

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES**

LEANDRO KFOURI DE VILHENA NUNES

**CORAL DA CAPO: EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DO CANTO
CORAL**

**São Paulo
2012**

LEANDRO KFOURI DE VILHENA NUNES

**CORAL DA CAPO: EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DO CANTO
CORAL**

Trabalho de conclusão de curso como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Bacharelado em Música com habilitação em
Regência do Instituto de Artes da UNESP

Orientador: Prof. Dr. Fábio Miguel

São Paulo

2012

LEANDRO KFOURI DE VILHENA NUNES

**CORAL DA CAPO: EDUCAÇÃO MUSICAL POR MEIO DO CANTO
CORAL**

Trabalho de conclusão de curso como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharelado em Música com habilitação em Regência do Instituto de Artes da UNESP

Orientador: Prof. Dr. Fábio Miguel

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Miguel (Orientador) – IA UNESP

Profa. Dra. Marisa Tench Fonterrada – IA UNESP

São Paulo

2012

A Deus, meus pais, minha família e meus amigos.

RESUMO

O presente trabalho é uma reflexão a respeito do desenvolvimento da atividade coral no cursinho pré-vestibular de música Da Capo. Tem como objetivos servir de relato de experiência para os regentes que realizam ou desejam realizar um trabalho de educação musical por meio do canto coral e também analisar o potencial desta prática de agregar e dialogar os diversos conteúdos musicais abordados nas aulas de Teoria, Percepção e História da Música do cursinho. Para isso realizou-se um estudo de caso (CHIZZOTI, 2003), o qual se valeu de informações registradas acerca do início da atividade em 2011, da observação das aulas de canto coral realizada em 2012, da aplicação de questionário para levantamento de dados e mapeamento do coro realizado no início do curso, da observação dos testes de admissão para o ingresso no cursinho em seus 3 anos de existência e, também, da revisão bibliográfica dos assuntos pertinentes à pesquisa: canto coral, técnica vocal, saúde vocal, educação musical, educação musical coral e dinâmica de ensaio coral. Com esse trabalho, verificou-se e reforçou-se que, de fato, o canto coral é uma ferramenta muito eficaz para a abordagem de diversos conteúdos musicais e, ainda, que o planejamento e a dinâmica dos ensaios têm papel fundamental para que o diálogo entre esses conteúdos aconteça.

Palavras-chave: Canto Coral, Formação Musical, Educação Musical

ABSTRACT

The present work is a reflection on the development of choral activity in pre-college prep music Da Capo. Aims to serve as an experience report to the regents who perform or want to perform a work of music education through choral singing and also examine the potential of this practice to aggregate and engage the diverse musical content covered in class Theory, History and Perception Music of prep. For it will be a case study (Chizzoti, 2003), which is worth of recorded information about the beginning of the activity in 2011, the observation of lessons choir performed in 2012, applying a questionnaire for data collection and mapping choir performed early in the course, the observation of admission tests for entry into prep school in its 3 years of existence and literature review of relevant research issues: choral singing, vocal technique, vocal health, music education, choral music education and coral singing dynamic. With this work, it has been verified and strengthened that, in fact, the choir is a very effective tool for addressing various musical content, and also that planning and dynamic tests have vital role in the dialogue between these contents happen.

Key Words: Choral, Musical Formation, Music Education

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. DA CAPO: CONTEXTUALIZAÇÃO.....	11
2.1 Sobre o Da Capo.....	11
2.2 Canto coral Da Capo 2011.....	12
3. CANTO CORAL DA CAPO 2012	17
3.1. Constatações iniciais	17
3.2 Primeiros passos	18
3.2.1 Levantamento de dados para o mapeamento do grupo.....	18
3.2.2 Tabulação de dados	19
3.2.3 Mapeamento de grupo e análise de dados	21
3.2.4 Mapeamento do ambiente de trabalho e suas condições	30
3.2.5 Mapeamento da saúde vocal dos integrantes.....	31
3.2.6 Resumo dos mapeamentos	33
3.3 Escolha de repertório	34
4. CONTEÚDOS REFERENTES ÀS AULAS E DINÂMICA DE ENSAIO.....	35
4.1 Sobre a técnica vocal	35
4.2 Lista de conteúdos das outras disciplinas do curso	57
4.3 Estrutura/Dinâmica de ensaio	58
4.4. Exemplo de abordagem de conteúdos	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	68
REFERÊNCIAS CONSULTADAS	69
APÊNDICE	70

1. INTRODUÇÃO

Ao longo dos seus três anos de existência, o corpo docente do cursinho pré-vestibular de música Da Capo¹, verificou uma formação musical deficitária e restrita dos estudantes que chegam para se matricular. Essa verificação se deu por meio da observação das provas de seleção às quais os estudantes se submeteram para o ingresso no cursinho, constituídas de questionário acerca de teoria musical e solfejo básicos, e de entrevista. Consta-se todo ano que o aprendizado musical desses alunos é baseado, na maioria dos casos, apenas no estudo do instrumento, sustentado pela teoria mínima necessária para a execução do mesmo. Outras áreas de conhecimento musical, como Harmonia, Percepção, Composição, Regência, Canto coral e História da música, não fazem parte de forma efetiva de sua formação.

Tal situação parece decorrer, em parte, da visão mecanicista de trabalho/ensino ainda predominante no país, onde as pessoas se especializam cada vez mais em suas funções, e, muitas vezes, por consequência disto, têm prejudicada a relação de sua parte com o total do processo da qual participam. De modo geral, esse é um fenômeno que ocorre em diversos campos do saber, e no campo musical não parece ser diferente (TÔRRES, 2005).

Na música, o romantismo é o período que começa a nos indicar traços mais fortes desta visão surgida no século XVII, podendo-se constatar o individualismo como uma de suas principais características. Os músicos buscavam cada vez mais o aprimoramento das técnicas de execução dos instrumentos visando a perfeição nas execuções. É nesse período que surgem as primeiras escolas de música particulares de caráter profissionalizante, sendo a primeira delas o Conservatório de Paris (1794). No Brasil criou-se, no Rio de Janeiro, o Conservatório Brasileiro de Música, em 1845. Estas escolas privilegiavam a formação do instrumentista *virtuoso* e, para isso, adotava-se um ensino técnico-sistemático. Inicia-se também nesse período uma intensa reprodução de obras do passado, a qual reforçou ainda mais o caráter tecnicista do processo de aprendizagem musical (FONTERRADA, 2005, p. 81-82).

Sabe-se que o canto coral não surgiu como prática puramente técnica e nem como expressão do indivíduo, mas sim, como manifestação do espírito coletivo. Exemplos disso são os rituais mágicos-religiosos das tribos na velha tragédia grega e as salmodias medievais (ZANDER,

¹ Cursinho, criado em 2009, no Instituto de Artes da Unesp e que prepara estudantes de música para o ingresso em uma universidade de música.

2003, p. 28). A partir do momento em que o homem inicia uma grande valorização do individualismo, a tendência é que as práticas coletivas ocorram menos. Neste trabalho enxerga-se a importância desses dois espíritos e acredita-se que ambos devem ser cultivados/exercidos.

Frente a todas estas informações, o canto coral é apontado como uma possível alternativa ao ensino técnico-sistemático-individualista, sendo uma significativa ferramenta de integração social, de grande viabilidade econômica e que engloba na prática, diversos conhecimentos musicais, como os citados acima no texto. (FONTERRADA, 2005, p. 200). Pretende-se com esta pesquisa verificar a autenticidade deste apontamento e, caso confirmado, reforçá-lo.

Trata-se de um estudo de caso (CHIZZOTI, 2003), realizado com os alunos matriculados desde o início do ano na disciplina canto coral do cursinho Da Capo, no Instituto de Artes da UNESP, durante o período de aulas. Esta pesquisa utilizou informações registradas acerca do início da atividade em 2011, da observação das aulas de canto coral realizadas em 2012, dos testes de admissão para o ingresso no cursinho em seus 3 anos de existência, e da revisão bibliográfica dos assuntos pertinentes à pesquisa para o suporte teórico da mesma, tais como: canto coral -segundo JUNKER (1999), MATHIAS (1986) e ZANDER (2003)-, técnica vocal coral -segundo COELHO (1994), FERNANDES (2009) e MIGUEL (2009)-, saúde vocal -segundo BARBOSA (1997), CANDIDO (1999) e RIBEIRO e HANAYAMA (2005)-, educação musical -segundo FONTERRADA (2008)-, educação musical coral -segundo FIGUEIREDO (1990) e ZANDER (2003)- e dinâmica de ensaio coral -segundo FIGUEIREDO (1990) e JUNIOR et al (2007)-. Também se valeu de documentação direta na forma de questionário (Rampazzo, 2004), para o levantamento de dados e mapeamento do grupo -segundo JUNIOR et al (2007) e RIBEIRO e HANAYAMA (2005)-, realizado no início do curso de canto coral.

No pré-projeto, pretendia-se fazer também, no início e final deste trabalho, vídeos contendo registros sonoros do coro para analisar o desenvolvimento vocal/musical do mesmo, porém, devido à grande evasão dos alunos matriculados desde o início do ano, esse comparativo foi inviável. Também desejava-se compreender qual a importância da atividade coral para a formação dos estudantes do Da Capo, contudo, viu-se que, para alcançar este objetivo de forma satisfatória, seria necessário um acompanhamento detalhado e individual dos coralistas, o qual demandaria um tempo e organização que extrapolam os propósitos e dimensões de um trabalho de conclusão de curso. Por essas razões, optei por trilhar outro caminho de pesquisa, focando esta

no olhar a respeito da formação, desenvolvimento e trabalho do coral Da Capo, e não no desenvolvimento musical dos coralistas.

2. DA CAPO: CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 Sobre o Da Capo

Criado e concebido em agosto de 2009 por alunos do Instituto de Artes da UNESP (IA), o cursinho Da Capo, curso de extensão gratuito e pioneiro entre as universidades públicas de São Paulo², surgiu com os seguintes objetivos: auxiliar a preparação de candidatos para as provas específicas dos vestibulares de música, capacitar os alunos dos cursos de música do IA à docência, favorecer a acessibilidade aos cursos superiores de música e estimular o senso de responsabilidade social de modo geral.

Após três anos de trabalho, a estrutura pedagógica atual do cursinho constitui-se de:

- Uma coordenadora: Prof.Dra. Yara Caznok, docente do IA;
- Doze professores, todos graduandos do IA nos cursos de Licenciatura em Educação Musical ou Bacharelado em Composição e Regência: Angélica Avante, Carime Pinhatti, Danilo Caradori, Flávio Silva, Gabriel Souza, Guilherme Oliveira, Guilherme Prioli, Jacqueline Franco, Leandro Nunes, Pedro Messias, Ravi Landim, Susan Grey;
- Quatro disciplinas: Percepção musical, Teoria musical, História da música e Canto coral;
- Duas turmas que são atendidas em dois dias por semana: Sábados e quintas-feiras/Segundas e quintas-feiras. Nos sábados e segundas-feiras as aulas ocorrem das 9h às 12h e as turmas têm aula, separadamente, das disciplinas História da música, Teoria musical e Percepção musical (1h hora para cada disciplina), enquanto que nas quintas-feiras, as aulas ocorrem das 19h às 21h e as elas se juntam para as aulas de Canto coral (2h).

A disciplina Canto Coral surgiu somente em 2011, após uma reunião pedagógica do cursinho na qual se discutia formas de se dialogar os conteúdos abordados nas disciplinas Teoria, Percepção e História da música. Percebi então, no canto coral, a possibilidade de integrar e vivenciar esses conteúdos em uma só prática coletiva. Por meio de repertório diversificado, acessível e selecionado de acordo com os conteúdos das disciplinas anteriormente citadas, esta experiência tem possibilitado aos alunos trabalharem concomitantemente diversas habilidades

² Esta condição foi constatada mediante pesquisa realizada pela equipe do cursinho, em 2009. Esta pesquisa não foi publicada.

musicais, tais como: consciência e desenvolvimento vocal e corporal, leitura, percepção, teoria, contextualização histórica, ampliação de repertório, prática de conjunto e experiência de palco.

A implantação da atividade coral no cursinho criou em mim o desejo e a necessidade de investigar possíveis caminhos para se desenvolver, de uma melhor forma, o diálogo entre os conteúdos das disciplinas do cursinho. Além disso, como estou me formando, e o coro do Da Capo pode/deve apenas ser regido por integrantes do Da Capo matriculados no IA (por um motivo existencial do cursinho acima citado), tentei elaborar um material que relatasse a minha experiência de formação e de trabalho com o coro, o qual pudesse servir de apoio aos futuros regentes do mesmo.

A seguir serão abordados alguns aspectos do coro observados em seu primeiro ano de funcionamento.

2.2 Canto coral Da Capo 2011

Em seu primeiro ano de experiência no cursinho, o canto coral foi introduzido como disciplina optativa. Dos 72 alunos matriculados, apenas 20 deles decidiram frequentar as aulas no começo do ano e dentre esses, apenas 11 ficaram até o final do mesmo. Diante desse fato duas questões importantes surgiram:

- a) Porque um número tão pequeno de inscritos na disciplina?
- b) Por que tamanha evasão?

Com relação à primeira questão, levantamos algumas hipóteses. A primeira delas é que, por ter sido canto coral uma disciplina optativa, em horário extra-curricular, muitos estudantes não dispunham de tempo livre para frequentá-la. De fato, no início do ano propusemos dois dias possíveis para a sua realização, mas muitos alunos não puderam participar em nenhum deles. Por meio de votação, decidimos o dia em que seria possível a presença do maior número de alunos, o que totalizou os 20 inscritos no início do ano.

Outra hipótese é que, por ter sido disciplina optativa, os estudantes possam tê-la considerada menos importante em relação às demais. Frente a isso, nós da equipe do cursinho,

optamos por introduzir o canto coral na grade curricular de aulas neste ano de 2012, estipulando previamente dia e horário. Essa medida também possibilitaria aos candidatos se programarem com antecedência para que pudessem frequentar as aulas, já que o dia estaria preestabelecido na divulgação das inscrições.

Já a segunda questão é mais complexa, pois os estudantes que saíram do coral, com exceção de uma pessoa, também deixaram as outras aulas do cursinho. Isso traz a necessidade de uma análise mais ampla envolvendo toda estrutura do Da Capo, que não fará parte deste trabalho pelo fato de não ser o foco do mesmo.

Mesmo com um grupo pequeno ao final do ano, conseguimos atingir o nosso objetivo, que era o de vivenciar por meio do canto coral os conteúdos abordados nas outras disciplinas do cursinho, e terminamos nosso trabalho com uma gratificante apresentação no próprio Instituto de Artes. Nela cantou-se o repertório trabalhado durante o ano todo, em que cada integrante do coro compartilhou, em uma peça escolhida, informações sobre a mesma de acordo com os conteúdos assimilados no curso. O repertório apresentado foi composto pelas seguintes obras: Dadme Albrícias (Cancioneiro de Palácio), Mas vale trocar (Juan del Encina), April is in my mistress face (Thomas Morley), Your voices tune: Alexander's Feast (G. F. Haendel), Abendruhe (W. A. Mozart), Minha Maria (Tema recolhido por Camargo Guarnieri, Arr. Raul do Valle) e Versos musicados de Paulo Leminsky (Anônimo).

A implantação do canto coral no cursinho obteve êxito, pois, associado às outras disciplinas do cursinho, contribuiu para que 6 de seus 11 alunos participantes ingressassem em universidades: cinco deles na UNESP e um na USP. Segue abaixo, o depoimento de dois coralistas a respeito da experiência coral em 2011 no Da Capo:

Depoimento 1:

“O Coral do Da Capo foi muito relevante para minha formação musical, não só pelo fato de ter sido minha primeira participação em um grupo coral, mas porque me ajudou a perceber e assimilar vários conteúdos que estavam sendo passados ao longo do curso.

Cantar e perceber outros colegas cantando me ajudou muito no desenvolvimento das aulas de percepção musical. Então eu passei a ouvir tudo de forma mais atenta e concentrada.

Comecei a desenvolver a escuta e perceber as linhas melódicas individualmente e não, como antes, em um só bloco.

Em relação às aulas de história, o Coral ajudou a pôr em prática algumas idéias e conceitos de algumas épocas da música. Como procurávamos cantar peças de períodos históricos variados, houve muita assimilação de estilos diferentes que podíamos viver na prática dos ensaios. Assim, somei muito ao meu repertório, ao mesmo tempo em que desenvolvia o canto e a técnica vocal.

O encontro tinha muitos aspectos positivos, pois era um momento em que podia interagir com pessoas muito alto astral e interessadas. Era um momento do dia para treinar exercícios físicos e respiratórios voltados para o canto, mas que eram, também, um aperfeiçoamento de qualidade de vida. Eu sempre saía das aulas muito bem humorado e relaxado, porque o clima de amizade que foi criado no grupo não permitia qualquer resultado diferente.

Para mim, talvez, o aspecto negativo mesmo era ter que chegar até lá. Fora isso, acontecia algumas vezes de ficarmos sem vozes de baixo ou contralto, por exemplo, e algumas pessoas terem de cantar como tal sem serem. Isso pode ser um pouco prejudicial para a própria voz da pessoa, mas também compreendo que é um problema de qualquer Coral não ter as vozes que gostaríamos. Além do mais, quando não conseguíamos alcançar as notas, o professor nos orientava a alterar a oitava momentaneamente.

Minha opinião sobre corais até então era algo ligado a uma coisa velha e religiosa, talvez por educação familiar mesmo, e também porque, das poucas vezes que tinha visto corais ao vivo, ou era na Igreja Ortodoxa Cristã, ou algum outro grupo com repertório que não me chamou muito a atenção. Nas aulas, essa visão foi alterada, porque conheci repertórios bem mais interessantes dos que já tinha ouvido e, a partir do momento que passamos a estudar aquelas peças e o contexto histórico delas, cantá-las e ouvi-las tomaram outro sentido bem mais envolvente.

Por fim, quero elogiar todos os participantes do Coral do Da Capo e também ressaltar que a apresentação final para uma platéia é muito boa idéia, pois ajuda as pessoas a perderem a inibição e se relacionarem com uma possível público que terão em suas vidas profissionais. Afinal, não é a toa que consegui ingressar na Unesp em Composição. Devo às aulas de canto coral muito dos ensinamentos adquiridos ao longo do Curso.

Obrigado! “

César, atual estudante de Composição do IA

Depoimento 2:

“Foi minha primeira experiência com canto coral. Meu solfejo e minha afinação melhoraram bastante com essa atividade e acredito que o canto também melhorou minha musicalidade, a respiração nas frases, a articulação, dinâmica, etc. Tudo isso melhorou no estudo do meu instrumento.

No começo me sentia meio inseguro por que minha leitura e minha afinação eram muito ruins, era muito difícil quando estudávamos uma música nova, eu mais decorava do que lia, e tinha dificuldades de acertar algumas notas. Com isso fiquei meio desanimado e faltei a alguns encontros no primeiro semestre. No segundo semestre comecei a estudar mais sistematicamente e a atividade se tornou mais legal. Apesar das minhas dificuldades, achei o repertório compatível com nossa capacidade e abrangeu diversos períodos

Eu nunca tinha feito canto coral, achava que era chato, principalmente coral de música "erudita", mas gostei muito de ter feito o coral Da Capo, faria de novo.”

Daniel, atual estudante de Educação Musical do IA

Por esses depoimentos é possível perceber que o canto coral auxiliou no desenvolvimento musical desses estudantes em diversos aspectos, tais como:

- melhoria da leitura (maior fluência e prontidão);
- melhoria da afinação, através do desenvolvimento de uma escuta mais atenta e direcionada;
- Mudança do padrão de escuta: desenvolvimento da percepção de linhas melódicas ao invés de blocos harmônicos.
- melhoria da construção de fraseados, dinâmicas e articulações no repertório;
- facilitação da assimilação de outros conteúdos desenvolvidos nas outras disciplinas do cursinho;
- contribuição no estudo do instrumento individual;
- melhoria na qualidade de vida, propiciada pelos exercícios propostos para o canto (corporais e respiratórios);

- mudança da visão negativa com relação à atividade coral, pelo conhecimento de outras possibilidades de repertório;
- ajuda na perda de inibição frente a um público, por meio de apresentação realizada com o repertório vivenciado ao longo do curso;

3. CANTO CORAL DA CAPO 2012

3.1. Constatações iniciais

Como dito anteriormente, a equipe do Da Capo introduziu a disciplina Canto Coral na grade oficial de aulas do cursinho, buscando com esta medida um maior número de participantes na mesma. De fato esse número aumentou, porém percebemos algumas falhas de nossa parte nesta nova empreitada que dificultaram o alcance pleno de nosso objetivo. Uma delas foi, deixarmos a aula de canto coral num dia isolado das outras matérias, ou seja, os alunos freqüentavam as aulas de teoria musical, história da música e percepção, todas agregadas em um só dia, e canto coral em outro. Supomos que esse formato ainda manteve o canto coral distante do cursinho, dando impressão de algo que fosse à parte do todo. Além disso pensou-se numa possível desmotivação dos alunos pelo fato de irem ao curso para assistirem “apenas” uma aula. A outra falha foi aceitarmos atestados provenientes de alunos que relatavam não poderem frequentar as aulas de canto coral devido a outros compromissos pré-existentes no dia. Da segunda falha surgiu a seguinte questão: porque estes alunos se matricularam no cursinho, se sabiam que estavam previstos dois dias de aula semanais? O cursinho não deveria ter aceitado estes atestados! Foi então que a equipe do Da Capo se reuniu para discutir acerca do número de alunos participantes da disciplina ainda estar abaixo das expectativas, mesmo ela estando na grade oficial, e vimos que nossas falhas já não podiam mais ser contornadas para o ano de 2012. A par disso, continuamos com o acompanhamento individual dos alunos por meio de lista de chamadas e conversas que visavam saber o desenvolvimento deles no coro, incentivando-os a comparecerem nos encontros corais e reforçando a importância dos mesmos. Porém, tínhamos a consciência de que a disciplina poderia estar melhor estruturada dentro do curso como um todo. Sendo assim, optamos por seguir adiante sem o desejado caráter de disciplina oficial, pois vimos que é preciso estabelecer um melhor planejamento do curso para que isso ocorra de fato.

3.2 Primeiros passos

3.2.1 Levantamento de dados para o mapeamento do grupo

É fundamental para o início de qualquer trabalho coral, que o regente faça um mapeamento do seu coro para melhor planejar e organizar seus ensaios, bem como verificar quais são as necessidades musicais e vocais dos integrantes. Para tanto, elaborei o seguinte questionário baseado em HANAYAMA e RIBEIRO (2005) e JUNIOR et al (2007), o qual foi entregue aos coralistas nas primeiras semanas de aula juntamente a um termo de consentimento livre e esclarecido, anexo no final deste trabalho.

Questionário Da Capo 2012

1. Nome: _____

2. Idade: _____

3. Sexo: _____

4. Já teve alguma experiência com a prática do canto? () Sim () Não

Em afirmativo, qual experiência? (especifique o período e local da experiência)

() Aulas individuais _____

() Coro _____

() Outros _____

5. Classificação vocal: _____

6. Sente algum incômodo vocal? () Sim. _____ () Não

7. Você utiliza sua voz em sua atividade profissional? () Sim () Não.

Em caso afirmativo, por quanto tempo? (especifique a atividade)

- () o dia inteiro _____
() um período do dia _____
() uma parte do dia _____

8. Fuma? () sim () não

9. Você já foi ao médico verificar sua saúde vocal? () sim () não

Em caso afirmativo, possui algum problema de saúde vocal diagnosticado?

() Não. () Sim. Qual? _____

3.2.2 Tabulação de dados

A seguir, temos uma tabela elaborada a partir do levantamento de dados dos questionários preenchidos:

Tabulação de dados

1/3. Número de integrantes	Masculino				Feminino				Total						
	18				20				38						
2. Idade	15 a 18								Acima de 18						
	16								22						
4. Já teve alguma experiência com canto	Sim*				Não				* Em caso afirmativo, qual a experiência		Aulas individuais	Coro	Outros		
	26				12				-----		6	22	2 *cantar em banda		
5. Classificação o vocal	Início					Após a classificação dos que não sabiam				NS*: Não sabiam					
	S	A	T	B	NS*	S	A	T	B						
	6	8	5	3	16	10	10	12	6						
6.Sente algum incômodo vocal	Sim*					Não				* Pigarro, cansaço vocal					
	2					36									
7. Utiliza voz em atividade profissional	Sim*					Não				* Em caso afirmativo, por quanto tempo		O dia inteiro	Um período do dia	Uma parte do dia	
	7					31						1	5	1	
8.Fuma	Sim					Não				----- -----					
	4					34									
9.Já foi ao médico verificar a saúde vocal	Sim*					Não				* Em caso afirmativo, possui alguma problema vocal diagnosticado		Sim		Não	
												1		1	
	2					36						Faringite e refluxo			

3.2.3 Mapeamento de grupo e análise de dados

Além de possibilitar ao regente elaborar e programar os ensaios, bem como averiguar quais são as necessidades musicais e vocais daqueles que estão sob sua orientação, o mapeamento do coro auxilia, principalmente, na escolha de um repertório condizente com a realidade do grupo com o qual se trabalhará. Para tanto, JUNIOR, et al (2007) orienta-nos a observar os seguintes aspectos: número, gênero, idade, classificação vocal, nível musical e tempo disponível/requerido de ensaio dos integrantes e, também, tempo de existência e objetivo do grupo. A seguir, abordarei a teoria que envolve cada um destes aspectos, aplicando-a em seguida, ao contexto do coral Da Capo.

a) Número de integrantes (questão 1 do questionário): ZANDER (2003) afirma:

O número de elementos que constitui um coro determina qualidade sonora e de timbre do mesmo. A literatura a ser cantada deve, pois, guiar-se conforme esta estruturação... Podem ser considerados coros de câmara os que se compõe de mais ou menos 20 a 25 elementos. Alguns coros de câmara, devido a sua literatura, possuem até 30 pessoas. Acima desse número, um coro já perde muito de seu caráter camerístico. (pág. 172)

O número mínimo para se caracterizar um grupo coral deve ser de aproximadamente 12 pessoas (3 de cada naipe). Com um número inferior a este, começa-se a obter resultados sonoros de caráter solístico. Coros com 40 cantores ou mais, geralmente são utilizados para realizar repertório sinfônico, operístico, etc. Pensando-se somente na questão numérica, quanto maior o número de integrantes, maior a tendência a se obter uma sonoridade mais pesada e de menor transparência.

No Da Capo: Iniciamos o ano com 38 estudantes matriculados. Este número torna o grupo mais próximo da qualidade operística/sinfônica do que a de câmara e, por esta razão, imaginei uma sonoridade com maior peso e de menor transparência, bem como um repertório que fosse mais adequado a essa condição. Porém, logo nos 3 primeiros ensaios observei que em nenhuma aula compareceram todos os 38 estudantes matriculados e que também já havia a evasão de alguns deles na disciplina. O número máximo de alunos que as aulas atingiam era de 26, e a média de alunos por aula era de 17. Ou seja, a realidade de trabalho neste caso não foi condizente

com o número determinado pelo mapeamento realizado, o que é bastante comum nesta questão devido, principalmente, ao problema da evasão de integrantes nos coros amadores. A partir deste tópico, já pude constatar que o mapeamento serve como auxílio para o planejamento das atividades corais, mas não como ferramenta única e definitiva. Os primeiros ensaios é que determinam se a realidade de trabalho está condizente com o mapeamento feito pelo regente.

b) Gênero (questão 3 do questionário): Levantado o número de integrantes do coro, a próxima etapa é saber o gênero e a idade dos mesmos. Pensando-se somente nesta questão, o gênero irá apontar as condições de equilíbrio sonoro, bem como as possibilidades de repertório a ser realizado: para coro masculino, feminino e/ou misto.

No Da Capo: Com relação ao gênero, dos 38 matriculados, 20 eram mulheres e 18 homens. Os números apontam um coro equilibrado nesta questão, e mesmo após a evasão dos alunos, esse equilíbrio manteve-se. Esse quadro já possibilita uma grande diversidade de repertório, abrangendo todos os tipos descritos acima.

c) Idade (questão 2 do questionário): A idade indica qual repertório poderá ser executado de acordo com a maturidade vocal e psicológica do coro: infantil, juvenil ou adulto. Cada período e estilo musical requer uma sonoridade³ característica. Por exemplo, um coro infantil dificilmente poderá executar um repertório romântico, a não ser o escrito especificamente para a idade, pois o romantismo é caracterizado por uma sonoridade mais colorida e pesada, própria de uma voz madura. Da mesma forma, não é aconselhado a um coro de meia-idade, que tenderá, em função do envelhecimento vocal, ter uma voz mais pesada e escura, executar repertório barroco, que é caracterizado por uma sonoridade mais leve e clara.

Outro fator muito importante relacionado à idade é a muda vocal, processo decorrente do crescimento da laringe e do comprimento das pregas vocais ocorridos na puberdade. Esse processo hormonal tem uma média de duração de quatro anos e ocorre, geralmente, entre os 13 e 18 anos de idade de uma pessoa. A principal característica percebida na muda vocal é a mudança

³ Detalhes a respeito desse aspecto poderão ser encontrados no cap. 1 “A música coral e a sonoridade dos vários estilos: uma perspectiva histórica das práticas interpretativas” na tese de FERNANDES (2009).

de altura ou “região sonora”, ficando a voz do adolescente mais grave. Nos meninos essa mudança é mais evidente, com queda de uma oitava, enquanto que nas meninas, o âmbito vocal cai apenas três ou quatro semitons. Outra mudança também é no timbre da voz, que ganha corpo devido ao surgimento de mais harmônicos. Com a muda vocal, podem surgir alguns sintomas vocais conhecidos como puberfonias. São elas: instabilidade vocal, rouquidão ou aspereza temporária, afonia, quebras de altura ocasional e redução de força e flexibilidade vocal. Esses sintomas, em um indivíduo saudável, devem cessar após o término deste processo fisiológico. Caso contrário, deve-se encaminhar o adolescente a um fonoaudiólogo. (CÂNDIDO, 1999)

No Da Capo: Os integrantes estão na faixa etária vocal que os caracteriza como jovens (entre 15 e 30 anos). Esta faixa não apresenta grandes restrições de repertório. Para a tabulação dos dados, os coralistas foram divididos em dois grupos: dos que possuíam de 15 a 18 anos e dos que tinham acima de 18 anos. Vale lembrar que a idade de 15 anos inicia o primeiro grupo, pois é a idade mínima que o cursinho já presenciou de um aluno que atendesse os pré-requisitos para o ingresso no mesmo: estar cursando o ensino médio ou já tê-lo concluído. A razão pela qual dividi os alunos nestas faixas-etárias foi justamente verificar quais deles podiam estar em processo de muda vocal. Depois de identificados, orientei-os a respeito do tema e procurei ampará-los em situação de desconforto vocal, sempre ressaltando a normalidade do evento e motivando-os a descobrirem a nova voz. Sabe-se que essa mudança por eles vivida tem grande relevância na parte emocional, por isso a importância do acompanhamento e orientação individual. Quanto à outra faixa-etária (acima dos 18 anos), orientei que, caso ainda houvessem sintomas parecidos com os da puberfonia, procurassem um fonoaudiólogo.

d) Classificação vocal dos integrantes (questão 5 do questionário): Esta informação mostrará ao regente quantos naipes ele terá disponível em seu coro, bem como a quantidade de vozes por naipe. Diante do quadro levantado, o regente terá uma boa noção se o coro estará ou não sonoramente equilibrado, verificando se há poucas ou muitas vozes de um naipe em relação aos outros ou, até mesmo, se não há vozes de um determinado naipe. Também poderá levantar quais são as possibilidades de repertório a se trabalhar (1, 2, 3, 4, 5 vozes, etc). É muito comum no Brasil haver casos em que não haja contraltos no coro, aproveitando-se muitas vezes as mezzosopranos de voz mais escura para cantarem como contraltos. O mesmo pode-se dizer do naipe de

baixos, aproveitando-se os barítonos de timbre escuro para exercerem tal função. (ZANDER, 2003, pág. 173)

Nos coros amadores, é muito comum haver integrantes que não sabem sua classificação vocal. Para esses, recomenda-se que o regente realize audições individuais com intuito de orientá-los a respeito de suas vozes e de encaminhá-los ao naipe do coro correspondente as mesmas. Nestas audições, pode-se pedir a cada coralista que execute alguns vocalizes com as seguintes características: de fácil memorização e transposição, em grau conjunto, com saltos sobre uma tríade, com vogais e/ou vogais precedidas de consoante que ajudem determinado resultado sonoro (s,m,n,l,h), acompanhados ao piano e que realcem as características da voz dele. É importante que o regente ou preparador vocal evite interromper o aluno durante os vocalizes ou demonstrar qualquer sinal de julgo, para não criar algum tipo de tensão emocional e/ou física no mesmo. Com igual objetivo, pode-se solicitar que o coralista cante um trecho de uma música do agrado dele, observando conjuntamente os seguintes parâmetros vocais: timbre, tessitura, extensão, notas de passagem, estrutura física e voz falada. A escolha da música pelo coralista visa trazer maior segurança e tranquilidade a ele durante a avaliação. Após esta audição o regente terá uma boa noção a respeito da voz da pessoa, porém, deve considerar que este apontamento inicial não deva ser único, mas parte de um processo que perdurará os anos seguintes do trabalho com ele. (MIGUEL, 2009).

No Da Capo: Observei o seguinte quadro inicial: seis sopranos, oito contraltos, cinco tenores, três baixos e dezesseis pessoas que não sabiam sua classificação. Para esses que não sabiam, nas três primeiras semanas de curso, em horário agendado, realizei audições individuais com intuito de orientá-los a respeito de suas vozes e encaminhá-los ao naipe do coro correspondente as mesmas. Após as audições obtivemos este outro quadro de vozes: dez sopranos, dez contraltos, doze tenores e seis baixos. O coro do Da Capo dispôs durante todo o curso dos 4 napes básicos da voz preenchidos, mesmo que numericamente desequilibrados. Esse fator também contribuiu para a existência de uma grande variedade de repertório possível de ser realizado.

Com relação a muda vocal, apesar de termos 16 integrantes na faixa etária dos 15 aos 18 anos de idade, tivemos apenas 3 casos de dificuldade de adequação de voz: 2 tenores e 1 baixo. O interessante é o fato de serem todos homens, justamente o gênero em que há uma maior mudança de altura na voz.

e) Nível musical dos integrantes (questão 4 do questionário): Este item permite ao regente saber qual o nível técnico-musical do repertório que os coralistas estão aptos a realizar e de que forma este poderá ser trabalhado (se com leitura de partituras ou repetição de um modelo vocal, por exemplo). Existem várias maneiras de saber o nível musical dos integrantes de um coro. Uma forma eficaz é aplicar um pequeno questionário associado a uma breve audição. Seguem algumas sugestões de perguntas para serem colocadas no questionário:

- Você estuda ou já estudou música? Informe o local e período da experiência.
- Já teve experiência com canto? Se sim, que tipo?
- Lê partitura?

Com relação à audição, pode-se pedir que o coralista cante uma canção que seja do agrado dele e que ele se sinta confortável cantando a mesma, observando os seguintes aspectos:

- Se ele é capaz de manter um discurso melódico lógico, com alturas e ritmo definidos
- O nível de precisão com que ele realiza graus conjuntos, saltos, tríades
- A qualidade vocal que ele imprime no seu canto, levando em conta os aspectos da técnica vocal

No Da Capo: O nível musical dos integrantes também é um ponto positivo para o coral do Da Capo, pois todos eles são estudantes de música que estão se preparando para ingressar em uma universidade de música. Para conseguirem uma vaga no curso, eles passam por um processo seletivo que abrange solfejo rítmico e melódico à primeira vista, além de prova de teoria (tudo em nível básico). Com isso obtêm-se um coro em que todos lêem partitura. O fato deles serem estudantes de música também possibilita um gama enorme de atividades e abordagens dos conteúdos.

O fato intrigante é que, do total de integrantes, 12 deles (31,6%) nunca haviam tido qualquer tipo de experiência com canto: um número grande num contexto de alunos que estão querendo ingressar numa faculdade de música. Essa porcentagem é um indício de que ainda existem músicos que têm seu aprendizado musical baseado apenas no estudo do instrumento, não tendo a oportunidade de enxergar a importância e a complementaridade de “outras” áreas da música, como o canto coral e outras tantas citadas anteriormente, em sua formação musical.

f) Tempo de existência do grupo (não há necessidade do questionário para averiguar):

Também é importante saber há quanto tempo o grupo com que se trabalhará existe. Se for um grupo novo, o regente terá mais liberdade em imprimir o seu jeito de trabalhar. Porém, se for um grupo tradicional, deve-se conhecer antes a dinâmica de trabalho desenvolvida pelo(s) regente(s) anterior(es), tentando manter as práticas que o grupo gosta e acha que são funcionais e, com respeito, propor atividades novas.

No Da Capo: Por ser o Da Capo um curso de apenas 1 ano de duração, todo ano o grupo se renova, tendo-se sempre uma experiência nova e inicial de trabalho. O aspecto positivo disso é que o regente desenvolve uma prática de formação de coro, mas, em contrapartida, não tem a oportunidade de continuar o seu trabalho na sua melhor fase, na qual os conteúdos musicais estão melhor assimilados pelos integrantes e o grupo está com um bom entrosamento.

g) Objetivo do grupo (não há necessidade do questionário para averiguar): Grupos corais são criados com diversas finalidades. É de extrema necessidade o regente sempre ter em mente o objetivo do trabalho do grupo, para que ele saiba dosar o nível de exigência musical nos ensaios, bem como o tipo de repertório que será desenvolvido. Das naturezas dos grupos corais, JUNKER (1999, p.2) classifica-os:

Corais de empenho: grupos corais que pertencem à instituições cuja a atividade principal não é música. Nesta categoria estão contidos coros profissionais ou amadores ligados a algum tipo de órgão, grupos de empresas, grupos de estabelecimentos educacionais que não sejam de música especificamente.

Corais religiosos ou sacros: Os chamados coros de igreja, estes tem objetivo de enriquecer as atividades litúrgicas em uma comunidade eclesial. Seu repertório é quase que exclusivamente de músicas sacras e suas participações musicais, em sua maioria, são dentro da própria igreja ou instituição religiosa.

Corais de escolas técnicas e superiores de música: grupos ligados a instituições educacionais de música cujo objetivo maior é o desenvolvimento acadêmico. A partir do momento que estes grupos começam a tomar o fôlego da subsistência, eles gradativamente se

tornam uma organização mais estruturada adquirindo muitas vezes uma identidade quase que autônoma da própria instituição.

Corais independentes: Grupos corais que não são ligados à instituição alguma, geralmente criados por idealismo do próprio regente ou de um grupo de líderes. Alguns destes grupos também surgiram por algum tipo de desligamento de instituições a que estavam antes filiados.

Coros Comunitários: Grupos corais formados por gente de uma comunidade específica de caráter social, religioso ou político. Geralmente são pessoas leigas em música cujo objetivo pessoal é o de ter uma atividade a fim de obter satisfação ou realização pessoal. Muitas vezes o cantar pode ser algo com objetivos secundários.

Coros de Empresas: Estes são de dois tipos. O primeiro, em sua vasta maioria (quase que a totalidade) existe com objetivos de se ter um grupo na empresa com atuação artística nas atividades sociais ou de cunho patriótico. Seus participantes geralmente são funcionários das empresas que têm alguma ligação com a música coral, porém o fazem por amor. O segundo tipo, tem o objetivo de representar a instituição em suas variadas atividades sociais de cunho interno ou mesmo externo. Este grupo pode levar o nome da instituição em uma grande porção de variados eventos, principalmente fora da casa.

Embora sejam casos raros, existem propostas para que, como em algumas situações do esporte brasileiro, os membros do grupo coral estejam contratados somente para exercer a função de cantores do coro, exatamente para dedicarem-se exclusivamente para representar a instituição quando necessário.

Coros Profissionais: Segundo definições pelos especialistas, um coro pode se tornar profissional sob duas situações diferentes. Alguns deles acham que somente uma delas indica o fato de o grupo ser profissional, que é quando há salários ou proventos para que o cantor exerça a função. Outros acham que profissional é o grupo cujas pessoas têm formação acadêmica para tal. Ou seja, estudaram para exercer a função. De qualquer maneira, sob uma ou ambas as circunstâncias, é dos gêneros mais raros no país.

Coros Universitários: No Brasil, existe uma situação interessante em relação a alguns corais universitários. Existem alguns grupos que são ligados diretamente à reitoria através de decanatos ou pró-reitorias de assuntos ou ações comunitárias e não ligados a departamentos de música. Muitas vezes esses grupos foram originados nos *Campus* em consequência de atividades da comunidade sem a iniciativa do departamento de música propriamente dito. Desta forma, com a solidificação do movimento na universidade, estes grupos se tornaram uma atividade comunitária e de representatividade externa (quando necessário) da instituição a que estão ligados. Poucos são os corais universitários no país ligados ao departamento de música.

Coros de Escolas Secundárias: Coros de jovens cujo repertório a ser desenvolvido, em sua maioria das vezes, deve ser mais leve por consideração das extensões vocais dos cantores envolvidos. Para os grupos que trabalham com repertório musical mais simplificados, existem arranjos musicais próprios para este gênero compostos a três vozes. Soprano, contralto e barítono. Semelhantemente aos coros universitários, estes grupos surgem mais como uma atividade comunitária no meio escolar, do que como uma atividade acadêmica. São as chamadas atividades extra classes.

Coros líricos e Sinfônicos: Este gênero tem o repertório como principal fator indicativo. Estes grupos usualmente realizam peças sinfônicas para coro e orquestra, coros de ópera, operetas ou peças de estilos semelhantes. Eles geralmente pertencem há teatros municipais, estaduais ou nacionais, como um dos três corpos quando há estrutura para tal (orquestra e bale são os outros dois) ou a instituições superiores de música. Há também os coros sinfônicos comunitários, que tem a mesma estrutura do primeiro, porém são mantidos e abertos para toda a comunidade sem ser seletivos.

Coros Cênicos: Grupos que tem como características executarem tanto concertos como shows onde utilizam também da coreografia para suas apresentações. Seu repertório consiste em grande parte de peças incidentais onde histórias são contadas tais como: Óperas, operetas ou cantatas cênicas. Porém estes grupos não ficam restritos a este tipo de repertório somente.

Coros de Câmara ou Madrigais: Grupos cujo número de participantes é restrito. Estes termos são originados na história da música. O termo *câmara*, que dentre as suas definições, compõem-se aposento, compartimento, surgiu quando a prática musical começou a se espalhar para além dos espaços da igreja até atingir os locais dominados pela aristocracia. Exatamente pelo fato de apresentações serem realizadas nos aposentos das cortes da época. Inclusive, havia a prática de *sonata da chiesa* em contrapartida à *sonata da câmara*. O termo *madrigal* originalmente se refere a uma forma composicional utilizada durante a renascença na Itália. Eram peças musicais seculares cantadas por grupos vocais com uma pessoa por voz. Daí, despontaram grupos madrigalescos fazendo predominantemente esta forma musical. Com isso, como forma derivativa do termo original, grupos de limitado número de pessoas surgiram com o nome de madrigais.

Coros de Terceira Idade: Este termo se refere a alguns grupos corais que tem surgido em tempos modernos cujos participantes são pessoas idosas. Esta atividade tem tido relevante participação em diferentes cidades brasileiras por proporcionar a estes cantores uma ocupação que lhes desenvolve o ânimo, o moral, o humor, etc. Também causa um profundo sentido de auto realização em cada cantor.

Grupos vocais: Semelhantemente aos grupos de câmara e madrigais, estes grupos também tem número restrito de pessoas. Porém suas atividades, objetivos e repertório são diferentes. Geralmente são grupos que realizam shows ou participam como *back up* vocal de cantores ou instrumentos solistas. Seu repertório, em grande parte, consiste de música popular, jazz, gospel ou *jingles* para rádio ou Televisão.

No Da Capo: Quanto a seu objetivo, o coral Da Capo melhor se encaixa, dentre os acima descritos, nos “Corais de escolas técnicas e superiores de música”, grupos ligados a instituições educacionais de música cujo objetivo maior é o desenvolvimento acadêmico. Dentro deste objetivo maior, existem outros a ele relacionados, como a preparação para as provas de vestibular, o desenvolvimento dos alunos quanto à consciência vocal e corporal, à leitura musical, à percepção rítmica e melódica, aos aspectos teóricos-musicais, à contextualização histórica do repertório, à ampliação de repertório, à prática de conjunto e à experiência de palco

h) Tempo disponível/requerido dos integrantes para os ensaios (no caso do coral Da Capo, não foi necessário colocar este item no questionário): Sendo ou não os encontros corais de caráter obrigatório, é fundamental que o regente tenha definido o tempo de duração dos ensaios, frequência dos mesmos ao longo da semana e o período em que eles serão realizados, para que possa planejar suas aulas, distribuir as atividades musicais de acordo com estes fatores e saber o que é possível de se realizar com o tempo disponível. Os coros institucionais geralmente já têm o horário, frequência e período dos ensaios pré-estabelecidos de acordo com o funcionamento de cada instituição. Porém, com os coros informais, é comum que essa questão seja resolvida através de um acordo entre os integrantes.

No Da Capo: O tempo disponível dos integrantes para os ensaios neste coro não é levado em conta, pois a duração, frequência, dias e período das aulas são pré-determinados pela instituição Da Capo, de acordo com as possibilidades de uso das dependências do IA e da disponibilidade dos professores

3.2.4 Mapeamento do ambiente de trabalho e suas condições

a) Infra-estrutura: O regente deve avaliar o local de trabalho levando em conta os seguintes aspectos:

- o espaço físico (se comporta, de maneira confortável, todos os integrantes e materiais envolvidos no trabalho; a acústica do lugar; se há disposição de mais de uma sala para o ensaio de naipes separados)

- materiais para o trabalho (se há um piano ou teclado no local; aparelho de som; estante de partitura para o regente; cadeiras sem braço)

No Da Capo: Por estar inserido dentro de um Instituto de Artes que possui cursos de música, o coro do Da Capo dispôs de excelente infra-estrutura, tanto em espaço-físico, como em

questão de materiais para o trabalho. As aulas foram realizadas na própria sala de coral do IA: Laboratório Fúrio Franceschini (LFF), que possui acústica própria para a esta prática, bem como espaço suficiente para um coro de até 80 integrantes. A sala é equipada com aparelho de som, computador, piano elétrico, cadeiras sem braço para os coralistas e estante de partituras para o regente.

b) Equipe de trabalho: Uma equipe ideal para desenvolver deve-se constituir de um regente, um regente-auxiliar, um preparador vocal, um pianista co-repetidor, e, caso o coral seja amador, monitores de naípe. O regente principal deve saber exercer, mesmo que em níveis distintos, todas essas funções dentro do coral, porém, é melhor que as distribua para outras pessoas, a fim de obter maior excelência nelas e poder focar mais o trabalho próprio do regente. No Brasil são poucos os coros que dispõem de uma equipe de trabalho como a citada acima, sendo mais comum o regente trabalhar com um co-repetidor ou até mesmo sozinho.

No Da Capo: Dois regentes polivalentes se revezavam nas atividades de correpetição, preparação vocal, regência, entre outras.

c) Tempo disponível do local para os ensaios: Tão importante quanto saber a disponibilidade dos integrantes do coro para estabelecer a duração, frequência e o período dos ensaios, é também averiguar a disponibilidade do local de trabalho. Há regentes que se baseiam somente na disponibilidade do local, como nos coros institucionais, e há regentes que tentam negociar com os dois lados para obter um trabalho que abranja o máximo de pessoas possível.

No Da Capo: A sala foi cedida mediante autorização do professor doutor Vitor Gabriel, responsável pela sala, e também da disponibilidade de uso da mesma, no caso, às quintas-feiras das 19:00 às 21:00, no período de 19/4/12 a 6/12/12.

3.2.5 Mapeamento da saúde vocal dos integrantes

As questões 6, 7, 8 e 9 foram inseridas no questionário com o objetivo de se saber a respeito da saúde vocal dos coralistas para um melhor acompanhamento individual, bem como identificar a percepção que possam ter acerca de sua voz em diferentes situações. Sabendo ser

este um assunto de extrema importância, mesmo não sendo o foco deste trabalho, será abordada a parte conceitual de cada pergunta relacionando-a com os casos apresentados no coral Da Capo, mas sem grande profundidade.

A sexta questão (**Sente algum incômodo vocal?**) foi colocada com o objetivo de identificar os coralistas que já apresentavam algum incômodo vocal, e assim, trabalhar de forma adequada as suas necessidades vocais ou até mesmo encaminhar a um profissional da voz, caso fosse necessário. No Da Capo apresentaram-se dois casos: um integrante que se queixava de cansaço vocal e outro que se queixava de pigarro. Feito esse primeiro processo, as perguntas seguintes visaram traçar fatores que podem ter ocasionado ou contribuído para o surgimento dos problemas queixados pelos alunos na sexta questão, ou que podem ocasionar ou contribuir para algum tipo de problema vocal aos que não se queixaram na mesma.

A questão número sete (**Você utiliza sua voz em sua atividade profissional?**) refere-se ao uso da voz na atividade profissional dos coralistas. É importante essa verificação, pois, dependendo do número de horas que determinado aluno utilize sua voz, este pode chegar nos ensaios com cansaço vocal/fadiga muscular, percebida muitas vezes a partir de uma voz aerada, rouca ou falhada. Dependendo do caso, se houver uso inadequado da voz no trabalho, a situação pode ser mais agravante. No Da Capo, tivemos 7 casos de estudantes que utilizavam a voz no trabalho: alguns como atendentes de telemarketing e outros como professores. Dentre estes, estava um dos integrantes que se queixou de cansaço vocal na questão número 6. Esse aluno trabalha um período do dia com a voz e também nunca havia tido contato com o canto. A esses coralistas que utilizavam a voz em atividade profissional, orientei a respeito de medidas que pudessem ajudar na prevenção de um problema vocal, como: manter a voz hidratada, falar em volume moderado, utilizar ressonância alta na voz, evitar bebidas geladas, não pigarrear e evitar o consumo de bebidas alcoólicas, fumo e outras drogas. (BARBOSA, 1997).

Já a questão oito (**Fuma?**) refere-se à prática do tabagismo. O fumo tem efeito nocivo sobre a mucosa da laringe, causando edema leve e inflamação generalizada por toda a extensão do trato vocal, além de secura. A fumaça age diretamente sobre a mucosa destruindo os cílios responsáveis pela "varredura do muco", acumulando desta forma as substâncias tóxicas que causam o pigarro. É importante identificar quais dos coralistas do grupo fumam, pois se estes apresentarem sintomas como a voz aerada e o já citado pigarro (como o estudante que se queixou

na questão 6), haverá um provável fator responsável pelos mesmos, devendo-se encaminhá-los a um fonoaudiólogo. (BARBOSA, 1997).

A nona questão (**Você já foi ao médico verificar sua saúde vocal?**) verifica quais dos alunos já foram ao médico examinar sua saúde vocal, e, neste caso, vale a pena identificar em números: apenas duas pessoas. Esse quadro serviu de mote para alertar os alunos a respeito da necessidade de atenção/cuidado para com suas vozes, e também como indício, dentre outros fatores, de uma possível distância existente entre o canto e a vivência musical deles. Todo músico examina as condições de seu instrumento de tempos em tempos: verifica se precisa limpá-lo, ajustar uma peça ou até mesmo trocá-la. Com a voz não deveria ser diferente. Pressuponho que a vivência coral propicia um estreitamento na relação dos estudantes com o canto, e esta aproximação, por sua vez, motiva um maior zelo deles com sua saúde vocal. Dos dois coralistas que já foram verificar a saúde vocal, apenas 1 obteve laudo indicando problemas (faringite e refluxo), porém o coralista já vem tratando-os há algum tempo e não apresenta queixas.

3.2.6 Resumo dos mapeamentos

A partir destes mapeamentos, obteve-se o seguinte quadro resumido do coral Da Capo:

O coral Da Capo é constituído de 38 integrantes, com uma média de 17 deles por ensaio, na faixa-etária entre de 15 a 30 anos. Há equilíbrio entre a quantidade de vozes masculinas e femininas, com ocorrência das mesmas em todos os naipes básicos de voz (SATB). Todos eles lêem partitura, estudam música e a maioria já teve experiência com o canto. É o primeiro ano em que os integrantes trabalham como um grupo, e têm como objetivos o desenvolvimento acadêmico e o ingresso em uma universidade musical. Dois deles apresentam queixas vocais: cansaço vocal e pigarro. Quanto aos ensaios, aconteceram todas as quintas-feiras, das 19:00 às 21:00, no período de 19/4/12 a 6/10/12. O local de trabalho possui toda infra-estrutura necessária e havia duas pessoas na equipe para a realização do mesmo.

Feito isto, a escolha de repertório então pode ser realizada, levando em conta todas as informações acima descritas.

3.3 Escolha de repertório

A escolha do repertório foi baseada em três fatores: primeiramente nas características do grupo apontadas pelo mapeamento do mesmo; em seguida, na cronologia histórica da música, com intuito de acompanhar as aulas da disciplina referente a este conteúdo, no caso, História da Música; por último, e não menos importante, nos conteúdos apresentados nas disciplinas de Teoria e Percepção.

O mapeamento do grupo apontou a possibilidade de se realizar repertórios para coro de câmara, SATB, sem restrições quanto à maturidade vocal, com um nível técnico de nível intermediário (com extensões vocais moderadas, com harmonias mais estáveis para desenvolver afinação, etc), e que não fosse muito longos, já que os ensaios acontecem apenas 1 vez por semana com a duração de duas horas.

Com relação ao acompanhamento das aulas de História da Música, o repertório selecionado abrangeu desde o período medieval até o romântico. A antiguidade grega não foi abordada por falta de material e informação coral, e, os repertórios moderno e contemporâneo, também não o foram, por falta de tempo.

Segue a lista de músicas ensaiadas durante o ano (na ordem):

- Cânone a 3 ou 4 - Achille Picchi
- Cânone a 4 – auto desconhecido
- Missa de Notre Dame – Guillaume du Machaut
- Mas vale trocar – Juan Encina
- Triste Espanha sin ventura – Juan Encina
- April is in my mistress face – Thomas Morley
- Jesu Leiden, Pein und Tod – J.S.Bach
- You Voices Tune – G. F. Handel
- In Monte Oliveti – José Mauricio Nunes Garcia
- Abendruhe – W. A. Mozart
- John Anderson – Robert Schumman

4. CONTEÚDOS REFERENTES ÀS AULAS E DINÂMICA DE ENSAIO

Nesta parte do trabalho, abordarei alguns conteúdos referentes à técnica vocal necessária para o canto coral. Estes, são importantes para o desenvolvimento vocal e musical do aluno, dando a ele condições de realizar o repertório da melhor maneira possível e sem ter sua saúde vocal prejudicada (COELHO, 1994). Além disso, listarei os conteúdos contemplados nas outras disciplinas do cursinho: Teoria, História da Música e Percepção. Também será colocado o modelo da estrutura de ensaio adotada pelos regentes e, por intermédio de uma música selecionada do repertório realizado no ano, se exemplificará como se deu o processo de abordagem e entrelaçamento dos conteúdos do cursinho por meio da prática coral.

4.1 Sobre a técnica vocal

Conteúdos: Aspectos fisiológicos da voz (fonação), postura, respiração, apoio, emissão vocal, ressonadores.

Objetivos: Conscientizar os alunos a respeito do processo de fonação do ser humano, levando-os a perceber e observar como isso ocorre dentro do contexto do canto. Segundo RIBEIRO e HANAYAMA ,

Em estudo realizado com cantores de coral profissional, semi-profissional e amador, constatou-se que os cantores, principalmente os amadores, não estão bem informados quanto a conhecimentos básicos relacionados a cuidados vocais, demonstrando falta de conscientização das capacidades e limitações do mecanismo vocal. Este desconhecimento pode levar ao uso excessivo, mau uso ou abuso vocal, que separados ou combinados a fatores biológicos e psicossomáticos, pode resultar em sintomas crônicos ou agudos de atrito vocal, que se refere à redução das capacidades vocais ou desgaste do mecanismo vocal. (2005, p.252)

a) Aspectos Fisiológicos da voz

Segundo FERNANDES,

O instrumento vocal humano é formado por três partes: a primeira é todo o aparato respiratório que age como "ativador" do som; a segunda é o par de pregas vocais que no processo fonatório age como "vibrador" e produz o som laríngeo, que possui uma frequência fundamental e é formado por uma gama de componentes discretos igualmente espaçados chamados de harmônicos parciais que são produzidos pela vibração de diferentes partes da laringe; a terceira é o sistema de cavidades constituído pela faringe e cavidades orais chamado de trato vocal. Este funciona como um ressoador ou um filtro que "molda" o som gerado pelas pregas vocais. Se não forem submetidos à ação de ressoadores, tanto o som laríngeo quanto seus harmônicos morrerão rapidamente. Ao percorrer o trato vocal, o som laríngeo sofre mudanças na sua qualidade segundo a configuração do trato vocal, determinada pela ação dos articuladores – estruturas capazes de moldar a forma do trato vocal, como lábios, língua, palato, maxilares e laringe que pode ser movimentada para cima ou para baixo variando o comprimento do trato vocal. (2009, p.1)

Objetivamente falando, a voz é um som laríngeo, apoiado na respiração, amplificado nos ressonadores e modelado nos articuladores.(COELHO, 1994, p. 11).

Para abordar e ilustrar em sala de aula, de maneira dinâmica, o conteúdo acima descrito, utilizei os cinco primeiros minutos do vídeo "Fonação", de autor desconhecido, que pode ser visto no seguinte link: <http://www.youtube.com/watch?v=ob8wMDeipWU>. Nele, encontram-se imagens das pregas vocais em ação, das cartilagens, articulações e músculos que constituem a laringe e do trajeto do som no corpo humano, acompanhadas de narração que explica o funcionamento dessas estruturas. Após assisti-lo, levantei algumas questões a respeito do assunto para serem discutidas pelos alunos, tais como:

- De maneira geral, em quantas partes podemos dividir o processo fonatório humano?
- Onde ficam situadas as pregas vocais? Como elas funcionam?
- Qual a função da laringe?

Muitos alunos disseram que nunca tinham visto nem imaginado como se dava o processo de fonação humana, e que o vídeo havia facilitado a compreensão do mesmo. Quanto às perguntas, elas foram escolhidas segundo dois critérios. O primeiro deles foi a objetividade para com a necessidade do grupo, abordando-se assim, somente os aspectos básicos da fonação. É importante observar que, tratando-se de um contexto de canto coral, não seria necessário aprofundar-se no assunto, pois afinal, não é um curso para a formação de cantores e, tão menos, um curso de anatomia. O segundo critério foi que elas propiciassem o surgimento de outras questões relacionadas ao tema, como:

- Existe uma maneira correta de se falar/cantar?
- Como posso melhorar minha emissão vocal?

A partir destas últimas, outros conteúdos como postura, respiração, apoio, ressonadores e aquecimento vocal começaram a ser abordados.

b) Postura

Segundo Prosser-Bitterlich (1979, apud COELHO, 1994, p.27), “O exercício da postura é o exercício das reações frente à vida”. Este trabalho, em concordância com a afirmação anterior, acredita que a postura de um músico não é apenas uma determinada posição corporal desenvolvida para o canto ou outro instrumento, mas sim, um conjunto de fatores físicos e psicológicos que, somados, resulta na produção de um som de boa qualidade com o menor esforço possível. COELHO afirma que “Em qualquer instrumento musical, a sonoridade não depende apenas da técnica e do sentimento do artista, mas também da qualidade do material empregado e do refinamento presente em cada detalhe de sua construção”.

Sendo assim, entende-se que uma postura correta, envolve uma boa saúde física e mental do músico para o desenvolvimento ou manutenção do material sonoro, associada à técnica específica da atividade musical a ser desenvolvida. Especificamente falando, uma postura adequada resulta do alinhamento e equilíbrio corpóreos, alcançados pela neutralização das forças da gravidade. Uma pessoa terá uma postura bem equilibrada e alinhada quando ela puder se manter parada em pé ou sentada, ou andar, sem necessitar de um aumento marcante da atividade muscular. (BUNCH 1997, p.25 apud FERNANDES, 2009, p.6)

No caso do Coral Da Capo, discuti acerca destas informações com os alunos, levantando algumas formas de se adquirir um corpo e uma mente mais saudáveis, como praticar esportes, ter uma boa alimentação, dormir bem e reservar uma parte do dia para o lazer. Além disso, eu iniciava as aulas com alongamentos e exercícios de atenção corporal, visando o foco do esforço muscular e eliminando as tensões desnecessárias. Assim, seguem alguns deles praticados em aula, baseados em COELHO e FERNANDES:

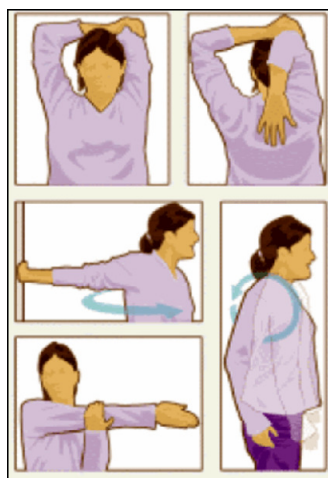
- Pescoço



Fonte: <http://studioflaviafisio.blogspot.com.br>

Alongue o pescoço para frente, para trás e para os lados. Faça uma rotação completa do pescoço sobre os ombros de forma lenta e a mais acentuada possível, com a boca aberta e relaxada, num sentido e depois no outro.

- Ombros e braços



Fonte: <http://studioflaviafisio.blogspot.com.br>

Eleve um dos braços na lateral da cabeça e segure-o na região do cotovelo. Repita o exercício com o outro membro. Cruze a frente do tórax com um dos braços e pressione o cotovelo junto ao peito. Repita o movimento com o outro braço. Estique o braço para frente e apóie a palma de uma das mãos na parede. Gire o tronco para o lado oposto. Mantenha-se nessa posição até sentir o ombro alongado. Depois, faça uma rotação simultânea nos dois ombros nos dois sentidos.

- Região lateral do corpo, lombar e costas



Fontes: <http://disseminadora.blogspot.com.br> e <http://studiofflaviafisio.blogspot.com.br>

De pé, separe as duas pernas e flexione levemente os joelhos. Eleve os braços para o alto e una as mãos entrelaçando os dedos, deixando as palmas viradas para cima. Incline o corpo, ainda com os braços esticados, sem tirar os pés do chão, para direita e para a esquerda. Volte os braços para a posição de repouso. Solte o corpo para frente, começando pela cabeça, até chegar na cintura. Relaxe os ombros, procurando chegar com as mãos o mais próximo possível do chão. Volte, aos poucos, à posição inicial endireitando o corpo, vértebra por vértebra.

- Equilíbrio e manutenção de postura



Fonte: <http://disseminadora.blogspot.com.br>

Agachar e posicionar a coluna o mais ereta possível. Subir o corpo em 2 etapas como na figura, permanecendo 10 segundos em cada uma delas (inclusive agachado). Aumentar o tempo de permanência em cada etapa com a prática.

- Sentando corretamente



Fonte: <http://www.belezain.com.br>

A posição correta de se sentar, seja para o canto ou em outra atividade, é sentando-se sobre os ísquios (osso situados na região das nádegas), com a cabeça, ombros e coluna alinhados verticalmente ao solo, e com as solas dos pés apoiadas no chão. No canto principalmente, é ideal que, mesmo a cadeira tendo encosto, ele não seja utilizado. Para tanto, pedimos que os cantores sentem na ponta da cadeira. Para se manter essa posição, é necessário uma ligeira contração dos músculos abdominais, o suficiente para manter a postura.

c) Respiração, apoio e ataque vocal

A respiração, na conceituação fisiológica, é um fenômeno vital, espontâneo, de caráter ativo-passivo, realizado pelo movimento do diafragma e dos músculos abdominais e intercostais, cuja origem está no cérebro. Ela envolve a constante busca do equilíbrio de pressão de ar interna do corpo com a externa. O ato de cantar interfere, pela ação da vontade, na continuidade e regularidade espontânea desse “pulso respiratório”, trazendo assim, uma exigência respiratória superior a da fala. Um dos mais frequentes problemas dos cantores está na falta de controle da respiração. Aspectos como afinação, qualidade sonora, extensão vocal, legato, ataque do som, velocidade e dinâmica dependem, de alguma forma, da eficiência respiratória. (COELHO, 1994)

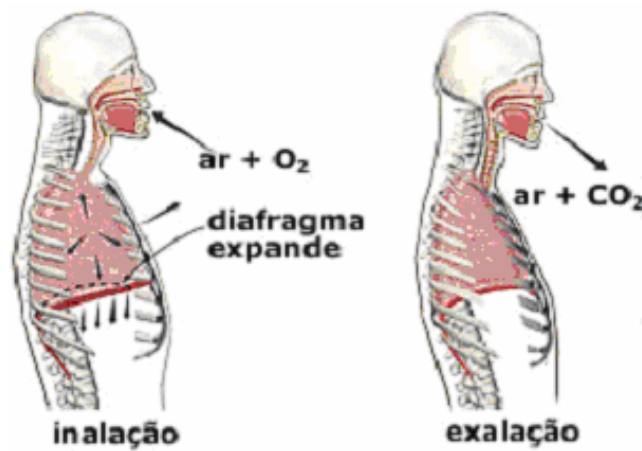
Uma respiração correta depende, principalmente, de dois fatores: o primeiro é uma boa postura, anteriormente abordada no trabalho, e o segundo é a consciência e controle da musculatura envolvida no processo respiratório do canto. Falarei então do segundo. Podemos

classificar as estruturas respiratórias em dois grupos: o supra-glótico (boca e nariz, situados acima da laringe) e o infra-glótico (pulmões, diafragma, músculos intercostais e músculos abdominais, situados abaixo da laringe). A grande dificuldade dos cantores está no reconhecimento e coordenação no uso das estruturas infra-glóticas. É sabido que a inspiração no canto, diferentemente da inspiração na respiração vital, deve ocorrer pela boca, pois através dela, é possível se reter grande quantidade de ar em um curto espaço de tempo. Mas como podemos administrar e direcionar corretamente todo este ar nas estruturas infra-glóticas? Para isso é preciso entender um pouco da fisiologia do processo respiratório. FERNANDES explica que, ao inspirarmos,

O diafragma se contrai movendo-se para baixo e empurra o conteúdo abdominal também para baixo, aumentando verticalmente o espaço da caixa torácica. Também na inspiração, a musculatura intercostal externa se contrai, expandindo a caixa torácica. Com isso, na inspiração o volume dos pulmões aumenta. Quando a pressão subglótica⁴ está acima do nível da pressão atmosférica, nós consequentemente expiramos, também de forma reflexiva. Na expiração o diafragma se move ascendentemente em consequência de seu relaxamento, e o nível da pressão pulmonar e subglótica diminui abaixo da pressão atmosférica quando, novamente, inspiramos. Na verdade, o diafragma por si só, ou seja, só pelo relaxamento, não consegue restaurar sua forma original, na posição de pé. Ele necessita da ação dos músculos abdominais que na sua contração empurram as vísceras contra a cavidade torácica, pressionando-o para cima. Por tal razão, o diafragma não contribui de forma ativa durante o canto, isto é, durante a expiração. Neste momento, ele e os intercostais externos estão progressivamente relaxando,... (2009, p.3-4)

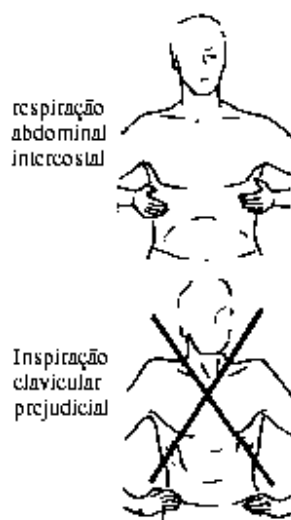
Por esse excerto, vemos que o diafragma e a parede abdominal representam grupos musculares que atuam conjuntamente. Quando foca-se a respiração nestes grupos, a chamamos de respiração diafragmática. Os músculos intercostais podem estar ou não relacionados aos anteriores. Quando o foco da respiração está nos intercostais, a chamamos de respiração intercostal. Para o canto, é ideal que se utilize conjuntamente todas estas estruturas. Abaixo temos uma ilustração do funcionamento coordenado das estruturas:

⁴ Segundo o próprio autor, pressão subglótica é força da corrente de ar vinda dos pulmões, na expiração, sob a glote.



Fonte: <http://flooralexia.blogspot.com.br>

Como mencionado anteriormente, a consciência e atenção corporal propiciam uma inspiração correta, utilizando-se apenas o esforço mínimo necessário para a mesma. Esta próxima ilustração representa, primeiramente, a inspiração correta, que é baixa, com a expansão dos intercostais, do diafragma, da parede abdominal, e nada mais. Abaixo desta, é representada uma inspiração incorreta, que é tensa, alta, e ao invés da expansão das estruturas respiratórias, há uma contração.



Fonte: <http://www.reocities.com>

Outra grande dificuldade dos cantores é a de controlar o fluxo de ar na expiração. Como se vê na citação acima, o autor nos relata que o diafragma depende da ação dos músculos abdominais para seu relaxamento, que empurram as vísceras contra a cavidade torácica, pressionando-o para cima. Essa ação caracteriza-o como músculo passivo na expiração. Já os intercostais, vão relaxando e diminuindo o espaço interno do armazenamento de ar. Para controlar-se o fluxo expiratório, é preciso que a ação dessas estruturas seja consciente e coordenada, imprimindo sobre o diafragma uma retração “voluntária”. Esse controle é chamado de apoio. Apoio, portanto, é o controle elástico e consciente da força retrátil passiva e espontânea do movimento de elevação do diafragma ao promover a expiração, e é conseguido pelo domínio de seus antagônicos – os músculos abdominais e intercostais – com a finalidade de manter o equilíbrio da coluna de ar e aplicá-la a fonação. (COELHO, 1994, p.37)

O controle do fluxo expiratório também tem relação direta com a forma pela qual atacamos um som. O ataque vocal correto se dá pela interação do fechamento adequado das pregas vocais com o fluxo de ar adequado que as fará vibrar. Se o fluxo for muito intenso, ocasionará uma hiperfunção das pregas vocais (muita tensão/vibração excessiva), podendo lesioná-las. Se o fluxo for muito baixo, ocasionará uma hipofunção das pregas vocais, ou seja, a quantidade de ar será insuficiente para produzir a vibração das mesmas, impedindo a produção sonora. Da mesma forma que o fluxo expiratório deve ser controlado, o fechamento das pregas vocais deve ser adequado ao som que se pretende produzir. Para cada som, existe um fechamento ideal. A combinação de pregas vocais muito relaxadas/abertas com muito volume de ar resulta em um som aerado, assim como a de pregas vocais muito tensas/fechadas com muito volume de ar pode resultar em um som plosivo-glótico (som agressivo). Ambas combinações podem ser prejudiciais a saúde vocal (Blunch, 1997, p.70 apud FERNANDES, 2009, p.10-11). Abaixo seguem alguns exercícios de consciência e controle das estruturas respiratórias e de ataque vocal, retirados de FERNANDES:

1: Conscientização da respiração abdominal, evitando a respiração peitoral I

1. Deitar com as costas para baixo, com os joelhos flexionados, pés no chão, próximos às nádegas;
2. Respirar naturalmente;
3. Notar a elevação e depressão do abdome e das costelas inferiores;
4. Respirar mais profundamente;
5. Gradualmente aumentar o tempo de respiração, contando lentamente.

2: Conscientização da respiração abdominal, evitando a respiração peitoral II

(Phillips, 1992, p.200 apud Carnassale, 1995, p.113)

1. Em pé, colocar as palmas das mãos sobre a parede abdominal, de modo que as pontas dos dedos médios encostem um no outro;
2. Inspirar, permitindo que os dedos médios se afastem um do outro;
3. Expirar, fazendo com que os dedos médios se encostem novamente;
4. No final da expiração apertar moderadamente a parede abdominal para dentro, forçando a saída de ar residual através da boca levemente aberta.

3: Conscientização e realização da respiração costal (Carnassale, 1995, p.114)

1. De pé ou sentados, levantar os braços para cima lateralmente, com a palma das mãos para cima;
2. Chegando à altura dos ombros, dobrar os braços e tocar os dedos nos ombros;
3. Após os passos anteriores, observar a expansão da caixa torácica superior durante a inspiração.

4: Conscientização do controle respiratório através de imagens I

Imaginar um chão logo abaixo dos pulmões. Durante a inspiração esse chão deve se abaixar, abrindo espaço para o ar que entra. Pensando verticalmente e não horizontalmente, o abdômen

abaixo desse chão irão guiar o ar para cima causando uma sensação de expansão do tórax. Esse movimento deve ser enérgico, porém, não deve ser brusco.

5: Controle deliberado do mecanismo respiratório e aumento da capacidade respiratória I
(baseado em Miller, 1986, p.31)

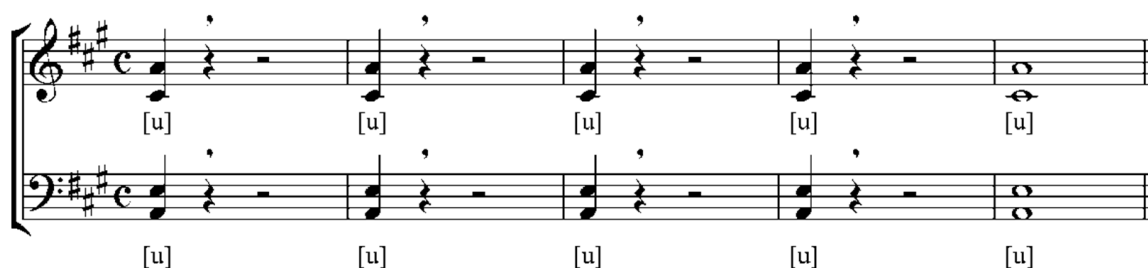
1. Inspirar em silêncio absoluto com os lábios entreabertos durante cinco tempos contados pelo regente em tempo moderado. A expansão completa e não forçada das costelas e dos músculos das regiões gastro-umbilical e lombar deve ser realizada;
2. Suspender a respiração sem qualquer sensação de “prendê-la” e sem tensões musculares no tracto vocal ou no torso. A postura da caixa torácica e da parede abdominal deve ser retida enquanto o regente conta cinco tempos, mantendo o tempo original.
3. Expirar silenciosamente em cinco tempos contados pelo regente, procurando manter a posição do esterno e da caixa torácica.

6: Controle deliberado do mecanismo respiratório e aumento da capacidade respiratória II
(Miller, 1986, p.32)

O controle dos músculos do torso durante a expiração pode ser ganho pelo uso do prolongamento das consoantes [s] e [z]. O som deve ser introduzido sem um tom de sustentação, de forma constante, mas, quase inaudível. A postura do esterno deve ser estabelecida antes da inspiração. Uma mão deve ficar sobre a região gastro-umbilical e a outra nos flancos, logo abaixo da caixa torácica. A parede abdominal não deve sofrer nenhum impulso inicial para dentro e nem se mover durante o exercício até seus segundos finais. O objetivo é manter a caixa torácica e a parede abdominal em sua posição inspiratória durante todo o exercício. Eventualmente, o abdome precisará se mover para dentro ao final da expiração, mas a caixa torácica deve permanecer mais tempo na posição de inspiração, sem movimentar o esterno. O exercício leva de 40 a 50 segundos. (Ciclos subsequentes, consecutivamente executados com uma rápida e silenciosa respiração, talvez sejam difíceis a princípio. O exercício trabalha o cerne do controle de inspiração-expiração. Ciclos respiratórios mais longos se tornam possíveis com a prática desse exercício).

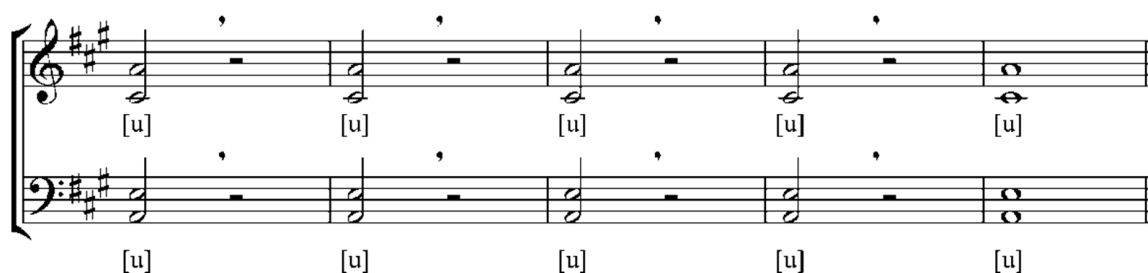
7: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação lenta do ar entre as vocalizações (baseado em Miller, 1986, p.35)

1. Executar o exercício a seguir a 4 vozes com as vogais [u] ou [o];
2. O momento exato da respiração é indicado por vírgulas, e deve ser regido pelo regente em andamento moderado;
3. Nos momentos de pausa os cantores devem manter a boca aberta.



8: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação moderada do ar entre as vocalizações (baseado em Miller, 1986, p.35)

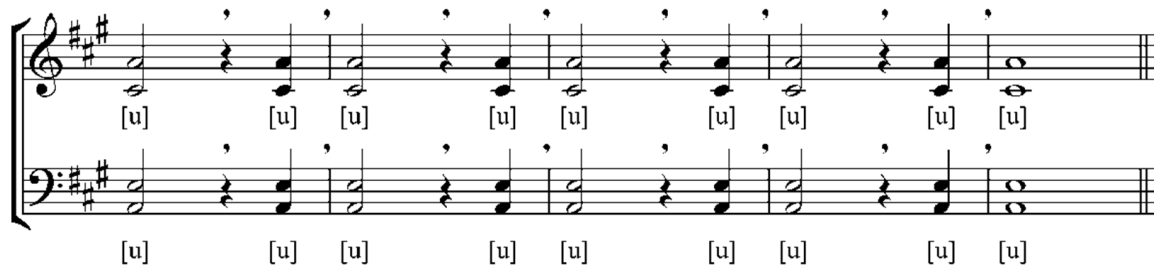
Seguir as orientações do Exercício 7.



9: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação rápida do ar entre as vocalizações (baseado em Miller, 1986, p.35)

Seguir as orientações do exercício 7. Observar que aparentemente os cantores não necessitam renovar o ar entre o quarto tempo do compasso e o primeiro do próximo compasso. Assim, a

proposta desse exercício é desenvolver a habilidade de relaxar a glote com a respiração, independentemente da capacidade pulmonar.



10: Controle deliberado do mecanismo respiratório. Renovação rápida do ar dentro de uma frase musical (baseado em Miller, 1986, p.35)

Realizar o exercício abaixo, em andamento moderado, nas tonalidades de Ré Maior a Sol Maior, sem fermatas nos momentos de respiração.



d) Ressonadores e timbre vocal

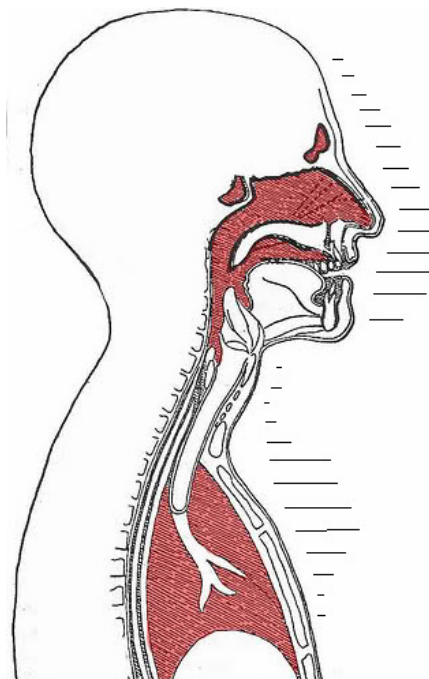
COELHO (1994, p.59) escreve:

“A ressonância é um fenômeno físico observável pelo reforço na intensidade de uma onda mecânica qualquer –reforço este sobre seu som fundamental e/ou seu(s) harmônico(s)- ao atingir um sistema oscilante cuja frequência seja igual a sua. O som é uma onda mecânica longitudinal com propagação em sólidos, líquidos e gases. Sempre que uma fonte sonora com sua frequência própria for posta a vibrar, poderá ocorrer uma transferência de energia deste primeiro sistema oscilante para um segundo com a mesma frequência, desencadeando sua vibração e o conseqüente reforço da onda original. Os ressonadores são cavidades cujas dimensões e formas têm a capacidade potencial de entrar em vibração quando próximo a elas existir um sistema oscilante que transmita as vibrações ao ar contido em seu interior. No contexto da voz, a ressonância é o efeito resultante das modificações que as cavidades de ressonância humanas imprimem às vibrações laríngeas transmitidas pela coluna de ar (propagação em gases) e pelos ossos, cartilagens e músculos (propagação em sólidos). No processo de modificação, cada cavidade de ressonância, por sua anatomia ou por seu uso, provocará alterações no som

original produzido pela vibração das cordas vocais. Tais alterações poderão aumentar ou reduzir a amplitude de onda sonora na frequência fundamental, fazendo o som emitido variar em intensidade (volume). Simultaneamente, o mesmo poderá ocorrer a um ou mais dos sobretons que formam a série harmônica dessa onda, o que resultará, para efeitos auditivos, numa variação de timbre do som emitido.

As cavidades de ressonância humanas são todas aquelas cavidades do corpo cujo conteúdo aéreo e cujos componentes ósseos, cartilagosos ou musculares entram ou podem entrar em vibração a partir das vibrações do interior da laringe. Anatomicamente, se classificam em infraglóticas (traquéia, brônquios, pulmões e caixa torácica) e supraglóticas (laringe, faringe, boca, rinofaringe, nariz e seios nasais, maxilares e frontais). Fisiologicamente podem ser fixas (nariz, seios nasais e rinofaringe –com uma parede móvel formada pelo palato mole e laringe) ou móveis (faringe, boca, lábios, e bochechas).”

Deste trecho podemos concluir que possuímos diversas opções de onde colocar/ressoar a nossa voz, e que cada opção nos dá um resultado sonoro diferente. Dependendo de qual ressonador for utilizado, se privilegiará uma gama de frequências que determinarão um som mais escuro ou mais claro, mais arredondado ou mais estridente. Então qual é forma correta de se utilizar os ressonadores? FERNANDES em sua tese, explica que o caminho ideal para se obter um som de qualidade é a busca da sensação da ressonância em todas as partes do trato vocal, equilibrando-a e ajustando-a em favor do timbre desejado. A partir desta afirmação, ele apresenta o termo *chiaroescuro* que designa um som “padrão”, de característica brilhante e arredondada e que serve de base para a obtenção de outros timbres. Esta sonoridade é obtida através da associação dos fatores anteriormente mencionados como a consciência corporal, a boa postura, o controle dos fluxos inspiratórios e expiratórios e o fechamento correto das pregas vocais, e também da projeção frontal da voz utilizando conjuntamente os ressonadores do corpo acima citados. O autor afirma: “...é o timbre padrão ideal para qualquer grupo coral que trabalhe com repertório histórico.” (p.9)



Fonte: <http://brunofrancesco.com.br>

PACHECO (2004, p.94 apud FERNANDES, 2009) explica a diferença do *chiaro x escuro*, bem como a obtenção dos mesmos. A respeito do timbre claro afirma:

“Quando se desejar produzir o timbre claro, é preciso primeiramente que a laringe suba proporcionalmente à elevação dos sons e também que o véu palatino seja abaixado e, enfim, que o istmo da garganta se diminua. Assim, ainda que a abertura posterior das fossas nasais se apresente livre, a coluna sonora, devido à direção inclinada que ele recebe da laringe, encontra-se encaminhada em direção à parte óssea e anterior do palato, e a voz, sem tocar as fossas nasais, sai brilhante e pura. É necessário, neste momento, deixar a boca numa forma um pouco horizontal. As vogais a, e, o, abertas à italiana, são modificações do timbre claro que traz esta conformação do órgão [vocal]. O timbre claro é facilitado pela inclinação da cabeça para traz, inclinação que deixa a coluna de ar se direcionar para a saída mais diretamente. (*Ibid.*, p. 15)”

A respeito do timbre escuro:

“O timbre se torna escuro se o cantor fixa a laringe numa posição baixa e levanta horizontalmente o véu do palato. Neste caso, a faringe representa uma abóbada alongada e a coluna de ar que se eleva verticalmente bate contra a arcada palatina sem entrar na abertura basilar, que permanece fechada. O som torna-se mordente, pleno e coberto. É o que se chama de *voz mista, escura*. [...] A vogal u dá essa disposição ao órgão. Notem que para produzir os timbres escuros, abaixa-se a base da língua. (*Ibid.*, p. 15)”

Com o equilíbrio dessas duas cores é que se constrói o timbre-base *chiaroescuro*, que pode ser chamado de timbre misto. A partir deste timbre pode-se balancear este equilíbrio para um dos extremos, mais claro ou mais escuro, dependendo do objetivo. Para repertórios medievais, renascentistas, barrocos recomenda-se uma pendência para o timbre claro, pois propicia brilho às vozes e ao som do coro como um todo, tem grande poder de alcance, é objetivo e excelente para a afinação do mesmo. No entanto, em determinadas situações, como em regiões agudas, pode soar um tanto áspero. Daí a importância do ajuste/equilíbrio. Para o repertório clássico, é aconselhado equilíbrio entre as cores. Para o romântico e pós-romântico uma pendência para o escuro, que propicia uma grande homogeneidade sonora, porém com uma maior dificuldade de afinação e de execução de linhas contrapontísticas. Já para o repertório moderno e contemporâneo, a cor pode variar de peça para peça. Para o repertório popular, a maior parte dos grupos corais costuma a produzir uma sonoridade mais voltada para o timbre claro. Porém, em grupos amadores onde o trabalho de técnica vocal é deficiente, observa-se sopro na sonoridade e pouca projeção de voz. (FERNANDES, 2009, p.15)

Abaixo seguem alguns exercícios retirados de FERNANDES para maior assimilação do conteúdo e que são recomendados no trabalho de qualquer grupo coral.

“Cada exercício deve ser realizado em uma série de tonalidades dentro de uma tessitura média e confortável para cada naipe do coro. É importante que regente e cantores tenham em mente que:

1. Quanto mais espaço livre houver no tracto vocal mais ressonante será o som. Contudo, é preciso lembrar que a região grave exige menos espaço que a aguda. O excesso de espaço na região grave pode dificultar a produção vocal com foco na máscara, enquanto que a falta de espaço no agudo contribuirá para que o som soe estridente;

2. A posição da laringe bem como a dos lábios aumenta ou diminui o comprimento do tracto vocal, no entanto, deve-se tomar cuidado para não forçar a laringe para baixo. Ela deve estar relaxada numa posição confortável;

3. A língua deve permanecer na base da boca, sempre relaxada e com sua ponta encostada aos dentes inferiores dianteiros;

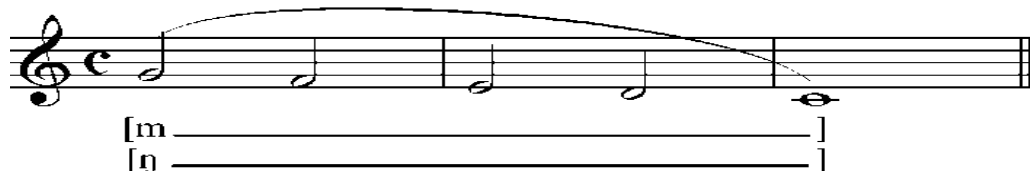
4. Na produção de todas as vogais, a abertura da boca deve ser vertical a fim de se ganhar em homogeneidade de produção e manter o som sempre mais “redondo”;

5. Só se deve trabalhar os extremos graves e os extremos agudos depois que a região média estiver bem trabalhada. Antes de tudo, é preciso buscar uma sonoridade equilibrada na região média das vozes.”

Condicionamento da produção vocal com foco na máscara facial pelo uso de consoantes nasais

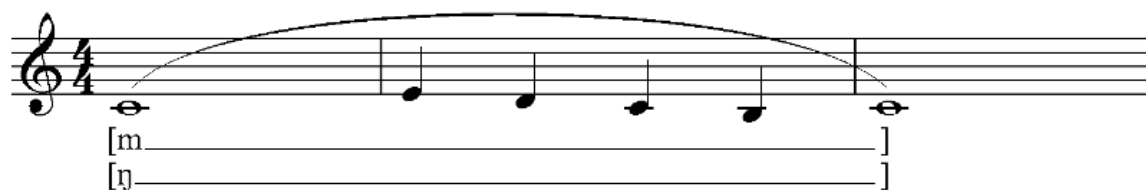
Exercício 01:

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Fá#M.



Exercício 02:

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Lábm.



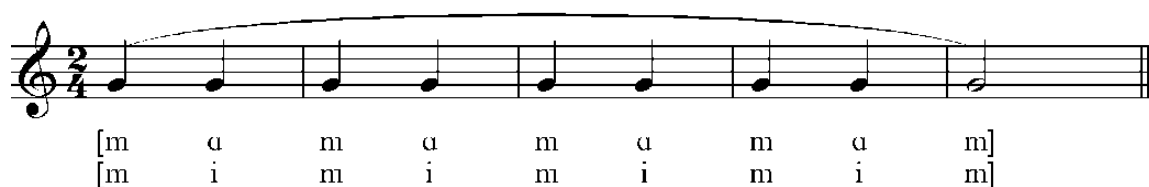
Exercício 03:

Realizar esse exercício com todo o coro de MibM a LáM.

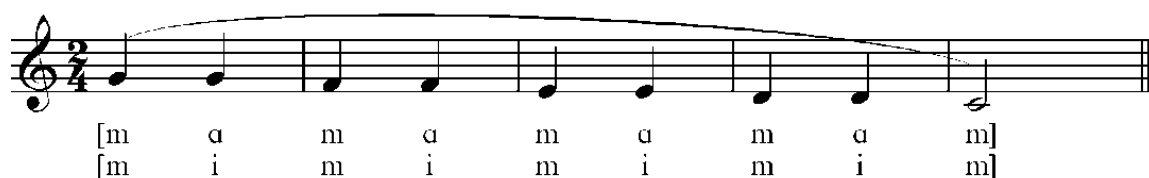


Exercício 04: (Miller, 1986, p.81)

Realizar esse exercício com todo o coro de LáM a MiM

**Exercício 05:** (baseado em Miller, 1986, p.81)

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Fá#M.

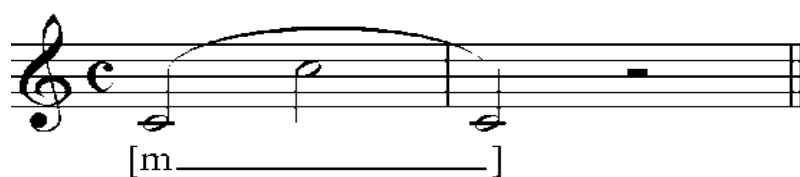
**Exercício 06:**

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a Fá#M.

**Exercício 07:** (Miller, 1986, pp.82-83)

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de SiM a RéM; tenores e sopranos: de RéM a FáM

a)



b)



c)



d)

**Exercício 08:** (baseado em Miller, 1986, p.86)

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a SolM.

**Exercício 09:** (Miller, 1986, p.87)

Realizar esse exercício com todo o coro de DóM a SolM.

**Exercício 10:**

Baixos e contraltos: de LáM a RéM; barítonos e mezzo-sopranos de DóM a FáM; tenores e sopranos: de MibM a Lábm.



Exercício 11:

Baixos e contraltos: de LáM a RéM; barítonos e mezzo-sopranos de DóM a FáM; tenores e sopranos: de MibM a LábM.

**Exercício 12: A quatro vozes**

Realizar o exercício com todo o coro de SibM a MibM.

Condicionamento da produção vocal com foco na máscara facial pelo uso de consoantes não-nasais

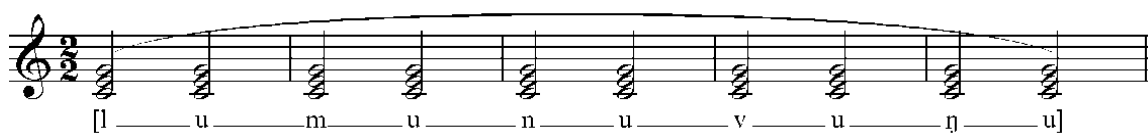
Exercício 01: (Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

Ao executar esse exercício, manter os lábios arredondados (“boca de peixe”) tanto na consoante quanto na vogal, cantando o mais ligado possível. Para a maior comodidade dos cantores, realizar o exercício a três vozes oitavadas: baixos e contraltos cantam a nota mais grave; barítonos e mezzo-sopranos, a do meio; e, tenores e sopranos, a mais aguda. Executar de DóM a SolM.



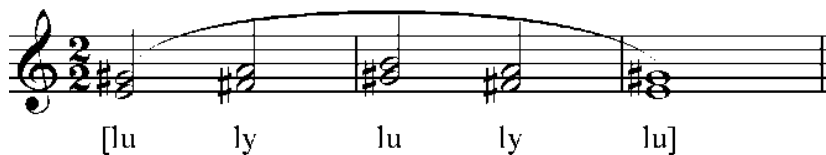
Exercício 02: (Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

Realizar esse exercício de DóM a SolM.



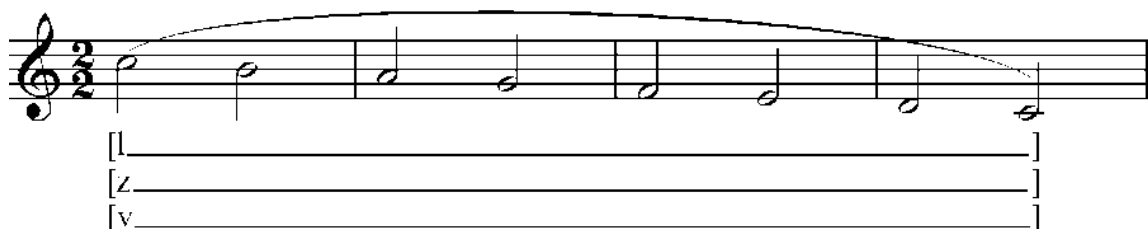
Exercício 03: (baseado em Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

Baixos, barítonos, contraltos e mezzo-sopranos cantam a voz mais grave. Tenores e sopranos cantam a mais aguda. Executar o exercício de MiM a SolM.



Exercício 04:

Baixos e contraltos: de LáM a DóM; barítonos e mezzo-sopranos: de DóM a MibM; tenores e sopranos de MibM a Fá#M.

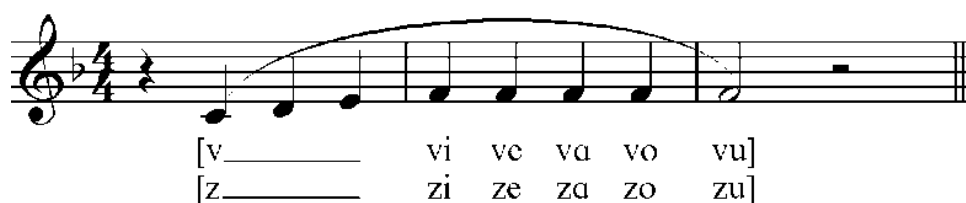


Exercício 05: (Ehmann e Haasemann, 1981, p.49)

Realizar com todo o coro de DóM a SolM.

**Exercício 06:**

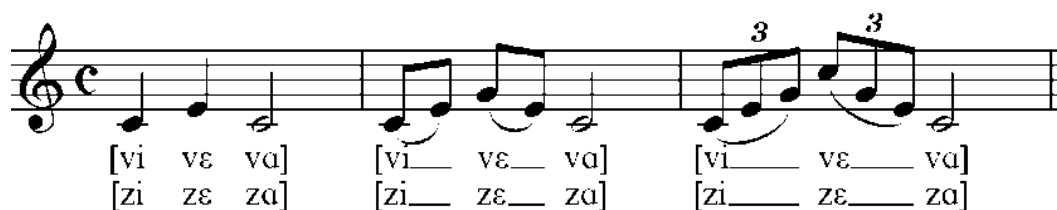
Realizar com todo o coro de FáM a DóM.

**Exercício 07:**

Baixos e contraltos: de SolM a RéM; barítonos e mezzo-sopranos: de LáM a MiM; tenores e sopranos: de DóM a SolM.

**Exercício 08:**

Baixos e contraltos: de SolM a MiM; barítonos e mezzo-sopranos: de LáM a Fá#M; tenores e sopranos: de DóM a LáM.



4.2 Lista de conteúdos das outras disciplinas do curso

a) Teoria

- Intervalos
- Série harmônica
- Escalas
- Modos
- Tonalidades
- Tríades e tétrades
- Análise harmônica
- Instrumentos transpositores
- Análise de grade orquestral
- Dodecafonismo.

b) Percepção:

Parte rítmica

- Pulso (agrupamento e subdivisão)
- células rítmicas
- fórmulas de compasso (simples e compostas)
- contratempo
- síncopa
- tercinas
- ditados a 1 e 2 vozes

Parte melódica

- Melodia x Harmonia
- Intervalos
- Escalas
- Modos
- Tríades e tétrades
- Ditados a 1 e 2 vozes

c) História da Música:

- Texturas
- Antiguidade
- Idade Média
- Renascimento
- Barroco
- Classicismo e formas musicais
- Romantismo
- Música brasileira
- Século XX

4.3 Estrutura/Dinâmica de ensaio

Diferentemente de um coro performático, que tem a apresentação como seu principal objetivo, o coro do Da Capo, por ter foco na educação musical, abrangia em seus ensaios diversas atividades que buscavam ampliar o tradicional formato: alongamento, aquecimento vocal e leitura de repertório. Procurei realizar atividades que desenvolvessem a atenção, a escuta, leitura a primeira vista, e que utilizassem o corpo. Também havia espaço para a reflexão sobre cada atividade desenvolvida. Nas 2 horas de ensaio disponíveis, as atividades eram distribuídas da seguinte maneira:

- 5' alongamento: Baseado nos exercícios de postura abordados anteriormente no texto
- 10' atividade rítmica corporal: Esta buscava sempre estabelecer relação com conteúdo rítmico contido nas peças a serem trabalhadas no dia. Eram realizados exercícios inspirados em Dalcroze, educador musical suíço que viveu entre os séculos XIX e XX, e que teve seu trabalho baseado no movimento corporal e na habilidade de escuta. Dalcroze criou

...um sistema que organiza-se em movimentos e atividades destinadas a desenvolver atitudes corporais básicas, necessárias a conduta musical...Os exercícios corporais visam, especificamente, combinar e/ou

alternar movimentos, dissociá-los, estimular a concentração, a memória e a audição interior, promover a rápida reação corporal a um estímulo sonoro ou explorar o espaço em diferentes direções, planos e trajetórias. (FONTERRADA, 2008, p.135)

- 15' aquecimento vocal: Por meio deste, estabelecia-se relação entre a técnica vocal e o conteúdo melódico contido nas peças a serem trabalhadas no dia. Segundo FIGUEIREDO,

O aquecimento de voz é uma prática habitual em ensaios, mas os objetivos desta prática não são necessariamente claros: a inadequação de certos vocalizes prejudicam o resultado vocal, ao invés de reforçá-lo. O regente precisa saber fazer um bom aquecimento que contribua efetivamente para a realização do repertório. (1990, p.76)

- 25' repertório novo: Trabalhava-se o repertório de forma progressiva tendo como o início a leitura rítmica da peça sem o texto, depois a leitura rítmico-melódica sem o texto, depois a leitura rítmica com o texto e, por fim, a leitura rítmico-melódica com o texto.

- 10' intervalo

- 15' leitura a primeira vista ou atividade melódica: Eram realizados exercícios que desafiavam e testavam o conhecimento dos estudantes em situação de prontidão, auxiliando-os a fixar/revisar os conteúdos abordados até então. Os coralistas gostavam bastante desta parte do ensaio e se sentiam estimulados a estudarem mais. Segundo FIGUEIREDO,

Situações de desafio para um grupo podem ser altamente estimulantes e ao mesmo tempo frustrantes. Saber colocar obstáculos possíveis de serem vencidos pelo grupo é importante, mas depende, sobretudo, da visão e dos objetivos do regente acerca das possibilidades e limitações do grupo. (1990, p.76)

- 20' repertório antigo: Trabalhava-se melhor as questões de timbragem, dinâmica, afinação, etc, nas peças já lidas pelos coralistas, pois eles, por possuírem maior segurança na linha de canto, eram capazes de atentar melhor a estes aspectos.

Na timbragem, trabalhava-se com o som padrão chiaroscuro (abordado acima no texto), escurecendo-o (por meio da manutenção da laringe e a base da língua baixas, uso da vogal u, buscando um som “coberto”) ou clareando-o (por meio da subida da laringe conforme o aumento

da frequência do som e uso da vogal a) de acordo com o resultado sonoro desejado. No trabalho de dinâmica das peças, os coralistas treinavam cantar com o máximo de atenção nos meus gestos, procurando desprender-se da partitura. Já a afinação era trabalhada por meio de trechos harmônicos ou melódicos que apresentavam dificuldades, cantando-os bem lentamente para identificar com maior clareza a desafinação, repassando as vozes necessárias e contextualizando a harmonia daquele trecho na peça.

- 10' partilha final: Conversávamos sobre os pontos positivos (musicas realizadas com boa afinação, melhoria no timbre do grupo, boa desenvoltura na leitura a primeira vista, etc) e negativos (atrasos, faltas, falta de estudo) do ensaio, buscando melhorias para a próxima semana. Este também era um momento para a colocação de dúvidas que ainda ficavam em relação aos conteúdos vistos na aula. Além disso, quando sobrava algum tempo, compartilhávamos informações a respeito de concertos que estavam acontecendo nas datas próximas, de peças que os alunos estavam estudando, etc. Isto possibilitou uma maior aproximação dos estudantes, reforçando o vínculo estudantil deles e criando novos vínculos, como o afetivo. Constatei que essa aproximação tornou o clima dos ensaios mais prazeroso e aumentou a motivação deles a irem aos mesmos.

- 10' sobra: Reservados para atrasos nas atividades (que comumente aconteciam)

É importante salientar que este formato não foi rígido, mas sim uma base para estruturação e planejamento dos ensaios, que se transformava de acordo com a necessidade apresentada pelo grupo em cada ensaio.

4.4. Exemplo de abordagem de conteúdos

Utilizando a música “Abendruhe” de W. A. Mozart, exemplificarei como os conteúdos citados acima eram abordados em um ensaio.

Abendruhe

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Langsam

p *f*

1. Ver- klun- gen ist des Ta- ges Trei- - ben, nicht lang mehr
2. Viel Ster- ne klar am Him- mel schim- - mern, viel Her- zen
3. Er, der am A- bend al- les dek- - ket, ob Leid, ob

p

will die Son- ne blei- - ben, von ih- rer Ar- beit
bang auf Erd' sich küm- - mern um Er- den- leid
Freud der Tag ge- wek- - ket, in Feld und Wald

p

ruht die Hand; der Fei- er- a- bend deckt das
und Er- den- weh: mein Herz, blick' auf zur Him- mels-
mit Schat- ten zu, er- füllt auch dich mit Fried' und

pp

Land, der Fei- er- a- bend deckt das Land
höh; mein Herz, blick' auf zur Him- mels- höh!
Ruh', er- füllt auch dich mit Fried' und Ruh'.

Tradução da letra:

“As atividades do dia se acabaram;
 Não muito tempo ainda permanecerá o sol;
 De seu trabalho, a mão descansa;
 A noite cobre o país.

Muitas estrelas brilham claramente no céu,
 Muitos corações se turbam;
 Com a tristeza na terra;
 Meu coração, olhe para os altos céus!

Ele na noite é ofuscado;
 Mas o dia acordando, seja em aflição, seja em alegria;
 No campo ou na floresta com sombras;
 Satisfeito estará com paz e descanso.”

Conteúdos Históricos

Para abordar os conteúdos históricos de uma peça, pensei na possibilidade de dois caminhos. O primeiro era por intermédio da identificação do compositor da peça, bem como do seu ano de nascimento e morte. A partir daí iniciávamos uma conversa a respeito do compositor, suas obras mais conhecidas e também o contexto histórico e musical no qual ele estava inserido.

O outro caminho era olhar apenas para o texto musical, e, mediante uma análise da peça (vendo-se harmonia, letra, discurso melódico, dinâmicas, etc), buscávamos descobrir o período musical a que ela pertence, qual o seu possível compositor e assim por diante.

Nos primeiros meses do curso utilizamos majoritariamente o primeiro caminho, pois o segundo exigia uma base musical mais estruturada dos estudantes, para que eles pudessem desenvolver o pensamento analítico das peças. Aos poucos o segundo caminho foi introduzido, até se tornar o mais habitual com o decorrer do curso.

Estas conversas aconteciam sempre que uma peça nova era introduzida e, é importante lembrar, que elas duravam no máximo 5'. Eu tinha sempre em mente que o foco da aula era o canto coral, mas que este era um mote para os estudantes vivenciarem os conteúdos que estavam sendo aprofundados numa aula própria para isso, no caso, História da Música.

Informações/conteúdos históricos que podem ser extraídos da peça:

- Compositor: W. A. Mozart
- Ano de nascimento e morte: 1756 – 1791
- Período histórico-musical do compositor: Classicismo (palavras-chave: simetria, contraste: ver na letra: dia x noite)
- Algumas obras famosas do compositor: Réquiem / Sinfonias - 36,39,40,41 / Òperas – Don Giovanni, A Flauta Mágica, Così Fan tutte, Bodas de Fígaro
- Alguns atores relevantes históricos: Ascensão da burguesia; iluminismo como ideal;
- Alguns aspectos musicais do período: Era da sinfonia; forma sonata; predominância da homofonia, desenvolvimento da música instrumental, estabelecimento da orquestra; primeira escola de Viena (Haydn, Mozart e Betehoveen).

Conteúdos Teóricos

Quanto aos conteúdos teóricos, eles eram abordados também a partir da observação analítica do texto musical. Geralmente fazia-se perguntas a respeito da fórmula de compasso, tonalidade, nomenclatura dos sinais de expressão e dinâmica, harmonia e cadências, etc.

Informações/conteúdos teóricos que podem ser extraídos da peça:

- Fórmula de compasso: ternário simples
- Tonalidade: Si bemol maior
- Andamento: Langsam (lento)
- Dinâmicas: Forte, piano e pianíssimo

- Articulação/expressão: ligaduras, crescendos, diminuendos e fermata.
- Harmonia :Acordes em primeira e segunda inversão, dominantes individuais
- Cadências: Autêntica e suspensiva

A partir dos conteúdos contidos na peça, ampliávamos a discussão em um determinado assunto, de acordo com a necessidade do grupo e o que estava sendo passado nas aulas de teoria. Por exemplo, quando falávamos a respeito das cadências da peça, eu perguntava: “Existem outros tipo de cadência além destas vistas no texto? Quais?”.

Conteúdos de Percepção

Por meio das peças a serem trabalhadas, os conteúdos de percepção eram extraídos e abordados no aquecimento vocal, e também durante o canto, conforme surgiam oportunidades/necessidades.

Informações/conteúdos de percepção que podem ser extraídos da peça:

- Intervalos: 5J, 4J e 3M
- Escala: Maior
- Na melodia: graus conjuntos e cromatismo
- No ritmo: Agrupamento e subdivisão do pulso

No caso desta peça então, o aquecimento vocal foi baseado em graus conjuntos, cromatismo e nos intervalos de 5J, 4J,e 3M, atrelando estes conteúdos à técnica vocal. Um exemplo de exercício pode ser dado a partir do salto de 5J (linha dos baixos) presente no início da peça. É comum que, nestes saltos que tem direção a uma região grave, os baixos “pesem” a voz na nota mais grave. Para tirar esse “peso”, pode-se pedir que eles cantem saltos de quinta descendendo cromaticamente utilizando somente a consoante n indo para o g, como na palavra manga. Esta, auxilia o coralista a manter a ressonância na região do palato mole, que caracteriza uma voz mais leve.

Quanto ao ritmo, trabalhávamos na parte rítmica-corporal do ensaio. Um exemplo de exercício rítmico que pode ser dado abordando, no caso, agrupamento e subdivisão de pulso, é pedir que os coralistas, em roda, marquem um pulso com os pés. Fixado o pulso, estes devem subdividi-lo sucessivamente em 2,3 e 4 com palmas, conjuntamente. Feito isso, pode-se pedir a um deles que faça individualmente uma das subdivisões e com um gesto sonoro, se comunique com um outro colega para que este faça a próxima subdivisão (dentro do pulso e mantendo-se a ordem de subdivisão 2,3,4). A partir daí, pode-se tornar o exercício cada vez mais complexo, acelerando o pulso básico, estabelecendo-se dois alunos que iniciam o exercício (por consequência disso, todos terão que prestar atenção em 2 organismos de comunicação sonora-gestual ao mesmo tempo), etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho demonstrou/reforçou a ideia de que o canto coral é, de fato, uma ferramenta muito eficiente para a Educação Musical e que, no cursinho Da Capo, cumpriu de forma eficaz seu papel de agregadora e articuladora de diversos conhecimentos musicais. Percebi que o pré-trabalho coral, que consistiu no levantamento de dados e mapeamento do coro e do ambiente de trabalho, foi fundamental para o bom início e desenvolvimento desta prática com o grupo. Foi, principalmente, um excelente auxílio na escolha de repertório, que conseguiu contemplar muito bem as necessidades musicais/vocais dos coralistas, acompanhando e reforçando o aprendizado deles nas outras disciplinas do cursinho.

Tão importante quanto a prática musical, foram as reflexões desenvolvidas em cima da mesma. A compreensão do sentido da realização de cada atividade por parte dos estudantes motivava-os a um maior empenho/entrega nas mesmas. Cito o exemplo dos aquecimentos vocais. Nestes, não eram realizados apenas exercícios vocais padrões, mas sim, buscávamos, por meio da análise do repertório em questão, caminhos para executá-lo da melhor forma e com menor esforço possível. Se o repertório possuísse muitos saltos, utilizávamos saltos para trabalhar questões de técnica vocal. Da mesma forma, já aquecíamos a voz tendendo o timbre padrão *chiaroscuro* para a cor exigida pelo repertório (mais clara ou mais escura). Também trabalhávamos dinâmica por meio de trechos harmônicos da peça e do discurso fraseológico da mesma. Tudo isso era explicado para eles, até o momento em que os mesmos sugeriam exercícios de acordo com as necessidades levantadas na análise de repertório. Assim eram todos os momentos do ensaio. Tudo tinha sua razão de ser!

Além disso, a diversidade de atividades como a leitura à primeira vista, o exercício rítmico-corporal, e a partilha final deram aos ensaios maior dinamismo/vitalidade. Estas duas últimas, propiciaram ainda o reforço e o desenvolvimento de vínculos musicais e extra-musicais entre os estudantes, que auxiliaram no desempenho do grupo como um todo.

Porém, penso que este equilíbrio entre reflexão e prática musical seria inviável em coros que tem a apresentação como principal objetivo, pois a quantidade de repertório realizado é muito maior, não havendo muito espaço para a reflexão e exercícios diferenciados (pensando em um coro com as mesmas condições de horário, frequência de ensaios, etc, do Da Capo). Contudo, ficam registradas aqui algumas possibilidades de se pensar/refletir a respeito do fazer musical, e,

estas, mesmo que não utilizadas rotineiramente, sem dúvidas auxiliarão no trabalho de qualquer grupo coral.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Suzel Reis. Orientações de higiene vocal para profissionais da voz. 1997
<http://www.cefac.br/library/teses/6a2f03bcb21b762d7fcc54cffaf63b2e.pdf> Acesso em: 02/07/2012
- CÂNDIDO, Simone Santos. As modificações na laringe durante a muda vocal. 1999
<http://www.cefac.br/library/teses/a8c12bbc5009378f894919625c2ee9ab.pdf> Acesso em: 03/07/2012
- CHIZOTTI, Antonio. Pesquisa em ciências humanas e sociais. 6.ed. São Paulo : Cortez, 2003.
- COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. Técnica vocal para coros. São Leopoldo, 1994
- FERNANDES, Ângelo José. O Regente e a construção da sonoridade Coral: uma metodologia de preparo vocal para Coros. Tese de Doutorado. CPG/IA/UNICAMP, Campinas, 2009.
- FIGUEIREDO, Sérgio L. F. O ensaio coral como momento de aprendizagem: A prática coral numa perspectiva de educação musical. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 1990.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005.
- JUNIOR, Carlos Roberto Lopes, et al. Dinâmica de Ensaio Coral. São Carlos, 2007
- JUNKER, David. O movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica. ANPPOM 1999
- MIGUEL, Fábio. Aspectos Relevantes a Classificação Vocal. São Paulo, 2009 (Material didático não publicado para as aulas de técnica vocal).
- RAMPAZZO, Lino. Metodologia científica. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004.
- TÔRRES, José Júlio Martins. Teoria da complexidade: uma nova visão de mundo para a estratégia. I EBEC – PUC/PR – Curitiba, PR, Brasil, 11,12 e 13 de julho de 2005.
<http://wp.ufpel.edu.br/consagro/files/2010/09/TORRES-Teoria-Da-Complexidade-e-Estrategia.pdf> Acesso em: 11/05/2012
- ZANDER, Oscar. Regência coral. 2 ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- RIBEIRO, Lília Regina, HANAYAMA, Eliana Midori. Perfil vocal de coralistas amadores. Rev CEFAC, São Paulo, v.7, n.2, 252-66, abr-jun, 2005
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1693/169320502014.pdf> Acesso em: 03/04/2012

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira. A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de licenciatura e bacharelado em música. In: Congresso da ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musica. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.1/files/OPUS_13_1_Amato.pdf

Acesso em: 20/04/2012

BRAGA, Simone Marques. Canto coral no contexto escolar: Definindo conteúdos a serem desenvolvidos. UFBA, 2006.

APFELSTADT, Hilary. First Things First: Selecting Repertoire Music Educators Journal, Vol. 87, No. 1 (Jul., 2000), pp. 19-22+46 URL: <http://www.jstor.org/stable/3399672> .Acesso em 20/08/2012

APÊNDICE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(Decreto no. 93.933 de 14/01/1987 – Resolução CNS no. 196/96).

Prezado(a) Sr.(a) _____ .

O (A) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa que será realizada no Instituto de Artes da Unesp, envolvendo canto coral e pedagogia musical. O objetivo principal (dela) é verificar de que maneiras a atividade coral pode contribuir para o desenvolvimento musical de seus participantes, bem como, pretende-se construir material científico de suporte para os estudantes de música e para o cursinho preparatório para os vestibulares específicos de música “Da Capo”, do Instituto de Artes da UNESP.

Os encontros corais serão semanais com duração de 2 horas cada, no período de 19/04/2012 a 06/12/2012. Será realizado no início do ano um questionário o qual deverá ser respondido à mão. Também entrarão na pesquisa os testes e simulados que serão realizados durante o período letivo do cursinho Da Capo.

Acreditamos que estes encontros auxiliarão os participantes em seu processo de aprendizagem nas diferentes disciplinas oferecidas no cursinho e na vida musical como um todo.

Garantimos que a pesquisa não apresenta riscos e desconfortos para o(a) Sr.(a), nem gastos de qualquer natureza.

As informações levantadas nos questionários serão utilizadas apenas com fins didáticos e científicos, assegurando sua privacidade e anonimato. É importante destacar que o(a) Sr.(a) é livre para recusar ou retirar o seu consentimento a qualquer momento da pesquisa, sem prejuízos de qualquer natureza.

Não haverá pagamentos ou gratificações pela participação na pesquisa.

Estaremos sempre disponíveis para esclarecer qualquer dúvida que o(a) Sr.(a) apresente, podendo nos encontrar por meio dos seguintes contatos:

Leandro K. de V. Nunes (11) 95132332 Da Capo

Fábio Miguel (xx) _____ Instituto de Artes da UNESP

Dr. Yara Caznok (xx) _____ Instituto de Artes da UNESP

Assinaturas:

Pesquisador

Participante

Professor Doutor Fábio Miguel (Orientador)

25/10/2012