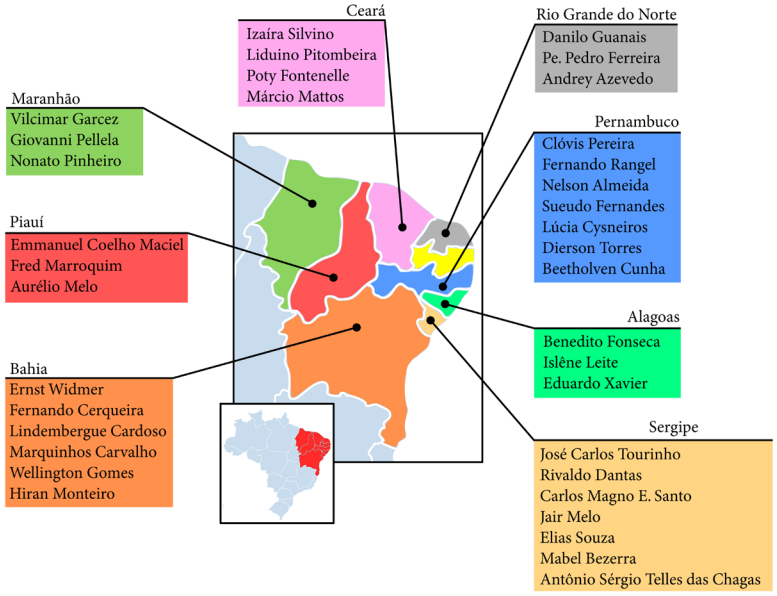


Figura 1 – Mapa do Nordeste com regentes, arranjadores (as) e compositores (as) ligados (as) à música coral.

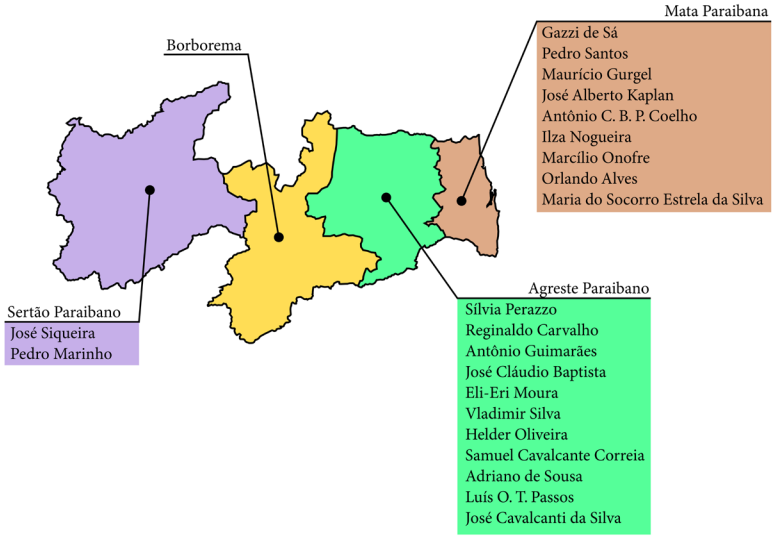


Figura 2 – Mapa da Paraíba com regentes, arranjadores (as) e compositores (as) ligados (as) à música coral.

Como já mencionado, a lista com os nomes dos (as) compositores (as) e arranjadores (as) que têm se dedicado ou dedicaram-se à música coral no Nordeste é bastante extensa e não se esgota nessas duas ilustrações, que foram criadas com fins meramente didáticos. Ademais, um estudo devotado exclusivamente à atuação das mulheres na região está em andamento e deverá ser disponibilizado brevemente. No próximo tópico, aprofundaremos nossa abordagem, focando nos Estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte.

1. A música coral na Paraíba e no Rio Grande do Norte

1.1 Antecessores

Gazzi de Sá (João Pessoa-PB, 1901 - Rio de Janeiro-RJ, 1981) é a referência do canto orfeônico na Paraíba, na primeira metade do século XX. Nascido em João Pessoa, morou em Salvador e no Rio de Janeiro, onde conheceu de perto o trabalho de Heitor Villa-Lobos. Educador, pianista e compositor, atuou também como regente, tendo criado e dirigido o Coral Villa-Lobos, de João Pessoa, cujo repertório incluía clássicos da literatura, assim como novos arranjos e obras, muitas de sua autoria, baseadas na música de tradição oral. Parte deste material foi publicado pela Editora da Universidade Federal da Paraíba, na década de oitenta, sob o título *Obras Completas*, com apresentação do musicólogo Adhemar Nóbrega, da Academia Brasileira de Música. O acesso à música de Gazzi de Sá ainda é restrito, porque as poucas obras editadas estão esgotadas. Provavelmente, a maior parte do acervo disponível está guardada no Rio de Janeiro, mais especificamente no Centro Educacional de Niterói, local onde trabalhou Hermano Soares de Sá, filho do compositor, e onde atua o regente Luiz Carlos Peçanha, que tem se dedicado à interpretação da obra de Gazzi de Sá (Tabela 1).

José de Lima Siqueira (Conceição-PB, 1907 - Rio de Janeiro-RJ, 1985), após formar-se em Composição e Regência, no Rio de Janeiro, nos primeiros anos da década de trinta, inseriu-se no mercado profissional, iniciando sua carreira no Brasil e no exterior, incluindo países da Europa e da América do Norte. José Siqueira compôs obras para coro, tanto *a cappella* quanto com acompanhamento, dentre as quais, conforme indica Ribeiro (1963), *Adeus* (1932), moteto profano; *Flores e abelhas* (1933), cantata; *Xangô* (1952), cantata negra em cinco partes; *O Cavalo dos Deuses* (1955), cantata fetichista, para soprano, dupla orquestra de cordas e percussão; *Candomblé* (1958), oratório em 13 partes, dedicada ao Dr. Juscelino Kubitschek; *Encantamento da Magia Negra* (1958), moteto fetichista em cinco partes; e a suíte *Cantiga de Roda das Crianças do Brasil* (1958).

Pedro Marinho de Oliveira (Princesa Isabel-PB, 1917 - ?) estudou música durante as primeiras décadas em sua terra natal, Recife e João Pessoa, cidade na qual foi orientado por Gazzi de Sá. Posteriormente, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde estudou no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Em seu currículo, consta ainda um período de formação na *University of Chicago*. A produção composicional de Pedro Marinho é diversificada e inclui obras instrumentais e vocais para diferentes formações. Em 1966, escreveu a *Missa em Aboio*, certamente sua obra mais conhecida, que foi estreada nesse mesmo ano, no Festival de Música Sacra, realizado em Paty dos Alferes, Rio de Janeiro, no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno. O Ars Nova, Coral da UFMG, regido por Carlos Alberto Pinto Fonseca, interpretou-a nessa primeira audição mundial. A missa, para coro misto *a cappella*, segue, de certo modo, as diretrizes do Concílio Vaticano II, dialogando com os elementos da cultura tradicional da região, incluindo os aboios, as cantigas de cego, o modalismo.

O jornalista Pedro Marinho, xará do compositor, comenta, num artigo publicado no jornal *A União*, em 2011, que, entre 1995 e 1996, ele estava morando em Carpina-PE, ocasião na qual escre-

vera para o musicólogo Domingos de Azevedo, lamentando o fato de ser "músico exaltado no Sul do Brasil, Estados Unidos, Europa e segregado na Paraíba." (MARINHO, 2011, p. 02). O paradeiro das suas outras peças é desconhecido, e os estudos sobre sua vida e composições são inexistentes, razão pela qual não inserimos uma lista com as suas obras neste texto.

Pedro Santos (Manaus-AM, 1932 - João Pessoa-PB, 1986) chegou à capital paraibana em 1958. Na Universidade Federal da Paraíba, foi um dos líderes do movimento pela criação do Departamento de Artes e Comunicação. Além disso, integrou o grupo que trabalhou no Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC), tendo sido um dos seus coordenadores. Escreveu obras vocais e instrumentais, destacando a sua produção para teatro e cinema. Estilisticamente, suas composições abrangem um grande leque de tendências, indo do ortodoxo ao experimental. *Tema para assovio* (1962), por exemplo, é para coro de vozes afins (soprano e alto) e solista. A peça, curta e simples, integra a trilha sonora do filme *Romeiros da Guia* e é um exemplo da produção nos moldes mais tradicionais. Diferentemente, *Ave verum* (1975) revela a faceta experimentalista do compositor, que trabalha com a indeterminação e a aleatoriedade nessa peça.

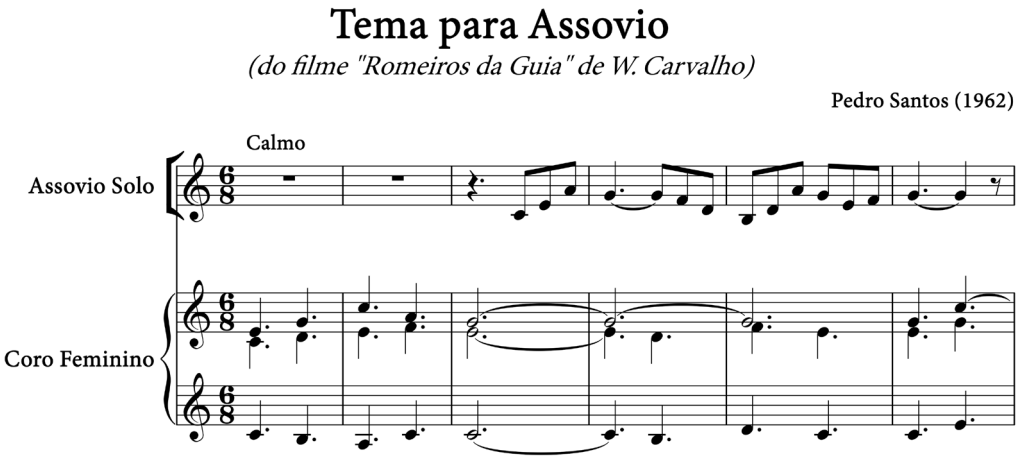


Figura 3 – *Tema para assovio*, de Pedro Santos, compassos 1 - 6 (SANTOS, 1962).

Pedro Santos regeu vários coros e orquestras, incluindo o Coral Universitário da UFPB, do qual foi fundador, tendo influenciado uma geração de músicos no Estado. Sobre o maestro, Luiz Carlos Durier comenta:

> O maestro Pedro Santos foi um grande professor de música, um gentil e excelente maestro. Colaborou muito com a música coral e também de orquestra, na Paraíba. Veio para cá como professor do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e trabalhou nos cursos de extensão. Era um professor carinhoso, dedicado e muito competente. Ensinava harmonia e regência coral e nos deu excelentes referências (MEIRELES, 2020, p. 17).

Reginaldo Carvalho (Guarabira-PB, 1932 - João Pessoa-PB, 2013) é um compositor eclético, que escreveu obras eletroacústicas, bem como peças para diferentes formações, incluindo música de

câmara, música para orquestra e bandas, trilhas para cinema e teatro, destacando a vasta produção em parceria com Maria Clara Machado e o grupo *O Tablado*, no Rio de Janeiro, cidade na qual viveu e estudou por muito tempo, especialmente sob a orientação de Heitor Villa-Lobos, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

No que diz respeito à produção coral, Reginaldo Carvalho compôs música sacra e secular, peças originais e arranjos, para coro *a cappella* e com acompanhamento. Os versos utilizados em suas composições são de sua própria autoria e de poetas consagrados, dentre os quais Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. De modo geral, suas obras são curtas e predominantemente homorrítmicas, apresentando cômoda extensão vocal. Reginaldo Carvalho tanto escreve com simplicidade, valendo-se de progressões harmônicas ortodoxas, quanto emprega recursos mais avançados, complexos encadeamentos que combinam as melodias modais da sua terra natal com os recursos da música moderna.

A obra de Reginaldo Carvalho tem sido tema das nossas investigações há mais de duas décadas, razão pela qual vários estudos já foram realizados com o objetivo de compreender os diferentes aspectos da sua atividade como compositor e educador. Em virtude da vasta quantidade de obras que ele escreveu e porque o paradeiro de muitas delas é desconhecido, ainda não finalizamos o catálogo que integrará a biografia que estamos preparando. Por esta razão, apresentamos, na Tabela 2, apenas as obras originais, sacras e seculares que já foram coletadas, identificadas e editadas (SILVA; SILVA, 2008).

José Alberto Kaplan, argentino de nascimento (Rosário, 1935 - João Pessoa-PB, 2009) e naturalizado brasileiro, estudou piano em sua localidade de origem, mudando-se posteriormente para a Europa, onde continuou sua formação. Depois do Velho Mundo, retornou à Argentina, chegando ao Brasil no início da década de sessenta. Campina Grande foi o lugar escolhido para esta nova etapa. No pouco tempo em que ficou na Serra da Borborema, absorveu os elementos da cultura local, sobretudo, durante as visitas à feira central, ambiente no qual ouviu e encantou-se pela sonoridade dos repentistas e emboladores. Na capital, em João Pessoa, por volta de 1964, passou a lecionar na Universidade Federal da Paraíba, guiando uma legião de estudantes. Além de instrumentista, o professor Kaplan atuou também como compositor, muito embora apenas aos 43 anos tenha começado, de fato, a levar a sério o seu trabalho nesse campo.

Como regente, conduziu a Orquestra de Câmara do Estado, a Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), a Camerata Universitária e o Collegium Musicum. Boa parte das suas obras corais nasceram no período em que esteve regendo tais conjuntos e, mais particularmente, o Coral Universitário da Paraíba "Gazzi de Sá". Sua *Cantata pra Alagamar*, com texto de W. J. Solha, é uma obra para solistas, atores, coro misto e orquestra de câmara, escrita em 1979, tendo como tema o conflito ocorrido na Fazenda Alagamar, localizada entre os municípios de Salgado de São Félix e Itabaiana, na Paraíba. A estreia aconteceu em junho daquele ano e obteve ampla aceitação do público e da crítica. Na *Cantata*,

> o tenor exerce o papel do evangelista, ligando seções, comentando o texto, refletindo sobre suas entrelinhas, rica em conotações políticas. A confluência de elementos universais e regionais, velhos e novos, potencializa os conflitos entre tradição e ruptura, ditadura e liberdade, tão acentuados na sociedade brasileira daquela época (SILVA, 2014 apud SILVA et al., 2018, p. 05).

O depoimento de Dom José Maria Pires, que participou do projeto naquela ocasião, é emblemático:

> A Cantata é uma obra de arte realizada com coragem e muito amor. Coragem porque vivíamos, então, o tempo da Ditadura e qualquer manifestação pública estava sujeita à censura, de modo que a Cantata só pôde ser apresentada porque, para isso, foi cedida uma de nossas igrejas. A Cantata foi não só obra de coragem, mas sobretudo expressão de amor, um amor que ultrapassa fronteiras ideológicas e religiosas. A realização da Cantata só foi possível graças a um trio composto por um judeu, um ateu e um bispo. Num tempo de tanta violência, a Cantata vem proclamar que todos devemos lutar para que, respeitada a liberdade de pensamento de cada um, busquemos juntos transformar em convergências nossas divergências, contribuindo assim para que o mundo vá deixando de ser um vale de lágrimas e vá se aproximando da visão bíblica de um paraíso (SILVA, 2014 apud SILVA et al., 2018, p. 05-06).

A *Cantata pra Alagamar* é uma peça representativa da literatura coral brasileira, e a partitura completa está disponível gratuitamente no site do SESC Partituras, podendo, desta forma, ser interpretada por nossos grupos vocais e instrumentais. Uma lista com as obras do compositor é apresentada na Tabela 3 (KAPLAN, 1999).

Nabor Nunes Filho (Itabaiana-PB, 1944 - Americana-SP, 2013), após receber as primeiras lições musicais em sua terra natal, mudou-se para a capital Pernambucana, local onde graduou-se em Teologia pelo Seminário Batista Teológico do Norte do Brasil (STBNB), instituição na qual recebeu o título de Bacharel em Música Sacra. Posteriormente, fez Composição na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), tendo estudado com Almeida Prado e Damiano Cozzella, e obteve os títulos de mestre e doutor em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (UMP). Nabor Nunes escreveu obras instrumentais e vocais para solistas e diferentes formações. No campo da música coral, em seu catálogo, constam mais de 30 motetos, salmos e cantatas para vozes afins e mistas, *a cappella* e com acompanhamentos variados.

O *Pai Nosso Sertanejo* é provavelmente um dos maiores sucessos do compositor. Publicado pela primeira vez em 1974, seu texto faz menção à seca no Nordeste. Outros nomes de referência, dentre os quais Simei Monteiro, Jaci Maraschin, Sérgio Marcos, Tito Lopes, Dércio Laurete e Nelson Mathias, também exploram temáticas similares, demonstrando que uma nova vertente na música evangélica nacional estava nascendo, na transição para a década de setenta. Essa opção pelo vernáculo, o engajamento com as questões econômicas, políticas e sociais, assim como o uso de elementos poéti-

cos e musicais advindos da nossa tradição oral são reflexos, de certo modo, das diretrizes do Concílio Vaticano II e da Teologia da Libertação no seio do protestantismo em nosso país e, mais diretamente, no *corpus* do itabaianense.

A música para coro de Nabor Nunes é vocalmente cômoda, sem grandes complexidades rítmicas e harmônicas, sendo viável para conjuntos religiosos que desejam, por exemplo, cantar repertório em língua portuguesa no serviço litúrgico. Em muitas partituras, as cifras, acima da voz do soprano, sugerem a inserção de instrumentos harmônicos, em favor de uma liturgia mais funcional e em sintonia com as necessidades e possibilidades da congregação. O legado do compositor paraibano, no entanto, não se restringe exclusivamente a esse contexto. Suas peças, muito embora predominantemente religiosas, ocupam um espaço relevante na literatura coral sacra brasileira da segunda metade do século vinte (Tabela 4).

1.2 Contemporâneos

Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (Recife-PE, 1953), mais conhecido como Tom K, nasceu em Recife, Pernambuco, mas, há muitos anos, adotou a capital paraibana como sua terra natal. Graduado em Violão pela Universidade Federal da Paraíba e mestre em Regência Coral pela Universidade Federal da Bahia, Tom K é uma referência no Estado da Paraíba, por conta da sua atuação como compositor e regente. Ele compôs e arranjou várias obras, sobretudo pensando nos muitos grupos que já regeu. Alguns arranjos são cantados por coros de diversas partes do país, por exemplo, *Xote das Meninas*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, uma criação muito bem humorada.

Seu T*oré dos Caboclos e dos Mestres* está organizado em nove seções, começando e terminando em Fá maior. Os cânticos utilizados como base composicional foram recolhidos por um antropólogo francês, Renné Vandézane, e foram transcritos para partitura pelo professor Reginaldo Salvador de Alcântara. Tom K, ao falar da sua criação, assim diz:

> Eu usei uma parte dos cantos e os trabalhei na forma de um culto com a saudação inicial, o chamamento dos caboclos, a chegada dos caboclos, a cura e a benção. Eu termino com o ponto dos caboclos, sultão das matas, que não pertence ao culto da Jurema. Trabalho com ritmos e melodias originais; uso harmonias simples e a forma responsorial e antifonal; na partitura não consta dinâmica nem agógica nem indicação de andamentos, mas, quando ensaio, uso tudo que tenho direito, contudo eu sempre espero uma parceria com o intérprete, não apenas nessa obra, mas em quase tudo que faço! (COELHO, 2020).

Conforme observam Silva e Brandão (2020), este *Toré* é notadamente diatônico, vívido e dançante, e as eventuais divisões nos naipes, assim como as passagens cromáticas, reiteram os aspectos expressivos e simbólicos da narrativa músico-textual. A Tabela 5 apresenta as obras originais de Tom K, uma parte dela já publicada pela Editora da Universidade Federal da Paraíba (Tabelas 5 e 6).

Eli-Eri Luiz de Moura (Campina Grande-PB, 1963) é pesquisador, professor, pianista, regente e compositor. Atuou como diretor do Grupo Ânima e do Coral Universitário da Paraíba "Gazzi de Sá", entre os anos oitenta e noventa. É um compositor que se identifica com a música vocal, razão pela qual sua escrita, nesse campo, é intensa e abundante. Suas peças, para coro *a cappella* e com acompanhamento, englobam tanto música sacra quanto secular. Algumas obras são irreverentes, a exemplo do ciclo *Respingos*, baseado numa seleção de poemas de Paulo Leminsky. Outras são mais dramáticas, como *Os Indispensáveis*, para solistas, coro misto, banda de rock e orquestra sinfônica.

Um fato que merece destaque é que Eli-Eri já compôs três réquiens. O primeiro deles, o *Réquiem Contestado*, foi escrito em parceria com W. J. Solha, em 1993, para solistas (Soprano e Tenor), narrador, coro misto e orquestra de câmara. Teologicamente, os versos de Solha potencializam o conflito entre a soberania de Deus e a liberdade do homem. A inserção do *Gloria*, *Confiteor* e *Non-Credo* acentua o caráter reflexivo da peça, tendo em vista que tais passagens não integram o texto original da liturgia fúnebre. O *Réquiem* para um trombone, escrito em 2010, em homenagem a Radegundis Feitosa, é lírico, dolente, repleto de poesia. O *Réquiem dos Oprimidos*, composto em 2019 para celebrar o centenário de nascimento de Jackson do Pandeiro, é todo baseado em passagens bíblicas, e foi escrito para solistas (Soprano e Barítono), coro misto, flautas doces, violino, violoncelo, violão, acordeão e pandeiro. Nesses três réquiens, a orquestração, as passagens para solistas, a estrutura harmônica e a recorrência às danças renascentistas sublinham a inconfundível assinatura musical do seu autor. A lista com suas principais obras para coro é apresentada na Tabela 7.

É certo que, além desses compositores, que transitam com grande intimidade pelo universo da música coral, outros nomes também têm escrito obras em menor proporção, mas não menos relevantes. Dentre esses, citamos Marcílio Onofre e Orlando Alves, ambos professores da UFPB, bem como os campinenses Samuel Cavalcante Correia e Helder Oliveira. No meu caso, mais especificamente, além de reger, tenho também me dedicado esporadicamente à composição, atendendo aos pedidos de amigos ou às necessidades contextuais. No âmbito da música para crianças, já são quase cem títulos, a uma e duas vozes, sobre temas diversos, incluindo a *Fábula (en)cantada*, publicada pela FUNARTE, a coletânea *Canções para sorrir e sonhar e a Cantata do Sol e da Lua*, que narra o nascimento de João Batista e Jesus, ambas ainda manuscritas. Os trabalhos nessa categoria têm função didática, na maioria das vezes, servindo a projetos escolares específicos, bem como a conteúdos trabalhados nas aulas de música da educação infantil. No que concerne ao repertório para coro misto, destacam-se Guajira espúria (2010), *Benedicite* (2014), com poema de Olavo Bilac, e *Cantate Domine* (2015), publicada pela Gentry Publications - Hall Leonard, EUA.

Nesta última etapa do texto, gostaria de destacar o trabalho de Danilo Guanais (São Paulo-SP, 1965), que, muito embora tenha nascido na capital paulista, adotou Natal, no Rio Grande do Norte, como casa[2]. Conheço Danilo Guanais há bastante tempo. Ao longo de vários anos, fomos sedimentando nossa amizade e também a relação profissional, sobretudo por meio do projeto *A Nova Música*

[2] Para saber mais sobre a vida e a obra do compositor, acessar o site www.daniloguanais.com.

Armorial (*The New Armorial Music Project* - NAMP), uma iniciativa "que surgiu do interesse comum dos dois artistas em promover a nova música produzida no Nordeste brasileiro através da estreia de obras vocais e corais inéditas" (UFRN, 2019). Por meio deste encontro, realizamos várias ações no Brasil, Estados Unidos, França, Portugal e Alemanha, oportunidades nas quais estreamos a *Missa de Alcaçus* (2017); *A Paixão Segundo Alcaçus* (2015), *A Cachoeira de Paulo Afonso* (2019) e *Domingo de Ramos* (2019).

A Paixão Segundo Alcaçus é uma obra para ator, solistas, coro e orquestra, tendo como base o Evangelho de Marcos, o Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, e poemas do próprio compositor. A peça, que é fruto da pesquisa de doutorado realizada na UNI-Rio por Danilo Guanais, foi escrita entre 2011 e 2012, tendo sido apresentada parcialmente no Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em agosto de 2013, na cidade de Natal-RN.

Alcaçus, comunidade nos arredores da capital potiguar, é conhecida por seus romances. Essa forma poético-musical, que mantém estreita relação com as narrativas encontradas na península ibérica à época da nossa colonização, ainda hoje está presente na região Nordeste do Brasil. As histórias cantadas naquele lugarejo, passadas oralmente numa tradição secular, foram recolhidas e publicadas pelo pesquisador Deífilo Gurgel, no *Romanceiro de Alcaçus*. Danilo Guanais utiliza várias melodias do romanceiro na sua *Missa de Alcaçus* e também na *Paixão*, ratificando suas conexões com a cultura popular, a música armorial.

Fundamentalmente, na *Paixão Segundo Alcaçus*, ele harmoniza as melodias modais do *Romanceiro*, empregando uma técnica denominada por ele como descante dual, alternando sistematicamente consonâncias e dissonâncias, criando um fluxo contínuo de tensão/repouso. Além desse procedimento, emprega também um quadrado mágico para elaborar séries, construir sequências melódicas e progressões harmônicas, bem como definir os dezesseis instrumentos da obra, que estão divididos em quatro grupos, cada um com quatro músicos. O ator tem papel fundamental, assumindo, ao mesmo tempo, a voz do narrador e a voz de Cristo. Os solistas descrevem as etapas da paixão, realçando passagens do texto de Saramago e da Bíblia, sublinhando os conflitos entre o Homem-Comum e o Homem-Deus. Os poemas de Danilo Guanais, escritos como décimas no melhor estilo do martelo agalopado, resgatam os temas dos *Membra Jesu nostri*, abordando as diferentes partes do corpo de Jesus crucificado: pés, joelhos, mãos, lados, peito, coração e cabeça.

A *Paixão* está dividida em onze movimentos, e cada um descreve uma etapa da caminhada rumo ao Calvário. A percussão tem função relevante na criação dos momentos mais intensos e dramáticos da narrativa, enquanto as intervenções da flauta, do violão e do tenor solista, por exemplo, sublinham o lirismo que também lhe é inerente. A estreia integral da obra ocorreu na abertura do V Festival Internacional de Música de Campina Grande (2014), contando com João Marcelino (ator), Alzeny Nelo (soprano), Malu Mestrinho (*mezzo-soprano*), Vladimir Silva (tenor), Luiz Kleber Queiroz (barítono), Coro de Câmara de Campina Grande e Orquestra Sinfônica da UFRN, todos sob a regên-

cia de André Luiz Muniz Oliveira.

Em maio de 2017, estreamos a nova versão da *Missa de Alcaçus* em Nova Iorque, no *Carnegie Hall*, na série *Distinguished Concert International New York* (DCINY). Nessa temporada, que inclui grandes nomes do cenário musical norte-americano, fui o único regente brasileiro. Por conta da relevância da proposta, decidimos inserir no programa uma obra brasileira. Foi aí que surgiu a ideia da *Missa de Alcaçus*, de Danilo Guanais. Escrita originalmente em 1996 para celebrar os trinta anos do Madrigal da UFRN, desde a estreia na capital potiguar, sob o comando do maestro André Oliveira, a missa já foi interpretada em diferentes partes do Brasil e no exterior.

Danilo Guanais ingressou no projeto e reescreveu a referida composição, originalmente para solistas (Soprano e Baixo), coro misto, orquestra de cordas e percussão. Sugeri que, nessa nova versão, que celebra os vinte anos do seu lançamento, ele tornasse a obra ainda mais atrativa e acessível. Assim ele procedeu, preservando o texto em latim e os ritmos de dança do Nordeste do Brasil, substituindo a parte do violão e da orquestra de cordas por um piano. Na estreia, contamos com a participação de quase setenta cantores oriundos do Brasil, da França e dos Estados Unidos. O Coro de Câmara de Campina Grande e os demais grupos abraçaram o projeto sem hesitação. Regiane Yamaguchi, que integra o quadro docente da Universidade Federal de Campina Grande, foi a pianista. O compositor também esteve em Nova Iorque, proferindo palestra sobre a música brasileira, acompanhando os ensaios e a *performance*, testemunhando esse momento ímpar das nossas trajetórias.

Ao estrear a *Missa de Alcaçus*, no *Carnegie Hall*, celebramos a arte armorial, da qual Danilo Guanais é um dos seus representantes na contemporaneidade. Certamente, o aroma do Nordeste invadiu as ruas de *Manhattan*, e por entre seus arranha-céus ecoaram as vozes e os romances da região de Alcaçus, agora ressignificados nesta peça, bem como os gestos políticos e poéticos de Ariano Suassuna, que, diga-se de passagem, nunca pediu a bênção ao Tio Sam. Quando estávamos por lá, lembramo-nos de Gilberto Gil falando sobre o cosmopolitismo de Campina Grande e Nova Iorque e ficamos pensando que, se em algum dia nos perguntarem como tudo isso aconteceu, talvez, tal qual Chicó no *Auto da Compadecida*, digamos, entre o riso e o espanto, a fé e a descrença: "Não sei, só sei que foi assim!"

Considerações finais

Este estudo apresenta resultados parciais de uma pesquisa mais ampla, sobre a literatura coral brasileira no século XX, que tem como foco a música dos compositores nascidos, residentes ou em atuação na região Nordeste, mais particularmente nos Estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. A discussão, que teve início com uma breve reflexão sobre o perfil identitário dessa área brasileira, seus povos, cultura e arte, mostrou-nos como o conceito de Nordeste foi construído a partir de um conjunto de circunstâncias históricas, econômicas e políticas, que foram, de forma velada ou mais explicitamente, difundidas e massificadas ao longo da primeira metade do século XX, por meio de diferentes táticas e estratégias, utilizando-se, por exemplo, da imprensa, bem como das mais variadas

manifestações artísticas e literárias, de modo geral. O resultado, conforme observado, foi a definição de uma imagética estigmatizada, que coloca tudo o que se produz neste espaço geográfico, incluindo as práticas musicais, seus criadores e intérpretes, sob o rótulo de "nordestinos (as)", uma adjetivação com fortes conotações pejorativas.

Muito embora esta realidade tenha sido alterada nos últimos anos, os resquícios de tais caracterizações preconceituosas ainda podem ser percebidos, sobretudo quando se considera que a música produzida pelas gentes dessas bandas do mundo limita-se às escalas modais – mais notadamente os modos lídio, mixolídio e lídio-mixolídio – ou ao forró, em suas múltiplas variantes, incluindo o xote, o baião e o xaxado. Há quem pense que a nossa música parou no tempo, na década de setenta, com o Movimento Armorial, idealizado e liderado por Ariano Suassuna. De modo similar, muitos frequentemente reduzem toda a produção artístico-cultural da região aos Estados da Bahia e de Pernambuco, excluindo os demais.

Essa parte do Brasil, com mais de 1,5 milhões de quilômetros quadrados e uma população estimada em mais de cinquenta milhões, é muito mais do que tais escalas, ritmos de dança, a sanfona, a zabumba e o triângulo. Nossa diversidade é grande e não se restringe às alpercatas e chapéus de couro, à buchada de bode com cuscuz, às festas juninas. Aqui, há sertão e mar, cidades modernas e lugarejos, localidades onde ainda se preserva o repertório ibérico do período da colonização portuguesa, bem como centros tecnológicos nos quais são produzidos *softwares* de última geração que são exportados para o Vale do Silício, nos Estados Unidos da América.

O Nordeste no qual vivemos é aquele dos compositores em início de carreira e já consagrados, que dialogam com o local e o universal, a tradição e a ruptura, muitos dos quais foram premiados em concursos, festivais e encontros e que tiveram suas obras estreadas aqui e alhures. Nesse elenco, estão incluídas várias gerações de músicos, desde Gazzi de Sá até o jovem e promissor Adriano de Sousa, que se dedicaram e continuam trabalhando em prol da música coral, compondo e arranjando obras sacras e seculares, para coro *a cappella* e com acompanhamento.

O circuito coral nordestino é plural, abarcando coros profissionais e amadores, ligados às mais variadas instituições públicas e privadas, que interpretam repertório original e adaptado, dentro e fora do Brasil, com ou sem movimentação cênica, amparados ou desamparados por instrumentos. A vitalidade desse movimento pode ser atestada em inúmeros festivais, eventos nos quais participam incontáveis grupos de todas as faixas etárias, com os mais diversificados perfis.

Portanto, repensar a identidade na perspectiva do conflito entre fixidez e fluidez, como nos propõe Hall (2014), talvez seja um caminho para superarmos essa necessidade de classificar a música segundo a sua procedência, seja ela nordestina, paraibana e até mesmo brasileira, o que, de fato, pode ser um sintoma do lugar de subalternidade que tais identidades ocupam. É por essa razão que concordamos com Guerra (2020), ao dizer que o uso da circunscrição geográfica, que associa um (a) determinado (a) compositor (a) a uma espacialidade fixa, termina, então, por armadilhar o sujeito,

o que nos parece ser contraditório, sobretudo no atual contexto, no qual a noção de tempo-lugar foi ampliada graças à *internet* e às várias possibilidades de *streaming* disponíveis.

Nessa direção, o fim da associação da música com paisagens sonoras locais específicas apresenta-se como outra possibilidade, uma vez que estamos cada vez mais expostos a uma infinidade de materiais sonoros de muitos outros lugares do mundo. A esquematização regionalizante precisa, portanto, ser redimensionada, assim como essa hierarquização das identidades, que é moldada tanto pela sujeição objetivamente construída quanto em termos do gozo da vitimização, para o bem de todos (as), da ciência, da arte, da música e da vida.

Antes de encerrar, todavia, gostaria de agradecer aos organizadores desse primeiro Regência em Pauta, mais particularmente aos professores doutores Manoel Câmara Rasslan e Jorge Augusto Mendes Geraldo, ambos da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pelo convite e pela oportunidade, parabenizando-os, ao mesmo tempo, pela iniciativa pioneira e extremamente importante para o nosso campo de estudos. Finalmente, peço licença para concluir a minha participação relembrando uma história.

Há alguns anos, realizamos um concerto em Guarabira, a terra de Reginaldo Carvalho. No retorno para casa, na estrada, com a janela aberta, sentindo o vento frio na subida da Serra da Borborema, meu pensamento voava, enquanto eu pensava naquele povo-tempo-lugar, folheando o livro *Guarabira: nos passos de uma criança*, escrito por Gilberto Vilar, irmão do referido compositor. A cada curva ou página virada, mais revelações e mistérios, ao mesmo tempo em que eu me sentia inspirado pelo pensamento de L. Tolstói, que assim diz: "Se queres ser universal, canta primeiro a tua aldeia." Continuemos, portanto.

Referências

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *Nordestino*: a invenção do falo. Uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

COELHO, Antônio Carlos B. P. *Obras para coro*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por silvladimir@gmail.com em 10 abr. 2020.

DUBAR, Claude. *A crise das identidades*. A interpretação de uma mutação. Porto: Edições Afrontamentos, 2006.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro, LTC, 2008.

GUERRA, Lemuel Dourado. *Conversa sobre identidade*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por WhatsApp. 28 out. 2020. 13:07. 1 mensagem de WhatsApp.

HALL, Stuart. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. São Paulo: Vozes, 2014.

KAPLAN, José Alberto. *Caso me esqueça(m)*: memórias musicais. v. 1 (1935-1982). João Pessoa: Secretaria da Educação e da Cultura, 1999.

MARINHO, Pedro. O músico andarilho. In: *A União*, João Pessoa-PB, 2 de agosto de 2020, p. 02. Opinião. Disponível em: http://auniao.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/jornal-a-uniao/2011-a-2015/2011/marco/a-uniao-04-03-2011.pdf. Acesso em: 14 set. 2020.

MEIRELES, Lucilene. Por que me deixaram fazer tão pouco? *A União*, João Pessoa-PB, 2 de agosto de 2020, p. 17. Almanaque. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/servicos/arquivo-digital/jornal-a-uniao/2020/agosto/jornal-em-pdf-02-08-20.pdf/view. Acesso em: 15 ago. 2020.

MOURA, Eli-Eri Luiz de. *Informações sobre obras corais*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por silvladimir@gmail.com em 7 ago. 2020.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

NOGUEIRA, Ilza. *Ersnt Widmer*: perfil estilístico. Salvador: UFBA, 1997.

PEÇANHA, Luiz Carlos Franco. *Algumas obras corais de Gazzi de Sá*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por silvladimir@gmail.com em 15 set. 2020.

SANTOS, Pedro. *Tema para assovio*. João Pessoa, 1962. Partitura.

SILVA, Vladimir A. P.; LIMA Jr., José A. de S. L.; TEIXEIRA, Luciênio de M. José Alberto Kaplan e a arte engajada: uma análise da Cantata Pra Alagamar. In: *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 28, 2018, Manaus-AM. Disponível em: https://anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/viewFile/5232/1983. Acesso em: 15 nov. 2020.

SILVA, Vladimir A. P.; BRANDÃO, José Maurício Valle. O Toré e o Catimbó na literatura coral brasileira do século XX: um estudo das composições de Antônio Carlos B. P. Coelho e José Alberto Kaplan. In: FERNANDES, Levi (Org.). *Diálogo Intercultural e Ecuménico através da Arte*. Vila Real: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura, 2020, p. 109-122.

SILVA, Vladimir A. P.; SILVA, José Francisco Lima e. *Música brasileira para coro a cappella*: catalogação e edição da obra de Reginaldo Carvalho. Trabalho de conclusão do PIBIC. Teresina: UFPI-CNPQ, 2008.

SOUSA, Ulisses Azevedo; SILVA, Vladimir A. P. *A obra coral de Nabor Nunes Filho, no contexto da música sacra brasileira protestante na segunda metade do século XX*. Trabalho de conclusão de curso. Campina Grande: UFCG, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE. *UFRN recebe apresentações do projeto NAMP*. Disponível em: https://ufrn.br/imprensa/noticias/26893/ufrn-recebe-apresentacoes-musicais-do-projeto-namp. Acesso em: 10 nov. 2020.

Anexos

Título	Local	Ano	Observações
Ave Maria	João Pessoa, PB	1938	
Missa da Assunção	João Pessoa, PB	1938	
O Salutaris	João Pessoa, PB	1938	
Sacerdos et Pontifex	João Pessoa, PB	1938	
Ecce Sacerdos Magnus	João Pessoa, PB	1941	Data que está no manuscrito autógrafo.
Nanai meu menino	João Pessoa, PB	1931	
Samba	João Pessoa, PB	1939	Melodia Romualdo (1ª Versão).
Misticismo	João Pessoa, PB	1939	
Corre, corre Lacoxia	João Pessoa, PB	1941	1ª Versão.
Coração	João Pessoa, PB	1946	
Trem de Ferro	João Pessoa, PB	1946	1ª versão.
Volta	João Pessoa, PB	1946	
Trem de Ferro	Rio de Janeiro, RJ	1970	2ª versão.
Corre, corre Lacoxia	Rio de Janeiro, RJ	1975	2ª versão.
Samba	Rio de Janeiro, RJ	1978	2ª versão.
Maracatu	Sem local	Sem data	

Tabela 1 – Algumas obras de Gazzi de Sá (PEÇANHA, 2020).

Título	Local	Ano	Observações
Santo! Santo! Santo!	Ipuarana, PB	1946	Texto sacro.
Tantum ergo Nº 1	Ipuarana, PB	1946	Texto sacro.
Tantum ergo Nº 2	C. Grande, PB	1947	Texto sacro.
O meu Ranchinho	Ipuarana, PB	1947	Poesia: F. J. Baptista Vilar.
Trovas Populares	Não consta	1949	Texto tradicional.
Se eu morresse amanhã	Não consta	1949	Poesia: Álvares de Azevedo.
Embolada	Rio de Janeiro, RJ	1950	Poesia: Coryna Rebuá.
Razão de Pranto	Rio de Janeiro, RJ	1950	Poesia: Coryna Rebuá.
Canção 3	Paris, França	1952	Poesia: Irineu Guimarães.
Hino a Nossa Senhora	Rio de Janeiro, RJ	1952	Texto: Madre Villar.
Oração para Antes da Refeição	Juiz de Fora, MG	1954	Texto: Fr. Alano Porto.
Kyrie Eleison (Missa Brevis, Nº 2)	Paris, França	1954	Texto litúrgico.
As Flô de Puxinanã	Marselha, França	1955	Poesia: Zé da Luz.
Glória a Deus	Rio de Janeiro, RJ	1956	Texto: D. Lucas M. Neves.
As Sete Palavras da Oração Dominical	Juiz de Fora, MG	1956	Texto sacro.
Oferenda	São Paulo, SP	1957	Texto: D. Lucas M. Neves
Salmo de Davi	Juiz de Fora, MG	1957	Não consta.
Missa Sertaneja	Rio de Janeiro, RJ	1958	Texto litúrgico.
Iô Paranã	Recife, PE	1958	Tema caiapó, recolhido em Conceição do Araguaia (Pará).
Confissão	Rio de Janeiro, RJ	1959	Poesia: Manuel Bandeira.
Ave, Maria!	S. J. D'El Rey, MG	1959	Texto litúrgico.
Rezação	Teresina, PI	1978	Edição FUNARTE.
Tempo	Teresina, PI	1990	Poesia: C. Drummond.
Bendito de São Benedito	Não Consta	Não Consta	Não Consta.
O Salutaris Hostia	Não Consta	Não Consta	Não Consta.
Cantiga	Não Consta	Não Consta	Poesia: Manuel Bandeira.
Desafio	Não Consta	Não Consta	Poesia: Manuel Bandeira.
Encanto de Existir	Não Consta	Não Consta	Poesia: Hindemburgo Pereira.
Encomenda	Não Consta	Não Consta	Texto tradicional.
Irene no Céu	Não Consta	Não Consta	Poesia: Manuel Bandeira.
Não te esqueças de mim	Não Consta	Não Consta	Não Consta.
Rondó do Capitão	Não Consta	Não Consta	Poesia: Manuel Bandeira.
Tempo Será	Não Consta	Não Consta	Poesia: Manuel Bandeira.
Passarela dos Santos	Não Consta	Não Consta	Poesia: João de Lima.

Tabela 2 – algumas obras de Reginaldo Carvalho (SILVA; SILVA, 2008).

Título	Ano	Observações
Madrigal	1967	Texto de José Alberto Kaplan a partir de trechos extraídos do Cântico dos Cânticos do Rei Salomão. Estreia: Madrigal da Paraíba. Regente: Pedro Santos.
4 Villancicos	1978	1) Anunciação; 2) Linda estrela; 3) Oferta, oferta pastora; e 4) Gloria in excelsis. Obra dedicada ao Maestro Pedro Santos e ao Madrigal Paraíba. Coro misto. Há uma segunda versão, escrita em 1979, que obteve o 2º Prêmio no I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil. FUNARTE - Projeto Villa-Lobos.
Cantata pra Alagamar	1979	Texto W. J. Solha. Apresentação D. José Maria Pires. Coro misto, solistas (S e T), flauta, cravo, cordas, percussão.
Trilogia	1980-1982	1) Salmo V; 2) O Rei Encantado; e 3) (Em) Cantando Salmo. Textos de Ernesto Cardenal, Ferreira Gullar e W. J. Solha. Coro misto, recitante, flauta e percussão.
Vamos, ó pastores	1982	Estreia com o Coral Universitário da Paraíba "Gazzi de Sá", sob a regência do compositor. Coro misto.
Ensino público e gratuito	1982	Estreia no decorrer da Greve Nacional dos Docentes de Ensino Superior (1982). Coral Universitário da Paraíba "Gazzi de Sá", sob a regência do compositor. Coro misto.
Vamo vadiá	1982	Obra premiada no Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira. FUNARTE. Coro misto.
Acalanto	1982	Coro misto.
O Gemedô	1982	Gravada no LP Autores e Intérpretes (UFPB, 1985). Coral Universitário da Paraíba "Gazzi de Sá", sob a regência do compositor.
Aleluia	1983	Texto de José Alberto Kaplan.
Canção da Saída	1984	Texto de Bertold Brecht adaptado por José Alberto Kaplan. Coro misto.
Burgueses ou meliantes	1984	Texto de W. J. Solha.
Duas canções natalinas	1984	1) O triste mais triste (ou) Cada um por si e Deus por todos; e 2) Noite infeliz (ou) Que será deste país?. O primeiro texto de W. J. Solha, a partir do poema Aos que vão nascer, de Bertold Brecht. O segundo texto é de W. J. Solha.
Natal do Homem Novo	1984	1) Cântico de entrada; 2) Anunciação; 3) Interlúdio I; 4) Parto da História; 5) Interlúdio II; 6) Gloria in excelsis Deo; e 7) Cântico final. Cantata. Material melódico extraído dos *villancicos* para coro infantil. Texto de W. J. Solha.
Maracatu proverbial	1986	Obra encomendada pelo Jornal do Brasil para peça de confronto da categoria infantil do X Concurso de Corais do Rio de Janeiro. Texto baseado em dois provérbios populares adaptados pelo autor. Coro infantil a duas vozes.
O Rei Encantado	1986	Segunda versão. Segundo prêmio no Concurso Nacional de Composições para Canto Coral, na Universidade Federal do Maranhão. Coro misto.
Maracatu proverbial	1986	Segunda versão. Coro misto.
O Refletor	1988	Ópera em três quadros. Texto do compositor, baseado na obra Lux in Tenebris, de Bertold Brecht.
Catimbó	1989	Texto do compositor, baseado nos documentos musicais publicados no livro Música de Feitiçaria no Brasil, de Mário de Andrade. Finalista no Concurso Psychopharmacon, organizado pela Escola Paulista de Medicina.

Tabela 3 – algumas obras de José Alberto Kaplan (KAPLAN, 1999).

Título	Ano	Observações
Creio em Deus	1971	Revisada em 1991. Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
Pai Nosso Sertanejo	1972	O Novo Som da Nova Vida. Coletânea Coral (Ed. JUERP, 1974). Coletânea Em Nome do Senhor (Ed. Redijo, 1982). Hinário para o Culto Cristão (HCC) nº 384. Nova versão assinada e datada em 27 de abril de 1995 para o Coral da UNIMEP.
Salmo 100	1974	Partitura revisada em 1989. Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP). Revisada em 1991.
Sonda-me, Ó Deus	1976	Revisado em 1992. Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
Ele Está Vivo	1982	Cantata. Ó Fronte Ensanguentada (Hans Leo Hassler, 1601 - Nabor Nunes Filho, 1979). Santo é o Teu Nome (1981). Nós Te Adoramos, ó Cristo (1978). Não Está Mais Aqui (1980). Aleluia (1977). Recebereis Poder (1980). Hosana nas Alturas (1980). Amém (1980). Ed. Redijo, 1982.
Nós Te Adoramos, ó Cristo	1978	Hinário Celebrar... Cantando! (Ed. JUERP, 1982). Coletânea Em Nome do Senhor (Ed. Redijo, 1982). Cantata Ele Está Vivo (Ed. Redijo, 1982).
Amém	1978	Coletânea Em Nome do Senhor (Ed. Redijo, 1982).
Canção da Manjedoura	1978	Cantata Glória a Deus nas alturas. Há uma versão para vozes femininas no hinário Celebrar... Cantando!, preparada por Célia Reis.
Glória a Deus nas alturas	1978	Cantata. A abertura e Canção da manjedoura foram escritas em 1978. As demais partes em 1980: Noite de Natal. O povo que andava em trevas. Um menino nos nasceu. Anunciação. Não temas. Bendições (poema de Walter Batista). Maria de joelhos. Magnificat. Não haverá lugar. Os pastores da noite. Pastoral (interlúdio). As hostes celestiais. Glória a Deus nas alturas foi escrito em 1978. A cantata foi revisada em 2002.
Bênção Sertaneja	1979	Manuscrito original de 14 de março de 1979. Publicado pela Ed. Redijo, em 1982, na Coletânea Em Nome do Senhor.
Aguardai o Senhor	1980	Coletânea Em Nome do Senhor (Ed. Redijo, 1982). Livro de partituras 24° Congresso da AMBB.'
Kenosis	1981	Cantata.
Bênção Apostólica	1981	Hinário Celebrar... Cantando! (Ed. JUERP, 1982). 24° Congresso da AMBB. Coletânea Em Nome do Senhor (Ed. Redijo, 1982).
Das Profundezas	1981	Revisada em 1991, na Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
Em Nome do Senhor	1982	Coletânea Em Nome do Senhor (Ed. Redijo, 1982). Hinário Celebrar... Cantando! (Ed. JUERP, 1982).
Glória	1982	Existem duas versões (Português e Latim) – Revisado em 1992 – Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
Salmo 117	1983	Coletânea Creio em Deus (1984) e revisada em 1990.
Deixo-vos a Paz	1987	Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
Salmo 146	1988	Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
Santo	1989	Na Coletânea Creio em Deus está datado 1988 (Ed. UNIMEP).
Salmo 23	1989	Coro masculino à capela.
Introito	1990	
Kyrie	1990	Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
O Senhor é o Meu Pastor	1991	Vozes femininas. Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
Pai Nosso	1992	Coletânea Creio em Deus (Ed. UNIMEP).
O Que Vela Por Israel	2007	Para os Cantores da Liberdade (Coro Masculino da Igreja Batista da Liberdade/SP), assinado e datado em 14 de março de 2007.
O Verbo Se Fez Carne	2009	Cantata. Abertura. Porque há um só Deus. No Princípio Estava no Mundo, 2007. Ele estava com Deus, 2009. Nele Estava a Vida, 2007. Plenitude do tempo, 2008. Estava no Mundo, 2007. Veio para o que era seu, 2008. Deus Amou o Mundo, 2007. Fez-se Carne, 2007. E vimos sua glória, 2008. Glória do unigênito, 2007. Quero ser como Ele foi, 2009. Aleluia! Amém! 2007.

Tabela 4 – algumas obras de Nabor Nunes (SOUZA; SILVA, 2014).

Título	Ano	Observações
		Popular *A cappella*
Omelete de flores	1980-1981	Coro misto.
Marcha das cinzas	1982	Coro misto.
Ciranda	1982-1983	Coro misto.
Invocação indígena	1987-1988	Cairê (Lua cheia). Catiti (Lua nova). Rudá. Vozes afins (soprano e alto).
Invocação indígena	1987-1988	Guaracy. Solista e 8 vozes afins (tenor e baixo).
Baticum	1995-1996	Coro misto. Texto do compositor.
Trote do calouro	1996-1997	Coro misto.
Oratório do Rio	2007	Texto de Hildeberto Barbosa. Coro misto, solista, cordas e sopros.
Saudade é assim mesmo	2010	Vozes afins (soprano e alto).
Canção Inacabada	2012-2013	Coro misto.
Prece à chuva	2015	Coro misto.
Doce de Moça	2015-2016	Vozes afins (soprano e alto).
Half Blue Like Jazz	2019	Coro misto.

Tabela 5 – Composições para coro, de Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (COELHO, 2020).

Título	Ano	Observações
Sacro – *A cappella* e com acompanhamento		
Agnus Dei 1	1979-1980	Coro misto a 4 vozes.
Aleluia	1980-1981	Coro misto a 4 vozes.
Cordeiro de Deus	1981-1982	Coro misto a 4 vozes.
Domine, Tu mihi lavas pedes?	1981-1982	Coro misto a 4 vozes.
Et incarnatus est	1981-1982	Coro misto a 4 vozes.
Felle potus	1981-1982	Coro misto a 4 vozes.
In Monte Oliveti	1982-1983	Coro misto a 4 vozes.
Judas mercator pessimus	1982-1983	Coro misto a 4 vozes.
*Panis Angelicus **	1982-1983	Coro misto a 4 vozes.
Domine ad ajuvandum me festina	1982-1983	Coro misto a 4 vozes, cordas, sopros, órgão.
In monte Oliveti	1982-1983	Coro misto a 4 vozes, cordas, solo T.
Magnificat	1982-1983	Coro misto a 4 vozes, cordas.
Pater Noster 1	1983-1984	Coro misto a 6 vozes.
Pater Noster 2	1983-1984	Coro misto a 4 vozes.
Improperia	1984-1985	Solista, coro misto a 4 vozes.
Salmo 129 (130) De profundis	1984-1985	Coro misto a 6 vozes, cordas.
Ave verum	1985-1986	Coro misto a 4 vozes, cordas.
Missa em D	1986-1987	Coro misto a 4 vozes, cordas (Entrada, Senhor tende piedade, Glória, Credo, Santo, Cordeiro de Deus).
Ave Maria 1	1989-1990	Coro misto a 4 vozes.
Salmo XXII	1989-1990	Coro misto a 6 vozes, cordas.
Ave Maria 2	1992-1993	4 solistas, coro misto a 4 vozes.
Verbum caro	1997	Coro misto a 5 vozes.
Ante Faciem	1997-1998	Coro misto a 4 vozes, cordas.
O salutares hostia	1998	Coro misto a 4 vozes.
Tenebrae factae sunt	1998	Solista (bar), coro misto a 4 vozes.
O Vos Omnes	1998-1999	Coro misto a 6 vozes.
Alma Redemptoris Mater	2000	3 vozes afins (soprano e alto).
Christus factus est	2000-2001	Coro misto a 4 vozes.
Sepulto Domino	2000-2001	Coro misto a 4 vozes.
Requiem 1	2002-2003	Coro misto a 4 vozes.
Stabat Mater	2002-2003	Coro misto a 4 vozes.
Tantum ergo	2003-2004	Coro misto a 4 vozes.
Canto de amargura das almas penadas	2004-2005	Coro misto a 4 vozes.
Ânsia 1	2005	Coro misto a 4 vozes, cordas, sopros, solo.
Agnus Dei 2	2010-2011	Coro misto a 6 vozes.
Oração (Santo Anjo)	2010-2011	Coro misto a 4 vozes.
Salmo 123 (122) Tende compaixão de nós	2010-2011	Coro misto a 4 vozes.
Miserere	2011	4 solistas, coro misto a 4 vozes.
Regina Coeli Laetare	2011-2012	Coro misto a 4 vozes.
Salmo 46 Refúgio	2014	4 vozes afins (tenor e baixo).
Requiem 2	2015	Coro misto a 4 vozes, órgão.
Salve Regina	2015-2016	Coro misto a 4 vozes, cordas, flauta.
Cemitério Campestre	2018	Coro misto a 4 vozes, 4 cordas, violão, xilofone.
Ave verum 1	2019	Coro misto a 4 vozes, cordas.
A paz de Deus (madrigal espiritual)	2019	4 vozes afins (tenor e baixo).
Tão sublime sacramento	2019	Coro misto a 6 vozes.
Benedictus	2020	Cordas, flauta, oboé, tenor.
Salmo 42 - Sicut Cervus	2020	Coro misto a 4 vozes.
Tão sublime sacramento	2020	Coro misto a 4 vozes.
A paz de Deus	2020	4 vozes afins (tenor e baixo).
Ânsia 2	2020	4 vozes afins (tenor e baixo).
Agnus Dei 3	2020	Coro misto a 6 vozes.
Ave verum 2	2020	Coro misto a 4 vozes, piano.
Agnus Dei 3	2020	Coro misto a 6 vozes.
Ave Maria 3	2020	3 vozes afins (soprano e alto).

Tabela 6 – Composições para coro, de Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (COELHO, 2020).

Formação	Título	**Ano**	**Observações**
Coro	*Salmo 150*	1986	Coro misto, orquestra de cordas e percussão. Há versões para grupo vocal de 9 vozes e percussão (2004), coro *a cappella* a 6 vozes (2017) e coro a 6 vozes e percussão (2017).
	Missa Breve	1987	Texto de W. J. Solha. Tenor solista, coro misto e quarteto de madeiras (fl, ob, cl, fg).
	Credo	1988	Texto de W. J. Solha. Solistas (soprano, contralto, tenor e baixo), coro misto e 4 sintetizadores.
	Dois Loucos no Bairro	1988	Texto de Paulo Leminski. Coro misto *a cappella*.
	Agnus Dei (I)	1993	Coro misto *a cappella*. Há outra versão para coro misto e orquestra de cordas.
	Salmo 121	2004	Coro misto *a cappella*.
	Salmo 23	2010	Coro de crianças ou de mulheres a 3 vozes e piano. Há outra versão para coro misto e piano, incluída no *Requiem para um Trombone.*
	Padre Nuestro/Our Father	2016	Coro misto *a cappella*. Há outra versão para coro misto e piano.
	Sancta Maria	2018	Coro de crianças ou de mulheres a 3 vozes e piano.
	Requiem dos Oprimidos	2019	Texto do *Requiem* latino e passagens bíblicas. Soprano e barítono, coro misto e grupo instrumental.
	Que um Novo Tempo nos Traga a Paz	2019	Texto de W. J. Solha. Coro misto *a cappella*.
	Agnus Dei (II)	2019	Coro misto e piano. Há outra versão para coro misto e grupo instrumental, incluída no *Requiem dos Oprimidos*.
	Sunbeams	2019	Texto de Lau Siqueira. Solo, coro misto e piano. Há outra versão para solo, coro misto e quinteto de cordas e piano.
Coro e Orquestra	*Os Indispensáveis*	1992	Texto de W. J. Solha. Solistas, coro misto, banda de *rock* e orquestra sinfônica.
	A velediction: Forbidding Mourning	1992	Texto de John Donne. Solista, coro e orquestra de cordas. Há outra versão para barítono, flauta doce e orquestra de cordas.
	Requiem Contestado	1993	Texto extraído da Liturgia da Missa e do *Requiem* latinos, com adições de W. J. Solha. Tenor e *mezzo-soprano*, recitante, coro misto e orquestra de câmara.
	Requiem para um Trombone	2010	Texto do *Requiem* latino e passagens bíblicas. Trombone, soprano, piano, coro misto e orquestra de cordas. Há outra versão para trombone, soprano, piano, coro misto e orquestra sinfônica.
	Cantata Bruta	2011	Texto de W. J. Solha. Dois recitantes, cantores solistas, coro, sons eletrônicos e orquestra sinfônica [Composição coletiva juntamente com integrantes do COMPOMUS/UFPB].
	Christus Ressurrexit	2011	Tenor, coro misto e orquestra sinfônica. Há outra versão para tenor, coro misto, piano e grupo de metais.
	Eu, Augusto	2012	Texto de Augusto dos Anjos. Dois atores, grupo vocal, sons eletrônicos e orquestra sinfônica [Composição coletiva juntamente com integrantes do COMPOMUS/UFPB].
	Memorial Luiz Gonzaga – A Coragem e a Cara	2012	Texto de Tarcísio Pereira. Ator, viola, acordeom, coro, sons eletrônicos e orquestra de cordas [em parceria com Marcílio Onofre].

Tabela 7 – algumas obras de Eli-Eri Moura (MOURA, 2020).

A presente obra foi composta com as tipologias
Louis George Café Light [15, 24, 40, 53], Louis George Café [48],
Minion Pro [11, 12] e Crimson [12, 14, 350]. A tipologia musical utilizada foi Petrucci.