

Anais dos Colóquios MAR DE CORAIS



ANAIS DOS COLÓQUIOS
MAR DE CORAIS

ANAIS DOS COLÓQUIOS MAR DE CORAIS



2020

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Prof. Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitora: Prof. Moacyr Araújo

Diretor da Editora: Diogo Cesar Fernandes

Vice-Diretor da Editora: Prof. Junot Cornélio Matos

Editor: Flávio Gonzalez

Catálogo na fonte

Bibliotecária: Kalina Lígia França da Silva, CRB4-1408

C718a Colóquio: Mar de Corais (1.: 2019 maio-jun. 31 e 01 : Recife, PE).
Anais dos Colóquios Mar de Corais [recurso eletrônico] /
organizadores : Ana Lucia Candeias, Wendell Kettle, Sérgio
Deslandes. – Recife : Ed. UFPE, 2020.

Vários autores.

Inclui referências.

ISBN 978-65-86732-60-3 (online)

1. Canto coral – Congressos – Brasil. 2. Musicologia –
Congressos – Brasil. 3. Canto coral – Nordeste, Brasil. 4.
Regentes (Música). 5. Regência de coros (Música). 6. Canto coral
infantojuvenil. I. Candeias, Ana Lucia Bezerra (Org.). II. Kettle,
Wendell (Org.). III. Deslandes, Sérgio (Org.). IV. Colóquio: Mar de
Corais (2.: 2019 nov. 21 : Recife, PE). V. Título.
782.5 CDD (23.ed.) UFPE (BC2020-085)



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea

Recife, PE | CEP: 50.740-530

Fone: (0xx81) 2126.8397 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br

Todos os direitos reservados aos organizadores: *Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.*

ICOLÓQUIO: MAR DE CORAIS

I COLÓQUIO: MAR DE CORAIS

Local e Data

- Centro Cultural Benfica da UFPE
- 31 de Maio e 01 de junho de 2019 (sexta-feira e sábado)

Finalidade

Embora a região Nordeste do Brasil possua um número considerável de corais, esta atividade nunca foi estudada em profundidade, particularmente, no Estado de Pernambuco.

A ideia de organizar um Colóquio, vem da própria situação incipiente em que se encontram os estudos sobre o tema. Esse tipo de atividade musical possui particularidades que a diferencia das demais por trabalhar, em sua grande maioria, com cantores, e regentes amadores. Dilettantes que buscam no canto coletivo apenas uma espécie de “terapia”, abandonando por puro desconhecimento, aproximadamente 500 anos de evolução da história da música que se deram também, através do canto coral.

Visando preencher esta lacuna e desenvolver estudos que devolvam à atividade coral o aspecto perdido durante estes anos de restrição de sua importância no que tange ao conhecimento musical em si, criamos o Grupo de Pesquisa “Mar de Corais” que conta com a participação de vários professores da área do Canto Coral atuantes em nossa cidade e em diversos Estados nordestinos, e pretendemos reunir neste I Colóquio, os principais regentes e professores de regência de diversas instituições para uma profícua troca de experiências, visando uma melhoria desta situação.

Inscrições e Vagas

- Pré-inscrição pela internet
- 50 vagas - se desejar, no ato da inscrição, deverá se optar por uma das oficinas; são 20 vagas para a oficina de Regência e 30 para Técnica Vocal

Mesa Redonda 1: Profissão Regente: como equilibrar: formação deficitária X oferta de informações na internet X pequeno numero de bacharelados em regência na região

Participantes: Ms. Gerônimo Brito (ETECCM), Dr. Wendell Kettle (UFPE), Esp. Mônica Muniz (CPM)

Mesa Redonda 2: Repertório Coral: arranjos ou composições originais? Por quê?

Participantes: Maestro Tom K (UFPB), Ms. Zé Amaro (UFPE), Dr. Sérgio Deslandes (UFPE)

Oficineiros: Regência: Gerônimo Brito (ETECCM) - Técnica Vocal: Ianna Gico

Cronograma

6º - 31/05/2019	Sábado - 01/06/2019
Centro Cultural Benfica	Centro Cultural Benfica
8h Credenciamento/Inscrições	8h - 12h Oficinas Simultâneas
10h Abertura	Regência Coral (na sala) X
10h30 Palestra: <i>A importância do reconhecimento do Canto Coral como atividade artística</i>	Técnica Vocal (no teatro)
12h Intervalo	12h Intervalo
14h00 Comunicações (15 min + 5 min.)	14h00 Comunicações (15 min + 5 min.)
Ana Lucia Bezerra Candeias Anaide Maria Alves da Paz Armindo Ferreira	José Hélio de Rosas Filho Robson Souza Eliab M. Santos
Pesquisa: Canto Coral na UFPE (Ana L.B Candeias)	16h <u>Mesa Redonda 2:</u>
16h: <u>Mesa Redonda 1:</u>	<i>Repertório para Coral: arranjos ou composições originais?</i>
<i>Profissão Regente: como equilibrar: formação deficitária X oferta de informações na internet X pequeno numero de bacharelados em regência na região nordeste</i>	17h45 Fechamento e avaliação
Teatro Joaquim Cardoso	Teatro Joaquim Cardoso
19h30 - Concerto	19h30 - Concerto
Coro da Academia de Opera e Repertório (AOR)	Quarteto Opus 4 (UFPE) Coro Ars Canticus

Organização: Dra. Ana Lucia Candeias (UFPE), Dr. Wendell Kettle (UFPE), Dr. Sérgio Deslandes (UFPE)

SUMÁRIO

A IMPORTÂNCIA DO RECONHECIMENTO DO CANTO CORAL COMO ATIVIDADE ARTÍSTICA	13
SÉRGIO DESLANDES	
CANTO CORAL NA UFPE E SEUS PARTICIPANTES: UMA VISÃO BASEADA EM FORMULÁRIO DO GOOGLE	29
ANA LÚCIA BEZERRA CANDEIAS	
SERGIO DESLANDES	
WENDELL KETTLE	
ARMINDO DE ARAÚJO FERREIRA	
ANAIDE MARIA ALVES DA PAZ	
VINÍCIUS D'LUCAS BEZERRA E QUEIROZ	
CORO INFANTOJUVENIL IMPERIAL UMA PROPOSTA DE CONCILIAÇÃO ENTRE O FAZER EDUCATIVO E O ARTÍSTICO	41
ANAIDE MARIA ALVES DA PAZ	
CORO EXALTAI: PERCURSO HISTÓRICO E PAUTAS TRAÇADAS	53
ARMINDO DE ARAÚJO FERREIRA	
ACADEMIA DE ÓPERA E REPERTÓRIO: UMA ATIVIDADE OPERÍSTICA NO RECIFE	65
WENDELL MACIEIRA KETTLE	
CANCIONEIRO PERNAMBUCANO: UM LIVRO PARA CORAIS	81
ELIAB M. SANTOS	
SÉRGIO DESLANDES	
BREVE ENSAIO SOBRE O CORAL DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA EM MORENO, PERNAMBUCO	93
JOSÉ HELIO DE ROSAS FILHO	
CORO INFANTIL DA IGREJA BATISTA DO BAIRRO SAN MARTIN EM RECIFE	103
ROBSON SOUZA	

PROFISSÃO REGENTE. COMO EQUILIBRAR: FORMAÇÃO DEFICITÁRIA X OFERTA DE INFORMAÇÕES NA INTERNET X PEQUENO NÚMERO DE BACHARELADOS NA REGIÃO	111
WENDELL KETTLE	
PROFISSÃO REGENTE: COMO EQUILIBRAR A FORMAÇÃO DEFICITÁRIA X OFERTA DE INFORMAÇÕES NA INTERNET X PEQUENO NÚMERO DE BACHARELADOS NA REGIÃO	113
MONICA MUNIZ	
MESA REDONDA 2: REPERTÓRIO CORAL: ARRANJOS OU COMPOSIÇÕES ORIGINAIS? POR QUÊ?	115
TOM K (UFPB)	
ZÉ AMARO (UFPE)	
SÉRGIO DESLANDES (UFPE)	
I COLÓQUIO MAR DE CORAIS OFICINA DE REGÊNCIA CORAL	119
PROF. MS. GERÔNIMO BRITO	
II COLÓQUIO MAR DE CORAIS	121
PROF. MS. GERÔNIMO BRITO	
CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO REGENTE	125
WENDELL MACIEIRA KETTLE	
PLATAFORMA DE VISUALIZAÇÃO MAR DE CORAIS	145
ANA LÚCIA BEZERRA CANDEIAS	
SERGIO DESLANDES	
VINÍCIUS D'LUCAS BEZERRA E QUEIROZ	
IURI BATISTA TELES	
ARRANJOS VOCAIS: ANOTAÇÕES DE UM CURSO COM O MAESTRO MARCOS LEITE	155
SÉRGIO DESLANDES	
AVALIAÇÃO EM REGÊNCIA CORAL: UM ESTUDO DE CASO	167
EMANUEL SANTANA DA COSTA	

A IMPORTÂNCIA DO RECONHECIMENTO DO CANTO CORAL COMO ATIVIDADE ARTÍSTICA

SÉRGIO DESLANDES

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Centro de Artes e Comunicação - CAC
Departamento de Música, Recife, PE
sergio.deslandes@ufpe.br

RESUMO - Este texto é uma transcrição adaptada da palestra de abertura do I Colóquio Mar de Corais. Faz-se um breve histórico da música coral e seu desenvolvimento artístico até o séc. XX e sua relação entre Arte e Entretenimento; e apresenta-se um quadro relativo ao nordeste brasileiro dos cursos de Licenciatura em Música e Bacharelado em Regência.

PALAVRAS-CHAVE - Canto Coral - História - Estética

1 INTRODUÇÃO

A ideia de discorrer sobre este tema era a de criar uma provocação estratégica que nos levasse à reflexão sobre as diferenças entre Arte e Entretenimento e sua relação com o canto coral produzido hoje em dia.

No intuito de organizar meu pensamento, e, assim conduzi-los a compreender o tema proposto, organizei minha fala em tópicos que explano a seguir. Primeiramente gostaria de pedir paciência, pois tentarei abordar assuntos que normalmente são estudados em diversos semestres nos cursos de música, e sendo assim, é óbvio que diversos tópicos apresentados aqui de maneira sucinta, seriam abordados mais aprofundadamente em outra situação.

Iniciarei explicando como eu percebo a atividade coral hoje em dia: quando várias pessoas se encontram para cantar em conjunto, o fazem pelos mesmos motivos das pessoas do passado, ou seja, criar a partir da sua contribuição individual, uma obra maior. O prazer que se sente ao afinar um acorde, ao se perceber fazendo parte de um processo maior de construção de algo intangível, e mesmo assim concreto, é hoje, como antigamente, nossa maior satisfação.

Obviamente não é só isto. O grupo, o sentimento de pertencimento a um grupo, também nos estimula e podemos comprovar este sentimento nas mais diversas atividades humanas que são exercidas em conjunto como por exemplo, plateia de grandes shows, nações de maracatu, blocos de carnaval... exemplos diversos de como o ser humano se agrupa para realizar atividades que dão prazer e que derivam diretamente do sentimento de poder que a multidão nos traz.

Para entendermos por que a música foi faz isto, precisamos entender um pouco mais sobre Linguagem e Arte.

1.1 Conceitos básicos sobre Linguagem, Produto Artístico e Entretenimento

1.1.1 Linguagem

A Linguagem é um sistema simbólico que nos permite transcender a nossa experiência, tornando presente em nossa consciência o objeto que está longe de nós; fixar em nossa memória, enquanto ideia, aquilo que já não está ao alcance de nossos sentidos, ou simbolizar abstrações de nosso pensamento. Segundo João Francisco Duarte Jr.,

Pela linguagem, o homem deixa de reagir somente ao presente, ao imediato; passa a poder pensar o passado e o futuro, e com isso, a construir o seu projeto de vida. (DUARTE JR. p. 35)

Sabemos que toda linguagem é um sistema de signos (ARANHA e MARTINS p.55) e a isto que chamamos de Signo, entendemos que é uma coisa que está no lugar de outra sob algum aspecto. (Peirce *apud* Aranha e Martins). Se o signo está no lugar do objeto, isto é, se o substitui, ele é uma representação do objeto.

Temos três tipos de signos

- **Ícone** - quando a relação é de semelhança com o objeto (p/ ex. desenho, foto de um instrumento musical)
- **Índice** - quando a relação é de causa e efeito, afetando ou sendo afetada pelo objeto (p/ex fumaça ou cheiro de queimado são índices de fogo)
- **Símbolo** - quando a relação que se estabelece com o objeto é arbitrária, regida por convenção. (p/ ex. cor preta para luto no ocidente)

Como só o ser humano é capaz de estabelecer signos arbitrários, dizemos que o mundo humano é simbólico; e estes símbolos só se mantêm por convenção, hábito ou tradição. Os outros animais são capazes de compreender Ícones e Índices, mas não Símbolos. Se entendermos Arte como Linguagem, o “produto” artístico terá suas bases na própria definição de linguagem, pois será o resultado de um pensamento que visa comunicar alguma coisa.

Para que uma Linguagem seja eficiente como meio de comunicação, ela deve se estruturar sobre três elementos básicos:

- **Repertório** - toda linguagem deve possuir uma relação de signos para compô-la: palavras, fonemas, notas musicais, movimentos corporais, etc
- **Regras de Combinação** - quais signos podem ser utilizados juntos, e quais não.
- **Regras de Uso** - em que ocasiões devemos empregar quais signos.

Só dominaremos uma Linguagem quando dominarmos estes três elementos básicos, e precisamos dominar a linguagem para dar forma a esta teia de pensamentos e ações, à qual chamamos Cultura, que é o “meio” onde nasce e se desenvolve o produto artístico humano. Dominar a linguagem é também, essencial aos que se dedicam à função de intérprete, para que sejam eficientes ao comunicar as intenções dos compositores ao público. Em nosso caso específico, o Regente coral.

1.2 A música Coral como Produto Artístico

Na Idade Média a música era predominantemente vocal, e o “artístico” se confundia com o “espiritual”. Mais à frente, no Renascimento, quando este aspecto espiritual passa a um plano diferente na vida do ser humano, a Arte passa a ser considerada um refinamento do espírito reservada apenas aos nobres.

Nos ofícios religiosos ela ainda acontecia ao alcance da população em geral, pois ainda era compreendida como uma maneira de se conectar ao Divino. Era ainda através do canto e das representações pictóricas que a mensagem divina era repassada ao homem comum, permitindo que este sentisse a dor e a redenção cristã de maneira tão eficiente que isso aconteceu até os dias de hoje.

Os “corais” existiam apenas nas igrejas ou em montagens específicas de *Masqueradas*, Festins ou Óperas e por cantores “profissionais”. Entre aspas porque o sentido da palavra “profissional” era diferente do que conhecemos hoje. Foi Martin Lutero (1483-1546) que iniciou esta mudança

de paradigma traduzindo a Bíblia e permitindo que os fiéis cantassem nas celebrações, aproximando assim, a música - veículo de ligação com o divino - do povo em geral; ideia que foi magistralmente aperfeiçoada e executada algum tempo depois por Johann Sebastian Bach (1685-1750) entre outros.

No Classicismo a atividade coral era um pouco diferente na prática do que conhecemos hoje, mesmo após a inauguração dos concertos públicos pelos filhos de Bach, ou pela popularidade das óperas. Explico: assistir a uma ópera ou a um concerto de piano (instrumento novo no universo musical europeu) ou de violino, era uma coisa pela qual se achava normal pagar um ingresso. Entretanto, pagar para assistir ao coral que cantava todo domingo na Missa ou no culto, não era algo que estimulava muito as pessoas.... Como eu já disse, coisas que acontecem hoje em dia também.

Digamos ainda, que as pessoas entendiam que deveriam pagar para assistir, quando o coral se associava a um conjunto instrumental. Uma orquestra por exemplo. Nesta época, fora do serviço religioso, o coral ainda era visto por muitos como um “acessório”; algo destinado a “enfeitar” a música instrumental que nesta época, já havia suplantado a música vocal.

O Coro não era puramente *Arte*, mas se associava a ela.

No Romantismo, estamos acostumados a ler em diversos compêndios de história da música que, “artístico” era unicamente a música instrumental, porém, vários pesquisadores já nos mostram que a história merece ser atualizada.

O canto coral tem um notável desenvolvimento durante o século XIX. Ao lado da prática da música em família, crescem as sociedades corais. O canto coral como prática para músicos amadores, sob direção de um músico profissional, firma-se nesse momento e perdura até hoje. Os repertórios antigos, a partir da renascença, são praticados por essas sociedades e passam a influenciar a produção dos compositores. Isso acontece com Brahms, por exemplo, que teve a regência de coros amadores como uma de suas atuações profissionais como músico. Um repertório de canções corais, ao lado de oratórios e música sacra para vozes e instrumentos, passa a ser característico dessas formações corais mistas, masculinas ou femininas. (IGAYARA-SOUZA, 2019)

1.3 A música Coral como Entretenimento

No século XX, a este repertório histórico, os coros passam a incorporar o repertório folclórico (no início do século) e popular, a partir da popularização dos meios de difusão musical como o rádio e posteriormente, da televisão. (RAUGEL p. 68)

No meu entendimento, isto foi ao mesmo tempo uma benção e uma maldição, e acho ótimo que cada vez mais pessoas tenham acesso ao coro como um veículo de engrandecimento pessoal, e transcendência espiritual, porém, em algum momento deste sucesso todo, a Arte se perdeu e a atividade passou a ser predominantemente entretenimento.

E qual o problema? É que o entretenimento vicia, e acaba-se o engrandecimento pessoal e dá-se adeus à transcendência espiritual.

Isso torna-se compreensível se lembrarmos que no sec. XIX, auge da Revolução Industrial, as pessoas trabalhavam 16h por dia numa fábrica barulhenta, e ainda não haviam aparelhos reprodutores de música. Então, algumas horas cantando em grupo era, com certeza, um alívio para a tensão do dia-a-dia. Some-se a isto um sentimento nacionalista ficando cada vez mais forte no plano político e podemos compreender a opção por canções folclóricas, que realçam este sentimento de nacionalidade.

Quanto à transcendência espiritual, eu considero isto uma questão de foro íntimo que não cabe nenhum comentário, porém, o engrandecimento pessoal tem a ver com educação.

E já faz algum tempo que a arte é reconhecida como área educacional.

Eu diria ainda que a Arte faz pensar e o Entretenimento massivo, oblitera o pensamento.

Não sou contra o entretenimento. Sou contra o canto coral ser APENAS entretenimento.

Neste ponto é aconselhável conceituar ARTE e alguns parâmetros desta conceituação.

1.3.1 Conceituação de ARTE

ARTE no sentido que estamos falando aqui, é uma produção humana, e os parâmetros que geralmente a definem são:

- **Originalidade** - grau de inovação informacional - ligado em parte à compreensão intelectual do que se está ouvindo, e à transgressão de regras pré-estabelecidas;

que está ligada ao ...

- **Grau de manipulação** dos elementos estilísticos;

que está ligada ao...

- **Grau de referenciamento** às aspirações humanas de sua época;

e, ainda, à...

- **Reprodutibilidade criativa** (reprodução de parâmetros com acréscimo de informações novas)
- **Possibilidade de execução** por seres humanos (no caso da música vocal)

Eu acredito que a relação de proximidade do canto coral com a Arte, é cíclica e variável.

Cíclica porque de tempos em tempos esta Forma - o Coral - é redescoberta pelos compositores e, variável porque após uma intensificação no parâmetro Originalidade, vem uma sucessão de reproduções sem acréscimo criativo.

A maldição citada anteriormente.

No que concerne ao nosso tema os parâmetros acima sempre estiveram associados ao compositor, que, geralmente era o próprio regente. Não esqueçamos que as funções Compositor/Regente foram separadas ao longo dos séculos, e hoje, embora sejam atividades distintas, durante séculos as duas funções foram desenvolvidas pela mesma pessoa.

Os regentes que hoje preparam arranjos de músicas populares para seus corais, em geral, se utilizam dos conhecimentos técnicos de Harmonia e Contraponto para que os arranjos sejam “eficientes”. Quanto mais a pessoa conhecer de Harmonia e Contraponto, e souber aplicar estas ferramentas adequadamente ao estilo e à época vigente, melhor (mais eficientes) sairão os arranjos, e mais perto do conceito “artístico” estes arranjos podem chegar. (grau de transgressão e informação nova)

1.3.2 Coral e entretenimento

Porém, um dos problemas cruciais é que na grande maioria dos casos a matriz, a música arranjada, é puramente entretenimento. Não é arte. Embora, muitas vezes, um bom arranjo pode agregar arte ao entretenimento.

Não estou afirmando que não existam músicas populares com alto teor artístico, porém, dentro deste universo, a letra é a maior responsável por grande parte do “artístico”. Compositores populares que elaboram melodias refinadas são cada vez mais raros, ou, embora existam, não obtém uma divulgação massiva, e a partir do advento avassalador da internet, o artístico, quase nunca é o mais difundido...

E o mesmo critério vale para as composições “originais para coro”.

Existem diversas composições “originais” para coro que de “original” só há a letra,... os caminhos harmônicos, contrapontísticos, a métrica, etc, ainda são do século XVIII... e muitas vezes, nem a letra, porque falam das mesmas coisas mudando a ordem das palavras...

A meu ver, o grande problema está na Educação Musical que recebemos e ainda repassamos aos alunos.

Aquela LINGUAGEM referenciada no início do texto, não é ensinada. Ou melhor, é ensinada incompleta, e a este pedaço ensinado, costuma-se fazer com que os alunos acreditem que é o todo.

Contraponto, harmonia, fraseado, técnica vocal e os avanços tecnológicos inerentes aos instrumentos e a arquitetura das salas de concerto, são elementos constitutivos de um saber humano que foi desenvolvido ao longo dos séculos e que representam patrimônio humano, tanto quanto equações matemáticas, descobertas científicas ou qualquer outro exemplo que sirva para representar o desenvolvimento da humanidade.

Não uso a palavra evolução por toda a carga de preconceito que ela carrega hoje em dia, mas de certa forma sim, houve uma evolução.

Vou usar um exemplo que geralmente não ofende ninguém.

Todos sabemos que os árabes eram excelentes matemáticos e que eles aprimoraram o conceito de zero difundido inicialmente pelos

hindus. Também sabemos que o grego Erastóstenes¹, conseguiu calcular a circunferência da terra no século II a.C, usando um bastão e sua sombra. Sabemos ainda que o conceito de infinito matemático surgiu apenas em 1873 com o matemático russo Georg Cantor.

Pois bem, nenhum árabe, grego ou hindu vai ficar ofendido se dissermos que a matemática ou a trigonometria “evoluiram” depois destas descobertas, que permitiram um mundo de utilizações que fogem da nossa compreensão de pessoas comuns.

Mas experimente dizer que a música “evoluiu” ou que a música europeia é “mais evoluída” que a indígena...

Mesmo que o conceito de Tonalidade proposto por Weckmeister² (c.1691) e sacramentado por Bach tenha alterado toda a percepção auditiva/musical do planeta, seja tão importante quanto o de zero-infinito para a cultura europeia e mundial, e este conceito não exista na tradição indígena...

Evoluiu, para mim, significa que mudou de estado, não que seja melhor.

Mas a questão principal aqui não é a “evolução da música”, e sim o que podemos aprender sobre a paleta de emoções humanas ao entrarmos em contato com povos de diversas culturas, e assim, “evoluirmos” como seres humanos, aprendendo a respeitar e apreciar estas novas formas de representação da divindade e da natureza humana. Ampliar esta paleta para além do básico “isto é melhor que aquilo”, é uma das funções da Arte.

Por outro lado, a parte técnica, física, aquela que pode ser medida, esta evolui: inequivocamente!

Eu estou convencido de que cantar em coral pode ser um excelente caminho para este aprendizado, desde que o regente saia da sua zona de conforto.

1 Erastóstenes de Cirene (276 a.C. - 194 a.C.) foi um matemático, gramático, poeta, geógrafo, bibliotecário e astrônomo da Grécia Antiga.

2 Andreas Werckmeister (1645-1706) - foi um organista, teórico e compositor alemão do Barroco.

2 O CORO, EDUCADOR DA SENSIBILIDADE HUMANA

Voltando ao século XX e ao XXI, temos que ter em mente que a partir do advento da educação musical e da conseqüente popularização do ensino da música, o Canto Coral (falando agora especificamente do Brasil) foi escolhido por Villa-Lobos (1887-1959) como instrumento para promover a musicalização da população em larga escala.

Acredito verdadeiramente que o Coral é o melhor instrumento para isto, num país de dimensões continentais e com poucos recursos financeiros e humanos para tal tarefa.

O problema é que este instrumento vem com um defeito de fábrica. Uma peça fundamental desta engrenagem - o repertório - sempre foi negligenciado em nossa educação musical.

Mesmo porque , se fosse possível, num passe de mágica, fazer com que em cada escola municipal, estadual e federal houvesse um professor competente de música, esse professor teria que lidar com o fato de que não só os professores, mas cada aluno tem e traz um repertório musical para a escola. Teria ainda que lidar com o fato de que o aumento na oferta de música para ser ouvida não significou aumento semelhante na nossa capacidade de ouvir, ou no tempo dedicado para essa atividade na escola. Assim, pensar sobre a seleção de repertório para o ensino é uma questão tão fundamental quanto discutir o lugar e a função da música na escola. [...]. (TOURINHO, p.23)

O problema central me parece ser que, “musicalizar” há muito tempo, significa apenas a execução correta de alturas (notas) num ritmo pré-determinado, em conformidade com uma sequência pré-determinada (partitura). Isto é importante, mas não é Arte. É a parte sendo ensinada como todo.

Curiosamente, no panorama atual da área, temos uma semelhança preocupante ao início da atividade coral acontecendo com as pessoas que se dedicam a sobreviver regendo corais. Todos sabemos que hoje, além de reger, devemos fazer arranjos ou compor, além de ensinar técnica vocal aos cantores.

Ou seja, em apenas um profissional deveremos conjugar três profissionais distintos:

- Professor - ensinar música e técnica vocal
- Regente - dirigir/interpretar
- Compositor/Arranjador - aproximar-se da Arte

Não vai dar certo...

Alguma destas atividades vai ser negligenciada.

Temos ainda, muitos artistas que nem sabem o código musical, e muitas crianças ficam traumatizadas nas aulas de música porque não se enquadram numa “pseudo-normalidade artística”. Mas não fugi do assunto. Coloco este ponto para reflexão porque o coro - aconteça onde acontecer - é um espaço educativo muito importante.

2.1 O Coral como atividade artística

A pergunta que se apresenta agora é: existe formação universitária capaz de fornecer um profissional habilitado para isto?

Na verdade, acho injusto colocar toda esta responsabilidade apenas sobre um tipo de profissional. A formação do ser humano começa muito antes de ele entrar num coral, e professores são muito mais importantes que Regentes neste processo.

É possível fazer arte com o Coro?

Sim, não tenho a menor dúvida, porém há que se ter em mente que temos que ensinar muito além da simples execução correta das notas e dos tempos. Toda a filosofia da Educação artística, seja em qual Arte for, tem por princípio o refinamento espiritual e estético do ser humano, e este refinamento passa pelo intelecto, pelo cognitivo.

Como professor que sou, eu professo: acredito que o Canto Coral pode realizar tal tarefa, desde que o Regente, a pessoa imbuída desta responsabilidade, esteja ciente de suas limitações e com conhecimento amplo acerca da Literatura disponível hoje pela internet e nas bibliotecas.

Sim, porque o Google tem bastante coisa mas não tem tudo. Em minha opinião, não há o que substitua uma boa biblioteca e um professor/regente com conhecimento de causa.

3 CONCLUSÃO DESANIMADORA

Especificamente no nordeste brasileiro, e como tema transversal deste Colóquio, levantamos a questão que, para fazer Arte, devemos ter um profissional especializado na transmissão deste conhecimento.

Nos nove Estados da região, temos onze cursos superiores em Música e apenas 3 (três) Bacharelados em regência; e o curso de Licenciatura em Música tem uma formação muito rasa de todo o processo artístico, principalmente pela pouca carga horária em Regência apresentada nestes cursos.

Um estudo mais aprofundado pode ser encontrado em minha Tese de doutorado³, e as tabelas abaixo foram atualizadas no período de preparação deste texto em consulta aos documentos oficiais disponíveis nas páginas das respectivas universidades.

3 A Regência como Componente Curricular dos Cursos de Licenciatura em Música oferecidos pelas Universidades Federais no Brasil. Salvador, 2015 disponível em <http://sergiodeslandes.art/wp-content/uploads/2019/07/teseDoutoradoSergioDeslandes.pdf>, acesso em 15/04/2020.

Tabela 1 - Bacharelados X Licenciatura

	Bacharelado (em Regência)	Licenciatura em Música posição da disciplina Regência na grade curricular (período), sua Carga Horária Obrigatória e em vermelho, o quanto ela representa no total do curso.
UFBA	X	6° e 7° (68+68) 2,06% (sem especificar se coral ou instrumental)
UFS	-	5° e 6° (30+30) 1,71% (sem especificar se coral ou instrumental)
UFAL	-	7° e 8° (40+40) 2,29% (sem especificar se coral ou instrumental)
UFPE	-	6°, 7° e 8° (60+60+60) 3,84% (duas corais e uma instrumental)
UFPB*	X	5°, 6° e 7° (60+30+30) 4,02% (uma geral, uma coral e uma instrumental)
UFCG	X	5° (30) 1,04% (Introdução à Regência)
UFRN	-	5° (30) 0,84% (Regência II é opcional)
UFC	-	5°, 6° e 7° (32+32+32) 2,98% (sem especificar se coral ou instrumental)
UFCA	-	5° e 6° (32+32) 1,82% (sem especificar se coral ou instrumental)
UFPI	-	8° (60) 2,01% (Regência Instrumental é opcional)
UFMA	-	5°, 6° e 7° (60+60+60) 3,77% (Iniciação à Regência e Organologia, Regência Coral e Regência Orquestral)

* infelizmente a página da UFPB esteve fora do ar durante a pesquisa de atualização dos dados

Termino afirmando que o currículo da Licenciatura em Música deve ser repensado porque esqueceu, há bastante tempo, que além de Educação, música é Arte, e o peso na reprodutibilidade mecânica está muito grande. Esqueceu também que num cenário onde quase não existem Bacharelados,

é na disciplina de Regência que alguns conteúdos deveriam ser abordados, e não o são porque a carga horária destinada à disciplina é muito pequena.

Quando eu peço aos meus alunos para realizarem ensaio por frases (musicais), uma boa parte deles não consegue reconhecer uma; uma parte não consegue entender o sentido poético da letra, e a quase totalidade nunca assistiu um coral antes de entrar na universidade.

Curiosamente, diversos cursos divulgam em suas páginas, no Perfil do Egresso, que o aluno depois de formado, poderá “reger coros, bandas e orquestras”.

Curso de Música - Licenciatura (CAC)

UFPE > Institucional > Campi / Centros Acadêmicos > Campus Recife > Centro de Artes e Comunicação (CAC) > Departamento de Música > Curso de Música

Sobre o curso

O Curso de Licenciatura em Música está vinculado ao Departamento de Música do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE. O curso foi criado em 1972.

- **Objetivos do Curso:** O curso tem por objetivo a formação de professores para o ensino teórico-prático da música
- **Perfil do Egresso:** O egresso do curso deve ser capaz de atuar nas áreas de formação de corais, bandas, conjuntos instrumentais e ensino na área de educação musical – iniciação, e matérias teóricas.
- **Campo de Atuação:** O professor de música deve atuar nas escolas da Educação Básica da rede pública e privada, escolas especializadas, conservatórios e escolas profissionalizantes.
- **Vagas Oferecidas:** O curso oferece 60 (sessenta) vagas anuais, sendo 30 (trinta) na primeira entrada (Diurno) e 30 (trinta) para a segunda entrada (Noturno).
- **Carga Horária:** 3125 horas
- **Duração do Curso:** Mínima – 08 Semestres/Máxima – 14 Semestres

disponível em: <https://www.ufpe.br/musica-licenciatura-cac>

A quantidade de informação que se perde por não fazer música de maneira consciente e orientada é gigantesca. Espero que, com estes Colóquios, possamos reverter este quadro.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: uma introdução à Filosofia**. São Paulo: Moderna, 2009. 4. ed. disponível em: <http://filosofandonaescola.blogspot.com/2013/08/esquemado-capitulo-5-linguagem-e.html> consulta em 9/04/2020

CAMARGO, Cristina M.E. e RICCIARDI, Rubens R. **Será que aquilo deu nisso? - A Deteriorização do Canto e da Composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos e canções da indústria da cultura**. Revista TRAMA Interdisciplinar v.2 nº2 de 2001. disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4428> acesso: 30/05/2019

ENGUITA, Mariano Fernandez. **A Face oculta da Escola**. disponível em: <https://construindoumaprendizado.files.wordpress.com/2012/11/a-face-oculta-da-escola.pdf> acesso: 30/05/2019

RAUGEL, Felix. **Le Chant Choral**. Col. Que Sais-je? nº 288. 3º Ed. Revue. Presses Universitaires de France. Paris, 1966

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. **Repertório Coral no Romantismo**. disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=1810744> acesso em: 17/05/2019

NESTROVSKI, Artur. *in* **“Romeu e Julieta” de Berlioz causa estranhamento e encanto**. Ilustrada. Folha de São Paulo. 23/06/2007. acesso em: 17/05/2019

TOURINHO, Irene. **Seleção de Repertório parra o ensino de música**. *in* Revista Em Pauta, v.5, nº8, UFRS: Porto Alegre

Projeto Pedagógico UFBA disponível em: <http://www.escolademusica.ufba.br/graduacao/licenciatura> acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFS disponível em: <https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/public/curso/curriculo.jsf> acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFAL disponível em: <https://ufal.br/estudante/graduacao/projetos-pedagogicos/campus-maceio/ppc-musica-licenciatura.pdf/view> acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFPE disponível em: <https://www.ufpe.br/musica-licenciatura-cac> acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFPB disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/demus/contents/documentos/ppp-licenciatura-em-musica-ufpb-2009.pdf> acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFCG disponível em: <http://musica.ufcg.edu.br/doc/PROJLICEN12.pdf> acesso em 15/04/2020

Projeto Pedagógico UFRN disponível em file:///Users/User/Downloads/Projeto_Pedaggico_do_Curso_-_Licenciatura_em_Msica.pdf acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFC disponível em: https://si3.ufc.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt_BR&id=657465 acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFCA disponível em: <https://documentos.ufca.edu.br/wp-folder/wp-content/uploads/2019/08/M%C3%BAsicaUFCA-Projeto-Pedag%C3%B3gico-do-Curso-2014.pdf> acesso em 15/05/2020

Projeto Pedagógico UFPI disponível em: <https://sigaa.ufpi.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/92314> acesso em 16/04/2020

Projeto Pedagógico UFMA disponível em: <https://sigaa.ufma.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/86209> acesso em 16/04/2020

CANTO CORAL NA UFPE E SEUS PARTICIPANTES: UMA VISÃO BASEADA EM FORMULÁRIO DO GOOGLE

ANA LÚCIA BEZERRA CANDEIAS¹
SERGIO DESLANDES²
WENDELL KETTLE³
ARMINDO DE ARAÚJO FERREIRA⁴
ANAIDE MARIA ALVES DA PAZ⁵
VINÍCIUS D'LUCAS BEZERRA E QUEIROZ⁶

^{1,6}Centro de Tecnologia e Geociências - CTG
Departamento de Engenharia Cartográfica, Recife, PE

^{2,3}Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Centro de Artes e Comunicação – CAC

⁴Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil / Faculdade STBNB

⁵Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO)

analucia@ufpe.br

RESUMO: As informações sobre Canto Coral na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e/ou de participantes nessa instituição são apresentados nesse trabalho. A amostragem englobou alunos, funcionários e professores da UFPE que participam de corais nessa universidade ou em outros locais. Os resultados mostrados estão baseados em um levantamento obtido entre os meses de abril e maio de 2019. Foi desenvolvido um formulário de pesquisa, usando os recursos do Google, com respostas pré-definidas do tipo 'sim' e 'não' e, também, perguntas abertas para que o participante da pesquisa descrevesse, de forma pessoal, a sua participação. Para a coleta das informações, via formulário, usou-se a Assessoria de Comunicação Social da UFPE (ASCOM), que fez a divulgação, via e-mail, para seus assinantes ligados à UFPE. A partir das 41 respostas avaliadas, observou-se que há uma demanda para canto coral na UFPE e, também extramuros.

1 INTRODUÇÃO

Para se trabalhar de forma eficiente com o Canto Coral na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e como seus participantes enxergam essa atividade, é importante ver suas opiniões e como eles entendem esta prática. Os recursos do formulário online do Google podem auxiliar nisso e, serem eficientes para atingir seguimentos que já participam de coros e também aqueles que possuem interesse em integrar nessa área.

Os conceitos de geolocalização, geocolaboração e geovisualização (CANDEIAS e DESLANDES, 2019) podem ser posteriormente aplicados para auxiliar no mapeamento, como também na análise, para encontrar as informações desejadas para canto coral (JORGENSEN e PFEILER, 1995). Nesse artigo, estuda-se a parte inicial dessa abordagem com os dados obtidos sobre canto coral, a partir de formulário Google, supondo a colaboração de pessoas da UFPE que responderam ao formulário online.

Este estudo faz parte das ações que são tratadas pelo Grupo de Pesquisa Mar de Corais (<https://sites.ufpe.br/grupomardecorais/>), vinculado ao Diretório de Grupos do CNPq e coordenado pelos professores Sérgio Deslandes e Wendell Kettle, que também são coautores desse artigo.

As respostas de 41 participantes que responderam ao formulário (figura 1) foram aqui analisadas e a partir dos resultados obtidos, observou-se como essa demanda enxerga essa atividade dentro e fora da UFPE.

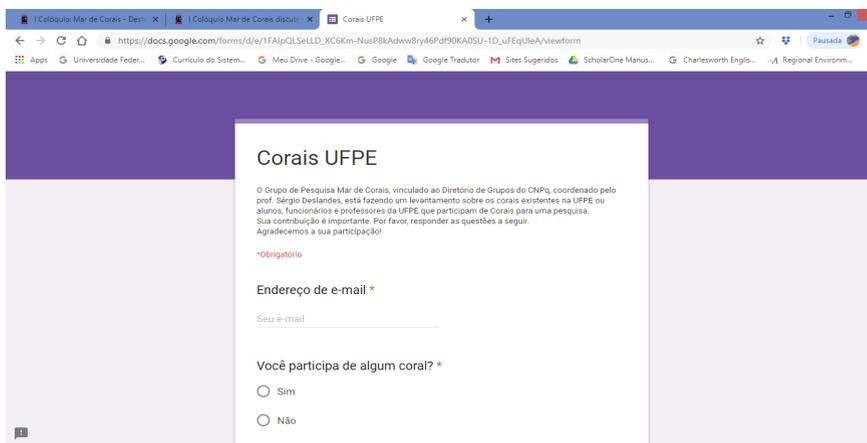
As vantagens em se obter as informações do público ligado à UFPE e sua relação com canto coral são: a) fornecer ao coralista, ou a um futuro coralista, o mapeamento de onde encontrar os corais na UFPE, o tipo de repertório que possui, entre outros; b) conhecer o público que se interessa por esse tipo de atividade; c) ter uma visão para o público em geral de uma difusão dessa atividade para solicitações de apresentações para abertura de eventos, formaturas, reuniões entre outros; d) gerar divulgação para interface com outros corais; e) ter uma ação continuada com regentes de corais para troca de conhecimentos.

2 METODOLOGIA

A amostragem englobou alunos, funcionários e professores da UFPE que participam de corais nessa universidade ou em outros locais. Os resultados mostrados estão baseados em um levantamento obtido entre os meses de abril e maio de 2019. Foi desenvolvido um formulário de pesquisa, usando os recursos do Google, com respostas pré-definidas do tipo 'sim' e 'não' e, também perguntas abertas para que o participante da pesquisa descrevesse, de forma pessoal, a sua participação. Para a coleta das informações, via formulário, usou-se a Assessoria de Comunicação Social da UFPE (ASCOM) que fez a divulgação, e-mail, para seus assinantes ligados à UFPE. A partir das 41 respostas avaliadas, observou-se que há uma demanda para canto coral na UFPE e, também extramuros.

A tela inicial do formulário está apresentada na figura 1 e é mostrada a seguir. A montagem das respostas foi feita baseando-se em formulário Google e obedece uma sequência de árvore para as respostas e são mostradas a partir da tabela 1.

Figura 1 – Página inicial do formulário.



The image shows a screenshot of a Google Form titled "Corais UFPE" displayed in a web browser. The browser's address bar shows the URL: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeLLD_XC6Km-NusPBkAdwv8ry46Pdf90KADSU-1D_uFEqUleA/viewform. The form content includes the following text:

Corais UFPE

O Grupo de Pesquisa Mar de Corais, vinculado ao Diretório de Grupos do CNPq, coordenado pelo prof. Sérgio Deslandes, está fazendo um levantamento sobre os corais existentes na UFPE ou alunos, funcionários e professores da UFPE que participam de Corais para uma pesquisa. Sua contribuição é importante. Por favor, responder as questões a seguir. Agradecemos à sua participação!

***Obrigatório**

Endereço de e-mail *

Seu e-mail

Você participa de algum coral? *

Sim

Não

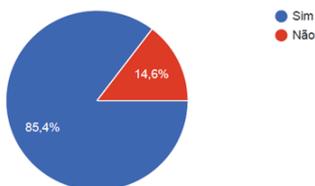
3 RESULTADOS

Foram utilizados os dados brutos extraídos das 41 (quarenta e uma) respostas das pessoas que contribuíram com essa pesquisa divulgada pela ASCOM. Na Tabela 1, tem-se as respostas das 23 perguntas feitas pelo formulário Google. Os gráficos resumem a pesquisa desenvolvida com perguntas fechadas (múltipla escolha). As respostas de perguntas abertas também estão elencadas na Tabela 1.

Tabela 1 – Resumo das respostas as perguntas feitas pelo formulário divulgado pela ASCOM

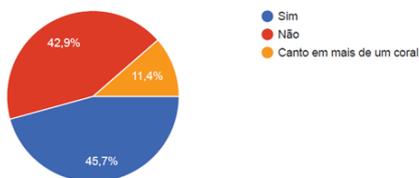
Você participa de algum coral?

41 respostas



Este coral é da UFPE?

35 respostas



A qual centro/departamento ou instituição este coral pertence?

16 respostas

CAC

Cac Departamento de música

UFPE

Departamento de Música

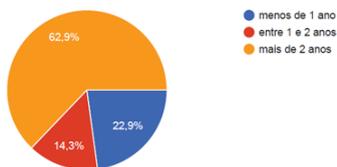
Cac

Dep. Música

CAC / Departamento de Música

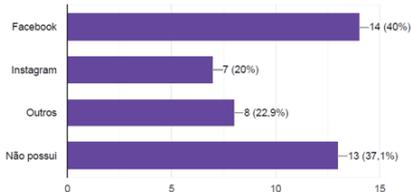
Há quanto tempo você canta em coral?

35 respostas



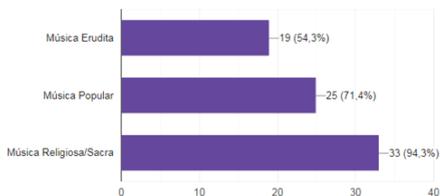
Seu coral possui página em alguma rede social?

35 respostas



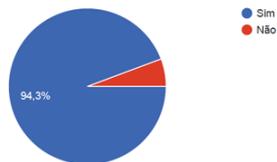
Qual a composição de repertório do(s) seu(s) grupo(s)?

35 respostas



Você gostaria de receber informações sobre o canto coral na UFPE?

35 respostas



Alguma sugestão adicional?

6 respostas

Grupos musicais de rock e heavy metal.

Quero parabenizar pela iniciativa. Para mim, tudo que vem em prol do Canto Coral é maravilhoso.

Maior apoio institucional.

Ser divulgado.

Repertório / Capacitações / Eventos

Gostaria de receber dicas para técnicas de ensaio, pois sou regente do coral.

Qual o(s) nome(s) do(s) coral(is)?

19 respostas

Coro Infantojuvenil Imperial

Coro sinfônico STBNB

Academia de Ópera e Repertório da UFPE (CAC)

Esemble Vocal Cantamus

Coral Canto da Caixa

Coro Harmonia e Pequenos Canrores de Olinda

CORO REAL ENCANTO - DO REAL HOSPITAL PORTUGUÊS

Ars Canticus (CAC), AOR (CAC)

Contracantos, Opus 2, Coro universitário da Ufpe. Todos do dpto de música.

Alguma sugestão adicional?

3 respostas

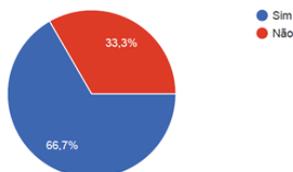
A UFPE através do seu departamento de música faz um trabalho muito positivo com os grupos de coro... Sugiro mais diversificação de repertório!

Poderia ter um festival de corais na UFPE com apresentações descentralizadas no Campus inclusive em certos horários num local adequado planejadamente fazer flash mobs. Que tal heim?

Realizar um coral infantil.

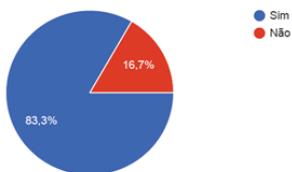
Você tem interesse em participar de algum coral?

6 respostas



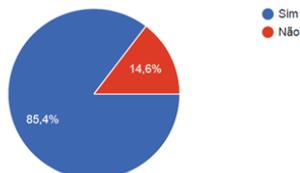
Você gostaria de receber informações sobre o canto coral na UFPE?

6 respostas



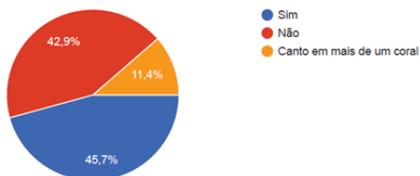
Você participa de algum coral?

41 respostas



Este coral é da UFPE?

35 respostas



A qual centro/departamento ou instituição este coral pertence?

16 respostas

CAC

Cac Departamento de música

UFPE

Departamento de Música

Cac

Dep. Música

CAC / Departamento de Música

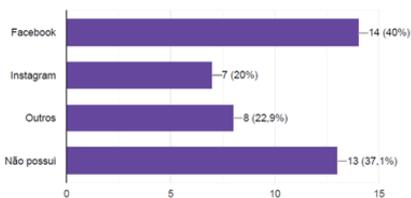
Cac- Proext

CAC/Música

Cecon

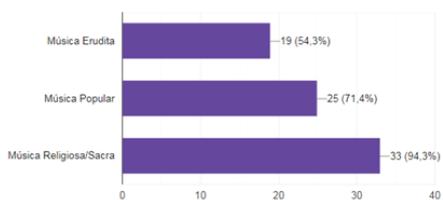
Seu coral possui página em alguma rede social?

35 respostas



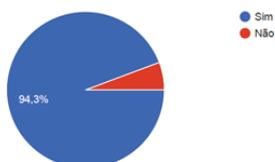
Qual a composição de repertório do(s) seu(s) grupo(s)?

35 respostas



Você gostaria de receber informações sobre o canto coral na UFPE?

35 respostas



Alguma sugestão adicional?

6 respostas

- Grupos musicais de rock e heavy metal.
- Quero parabenizar pela iniciativa. Para mim, tudo que vem em prol do Canto Coral é maravilhoso.
- Maior apoio institucional.
- Ser divulgado.
- Repertório / Capacitações / Eventos
- Gostaria de receber dicas para técnicas de ensaio. pois sou regente do coral.

Qual o(s) nome(s) do(s) coral(is)?

19 respostas

- Coro Infantojuvenil Imperial
- Coro sinfónico STBNB
- Academia de Ópera e Repertório da UFPE (CAC)
- Esemble Vocal Cantamus
- Coral Canto da Caixa
- Coro Harmonia e Pequenos Canrores de Olinda
- CORO REAL ENCANTO - DO REAL HOSPITAL PORTUGUÊS
- Ars Canticus (CAC), AOR (CAC)
- Contracantos, Ópus 2, Coro universitário da Ufpe. Todos do dpto de música.

Alguma sugestão adicional?

3 respostas

A UFPE através do seu departamento de música faz um trabalho muito positivo com os grupos de coro... Sugiro mais diversificação de repertório!

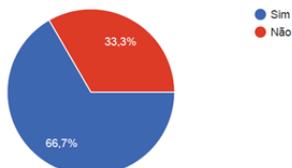
Poderia ter um festival de corais na UFPE com apresentações descentralizadas no Campus inclusive em certos horários num local adequado planejadamente fazer flash mobs. Que tal heim?

Realizar um coral infantil.

Observação: Para os dois gráficos a seguir tem-se as respostas das pessoas pesquisadas que não participam de nenhum coro. São feitas apenas as questões: 1. Você tem interesse em participar de algum coral. 2. Você gostaria de receber informações sobre o canto coral da UFPE

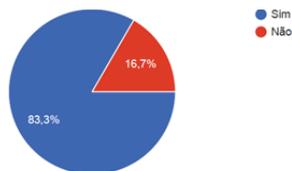
Você tem interesse em participar de algum coral?

6 respostas



Você gostaria de receber informações sobre o canto coral na UFPE?

6 respostas



4 DISCUSSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das 41 respostas ao formulário, observou-se que 85,4% participam de corais e que, para as 35 respostas dos que participam de canto coral, observou-se que 45,7% afirmam que cantam em um único coro e este está na UFPE. Por outro lado, quase o mesmo percentual, com 42,9%, são de corais externos à UFPE e 11,4% participam em mais de um coral. Esses resultados mostram que existe uma demanda interna e externa a esta instituição sobre a temática de canto coral.

Quando se tentou localizar esses corais dentro da UFPE, percebeu-se que conseguimos atingir apenas as pessoas que estão relacionadas aos corais do CAC/Departamento de Música. Sabemos que existem outros corais em outros centros da Universidade, mas, nessa primeira pesquisa usando a ASCOM como veículo divulgador em abril/maio, isso não ficou visível em nossos resultados.

Um percentual de 62,9% das pessoas que forneceram as informações para essa pesquisa está há mais de 2 anos na prática do canto coral. Isso mostra que mais da metade das pessoas, mesmo depois dos conhecimentos iniciais neste seguimento, permanecem no grupo para refinar esse conhecimento.

Em termos de redes sociais, o Facebook lidera com 40%. Mas, esse percentual fica muito próximo dos corais que não possuem nenhuma mídia de divulgação.

Com relação ao repertório, dos que responderam ao formulário, observou-se que se tem um maior percentual em música religiosa/sacra, em seguida vem o repertório com música popular e, finalmente, música erudita.

Um percentual de 94,3% respondeu que gostaria de receber informações sobre canto coral na UFPE. Com isso, observa-se um grande interesse, por quem participa, de estar conectado com as novidades nessa área.

Sugestões foram solicitadas no formulário e a contribuição foram as seguintes:

1. Grupos musicais de rock e heavy metal.
2. Maior apoio institucional.
3. Repertório/Capacitações/ eventos.
4. Receber dicas para técnicas de ensaio por ser regente de coral. Também houve um comentário parabenizando esse enfoque dessa pesquisa com canto coral.

Foram solicitadas] sugestões adicionais sobre o tema canto coral e tivemos as seguintes respostas:

1. Maior diversificação de repertório.
2. Festival de corais com horários e locais adequados.

Também houve a participação de 6 (seis) respostas de pessoas que não participam de corais e a maioria desses, computando 66,7%, afirmou que tem interesse em participar de um coro e 83,3% afirmam que gostariam de receber informações sobre canto coral. Mesmo sendo uma pequena amostragem, observa-se um interesse nessa área.

Portanto, reunindo todas as informações das respostas ao formulário, observou-se que existe uma demanda por canto coral na UFPE que precisa ser trabalhada. Além disso, o conhecimento de onde estão esses corais, seu repertório, divulgação, entrosamento entre corais em festivais, ensino continuado para troca de conhecimento entre regentes, foram também observados nessa primeira análise.

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que responderam ao formulário, tornando possível essa análise inicial, que forneceu dados para uma geocolaboração com enfoque em canto coral.

Agradecemos ao apoio do projeto Geovisualização busca de repertório e organização de material para canto coral, PROPESQ/UFPE.

REFERÊNCIAS

Candeias, Ana Lúcia Bezerra; Deslandes, Sérgio. GEOVISUALIZAÇÃO, BUSCA DE REPERTÓRIO E ORGANIZAÇÃO DE MATERIAL PARA CANTO CORAL. In: **ANAIS DO XIX SIMPÓSIO BRASILEIRO DE SENSORIAMENTO REMOTO**, 2019, Santos. Anais eletrônicos... Campinas, GALOÁ, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/sbsr-2019/papers/geovisualizacao--busca-de-repertorio-e-organizacao--de-material-para-canto-coral->>. Acesso em: 16 mai. 2019.

Jorgensen, Nancy S. E; Pfeiler, Catherine. Selecting Literature for Performance - **The right stuff**. In: **Things they never taught You in Choral Methods**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1995.

CORO INFANTOJUVENIL IMPERIAL UMA PROPOSTA DE CONCILIAÇÃO ENTRE O FAZER EDUCATIVO E O ARTÍSTICO

ANAIDE MARIA ALVES DA PAZ

Regente do Coro Infantojuvenil Imperial;
Professora do Centro de Educação Musical de Olinda
e do Conservatório Pernambucano de Música;
Mestre em Educação pela Universidade de Pernambuco - UPE
anaidedapaz@hotmail.com

RESUMO: Este texto diz respeito à criação, organização e trajetória do Coro Infantojuvenil Imperial, tema que foi apresentado no I Colóquio Mar de Corais. Trata-se da descrição de um trabalho voluntário de canto coral vinculado a uma igreja batista, cujo coro Infantojuvenil é constituído por vinte componentes, em que a maior parte reside no Coque, bairro recifense considerado extremamente perigoso devido aos elevados índices de violência. A proposta da intervenção consiste em promover uma ação educativa que seja igualmente artística. Para tanto, este relato expõe as dificuldades inerentes ao cotidiano da vida dos coristas, que são crianças e adolescentes estigmatizadas em virtude da condição socioeconômica. Ainda é abordada a dinâmica de avaliação dos ensaios e das apresentações públicas, como fator imprescindível para que a prática do canto coral possa ocorrer de forma satisfatória.

PALAVRAS CHAVE: Canto coral; educação; igrejas evangélicas.

1 INTRODUÇÃO

O ensaio ora apresentado tem como objetivo relatar a experiência do Coro Infantojuvenil Imperial, tendo em vista o I Colóquio Mar de Corais, realizado em Recife-PE, no período de 31 de maio e 01 de junho de 2019.

Inicialmente, buscamos situar o leitor acerca da música no cenário evangélico, a fim de que algumas peculiaridades sejam compreendidas, uma vez que o referido grupo é vinculado a uma igreja de denominação batista. Em seguida, apresentamos como surgiu o coro e como se processa o seu funcionamento e a concepção da nossa proposta educativa através da prática do canto coral enquanto atividade artística. Por fim, à guisa de suscitar reflexões posteriores, registramos as nossas considerações.

1.1 Panorama geral da música nas igrejas evangélicas

De modo geral, as igrejas evangélicas valorizam muito a música, tendo geralmente sujeitos que, quer sejam profissionais da área ou amadores, participam do planejamento e realização dos cultos e demais cerimônias, sendo responsáveis pela programação da liturgia e pela organização de grupos vocais e instrumentais. Assim sendo, é incentivado o surgimento e participação de cantores, coros, bandas, duetos, trios, quartetos e outras formações, quer sejam vocais ou instrumentais, tendo também a constituição de orquestras e bandas sinfônicas, dependendo do porte da igreja. A atuação das pessoas envolvidas tanto pode ser voluntária como também pode estar vinculada por um contrato de trabalho.

Em algumas igrejas, também existe escola de música, onde a educação musical é ministrada por participantes da própria comunidade eclesíastica ou convidados que tenham algum tipo de conhecimento musical. Acerca do trabalho coral, as igrejas evangélicas podem ter grupos femininos, masculinos ou mistos; infantis ou infanto-juvenis; de adolescentes, de jovens, de adultos e de terceira idade. Quase em todas as igrejas, existe o denominado “coro oficial”, o qual é habitualmente constituído por jovens e adultos. Entretanto, é importante ressaltar que, paulatinamente, os coros oficiais das igrejas estão perdendo espaço para os

chamados “grupos de louvor”, os quais são bandas formadas por jovens que entoam as músicas executadas nas atividades de culto, tocando, geralmente, guitarra, baixo elétrico, teclado, bateria e percussão.

No que diz respeito ao tipo de repertório musical que é proposto para os encontros, este tem a ver com o tipo de denominação (Batista, Presbiteriana, Congregacional, Assembleia de Deus, Episcopal, Pentecostal, dentre outras), além de fatores culturais e sociais. Ainda é importante salientar que a maior parte das igrejas evangélicas faz uso de hinários, os quais são coletâneas de músicas para serem cantadas pelas congregações nos momentos de culto. Os hinários apresentam partituras escritas para quatro vozes, mas há também versões cifradas e outras que só apresentam as letras; de modo geral, as músicas que integram as coletâneas são hinos europeus traduzidos para a língua portuguesa.

Cabe esclarecer que a descrição até aqui apresentada não esgota a dimensão da temática da presença da música no cenário das igrejas evangélicas. O intuito deste item é apenas situar o leitor neste âmbito, caso desconheça esse contexto e, especificamente, para que seja possível a compreensão de determinadas especificidades referentes ao Coro Infantojuvenil Imperial.

1.2 Histórico e trajetória do Coro Infantojuvenil Imperial

Como já foi expresso, a música tem um lugar importante na organização e realização das cerimônias das igrejas evangélicas. Essa constatação pôde ser verificada, na Igreja Batista Imperial, quando houve um esforço voluntário por parte das professoras Ester Souto de Moraes e Israelita Ribeiro para que fosse formado um grupo infantil que pudesse fazer apresentações de canções nos momentos de culto, especialmente em datas comemorativas como dia das mães, dia dos pais, aniversário da igreja, dia da criança, natal e ocasiões similares.

Nesse percurso, surgiu oficialmente o Coro Infantojuvenil Imperial, quando, em janeiro de 2001, passamos a dar prosseguimento aos trabalhos desenvolvidos pelas professoras acima referidas, iniciando os ensaios sistemáticos com 09 (nove) coristas. Naquele ano, as apresentações

foram restritas à Igreja Batista Imperial, tendo destaque a participação na abertura do 3º Encontro de Coros Imperial 2001, em 17 de novembro, e a “Apresentação Especial em Homenagem ao Mês da Música”, em 25 de novembro, a qual consistiu, em um recital que constou de cânones em espanhol e uma coletânea de músicas natalinas, além das músicas religiosas.

Atualmente, o Coro Infantojuvenil Imperial continua vinculado à Igreja Batista Imperial e está constituído de 20 (vinte) integrantes, crianças e adolescentes, na faixa etária de 6 (seis) a 16 (dezesseis) anos de idade, cuja maior parte são residentes do bairro do Coque, comunidade pobre situada próximo ao centro do Recife, mas que

Apesar de suas vantagens locacionais, em 2005, o Atlas do Desenvolvimento Humano do Recife¹ publicou um ranking do Desenvolvimento Humano, no qual o Coque ficou em último lugar dentre as ZEIS (Zonas Especiais de Interesse Social). De acordo com as lideranças locais, lá residem cerca de 40 mil pessoas, que enfrentam diversas dificuldades, inclusive em conseguir empregos fora do Coque, devido ao preconceito associado ao lugar. (MENEZES, p. 68, 2014)

Para melhor comunicar sobre a formação do grupo, apresentamos o quadro abaixo:

IDADE	MENINAS	MENINOS	RESIDENTES DO COQUE
06 a 08 anos	05	-	05
9 a 12 anos	03	02	01
13 a 15 anos	05	04	07
16 anos	-	01	01
TOTAL	13	07	14

Não obstante o coro estar vinculado à igreja, isso não significa que os pais ou responsáveis pelos coristas também estejam ligados à organização. Apenas 07 (sete) responsáveis têm participação ativa na instituição.

No que tange às aparições públicas, o grupo tem realizado apresentações em igrejas, bibliotecas, universidades, empresas, praças

públicas, asilos; participando também de encontros de coros e colaborando como laboratório para apresentar peças de jovens compositores em recitais de conclusão de curso da Faculdade do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil.

Para ingressar no coro, o único critério é que a criança já tenha completado seis anos de idade, portanto, não há nenhum tipo de seleção. Como os ensaios são realizados na igreja, às vezes, as crianças nos procuram neste local e pedem para entrar no grupo, após ouvirem os participantes cantarem. Também já houve ocasião em que estivemos no Coque convidando as crianças para conhecerem o grupo e dele participarem caso tivessem interesse.

Tão logo as crianças entram no grupo, fazemos o contato com os seus pais ou responsáveis, para informar sobre a importância da frequência aos ensaios e como ocorrem as providências para as apresentações fora do âmbito da igreja, visto que qualquer saída requer a autorização escrita dos responsáveis, já que se trata de transporte de menores de idade. Há algumas avós que são responsáveis pelos coristas visto que há casos de pais que se encontram em situação de prisão.

Quanto ao desligamento dos participantes, o afastamento se dá pela própria decisão dos integrantes, o que normalmente ocorre quando eles se percebem um tanto quanto “grandes”, no sentido de tamanho físico, para continuarem no grupo. Em virtude de as crianças e os adolescentes do Coque já viverem num estado de exclusão, não temos nenhuma prescrição para a desvinculação. A perspectiva descrita por Costa Jr. e Rocha a respeito do bairro do Coque reitera o nosso posicionamento acerca da permanência dos integrantes no coro.

O Coque é um dos bairros mais estigmatizados de Recife. Além dos graves problemas de desemprego, educação, saúde, moradia e saneamento, os moradores do Coque sofrem com o preconceito provocado pela histórica atuação na comunidade de grupos criminosos ligados, sobretudo, ao narcotráfico. Programas de rádio e TV referem-se, com naturalidade, à “gente perigosa do Coque” e, nos jornais locais, o bairro já foi apresentado até como a “morada da

morte”. Moradores testemunham que a simples menção à palavra Coque no currículo reduz suas chances de conseguir um emprego. Quem vive no Coque sofre, cotidianamente, as consequências de uma lógica social perversa que promove a criminalização da pobreza e alimenta, pelo preconceito, um ciclo vicioso de exclusão (COSTA JR.; ROCHA, p. 92, 2018).

Lamentavelmente, ao deixarem o grupo, até o presente momento, os integrantes cessam a atividade de cantar em conjunto na igreja, uma vez que a mesma não tem coro de adolescentes e eles se percebem muito jovens para participar do Coro Imperial, coro oficial da Igreja Batista Imperial, o qual é constituído, particularmente, por adultos. Em contrapartida, alguns poucos se matricularam em cursos de música em nível médio, participando de orquestras após determinado estágio de desenvolvimento instrumental, havendo também casos de ex-coristas que escolheram a música como carreira profissional, ingressando no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pernambuco.

2 O CORO NA VIDA E A VIDA NO CORO

Quem canta em coro, geralmente, o faz por se sentir bem, além de que passa a participar de um grupo com o qual se encontra regularmente com o objetivo de realizar algo conjuntamente, no caso o cantar. Esse pertencimento é fortalecido por laços de amizade e compromisso, que contribuem para que o corista tenha a possibilidade de avaliar continuamente a sua participação no grupo.

No trabalho que desenvolvemos com o Coro Infantojuvenil Imperial, é comum estarmos analisando as nossas atividades juntamente com os coristas. A primeira ponderação diz respeito à análise que o corista realiza sobre seu próprio desempenho, pois ele tem condições de perceber como está a sua atuação em relação aos demais membros, de modo que ele avalia a sua participação, o seu relacionamento com os demais coristas e com a regente e, sobretudo, a qualidade da sua voz no bom desempenho vocal do grupo. Nesse sentido, a produção musical do coro pode ser aprimorada visando um aperfeiçoamento contínuo.

A educação musical dentro do canto coral pode ser concebida a partir da ampliação do entendimento das possibilidades de desenvolvimento musical e vocal individual, o que certamente reflete na qualidade da produção musical do coro e permite o cultivo de expectativas de realização em nível crescente de execução. (FUCCI AMATO, p. 91, 2007)

A segunda avaliação se refere à verificação do grupo enquanto organismo coletivo formado por individualidades. O corista compreende que cada integrante tem suas particularidades e que estas devem estar vinculadas à própria vida do grupo. Trata-se de unidades que buscam uma homogeneização, pois cada coro tem seu som, sua singularidade. Ele tem consciência que sua voz é única, mas as demais também são, e todos os participantes vão produzir a identidade vocal do grupo, sendo a escuta um elemento fundamental. Por isso, a escuta, em todos sentidos é indispensável.

[...] a escuta é um elemento de grande importância na atividade coral, tendo em vista que é o elo que veicula a voz do outro – o regente ou coralista – com a sua própria voz. A escuta no coro compreende várias dimensões: a escuta dos sons, de si, do outro, e do grupo (SILVA, p. 72, 2014)

Por último, o corista tem condições de perceber a participação de agentes externos na vida do grupo. Nesse caso, podemos situar, especificamente, a plateia, tendo em vista que o público é um dos fatores imprescindíveis para a existência dos coros. Afinal, não há coro que cante apenas para si. Nessa dimensão, o corista tem possibilidade de averiguar a sua atuação individual e a performance do grupo. É um momento único, mas de vital importância para o amadurecimento de todos. O corista deve compreender que o momento da apresentação pública é a síntese de todos os ensaios, de todo o esforço técnico e emocional.

Percebe-se, então, que o coro na vida dos sujeitos extrapola a sensação do estado de “sentir-se bem”, até porque as avaliações nem sempre são satisfatórias, e, algumas vezes, são desconfortáveis, entretanto, são cruciais para que sejam obtidas adequadas vivências grupais.

Em relação ao Coro Infantojuvenil Imperial, essas perspectivas são sempre vivenciadas, pois entendemos que o corista deve estar consciente de sua participação na vida do grupo e que o próprio grupo também deve ter a compreensão da sua importância para o crescimento pessoal de seus integrantes, como também do seu valor artístico; e é esse valor artístico que caracteriza o relacionamento com a plateia, tendo em vista que, como já advogamos, a apresentação é a síntese dos ensaios. É nessa concepção que regularmente fazemos avaliações dos nossos ensaios e exposições.

Nos momentos de averiguação, cada componente tem a oportunidade de expressar suas opiniões e sugerir ideias que julgue convenientes. Essas sugestões são postas livremente e não recebem qualquer censura, pois o que objetivamos é que as crianças aprendam a defender suas ideias e a escutar o colega do grupo, ainda que algumas proposições possam ser contrárias às suas opiniões. Assim, o respeito é fundamental em nosso trabalho, visto que as diferenças de idade podem implicar divergências naturais que, se não forem bem encaminhadas, podem trazer prejuízo na relação grupal; desse modo, os maiores aprendem a compreender as ideias das crianças menores e estas se sentem seguras em emitir suas opiniões. É um exercício complexo, mas muito gratificante, uma vez que os problemas do grupo são resolvidos pelo próprio grupo.

No que concerne à questão do valor artístico, essa é uma temática muito delicada, já que o gosto musical é influenciado por elementos culturais. Nesse prisma, informamos que a maior parte dos coristas reside numa comunidade em que as músicas mais apreciadas, de modo geral, são pobres do ponto de vista melódico e harmônico, e cujas letras estimulam o sexo precoce, discriminam as mulheres e induzem à prática de violência. Por conseguinte, também temos que fazer uma intervenção educativa que não se limite ao ensino musical. Diante de tal condição, nosso repertório, que é primordialmente autoral, visa considerar não apenas o cuidado vocal, mas também contribuir para a formação moral, ética e intelectual dos coristas, com músicas cujas letras incentivem a bondade, a gratidão, a responsabilidade individual e grupal e, também, favoreçam o desenvolvimento de uma autoestima saudável. Nesse sentido, cantamos uma música intitulada “Coqueirinho” (autoria de Adiel Lages, o correpetidor do

grupo), que é uma mensagem de superação, mostrando que o Coque não é só violência e morte, pois existe um Coque de generosidade e partilha, que muitas pessoas desconhecem.

É por esse motivo que trabalhamos o desenvolvimento da autoestima das crianças e adolescentes, pois, muitas vezes um comportamento agressivo é resultante da baixa autovalorização.

Baseado em estudos realizados no Coque e sobre a gênese da violência na localidade, assim como sobre as relações sociais na comunidade, sociólogos, como Freitas (2005), afirmam que a baixa autoestima dos moradores do Coque gera uma revolta desmobilizadora que contribui para alimentar a violência (COSTA JR.; ROCHA, p. 94, 2018).

No coro, não é incomum várias crianças relataram que já ouviram, diversas vezes, as frases “você não presta pra nada” e “você não vai dar pra nada”; esses meninos e meninas buscaram o coro por vontade própria ou nos foram encaminhados para “dar um jeito nele(a)” (expressão que significa melhorar o comportamento da criança ou do adolescente). Na verdade, alguns coristas expressaram que participam do coro porque encontram experiências totalmente diferentes do que vivenciam no cotidiano.

Nesse panorama, nossa atenção também é voltada para a escolarização, pelo que nos dispomos, em algumas ocasiões, a ministrar aulas de reforço para os participantes que manifestarem interesse em superar as dificuldades escolares.

Evidentemente, a prática coral contribui para que as crianças aprendam a obedecer às regras postas pelas articulações, repetições, prolongação de sons, pulso, dinâmica e outros aspectos que vão influir na compreensão do discurso musical. Todavia, para que essa experiência estética seja possível, é necessário, em especial, que haja o respeito à figura do regente e atenção às instruções que são pontuadas. Nesse sentido, buscamos um relacionamento baseado na reciprocidade de respeito, caso contrário há risco de o ensaio não acontecer.

Por fim, ressaltamos que ainda se faz necessário orientação quanto à conduta fora da esfera interna da família, pois além da necessidade de incorporar uma boa postura para o canto e de saber se portar no palco, é preciso que haja, por parte de todos os integrantes, um comportamento social aceitável por onde quer que transitemos. As crianças e adolescentes devem entender que o mundo não se resume ao local onde elas residem e que devemos valorizar e respeitar o público, já que as pessoas ali estão para escutar o nosso discurso musical.

Esses esforços têm sido consubstanciados com a participação do professor de canto Jasmin Martorell, o qual tem contribuído no ensino da técnica vocal aos coristas, à regente e ao correpetidor, que também é o compositor das peças que o grupo canta. Nesse sentido, as crianças aprendem que é preciso envidar esforços para termos bons resultados, seja nas ações de preparo do repertório ou em qualquer outra situação na vida.

Em suma, essa tem sido a trajetória do Coro Infantojuvenil Imperial, um percurso que busca oportunizar aos participantes experiências artísticas que lhes sejam significativas sob a égide da construção de um mundo mais musical, solidário, respeitoso e, sobretudo, humano.

3 CONSIDERAÇÕES NÃO CONCLUSIVAS

A própria participação em um coro já supõe uma ação educativa, entretanto, nossa pretensão foi assinalar que, em relação ao Coro Infantojuvenil Imperial, não é suficiente se limitar aos aspectos artísticos que promovem o canto coral, tendo em vista a realidade socioeconômica na qual a maior parte dos coristas se encontra inserida. Dessa forma, nossa atuação objetiva a formação de bons coristas e bons cidadãos. Outro aspecto que julgamos importante reiterar é que não devemos estigmatizar as crianças oriundas de comunidades pobres, como se fossem incapazes de realizar obras artísticas. De igual modo, a voz deve ser preparada para cantar, mas também silenciar. Essa prática contribui para lidar melhor com atitudes agressivas e com a escuta que precede a relação dialógica.

Por outro lado, o coro na vida e a vida no coro são aspectos que suscitam reflexões e questionamentos para qualquer grupo. No que

concerne ao Coro Infantojuvenil Imperial, faz parte de nossa intervenção levar os coristas a analisarem a si mesmos, suas vozes, sua relação com os colegas, o conjunto das vozes no canto coral e a relação com o público. Esse exercício de fala e de escuta, contribui para um melhor desempenho artístico e para a valorização do diálogo nos conflitos que naturalmente surgem nos relacionamentos. Não é tarefa simples, pois, como já foi mencionado, muitas vezes, as orientações postas nos ensaios são situações totalmente opostas ao que algumas crianças vivenciam no dia a dia. Portanto, tudo nos leva a crer que nossa maior certeza é que uma proposta de conciliação entre o fazer educativo e o artístico será sempre inconclusa, entretanto, imprescindível.

REFERÊNCIAS

DA COSTA JÚNIOR, Luiz Carlos Pinto; ROCHA, Maria Eduarda da Mota. Produção do comum entre diferentes autoridades no Projeto Coque Livre. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.11, n.31, p. 90-111, fev-mai. 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/37258/25716>. Acesso em: 28 mar. 2019.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007. Acesso em: 28 mar. 2019. 01 abr. 2019. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295>. Acesso em: 01 abr. 2019.

MENEZES, Larissa Rodrigues de. O Coque e a convenção urbana no Recife. **e-metropolis: Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais**, n 18, ano 5, set. 2014. Disponível em: <http://emetropolis.net/artigo/143?name=o-coque-e-a-convencao-urbana-no-recife>. Acesso em: 28. mar. 2019.

SILVA, Ana Maris Goulart. **O sujeito cantante: reflexões sobre o canto coral**. Dissertação de Mestrado em Educação, São Paulo: Universidade de São Paulo/ Faculdade de Educação.191 f, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-08122014-145737/pt-br.php>. Acesso: 02 abr. 2019.

CORO EXALTAI: PERCURSO HISTÓRICO E PAUTAS TRAÇADAS

ARMINDO DE ARAÚJO FERREIRA

Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil – STBNB
Faculdade STBNB – FSTBNB
armindo.musica@hotmail.com

RESUMO: Este texto busca traçar um perfil histórico do Coro Exaltai, um dos coros da Igreja Evangélica Batista de Casa Amarela (IEBCA), em Recife-PE. Abordando pontos que dizem respeito à prática coral no âmbito educacional, social e religioso a partir dos apontamentos históricos feitos sobre o grupo. Além disso, também são tratadas questões que dizem respeito ao papel dos regentes corais responsáveis pelo grupo e a interação deles com os membros do coro e com a demanda da comunidade religiosa a qual pertencem. As reflexões aqui se baseiam em autores como Fucci Amato (2007, 2008, 2013), Junker (2013), Johansson (1992), Robinson e Winold (1992), Hustad (1991), Pass (1989), Rosa (1988) e Mathias (1986).

PALAVRAS CHAVE: Canto coral; regência coral; igrejas protestantes

1 INTRODUÇÃO

Este texto foi motivado pelas reflexões suscitadas nas discussões do Grupo de Pesquisa “Mar de Corais”, do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, coordenado pelo Prof. Dr. Sérgio Deslandes. No presente trabalho, buscou-se traçar um perfil histórico do Coro Exaltai, da Igreja Evangélica Batista de Casa Amarela (IEBCA), localizada na zona norte da Cidade de Recife-PE. Minha atenção se voltou a abordar pontos relacionados à prática coral na esfera educacional, social e religioso, tendo, como ponto de partida, os apontamentos históricos feitos sobre o grupo. Outros pontos tratados, no texto, dizem respeito ao papel dos regentes corais responsáveis pelo grupo e a interação desses regentes com os coristas e com a demanda da comunidade religiosa a qual estão vinculados

2 DESCRIÇÃO

Escrever um texto refletindo sobre o percurso histórico de um coro vinculado a uma igreja talvez seja algo que suscite alguns questionamentos. Saliento que a presença de coros dentro do meio protestante é historicamente de suma importância, já que, como afirma Hustad (1991):

Grande parte das congregações considera que eles [os coros] são importantes para a sua adoração, mesmo quando a qualidade do seu cântico pode ser questionada pelos visitantes. Os coros ganharam nova aceitação entre os evangélicos devido ao fato de serem usados pela onda de reavivamento no século XIX, quando foram considerados como extensão do ministério do púlpito; eles permaneceram para dirigir a nossa adoração, assumindo frequentemente um papel da maior importância (HUSTAD, 1991, p. 257).

Há grupos corais que pouco sofrem alteração durante sua existência, já outros, sofrem demais. O coro focado neste ensaio pode ser um dos que sofreu algumas. O Coro Exaltai (que inicialmente não tinha este nome) foi fundado em 1971 por Jorge Arruda, na Igreja Evangélica Batista de Casa

Amarela (IEBCA), que, naquela época, atuava como pianista do chamado Coro da Igreja naquela ocasião.

Para os que não estão familiarizados com certos costumes de algumas denominações evangélicas, trarei certos esclarecimentos. Durante muitos anos, denominações evangélicas que tinham certa preocupação com o trabalho musical, desenvolveram a prática dos chamados Coros Graduados, que abarcava as diferentes faixas etárias presentes nas igrejas. A expressão “Coro da Igreja” se refere, então, ao coro considerado representativo de uma dada comunidade e que, normalmente, integra pessoas de diferentes idades, sendo mais comum os adultos e idosos. Esta “representatividade” é reconhecida tanto pelos coristas quanto pelos membros da comunidade religiosa. Além de “Coro da Igreja”, há a possibilidade de se encontrar o nome do grupo associado ao nome da Igreja ou à sigla utilizada (prática comum em alguns casos); assim sendo, no caso da Igreja Evangélica Batista de Casa Amarela (cuja sigla é IEBCA), o coro representativo seria Coro IEBCA ou Coro da IEBCA.

A IEBCA foi organizada, como igreja, em 26 de junho de 1964, vinculada à Convenção Batista Brasileira (CBB), sempre teve atenção com a prática da música e com a qualidade com que ela é feita. Desta forma, desde sua fundação que já existia um chamado Coro da Igreja. Em 1971, Jorge Arruda organiza o Coro de Adolescentes. Este grupo objetivava integrar a geração mais nova da IEBCA, normalmente filhos e netos dos fundadores ou das pessoas que passaram a integrar a igreja. Inicialmente, Jorge Arruda desempenhava o papel de regente e pianista. O trabalho de regência era feito diretamente do piano, posteriormente e em ocasiões especiais, como apresentações de cantatas, é que havia um pianista para acompanhamento.

Esta iniciativa de criação de um coro vinculado ao aspecto de faixa etária remonta à prática dos coros graduados. Rosa (1988) aponta que a prática dos coros graduados atenta para o desenvolvimento de diferentes grupos da comunidade religiosa, além disso, teria finalidades como a aproximação entre as pessoas por meio da música nas mais variadas faixas etárias, valorizar a música e seu alcance, estimular a responsabilidade nos envolvidos ajudando-os a desenvolver suas habilidades musicais, dentre outros. Em um primeiro momento, é possível perceber que esta aproximação

por meio da música se alinha com o que é pontuado por Junker (2013) no aspecto social da atividade coral:

A música coral é importante por ser um fenômeno social. A partir do movimento em que mais de uma pessoa é envolvida num trabalho coletivo, este [sic] passa a ter a relevância nas interrelações dos seres humanos. Quando várias pessoas estão em busca de um mesmo objetivo, ao atingi-lo, esta experiência torna-se marcante em suas vidas pelo fato de um só sentimento ter sido vivenciado e compartilhado com outros ao mesmo tempo. A auto realização, quando alcançada coletivamente, tem um efeito profundo na vida daqueles que a experimentam. Há um grande senso de encantamento para com a atividade e as pessoas mostram-se mais envolvidas e interessadas pelas realizações futuras. (JUNKER, 2013, p. 51)

As colocações de Rosa (1988) também se aproximam de Fucci Amato (2007) nos aspectos sociais e educacionais. Ao se pensar no processo de estreitamento de laços e relação entre as pessoas que participam de um mesmo grupo, esta autora afirma que um coro se coloca

[...] como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações sócio-culturais [sic] com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação. Todos [sic] essas interfaces inerentes ao desenvolvimento do trabalho de educação musical em corais contribuem para a inclusão e integração social. (ROSA, 1988, p. 80)

Além deste ponto, o papel educacional da prática do canto coral em variados contextos é outro item de aproximação entre as autoras, já que Fucci Amato (2007) também salienta que:

O canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social. Os trabalhos com grupos vocais nas mais diversas comunidades, empresas, instituições e centros comunitários pode, por meio de uma prática vocal bem

conduzida e orientada, realizar a integração (entendida como uma questão de atitude, na igualdade e na transmissão de conhecimentos novos para todas as pessoas, independente da origem social, faixa etária ou grau de instrução, envolvendo-as no fazer o “novo”) entre os mais diversos profissionais, pertencentes a diversas classes socioeconômicas e culturais, em uma construção de conhecimento de si (da sua voz, de cada um, do seu aparelho fonador) e da realização da produção vocal em conjunto, culminando no prazer estético e na alegria de cada execução com qualidade e reconhecimento mútuos (enquanto fazedores de arte e apreciados por tal, por exemplo, em apresentações públicas). Além disso, os conhecimentos adquiridos pelos participantes do coral influenciam na apreciação artística e na motivação pessoal de cada um, independentemente de sua faixa etária ou de seu capital cultural, escolar ou social. (FUCCI AMATO, 2007, p. 77)

Neste ponto, vale, também, destacar que, por se tratar de um grupo vinculado a uma instituição religiosa, existem aspectos que extrapolam o âmbito artístico e educacional, que estariam relacionados com um traço mais transcendental ou místico. Quando se parte para uma visão ainda mais ampla da prática coral, pontos como a própria produção sonora também entra em questão, mostrando outros aspectos que compõem este cenário mais amplo. Sobre isto, Mathias (1986) afirma que é possível se pensar em três dimensões, cada uma com suas peculiaridades:

Na dimensão psicológica serão percebidas a emoção, a vontade e a razão. A emoção é o resultado da captação dos fenômenos que atingiram a sensibilidade, favorecendo maior abandono do grupo ao sabor do som. A vontade, que não é voluntarismo, é a força interior que levará o grupo a vencer os obstáculos para se conseguir seus objetivos. E a razão envolve a análise e a seleção de combinações mais adequadas para se atingir a harmonia e a unidade que farão fluir a força interior.

A dimensão política nascerá da necessidade de se organizar o grupo. As funções de cada elemento; a sua manutenção, o meio para aperfeiçoá-lo.[...] É a preocupação com o bem comum.

A dimensão mística [...] favorece também a percepção de uma outra realidade da pessoa humana. A vivência da unidade, harmonia, beleza, imanentes ao mais profundo de cada um de nós conduzirá naturalmente à vivência da Unidade, Harmonia, Beleza que transcendem o nosso espaço interior. (MATHIAS, 1986, p. 15)

Creio que, colocados estes pontos, pode-se avançar na reflexão acerca do grupo musical que serve de base para as reflexões levantadas neste texto.

2.1 Veredas

A atividade musical da IEBCA, iniciada desde a sua fundação, continuou crescendo nos anos que se seguiram e se firmando como um dos referenciais de trabalho coral na denominação Batista do Estado de Pernambuco, até os dias de hoje. Neste cenário, tanto o Coro IEBCA quanto o de Adolescentes também cresceram. Enquanto o primeiro era marcado pela rotatividade dos regentes, pelos mais variados motivos; o segundo, não. Isso deve ter ajudado ainda mais no fortalecimento do grupo e da construção da identidade musical. Em dado momento, o Coro de Adolescentes já não era mais integrado somente por coristas dessa faixa etária, passando também a abarcar os chamados jovens, ou seja, aqueles acima de 17 anos. Por este motivo, a referência ao grupo passou a ser Coro Jovem. Este grupo, agora mais maduro, passou a se firmar ainda mais nas atividades da IEBCA, trabalhando repertório com linguagem musical mais acessível. O Coro IEBCA continuava desenvolvendo suas atividades com pessoas que não se “encaixavam” no perfil chamado “jovem” e trabalhando repertório com maiores exigências técnico-musicais.

Este trabalho paralelo dos coros permaneceu por alguns anos, promovendo uma abrangência significativa em termos de integrantes. Como era de se esperar, os jovens que integravam o Coro Jovem já começavam a entrar em outra faixa etária, mas não queriam sair do grupo com o qual tinham criado vínculos tão fortes. O Coro da Igreja agora já se chamava Coro Renascer e continuava desenvolvendo suas atividades, porém, já experimentava certo declínio em termos de número de integrantes. Os

motivos podem ser os mais variados. Em conversas informais com ex-integrantes, as pessoas disseram que fatores como repertório e empatia com a liderança foram alguns dos itens que podem ter ocasionado isso. O fato também dos integrantes do Coro Jovem não migrarem para este outro grupo acabou fazendo com que não houvesse uma renovação do grupo, provocando certo desgaste e cansaço. Em meados dos anos 90, o regente do Coro Renascer saiu da IEBCA para outra Igreja e, neste ponto, ocorreu um fato interessante. O Coro Jovem passou a desempenhar o papel de Coro da Igreja. Os integrantes do antigo Coro Renascer foram, paulatinamente, integrados ao Coro Jovem, que, por sua vez, passou a se chamar Coro Exaltai. Neste cenário, o Coro Exaltai surge e o Coro Renascer deixa de existir. Jorge Arruda, regente do Coro Exaltai na ocasião, apontou alguns fatores para justificar o desaparecimento do Renascer: redução do número de integrantes, a falta de necessidade de se manter dois coros que trabalhavam repertórios muito parecidos e pelo fato do próprio Jorge não ter como tomar conta dos dois grupos. O fato do Coro Jovem “virar” Coro Exaltai, oportunizou que o trabalho coral com o público jovem na IEBCA ganhasse força, trabalhando repertório que se adequasse melhor àquele grupo.

O Coro Exaltai continua em atividade. Hoje, o cenário é bem diferente do da sua criação. O repertório foi variando e se adequando à linguagem musical mais acessível à comunidade e à realidade de culto religioso da IEBCA. Também em sua caminhada, o trabalho dos pianistas começou a ser mais presente. Desde 1971, teve como pianistas Jorge Arruda (regente), Nabor Nunes, Lindiomar Santos, Charla Greenhaw, Lucas Silva, Armindo Ferreira e Daniel Sales.

Jorge Arruda tem uma postura muito agregadora junto aos integrantes do coro e sempre busca oportunizar à “geração jovem” (como ele se refere) espaço de trabalho frente ao grupo. Foi assim que, em 2012, Armindo Ferreira, então pianista do Coro de Adolescentes da IEBCA, passou a auxiliá-lo, ocasionalmente, na regência do Coro. Em 2016, Jorge Arruda e Armindo Ferreira foram reconhecidos pela IEBCA como regentes oficiais do Coro Exaltai. Esta parceria tem dado certo, buscando manter equilíbrio entre repertório (nível técnico-musical e adequação ao culto), fortalecimento dos relacionamentos dos integrantes e do trabalho musical da Igreja.

O trabalho coral na IEBCA sempre buscou se embasar numa perspectiva que se coaduna com aquilo que caracteriza a música feita dentro de uma igreja de linha protestante: um alinhamento determinado pela própria natureza da igreja e da sua missão. Como a missão da igreja direciona a sua essência, é inevitável que isto interfira na visão que se tem sobre a prática musical neste contexto (PASS, 1989). Este ponto da missão da igreja pode ser visto por três grandes eixos: o evangelismo, o ensino e a adoração (JOHANSSON, 1992). O primeiro item, de forma a mais ampla possível, atenta para a preocupação de se levar os elementos da crença religiosa para as pessoas que não fazem partes daquela comunidade ou grupo religioso; o segundo, preocupa-se com a transmissão e assimilação das verdades que estão atreladas à fé defendida pelo grupo; e o terceiro, busca trabalhar a relação dos membros da comunidade de fé com o divino, tanto num âmbito individual quanto no coletivo.

2.2 Perfil do Coro, Ensaio e Repertório

O Coro Exaltai, atualmente, conta com uma média de 45 coristas entre 25 e 80 anos. A quantidade de coristas nas vozes femininas é superior à das masculinas, mas, quase sempre há um equilíbrio em termos de sonoridade, elemento cuidadosamente trabalhado nos ensaios. O fato de haver coristas com mais de 50 anos de prática faz com que o contato intergeracional contribua com o aprendizado dessa construção sonora.

O coro ensaia, normalmente, uma vez por semana, aos sábados, das 18h às 20h; há ocasiões em que outros momentos de ensaio são marcados a depender da demanda do repertório, normalmente em períodos como a Páscoa, aniversário da Igreja e Natal. Há, na maioria dos ensaios, alongamento e aquecimento vocal com o grupo, mesmo alguns integrantes mostrando certa resistência; há situações em que o grupo é separado para que o aprendizado das vozes se dê mais rapidamente, vale destacar que não há uma padronização ao se separar os grupos, há casos, por exemplo, em que os sopranos e os baixos ficam com o regente e os demais naipes ficam com o pianista, que é a pessoa que ajuda diretamente o regente nesta atividade. Além disso, há repertório que ainda possui os chamados kits de ensaio, que auxiliam o regente na dinâmica semanal.

Com frequência, o repertório trabalhado tem como objetivo a participação nas atividades de culto. Esta participação é quinzenal, na maioria das vezes, e composta de duas músicas, normalmente, a 4 vozes, com escrita homofônica ou polifônica, com acompanhamento de piano; porém, já houve momentos em que cantamos *a cappella* e junto com a congregação, assim como acompanhado por banda e/ou orquestra. Vale destacar que outros repertórios sacros são trabalhados e que, normalmente, não fazem parte da rotina da igreja. Por exemplo, recentemente, cantamos num recital de um aluno do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil (STBNB), o *Sanctus*, de Gounod; além deste, em 2017, tivemos a oportunidade de montar um concerto alusivo aos 500 anos da Reforma Protestante, fazendo a primeira apresentação das peças no Nordeste e, para uma delas, a estreia mundial.

Ocasionalmente, o grupo realiza viagens para cantar em outros estados, como Rio Grande do Norte, Alagoas, Aracaju, Paraíba. Fora do ambiente religioso, já participamos de atividades vinculadas a instituições de ensino variadas e à Academia Pernambucana de Letras.

2.3 Perfil dos Regentes

Atualmente, como dito anteriormente, o Coro Exaltai possui dois regentes, com perfis bem distintos. Jorge Arruda, 66 anos, possui formação musical pelo Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil (STBNB) em Piano, mas desempenha atividade de regente há mais de 4 décadas. Atua como docente na área de música, mas desenvolveu outra atividade profissional. É formado em Economia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com Mestrado em Administração pela mesma instituição. Atuou como funcionário público em setor bancário e, atualmente, desenvolve atividade de consultor na área de gestão para empresas públicas e privadas. Desde jovem, está envolvido com atividades musicais vinculadas à igreja, seja como pianista, função que primeiramente se dedicou, seja como regente e, posteriormente, ministro de música. Hoje, além das atividades citadas, é professor da Licenciatura em Música da recém-criada Faculdade STBNB.

Armando Ferreira, 34 anos, também possui formação em piano pelo STBNB, mas, mesmo como aluno deste instrumento, começou a desenvolver atividades de regência naquela mesma instituição na área de Extensão. Paralelo aos estudos de música do STBNB, graduou-se em Licenciatura em Letras pela UFPE e formou-se em piano, também, pelo Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO). Já atuando como docente de música, graduou-se em Licenciatura em Música pela UFPE. Possui Especialização em Metodologia do Ensino da Música e é aluno do Programa de Pós Graduação em Música da UFPE, com pesquisa voltada para o currículo de Regência no Ensino Superior. Tem se dedicado ao estudo da Regência tanto em seus aspectos práticos quanto teóricos, realizando masterclasses e cursos no Brasil, Paraguai e Estados Unidos. Desenvolve atividade de regente tanto em espaço de ensino (Curso de Extensão e de Graduação) quanto na igreja. Atua como docente e coordenador da Licenciatura em Música da Faculdade STBNB.

3 CONCLUSÃO

Fucci Amato (2008), ao discutir sobre as habilidades e competências presentes na prática da regência coral, afirma que o conhecimento musical, o pedagógico e, também, de outras áreas integram a base da competência coral. Além disso, a autora pontua que as habilidades de um regente coral envolvem uma variedade de atitudes que estão relacionadas entre si, fazendo com que o regente tenha um papel de administrador e gestor de recursos humanos do grupo (os coristas), além de desenvolver estratégias ligadas à organização do próprio grupo. Estas características pontuadas se alinham com a perspectiva de trabalho da liderança do grupo, já que o fato de dois regentes com formações distintas e faixas etárias mais afastadas tem contribuído para um equilíbrio significativo para o grupo.

Partindo também de um entendimento de que o líder de um coro possui papel primordial, também no processo de aprendizado e as implicações daí oriundas, como pontuado por Winold e Robinson (1992), quando afirmam que o regente é alguém “apto a criar e controlar uma forma especial de ambiente de aprendizado e evocar uma resposta empática

dos participantes da experiência” (p. 44), os regentes do Coro Exaltai têm buscado a manutenção de um diálogo constante. O diálogo intergeracional é imprescindível para um bom resultado.

A relação entre os dois regentes tem produzido aprendizados que vão desde aspectos técnico-musicais a questões de relacionamentos entre coristas, regentes e instrumentistas, envolvendo também aspectos ligados ao cotidiano da igreja. De certo que, em alguns momentos, há pontos de tensão, mas que, até o presente momento, não acarretaram consequências significativas ao trabalho desenvolvido. Normalmente, as tensões são resolvidas por meio do diálogo entre os regentes, não chegando ao conhecimento do grupo, evitando assim posicionamentos de oposição entre os líderes do coro. Caso os problemas precisem ser compartilhados com o grupo, isto é feito de maneira que suavize a problemática, para não prejudicar o entendimento da situação. Desta maneira, remontamos ao que afirma Fucci-Amato (2013):

O maestro é o propulsor da cooperação; precisa nutrir as afinidades que nascem naturalmente entre os cantores, colegas de trabalho. Precisa também aparar as arestas que surgem nessas relações humanas. Assim, o coro pode construir-se como uma densa rede de configurações socioculturais, fundada, para cada membro (nó da rede), nos elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito às relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação. (FUCCI-AMATO, 2013, p. 94)

De uma forma geral, buscamos trabalhar na perspectiva da colaboração, tendo ciência de que, por se tratar de um espaço de relações sociais, nem sempre construir essa ideia de colaboração é algo pacífico, mas, até o presente momento, tem funcionado. a disposição dos regentes em estarem sempre buscando um entendimento faz com que a flexibilidade e a reflexão sobre a prática, a motivação e a razão de ser do coro constituem sendo constantes na jornada.

REFERÊNCIAS

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295/273>. Acesso em: 28 jan. 2019.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 19, 15-26, mar. 2008. Disponível em: <http://www.abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/255/186>. Acesso em: 29 jan. 2019.

FUCCI-AMATO, Rita. **Do gesto à gestão: um diálogo sobre maestros e liderança**. São Paulo: nVersos, 2013.

HUSTAD, Donald P. **Jubilate!: a música na igreja**. São Paulo: Vida Nova, 1991.

JOHANSSON, Calvin M. **Discipling Music Ministry: twenty-first century directions**. Peabody, Massachusetts, USA: Hendrickson Publishers, 1992.

JUNKER, David. **Panoramas de Regência Coral: técnica e estética**. Brasília: Escritório de Histórias, 2013.

MATHIAS, Nelson. **Coral: um canto apaixonante**. Brasília: MusiMed, 1986.

PASS, David. B. **Music and the church: a theology of church music**. Nashville, Tennessee, USA: Broadman Press, 1989.

ROBINSON, Ray; WINOLD, Allen. **The choir experience: literature, materials, and methods**. New York, NY, Waveland, USA, 1992.

ROSA, Berenice Chagas. **Educação musical nos coros graduados**. Série Ministério de Música Cristã n.3. São Paulo: JUERP, 1988.

ACADEMIA DE ÓPERA E REPERTÓRIO: UMA ATIVIDADE OPERÍSTICA NO RECIFE

WENDELL MACIEIRA KETTLE

Doutor em Regência Sinfônica e Operística pelo Conservatório Estatal “Rimsky-Korsakov” de São Petersburgo – Rússia. Integra o Grupo de Pesquisa “Mar de Corais”, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), atuando na linha de pesquisa “A formação continuada do regente”
wendell.kettle@ufpe.br

RESUMO: Este artigo é um relato da comunicação, de mesmo título, apresentada no I Colóquio do Grupo de Pesquisa “Mar de Corais”, sobre a criação da Academia de Ópera e Repertório (AOR) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no segundo semestre de 2016. Ele compila as motivações e os objetivos, bem como a fundamentação teórica que norteia os trabalhos de performance da AOR, e sistematiza as realizações – concertos corais-sinfônicos e montagens operísticas – até maio de 2018, demonstrando como tem sido desenvolvida desde então, uma nova atividade operística no Recife.

PALAVRAS-CHAVE: ópera, artes integradas, coro lírico-sinfônico, ópera em Recife

1 INTRODUÇÃO

A ópera é uma manifestação artística das mais complexas, pois se constitui na combinação e união de diversas artes as quais, acopladas e conjugadas, vão compor o espetáculo operístico, são elas: música, artes cênicas, literatura, dança, artes plásticas (cenários e figurinos), iluminação cênica, projeções de imagens e efeitos especiais, incluindo aqueles oriundos das novas e modernas tecnologias. Esse conagraçamento coletivo de artes e o modo como essas artes são conjugadas e concatenadas entre si, resultando na performance da obra de arte, é que se constitui no grande fascínio do fazer operístico. Para os músicos – cantores e instrumentistas – a ópera é oportunidade da prática do fazer musical em conjunto e requer, sobretudo dos cantores, além da especialização no canto lírico, habilidades em atuação cênica e movimento corporal, formando um profissional que chamamos de cantor-ator.

Desse modo, a Academia de Ópera e Repertório (AOR) foi criada em agosto de 2016¹ objetivando estabelecer uma nova atividade operística no Recife, tendo como clientela estudantes de canto lírico da UFPE, estudantes de outras instituições de ensino musical da região metropolitana do Recife² e também pessoas formadas em canto lírico que atuassem profissionalmente ou não na área. Assim sendo, desde a sua criação, a AOR tem propiciado oportunidade de vivência e aperfeiçoamento do fazer operístico bem como complementação das formações acadêmicas e profissionais dos seus integrantes.

O princípio básico é reunir os cantores líricos interessados, em duas linhas práticas de atuação: (1) companhia de ópera e (2) coro lírico-sinfônico para que, além da vivência do fazer operístico, haja também a prática do repertório coral-sinfônico. Além da realização de concertos e espetáculos operísticos, conforme o princípio básico do projeto, a AOR também realiza oficinas, *masterclasses*, cursos de pequena duração, palestras e seminários sobre as temáticas do projeto, visando o aperfeiçoamento técnico-prático (do canto propriamente dito) e teórico-musical de seus cantores.

1 Este autor assumiu suas funções como docente no Departamento de Música do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 9 de junho de 2016.

2 Como o Conservatório Pernambucano de Música, ETE Centro de Criatividade Musical, o Centro de Educação Musical de Olinda e cursos e aulas ministrados por professores particulares.

Um outro aspecto que implementa ainda mais o projeto, mais especificamente nas montagens operísticas, é a participação de alunos e profissionais das outras artes que compõem o espetáculo operístico – figurinistas, cenógrafos, dançarinos, iluminadores cênicos, equipe de efeitos especiais e equipe de produção –, proporcionando, não só aos cantores da AOR, mas a todos os envolvidos, uma vivência *multi* e *transdisciplinar* na área das artes integradas, implementando a formação e o desenvolvimento profissional de todos.

Temos, então, sistematizados, como objetivo geral, “a criação e estabelecimento de um projeto que reúna cantores líricos e estudantes de canto lírico visando o aperfeiçoamento na performance em ópera e à montagem de produções operísticas, e a atuação em concertos com obras corais-sinfônicas³”; e como objetivos específicos:

- Promover uma atividade operística e coral-sinfônica em Recife e, por conseguinte, no Estado de Pernambuco;
- Realizar atividades de formação e aperfeiçoamento no campo da ópera e do canto lírico e da atuação e interpretação cênica aos integrantes do projeto;
- Promover o estabelecimento e a realização de Temporadas Artísticas anuais na cidade, com montagens operísticas e concertos corais-sinfônicos;
- Promover a integração dos cantores participantes com profissionais e estudantes das outras áreas artísticas que compõem o espetáculo operístico, visando a vivência em atividades no campo das Artes Integradas.

A metodologia aplicada para o desenvolvimento dos trabalhos consiste em atividades coletivas e individuais, de preparação performática, bem como de conscientização estético-estilística do repertório, são elas:

3 Texto de autoria deste pesquisador, que consta no item “Objetivos” do formulário de registro do projeto no Sistema de Informação e Gestão de Projetos (SIGProj) – onde são registrados os projetos e demais atividades de extensão desenvolvidos na Universidade. <http://sigproj.ufrj.br> .

- Ensaios semanais coletivos com o Coro da AOR, composto por todos os cantores integrantes do projeto;
- Ensaios individuais para preparação interpretativa dos papéis de cada cantor nas óperas que farão parte da programação artística ao longo do ano;
- Ensaios cênicos das óperas que farão parte da programação artística ao longo do ano;
- Durante todo o processo de preparação – nos ensaios musicais e cênicos – serão apresentadas e discutidas questões estéticas e estilísticas – musicais e interpretativas – do repertório em questão.

Avaliação

- Ao final de cada semestre, é feita uma reunião com todos os participantes para a avaliação do projeto, considerando a assimilação da concepção teórica e do processo criativo do fazer operístico e musical, o plano e rotina de ensaios e os resultados performáticos e acadêmicos finais.
- Avaliação continuada pela equipe de execução visando o aperfeiçoamento dos ensaios e demais atividades durante o processo de montagem de cada espetáculo. Ao final de cada ano, a equipe realiza a avaliação geral dos processos teóricos e práticos – construção dos espetáculos –, da programação ao longo do ano e dos resultados acadêmicos e artísticos obtidos.

2 A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA COMO GUIA PARA A ATUAÇÃO CÊNICO-OPERÍSTICA

Nas montagens operísticas, buscamos aplicar a teoria e os postulados que desenvolvemos nos estudos de Doutorado⁴. Esses postulados definem

4 KETTLE, Wendell Macieira. **Heitor Villa-Lobos' Magdalena**: history, analysis, a critical edition and a conductor's interpretative study. Tese (Doutorado em Regência Sinfônica e Operística) – Conservatório "Rimsky-Korsakov", São Petersburgo: 2016.

o objetivo geral e total que norteia todos os trabalhos do processo de preparação da obra, os quais somados e sistematizados resultam na montagem final da ópera em questão. Esse objetivo geral e total é “obter uma montagem que resulte na **unidade plena** da obra tendo a música como arte principal e condutora para o acoplamento e a desejada união das demais artes que compõem o espetáculo”⁵.

Desse modo, o projeto tem, como Fundamentação Teórica, as mesmas teorias que fundamentaram o nosso trabalho de Doutorado, são elas: a **Obra de arte total**⁶, de Richard Wagner e **Teatro de Confluência**, de Murray Schafer, e serve como laboratório de pesquisa em que aplicamos essas teorias em busca do ideal wagneriano por uma arte total e a unidade plena da obra.

2.1 A Obra de arte total

No século XIX, o compositor e dramaturgo alemão Richard Wagner, que revolucionou a música e musicou a revolução, elaborou o conceito de obra de arte coletiva ou **Obra de arte total**, proposto em alguns textos teóricos importantes, em particular “A arte e a revolução” (1849), “A obra de arte do futuro” (1849) e “*Ópera e drama*” (1850).

Como o próprio nome indica, o ideal de Wagner era uma síntese de todas as artes – a literatura, o teatro, as artes plásticas, a dança e a música, que terminou por adquirir um papel dramático central – com o objetivo de provocar, no espectador, uma experiência total, isto é, ao mesmo tempo física, emocional, intelectual e espiritual.

Wagner acreditava que a ópera – enquanto manifestação artística composta por diversas artes – pudesse ser remodelada, em termos de estrutura dramática, para ser o veículo mais adequado para incorporar esse conceito, e foi esse o objetivo que norteou suas composições e criações dramáticas às quais denominou **drama musical**. Conforme atesta Leslie Orrey:

O papel que cada variedade artística tem dentro da concepção da *Gesamtkunstwerk* é fácil de perceber. Apesar

5 Idem, p. 6.

6 Original em alemão: *Gesamtkunstwerk*.

da música sempre apresentar uma importância maior que as outras variedades artísticas, afinal é ela que mantém o drama wagneriano vivo até hoje, Wagner entendia que seus dramas eram a fusão de música, poesia, cenografia, iluminação, dança, arquitetura, pintura e da representação dramática, aliás, a dança é significativa somente em Tannhäuser de 1845. (ORREY, 1993, p. 170).

Assim, nesse novo gênero, todas as artes estariam presentes e unidas, fundidas no palco em suas plenitudes: “A mais alta obra de arte coletiva é o drama, ele está presente em sua plenitude somente quando cada variedade artística, em sua plenitude, está presente nele”. (WAGNER. 2003, p. 177-178).

Apesar do entusiasmo provocado por suas idéias estéticas – que incendiaram a Europa como um rastilho de pólvora – logo se percebeu que ele não atingira o ideal de provocar no expectador a tal experiência total – ao mesmo tempo física, emocional, intelectual e espiritual – através desse drama musical que compilava todas as artes, conforme Schneider (1991, p. 65-71).

2.2 O Teatro de Confluência ou a Co-ópera

A partir de 1963, com a obra *Loving e*, posteriormente, com o ciclo *Patria*, o compositor e educador musical canadense Murray Schafer (1933) criou o **Teatro de Confluência**, um novo gênero cultivado por ele, que o autor diferencia tanto da Ópera quanto do Teatro Absoluto:

Idealmente, o que eu desejo é um tipo de teatro no qual todas as artes possam se encontrar, cortejar e fazer amor. O amor implica troca de experiências, mas não pode nunca significar a negação das personalidades individuais. Esta é a primeira tarefa: moldar um teatro no qual todas as artes são fundidas juntas, mas sem negar o caráter forte e saudável de cada uma.

Eu o chamo Teatro de Confluência porque confluência significa um fluir junto, não forçado, mas não obstante inevitável – como os tributários de um rio no momento preciso de suas junções. (SCHAFER, 2002, p. 26)

Com o **Teatro de Confluência**, Schafer não está apenas conferindo um valor igual a todas as artes, mas, também, contribuindo para que, pela arte, os homens descubram novos modos de integração e conhecimento, onde a obra de arte deve ser concebida sem priorização ou qualquer tipo de “ranqueamento” nem ordenação das artes que a compõem:

As obras concebidas para esse gênero devem sê-lo, em todos os níveis, simultaneamente. Os parâmetros de todas as artes devem ser estabelecidos coesamente e elaborados em detalhe. A esse respeito, poderia ser melhor designá-lo uma co-ópera em vez de uma ópera. (SCHAFFER, Notas à partitura de Patria I e Patria II, s. d., i apud FONTERRADA: 2004).

Desse modo, Schafer busca prover uma experiência estética completa, vivenciada por esse novo tipo de Teatro, que confere o mesmo valor a todas as artes, em que o expectador possa descobrir e experimentar novos modos de fruição artística e estética, de modo que essa arte possa lhe propiciar a *re*-união do **material** e do **espiritual**.

Tanto o posicionamento de Wagner, com sua **Obra de arte total**, quanto o de Murray Schafer, com o **Teatro de Confluência**, servem de subsídios aos trabalhos desenvolvidos com a Academia de Ópera e Repertório, não só referente às questões performáticas em si – do canto e da interpretação cênica – mas também às questões estéticas e estilísticas que fundamentam as decisões interpretativas e conceptivas da montagem das obras trabalhadas ao longo do desenvolvimento do projeto.

2.3 O problema e a busca por uma experiência estética totalizante

Considerando, então, o projeto da AOR como um laboratório de pesquisa sobre performance em ópera, temos que o problema desta pesquisa é saber se, a partir do estudo dos conceitos de **Obra de arte total** (Wagner) e **Teatro de Confluência** (Schafer), é possível conceber um modo, método ou sistemática para a montagem de óperas, de modo que o espetáculo alcance uma homogeneidade em sua forma geral, onde todas as artes que o compõem (música, artes cênicas, literatura, dança, artes plásticas – cenários e figurinos –, iluminação cênica, projeções de imagens e efeitos

especiais, incluindo aqueles oriundos das novas e modernas tecnologias), em suas atuações e determinações de acoplamento à encenação, confluem de modo a se obter uma unidade plena da obra e decidir, após a análise do pensamento dos dois autores e, possivelmente, de outros alinhados à integração das linguagens artísticas, como as duas vertentes, separadas ou conjugadas, seriam apropriadas à proposta.

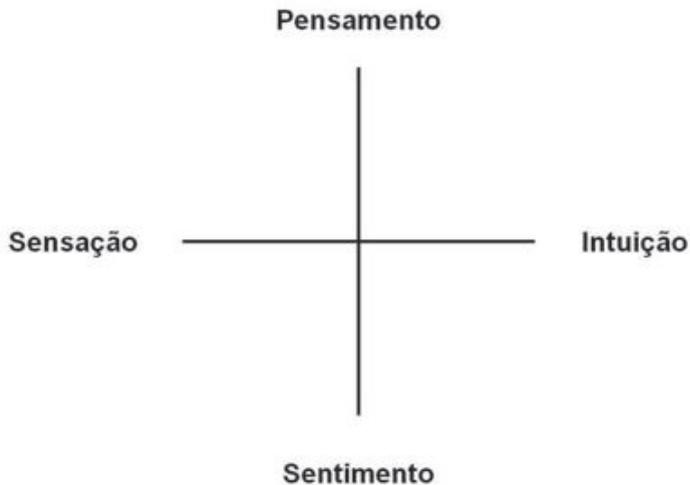
Lembre-se que, em linhas gerais, na proposta de Wagner, todas as áreas artísticas comparecem, mas a primazia dramática é concedida à Música, diferentemente da proposta schafariana, em que o autor pretende trabalhar com todas as linguagens artísticas de forma homogênea, sem estabelecer qualquer hierarquia entre elas. O fato de Wagner não ter atingido seu intento com a **Obra de arte total** talvez tenha ocorrido pelo fato de ele ter abordado a questão pelo lado errado. Em vez de definir em que consistiria essa experiência total que se pretendia proporcionar ao espectador, para, então, determinar que características a obra deveria ter para alcançar essa meta, Wagner partiu das artes individuais, acreditando que bastava somá-las de forma orgânica para que a experiência total brotasse espontaneamente no público.

2.4 As quatro funções psíquicas de Jung e a percepção da Obra de arte total

Em “*Tipos Psicológicos*” (1971), Carl Gustav Jung (1875-1961) mostrou que todas as formas de relação entre o ser humano e o mundo podem ser agrupadas ao redor de quatro funções psíquicas básicas, que estruturam qualquer experiência que tenhamos da realidade. Essas quatro funções são **o pensamento, o sentimento** (ou *emoção*), a **sensação** (ou *percepção*) e a **intuição**.

As quatro funções organizam-se em dois pares complementares, de forma que o pensamento se contrapõe ao sentimento, assim como a sensação à intuição (Quadro 01):

Quadro 01 – contraposição das quatro funções psíquicas baseado em Jung



Fonte: KETTLE (2016, p. 17)

Devido a uma combinação de fatores inatos e biográficos, via de regra, em cada um de nós, uma dessas funções se desenvolve mais que as outras e torna-se nossa maneira predominante de interagir com o mundo exterior. Ao mesmo tempo, a função oposta torna-se a menos desenvolvida e, em consequência, cai sob o controle do inconsciente, tornando-se, assim, nossa principal via de contato com o mundo interior. Dessa forma, se uma determinada pessoa interage com o mundo, principalmente por meio do pensamento, suas relações com o inconsciente serão marcadas por uma tonalidade emocional (sentimento), e vice-versa. Quanto às demais funções, tornam-se **funções auxiliares**, que podem se colocar a serviço tanto da consciência quanto do inconsciente. (vide Quadro 01).

De acordo com o pensamento de Jung, a **Obra de arte total** não é necessariamente a que soma as qualidades de todas as formas de arte, mas a que se dirige **ao mesmo tempo** às quatro funções psíquicas. Ela

deve se comunicar com o público, simultaneamente, nos níveis sensorial, emocional, racional e intuitivo. Mais importante, ainda, deve ser capaz de estabelecer essa comunicação **independentemente da função dominante do espectador**.

É claro que a leitura que cada indivíduo fará da obra vai ser diferente, de acordo com sua função dominante. Não importa. O que se busca com a **Obra de arte total** não é uma experiência total uniforme – em que **todos** os espectadores tenham a **mesma** experiência – mas uma experiência **totalizante**, na qual **cada** espectador tenha uma experiência capaz de mobilizar **todas** as suas funções psíquicas.

Desse modo, a partir sobre o que foi exposto acima, reiteramos as questões principais de nossa pesquisa em ópera performance junto à AOR: como combinar as artes que compõem a ópera numa produção, de modo a se alcançar a unidade da obra e propiciar uma experiência estética que se dirija às quatro funções psíquicas de cada expectador? Como promover uma combinação dessas artes, considerando também os recursos técnicos e tecnológicos, de modo que cada expectador não participe de uma experiência total uniforme percebida por todos, mas que tenha uma experiência totalizante individual, e que mobilize todas as suas funções psíquicas?

Na tentativa de nos aproximarmos desse ideal temos trabalhado com o conceito de **gesto musical** como elemento motriz para unificar as demais artes tendo-se a música, portanto, como a arte central nesse processo.

3 O GESTO MUSICAL – UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

Conforme Kettle (2015), para o desenvolvimento da pesquisa de como estabelecer o que chamamos de **gesto musical** e como ele pode ser o elemento preponderante para a união das artes no espetáculo operístico, partimos da concepção de Kerman a respeito da ligação entre música, ópera e drama: “A ópera é um tipo de drama cuja existência integral é determinada, do começo ao fim, e no total, pela articulação musical. *Dramma per musica*. Não apenas a teoria operística, mas também a realização operística corroboram isto.” (Kerman, 1990, p. 28).

Sendo a existência integral da ópera, que é um tipo de drama, determinada do início ao fim, e na totalidade, pela música, propomos então que a busca pela **unidade plena** da obra, tenha a música como arte principal e condutora para o acoplamento e a desejada união das demais artes que compõem o espetáculo operístico: esse é, portanto, o mote central das nossas pesquisas em ópera performance.

Nessa tentativa de unir essas artes, tendo a música como fio condutor, e com o intuito de propiciar ao expectador uma experiência estética totalizante, que mobilize todas as funções psíquicas do indivíduo expectador, nos deparamos com a seguinte questão: como a música deve ser engendrada, “linkada” com as demais artes de modo a prover uma união orgânica entre elas, de modo que se obtenha um espetáculo onde todas as artes que o compõem, na dimensão temporal, se desenvolvam articuladas e conjugadas entre si?

Temos então duas questões nessa “intra-pesquisa” que é parte do tema maior: a primeira é como unir as artes e chegar a “uma obra em que a música serve à articulação do drama”. (Kerman, 1990, p. 11), e a segunda, verificar se essa união é eficaz no sentido de atingir o ideal proposto quanto à experiência estética **totalizante** que se deseja propiciar ao expectador. É nesse sentido que segue o nosso trabalho junto à AOR: cada montagem tem sido um experimento, tanto no que se refere à questão de como unir as artes quanto no que diz respeito à recepção e à experiência estética, vivenciada por parte do público, que cada encenação propicia.

Segundo Kerman, “o ouvido do músico reage a elementos análogos na ópera, onde a articulação de imagens para o drama é fornecida pela música.” (KERMAN, 1990, p. 26). Passamos, então, a investigar como a música, quais os seus elementos, fariam essa articulação de imagens à qual ele se refere. Em busca desses elementos articuladores que possam ser utilizados no processo de unir, acoplar as artes entre si, passamos a investigar o conceito de **gesto musical**.

Primeiramente, é preciso definir o que entendemos desse conceito amplo, diverso e “multisignificante”. O estudo analítico musical da obra nos fornece sua estrutura fraseológica, textural e como se dá o seu desenvolvimento e fruição temporal, ora mais dinâmico, ora mais estático.

Mesmo podendo ter vários significados, o que propomos como **gesto musical** são os elementos musicais que podem engendrar referências a impressões de movimentos (mobilidade, ação), sensações de dimensões diferentes de espacialidade e o *ethos* (sentimentos). Assim, a estrutura fraseológica (figuras melódicas ou rítmicas), a estrutura harmônica (discurso, tensões e resoluções), e a estrutura textural (densas ou rarefeitas, cíclicas ou repetitivas como um *ostinato*, por exemplo), tudo isso pode ser encarado como um gesto, a partir do momento em que integra a análise, e pode fornecer sugestões imagéticas de como associar à música ao gestual ativo das demais artes.

Desse modo, é possível demonstrar como, olhando para os elementos por assim dizer “internos” à própria obra, é possível extrair conhecimentos e dados que nos servem para promover o fazer artístico coletivo, visando uma experiência estética **totalizante**.

Visto isso, são esses “elementos gestuais” da música que buscamos acoplar às decisões interpretativas na encenação cênica e na dinâmica das artes visuais (principalmente do cenário – se ele se move ou não), da iluminação cênica, nas projeções de imagem e efeitos especiais.

Toda a marcação cênica dos cantores-atores é determinada em função do **gesto musical** da obra, criando quase que uma coreografia do início ao fim. Isso traz um sincronismo entre o gesto físico cênico (concreto) e o gesto musical (abstrato). Com esse sincronismo é que buscamos ter a sensação e a percepção de união entre as artes no espetáculo.

Um aspecto muito importante é que esses **gestos musicais** possuem alto grau de interpretação subjetiva, isto é, cada encenador vai entender os gestos e criar suas próprias idéias de como acoplar as artes com ele ou através dele. Segundo Kerman (1990):

O postulado é que a ópera é uma forma de arte com sua própria integridade e suas próprias convenções particulares, limitadoras e liberadoras. A ação crítica envolve um aguçamento da percepção musical e uma expansão do nosso âmbito de reações imaginosas ao drama. (KERMAN, 1990, p. 22).

É esse aguçamento da percepção musical que pode levar à ideia criativa do gesto musical, o qual se expande através da atividade criativa imaginosa e fantasiosa ao drama como um todo.

Embora esses experimentos ainda estejam num patamar incipiente, temos observado excelente recepção pelo público. O espetáculo se desenvolve de forma orgânica e sincrônica.

O próximo passo, em termos de pesquisa, é estipular como avaliar a recepção pelo expectador buscando verificar a qualidade da experiência estética que ele experimenta nas montagens operísticas da AOR.

4. AS REALIZAÇÕES DA AOR ATÉ ABRIL DE 2019

Desde o seu início, em agosto de 2016, até a data dessa comunicação no I Colóquio do Grupo de Pesquisa “Mar de Corais”, a Academia de Ópera e Repertório, em conjunto com a Sinfonietta UFPE, realizou obras do repertório coral-sinfônico e montagens operísticas, todos na cidade de Recife – PE, conforme elencado a seguir:

2016

A Sessão da Câmara, cena lírica em um ato de Edmundo Villani-Côrtes; 6 de dezembro de 2016 no Salão Nobre do Centro de Ciências Jurídicas da UFPE.

2017

Magnificat Alleluia, de Villa-Lobos, para *mezzo-soprano* solista, coro e orquestra, no concerto: “Villa-Lobos 130 anos”; 5 de março de 2017 no Teatro Luiz Mendonça – Parque D. Lindu;

Quinta-feira Santa, cantata de Villani-Côrtes, para solistas (SATB⁷), coro e orquestra, no concerto: “Celebração da Páscoa”, com obras de Villani-Côrtes; 13 de abril de 2017 na Igreja Madre de Deus;

7 SATB = Soprano, Alto, Tenor e Baixo.

Missa de Nossa Senhora da Conceição, do Pe. José Maurício, para solistas (SSATBB⁸), coro e orquestra, no concerto: “Pe. José Maurício 250 anos”; 15 de junho de 2017 na Igreja Madre de Deus.

Quinta Sinfonia, de Camargo Guarnieri, para coro e orquestra, no concerto: “Camargo Guarnieri 110 anos”; 5 de setembro de 2017 no Teatro de Santa Isabel;

O contrato de casamento, ópera em um ato de G. Rossini; 3 de outubro de 2017 no Teatro de Santa Isabel

Júlia, a tecelã, ópera em um ato de Wendell Kettle, 9 e 10 de novembro de 2017 no Teatro de Santa Isabel, em estréia mundial;

Bastien e Bastienne, ópera em um ato de W.A. Mozart; 12 e 13 de dezembro de 2017 no Teatro Apolo.

2018

O contrato de casamento, ópera em um ato de G. Rossini; 15 a 18 de março de 2018 no Teatro de Santa Isabel.

Rita, ópera em um ato de G. Donizetti; 3 a 6 de maio de 2018 no Teatro de Santa Isabel.

Carmen, ópera em quatro atos de G. Bizet; 14, 15 e 17 de junho de 2018, no Teatro de Santa Isabel, com dois pianos.

Te Deum, de W. A. Mozart, para coro e orquestra, no evento “Mozart em concerto”, 18 de novembro de 2018, na Igreja Madre de Deus.

Carmina Burana, de Carl Orff, para solistas (STB⁹), coro e orquestra; 16 de dezembro de 2018 no Teatro RioMar Recife.

8 SSATBB = Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, Barítono e Baixo.

9 STB = Soprano, Tenor e Barítono.

2019

Masterclass de canto lírico¹⁰ com o baixo-barítono Eduardo Janhro-Abumrad (SP) e o pianista João Moreira Reis (SP); 8 de janeiro de 2019 no Centro de Educação Musical de Olinda.

Leonor, ópera em um ato de Euclides Fonseca. Primeira ópera pernambucana apresentada em estreia mundial. 28 a 31 de março de 2019 no Teatro de Santa Isabel.

Te Deum, de Ernst Mahle, para solistas (SATB), coro e orquestra, no concerto: “Ernst Mahle 90 anos”; 14 de abril de 2019 no Teatro de Santa Isabel.

5. CONCLUSÃO

A Academia de Ópera e Repertório (AOR) tem desenvolvido uma intensa atividade artístico-musical, com a participação em concertos corais-sinfônicos e montagens de óperas nacionais e estrangeiras. Desde a sua criação até a data desta comunicação (abril/2019) houve um número significativo de realizações: uma atividade de aperfeiçoamento técnico-musical, sete obras para coro e orquestra (eventualmente com solistas), e oito montagens operísticas. Desde 2017 as óperas e concertos têm sido organizados ao longo do ano em forma de Temporada Artística o que tem fomentado a atividade da música de concerto no Recife.

É importante ressaltar que, além de uma “companhia de ópera e repertório” que visa à performance, a AOR é um laboratório no campo das práticas interpretativas em ópera, buscando, através da pesquisa desenvolvida em cada uma de suas montagens, atingir o ideal da **unidade plena** da obra de arte e, por conseguinte, prover uma experiência de fruição estética **totalizante** aos expectadores.

10 Primeira atividade de aperfeiçoamento técnico-musical.

REFERÊNCIAS

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer**. São Paulo: UNESP, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos Psicológicos**. 2 ed. Tradução de Lúcia Mathilde E. Orth. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

KERMAN, Joseph. **A ópera como drama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KETTLE, Wendell Macieira. **Heitor Villa-Lobos' Magdalena: history, analysis, a critical edition and a conductor's interpretative study**. Tese (Doutorado em Regência Sinfônica e Operística) – Conservatório “Rimsky-Korsakov”, São Petersburgo, 2016.

KETTLE, Wendell Macieira. The musical gesture as the conduction of opera performance, In: **Opera Musicologica**. St. Petersburg: Rimsky-Korsakov Conservatory Press, 2015.

ORREY, Leslie. **Opera**. London: Thames and Hudson, 1993.

SCHAFER, R. Murray. The Theatre of Confluence I, II and III In: **Patria: The complete cycle**. Coach House Books, Canadá: 2002.

SCHNEIDER, Marcel. **Wagner**. Tradução de Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Tradução: José M. Justo. Antígona: Lisboa, 2003.

CANCIONEIRO PERNAMBUCANO: UM LIVRO PARA CORAIS

ELIAB M. SANTOS E SÉRGIO DESLANDES

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Centro de Artes e Comunicação - CAC
Departamento de Música, Recife, PE
sergio.deslandes@ufpe.br e eliab_musicproduction@hotmail.com

RESUMO - O livro Cancioneiro Pernambucano é uma publicação do Governo do Estado de Pernambuco, através da Secretaria de Educação e Cultura, de 1978. O livro reúne mais de cinquenta canções arranjadas para coro a quatro vozes (SCTB). É um livro raro, encontrado por acaso na biblioteca do Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO), e apresenta uma série de canções populares da cultura pernambucana, com informações técnicas e históricas sobre os estilos apresentados.

PALAVRAS-CHAVE - Canto Coral - Repertório - Música Pernambucana

1 INTRODUÇÃO

Uma das maiores dificuldades que os regentes corais encontram para exercer sua profissão é a obtenção de repertório original ou em forma de arranjo para coro, que possa suprir a necessidade de se montar um repertório minimamente atraente e que se identifique culturalmente com o grupo que rege, seja ele um coro escolar, um coro vocacional, de empresa ou mesmo ligado a alguma denominação religiosa. Concordamos absolutamente com CAMARGO que diz:

Seja qual for o objetivo do regente coral para o seu coro, a escolha das obras a serem trabalhadas influenciará toda sua abordagem artístico-pedagógica, principalmente no que diz respeito ao processo do envolvimento volitivo do coralista com as músicas escolhidas. Esta motivação primeira poderá determinar a busca pela qualidade vocal necessária para a realização do repertório em questão. (CAMARGO p.10)

As editoras existentes no Brasil, simplesmente desprezam e ignoram este mercado. Com o advento da internet, há que se ensinar, aos alunos que se propõe a reger corais, a desenvolver parâmetros avaliativos sobre os arranjos e composições que se encontram em diversos sites, visto que a internet é uma espécie de “terra de ninguém”, onde podemos encontrar o melhor e (mais frequentemente) o pior em qualquer área.

Seguindo este princípio, desde 2015, a disciplina de Regência Coral 2 do curso de Licenciatura em Música da UFPE estimula os alunos a realizarem uma pesquisa de repertório, com aplicação prática em sala de aula, e numa destas pesquisas, encontramos *O Cancioneiro Pernambucano*, que possui 14 de seus 52 arranjos gravados em um LP, igualmente raro.

A obra foi editada em 1978, pelo Governo do Estado de Pernambuco, através de sua Secretaria de Educação e Cultura, pelo Diretor do Departamento de Cultura, Leonardo Dantas Silva, em parceria com o Instituto Nacional de Música, MEC-FUNARTE, e reúne “arranjadores, maestros, cantores, percussionistas, músicos de um modo geral, como também os orelhudos.” (Silva, 1978, p. 10), referindo-se aos músicos

práticos, sem formação acadêmica, mas que contribuem intensamente com o ambiente musical pernambucano.

Não há indicação de quantos exemplares foram impressos pela Gráfica Rozemblit Ltda., e o LP foi igualmente gravado pela Fábrica de Discos Rozemblit Ltda., curiosamente em 1977, portanto, um ano antes do lançamento do álbum de partituras.

2 DESCRIÇÃO

O livro apresenta uma série de canções de tradição oral, canções folclóricas, canções de exaltação e canções populares da cultura pernambucana. A variedade estilística musical pernambucana, encontra-se representada nas canções do livro, que passeia por diversos ritmos: frevo, maracatu, xangô, baião, ciranda entre outros.

Sabe-se que existem vários estilos na música pernambucana, e que estes, por sua vez, nos remetem à diversos repertórios que são usados conforme os calendários festivos tradicionais no Estado. Embora o livro abarque tantas manifestações culturais, percebe-se que ainda ficaram de fora, várias que poderiam estar traduzidas em canções nesta obra, são elas: “o bumba meu boi, [...] caboclinhos, [...] coco, terno de zabumba, marujada, reisado, [...] cavallhada e capoeira¹”

Fig. 1 - Índice dos Assuntos

ÍNDICE DOS ASSUNTOS		Pags.
A apresentação (Cantar é Preciso)		7
Canções de Exaltação		13
Frevo		39
Maracatu		109
Xangô		161
Cancioneiro do Ciclo Junino		173
Baião		231
Ciranda		253
Cancioneiro de Lampião		267
Cancioneiro do Ciclo Natalino		281

1 <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/diversidade-cultural-no-brasil.htm>

2.1 O livro

A obra em questão inicia ressaltando a importância de cantar, portanto, entende-se que, fundamentalmente, o cancionista se propõe a reunir e registrar as principais canções pertencentes ao vasto repertório estilístico musical pernambucano. Segundo o autor, dessa forma seria possível “chamar a atenção do mundo inteiro para as maravilhas existentes nas múltiplas facetas dos diversos estilos musicais de Pernambuco.” (SILVA, p. 9).

A célebre lista de compositores e arranjadores no livro é, na sua maioria, de pernambucanos, e apresenta nomes inusitados como Ariano Suassuna e Luiz da Câmara Cascudo. Apresenta ainda nomes que na época deveriam ser “iniciantes” mas que 40 anos depois são homenageados como figuras importantíssimas da música pernambucana: J. Michilis (homenageado do Carnaval de 2018) e Edson Rodrigues (homenageado no carnaval de 2020).

Dentre eles destacam-se dois grandes compositores pernambucanos: Capiba e Luiz Gonzaga, que são conhecidos como os principais compositores pernambucanos dos anos 40 e 50 do século XX, e que junto a seus parceiros mais frequentes, a saber, Nelson Ferreira e Humberto Teixeira, são autores de grande parte das músicas e canções do repertório musical de Pernambuco em execução ainda hoje. Ainda inclui entre os arranjadores, o mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, na época, uma das maiores autoridades em canto coral do Brasil.

As partituras são manuscritas em boa caligrafia pois na época não existiam computadores pessoais e nem programas de editoração de partituras. Excetuando-se as “Canções de Exaltação”, que não possuem nenhum texto introdutório, o livro apresenta um breve histórico de cada estilo e/ou manifestação. O livro ainda traz pequenas transcrições escritas em partitura que mostra como devem ser executados os ritmos de cada gênero musical, o que reafirma a importância que este livro teve na época de seu lançamento. Hoje, 42 anos depois, ainda não se encontra com facilidade, material bibliográfico explicativo sobre este aspecto de nossa música.

O texto abaixo demonstra o cuidado do editor em registrar da melhor maneira possível, este aspecto tão importante da música pernambucana.

Os doze exemplos de percussão transcritos nos textos dos diversos capítulos deste “Cancioneiro Pernambucano” foram especialmente elaborados pelo percussionista Geraldo José dos Santos, da Orquestra Sinfônica do Recife e professor de Educação Musical da Rede de Ensino Oficial do Estado de Pernambuco, a quem rendemos nossos agradecimentos. (p.300)

Fig. 2 - Exemplo de Maracatu (p.112)

The image shows a musical score for a Maracatu piece in 4/4 time, marked 'ANDANTE' with a tempo of 96. The score is divided into two systems. The first system features three staves: CAIXA (snare drum), BOMBO (bass drum), and GONGUÊ (gonguê). The CAIXA part starts with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes, followed by a piano (p) section. The BOMBO and GONGUÊ parts are mostly silent in this system. The second system continues the CAIXA part with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes, followed by a piano (p) section. The BOMBO part is marked 'f' and 'DUA\$ BAQUETAS' (two sticks), and the GONGUÊ part is marked 'f'. The score ends with a double bar line and the word 'SEGUE' (follows) and 'SÍMILE' (similar).

2.2 Os Arranjos

Apenas em um arranjo não se encontra identificado o nome do autor; os outros estão distribuídos da seguinte maneira: Edson Rodrigues (12), José Beltrão Jr. (5), Duda (19), Carlos Alberto Pinto Fonseca (4), Zé Gomes(1), Zé Amaro (3), Júlio Braga (1), Benedito Fonseca (4), Cláudio Lísias (1), totalizando 52 arranjos.

Os arranjos em sua absoluta maioria, seguem o padrão europeu de vozes SCTB e, acreditamos, isso vem da grande experiência que o maestro Edson Rodrigues (que também fez a Direção Musical do LP) adquiriu ao trabalhar com o Teatro de Ópera de Pernambuco - TOP, no final dos anos 60 e início dos 70 do século XX, quando atuava como maestro do coro. (PAULA, p.155)

Alguns dos arranjos do maestro Duda tem uma característica muito própria. Sendo ele, há muito tempo, uma referência de qualidade na escrita para grupos de sopros, ao transferir este estilo de escrita para coro, percebe-se uma certa dificuldade de afinação dos intervalos de segunda menor entre os cantores. Harmonias rebuscadas, extrema velocidade e ritmos altamente sincopados, que caracterizam o frevo em sua melhor apresentação, quando aplicadas ao coro, tornam alguns dos arranjos muito difíceis de serem executados por corais amadores.

Quanto aos outros arranjadores do Recife, cabe informar que alguns deles tiveram sua formação acadêmica no curso de Música Sacra do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil - STBNB, onde os estudos de Harmonia, aliado à tradição musical protestante, facilitam o aprendizado da escrita coral.

Também neste livro, encontramos o trabalho admirável do maestro Zé Amaro e suas transcrições e adaptações de músicas de Candomblé para coro, de maneira que possam ser executadas inclusive por corais escolares.

Um exemplo incontestável do alcance deste livro e da disseminação da música pernambucana para coral é o arranjo de José Gomes (Banzo Maracatu) do compositor Dimas Sedícias² que, embora seja uma de suas poucas composições para coro, o tornou famoso em todo Brasil.

2 **Dimas Segundo Sedícias** (1930 – 2001) Em 1948, foi contratado pela Rádio Jornal do Commercio, onde passou a integrar o grupo Vocalistas Paraguaçu, cantando e tocando pandeiro, em seguida integrou a Orquestra Paraguay, na qual substituiu Jackson do Pandeiro. Pouco tempo depois, estendeu sua carreira ao Rio de Janeiro e São Paulo, trabalhando nas Rádios Tupy, Nacional, nas TVs Tupy, TV Rio e TV Nacional. Em 1958, a convite do Ministério da Educação, viajou à Europa, em companhia de Abel Ferreira, Trio Iraquitã, Sivuca, compondo o grupo Os Brasileiros, tendo se apresentado na BBC de Londres. No ano seguinte, foi convidado a trabalhar em Paris, onde fixou moradia por 12 anos e gravou com Charles Aznavour e com Brigitte Bardot. Nessa temporada europeia, gravou discos e teve centenas de composições editadas na Inglaterra, na França, na Bélgica, na Espanha, na Itália e em Portugal. Tornou-se compositor e membro concursado da *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* (Sacem), da França. Em 1971, voltou ao Brasil e, atendendo ao convite do maestro Guedes Peixoto. Nos anos 80, foi um dos fundadores da Recife Banda Show, da qual também foi arranjador e diretor musical, ao lado do maestro Edson Rodrigues. in <https://gremioliteromusicalbonjardinense.wordpress.com/dimas-sedicias/>

2.3 O Repertório

O livro inicia com a partitura do Hino de Pernambuco (Nicolino Milano e Oscar Brandão da Rocha), em uníssono, o que é perfeitamente justificável pelo caráter educacional da obra. Apresentamos a seguir, tabelas com os arranjos, organizadas na sequência que o próprio livro os apresenta.

Na coluna relativa à Formação do coro, a indicação “*com divisis*” foi adotada para representar divisões ocasionais nas vozes, representando muitas vezes, aberturas de acordes com a finalidade de completar a harmonia, não se configurando como uma voz independente. Quando algum naipe estiver indicado duplicadamente, é porque representa uma voz independente e estrutural do arranjo. A nomenclatura SCTB representa as vozes comumente encontradas no coro: Soprano, Contralto, Tenor e Baixo, e no único caso apresentado, Bt representa a indicação da voz de Barítono.

Tabela 1 - Canções de Exaltação

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
Recife, Cidade Lendária (p. 15)	Capiba	Edson Rodrigues	SCTB <i>com divisis</i>
Veneza Americana (p.23)	Nelson Ferreira/ Ziul Matos	Jose Beltrão Jr.	SCTB
Recife, Manhã de Sol (p.26)	José Michiles	Edson Rodrigues	SCTB
Olinda, Cidade eterna (p.29)	Capiba	Duda	SCTB <i>com divisis</i>
Prece ao Vento (p.34)	Gilvan Chaves/ Fernando Luiz da Câmara Cascudo	Edson Rodrigues	SCTB <i>com divisis</i>

Tabela 2 - Frevo

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
Vassourinhas (p. 44)	Matias da Rocha e Joana Batista	Carlos Alberto Pinto Fonseca	SCTB
Ultimo Dia (p.49)	Levino Ferreira	Duda	SCTB
Duda o Frevo (p.53)	Senô (Senival Bezerra do Nascimento)	Duda	SCTB <i>com divisis</i>
Corisco (p.56)	Lourival Oliveira	Jose Beltrão Jr.	SCTB
Voltei Recife (p.62)	Luiz Bandeira	Duda	SCTB
Frevo nº 1 (p.66)	Antônio Maria	Duda	SCTB
Frevo nº 2 (p.71)	Antônio Maria	Duda	SCTB
Frevo nº 3 (p.76)	Antônio Maria	Duda	SCTB
Evocação (p.80)	Nelson Ferreira	Jose Beltrão Jr.	SCTB
Frevo da Saudade (p.89)	Nelson Ferreira/ Aldemar Paiva	Duda	SCTB
A Dor de Uma Saudade (p. 94)	Edgard Moraes	Duda	SCTB
Valores do Passado (p.99)	Edgard Moraes	Duda	SCTB
Despedida (p.103)	Raul Moraes	Duda	SCTB

Tabela 3 - Maracatu

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
É de Tororó (p.115)	Capiba e Ascenso Ferreira	Carlos Alberto Pinto Fonseca	SCTBB
Eh! Ua Calunga (p.122)	Capiba	Carlos Alberto Pinto Fonseca	SCTTBB <i>solo de T</i>
Maracatu Elefante (p.130)	Capiba	Carlos Alberto Pinto Fonseca	SCTB
Verde Mar de Navegar (p.136)	Capiba	Duda	SCTB
Eh! Luanda (p.139)	Capiba	Duda	SCTB
Rei Bantu (p.146)	Luiz Gonzaga	Edson Rodrigues	SCTB
Ou Já Vou (p.150)	Irmãos Valença	<i>*não indicado</i>	3 vezes iguais
Banzo Maracatu (p.152)	Dimas Sedícias	José Gomes	SCTB

Tabela 4 - Xangô

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
Canto de Yansã (p. 166)	Motivo afro- brasileiro	José Amaro Santos da Silva	SCTB
Fererê Bacunã (p.169)	Motivo afro- brasileiro	José Amaro Santos da Silva	SCTB

Tabela 5 - Cancioneiro do Ciclo Junino

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
Acorda Povo/ Bandeira de São João (p. 179)	folclore	José Amaro Santos da Silva	SCTB
Vozes Nordestinas nº 1 (p.182)	junção de várias músicas de Luiz Gonzaga	José Beltrão Jr	SCTB
Xote das Meninas (p.191)	Luiz Gonzaga/ Zé Dantas	Edson Rodrigues	SCTB
Riacho do Navio (p.195)	Luiz Gonzaga/ Zé Dantas	Edson Rodrigues	SCTB
Cantiga de Jesuíno (p.199)	Capiba/ Ariano Suassuna	Júlio Braga	SCTB
Derramaro o Gai (p.207)	Luiz Gonzaga/ Zé Dantas	Duda	SCTB
Asa Branca (p. 209)	Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira	Benedito Fonseca	SCTB
Assum Preto (p.218)	Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira	Edson Rodrigues	SCTB
Pr'onde Vai Valente (p. 221)	Manezinho Araújo	Edson Rodrigues	SCTB
Boiadeiro (p. 226)	Armando Calvacanti/ Klecus Caldas	José Beltrão Jr.	SCTB <i>solo de T</i>

Tabela 6 - Baião

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
A B C do Sertão (p. 235)	Luiz Gonzaga/ Zé Dantas	Benedito Fonseca	SCTB <i>com divisi</i>
O Gemedor (p. 239)	Gilvan Chaves	Edson Rodrigues	SCTB
Imbalança (p. 243)	Luiz Gonzaga e Zé Dantas	Benedito Fonseca	SCTB

Tabela 7 - Ciranda

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
Seleção de Cirandas (p. 257)	Autores Diversos	Duda	SCTB
Minha Ciranda (p. 264)	Capiba	Duda	SCTB

Tabela 8 - Cancioneiro de Lampião

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
Cantigas de Lampião (p. 271)	Motivos Folclóricos	Duda	SCTB <i>com divisi</i>
Acorda, Maria Bonita (p. 274)	Volta Seca (Antônio dos Santos)	Duda	SCTB <i>com divisi</i>
Muié Rendeira (p. 278)	Domínio Público (atribuído à Lampião)	Duda	SCTB <i>solo de T</i>

Tabela 9 - Cancioneiro do Ciclo Natalino

Música	Autor/ Letra	Arranjo	Formação
Apresentações dos Cordões (p. 287)	Motivo folclórico - Pastoril	Edson Rodrigues	SCTB
Despedida do Pastoril (p. 289)	Motivo folclórico - Pastoril	Edson Rodrigues	SCTB
Boquê pra Minha Amada (p. 292)	Motivo folclórico - Reisado	Benedito Fonseca	SCTB
Cavalo Marinho (p. 293)	Motivo folclórico - Cavalo Marinho	Edson Rodrigues	SCTB
Queima da Lapinha (p. 296)	Motivo folclórico	Cláudio Lísias	SCBt

3 CONCLUSÃO

Segundo o exposto na introdução deste texto, e após esmiuçarmos diversos aspectos do material analisado, podemos afirmar que este livro cumpre sua finalidade de propiciar aos regentes, material adequado e bem escrito de música coral, que pode ser utilizado em coros vocacionais, escolares e empresariais.

Esta análise inicial, embora limitada, propicia que a informação contida no volume possa ser acessada por mais pessoas e, futuramente, ampliada para outras questões musicais e musicológicas que enriquecerão a área do canto coral.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Cristina M. E. da Costa Julião. **Criação e Arranjo: Modelos de Repertório para o Canto Coral no Brasil**. Dissertação. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-144243/publico/5979961.pdf>> Acesso: 15 janeiro 2020.

PAULA, Karuna S., SOUZA, Felipe A. e DESLANDES, Sérgio. **Ópera no Recife - vozes, bastidores e espectadores**. Recife: Ed. Titivilus, 2018. 248p. ISBN 978-85-94341-02-0

SILVA, Leonardo Dantas. **Cancioneiro Pernambucano**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978. 304p.

BREVE ENSAIO SOBRE O CORAL DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA EM MORENO, PERNAMBUCO

JOSÉ HELIO DE ROSAS FILHO

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Centro de Artes e Comunicação - CAC
Departamento de Música, Recife, PE
heliorosasflauta@gmail.com

RESUMO - Este breve ensaio descreve o trabalho de tentativa de restauração do canto coral que foi desenvolvida por mim entre outubro de 2018 e janeiro de 2019, na comunidade Nossa Senhora de Fátima, da paróquia São Sebastião, no município de Moreno, Pernambuco.

PALAVRAS-CHAVE - Canto coral, canto litúrgico.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma relato do projeto de canto coral realizado entre os anos de 2018 e 2019. Trata-se de uma tentativa de restaurar o uso do canto coral na liturgia católica numa pequena comunidade na cidade de Moreno-PE. O relato será feito lançando um olhar sob três aspectos: 1) os meus conhecimentos em regência 2) as concepções do projeto 3) informações sobre o coro 4) os repertórios.

2 FORMAÇÃO DO REGENTE

Concluí o curso livre do Conservatório Pernambucano de Música (CPM) no ano de 2012 com o instrumento flauta transversal. Ingressei no curso técnico de regência pela mesma instituição em 2014, porém precisei abandonar, pois ingressei na Universidade federal de Pernambuco (UFPE), onde curso licenciatura em música. Além dos conhecimentos mais básicos de regência que adquiri em dois semestres no curso técnico do CPM, cursei na universidade as disciplinas obrigatórias de regência coral (regência 1 - coral e regência 2 - coral) lecionadas pelo professor Sérgio Deslandes. Este coral foi a minha primeira experiência (fora do contexto didático de sala de aula) com regência.

3 AS CONCEPÇÕES DO PROJETO

Na liturgia cristã, a música ocupa um lugar de fundamental importância. O fato de haver incontáveis compositores ao redor do mundo que compuseram obras em cima dos textos sacros e os diversos documentos que falam sobre música que foram emitidos pelo magistério da igreja nos levam a essa conclusão. Cantar é a forma plena de se transmitir uma mensagem, também a mais eficaz, é do texto que surge a melodia.

Em finais do século XIX, compositores ligados às associações cujo a padroeira é Santa Cecília - padroeira da música - e São Gregório Magno - a quem é atribuído a criação do canto gregoriano - criticavam a assimilação que a música litúrgica teve das características musicais da ópera: melodias vocais virtuosísticas, riqueza de ornamentação e acompanhamento musical

figurado (DUARTE, 2016: 340). Isso foi considerado uma decadência e levou a cabo esforços para trazer de volta a dignidade da música litúrgica, alguns deles que podemos citar é - como explica Godinho (2008: 61) - a cópia estilística da música polifônica dos séculos XV e XVI, a simplificação da música sacra orquestral, inspiração na música de palestrina e Bach. A coroação desses esforços foi a promulgação em 1903 do *motu proprio* “*Tra le sollicitude*”, do papa São Pio X, que deu várias diretrizes e se tornou uma ‘constituição’ da música litúrgica. No Brasil, a oposição à esse movimento foi a vertente pastoralista, que propunha um canto simplificado que incentiva a participação dos fiéis (DUARTE, 2016:341). Tornou-se portanto hegemônico aquilo que veio a ficar conhecido como canto pastoral (FONSECA; WEBER, 2015: 40-41). Com esse brevíssimo panorama podemos então resumir que há ao menos duas vertentes que pensam em direções diferentes em relação à música litúrgica. Um mais tradicionalista, que busca se adequar aos moldes do magistério da igreja, e outra que busca uma abertura maior da música litúrgica, trazendo elementos regionais e se aproximando mais do pop urbano.

O ideal do projeto aproxima-se mais da primeira vertente. Estava no meu projeto usar o canto coral seguindo orientações de documentos eclesiásticos: o *motu proprio* de S. Pio X, que definiu o canto gregoriano como o modelo para o canto litúrgico e também a constituição conciliar *Sacrosanctum concilium*, que deu prioridade ao uso canto gregoriano na ação litúrgica. Ambos também incentivaram o uso dos cantos religiosos em lígua vernácula.

uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana, e será tanto menos digna do templo quanto mais se afastar daquele modelo supremo. (*Tra le Sollicitude*, nº 3). Papa São Pio X

A Igreja reconhece como canto próprio da liturgia romana o canto gregoriano; terá este, por isso, na acção litúrgica, em igualdade de circunstâncias, o primeiro lugar. (*Sacrosanctum concilium*, nº 116)

Também em conformidade com a vontade do magistério da igreja, o padre Carlos André manifestou a vontade de: 1) resgatar o uso do canto coral na liturgia católica romana; 2) Substituir a estética e repertório no intuito de fazer da liturgia mais contemplativa do que “animada”; 3) construir um repertório liturgicamente mais adequado, segundo os critérios do magistério da igreja escritos em documentos oficiais, corretos teologicamente de acordo com a ortodoxia católica; 4) oferecer formação e treinamento técnico musical para os voluntários dos grupos de música da comunidade, pois quase a totalidade desses voluntários não possui qualquer formação musical prévia.

3 INFORMAÇÕES SOBRE O CORO

Achei por bem unificar todos os grupos de canto e criar um único coro, além de ser minha intenção e também do pároco, essa nova formação faria com que todas as participantes mantivessem uma rotina de cantar ao menos um vez por semana, e conseqüentemente seria necessário também ter um rotina semanal de ensaios, criando um ritmo constante, algo que é fundamental para o desenvolvimento de um coro. Além do mais, o número coralistas seria suficiente para o tamanho de capela, tornando desnecessário o uso de amplificação, como vinha sendo feito até então.

3.1 Participantes

As voluntárias dos chamados ‘ministério de música’ na comunidade eram 15 no total; todas do sexo feminino - não por veto de participantes do sexo masculino, mas simplesmente pela falta de voluntários homens; faixa etária bastante diversificada, de 20 anos a 70 anos; nenhuma delas estudou música, portanto cantavam um repertório aprendido de ouvido.

3.2 Contexto

Na arquidiocese de Olinda e Recife há mais de cem paróquias, e estas paróquias, a depender do tamanho de seus territórios, organizam-se em comunidades - que na maioria das vezes têm sua própria capela, porém na cidade de Moreno há algumas comunidades recém que criada que ainda

não possuem sua capela. Cada comunidade conta com uma equipe de fiéis leigos para ajudar na administração. Eles são responsáveis por zelar a igreja e também por ajudar nos serviços litúrgicos como leituras e música. O projeto coral foi realizado no bairro Nossa Senhora de Fátima (que dá nome à comunidade) na cidade de Moreno/PE, onde o coordenador geral da comunidade é o Sr. Gerisvan Souza.

A comunidade não possui nenhum instrumentista e haviam quatro grupos responsáveis por cantar a liturgia que se revezam a cada semana. Eventualmente alguns músicos são convidados (um violonista, e em ocasiões mais especiais um baterista e um tecladista), contudo, na maioria das vezes os grupos cantam *a capella* e em uníssono.

3.3 Histórico

O coral teve suas atividades iniciadas no dia 31 de agosto de 2018. Foi criado por mim, com autorização do padre Carlos André - vigário da paróquia - que já havia me comunicado que tinha o interesse de que a paróquia tivesse um coral.

O coordenador, Sr. Gerisvan Souza, solicitou ao padre Carlos André a criação de uma escola de música com instrutores de violão, teclado e bateria e técnica vocal. As instruções de técnica vocal seriam dirigidas às participantes dos grupos vocais que já cantam voluntariamente na comunidade, enquanto que as lições de instrumentos seriam direcionadas a quaisquer paroquianos que manifestassem interesse em aprender com o objetivo de participar tocando a liturgia. A solicitação foi atendida pelo pároco e eu fui um dos convidados. Fiquei responsável por orientar a técnica vocal e dirigir o coral.

4 REPERTÓRIO DESENVOLVIDO

Devido à hegemonia do repertório pastoral nas paróquias de todo o Brasil, o impasse foi inevitável. Como resultado houve conflito de interesses em relação ao repertório. Eu tentava implementar um repertório “novo”, alinhado com as recomendações dos documentos eclesiais e os coordenadores preferiam manter o *status quo* do canto pastoral, seguindo a prática do uso da estética pop urbana que já vem sendo usada há bastante tempo.

4.1 Repertório planejado

O repertório inicial foi definido tendo em vista o período do advento (quatro semanas de preparação para o Natal) e solenidade do Natal que estavam se aproximando. Trabalhar o canto gregoriano era uma meta a atingir a médio e longo prazo. Para curto prazo, busquei três hinários católicos para fazer a seleção de repertório: Magnificat (RUBINI), Harpa de São (LEHMAN) e Cecília (SINZIG). Tais hinários são compostos exclusivamente de peças de fácil execução, ideais para que a assembléia possa cantar junto. Para iniciar os primeiros ensaios, fiz o estudo das partituras das seguintes canções do hinário Harpa de São:

- Vinde cristãos
- Quando virá, Senhor, o dia? (*Rorate coeli desuper*)
- Um anjo à virgem santa

4.2 Repertório dos coordenadores

Para o canto gregoriano, o “obstáculo” da língua latina e a baixa popularidade foi o que argumentaram os coordenadores para rechaçar esse repertório. Para evitar uma disputa, aceitei a preferência dos coordenadores, e naquele momento foquei em preparar somente o repertório de cânticos religiosos. Contudo, depois dos primeiros ensaios me foi passado pelos coordenadores uma lista do repertório que foi escolhido pelos representantes de todas as comunidades da paróquias em conselho realizado na igreja matriz. As canções provinham do hinário da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil). Devido a essa decisão que foi tomada em conselho e que seria adotada em toda a paróquia, precisei abrir mão do repertório que havia selecionado e ensaiar com o coro o repertório padrão.

- Repertório do tempo do advento:
- Da cepa brotou a rama - Reginaldo Veloso
- É dom de amor - Ir. Miriam Kolling/ João de Araújo
- Deus conosco/Emanuel - Ir. Miriam Kolling/ João de Araújo
- Que Germine o Salvador - Pe. Silvio Milanês

- Repertório para a missa da vigília de Natal:
- Entrada: Belém é aqui - Roberto Lima de Souza
- Incensação: Vinde, cristãos
- Ato penitencial: Eu vi foi água manar - Reginaldo Veloso
- Glória: Glória a Deus nas alturas - Eliana Ribeiro
- Aclamação do evangelho: Aleluia - CD liturgia V Natal
- Ofertório: Sobe a Jerusalém - Valdeci Farias e D. Carlos Alberto Navarro
- Comunhão: Da cepa brotou a rama - Reginaldo Veloso
- Canto final: Noite Feliz - Franz Gruber

3 METODOLOGIA DE TRABALHO

Em virtude da minha limitação técnica em regência, optei por adotar uma atitude de economia de gestos. Usava somente o indispensável para a comunicação do regente para com os seus regidos: *levare* para indicar o início, gestos suaves e semblante para indicar mudanças de dinâmica, gestos para indicar cortes. Durante a performance, cantava junto com as coralistas para reforçar o som do coro. Formava o coro na disposição de meia-lua, e eu ficava na extremidade, atuando como cantor-diretor.

Os ensaios seguiam a sequência: aquecimento corporal, treino respiratório, aquecimento vocal e ensaio do repertório. O aquecimento corporal era feito com alongamentos. Para o treino respiratório, ensinava a respiração diafragmática com exercícios de inspiração e expiração. No aquecimento vocal, trabalhava com os coralistas a ressonância do aparelho fonador por meio exercícios de *bocca chiusa* e depois vocalizes para trabalhar a projeção da voz. Para ensaiar o repertório, eu acompanhava as melodias das canções no teclado e corrigia a afinação.

4 CONCLUSÃO

Não consegui implementar nenhuma música do repertório planejado, exceto “Vinde, cristãos” (pois essa também estava no repertórios dos coordenadores) porque não houve condições para realizar este trabalho. A cada semana me era solicitado para ensaiar o repertório pastoral da semana seguinte. Não me restava outra coisa a fazer a não ser apenas corrigir a afinação e acertar o tempo.

O projeto que levei para a comunidade de Fátima, que incluía a substituição do repertório e a não utilização de instrumentos como bateria, não foi bem aceito pelos coordenadores da comunidade, como já ficou esclarecido. Apesar da preferência do pároco pelo canto coral, os coordenadores têm predileção pela música pastoral em detrimento do canto coral. Houve resistência ao repertório litúrgico por mim apresentado, sob argumentação de que os fiéis não estão habituados com aquele tipo de estética e repertório, e que isso poderia resultar numa diminuição na quantidade de fiéis que freqüentam as missas naquela capela. A clara incompatibilidade entre os meus objetivos e a vontade dos coordenadores daquela comunidade me fizeram optar por abandonar o projeto.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **Música e ultramontanismo: Possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini**. Dissertação (mestrado em música). Instituto das artes - UNESP, São Paulo, 2011.

FONSECA, OFM, Joaquim; WEBER, SVD, José. **A música litúrgica no Brasil 50 anos após o Concílio Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2015.

GODINHO, Josinéia. **Do iluminismo ao cecilianismo: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX**. Dissertação (mestrado em música). Escola de música, Universidade federal de Minas gerais, Belo Horizonte, 2008.

PIO X, Papa São. **Tra le Sollicitude**, nº 3. disponível em http://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollicitudini.html consulta em: 20/04 /2020

LEHMAN, João Batista. **Harpa de Sião**. IMPRIMATUR P. Leodolf Pfad. Juiz de Fora, 22 de novembro de 1922.

RUBINI, Irmão Ático. **Magnificat - manual do cantor**. IMPRIMATUR +Antônio Alves de Siqueira, Bispo auxiliar. São Paulo, 4 de maio de 1956.

SACROSSANCTUM CONCILIUM. disponível em http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html consulta em: 12/05/2020

SINZIG, OFM, Frei Pedro. ROWER, OFM, Frei Basílio. IMPRIMATUR - Comissão especial do exmo. e revmo. sr. bispo de Niterói, Dom José Pereira Alves. Petrópolis, 2 de janeiro de 1939. Frei Heliodoro Müller, OFM.

CORO INFANTIL DA IGREJA BATISTA DO BAIRRO SAN MARTIN EM RECIFE

ROBSON SOUZA

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Centro de Artes e Comunicação - CAC
Departamento de Música, Recife, PE
robinhoferreiradesouza@gmail.com

RESUMO - Este texto descreve o processo de desenvolvimento do coro infantil da igreja Batista em San Martin. Mostrando os desafios e o prazer de fazer música coral com crianças em um ambiente eclesialístico com o objetivo da adoração a Deus e a vivência musical dos coristas através do canto.

PALAVRAS-CHAVE - Coro Infantil - Igreja Batista

1 INTRODUÇÃO

Neste breve relato, descreveremos um pouco da história e das atividades o coro infantil da Igreja Batista em San Martin (IBSM) ou apenas Coro Infantil como é conhecido pelos membros da igreja.

A Igreja Batista do bairro de San Martin foi fundada em 27/10/1962 vinculada à Convenção Batista Brasileira, e, um ano após sua criação formou o coro de adultos de vozes mistas, conhecido como coro IBSM que continua em atividade até o presente momento e é regido por Keila Guimarães. Com o passar dos anos a IBSM continuou a investir na música e além do coro misto, outros coros foram surgindo: feminino, homens, jovens, adolescentes e infantil.

Esse trabalho musical sempre foi apoiado pelos pastores que passaram por esta igreja principalmente pelo pastor Moisés Santiago que também é pianista e tocava nos cultos e acompanhava os coros. Os coros Graduais¹ dentro da igreja estimulam a participação de toda a igreja no serviço do canto. Atualmente apenas o coro jovem não está em atividade.

2 INÍCIO DO TRABALHO

Não temos a exata data do surgimento do coro infantil da IBSM, porém, conversando com pessoas mais antigas da comunidade no desejo de saber mais detalhes sobre o surgimento do grupo, que todas se referissem há mais de 30 anos ou seja, em meados dos anos 80. Muitos ainda falaram que, a partir do momento em que foram chegando crianças na igreja, o coro infantil foi criado.

A primeira regente foi Adna Correia, que nos relatou em rápida entrevista, que além da participação do coro na própria igreja, o coro infantil também participava como convidado em cultos, aniversários de outros coros e intercâmbio com outras igrejas próximas ao bairro durante esse período.

O coro infantil também participou de encontros de corais infantis de outras igrejas para integração e crescimentos dos grupos. Dessa época

¹ Coros graduais – Coros divididos por faixas etárias, coro infantil, adolescentes, jovens e adultos.

tivemos alguns ex-cantores que continuaram estudando música e se tornaram instrumentistas em igrejas, outros hoje são formados em cursos superiores (UFPE/STBNB) e no conservatório Pernambucano de música tornando-se posteriormente regentes do coro infantil IBSM, dentre eles Luciana Brito e Juliana Correia.

A regente anterior a mim, Kate Santos, passou 10 anos na coordenação do coro, e não tinha formação em música apesar ter estudado um pouco de teclado e violão. Kate falava que seu trabalho à frente do coro estava terminando porque o grupo precisava de alguém com formação em música para extrair mais do grupo. Sua saída aconteceu há mais ou menos um ano, quando foi morar na Inglaterra.

2.1 O trabalho hoje

Nesse pouco tempo à frente do coro, desde Janeiro de 2018, tenho trabalhado com uma faixa etária mais ampla por falta de pessoas que se disponham a trabalhar com o grupo de 4 a 6 anos. Não é possível, em nosso contexto, deixar de fora essas crianças que tanto gostam de participar e cantar. Muitas dessas crianças veem seus pais cantando em outros grupos e são estimuladas a cantarem no coro infantil, pois a música para muitas dessas crianças, tem um valor sentimental e familiar.

Apesar de não saberem ler ainda, vemos a dedicação em aprender através da repetição das melodias ao piano e, sempre buscamos ajudá-las com os coristas mais velhos dando auxílio e ampliando o ambiente de socialização e aprendizado.

Tenho buscado através do coro, desenvolver habilidades musicais nos coristas, e nossos ensaios tem sido um espaço de construção musical, onde colocamos como regra geral que cada cantor tenha sua partitura nos ensaios, para assim, no dia-dia, irmos explicando a eles os elementos da partitura. A parte inicial dos ensaios tem sido dedicada aos exercícios de alongamento, relaxamento do corpo, exercícios de respiração e exercícios vocais. Estamos introduzindo a leitura musical de solfejo e a percepção melódica e harmônica das crianças. Anteriormente era comum as crianças ouvirem uma gravação e acompanharem a letra no quadro branco.

Hoje, isto foi substituído pela partitura e pelo ensaio das notas ao piano. Isso também nos ajudou na frequência dos coristas aos ensaios, porque antes desta modificação na metodologia, muitos pais não levavam os filhos aos ensaios e queriam que eles cantassem porque tinham ouvido o áudio. Atualmente, eles compreendem a importância da criança participar dos ensaios.

Estamos começando a colher os frutos desse trabalho com uma colocação vocal mais consciente dos coristas, uma postura mais estabilizada, uma atenção maior ao regente e principalmente segurança na hora cantar nos cultos. Isso já foi sentido e comentado por várias pessoas que acompanham o coro. Normalmente cantamos uma vez por mês no culto, e temos também, participação em datas comemorativas como dia das mães, dia dos pais, páscoa e natal.

No mês de dezembro é comum em nossa igreja, a cada domingo, um grupo apresentar uma cantata. No último natal (2018) o coro infantil apresentou a cantata “*Celebrando Jesus*” com encenação, solistas e uma banda no acompanhamento. Esse período de preparo de uma cantata de natal é de mais ou menos 4 meses principalmente por causa do nosso tempo de ensaio: temos aproximadamente 1 hora de ensaio por semana aos domingos pela manhã. Este curto tempo de ensaio e as datas comemorativas, de um certo modo, nos atrapalham na construção de um repertório fixo do coro.

2.2 A equipe

Além do regente, temos uma pianista no coro infantil que também tem formação em música e tem nos ajudado muito nessa parceria de trabalho com o coro. Fazemos reuniões regulares para avaliar os ensaios, as apresentações, e de que forma podemos melhorar o nosso trabalho.

Também contamos com a parceria de três jovens que nos ajudam com a organização dos ensaios como a organização da sala, confecção do xerox e distribuição das partituras, registro de frequência, comunicação com os pais, fardamentos e ornamentação das apresentações principalmente em cantatas, já que a demanda de trabalho é muito maior.

3 ALGUNS REGISTROS FOTOGRÁFICOS



Foto 1 - Cantata Celebrando Jesus dezembro de 2018



Foto 3 - Apresentação no Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil em 28 de julho de 2018.

4 CONCLUSÃO

Infelizmente, ainda é muito comum em igrejas que os responsáveis pela atividade coral, em especial o coro infantil, não possuam formação musical. Este fato pode acarretar alguns problemas para o grupo, dentre os quais destacamos a seguir:

- é muito comum o regente achar que uma música é “bonita” e colocar para que as crianças cantem, sem se importar se a tonalidade, a métrica e até mesmo a letra são adequadas à faixa etária;
- seleção de músicas que não foram compostas ou arranjadas para o coro infantil;
- as crianças não são ensinadas a cantar com a consciência que não precisam gritar,

Segundo Elza Lakschevitz o regente

Tem que ter cuidado, porém, para não achar que a voz infantil funciona exatamente como a voz adulta. Os músculos ainda estão em formação, o que implica em tessitura, volume e até colocações diferentes. (2006, p. 38)

E essa tem sido uma preocupação da coordenação de música da IBSM, que apoia o trabalho que vem sendo desenvolvido. O coro infantil da IBSM tem buscado desenvolver um trabalho de base e crescimento musical dos coristas para o próximo degrau que futuramente será o coro de adolescentes dando continuidade ao trabalho de coros graduais na IBSM.

REFERÊNCIAS

SCHEFFLER, ISMAEL.; ANA LUÍZA. Cantata **Celebrando Jesus**; Curitiba: 2005. <https://migmeg.com.br/produto/celebrando-jesus/>

LAKSCHEVITZ, Elza. Entrevista a Agnes Schmelling. *In Ensaios. Olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006

GABORIM MOREIRA, Ana Lúcia. **Regência coral infantojuvenil no contexto de extensão universitária**: a experiência do PCIU. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-06092016-113253/pt-br.php>

FERES, Josette Silveira Mello. **Iniciação Musical Brincando, Criando e Aprendendo**. São Paulo: Editora Ricordi [S.D].

Profissão Regente. Como equilibrar: Formação deficitária x oferta de informações na internet x pequeno número de Bacharelados na região.

Wendell Kettle

Esse sem dúvida é um tema de grande relevância a ser discutido em nossa região. Há muitas atividades musicais coletivas como corais, bandas e orquestras tanto nas capitais quanto no interior dos Estados nordestinos. A questão é, qual o perfil e qual a formação musical das lideranças desses grupos? É uma questão pertinente tendo em vista justamente a pouca oferta quantitativa de cursos superiores de formação de regentes – Bacharelados em Música com ênfase em Regência no Nordeste.

No Estado de Pernambuco, onde resido desde agosto de 2016, por exemplo, não há o curso de Bacharelado em Música com ênfase à formação profissional de regentes. Como obter então, dentro das possibilidades que o Estado oferece um conhecimento para atuar como regente nas diversas demandas no Estado?

Em termos de formação ou treinamento em regência em curso superior de música em Pernambuco, há três disciplinas de regência oferecidas no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), são elas: Regência I e II – voltadas à regência coral e Regência III – instrumental. Esse conjunto de três disciplinas busca oferecer aos alunos da do referido curso uma formação básica, com os principais fundamentos da regência coral e instrumental, de modo que os licenciados possam atuar com desenvoltura e competência técnica nas demandas profissionais que porventura possam aparecer como corais e/ou grupos instrumentais, em escolas de ensino fundamental ou escolas particulares de música, coros comunitários – em igrejas, empresas e instituições culturais, e bandas (conhecidas no interior do Estado como filarmônicas) e outros grupamentos instrumentais.

Além das questões técnicas e especificamente musicais, na disciplina de Regência III incentiva-se o exercício da iniciativa e da liderança. Em suas atividades como professor o licenciado em música deve não só ter o senso de liderança mas também o de iniciativa para fomentar a criação de grupos musicais coletivos – corais e grupos instrumentais – e nas diferentes faixas etárias, de agrupamentos infanto-juvenis a adultos.

Infelizmente essas disciplinas não contemplam a formação de regentes profissionais. São ministradas para classes coletivas com cerca de 20 alunos, de modo que não há como colocar no repertório do plano de aulas da Regência III, por exemplo, obras orquestrais – sinfonias, aberturas, concertos – dos diversos compositores da História da Música. Essa é uma formação que requer aulas individuais e com carga horária maior, nas características de um Bacharelado. Espera-se que, em breve, o curso de Bacharelado em Música, com ênfase em Regência, possa ser oferecido na UFPE, preenchendo essa lacuna em nosso Estado.

Profissão Regente: Como equilibrar a Formação deficitária x oferta de informações na internet x pequeno número de Bacharelados na região

Monica Muniz

Ao receber o convite para participar dessa mesa de debates, analisei as diversas possibilidades oferecidas pelo tema proposto e decidi trazer a discussão uma realidade que faz parte do cotidiano de inúmeros estudantes de música, músicos e cantores que desejam dedicar-se à regência mas estão longe dos grandes centros acadêmicos e do universo das universidades. Pernambuco embora seja um estado com uma forte tradição de Orquestras, Coros, Bandas Musicais e Marciais, oferece ainda poucas opções para uma formação sistemática e continuada de seus regentes.

Oriunda de uma cidade do interior de Pernambuco, tive meu aprendizado musical iniciado em uma dessas tradicionais bandas onde pude conhecer de perto a rotina de diversos Maestros que atuavam de forma polivalente na orientação da teoria musical e nas orientações básicas da execução de todos os instrumentos que formavam o conjunto. Na maioria da vezes, embora conseguissem resultados satisfatórios a frente de seus grupos, pouco ou nada conheciam das técnicas da regência propriamente dita. Em grande parte, eram bons músicos que se destacavam em seus grupos e que aos poucos, adquiriam experiência auxiliando seus maestros até o momento em que formavam novas equipes ou assumiam o grupo ao qual pertenceram durante sua formação. Esse ciclo se repetiu e se repete até hoje em muitos municípios do nosso estado. A realidade no âmbito da música Coral também não se apresenta de forma muito diferente, temos talentosos profissionais no mercado que também encontram sérias dificuldades em se capacitar sendo, algumas vezes, conduzidos ao cargo de regente mais por suas características de organização e bom desempenho como cantor e professor do que pela formação acadêmica em regência.

Apesar de tantas dificuldades, novas alternativas vêm surgindo nos últimos anos como possibilidades concretas de mudar esse panorama

para os que realmente desejam se estabelecer nessa carreira. A oferta de pequenos Cursos de Capacitação, Painéis e Oficinas de Regência através de entidades públicas e privadas tem crescido e o acesso se tornou mais democrático. Com o advento da internet também temos a possibilidade de conhecer trabalhos realizados por regentes profissionais do mundo inteiro, o que pode ampliar muito as possibilidades dos novos regentes que passam a ter a sua disposição uma gama imensurável de partituras, palestras e concertos entre outras tantas opções.

Em relação a uma formação, nosso estado hoje já conta com um Curso Técnico de Regência oferecido pelo Conservatório Pernambucano de Música e um Curso de Licenciatura em Música com ênfase em Regência oferecido pela Faculdade do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil. Na Universidade Federal de Pernambuco, embora ainda não exista um curso específico da área, o aluno pode ter um contato inicial com a regência dentro da grade curricular do curso de Licenciatura em Música.

O Curso técnico em Regência do Conservatório, do qual sou professora desde de sua criação em 2010, tem buscado diminuir essa deficiência na formação básica dos regentes oferecendo experiências tanto na prática da regência coral como instrumental. O curso é totalmente gratuito e seu ingresso é feito a partir de um processo seletivo que ocorre duas vezes por ano. Nesse processo o candidato realiza uma prova de caráter eliminatório, possibilitando assim, que estudantes de diversas áreas da música possam iniciar seus estudos e desenvolver suas habilidades nos três anos de formação.

Dentro de nossas salas de aula no Conservatório, temos três perfis muito distintos de alunos: regentes e músicos de Bandas (muitos vindos do interior do estado); regentes e cantores de grupos ligados a igrejas; e alunos de instrumentos diversos e/ou composição, alguns com pouca ou nenhuma experiência com a regência. Essa diversidade ao mesmo tempo que desafia devido às grandes disparidades relativas a essas experiências de vida, cria um ambiente rico de integração, cooperação e troca de conhecimento.

Tornar-se um profissional da regência não só no nosso estado, mas no Nordeste como um todo, não é uma tarefa fácil, mas sim, é possível! As possibilidades têm surgido e, com estudo, determinação, persistência e pesquisa, certamente o objetivo de se tornar um regente será alcançado.

Mesa Redonda 2: Repertório Coral: arranjos ou composições originais? Por quê?

Participantes: Tom K (UFPB), Zé Amaro (UFPE), Sérgio Deslandes (UFPE)

Sérgio Deslandes

A ideia de propor este tema para discussão, me pareceu pertinente por ser esta uma das questões que os regentes sempre se deparam e, para a qual, quase não existe muita reflexão.

Por vários motivos já explanados neste Colóquio, em especial o da Mesa 1, os corais no Brasil são formados por acumulação: quando o regente vai começar um novo grupo ele procura no seu arquivo “acumulado” de partituras, algumas peças que o grupo iniciante consiga cantar. Se ele teve uma boa formação, se participou de um coral que tinha um regente instruído na Literatura Coral, ótimo. Caso contrário, ele irá reproduzir - com acréscimos - todos os erros de seu modelo.

Nem abordaremos a questão ética da modificação de arranjos de músicas populares (facilitando-os) para que o grupo consiga cantar, e o “esquecimento” de colocar sua alteração na nova cópia, imputando a arranjadores famosos erros crassos de harmonia e condução inapropriada de vozes....

Em se tratando de composições originais para coro, o panorama fica um pouco pior, pois a maioria dos regente age como se não existissem novos compositores para coro, e desconhece este aspecto da música coral.

Sendo assim, nada melhor que reunirmos dois grandes regentes-compositores para discutirmos esta questão. Infelizmente, por inexperiência na organização deste tipo de evento, não gravamos o excelente bate papo que tivemos, e a memória já não ajuda no registro depois de quase dois anos, mas acreditamos ser importante o registro.

Tom K

Atendendo ao pedido do prof. Sérgio de escrever sobre minha participação no citado evento, vejo-me agora a cascavilhar as empoeiradas teias dos alfarrábios da memória. Ao chegar, após as apresentações de praxe, formou-se a mesa redonda com as presenças das pratas da casa, o prof. Sérgio e o maestro e compositor José Amaro e minha modesta pessoa, prof. Antônio Carlos B. Pinto Coelho, mais conhecido por maestro Tom K.

Aliás, inicio minha participação explicando a origem do meu pseudônimo, pois trata-se de um apelido familiar, originalmente escrito Toncar (Antônio Carlos). Fui crescendo e cada vez mais pessoas me chamavam pelo apelido. Quando enfim comecei a compor e fazer arranjos, passei a estilizar o pseudônimo primeiro por TonK e depois Tom K. Tendo sobrevivido aos momentos iniciais e incentivado pela brilhante fala de Amaro, passei a tratar do tema específico em pauta.

Minha postura é aberta a ambos os procedimentos, e não poderia ser diferente pois que enquanto compositor tenho publicado pela editora universitária da UFPB o livro “Música Sacra para Coro” que se encontra na 2ª edição e trata de música original para coro a *cappella*; além de várias composições de caráter popular também para coro. Na qualidade de arranjador ultrapassei a casa dos 200 arranjos de música popular tendo boa parte desses arranjos cantados por corais do Brasil, Uruguai, Argentina e recentemente um ex-aluno, hoje regente coral, Daniel Berg, participou de um festival em Leningrado(Rússia) onde, no encerramento, foi cantada e dançada uma ciranda que fiz.

À medida em que se desenrolavam as falas, os espectadores em sua maioria alunos de música e regentes corais começaram a avivar o encontro questionando sobre a adequação do repertório ao nível de desenvolvimento do coro. Respondi que o que vemos acontecer com frequência é o fato de pessoas que assumem a regência de corais sem ainda possuírem a formação e a maturidade adequadas à função, mas que na minha opinião cabia ao compositor/arranjador arejar tal insalubridade, colocando nos arranjos algumas situações de dificuldade rítmica, melódica, harmônica ou estrutural a ser vencida pelo coro e pelo maestro, além de tornar a

obra interessante e desejada. O maestro teria de vencer as dificuldades para depois trabalha-las com o coro e nessa dialética longe do ideal, mas esbarrando na realidade em que pessoas principalmente aqui no Nordeste precisam trabalhar enquanto estudam, o crescimento do maestro através do enfrentamento do repertório vai moldando e aprimorando o coro.

Por fim falei das desproporções técnicas e tecnológicas entre os corais das várias regiões do Brasil e entre os corais do Brasil para com alguns países do mundo. Nós existimos e resistimos graças ao talento e ao trabalho de inúmeros destemidos e despojados maestros compositores e arranjadores que dedicam suas vidas à estafante e mal remunerada tarefa de cultivar nas suas comunidades a nobre arte coral.

João Pessoa, 27/04/2020

I COLÓQUIO MAR DE CORAIS

OFICINA DE REGÊNCIA CORAL

PROF. MS. GERÔNIMO BRITO

Foi com imensa satisfação que aceitamos o convite para ministrarmos a Oficina de Regência Coral, no I Colóquio Mar de Corais, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mar de Corais da UFPE, através do prof. Dr. Sérgio Deslandes. Para a realização da oficina, contamos também com o significativo apoio do professor e pianista Fernando Müller, atuando como pianista correpetidor.

De acordo com o perfil dos participantes (alunos e ex-alunos do curso de licenciatura em música da UFPE), e o tempo estimado para a condução da oficina (4 horas); pensamos numa proposta de repertório que nos permitisse, nesse curto espaço de tempo, trabalhar e vivenciar alguns conceitos que consideramos primordiais relacionados à técnica de ensaio, à técnica gestual e aos aspectos práticos-interpretativos aplicados às respectivas obras.

Para isso, selecionamos quatro peças corais de diferentes níveis de dificuldade, gêneros e estilos musicais: *Hine Mah Tov* (canção folclórica hebraica) arranjo de Henry Leck para duas vozes – coro infantil; *Siyahamba* (**Andries van Tonder**) canção africana/dialeto zulu, com arranjo para 3 vozes (SCBar) e percussão corporal; *Hodie* (John Leavitt) canção natalina escrita para SSCTB, piano e instrumentos de percussão; e *Segue o Teu Destino* (Fernando Pessoa/Sueli Costa) canção brasileira com arranjo de Dierson Torres (professor do departamento de música da UFPE), para 4 vozes (SCTB) à capela.

Iniciamos os nossos trabalhos conversando e conhecendo um pouco sobre a experiência musical de cada um, suas expectativas e anseios com relação à oficina. Continuamos o trabalho dialogando e conhecendo cada peça, sua forma e sua estrutura. Falamos também sobre a importância do estudo prévio e sobre o preparo consciente do regente e das partituras

(anotações e marcações). Em seguida, partimos para as traduções e pronúncias dos textos em latim, hebraico e dialeto zulu, relacionados às peças já mencionadas anteriormente. Feito isto, dividimos o grupo e partimos para a leitura das partituras. Considerando o fato de termos conosco um pianista correpetidor para nos auxiliar na condução do ensaio (algo muito distante na realidade de muitos regentes), o nosso intuito a partir de então era que todos vivessem essa experiência, estando à frente na condução, e assim o fizemos.

Tivemos um grupo composto por dez alunos, e todos puderam, mesmo que em poucos minutos, trabalhar um pouco à frente do grupo na condução do ensaio e na execução das peças, observando e considerando a todo instante as orientações referentes aos aspectos técnicos do gestual, da técnica de ensaio e da interpretação. Uma excelente oportunidade, principalmente para aqueles que não possuem nenhum grupo à sua disposição para trabalhar, quer seja vocal ou instrumental. Os alunos, durante e ao término dos trabalhos realizados na oficina, destacaram a relevância desse tipo de experiência vivenciada para o seu desenvolvimento e capacitação como músico e como regente, e enfatizaram ainda a continuidade e o surgimento de vários outros eventos como este, para promoção, incentivo e capacitação dos regentes em nossa cidade, e em nosso estado.

Parabéns, a toda equipe organizadora e a cada participante do I Colóquio Mar de Corais!

Que venham os próximos!

II COLÓQUIO: MAR DE CORAIS

II COLÓQUIO: MAR DE CORAIS

Local e Data

- Teatro Joaquim Cardoso - Centro Cultural Benfica/UFPE
- 21 de novembro

Promoção: Grupo de Pesquisa Mar de Corais/UFPE

9h - Credenciamento

9h50 - Abertura dos Trabalhos

10h - Palestra: A Formação do Regente (Dr. Wendell Kettle)

11h - Lançamento do Aplicativo Mar de Corais (Dra. Ana Lucia Candeias)

13h às 15h - Oficina

Técnica Vocal (Dra. Nadja Souza) *soprano, especialista em ópera, ex-integrante do Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo; bacharel em Música/Canto pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); mestre e doutora em Fonoaudiologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com período sanduiche na Escola Superior de Música e Artes Cênicas de Frankfurt – Alemanha; professora de canto nos cursos de Extensão e Graduação da Faculdade do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil (FSTBNB).*

15h15 às 16h30 - Oficina

O Método Marcos Leite de Arranjos para Coro (Dr. Sérgio Deslandes) *professor de Regência Coral, Mestre em Composição e Doutor em Regência pela UFBA, foi cantor do Vocal Brasileiro da Fundação Cultural de Curitiba regido por Marcos Leite, e participou de vários cursos de Arranjo Vocal ministrados pelo mesmo, no final dos anos 90.*

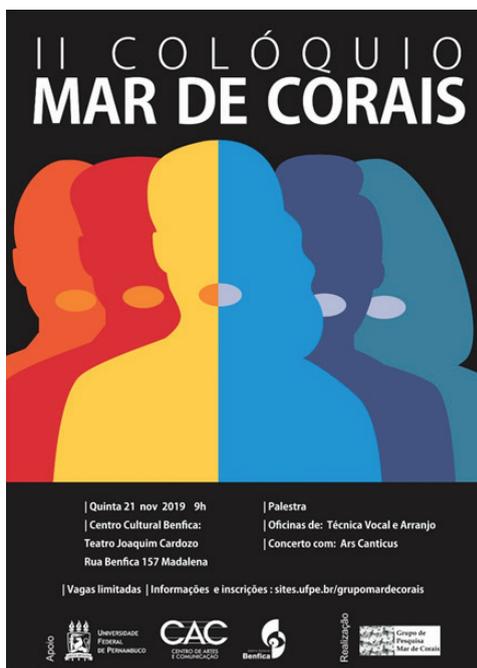
16h40 às 17h20 - Comunicações

- *Emanuel Santana da Costa - Avaliação em Regência Coral*

17h30 - Encerramento: **Coro Ars Canticus**

Vagas: 50

Pré-inscrição pela internet no site: <https://sites.ufpe.br/grupomardecorais/>



II COLÓQUIO
MAR DE CORAIS

| Quinta 21 nov 2019 9h | Palestra
| Centro Cultural Benfica: | Oficinas de: Técnica Vocal e Arranjo
Teatro Joaquim Cardozo | Concerto com: Ars Canticus
Rua Benfca 157 Madalena

| Vagas limitadas | Informações e inscrições: sites.ufpe.br/grupomardecorais

Apóio:  Realização:  **Grupo de Pesquisa em Regência Coral**

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMAÇÃO DO REGENTE

WENDELL MACIEIRA KETTLE¹

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Centro de Arte e Comunicação - CAC
Departamento de Música, Recife, PE
wendell.kettle@ufpe.br

RESUMO - Este artigo é um relato da palestra, de mesmo título, apresentada na abertura do II Colóquio do Grupo de Pesquisa “Mar de Corais”, especialmente direcionada aos alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Ele descreve, considera e reflete sobre as disciplinas que devem compor o processo de formação do regente. Essas disciplinas são organizadas em diferentes “subgrupos”, as quais o regente coloca em prática na rotina de seu ofício.

PALAVRAS-CHAVE: regência, formação do regente.

¹ Doutor em Regência Sinfônica e Operística pelo Conservatório Estatal Rimsky-Korsakov de São Petersburgo – Rússia. Integra o Grupo de Pesquisa “Mar de Corais”, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), atuando na linha de pesquisa “A formação continuada do regente”.

1 INTRODUÇÃO

O regente deve ter uma sólida formação musical. Essa formação considera não só estudos acadêmicos de nível técnico e/ou superior mas toda a vivência e prática musical do indivíduo: desde o início dos seus estudos musicais até o momento da escolha específica de uma carreira nessa área do conhecimento, a qual pode resultar, como consequência natural dessa vivência, na escolha da regência.

Conforme a idade com a qual os estudos musicais são iniciados, o indivíduo é musicalizado em processos educacionais diferentes: a criança até os 10 anos de idade pode ser musicalizada pelo canto coletivo e/ou pelo ensino da flauta doce e até com práticas de instrumentos de percussão a fim de acionar o senso rítmico para depois, se for o caso, escolher um outro instrumento; já os juvenis e adolescentes podem ser musicalizados diretamente através do estudo do instrumento musical que escolherem estudar ou mesmo o canto. O indivíduo adulto, também é, geralmente, musicalizado pelo estudo de um instrumento musical ou pelo canto. O fato é que há diversos métodos de musicalização que podem ser utilizados às diferentes faixas etárias e situações individuais, de modo a prover a base para uma vivência musical.

Na medida em que o indivíduo avança nos estudos musicais ele estuda outras disciplinas além de seu instrumento principal. Dentre essas disciplinas, as de prática musical coletiva – como música de câmara e canto coletivo, seja no canto coral ou em pequenos grupos vocais – vão ser muito importantes e até determinantes, para que ele possa desenvolver o senso do fazer musical em conjunto. Outras atividades que venham a fazer parte de sua rotina, como participar de uma banda musical (de pop, rock, MPB, etc...), tocar e/ou cantar na igreja, ter atividades musicais coletivas na comunidade onde vive, também vão contribuir para o desenvolvimento do senso colaborativo do fazer musical em grupo. O senso de colaboração com o coletivo é um dos mais importantes a ser desenvolvido por quem quer ser regente. Continuando, se além de participar de atividades musicais coletivas, o indivíduo passa, gradativamente, a dirigir um desses grupos – liderar os ensaios de seu grupo de música de câmara ou da sua

banda, dirigir um grupo de crianças ou um coral na sua igreja ou na comunidade onde vive, por exemplo –, ele começa então a desenvolver um outro senso, também deveras importante, necessário à regência: a liderança, e uma liderança com base no seu conhecimento musical do seu atual momento de vida.

Assim, a atividade da regência é, em grande parte, o resultado da vivência musical que o indivíduo vai adquirindo ao longo da vida, através das atividades musicais que realiza. Logicamente, o nível de complexidade dessas atividades é concordante com o momento de vida de cada um. Nessa vivência, é importante que o indivíduo possa desenvolver, principalmente, os sentidos de colaboração no fazer musical coletivo e de liderança. Mas não é só isso. Assim como o canto lírico e todo instrumento musical, a regência requer um aprimoramento técnico específico, para que de um patamar de diletantismo se atinja um patamar profissional, e quando falo profissional não estou falando de reger grandes orquestras apenas: quando o indivíduo conclui o curso superior de Licenciatura em Música, por exemplo, deve estar habilitado a desenvolver profissionalmente as atividades de regência na sociedade onde irá atuar, seja como professor de música no ensino básico, como regente de um coro na igreja, numa empresa ou na comunidade, e mesmo como musicalizador em escolas públicas e/ou particulares de música.

No que se refere à formação acadêmica de nível superior, visando o profissionalismo, seja como performer ou educador, todo músico, incluindo o regente, precisa estudar as disciplinas necessárias para que estas, quando postas em prática no dia a dia de seu ofício musical, proporcione uma performance/atuação profissional e não mais diletante ou amadora. Assim, vou apresentar a vocês um painel onde procuro organizar as diversas disciplinas musicais em subgrupos e como eles se concatenam e se completam para que o conhecimento gerado reflita numa formação adequada e fundamentada do regente.

2 AS DISCIPLINAS QUE ENVOLVEM A FORMAÇÃO ACADÊMICA MUSICAL

Na formação musical das diversas especialidades ou ênfases – canto, instrumentos, regência, composição – pode ocorrer que, de acordo com a ênfase, o músico tenha um melhor preparo e desempenho em determinado subgrupo de disciplinas, por exemplo: o instrumentista e o cantor, podem ter mais desenvoltura nas disciplinas de estruturação musical que nas históricas ou filosóficas. Ao regente e ao compositor, no entanto, é imprescindível uma ótima formação em todas as disciplinas musicais: não há como estruturar harmônica ou polifonicamente uma composição ou a interpretação de uma obra sinfônica sem os devidos fundamentos históricos e estético-filosóficos.

As exigências para o compositor e o regente são as mesmas. A diferença na atuação propriamente dita no ofício de cada um é que, o compositor cria a obra musical enquanto o regente, assim como todo intérprete, “re-cria” a obra, mas, ao contrário de um músico solista ou camerista, o regente recria obras de grande vulto coletivo – obras corais, instrumentais e corais-instrumentais.

Para ter sucesso na direção artística, o regente precisa ser um entusiasta da arte e da música influenciando positivamente e entusiasticamente seu grupo e, assim, conduzir com solidez e segurança o trabalho coletivo. Precisa estar apto a resolver as questões musicais do coro e da orquestra – tanto as de interpretação notacional quanto as “extra-notacionais”.

A área de regência, portanto, demanda dedicação intensa, não só no treinamento técnico, mas também no que se refere ao conhecimento aprofundado de teoria da música, harmonia, contraponto, formas musicais, história da música, estilo e estética, como também requer excelente treinamento em percepção e solfejo. Além dos conhecimentos da linguagem musical, é preciso conhecer e dominar as texturas, que são compostas pela combinação das características e peculiaridades sonoras – timbres – de cada instrumento e também da voz humana. No caso específico do trabalho com solistas vocais e/ou com o coro, é necessário conhecer a

pronúncia correta das palavras no vernáculo da obra de cada compositor em sua nacionalidade.

Toda essa base permite que, a partir do estudo e interpretação da partitura, o regente possa formar uma ideia imagética clara e precisa da obra musical, de como ele deseja interpretar essa obra, enfim, de como ele deseja “re-criar” essa obra.

A partir do momento em que essa imagem ideal da obra tenha se formado em sua mente, a técnica possibilitará que ele dê vida à sua imaginação – através da orquestra, do coro, da banda, etc. – materializando sua concepção sonora e da forma geral da obra através da performance de sua arte regencial.

Vamos então a um painel das disciplinas que formam o conhecimento musical e seus respectivos subgrupos.

2.1 Disciplinas de Estruturação Musical

O subgrupo “Disciplinas de Estruturação Musical”, como o próprio nome diz, é composto pelas disciplinas que formam o arcabouço construtivo da música, são elas: Teoria da Música, Percepção Musical e Solfejo, Harmonia, Contraponto e Análise Musical.

Teoria Musical

É o início e a base de todo o conhecimento musical. Contém as ferramentas necessárias para se compreender a música enquanto linguagem – a notação, os sinais e seus significados – e, por conseguinte, apresenta os elementos principais para se iniciar na decodificação (leitura) musical.

Percepção musical e solfejo

São disciplinas indissociáveis. O Solfejo é a capacidade de ouvir internamente o texto musical escrito (notacionado). Durante qualquer prática musical, a sonoridade do texto musical escrito na partitura deve ser previamente concebida mentalmente e, na medida em que a música avança, as notas vão sendo conferidas ao invés de se fazer essa conferência depois da execução das notas. Ao dirigir grupos instrumentais ou vocais, o regente, pelo solfejo, deve saber previamente como cada nota de

determinado trecho musical vai soar, antes que esse trecho seja executado pela orquestra ou pelo coro. Assim, quando o trecho é tocado, ele confere, conforme solfejo prévio, a correção ou não das notas do trecho musical em questão – se estão corretas, afinadas, se foram executadas no ritmo e duração corretos, etc.

Harmonia

É a estrutura vertical da obra musical que desenvolve o discurso de (sensações de) tensões e relaxamentos, início, clímax e finalização da música. Sem entendimento harmônico não há como analisar e compreender a forma musical.

Contraponto

É a estrutura horizontal da obra musical – vozes individuais, mas concatenadas, que se desenvolvem paralelamente e simultaneamente ao longo da obra musical: são as estruturas do cânone, da polifonia e da fuga. A compreensão da forma e de como se desenvolvem as estruturas polifônicas estão relacionadas, portanto, ao estudo dessa disciplina.

Análise musical

O processo de Análise Musical requer que se ponha em prática o conhecimento referente às quatro disciplinas abordadas acima. Através da Análise – harmônica, polifônica – é possível conhecer a micro e macro estruturas o que, por sua vez, resulta no conhecimento da Forma geral da obra musical: se é um Rondó (ABA), uma Ária *Da Capo*, uma forma Sonata, etc. É através do conhecimento da Forma que o regente adquire o domínio da dimensão horizontal da obra – imprescindível à regência.

2.2 Disciplinas de História

O subgrupo “Disciplinas de História” compreende todas as disciplinas históricas relativas às artes em geral e à música – estrangeira e nacional –, bem como a história dos instrumentos musicas e da tradição vocal cantada. Elas contextualizam, no tempo e no espaço, os períodos históricos das artes, os compositores, suas obras, o contexto social no qual foram compostas e o estilo de época.

História da Arte

Além de prover o conhecimento das vertentes e dos movimentos artísticos que se desenvolveram ao longo da história, essa disciplina permite compreender como a música se insere, histórica e temporalmente, na história geral das artes. É através dessa disciplina que se verifica como as artes influenciaram e moldaram a música incitando-a a se manifestar, se transformar e refletir cada um desses movimentos artísticos, bem como a relação com eles, por exemplo: o momento histórico e os fundamentos estético-filosóficos que inspiraram a pinturas de Monet, são os mesmos que nortearam a obra musical de Debussy, ambos pertencentes ao Impressionismo francês.

História da Música (estrangeira)²

Disciplina basilar para o entendimento geral histórico das transformações da música ao longo da história, bem como dos motivos e aspectos que levaram a essas transformações – contextos sociais, políticos, e de pensamentos estético-filosóficos de época. É imprescindível conhecer a cronologia dos períodos históricos e, ao menos, dos principais compositores de cada um desses períodos e de suas obras – o conhecimento do repertório.

História da Música Brasileira

Traz o conhecimento de como a música se desenvolveu no país, desde a época do Brasil colônia à atualidade – suas origens na música dos povos que compõem a etnia nacional e as influências estéticas externas que inspiraram os compositores nacionais ao longo da nossa história. É importante ter em mente a cronologia dos compositores e suas obras, e identifica-las histórica e esteticamente.

2 A disciplina “História da Música”, referente à música estrangeira, ministrada nas instituições de ensino no Brasil, refere-se majoritariamente, à História da Música ocidental, isto é, principalmente europeia. Não se aborda, por exemplo, a música oriental – chinesa ou japonesa. A Música russa, entra como parte da música dos países europeus.

História da Ópera

Disciplina que aborda o modo como a ópera, enquanto gênero, surgiu e se desenvolveu ao longo da história como manifestação artística ou nova forma de arte cênico-musical. É importante adquirir o conhecimento do repertório operístico, dos compositores que se dedicaram ao gênero e saber relacioná-los aos respectivos períodos históricos; além disso, é preciso conhecer os personagens que influenciaram, interferiram e contribuíram para o modo como a ópera se desenvolveu ao longo da história – cantores líricos, maestros, cias. de ópera, orquestras, teatros, mecenas. A ópera é uma manifestação artística que reflete grandemente momentos históricos, questões e demandas sociais de cada época.

História da Ópera Brasileira

Trata da história do gênero no país: como e quando a ópera chegou ao Brasil, como ela passa de uma arte importada – com apresentações apenas de companhias estrangeiras – a uma arte local – a aparição e formação de artistas que habitavam ou vieram viver no país, os primeiros compositores e suas obras. Trata ainda do período onde se buscou fortemente por uma identidade nacional e, por conseguinte, por uma “ópera eminentemente nacional”! Assim como nas demais disciplinas históricas, o conhecimento cronológico dos compositores e das obras do repertório operístico nacional é essencial.

Historia da Regência

Há ainda a própria História da Regência com questões importantes para o regente, como por exemplo: como e quando a regência surgiu enquanto profissão musical? Como era feita a liderança e a direção de grupos musicais coletivos antes do aparecimento da regência enquanto profissão? A História da Regência, para o estudante de regência, precisa ser ministrada separadamente da História da Música (geral). O regente precisa saber da história da profissão, das escolas que surgiram e como elas foram basilares para a regência moderna atual. Alguns nomes precisam fazer parte do conhecimento histórico da regência como o primeiro regente profissional: “Com (Hans) von Bülow o maestro incorpora, definitivamente, as funções primordiais de intérprete e de criador da obra do compositor e de mediador entre este e o público” (LAGO JR. 2002, p. 72).

Há ainda um vasto campo para pesquisa na História da Música Brasileira que é a História da Regência no Brasil: regentes, majoritariamente europeus, que vieram e fundaram sociedades musicais, mais adiante os primeiros compositores-regentes que habitavam o país, e já nos séculos XIX e XX, os vários compositores que também atuaram como regentes: Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Villa Lobos e Cláudio Santoro são alguns poucos exemplos, sem considerar os grandes regentes “não-compositores” desse período; daí teríamos ainda a regência nos tempos recentes e atuais no Brasil. É um vasto campo do conhecimento histórico-musical a ser desbravado.

Organologia

É a História dos Instrumentos musicais e como eles se desenvolveram ao longo dos tempos. É primordial conhecer cada família instrumental e seus instrumentos, bem como eles se modificaram, ao longo da história, física e sonoramente! Esse conhecimento é fundamental para as decisões interpretativas e para a disciplina de orquestração. Além disso, o conhecimento da configuração dos instrumentos em cada época é de grande importância para a interpretação de obras de determinada época: é importante saber como eram os instrumentos no Barroco para a interpretação de obras de compositores desse período, por exemplo. Além disso, o conhecimento histórico dos instrumentos musicais propicia conceber como eram suas sonoridades e, portanto, é um parâmetro a ser considerado ao se fazer decisões interpretativas ao se interpretar repertórios do passado com instrumentos modernos, atuais.

História da Tradição do Canto

Conhecer a história do Canto é de suma importância para se trabalhar com grupos vocais. Assim como os instrumentos musicais, a técnica do canto se modificou ao longo da história e o estudo em busca de simular como eram essas técnicas, bem como as sonoridades vocais resultantes, é primordial para a interpretação do repertório de épocas passadas. Mesmo a técnica do canto lírico se modificou desde o surgimento da ópera até os dias de hoje – cada período histórico exigiu mudanças principalmente no sentido de ampliar a capacidade de volume sonoro

do cantor: a medida em que as orquestras aumentavam de tamanho e em número de instrumentos, maior tinha que ser a capacidade de volume vocal do cantor lírico. A orquestra das óperas de Mozart é bem diferente – e menor – que as de Wagner, e a técnica do canto lírico, para os períodos dos referidos compositores, também – cada época tem as suas especificidades em técnica vocal concernentes às necessidades de emissão sonora e estilo.

O regente precisa então saber diferenciar o canto nos diferentes períodos – como é que você vai trabalhar um repertório de motetos renascentistas com o coro? Como era a voz lírica no Barroco? E no Romantismo? Como a técnica e outras questões vocais se modificaram na ópera com a reforma de Gluck? E com a “Obra de arte total” de Wagner? A história da tradição da voz cantada é uma disciplina de grande importância ao ofício do regente.

2.3 Disciplinas de Filosofia da arte e da música

Temos ainda disciplinas que abordam aspectos interpretativos que estão além da na notação musical. São os aspectos “extra-notacionais” da música como afeto, emoção, sentimento. Essas disciplinas trazem o entendimento do estilo musical, da forma de se compor, de se tocar e cantar nos diferentes períodos da história. Refletem ainda sobre a recepção da música pelo indivíduo e as implicações dessa recepção.

Filosofia da Música

A questão filosófica mais antiga e mais persistentemente examinada a respeito da música é a do seu carácter emocional. Platão exprimiu a perspectiva de que a música tem o poder de produzir estados emocionais no ouvinte. Aristóteles fez a sugestão intrigante, embora desconcertante, de que a música “imita” ou representa as emoções. Mesmo sabendo muito pouco de como soava a música nos tempos desses filósofos, percebemos que suas conclusões são a respeito dos efeitos da música no indivíduo – sem distinção: tanto o que executa (emissor) quanto o ouvinte (receptor). Qual seria então o modo de interpretar, de se fazer música de modo a emocionar? Ao refletir sobre essa e outras questões, a Filosofia conclui sobre e apresenta a função estética do intérprete: retirar a obra de arte do

mundo das idéias, materializá-la no mundo real através de sua performance e propiciar a *catarse* ao público pela fruição artística que a sua performance da obra promove.

Estética Musical

A Estética Musical traz questões muito importantes sobre os elementos “extra-notacionais” da interpretação. Dela aprendemos sobre os estilos musicais e as tradições interpretativas das diferentes épocas históricas, conhecimento esse o qual deve nortear o trabalho interpretativo do regente, afinal, o estilo é a identidade da obra musical, é ele que situa a obra no seu devido espaço e tempo histórico.

Um outro ponto que a Estética traz à discussão é o que é o “belo”. O conceito de “belo” se modifica ao longo da história e precisa ser entendido quando da preparação da performance de uma determinada obra musical. O que era o “belo” no Barroco? O que se tornou o “belo” no Classicismo? Como o “belo” se perpetuou ou se modificou ao longo da história? Como compositores foram vanguardistas ao revelar um “belo” posterior (que ainda não era tido como “belo”) – quando obras musicais só fizeram sucesso tardiamente? O “belo” é um valor estético intrínseco à alma da obra de arte musical – é um conceito que o regente precisa transmitir aos seus regidos para uma interpretação adequada em termos não só estilísticos e históricos mas uma interpretação que realmente revele a “beleza” da obra.

Outro conceito primordial no estudo da estética é o do “gosto”. O “gosto” é um elemento subjetivo e vai caracterizar cada intérprete. O “gosto” influencia diretamente as decisões interpretativas do músico, e com o regente não é diferente – é necessário decidir, andamentos, dinâmicas, agógicas, fraseados, articulações, timbres e todos os demais parâmetros que vão corpórear sonoramente a interpretação do regente. Para isso, o “gosto” precisa estar em sintonia com o “belo” e o estilo para que a obra tenha ao mesmo tempo sua identidade e beleza reveladas, mas conforme a marca de seu intérprete.

2.4 Disciplinas de Prática Musical

O regente precisa manter viva sua atividade enquanto instrumentista ou cantor, além de entender sobre as diferentes famílias instrumentais. A prática camerística da música em conjunto mantém o senso de colaboração no fazer musical em grupo sempre ativo. É recomendável, portanto, o estudo de um instrumento de teclado (geralmente o piano), do canto e de instrumentos complementares – ao menos um de cada família: madeiras, metais, percussão e cordas.

Teclado (Piano)

O piano possui tessitura de sete oitavas e meia, a maior entre os instrumentos ocidentais. A tessitura do piano compreende as tessituras de todos os instrumentos da orquestra e dos naipes do coro, assim, é possível executar ao piano cada frase dos instrumentos da orquestra ou das vozes do coro no registro (altura) exato. A capacidade de reduzir ao piano a partitura orquestral e/ou coral é de grande importância para o regente de modo que o domínio do instrumento é recomendado para o bom desempenho do seu ofício.

Canto

O entendimento do canto – técnicas de respiração, produção e projeção sonora da voz – é fundamental para o trabalho com vozes – coros e cantores solistas. Com esse conhecimento é que o regente poderá moldar sonoramente o seu grupo musical vocal, passar instruções aos cantores e burilar o acabamento da obra – momentos de respiração e corte, dinâmica, articulação, trabalhar com os solistas para a ópera e outros.

Instrumentos complementares

O estudo de instrumentos complementares objetiva o entendimento do funcionamento dos instrumentos das diferentes famílias – a mecânica e o modo e a velocidade com qual o som é produzido. O conhecimento das famílias instrumentais permitirá ao regente fazer as junções necessárias nos ataques onde diferentes famílias tocam juntas, passar as devidas instruções aos músicos e refinar frases, finalizações enfim, a obra como um todo.

Música de câmara e/ou pequenos grupos vocais

A atuação em pequenos grupos musicais – instrumentais ou vocais – é uma atividade muito importante para desenvolver o fazer musical em conjunto. A experiência em pequenos grupos ampliada para grandes formações musicais coletivas é de fundamental importância para o sucesso do regente.

2.5 Disciplinas de Gestão e Sociabilidade profissional

Sociologia da Música

A sociologia da música é o estudo da música e da sociedade, como a música afeta a sociedade e como a sociedade e as mudanças sociais influenciam a música. A música é criada, executada e experimentada por pessoas em um ambiente social.

Planejamento, gestão administrativa

O regente precisa ter conhecimento de gestão e planejamento. Planejar uma temporada, atividades educativas e. O regente educador precisa saber concatenar as atividades educacionais às performáticas

Curadoria

Ao especialista na arte de reger também se espera curadoria: programação da temporada artística anual ou do plano educacional. O repertório que será trabalhado ao longo de terminado período, com metas a serem atingidas.

Relações interpessoais

É da natureza do ser humano se relacionar. Para isso, busca sempre estar vinculado a alguém e alimentar uma intensa troca de energia, conhecimentos e **emoções** com outras pessoas. Portanto, quanto melhores e mais positivos forem os nossos relacionamentos interpessoais, maiores são as chances de construirmos conexões verdadeiras com as pessoas com as quais convivemos. Para isso, elementos como empatia e respeito são fundamentais.

Temos então o quadro de disciplinas inerentes à formação do Regente

Subgrupos das disciplinas à formação do regente				
Estruturação musical	Historiografia	Filosofia	Prática	Gestão
Teoria musical	História da arte	Filosofia da música	Teclado/Piano	Sociologia da Música
Percepção e solfejo	História da música ocidental	Estética musical (Estilo, o belo, o gosto)	Canto	Planejamento Administração
Harmonia	História da música brasileira		Instrumentos complementares	Curadoria
Contraponto/ Polifonia / Fuga	Organologia dos instrumentos musicais		Música de Câmera	Relações interpessoais
Análise musical	História da tradição vocal cantada			
	História da ópera			
	História da ópera brasileira			
	História da regência			

2.6 Disciplinas resultantes da aplicação das disciplinas basilares

Orquestração

É a “coloração timbrística” de obra musical. A orquestração exige um conhecimento de organologia dos instrumentos, estilo e época.

Composição e Regência

São disciplinas que colocam em prática todas as disciplinas musicais.

O Compositor porque vai criar e o regente porque vai re-criar, ele vai re-compor ele vai deixar o legado do compositor vivo através da sua interpretação.

2.5 A questão da técnica da regência

A técnica é o meio pelo qual o músico executa sua interpretação da obra³. No caso da regência, temos a técnica gestual, onde o gesto atua como linguagem não-verbal de comunicação entre o regente e seus regidos. Os pontos iniciais da técnica básica de regência são:

1. Postura inicial: o indivíduo, em pé, deve procurar o ponto de equilíbrio do seu corpo – distribuição igualitária do seu peso entre as duas pernas. Essa postura com o tempo se torna natural pela consciência sinestésica. O regente deve passar solidez, segurança e credibilidade através de sua postura perante o grupo.
2. A posição dos braços: deixa-se o braço relaxado ao lado do corpo; em seguida levanta-se o antebraço de modo que ele faça um ângulo de 90° no cotovelo; finalmente ajusta-se esse ângulo para aproximadamente 120° deslizando-o para frente com a palma da mão voltada para o chão. Repete-se o mesmo com o outro braço.
3. O funcionamento do braço: os braços são as nossas duas alavancas de comunicação – a linguagem gestual será executada por eles. É pelo controle e agilidade motora dos braços que o som será metaforizado gestualmente. Nosso braço é composto por três articulações: ombro, cotovelo e pulso. Dessas, o ombro e o pulso serão articulações ativas, o cotovelo não será ativo. É preciso desenvolver a agilidade motora e a independência entre os braços.

3 Conforme: MUSIN, Ilia. **Técnica de regência**. Leningrado: Música, 1967. (original: **Мусин И. Техника дирижирования**. Ленинград: Музыка, 1967).

Percebe-se, portanto, que a arte da regência engloba aspectos amplos de conhecimento musical (disciplinas), coordenação motora (técnica), cultura geral e habilidades interpessoais (gestão e relacionamento pessoal) com que devem resultar, acima de tudo, na capacidade de inspirar cada um dos regidos a darem o seu melhor no trabalho coletivo musical.

3 O OFÍCIO DO REGENTE

O regente tem 4 canais por onde ele transmite a sua concepção da obra⁴:

- O braço direito: estabelece o pulso;
- O braço esquerdo: é o braço modelar, que dirige as variações de dinâmica, agógica e mesmo o fraseado melódico;
- O semblante: transmite o *ethos* musical do trecho da obra que está sendo regido. O semblante é elemento de inspiração e de orientação para o músico de como toca/cantar determinado trecho - estilo da música do semblante do maestro;
- Presença: o regente precisa passar segurança, certeza, credibilidade e confiabilidade quando estiver à frente do seu grupo. Assim, todos o seguirão sem exitar suas orientações e toda interpretação musical descrita em sua metáfora gestual – sua arte regencial.

Como se constrói a sonoridade do grupo musical? Temos três passos:

3.1 Estudo da partitura.

O estudo da partitura é o passo fundamental para a construção da sonoridade musical e para o sucesso dos passos seguintes – ensaio e performance. Temos 4 itens que são preponderantes aqui:

3.1.1 Análise da micro e macro estruturas da obra.

A análise fraseológica propicia estabelecer como a obra se organiza em frases e períodos – a microestrutura – e em seguida, como esses trechos

4 Conforme: GOMES, Hermes Coelho; OSTERGREN, Eduardo Augusto. A preparação do regente na construção da sonoridade orquestral. In: **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.1, 2015, pp.159-175.

compõem as grandes sessões, os movimentos e a forma geral da obra – a macroestrutura. É a análise fraseológica que possibilita o conhecimento da forma geral da obra e suas formas menores internas, de modo a propiciar ao regente o domínio da dimensão horizontal da obra, isto é, como ela se desenvolve no tempo. É o conhecimento profundo da micro e macro estruturas que possibilita ao regente uma execução coesa e organizada que revele ao público a forma geral da obra e, portanto, a id[eia do compositor;

3.1.2 Estudo histórico-estilístico da obra

O regente precisa fazer um estudo histórico e estilístico da obra para fundamentar as suas decisões interpretativa de acordo com o pensamento do compositor e estilo de época. É com o gestual –que metaforiza o som musical buscado pelo regente a ser produzido pelo grupo regido – que ele vai transmitir a concepção que construiu mentalmente da obra musical. Ele só poderá transmitir se realmente souber com toda segurança! Para você transmitir você tem que saber.

3.1.3 O estudo da instrumentação e/ou das vozes

Aqui é o estudo da orquestração ou dos registros vocais no coro, como eles se organizam na música. É preciso saber exatamente onde entra cada instrumento, ter em mente quando um instrumento que não toca no primeiro compasso da obra entra – essa entrada precisa ser claramente indicada pelo regente ao instrumento ou ao naipe em questão. É pelo estudo da instrumentação que o regente programa seu gestual físico no que concerne às entradas e ao diálogo entre instrumentos e / ou vozes. Aqui o regente estabelece sua “linha de regência” – para onde ele vai direcionar ou priorizar a condução do grupo.

3.1.4 Treinamento físico do gestual

Ciente da forma da obra (micro e macro estruturas) e da instrumentação (entrada dos instrumentos/vozes e linha de regência) o regente vai treinar toda sua sequencia e atuação gestual-regencial – preferencialmente em frente ao espelho – que esta esteja automática e consciente e sem resvalos quando ele subir ao pódio no primeiro ensaio perante o grupo musical

3.2 Ensaaios

Certamente um dos principais objetivos do trabalho musical é a realização de bons concertos. Para que isso seja alcançado os ensaios precisam ser produtivos, eficientes e organizados. E nos ensaios que o regente deve ser um músico e líder inspirador. Dessa maneira, o sucesso do ensaio passa pela preparação do regente no estudo da partitura, muito antes que este faça o primeiro ensaio.

3.3. Performance

É o resultado de todo o trabalho anterior. Na performance se consolida o trabalho de estudo individual da partitura e do trabalho coletivo nos ensaios.

4 CONCLUSÃO

Podemos então concluir que a formação do regente engloba todo o escopo das disciplinas musicais – estruturais, históricas, filosóficas e de prática camerística – às quais aliadas à técnica da regência materializam sonoramente a ideia imagética da obra musical concebida mentalmente pelo regente; além disso, são necessárias disciplinas que desenvolvam os aspectos sociológicos, administrativos e de relações interpessoais que visam primar pelo bom ambiente e andamento dos trabalhos num fazer musical coletivo com muitos integrantes.

A formação do regente é um processo contínuo, que dura por toda a vida, e este deve ser um dos grandes prazeres dessa profissão tão multidisciplinar onde o estudo e a capacidade criativa seguem intensamente juntos.

Muito obrigado.

REFERÊNCIAS

GOMES, Hermes Coelho; OSTERGREN, Eduardo Augusto. **A preparação do regente na construção da sonoridade orquestral**. In: Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015, pp.159-175.

LAGO JR, Sylvio. **A arte da regência: história, técnica e maestros**. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 2000.

MUSIN, Iliá. **Técnica de regência**. Leningrado: Música, 1967. (original: **Мусин И. Техника дирижирования**. Ленинград: Музыка, 1967).

PLATAFORMA DE VISUALIZAÇÃO MAR DE CORAIS

ANA LÚCIA BEZERRA CANDEIAS¹
SERGIO DESLANDES²
VINÍCIUS D'LUCAS BEZERRA E QUEIROZ³
IURI BATISTA TELES⁴

^{1,3}Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Engenharia Cartográfica, Centro de Tecnologia e Geociências, Av. Prof. Moraes Rego, 1235, 50670-901, Cidade Universitária, Recife, PE, Brasil

²Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Música, Centro de Artes e Comunicação

⁴Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Informática, Pós-graduação analucia@ufpe.br, sergio.deslandes@ufpe.br, vinicius.dlucas@gmail.com, iuribtt@gmail.com

RESUMO – Esse trabalho apresenta um aplicativo para localização de corais no Brasil. Para isso usou-se as ferramentas do Google: formulário e Google My Maps. Para a distribuição está se usando o Google Store. A inserção dos corais é feita por um moderador que faz as checagens dos dados. Caso se tenha dúvida, entra-se em contato com o regente solicitante. Dados de Facebook e Instagram também podem ser colocados ampliando as possibilidades de divulgação das atividades dos corais.

1 INTRODUÇÃO

A Plataforma Mar de Corais foi desenvolvida a partir da necessidade de se conhecer aonde estão os corais aqui em Recife e em outros estados do Brasil. Esse trabalho está inserido dentro das atividades do Grupo de Pesquisa MAR DE CORAIS (<https://sites.ufpe.br/grupomardecorais/>), vinculado ao CNPq.

Em Candeias e Deslandes (2019) tem-se uma exemplificação de geovisualização, busca de repertório e a organização de material para canto coral. Nesse trabalho associa-se o Canto Coral (JORGENSEN e PFEILER, 1995) a seu endereço físico que também pode ser visto aqui como uma geolocalização. Esse conceito pode ser ampliado para a geovisualização, aonde se tem a localização e as informações do coro (regente, horário e dia (s) de funcionamento) associados. A partir daí é possível se fazer uma geocolaboração entre corais. Fica mais fácil de se conhecer outros coros e de ser conhecido usando esses conceitos de geovisualização.

O presente trabalho mostra a geovisualização de corais a partir das ferramentas do Google My Maps. O produto facilita a consulta sobre os corais existentes supondo uma dada região, o tipo de repertório que desenvolve com seu coro, a sua localização espacial, os dias e os horários de funcionamento, por exemplo. Com isso, os usuários (coralistas) podem visualizar o endereço (localização desses corais) e as informações pertinentes a esse coro. A entrada de cada coral é dada a partir um formulário dos dados do coral. E, posteriormente tem-se a localização desse coral e os dados entrados pelo formulário.

Um aplicativo (APP) denotado como Mar de Corais, versão 1.0, foi gerado para encapsular as entradas dos coros. Para essa versão, é necessária a presença de um moderador que insere as solicitações de entrada dos novos corais a partir da solicitação via formulário do Google. A espacialização dos corais e o detalhamento dos dados inseridos é feita a partir do Google My Maps.

O usuário pode saber a partir desse APP baixado em seu celular, desktop ou palmtop, aonde estão localizados os corais em Pernambuco, no Brasil, no Mundo. Qual é o tipo de repertório do Coral. Quais dias e

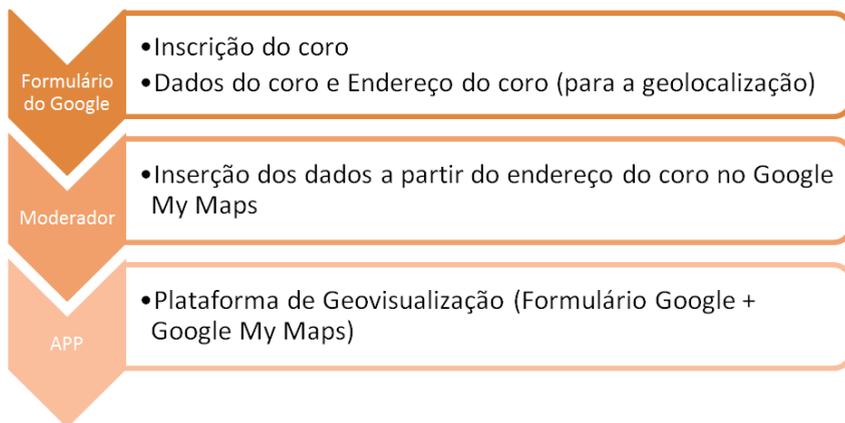
horários de funcionamento. Quem são os regentes dos corais. Se o coral possui redes sociais.

A versão 1.0 do aplicativo já está disponível para download. Esse aplicativo (APP) denotado Mar de Corais pode ser baixado no Google Play. A marca Mar de Corais possui registro pelo INPI (Instituto Nacional da Propriedade Industrial). O depósito foi realizado com a numeração do pedido é 918.624.169.

2 METODOLOGIA

A metodologia está esquematizada na Figura 1. O Regente para inscrever seu coro na plataforma, preenche os dados do coro no formulário Google que está no aplicativo. Este formulário vai para um moderador que checa a consistência dos dados e insere o coro com suas informações no Google My Maps. Para reunir todos os resultados tem-se um APP (Aplicativo) onde possível selecionar “Geovisualização”, “Inscrição do coral”, “Sobre” ou “Contato”

Figura 1 – Diagrama da metodologia



3 RESULTADOS

A Figura 2 apresenta visualização da plataforma na versão 1.0. Nela é possível selecionar Geovisualização, a inscrição do coral, Sobre ou o Contato. Já a Figura 3 e 4 mostram o formulário de inscrição para inserir o coro no aplicativo.

Figura 2 – Plataforma de Visualização



Figura 3 – Formulário parte 1

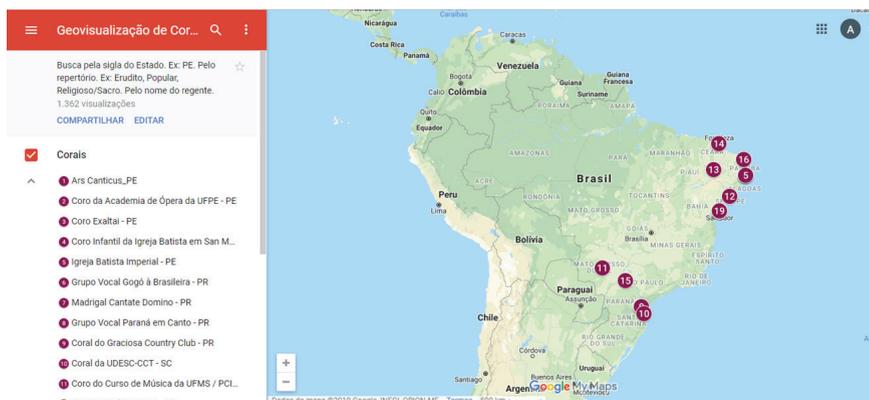


Figura 4 – Formulário parte 2

The image shows a web form titled 'Mar de Corais'. At the top left is a logo and the title. At the top right are navigation links: 'Geovisualização', 'Inscrição do coral', 'Sobre', and 'Contato'. The form contains four main input sections, each with a red asterisk indicating a required field: 'Endereço de e-mail', 'Nome do Coral (Choir's name)', 'Descrição (Description)', and 'Nome do Regente (Conductor's name)'. Each section has a text input field and a 'Sua resposta' label. At the bottom right of the form is a dark rounded rectangle with icons for mobile, desktop, and a close button. A small circular icon is visible in the bottom left corner of the form area.

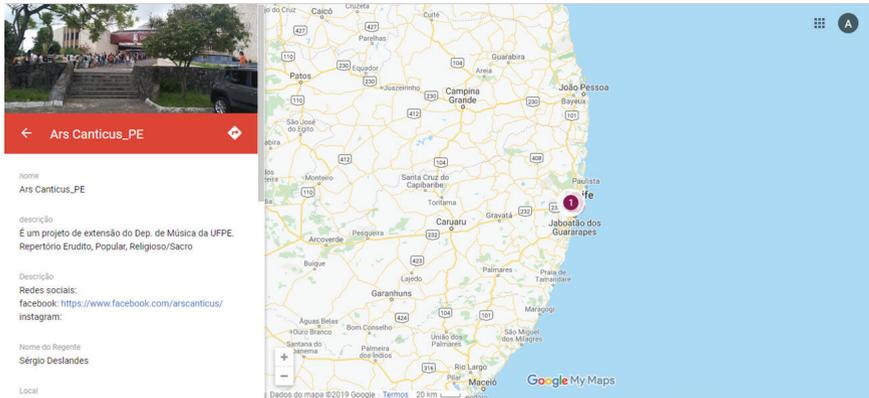
A Figura 5 mostra a visualização dos coros já inseridos no Google My Maps. Observe que existe uma concentração de coros no Nordeste e outros no Sul-Sudeste e um no centro oeste. Isso é devido a divulgação que o segundo autor já conseguiu fazer. Espera-se ter em um futuro breve outros coros nas outras regiões do País que existem e que deverão estar em breve inseridos nessa plataforma.

Figura 5 – Representação dos coros no Google My Maps

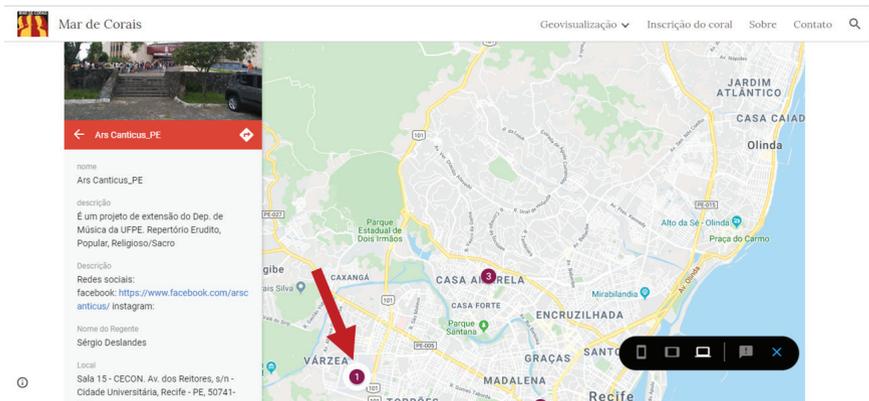


A Figura 6 mostra uma ampliação da Figura 5 para se ver o detalhe da informação inserida. Observa-se nessa figura o coral Ars Canticus. Clicando no link do facebook tem-se uma nova janela com o facebook desse Coro (Figura 7). Também é possível inserir informações do Instagram.

Figura 6 – Visualização do Ars Canticus

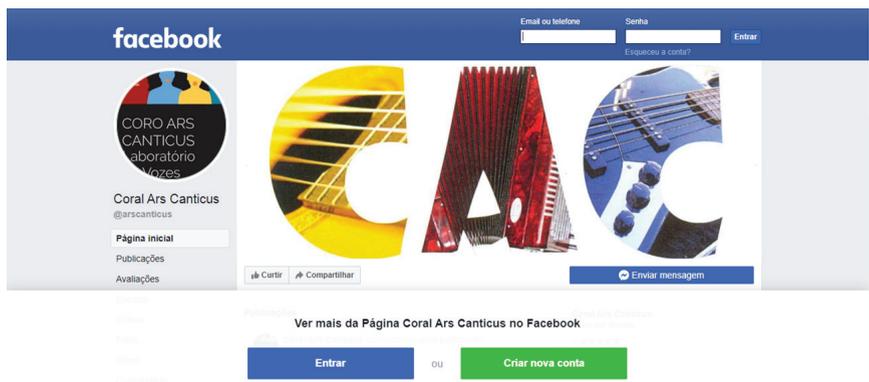


(a) Ampliação da área



(b) Maior ampliação. O Ars Canticus está com a numeração 1.

Figura 7 – Facebook do ARS Canticus



O aplicativo desenvolvido possui um “Sobre” que informa o que faz o software que pode ser visto na Figura 8. Também nessa figura é mostrado o contato do grupo.

Figura 8 – Apresentação da janela “Sobre” do aplicativo e email de Contato.



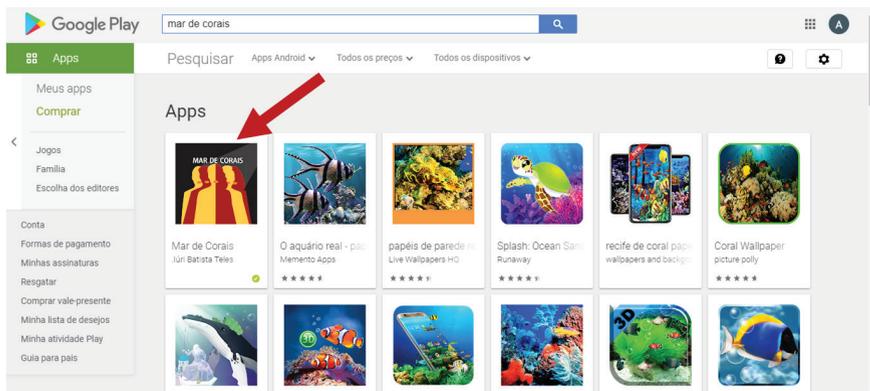
(a)Janela “Sobre”



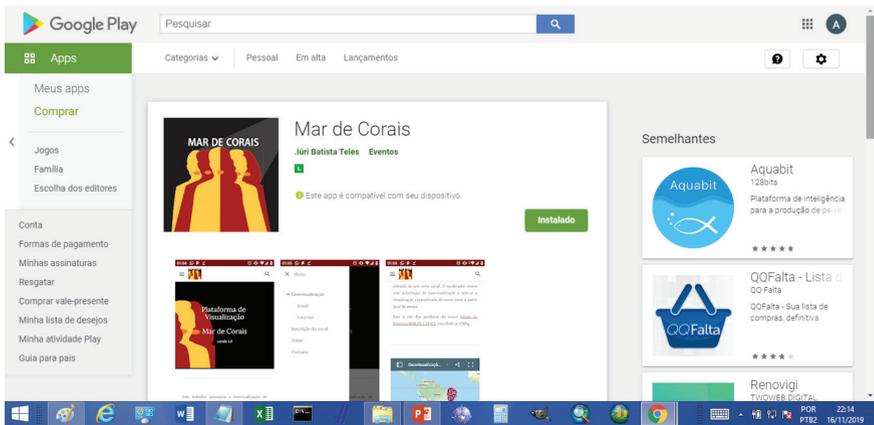
(b)Email de Contato

O aplicativo foi inserido no Google Play, e na Figura 9 é possível observar esse resultado quando se faz uma busca pelo título do aplicativo. A visualização no celular do Aplicativo é apresentado na Figura 10.

Figura 9 – Aplicativo no Google Play

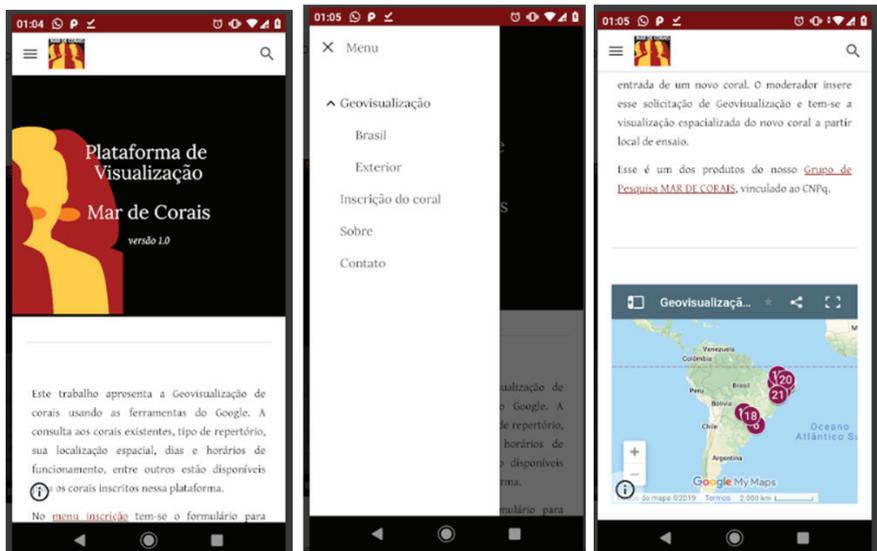


(a)Localização do APP



(b) Informações do APP

Figura 10 – Visualização no celular do Aplicativo



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho apresentou uma ferramenta útil ao regente que deseja interagir e também ser visualizado pela comunidade que deseja informações sobre coros.

Os dados sobre coros ainda estão sendo atualizados e deve-se a representação dos coros para todo o Brasil. Deseja-se também, a posteriori trabalhar em nível internacional também, inserindo os coros também nessa plataforma.

Para usar basta baixar no Google Store com a palavra de busca Mar de corais.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao apoio do projeto Geovisualização busca de repertório e organização de material para canto coral, PROPESQ/UFPE, POSITIVA-Diretoria de Inovação.

REFERÊNCIAS

CANDEIAS, Ana Lúcia Bezerra; DESLANDES, Sérgio. GEOVISUALIZAÇÃO, BUSCA DE REPERTÓRIO E ORGANIZAÇÃO DE MATERIAL PARA CANTO CORAL. In: **ANAIS DO XIX SIMPÓSIO BRASILEIRO DE SENSORIAMENTO REMOTO**, 2019, Santos. Anais eletrônicos... Campinas, GALOÁ, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/sbsr-2019/papers/geovisualizacao--busca-de-repertorio-e-organizacao--de-material-para-canto-coral->>. Acesso em: 16 mai. 2019.

JORGENSEN, Nancy S. E; Pfeiler, Catherine. Selecting Literature for Performance - **The right stuff**. In: **Things they never taught You in Choral Methods**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1995.

ARRANJOS VOCAIS: ANOTAÇÕES DE UM CURSO COM O MAESTRO MARCOS LEITE

SÉRGIO DESLANDES

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Centro de Artes e Comunicação - CAC
Departamento de Música, Recife, PE
sergio.deslandes@ufpe.br

RESUMO - Este texto recupera as anotações de um curso realizado por Marcos Leite no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba, no final de 1992. Os exemplos apresentados nas partituras podem ser ouvidos nos links explicitados no texto e o acesso aos PDFs trazidos na palestra pode ser feito no sitio do Grupo Mar de Corais.

PALAVRAS-CHAVE - Arranjos - Coral - Música Popular

1 INTRODUÇÃO

O presente texto é fruto de um Minicurso realizado no II Colóquio Mar de Corais e foi elaborado a partir de anotações realizadas durante o Curso de Arranjo Vocal, ministrado pelo maestro Marcos Leite, no Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba, nos meses de agosto a novembro de 1992, totalizando 45 horas.

A apresentação do conteúdo do curso e da palestra apresentada foi reelaborada, em forma de texto, e os exemplos musicais apresentados durante a realização do Minicurso estão disponíveis nos links indicados ao longo do texto. As informações apresentadas, aqui, provêm das anotações do referido curso.

2 MARCOS LEITE

Maestro, Compositor e Arranjador nasceu no Rio de Janeiro, em 1953, e faleceu na mesma cidade em 2002. Criou e dirigiu o Grupo Vocal Garganta Profunda, com 7 CDs gravados e mais de 1000 espetáculos no Brasil e exterior.

Um dos seus primeiros trabalhos a obter reconhecimento nacional foi a criação e direção do Cobra Coral (da Cultura Inglesa), com o qual recebeu vários prêmios mas, foi com o Grupo Vocal Garganta Profunda que atingiu reconhecimento nacional e internacional, devido à grande qualidade de suas apresentações e pela quantidade de arranjos corais que escreveu, e que são, frequentemente, executados no Brasil e no exterior.

Marcos é considerado, por boa parte dos críticos e do meio musical, um divisor de águas na música feita para coro no Brasil. Suas composições e arranjos influenciaram decisivamente os rumos da estética do canto coral brasileiro, pois viajou o Brasil, ministrando cursos de Arranjo Vocal e formando uma geração de novos arranjadores. (KOEHLER, 1995)

2.1 Meu contato com Marcos Leite

No início dos anos 90, eu era aluno do curso de Composição e Regência na Faculdade de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), hoje

integrante da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), e era Regente Assistente do Coral de Curitiba, regido pelo maestro Gerardo Gorosito (1952-1993).

O maestro Gorosito tinha um plano de recepção de Regentes, brasileiros e estrangeiros, como convidados pela Prefeitura para reger concertos com o Coral de Curitiba. Diversos regentes e arranjadores importantes do canto coral brasileiro estiveram em Curitiba realizando este trabalho e Marcos Leite foi um deles.

Meu primeiro contato com um de seus arranjos mais famosos é com a música “Alguém Cantando”, de Caetano Veloso, e, como o tema desta palestra é sobre Arranjo Vocal, escolhi esta música como fio condutor da narrativa, pois ela representa muitas das indicações que serão dadas a seguir.

Ainda nos anos 90, Marcos Leite fez parte da criação e estabelecimento do Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba, criando e dirigindo o grupo vocal Brasileirão, do qual fiz parte no ano de 1992, cantando como barítono.

Simultaneamente, eu regia o coral dos alunos do Conservatório, chamado carinhosamente de MPBão (pois era composto de 60 alunos bolsistas) e que completava junto ao coral Brasileirinho (infantil) e Vocal Brasileirão, os coros do Conservatório que se dedicavam exclusivamente ao repertório coral de música popular brasileira.

Neste período, Marcos trazia, semanalmente, arranjos que estava trabalhando para o grupo e esta vivência como cantor, associada às minhas atividades como arranjador e regente, e a proximidade com a “fonte”, me permitiram tirar muitas dúvidas sobre como seria seu processo de trabalho.

Infelizmente, apesar de reiterados pedidos de vários de seus alunos, ele nunca escreveu sobre seu processo criativo. Sendo assim, acredito que as anotações que hoje torno públicas, venham a ajudar futuros arranjadores a conhecer um pouco mais deste músico incrível para a área do Canto Coral brasileiro.

Neste ponto é aconselhável ouvir o Ex. 1: Alguém Cantando em sua versão “original”, lançada no LP “Bicho” de Caetano Veloso em 1977, cantada neste disco, por sua irmã Nicinha. link: <https://youtu.be/i2uyO4qgeiA>

3 APONTAMENTOS

O curso foi realizado em sete encontros semanais e a metodologia era basicamente a de se discutir alguns problemas iniciais que se colocavam diante das pessoas que se propunham a trabalhar com arranjos no Brasil.

3.1 Problemas discutidos em aula

Os pontos apresentados a seguir eram colocados para informação e discussão, servindo como excelente reflexão sobre o panorama geral da época, embora vários ainda sejam, infelizmente, muito presentes, apesar de já se terem decorrido mais de vinte anos de sua colocação e ainda acontecerem em maior ou menor grau em diferentes pontos do território brasileiro.

- falta de arranjos para coros iniciantes com a disponibilidade de vozes encontrada facilmente no Brasil - Soprano, Mezzo Soprano e Barítono;
- utilização de modelos importados de harmonizações tendendo para o jazz ou para a harmonia tradicional que, muitas vezes, descaracterizam (ou pasteurizam) a MPB - um exercício de Harmonia Tradicional é diferente de um arranjo que funciona satisfatoriamente, embora em “linhas gerais” eles sejam aparentados;
- dificuldade dos cantores em afinar outras vozes que não seja a melodia - e a melodia nos arranjos tradicionais, sempre é colocada na soprano;
- o problema que acontece quando a Soprano canta acima do Mi5 - não se entende a letra e a maioria das sopranos não possui técnica apropriada para tal emissão;
- falta de edições impressas pela cultura da fotocópia;
- a transformação ocorrida (não só) no Brasil, de Coros Musicais em Coros Vocacionais, e a herança do Romantismo, que só incute nas pessoas a ideia que só é permitido fazer música aos que possuem o DOM...

- a questão do arranjador não receber Direitos Autorais pelo seu trabalho - ainda que, se ele não fizer este trabalho, os corais irão cantar eternamente músicas estrangeiras;
- o problema ético da omissão do nome do arranjador em programas e as deturpações nos arranjos visando “facilitar” a execução por corais menos preparados;

3.2 Conceituação de Arranjo

Este sub-tópico, embora não tenha feito parte do curso origem deste artigo, foi incluído no Minicurso do II Colóquio Mar de Corais, porque, se Marcos Leite não escreveu teoricamente sobre o processo laboral do arranjador, Paulo Aragão, num artigo excelente chamado **Considerações sobre o conceito de arranjo**, nos ajuda a compreender um parâmetro muito importante do ofício do arranjador: o grau de interferência no original da obra.

Percebe-se que certos arranjadores procuram manter, o máximo possível, as características estilísticas e de gênero da obra original e, por outro lado, outros arranjadores recriam a obra com considerável liberdade, acrescentando, inclusive, novos elementos em relação ao original. (ARAGÃO, 2000 p. 102)

Vemos então que vários autores conceituam Arranjo como algo que pode ser descrito da seguinte forma:

Arranjo é a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original; a transferência de uma composição de um meio para outro, ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, como ou sem mudança de meio. Podemos ver que o resultado varia de uma transcrição (reelaboração com mudança de meio) até uma paráfrase, (explicação ou tradução mais desenvolvida do que o texto ou enunciado original; desenvolvimento livre; comentário) que seria mais obra do Arranjador que do Compositor. (ARAGÃO, 2000; SEBESKY, 1974; ALCHOURRÓN, 1991)

Neste ponto, é aconselhável ouvir o Ex. 2: Alguém Cantando em sua versão apresentada pelo grupo Lux Profana, em gravação de 1994. link: <https://www.youtube.com/watch?v=apkKDgDY7PU>

Para nosso uso e finalidade, já podemos conceituar um arranjo vocal como uma recomposição de uma obra musical, geralmente usando a melodia e mais alguma característica muito evidente na gravação original, ou mais famosa (ou ainda em evidência midiática no momento), para um meio e conjunto diferente do original, com a adição ou não de acréscimos por parte do arranjador.

A figura do Arranjador para a execução de música popular por corais, como podemos ver, é fundamental para que tenhamos arranjos possíveis de serem executados de maneira eficiente, em que a melodia e as características intrínsecas aos diversos estilos sejam preservadas, ou que sejam modificadas visando uma adequação estilística (como no caso do Lux Profana) ou ainda, como no exemplo a seguir, atualizadas esteticamente.

O grupo Boca Livre relançou a música dos exemplos atualizando o padrão estético para o gosto dos anos 80, dando-lhe uma harmonização bastante refinada, muito diferente do *ethos*¹ da gravação original de 1977, basicamente uma monodia.

Neste ponto é aconselhável ouvir os Ex. 3: Alguém Cantando em suas versão apresentada pelo grupo Boca Livre, no LP *Folia* de 1981. link: <https://youtu.be/RFyS-VDi73U>

E para encerrar esta parte do assunto, ouçamos também o Ex. 4: Alguém Cantando em sua versão apresentada pelo grupo Garganta Profunda, em gravação de 1986. link: <https://immub.org/album/orquestra-de-vozes-a-garganta-profunda>

Neste exemplo, Marcos Leite rompe completamente com as versões “originais” (é bom ter em mente o conceito de original na música popular explicado por Paulo Aragão) e avança pelos quatro conceitos propalados por Sebesky (1974), que devem ser os objetivos de um bom arranjo:

Economia - Foco - Equilíbrio - Variedade

O arranjo, de 1986, chega aos corais do Brasil via uma série intensa de cursos que Marcos Leite realizou em diversos estados brasileiros e imediatamente vira um sucesso.

¹ *ethos* - No âmbito da sociologia e antropologia, o *ethos* são os **costumes** e os traços comportamentais que distinguem um povo. Também pode ser usada para se referir à influência da música nas emoções dos ouvintes, nos seus comportamentos e até mesmo na sua conduta. <https://www.significados.com.br/ethos/> consulta em 07/05/2019.

Analisar o arranjo foge do objetivo desta palestra, porém, cabe informar que os quatro tópicos acima serão esmiuçados na próxima seção deste texto e que, para além da técnica em si, há a patente criatividade do artista, no caso o arranjador, que, parafraseando Erza Poud, é o poeta, a antena da raça”, que capta a efervescência da MPB nos anos 80, e traduz esta efervescência (numa alteração de caráter da música original), e não descaracteriza seu sentido, mas a contextualiza, promovendo, ou melhor, dando voz à revitalização do movimento de canto coral que o país atravessava naquele momento.

4 A PARTE PRÁTICA DO CURSO

O curso foi organizado em 45 horas de aulas efetivas, 9 horas para preparação, ensaio e apresentação do espetáculo de encerramento, realizado no dia 03 de novembro de 1992, no teatro do Paiol em Curitiba.

As aulas aconteciam basicamente em duas partes: a de lançar conceitos e praticar a construção de arranjos sob a supervisão do professor. A turma tinha poucos alunos, o que permitia um aproveitamento excelente. Os PDFs apresentados em projeções na palestra, também estão disponíveis no link do Grupo Mar de Corais.

4.1 As aulas iniciais

Aula 1 - os conceitos apresentados no 3.1 e a liberdade de escolher uma música individual para realizar o arranjo que seria apresentado na última aula.

Aulas 2, 3 - Para exemplificar o processo, escolhíamos em conjunto, uma música que era escrita no quadro imediatamente pelo professor. Neste simples gesto de transcrever uma música, percebemos uma das habilidades que teríamos que desenvolver: conseguir escrever uma música conhecida sem apoio instrumental nenhum, era uma habilidade que nenhum de nós, alunos, conseguia. O professor não só escrevia a partitura, como também, harmonizava. Finalmente, todos nós alunos víamos qual a finalidade de estudarmos percepção e solfejo.

As primeiras indicações foram no sentido de aprender a escrever uma segunda voz eficiente.

- utilize a terça ou a dissonância, desde que não esteja colada na melodia;
- no acorde diminuto, qualquer nota serve;
- na sequência, deve-se enriquecer a 2ª voz economicamente, prestando atenção na letra e na compreensibilidade geral do texto;
- se uma voz superior tem, muitas vezes, um efeito mais embelezador da melodia, uma voz inferior acaba por funcionar como alicerce desta melodia e, portanto, as funções harmônicas implícitas devem ser consideradas.
- quando construímos uma segunda voz *por baixo* da melodia, devemos ter em mente que isto modifica o *significado* da voz construída;

Nesta época, por eu já ser um aluno avançado (já havia concluído Licenciatura e cursava Composição e Regência), pude perceber que estes primeiros conceitos fazem referência ao conteúdo encontrado no campo do Contraponto, disciplina ensinada, em geral, desconectada da realidade; ensinada, muitas vezes, como “língua morta” e que, no curso, foi repassada de maneira muito pragmática e útil.

Pude ver também, claramente explicitados, os conceitos de Economia e Foco, do livro de Don Sebesky, muito popular na época. Foco, exatamente por concentrar a atenção na melodia e Economia por acrescentar, a esta, uma única voz para embelezamento.

4.2 As aulas finais

Aulas 4, 5 e 6 - Assim com a Harmonia é uma consequência histórica do Contraponto, passamos nas aulas seguintes a trabalhar com conceitos harmônicos.

- maneiras de *abrir* os acordes: inicialmente, Harmonizar colocando as notas a partir da melodia, sem deixar espaço (posição fechada);

- quando à *capella*, preencher os espaços entre as frases melódicas;
- equilibrar as vozes Sopranos, Contraltos e Tenores em intervalos semelhantes; o Baixo tem mais liberdade neste aspecto;
- manter, ao máximo, as notas comuns entre os acordes;
- a melhor resolução das 4ª Aumentadas é nas 6ª, e das 5ª Diminutas nas 3ª;
- evitar colocar notas muito próximas entre si nos graves (para não embolar)
- cuidar com as 7ª Maiores e menores entre T e B;

Na sequência, trabalhamos aprimoramentos das questões harmônicas, sempre aplicando os conceitos aprendidos aos arranjos que estavam sendo construídos.

- evitar 5ª e 8ª em movimento direto e movimentos paralelos ascendentes e descendentes, porque são difíceis de afinar;
- quando quiser dar destaque a uma voz, coloque as outras em registros médio/graves;
- ficar atento para o fato de que mudar a posição das notas no acorde, muda a *cor* do arranjo.
- as notas dissonantes podem ser harmonizadas usando-se acordes de passagem, ou cromatizando o acorde;
- em canções onde a melodia permanece e muda-se a letra de uma estrofe para outra, é aconselhável: primeira vez - uníssono ; segunda vez - harmonizado;
- brincar com a rítmica DENTRO do estilo;

Aula 7 - ensaio geral (e mais alguns extras...) dos arranjos construídos com a turma, com alguns cantores convidados;

Aula 8 - apresentação;

Muitas informações apresentadas nesta fase do curso têm origem em diversos métodos pré-existentes de harmonia, o que demonstra o conhecimento prévio do professor e o domínio que ele tinha deste conteúdo, pois somente com o grande domínio de conteúdo é que podemos repassar conceitos complexos de forma clara e direta, sem os dogmatismos que acompanham o ensino formal. Saber que uma 5ª ou 8ª direta é *desaconselhável* porque é difícil de afinar, (e a gente deveria que executar os arranjos na apresentação) é bem mais convincente que a simples proibição.

Encontramos Equilíbrio e Variedade em diversos tópicos apresentados e, principalmente, no que se refere à Variedade, ficou muito claro para os alunos que esta *variedade* era diretamente proporcional ao conhecimento que possuíamos de Harmonia e Estética da MPB.

5 CONCLUSÃO

Curiosamente, Marcos Leite, reiteradamente em conversas informais com diversos alunos, falava que sua maior dificuldade em escrever um “método” é que ele não sabia como tinha adquirido todo este conhecimento e, portanto, possuía uma dificuldade em transmitir isto.

Como não existe ainda uma biografia formal do maestro, e esta afirmação talvez envolva alguns pontos que fogem ao escopo deste trabalho, possuímos apenas a informação de que o maestro começou a estudar música aos 5 anos de idade e cursou Composição e Regência na UFRJ (SILVA e BORÉM, 2005).

Acredito que, mais importante do que saber de onde veio esta formação, é o fato de ele tê-la absorvido a um ponto em que a “origem” se perdeu, tornando os melhores procedimentos técnicos de fazer música, uma situação natural e cotidiana em seu fazer musical.

No curso, nunca foram usados termos como certo ou errado pois sempre foi claro que o arranjador, ao exercer a função de co-autor da obra, pode usar todos os recursos que sua capacidade criativa disponha, desde que saiba o que está fazendo e não perca nunca de vista a intenção e o sentido do que está fazendo.

Para finalizar, transcrevo um dos raros textos escritos por Marcos Leite sobre suas ideias relativas à arranjo e música coral, extraído das Notas do autor, do livro O Melhor de Garganta Profunda.

Temos hoje na nossa música coral/vocal diferentes influências de outras culturas convivendo harmoniosamente com nossos músicos e dando sustentação às tentativas de personalização da nossa escrita. A escrita coral tem influências diretas da música erudita europeia, o que a torna um tanto asséptica e formal; já a escrita vocal está inspirada na música norte-americana, com seus movimentos paralelos, em bloco, procurando mais abertamente a sensualidade. Por outro lado, poderíamos dizer que a escrita coral tradicional é predominantemente polifônica, ao passo que a música popular tem como base a melodia harmonizada.

Como a música brasileira espelha o próprio sentimento nacional de absorção de linguagens - sempre fomos muito hospitaleiros - não poderia ser diferente com a música coral. Essa generosidade nos enriquece e nos confere este caráter **macunaímico do recriar e transformar**. (LEITE, p.7, 1997)

Um excelente resumo do pensamento que perpassa o arranjo de Alguém Cantando escrito por ele.

REFERÊNCIAS

ALCHOURRÓN, Rodolfo. **Composición e Arreglos de Musica Popular**. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires: 1991

ARAGÃO, Paulo. **Considerações sobre o conceito de arranjo**. Cadernos do Colóquio v.3 nº 1 PPGM UNIRIO, Rio de Janeiro: 2000 disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/issue/view/5> consulta em 22/06/2020

KOEHLER, Euzébio. **Canto Coral e Contracultura**. Monografia de Especialização EMBAP/PR. Curitiba: 1995

LEITE, Marcos. **O melhor de Garganta Profunda**. v.1. Coordenação de Luciano Alves. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1997.

SEBESKY, Don. **The Contemporary Arranger**. Alfred Publishing. Co. Sherman Oaks: 1974

SILVA, Flávio Mateus da. e BORÉM, Fausto. **Marcos Leite e seus arranjos vocais para o grupo vocal Garganta Profunda: aspectos históricos e estilísticos**. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005 disponível em http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao5/flaviomateus_faustoborem.pdf acesso em 02 de fevereiro de 2019.

VELOSO, Caetano. **Alguém Cantando**. LP Bicho Gravadora Polygram/Philips, lançamento em 1977, disponível em <https://youtu.be/i2uyO4qgeiA> acesso em 15/08/2019

_____. **Alguém Cantando**. LP Folia. Grupo Boca Livre. Gravadora Polygram/Philips 6328 366 lançamento 1981 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RFyS-VDi73U> acesso em 27/09/2019

_____. **Alguém Cantando**. CD Iluminuras. Grupo Lux Profana. Gravadora Galeão. lançamento 1994 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=apkKDgDY7PU> acesso em 24/06/2019

_____. **Alguém Cantando**. LP A Orquestra de Vozes Garganta Profunda. Produção independente 1986 disponível em <https://immub.org/album/orquestra-de-vozes-a-garganta-profunda> acesso em 12/10/2019

AVALIAÇÃO EM REGÊNCIA CORAL: UM ESTUDO DE CASO

EMANUEL SANTANA DA COSTA

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE
Centro de Arte e Comunicação - CAC
Departamento de Música, Recife, PE
emanuelcosta72@gmail.com

RESUMO - Este trabalho tem por objetivo, em caráter preliminar, discutir e apresentar sugestões no sentido de tornar uma *Avaliação da Aprendizagem* eminentemente *Subjetiva* em algo “próximo” a uma *Avaliação Objetiva*, aqui chamada de *Avaliação subjetiva-objetiva*. Para tal busca-se estabelecer *Critérios* que orientem tanto docentes quanto discentes nesse momento crucial de julgamento. Para efeito de teste, é usada a disciplina *Regência Coral*, de um curso de Música, em uma turma específica.

PALAVRAS-CHAVE: avaliação da aprendizagem, avaliação objetiva, avaliação subjetiva, critérios avaliativos.

1 INTRODUÇÃO

Como avaliar? Conforme sabe-se, essa é uma pergunta clássica. Apresenta-se neste trabalho, uma proposição sobre a necessidade de se tentar buscar ao máximo critérios objetivos para uma avaliação predominantemente subjetiva. Discute-se também a necessidade de se estabelecer *pesos* para esses critérios a fim de “equilibrar” esta avaliação. O estudo está voltado especificamente para as disciplinas práticas de música. Esse modo “diferente” de aplicação em tal atividade (avaliação) acredita-se ser um instrumento que motivará o aluno a dialogar e refletir sobre o seu desempenho técnico. Por outro lado essa será uma ferramenta que contribuirá no momento em que o docente estiver analisando a apresentação prática (prova subjetiva) do aluno.

Avaliação objetiva nas disciplinas teóricas de música e outras áreas, envolvem perguntas e opções de resposta, na qual, o aluno deve selecionar apenas um item considerado correto. Ela tem, pois, a vantagem do julgamento impessoal. Na Avaliação subjetiva o método é “simples”: o aluno é avaliado com base apenas na observação, quer dizer, na performance prática.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na bibliografia sobre a Avaliação da aprendizagem, o que se percebe é que ela tem recebido importâncias diversas ao longo de muitas décadas. Há autores que trazem um olhar crítico e construtivo, destacando o aspecto das medidas; outros sublinhando o ponto de vista julgamento; outros considerando ambos os aspectos. Apresenta-se no que segue alguns conceitos, de autores distintos, retirados de MARTINS (1985) com relação ao tema em Estudo.

Avaliação educacional é o processo de coletar, analisar e interpretar evidências relativas à eficácia e eficiência de programas educacionais (GOLDBERG *apud* MARTINS, 1979, p.15).

A avaliação tem sempre relação direta ou indiretamente com o progresso, em extensão ou qualidade, da aprendizagem (LANSHEERE *apud* MARTINS, 1976, p.15)

Avaliação é o processo de ajuizamento, apreciação, julgamento ou valorização do que o educando revelou ter aprendido durante um período de estudo ou de desenvolvimento do processo ensino-aprendizagem. Pode-se dizer, então, que não pode haver avaliação, sem antes tenha havido verificação. Verifica-se antes de avaliar. Uma prova, seja de que modalidade for tem por objetivo fornecer dados sobre os quais se possa emitir um juízo de valor (NÉRICI *apud* MARTINS, 1983, p.311).

A avaliação educacional consiste em apreciações de méritos concernentes ao fenômeno educacional. Com apreciação de mérito nós queremos significar a determinação de valor ou dizer o quanto é bom aquilo que estamos avaliando (POPHAM *apud* SCRIVEN *apud* MARTINS, 1976, p.10)

A partir desses conceitos sugerem-se alternativas para novos caminhos e habilidades avaliativas nas quais docentes e discentes possam refletir sobre o processo pedagógico construído ao longo do período de estudo.

3 METODOLOGIA

Como objetivar algo de características subjetivas? No artigo Avaliação Escolar: uma proposta democrática de Zanoni Carvalho da Silva & Ivaldy Henrique Calado, é apresentada uma proposta de avaliação onde “Todos Avaliam Todos”. Para realizar tal tarefa, os autores sugerem, uma série de questionários que orientarão os diversos atores nesse processo avaliativo. Por exemplo, a *Auto Avaliação do Aluno* é eminentemente subjetiva, porém o questionário específico apresentado por Zanoni & Ivaldy dá um norte. Então, é com base naqueles questionários e sua transposição direcionando-os para a avaliação das disciplinas práticas de música, que elaboramos uma série de questionamentos os quais servirão de apoio para o docente no momento da avaliação do aluno.

Outro aspecto defendido pelos autores é o de que a *Auto Avaliação do Aluno* objetiva a integração do mesmo no processo, dando-lhe participação efetiva no sistema avaliativo e extensivamente no próprio processo de ensino.

Vale salientar que esta participação servirá também, por si só, como mais um fator educativo ajudando o aluno na formação de sua autoconsciência, necessária a sua autogestão no exercício da cidadania. Logo,

seria injusto e até incoerente mesmo, tal forma de avaliação não interferir diretamente na 'promoção' do aluno. Ela será efetivamente a segunda componente (a primeira será atribuída pelo professor) no cálculo da nota do aluno. (SILVA, 1986 p.16)

3.1 - Componentes da Avaliação

Portanto a composição avaliativa é dividida e vivenciada em dois momentos, como o quadro 1 a seguir descreve:

Quadro 1 - Componentes da Avaliação

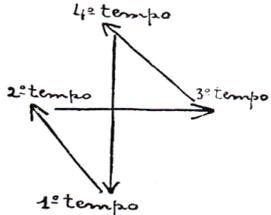
Parte 1: Critérios Avaliativos	Parte 2: Auto Avaliação do Aluno
O professor analisará o desempenho do aluno e na sequência atribuirá a nota de 0 à 10 (zero à dez), respeitando todos os critérios (ver quadro seguinte) planejados. Para cada critério será atribuído uma nota. Então, a prova prática subjetiva será representada por um quadro de referência. No momento de avaliar o rendimento acadêmico do aluno, o professor registrará a nota correspondente do critério em julgamento da forma mais construtiva possível. Finalmente, a nota do aluno atribuída pelo professor será a média aritmética simples ¹ das notas atribuídas a cada critério considerado.	Os discentes receberão questionários onde eles possam avaliar sobre suas trajetórias na disciplina em questão. Neste questionário encontram-se perguntas para que eles próprios decidam qual opção melhor o representa respeitando todo o processo da metacognição, e, com isso, analisar o percurso percorrido refletindo sobre ele, fazendo com que os mesmos sintam-se inseridos no sistema avaliativo.

¹ Média Aritmética Simples. Dados 'n' valores a_1, a_2, \dots, a_n , a média aritmética simples é dada por: $M_{AS} = (a_1 + a_2 + \dots + a_n)/n$

3.1.1 Critérios

A título de exemplo, considerando uma turma de *Regência Coral*, sugere-se que o professor use como referências na avaliação dos conhecimentos, das capacidades e das atitudes dos alunos, os critérios conforme descritos no quadro que segue:

Quadro 2 - Critérios avaliativos aplicados à Regência Coral

Altura das vozes (solfejo)	Assimilação do conteúdo proposto (regência)
<p>O aluno tem domínio do solfejo rítmico e melódico. O papel do iniciante (Regente) é conferir a altura da nota de cada naípe do coro.</p> 	<p>O discente está no início do processo, ou seja, nunca teve contato com a disciplina de Regência. Tudo é algo muito novo para ele. Por exemplo, expressão facial; postura; uso das mãos (a direita marca os tempos do compasso e a esquerda a dinâmica); entrada, fecho ou corte.</p> 
Pulso, andamento, coord. motora, entre mãos e braços	Concentração na performance (regência)
<p>Nesta questão, o docente pode "exigir" um <i>peso</i> maior. Entretanto, o aluno tem conhecimento da estrutura musical, como, por exemplo: notação musical (notas, escala, pauta, claves e valores); ligadura; ponto de aumento; compasso (simples e composto); alteração (sustenido, bemol e bequadro); fermata; harmonia; etc.</p> 	<p>O aluno tem que está concentrado simultaneamente com os conteúdos de regência, performance (presença), estruturação musical (percepção e solfejo [rítmico e melódico]), além do mais, com o público em geral. Lembrando que esse aluno está tendo contato com a matéria pela primeira vez, pois envolve <i>ansiedade, nervosismo, concentração e medo.</i></p>

Autoconfiança- conhecimento da partitura	Auto avaliação do Discente
<p>O discente já tem compreensão da partitura, ou seja, domina os conteúdos que nela estão escritos, como, por exemplo, claves sol e fá na 4ª linha, ligadura, compasso, tonalidade, dinâmica, tempo, expressão, letra de ensaio, afinação, contraponto e forma musical (análise), estética da música, estudo da partitura (instrumentação), treinamento do gesto físico, etc.</p> 	<p>Neste último item, é dado livre arbítrio ao discente de se auto avaliar. Ele atribuirá sua nota após responder um questionário que lhe servirá de orientação.</p>

3.1.2 Separação da valoração da importância dos critérios

Seguindo adiante na linha de abordagem que encaminha-se neste artigo imagina-se que cada critério a ser considerado há de ter uma importância distinta na avaliação do que o aluno assimilou ao longo da etapa de estudo considerado. Assim, sugere-se que cada critério seja seguido de um *peso* correspondente a sua importância dentro do conjunto de parâmetros (critério) adotados. Tem-se então, no caso, o cálculo da nota do aluno uma média aritmética ponderada² no lugar de uma média aritmética simples.

No próximo quadro, ainda considerando uma turma de *Regência Coral*, têm-se os pesos como segue:

2 Média Aritmética ponderada. Dados 'n' valores a_1, a_2, \dots, a_n e os pesos correspondentes p_1, p_2, \dots, p_n , a média aritmética ponderada é dada por: $M_{AP} = (a_1 \cdot p_1 + a_2 \cdot p_2 + \dots + a_n \cdot p_n) / (p_1 + p_2 + \dots + p_n)$

Quadro 3 - Critérios Avaliativos por Média Ponderada

Critérios Avaliativos por Média Ponderada		PESO
1	Altura das vozes (solfejo)	2
2	Assimilação do conteúdo proposto	1
3	Concepção de movimento organizado; integração cognitiva e sensoriomotora (pulso, andamento, coordenação motora, independência entre mãos e braços, etc.)	3
4	Concentração na performance (regência)	1
5	Autoconfiança - conhecimento da partitura	3
6	Auto avaliação do Discente	1
Total →		11

Ainda na mesma sendas percorridas, tem-se as opiniões avaliativas dos pontos de vista recolhidos por Martins de Ausubel, Bruner e Gagné, onde cada educador coloca suas visões paralelas quanto ao tema avaliativo.

AUSUBEL (1918-2008) – é de opinião de que avalie para obter informações que contribuam para o progresso do educando, situando-o no processo e apresentando-lhe seu nível de rendimento. As informações obtidas permitem ao educador, além de avaliação do educando, avaliação global do processo ensino-aprendizagem.

BRUNER (1915-2016) – afirma que os objetivos da avaliação proporcionam *feedback* a tempo de serem utilizados na preparação de materiais a serem usados pelos educandos.

GAGNÉ (1916-2002) – propõe que a prioridade da avaliação é proporcionar *feedback* ao educando e que o professor deve estar seguro de que o aluno tem domínio dos passos pré-requisitos, dentro de uma sequência de aprendizagem que lhe permita progredir. Cada objetivo deve ser avaliado isoladamente, considerando-se que o educando deve dominar todos os objetivos, isto é, as classes e atividades pré-planejadas. (MARTINS p. 161)

Pode-se assim concluir das citações acima, que avaliar é essencialmente questionar. Percebe-se que os referidos pontos de vista dos

educadores, nos mostram uma visão geral de ligação ao tema (avaliação), assim como suas implicações ao ensino e à aprendizagem. Entretanto, é possível o professor levar em conta as diversas etapas do desenvolvimento intelectual, proporcionando assim, um aprendizado de qualidade centrado no crescimento e na evolução do aluno, ou seja, através de novas competências e habilidades e, assim, formar aluno capacitado para atuar na área de Regência Coral. O objetivo de um sistema de avaliação nessa perspectiva é determinar as medidas de cada conteúdo realizado durante a unidade do curso de Regência Coral, bem como, tanto o aprendizado de cada aluno quanto as metodologias de ensino utilizadas pelo docente. Seguindo essa linha, acredita-se no acompanhamento e progresso das aulas, e não apenas a aprovação ou reprovação do aluno no final do período letivo. Por isso, ao definir médias e avaliações, o professor precisa planejar a avaliação definindo os melhores métodos de abordagem para sua disciplina. A ideia, portanto é deixar a avaliação *subjetiva* “próxima” de uma avaliação *objetiva*.

4 APLICAÇÃO

A título de estudo de caso, para se ter um resultado e discussão dessa abordagem mais eficaz como um todo, foi efetivamente aplicado em uma turma de Regência Coral um questionário, com objetivo do aluno manifestar-se sobre o seu compromisso com a disciplina (ver adiante).

Para o momento da prova prática foi elaborado um mapa avaliativo com os critérios considerados e o nome de todos participantes. Nele foram registrados todos os objetivos contemplados em sala de aula como, por exemplo, altura das vozes (solfejo); assimilação de conteúdo proposto (regência); Concepção de movimento organizado, integração cognitiva e sensoriomotora (pulso, andamento, coordenação motora, independência entre mãos e braços, etc.); Concentração na performance (regência); Autoconfiança (estudo da partitura, conhecimento histórico e estilístico, análise, instrumentação, etc.) e nota de auto avaliação atribuída pelo próprio aluno.

Aplica-se na segunda parte da avaliação, o questionário *Auto avaliação do Discente* (pág. 6) onde eles, discentes, puderam refletir sobre o seu desempenho escolar e a sua trajetória na disciplina *Regência Coral*.

Quadro 4 - Mapa Resumo

Mapa Resumo – Para efeito de análise, contém quatro resultados possíveis											
EXERCÍCIO ESCOLAR Data/Dia: seg. XX de XX de 20XX 10:00 - 12:00	Altura das vozes (solfejo)	Assimilação do conteúdo	Concepção de mov. Organizado	Concentração na performance	Autoconfiança /C. da partitura	Auto avaliação do Discente	MÉDIA PONDERADA	MÉDIA SIMPLES	Média Simples sem à Auto avaliação do Discente	Média ponderada sem a Auto avaliação do Discente	
Questão →	1	2	3	4	5	6					
PESO →	2	1	3	1	3	1					
AVALIANDOS ↓	NOTA ↓										
1	9,0	9,0	9,0	9,0	8,0	7,5	8,6	8,6	8,8	8,6	
2	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	8,0	9,8	9,7	10,0	10,0	
3	10,0	10,0	8,5	9,0	9,0	8,0	9,0	9,1	9,3	9,3	
4	9,0	8,0	8,0	8,0	8,0	7,8	8,2	8,1	8,2	8,2	
5	9,0	9,0	10,0	10,0	9,0	8,5	9,3	9,3	9,4	9,4	
6	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	8,0	9,8	9,7	10,0	10,0	
7	10,0	10,0	8,0	8,0	10,0	8,0	9,1	9,0	9,2	9,1	
8	6,0	10,0	8,0	10,0	10,0	7,5	8,5	8,6	8,8	8,8	
9	10,0	8,0	8,0	8,0	8,0	9,0	8,5	8,5	8,4	8,4	
10	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	9,8	10,0	10,0	10,0	10,0	
11	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	8,0	9,8	9,7	10,0	10,0	
12	10,0	10,0	9,0	10,0	10,0	9,0	9,6	9,7	9,8	9,8	
13	10,0	8,5	8,5	9,0	9,0	7,0	8,8	8,7	9,0	9,0	
14	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	
15	9,0	9,0	9,0	10,0	9,0	9,0	9,1	9,2	9,2	9,2	
16	8,0	8,0	9,0	9,0	9,0	8,5	8,7	8,6	8,6	8,6	
17	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	8,5	9,9	9,8	10,0	10,0	
18	10,0	10,0	8,0	8,0	10,0	9,5	9,2	9,3	9,2	10,0	
19	8,0	9,0	9,0	8,0	9,0	9,0	8,7	8,7	8,6	9,2	
20	10,0	6,0	6,0	7,0	6,0	7,5	7,0	7,1	7,0	7,0	
21	10,0	10,0	8,0	9,0	9,0	7,5	8,9	8,9	9,2	9,2	
22	10,0	10,0	10,0	10,0	10,0	8,5	9,9	9,8	10,0	10,0	

Quadro 5 - Questionário entregue aos alunos

REFLEXÃO SOBRE O SEU PRÓPRIO DESEMPENHO					
Auto Avaliação do Discente					
Refleta sobre a sua trajetória na disciplina <i>Regência Coral</i> e responda cada item abaixo assinalando apenas uma opção para cada questionamento.					
Questionário		Resposta			
		sempre	quase sempre	poucas vezes	nunca
1	Estou presente as aulas desta disciplina				
2	Quando FALTO, tomo providencias para ficar a par do que foi ministrado pelo professor				
3	Estou com o material solicitado pelo professor desta disciplina				
4	Demonstro interesse pela aula				
5	Leio o repertório de regência coral indicado pelo professor e participo das aulas				
6	Estou atento as explicações do professor desta disciplina				
7	Procuro pelo professor fora do horário das aulas para esclarecimentos referente à disciplina				
8	Tenho obtido bons resultados nas avaliações das disciplinas cursadas				
9	O tempo que dedico semanalmente para estudos desta disciplina, é em média	+10 h	Entre 7h e 10 h	Entre 3h e 7h	½h antes da Avaliação
10	Do que foi estudado neste período, eu aprendi	Tudo	Quase tudo	Pouco	Quase nada
11	Nota para sua auto avaliação				
Espero que você tenha sido honesto(a) em suas respostas. Muito obrigado!					
<hr style="width: 20%; margin: auto;"/> Assinatura do Discente					

5 RESULTADO E DISCUSSÃO

Analisando-se os resultados obtidos na disciplina *Regência Coral* e verificado que as duas médias (simples e ponderada, com ou sem a auto avaliação do aluno) praticamente encontram-se as mesmas respostas (resultados), apenas com diferenças de *décimos* entre elas, para esse exemplo particular. Pode-se concluir, apressadamente, que não há distinções entre os caminhos seguidos. Ver tabela ao lado.

Será verdade que qualquer caminho leva ao mesmo destino? Considere então as situações hipotéticas do exemplo a seguir, sem maiores discussões, nas quais essas médias (simples e ponderada) apresentam grande discrepância para os alunos **A** e **B** apresentadas no mapa:

Aluno	Média Ponderada		Média Simples	
	Com auto avaliação	Sem auto avaliação	Com auto avaliação	Sem auto avaliação
1	8,6	8,7	8,6	8,8
2	9,8	10,0	9,7	10,0
3	9,0	9,3	9,1	9,3
4	8,2	8,2	8,1	8,2
5	9,3	9,4	9,3	9,4
6	9,8	10,0	9,7	10,0
7	9,1	9,1	9,0	9,2
8	8,5	8,8	8,6	8,8
9	8,5	8,4	8,5	8,4
10	10,0	10,0	10,0	10,0
11	9,8	10,0	9,7	10,0
12	9,6	9,8	9,7	9,8
13	8,8	9,0	8,7	9,0
14	10,0	10,0	10,0	10,0
15	9,1	9,2	9,2	9,2
16	8,7	8,6	8,6	8,6
17	9,9	10,0	9,8	10,0
18	9,2	9,2	9,3	9,2
19	8,7	8,6	8,7	8,6
20	7,0	7,0	7,1	7,0
21	8,9	9,2	8,9	9,2
22	9,9	10,0	9,8	10,0

Critérios	Pesos	Aluno A	Aluno B
Altura das vozes	2	2,0	10,0
Assimilação do Conteúdo	1	10,0	3,0
Concepção do Movimento	3	3,0	9,0
Concentração na Performance	1	9,0	2,0
Auto Confiança	3	2,0	8,0
Auto avaliação	1	7,0	7,0
Média Simples		5,5	5,5
Média Ponderada		4,1	6,8

A avaliação com *peso* parece ter mais clareza com o diagnóstico do aluno. Pois, proporcionam *feedback* na formação processual do ensino-aprendizagem e que serve para avaliar os resultados dos objetivos alcançados, valorizando cada critério individualmente.

Essa visão é que diferencia caminhos opostos do avaliador para examinador. O primeiro busca tomar consciência do processo justo e transparente com as tomadas de decisões; o segundo é fazer que o examinando consiga mais experiência e conhecimento na vida acadêmica, ou seja, só tem a função de medir e classificar as aprendizagens dos discentes.

Deixa-se, entretanto, para estudos posteriores maiores discussões.

O importante e foco primordial desse artigo é analisar uma avaliação *subjetiva*, transformando-a, aproximadamente, numa avaliação *objetiva*.

Os critérios sugeridos nesse trabalho dão clareza, segurança e tranquilidade, tanto para o docente quanto para discente na execução de seus trabalhos.

6 CONCLUSÃO

A avaliação escolar, hoje, só faz sentido se tiver o intuito de buscar caminhos para a melhoria da aprendizagem.

Hoffmann

Com esse pensamento de Hoffmann, chega-se à conclusão que a avaliação escolar, realmente só expressa sentido, se buscar ampliar o diagnóstico educacional.

A *avaliação subjetiva* é aberta, interpretativa (redação, questão aberta, performance musical, etc.); a *avaliação objetiva* é fechada. Por exemplo, numa *melodia instrumental* (partitura), geralmente encontram-se as seguintes configurações: *Dinâmica, Tempo, Alteração de Tempo, Expressão, Texto da Técnica, marcas de ensaio, etc.* Contudo, observa-se que não haverá dúvida com as características descritas. Em contrapartida, a *avaliação subjetiva*, já direcionam para uma inclinação oposta, ou seja, essa *subjetividade* é produzida pelas *emoções e sentimentos* em que o julgador observa o avaliado através da sua experiência profissional, concentrando-se toda a sua vivência na narrativa (performance/regência) do estudante, exteriorizando assim, o *imaginativo subjetivo* para o *consistente objetivo*.

Ressalte-se que o foco principal desse artigo foi centrado numa *avaliação subjetiva*, voltado para o curso de Música, especificamente na disciplina prática de *Regência Coral*. Para o **primeiro** momento avaliativo, investigou-se elaborar critérios que pudessem dar sentido àqueles processos, ou seja, para que o avaliador soubesse se orientar e acompanhar o equilíbrio de todos os itens registrados naquele *quadro detalhado*, onde cada ponto teve sua importância distinta na avaliação daqueles avaliados ao longo do encadeamento escolar, e fazendo da mesma, uma transcrição e adaptação para um *Exercício*, mais *objetivo*, seguido, ou não, de um **peso** correspondente a sua relevância dentro de parâmetros (metodologia) adotados. Continuando na mesma linha dessa natureza (*avaliação subjetiva*), foi aplicado no **segundo** momento da avaliação um questionário para que os avaliados pudessem refletir sobre o seu papel quanto aluno da disciplina de *Regência Coral*, denominado *Auto avaliação do Discente*.

Ao seguir os critérios estabelecidos, o julgador será capaz de identificar os itens nos quais os alunos apresentaram mais dificuldades e que permite, o professor refletir sobre todo o desenvolvimento pedagógico. Logo, essa proposta *subjetiva-objetiva*, serve, como mais um guia de orientação e comunicação para o professor titular, bem como para o docente convidado, no caso de banca examinadora, os levem para caminhos decisórios seguros com relação ao processo percorrido durante a avaliação, homogeneizando o julgamento em uma metodologia “inovadora”. Certamente, esse caminho dá mais qualidade, autoconfiança e tranquilidade aos agentes (professor e alunos) inseridos na ação avaliativa.

Dessa forma, o comprometimento do professor, assim como a do aluno é evidenciado. Ambos são co-autores desse crescimento valorativo. Os procedimentos de avaliação não podem resumir-se exclusivamente em provas, mas envolverem outras técnicas capazes de fornecer informações sobre mudanças comportamentais, coisa que as provas e testes comumente usados não têm condições de fornecer. Em suma, o momento de avaliação deve ser também um momento de construção, de aprendizagem.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Sérgio Deslandes, Fernando Maia Assunção e Zanoni Carvalho da Silva pelo apoio, confiança e orientações.

REFERÊNCIAS

HAYDT, Regina Célia Cazaux. **Avaliação do processo Ensino-Aprendizagem**. São Paulo, Editora Ática, 1988.

LUCKESI, Cipriano Carlos. **Avaliação da Aprendizagem Escolar**. 7ª edição – São Paulo: Editora Cortez, 1998.

LUCKESI, Cipriano Carlos. **Avaliação da Aprendizagem: componente do ato pedagógico**. 1ª edição – São Paulo: Editora Cortez, 2011.

MARTINS, José do Prado. **DIDÁTICA GERAL: fundamentos, planejamento, metodologia e avaliação**. 1ª edição – São Paulo: Editora Atlas, 1985.

SILVA, Zanoni Carvalho; CALADO, Ivaldy Henrique. **Avaliação Escolar: uma proposta democrática**. Tecnologia Educacional , v. 73, p. 12-20, 1986. disponível em: <http://livrozilla.com/doc/558718/o-contexto-da-pr%C3%A1tica-avaliativa-no-cotidiano> acesso em:10/03/2019

Grupo de Pesquisa Mar de Corais

<https://sites.ufpe.br/grupomardecorais/>

Linhas de Pesquisa

Coro Infanto-Juvenil: perspectivas musico-educativas

Formação continuada do Regente

Geomática de Corais: do Brasil ao Exterior

Musicologias da prática coral

Pesquisadores

Ana Lúcia Bezerra Candeias

Anaide Maria Alves da Paz

Armindo de Araújo Ferreira

Elvis de Azevedo Matos

Ernandes Candeia do Nascimento Júnior

Erwin Schrader

Klesia Garcia Andrade

Luciana Bezerra da Silva Brito

Natália Santana dos Santos

Sérgio Deslandes (Líder)

Valdiene Carneiro Pereira

Wendell Macieira Kettle

Editor

Prof. Dr. Sérgio Deslandes



ISBN 978-65-86732-60-3

