

RAFAEL HENRIQUE ANDRADE

**REGÊNCIA CORAL:
Levantamento crítico da bibliografia brasileira**

**RIBEIRÃO PRETO
2008**

RAFAEL HENRIQUE ANDRADE

**REGÊNCIA CORAL:
Levantamento crítico da bibliografia brasileira**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciatura em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Câmara.

**RIBEIRÃO PRETO
2008**

RAFAEL HENRIQUE ANDRADE

REGÊNCIA CORAL:
Levantamento crítico da bibliografia brasileira

Orientador: _____
Nome: Prof. Dr. Marcos Câmara.
Instituição: Universidade de São Paulo.

Examinador(a): _____
Nome:
Instituição:

Examinador(a): _____
Nome:
Instituição:

Ribeirão Preto, ____/____/____

***AGRADEÇO** a Deus, pela fonte de sabedoria e perseverança;
Ao atencioso professor e orientador Marcos Câmara, pela dedicação
e disponibilidade;
À minha namorada Josie, que muito me apoiou e auxiliou na
realização deste trabalho;
Aos meus pais, que sempre acreditaram e investiram em minha
formação.*

ANDRADE, Rafael Henrique. **Regência coral:** levantamento crítico da bibliografia brasileira. Ribeirão Preto, 2008. 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um levantamento bibliográfico de edições brasileiras, publicadas comercialmente no Brasil sobre Regência Coral, limitando-se ao universo do canto coral adulto. Realizou-se uma compilação crítica detectando a visão brasileira dessa prática e seus principais enfoques e abordagens. Para identificar os assuntos recorrentes na literatura abordada, dividiu-se o texto em tópicos. Na conclusão discutem-se a importância da literatura para o estudo da Regência Coral e a necessidade ou não de tradução e edição de obras estrangeiras referenciais.

Palavras-chave: Regência Coral; Literatura Coral Brasileira; Canto Coral.

ANDRADE, Rafael Henrique. **Regência coral:** levantamento crítico da bibliografia brasileira. Ribeirão Preto, 2008. 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This research is a bibliographical survey of brazilian editions, commercially published in Brazil about Choral Conduction, limiting itself to adult choir singing universe. A critical compilation was done detecting brazilian vision of this practice and its main focuses and approaches. To identify the recurring issues found in this literature, the text is divided into topics. In conclusion is considered the importance of literature to study the Choral Conducting and the necessity to translate and publish referencial foreign works or not.

Key-words: Choral Conducting; Brazilian Choral Literature; Choral Singing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Ponto Central	27
Ilustração 2 – Marcação ritmicamente caracterizada e acentuada.....	28
Ilustração 3 – Marcação expressiva, elástica e ligada	29
Ilustração 4 – Marcação angulosa-flexível 1	29
Ilustração 5 – Marcação angulosa-flexível 2	30
Ilustração 6 – Gesto preventivo	32
Ilustração 7 – Terminação 1	32
Ilustração 8 – Terminação 2	33

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
A PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	9
INTERNET.....	9
AS EDIÇÕES BRASILEIRAS E A DIFICULDADE DE ACESSO	10
A TERMINOLOGIA DA FUNÇÃO	10
1. O CONHECIMENTO HISTÓRICO	13
1.1. HISTÓRICO DA REGÊNCIA.....	13
1.2. HISTÓRICO DO CANTO CORAL.....	15
2. ORGANIZANDO UM CORO	17
2.1. TIPOS DE COROS	18
2.2. TESTE SELETIVO	19
3. SER UM REGENTE	20
3.1. A QUESTÃO DA LIDERANÇA.....	21
4. COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL	24
4.1. CONTATO VISUAL	25
4.2. GESTUAL.....	26
4.2.1. Marcações de Compassos.....	27
4.2.2. Outras Marcações	31
4.3. POSTURA FÍSICA	35
5. O REPERTÓRIO.....	37
5.1. SELEÇÃO DO REPERTÓRIO.....	37
5.1.1. Estilo musical	38
5.2. O REPERTÓRIO E SEU PAPEL EDUCACIONAL	38
5.3. O PROGRAMA.....	39
6. ESTUDO DA PARTITURA	41
7. TÉCNICAS DE ENSAIO.....	44
8. A VOZ E SUA EDUCAÇÃO NO CORO	47
9. O CONCERTO.....	48
10. A AVALIAÇÃO	50
CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
ANEXOS	53
ANEXO A – Gráficos das marcações de compassos	53
ANEXO B – Bibliografia complementar	65

APRESENTAÇÃO

A PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

A bibliografia sobre a atividade coral, em edições brasileiras, é ainda dispersa e não há uma revisão crítica dos enfoques e abordagens utilizados pelos diferentes autores. Esta pesquisa se propôs a fazer um levantamento dessa produção e, através disso, detectar uma visão brasileira dessa prática tão difundida, mas tão pouco analisada. Após identificar os principais enfoques e abordagens, a reflexão se voltará para a necessidade, ou não, de tradução e edição de obras estrangeiras referenciais¹.

Buscaram-se, então, os livros publicados comercialmente no Brasil sobre regência coral, limitando-se ao universo do canto coral adulto, deixando de lado os que tratam de regência orquestral e até mesmo a regência coral nos universos infantil e/ou orfeão² escolar.

INTERNET

Foram pesquisados os *sites* das principais livrarias de música brasileira, das editoras e bibliotecas de universidades onde há cursos de música e ainda de outras bibliotecas importantes no país. São eles:

- a) Livrarias: Musimed <www.livrariamusimed.com.br>; Clássicos <www.lojaclassicos.com.br>; Free Note <www.freenote.com.br>; Casa Vitale <www.casavitale.com.br>; Irmãos Vitale <www.vitale.com.br>;
- b) Universidades (bibliotecas e editoras): Unicamp, USP, UNESP, UFRGS, UFRJ, UFMG, UFG;
- c) Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹ Consultar Bibliografia Complementar nos Anexos.

² Canto Orfeônico, de origem francesa (séc. XIX), implantado no Brasil por João Gomes Júnior, seguido por Fabiano Lozano e João Batista Julião, até a adesão de Villa-Lobos na década de 30. (GOLDEMBERG, Ricardo. **Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil.** Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862>>. Acesso em 15 nov. 2008)

AS EDIÇÕES BRASILEIRAS E A DIFICULDADE DE ACESSO

Toda pesquisa bibliográfica é uma busca constante. Sempre haverá livros novos sendo publicados ou a descoberta de um acervo anteriormente desconhecido. O levantamento deve abranger o maior território literário possível dentro das delimitações da pesquisa.

Existe um número considerável de livros brasileiros sobre o movimento coral. Quando se pesquisa o acervo das bibliotecas estaduais, municipais e universitárias, e ainda a bibliografia desses livros consultados e daqueles comercializados em livrarias de música, descobrem-se títulos anteriormente desconhecidos. Alguns desses livros foram editados há mais de quarenta anos e não há exemplares para aquisição, muitos deles até se encontram no acervo de obras raras das bibliotecas. Por esse motivo, eles não podem ser retirados e tampouco fotocopiados. Outros são publicações recentes e esgotadas e o acesso fica restrito muitas vezes devido à distância geográfica.

A TERMINOLOGIA DA FUNÇÃO

Muitos termos são usados para designar a função de conduzir musicalmente um grupo. Cada termo carrega significados, que remetem a atributos e competências daquele que exerce a função. Cada língua tem o seu termo e cada um aponta para um aspecto específico. Todos estes aspectos são, na verdade, complementares. No Brasil, usam-se dois termos principais: regente e *maestro* (palavra italiana que significa mestre). Em outras línguas: em inglês *conductor*, em francês *chef d'orchestre* ou *de choeur*, em italiano *direttore*, em espanhol *director*, em português de Portugal também *director*, em alemão *dirigent*, em holandês *leider*³.

Traduzindo-se literalmente os termos, é possível remetermos aos significados. O condutor (*conductor*, em inglês) é aquele que conduz. O chefe ou líder (*chef*, em francês ou *leader*, em holandês) é aquele que lidera. O diretor (*direttore*, em italiano, *director*, em espanhol ou português de Portugal ou *dirigent*, em alemão) é aquele que dirige. Dos termos brasileiros, *maestro* (apropriação do italiano) é o mestre ou professor, aquele que ensina.

³ Para um aprofundamento sobre palavra e função ou língua e pensamento, Cf: CHU, Yu-Kuang. Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma**. São Paulo: Cultrix, 1986, 233-262; e LOPES, Edward. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1977.

Agora, a palavra regente tem um significado bastante pretensioso. Ela vem do étimo *regens* que significa exercer o régio poder, reinar.

Flávio Florence, regente brasileiro, comenta sobre esta palavra em um de seus artigos para a revista Concerto:

Eita palavrinha pretensiosa essa! Só mesmo num país com mentalidade colonizada um termo assim poderia acabar por consagrar-se. Um país onde quem tem coloca-se de um lado e quem não tem de outro; quem manda está aqui, quem obedece, ali. No entanto, ai está o substantivo a designar minha nobre função.
[...] Não consegui saber a partir de qual ponto da história nossa língua distanciou-se da falada em Portugal e adotou o verbo reger com essa acepção. Mas pergunto-me: por que nesse momento não adotaram logo pontificar? Separaria melhor maestro dos músicos; o que fala dos que calam. Imagine: “fulano pontificou ontem; a cada diamante incrustado no cajado de ouro do pontífice corresponderia uma ordem cumprida pelos músicos em estado de mortificação; seu pontificado é uma bênção para a sociedade.”⁴

Grande parte dessa conotação veio com a imagem do regente criada a partir do séc. XIX, que adquiriu intenso personalismo e estrelismo, extrapolando sua real função. “A consolidação da regência como profissão legitimou maneirismos e institucionalizou hábitos de autoridade que exacerbaram as naturais tensões entre os músicos e o maestro⁵”. Isso não funciona mais. Hoje, essa profissão “[...] está passando por uma importante fase de ajuste e o papel glamouroso e mítico do maestro, insuflado pelo personalismo romântico que dominou o Ocidente, do século XIX ao século XX, está cedendo lugar ao sóbrio papel do diretor musical” (ROCHA, 2004, p. 86).

Este tema é oportuno, pois permite a reflexão sobre a atual função do regente. Florence comenta que procura “usar palavras com menor carga social, e nem por isso menos corretas”, como por exemplo, diretor de orquestra ou de coro. “Da mesma forma, sabemos todos que nossa pirâmide social não vai se alterar da noite para o dia. [...] E de uma coisa não podemos nos esquecer, nosso cenário musical, este sim está mudando, rapidamente, para melhor. O país anda.”⁶

Para esta pesquisa, não serão feitas alterações nas terminologias, para não confundir o leitor. A maior parte dos títulos da bibliografia referencial traz o termo “regente” ou

⁴ FLORENCE, Flávio. Regente. **Revista Concerto**, São Paulo, Ano XIII, n. 142, p. 16, ago. 2008. *Obs.*: Apesar de *maestro* significar mestre ou professor, é uma palavra que, assim como *regente*, tem uma carga social que extrapola o seu real sentido. É melhor, então, que se empregue a palavra “professor”, numa tentativa de resgatar o conhecimento e a sabedoria próprios daquele que ensina, no lugar do glamour semi-divino que quase sugere poderes metafísicos ao ato de conduzir.

⁵ COELHO, João Marcos. E para que serve mesmo o maestro?. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 set. 2007. Disponível em: < <http://www.estado.com.br/editorias/2007/09/23/cad-1.93.2.20070923.4.1.xml>>. Acesso em: 16 nov. 2008.

⁶ *Op. cit.*

“regência” e sempre que há menção da função em questão, usam-se os mesmos termos. Portanto, optou-se por não modificá-los, apesar de suas conotações discutíveis.

1. O CONHECIMENTO HISTÓRICO

Dentre os conhecimentos múltiplos do regente, encontra-se o da história da música. Aquele que deseja se qualificar deve buscar o conhecimento desta matéria em literatura especializada. O seu domínio habilita-o a saber qual foi o papel da regência desde as suas primeiras manifestações até a atualidade, como o canto coletivo se estabeleceu em todas as culturas e povos, e também o conhecimento dos estilos musicais e sua interpretação. Dos autores pesquisados, alguns abordam esses temas. Apesar da forma sintética com que tratam do assunto, eles sempre apontam a necessidade de aprofundamento, indicando as obras de referência.

1.1. HISTÓRICO DA REGÊNCIA

Desde as manifestações coletivas mais remotas já se tem a presença de um líder. Ao observar os costumes dos povos antigos, nota-se a presença desse personagem. Não existem documentos precisos dessa época, que é anterior ao surgimento da escrita, a não ser algumas gravuras e esculturas descobertas em sítios arqueológicos. Mas ainda assim, podem-se formular hipóteses através de alguns povos que ainda hoje vivem em estado primitivo, permitindo um paralelo entre a pré-história e a prática da música. Para este momento histórico, sabe-se que a música adquire caráter ritualístico e promove o contato com a divindade. “É a linguagem que os deuses entendem e através da qual se estabelece a comunicação para com os diversos pedidos, externados geralmente através de um ritual de dança.” (ZANDER, 2003, p. 31) É nesse momento que entra a figura do líder, que tinha a função de conduzir o povo no ritual. Ele tinha o conhecimento das melodias e dos ritmos, e nas festas religiosas era “o guia, o antifoneiro e o primeiro bailarino” (*ibid.*, *loc. cit.*). “Em cada povo, sempre existiu um líder, responsável por iniciativas como começar uma dança ou ser o antifoneiro que entoava a primeira frase musical ou rítmica para os demais responderem no mesmo tom e no mesmo ritmo” (MARTINEZ, 2000, p. 16).

Da manifestação musical dos gregos já se podem ter informações mais precisas acerca da arte da regência. A música, para eles, tinha um significado mais amplo. A poesia, a dança e

a música propriamente dita formavam um todo inseparável, representando a totalidade das artes das musas. “Utilizavam-se coros cujo diretor era chamado de *Chóregos*, uma espécie de coordenador de música, que também podia atuar nos dramas e na dança. Era considerado o superior, o mais importante, comparável ao maestro que rege uma ópera atualmente” (*ibid.*, p. 17). Os gestos usados para coordenar o grupo aconteciam de duas formas diferentes: uma marcação ruidosa, que consistia em batidas dos pés ou de bastões no chão e a outra, chamada quironômica, que era a “exteriorização do desenrolar rítmico e melódico através da mão, e, ocasionalmente, também acompanhada de movimentos da cabeça ou até de todo o corpo.”⁷

Na Idade Média a música teve forte vínculo religioso e sua maior manifestação foi através do canto gregoriano, gênero oficial da igreja. Um membro do coro dirigia o canto através de pequenos movimentos com a cabeça e da utilização da mão quironômica, movimentos acompanhando os movimentos neumáticos⁸ do texto. Com o surgimento da polifonia e da notação mensural⁹ a música adquiriu novos rumos e acabou por submeter o papel do regente a uma posição secundária.

[Ele] tinha o papel de conservar a pulsação pela qual as unidades de tempo se guiavam, ficando a parte rítmica, a expressiva e as acentuações melódicas a cargo dos grupos isoladamente. [...] Nunca os músicos tiveram tanta independência e, ao mesmo tempo, tanta responsabilidade como nessa época. A tarefa mais importante do regente consistia na preparação, no adestramento e educação dos músicos. Poderíamos comparar essa fase com a nossa prática da música camerística, onde o primeiro naípe automaticamente assume o comando e determina os andamentos, dispensando um regente propriamente dito.¹⁰

Na Renascença, por volta do séc. XIV, a música adquire um caráter cada vez mais rítmico, vindo das danças, e novos elementos surgem na música, como a métrica dos compassos e tempos periódicos.

Posteriormente, já no Barroco, surge a monodia acompanhada, que se desenvolveu e dominou a polifonia, transformando-se numa espécie de homofonia harmônica. O desenvolvimento foi além e criou dois pólos distintos: o solista e o *tutti*, surgindo o estilo concertante. A função do regente passou a ser mais clara. Faziam-se movimentos ascendentes e descendentes para indicar o tempo forte (*thesis*) e ascendentes para indicar o tempo fraco (*arsis*). Com o advento do baixo contínuo, muitas vezes a obra era dirigida pelo cravista ou organista, através de movimentos da cabeça, mão e corpo. “Com o declínio do baixo

⁷ ZANDER, p. 32.

⁸ Notação musical da época.

⁹ Desenvolvida e instituída por Guido d' Arezzo.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

contínuo, [essa direção] perdeu espaço e importância para o *spalla*, o que era muito mais prático, pois com uma das mãos, com o arco ou com um leve movimento de cabeça coordenava tudo.¹¹”

Com a ampliação da orquestra, proposta por Joseph Haydn e o surgimento da ópera francesa com Jean-Baptiste Lully, a regência adquire novas técnicas. Surgem as marcações dos compassos ternários e quaternários, acrescentando os movimentos laterais (esquerda e direita). Iniciou-se também o uso de bastões (que posteriormente se transformaram na batuta) para auxiliar na visualização dos gestos.

No período clássico, “com o estabelecimento da Escola de Mannheim, nasceu, por assim dizer, a carreira do regente. [...] A orquestra e o coro são o seu instrumento de expressão. [...] Com Cherubini, C. M. von Weber e Spontini surgiu a figura do regente “profissional”, que no Romantismo adquiriu tanta importância que chegavam a ser venerados mais do que a própria obra de arte.¹²”

1.2. HISTÓRICO DO CANTO CORAL

“A prática de cantar um conjunto data de épocas as mais remotas. Sob várias modalidades, ela se encontra entre todos os povos, dos mais primitivos aos de civilização mais moderna.” (BARRETO, 1938, p. 28)

Nos povos antigos, o canto coletivo estava ligado aos rituais religiosos ou solenidades civis e tinha ligação intrínseca com a dança e a poesia. Já na Grécia a música se apresentava como “força dominadora do espírito humano. [...] Participava ativamente na educação do povo grego, sendo o canto praticado desde a infância” (*ibid.*, p. 29).

Na Idade Média, o coro estava a serviço da Igreja e do culto cristão e executava o repertório de cantochão, canto em uníssono. “No séc. VI, S. Gregório Magno, fundou junto à basílica de S. Pedro a *schola-cantorum*, não só para o estudo do canto, como da música, exigindo-se os conhecimentos de gramática e de outras artes liberais indispensáveis à compreensão dos textos cantados” (*ibid.*, p. 31, grifo do autor).

“Desse modo realizou-se no século XII a primeira reforma coral. Com a tão comum estrutura a três vozes, o coral atingiu seu apogeu no século XIII, principalmente na Escola

¹¹ MARTINEZ, p. 18.

¹² ZANDER, p. 46.

Parisiense de Notre-Dame. Da técnica do *organum* surgiram novas formas: os *triplum* e *quadruplum*, donde ficou estabelecido, mais tarde, a tão comum estrutura a quatro vozes.¹³”

Na Renascença, a música coral teve seu apogeu. Praticamente, todos os compositores se dedicaram à composição de obras para diversas formações vocais, das mais simples às mais complexas, legado fundamental para o canto coral atual.

No Barroco, surgem os gêneros Cantata e Oratório, essencialmente vocais, atingindo seu apogeu no Alto Barroco com Haendel e Bach. “A função do coro não era mais litúrgica, achava-se bastante afastada de sua origem. Sua prática, então, já era francamente concertante. [...] A partir dessa época criaram-se associações de canto que visavam a prática do canto coral.¹⁴” Esse movimento espalhou-se por toda a Europa.

No séc. XIX, surge a idéia dos Festivais de Música. “A prática coral assumia também, agora, um caráter e um compromisso mais social¹⁵”. Época dos grandes coros para interpretar obras dramáticas como os oratórios de Mendelssohn, Liszt, Berlioz etc.

No séc. XX os compositores sinfônicos não dispensaram o coro em suas obras. A música coral adquire muitas vezes caráter folclórico, em virtude do nacionalismo, ou serve à diversidade das estéticas modernas.

¹³ ZANDER, p. 160.

¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

2. ORGANIZANDO UM CORO

Para se organizar um coro, segundo Martinez, o regente deve ter bem claro se o grupo está vinculado a alguma escola de música, escola regular de ensino ou universidade; se é de alguma empresa, clube ou igreja; ou ainda se é independente e quais são os objetivos desse grupo: encontro social, litúrgico, diversão, educacional, atividades artísticas, comercial etc. Em qualquer grupo que for organizado, independente do tipo e dos objetivos propostos, o regente “[...] deve ter em mente o melhor nível musical que pode ser alcançado e traçar quais são os caminhos para se chegar a esses objetivos.” (p. 22)

A natureza do coral e seus objetivos definem a escolha do repertório e esse define o número de cantores no grupo. Oliveira (2005) diz que o tamanho do coral está relacionado à sua finalidade, ao material vocal e a verba disponível, caso seja um coral remunerado. A distribuição desses cantores deve ser equilibrada em cada naipe. Sempre é preferível ter mais sopranos e baixos do que outras vozes. “A maior quantidade de sopranos garante a leveza de emissão, evitando esforço demasiado nos agudos, nos fortes, e dá possibilidade de evitar-se a gritaria. Do mesmo modo os baixos, como fundamento do todo, garantem boa sonoridade que carregam bem o resto do coro¹⁶”. A quantidade de integrantes em um coro deve ser preocupação secundária, ficando em primeiro lugar a qualidade – não só musical e artística, mas também, social e comunitária. O regente deve programar atividades que despertem estímulos para o crescimento cultural e social do seu grupo, além do desenvolvimento técnico e artístico.

A motivação é a condição mais importante para o estabelecimento e continuidade do trabalho. Para manter o envolvimento dos cantores, o regente deve estabelecer toda sua metodologia de trabalho levando em consideração as expectativas do grupo, refletindo sobre elas. Se as atividades propostas forem de encontro a essas expectativas, eles serão motivados. Esta motivação fará com que o coralista esteja disposto a interagir com a atividade musical, adquirindo novas experiências de vida no nível social e comunitário desejando permanecer na atividade. Mathias (1986) denomina esse fenômeno de “força interior”. Este fenômeno é percebido em três dimensões: psicológica, política e mística. A dimensão psicológica é percebida através da emoção, da vontade e da razão. A **emoção** é a sensibilidade e faz a

¹⁶ ZANDER, p. 167.

pessoa se entregar ao som. A **vontade** leva o grupo a vencer os obstáculos. A **razão** permite ao grupo a análise e seleção de métodos para se alcançar a “força interior”. Na dimensão política há a preocupação com o bem comum, sentindo a necessidade de organizar o grupo e traçar os meios de manutenção e aperfeiçoamento. Por último, na dimensão mística, o grupo interage sua “força interior” com o externo. A “força interior” possibilita o desenvolvimento do espírito de grupo e equipe e o entusiasmo criado ameniza o aspecto laboroso das dificuldades a serem superadas.

Um novo candidato, evidentemente, deve passar por um teste. Não um teste no sentido escolar do termo. Um teste informal, sem pretensões, apenas para que o regente conheça o material vocal à sua disposição e o novo candidato se sinta à vontade e não se preocupe. “Muitas pessoas, quando novas num grupo, têm inibições que encobrem sua capacidade e valor real. Somente com o tempo revelam suas ótimas qualidades. [...] Não se tenha, por isso, pressa em eliminar alguém que não possua o aludido recurso vocal.¹⁷”

2.1. TIPOS DE COROS

Martinez apresenta os diferentes tipos de coros:

a) coro de empresa: é necessário manter um bom relacionamento com o diretor da empresa ou com o gerente ao qual está subordinado. Atenção ao horário de ensaio para que abranja o maior número de funcionários e atenção especial ao coralistas que sempre têm imprevistos na empresa no horário dos ensaios. Geralmente, “o funcionário já trabalhou o dia inteiro, e cansado, vai ainda para o ensaio, não como alguém que busca ideais estéticos, mas apenas um tempo de lazer, com a função terapêutica de liberação de tensões e estresse.¹⁸”

b) coro de igreja: tem por objetivo criar uma atmosfera propícia ao culto e à adoração. O repertório deve estar sintonizado com as palavras do oficiante. Atenção à falta de compromisso de alguns.

c) coro de escolas: tem finalidades pedagógicas, educacionais, de lazer, e participa de cerimônias cívicas e culturais. “Provavelmente, um coro de jovens universitários terá maior

¹⁷ ZANDER, pp. 157-158.

¹⁸ ROCHA, p. 99.

interesse em aprender a ler ou dar vãos mais altos com repertórios mais complexos e refinados.¹⁹”

d) coro independente: dirigir um coro independente é muito mais fácil, pois o maestro implantará sua proposta de trabalho, sua disciplina e seu repertório. Nestor de Hollanda Cavalcanti²⁰ dá um exemplo desse tipo de coro, contando a experiência de um grupo que foi criado pelo próprio regente, seu amigo Marcos Leite, e que recebia uma mensalidade dos cantores para ensaiá-los.

2.2. TESTE SELETIVO

Nem sempre é possível selecionar as pessoas para se formar um coral. Há, pelo menos, dois aspectos que podem impossibilitar o teste seletivo. Em muitos casos, o regente é convidado a trabalhar em um coro que já existe e que já tem seus membros estabelecidos. Em outros casos, mesmo que o coro esteja se formando, o material vocal disponível, ou seja, a quantidade de pessoas dispostas a participar é relativamente pequena e não possibilita uma seleção rigorosa. Segundo Oliveira, a seleção vai depender de muitas variáveis: “do material vocal disponível, do tamanho do coral que se pretende formar, das finalidades por que e para que ele existe ou existirá” (p. 10)

Se o teste seletivo for possível de acontecer, deve-se atentar para alguns princípios: se o candidato tem bom ouvido musical, boa memória; avaliar timbre e extensão vocal; se existem conhecimentos musicais (leitura musical); qual a experiência de cantar em grupo; quais são seus hábitos, seus gostos, sua cultura; por que pretende cantar em um coral; e também onde mora, pois isto o ajudará a ter uma idéia da assiduidade do indivíduo. Ao escolher os timbres, devem ser evitados cantores com vozes pesadas, dramáticas, pois suas vozes são difíceis de timbrar com as outras.²¹

¹⁹ ROCHA, p. 99.

²⁰ In LAKSCHEVITZ (Org.), 2006, p. 134.

²¹ OLIVEIRA, p. 10-14. (Obs.: muitas vezes é possível ser menos ortodoxo e educar o coralista a fim de adquirir tais aptidões ou capacidades).

3. SER UM REGENTE

O regente antes de tudo é um músico e o seu conhecimento da arte musical deve ser profundo, visto que conduz outros a fazerem música. Mas a regência, por ser uma arte de habilidades, busca domínios mais abrangentes, que ultrapassam os limites musicais, como o conhecimento das áreas de psicologia, administração, educação, direito, ética, filosofia, religião, comunicação, idiomas etc. Além do conhecimento adquirido, o regente precisa ter a vocação, capacidade inata de cada pessoa. Deve possuir segundo Rocha, um “patrimônio próprio” e um “patrimônio adquirido”. Oliveira classifica em “habilidades naturais” e “habilidades adquiridas”.

O patrimônio próprio ou as habilidades naturais, capacidades inatas de uma pessoa, são a matéria-prima para a regência. De modo coloquial é o que chamamos de “talento”. Enquadram-se com esses quesitos a liderança, a musicalidade e a aptidão física. A **liderança** é a autoridade não instituída, é o poder de comunicação e de indução natural que gera entusiasmo aos liderados. A **musicalidade** é a capacidade vocacional de domínio da matéria musical. “É desta capacidade que emana a autoridade do regente. Assim como de pouco vale a liderança sem talento musical, de pouco vale este sem aquela” (ROCHA, p. 20). A **aptidão física** está relacionada à saúde necessária ao exercício profissional da regência.

Entretanto, as habilidades naturais e próprias não são suficientes, é necessário adquirir maiores conhecimentos e práticas que tragam a expansão e crescimento do regente em sua arte. No que compete ao patrimônio adquirido ou habilidade adquirida destaca-se o estudo e o aprendizado de técnicas e métodos, visto que o regente deve aprimorar suas competências musicais, intelectuais e físicas.

Como requisitos básicos no campo musical são importantes a experiência como coralista e uma excelente educação musical. Deve ter o domínio da percepção musical (ouvido relativo muito bem treinado, quer seja no campo rítmico, melódico ou harmônico), técnicas de canto (adaptadas a cada repertório e período histórico), teoria musical, harmonia, contraponto, estruturação, história e estética da música e das artes, e algum tipo de instrumento de teclado (para a prática da co-repetição ao piano – transpor e reduzir partituras), técnicas de composição, orquestração e criação de arranjos. No conhecimento de regência,

dominar bem a comunicação não-verbal, seja através dos padrões de marcação de compassos, dos gestos expressivos, da postura e da expressão corporal como um todo.

No campo intelectual estão as competências extra-musicais que o regente deve buscar: psicologia, administração, educação, direito, ética, filosofia, religião, comunicação, conhecimento de línguas etc. Elas expandem o seu espectro cultural, dão-lhe segurança no exercício de sua função e capacidade de resolver os problemas que surgirem. As línguas estrangeiras mais utilizadas no repertório dos coros brasileiros são o francês, alemão, inglês, latim, italiano e espanhol.

As habilidades físicas também precisam ser condicionadas no sentido de bons hábitos e cuidados com a saúde. Sendo o corpo um instrumento de comunicação, a falta de preparo físico prejudica seu desempenho.

3.1. A QUESTÃO DA LIDERANÇA

A arte de reger requer a arte de liderar. O líder possui inúmeras atribuições e responsabilidades que levarão seu grupo ao mais alto entusiasmo ou à conformidade de suas limitações e ao fracasso. O regente se depara constantemente com uma larga escala de diferentes pessoas, de níveis intelectuais distintos, que compõem seu coro, podendo variar do mais simples ao mais complexo. Precisa, portanto, estar preparado para essa diversidade, valorizando a todos e criando a unidade entre ele mesmo, o coro, o repertório e o ouvinte. O líder tem que conduzir e não ser conduzido pela personalidade do grupo.

Mathias (p. 19, grifos do autor) expõe as qualidades de um bom líder:

- 1. Dedicção altruísta** – Ele acredita nos objetivos que deseja atingir e está pronto a pagar o preço para atingi-los.
- 2. Coragem** – Porque ele crê nos objetivos a serem atingidos, mantém a coragem, mesmo em circunstâncias adversas. Não cede aos derrotistas.
- 3. Determinação** – Ele toma decisões, enquanto outros vacilam. Tomada uma decisão, volta a lutar por seus objetivos.
- 4. Motivação** – Porque o líder acredita nos objetivos do coral, ele inspira e motiva seus liderados a se dedicarem também aos objetivos assumidos.
- 5. Humildade** – Todos os grandes homens são humildes. Existe um consenso universal sobre esta qualidade. Eles sabem admitir seus erros, e aprender dos outros. Recebe, com naturalidade, os dons que lhe foram dados e os coloca a serviço. Isto requer também reconhecimento de seus limites – sou bom em alguns aspectos – mas... em todos?
- 6. Competência** – Esta é a qualidade *sine qua non*. O líder exige de si elevados padrões de desempenho pessoal e prima por sua eficiência profissional.

Ele ainda complementa dizendo o que faz um líder:

- 1. Determina objetivos** – Não tem dúvidas sobre *quando* se deve atingir o *quê*.
- 2. Planeja as atividades necessárias** – Sabe o que deve acontecer a curto, médio e longo prazo.
- 3. Organiza um programa** – Estabelece as prioridades e se pergunta: O *quê*? Por *quê*? Onde? Quando? Quem? Como?
- 4. Prepara um cronograma** – Pode assim, acompanhar seu planejamento.
- 5. Estabelece ponto de controle** – Procura avaliar seu trabalho através de padrões de desempenho.
- 6. Esclarece responsabilidade** – Coordena atividades por sábia delegação.
- 7. Mantém abertos os canais de comunicação** – É acessível e está disponível. Comunica-se com clareza.
- 8. Desenvolve a cooperação** – Cria as condições de trabalho em grupo.
- 9. Resolve problemas** – Toma decisões sábias, a partir dos dados existentes.
- 10. Elogia a quem o merece** – Valoriza os seus liderados. (*op. cit.*, p. 18, grifos do autor)

A postura com o grupo e as relações interpessoais são de extrema importância e devem fazer parte do compromisso com a regência. O bom relacionamento entre regente e grupo, tem sua gênese no líder. Rocha diz que essa relação construtiva depende de três fatores: a postura e o comportamento do líder, a forma de condução do grupo na implementação dos planos e a administração dos conflitos.

Dentro do primeiro fator existe um grupo de sete qualidades que o regente precisa possuir: autoridade pessoal, autodomínio, clareza de objetivos e de expressão do pensamento, capacidade de planejamento, empatia e capacidade de mobilização, poder de argumentação e sentido de reconhecimento. Algumas dessas qualidades já foram comentadas por Mathias. A autoridade pessoal deve “[...] nascer e se manifestar de forma espontânea e natural, independentemente da autoridade institucional outorgada pelo cargo que ocupa. [...] Não confundir autoridade com autoritarismo, rigor com rigidez, seriedade com sisudez.²²” Ao planejar cada ensaio, o regente deve ter bem clara a diferença entre estratégia, que é a “maneira como se alcança uma meta, identificando as coisas certas a serem feitas”, e tática, que é “o plano específico de ação dentro da estratégia, para fazer as coisas da maneira certa.²³” Para conseguir que seus planos se concretizem, o regente precisa tornar seus projetos os do grupo. Deve saber defender suas idéias e posições, conhecendo o momento certo de defendê-las. “Ele precisa saber convencer sem impor, demover idéias sem contrariar.²⁴”

O segundo fator aponta um aspecto muito importante do líder: o empreendedorismo, ou seja, a iniciativa de, do nada, criar e conduzir projetos com visões novas e também a

²² ROCHA, p. 25.

²³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

capacidade de realizações. Mas o regente sempre deve lembrar que um líder empreendedor nunca trabalha sozinho. “Dar a alguém a liberdade para assumir responsabilidades libera recursos – forças, idéias e possibilidades – até então ocultos e não experimentados.²⁵” A fórmula então, é estipular o plano de metas, delegar responsabilidades, dar o *start* da mobilização de todos para o trabalho.

Alguns problemas muito comuns, como em qualquer outro agrupamento de pessoas, a serem administrados pelo regente é em relação às diferenças entre os membros do grupo e como isso implicará no ego de cada um, contudo, a boa vontade do regente em difundir no grupo a receptividade de instruções e o interesse em melhorar e superar as deficiências de cada um, com certeza transmitirá que antes de criticar, o grupo precisa refletir sobre qualquer questionamento que queira fazer. Para evitar ao máximo essas situações desagradáveis, pode haver uma ação preventiva por parte do regente, observando e tentando identificar possíveis crises que ainda não se tornaram grandes problemas, aguçar a percepção para compreender o processo em que a crise se encontra. Outro meio de prevenção é avaliar o grau de satisfação do grupo, coletiva e individualmente.

O regente não pode nunca esquecer que exerce a função de educador, pois o processo de organizar, instruir, indicar soluções são propostas educativas. E assim como um professor, o regente transmitirá seus conhecimentos a outros, ensinando-os e conduzindo-os adequadamente. A educação musical é uma experiência que pode modificar pensamentos, trazer equilíbrio e promover uma ação transformadora na vida do ser humano. Daí vem a grande responsabilidade do regente.

Enfim, como diz Zander “o regente deve irradiar somente música em todos os sentidos e não agir de modo que, às vezes, perca a dignidade, transformando sua atuação em mera aparência, que é mais prejudicial àquela arte que deve transmitir muita dignidade.” (p. 20)

²⁵ ROCHA, p. 29.

4. COMUNICAÇÃO NÃO-VERBAL

É digno de nota o que Bandler e Grinder²⁶ (1979) dizem:

Projeções percentuais da PNL [Programação Neurolingüística²⁷] sobre os veículos de transmissão concluíram que, no processo de comunicação, a palavra falada representa apenas 7%, enquanto o tom de voz é responsável por 38% e a expressão corporal por 55% do que se quer comunicar.

A regência coral é uma atividade basicamente não-verbal, o que ressalta a importância da expressão corporal nesse processo de comunicação. Para Cartolano (1968) há três meios de expressão que o regente pode usar para se comunicar com o grupo: o gesto, a mímica expressiva e a palavra. Desses três, o mais completo é o gesto, vindo em seguida a mímica, que nem sempre alcança o que se espera, e por último, a palavra. Mathias enfatiza a importância da comunicação não-verbal dizendo que os regentes “devem tomar cuidado [...], pois é através dela que eles irão dizer muito mais, do que com sua voz” (p. 30). Portanto, a comunicação do regente envolve o mínimo de palavras e o máximo de gestos.

Segundo Martinez “a comunicação do maestro é sempre realizada por meios explícitos e por meios não-verbais.” É evidente que nos ensaios deve-se usar a fala para a comunicação, porém esta não deve substituir o gesto: somente reforçá-lo. O regente deve treinar o seu grupo para que esteja “[...] adestrado para responder a cada sinal sem que ele precise utilizar palavras” (pp. 110-111). Assim, os coralistas conhecem o tipo de comunicação gestual do seu regente tornando o grupo “musicalmente ágil, flexível, maleável, [...] contribuindo para um trabalho mais efetivo” (MATHIAS, p. 30).

O exercício da regência não se dá somente por meio da gesticulação dos braços e mãos, pois todo o corpo precisa estar direcionado harmoniosamente à comunicação. O regente deve trabalhar sua expressão corporal para usar de forma consciente todo o seu potencial comunicativo e direcioná-lo na transmissão das informações desejadas, pois como ele se comunica por meio de sinais, quem os vê precisa entendê-los para que possa responder a esse

²⁶ *apud* ROCHA, 2004, p. 37.

²⁷ A PNL foi proposta em 1973 por Richard Bandler e John Grinder como um conjunto de modelos e princípios que descrevem a relação entre a mente (neuro) e a linguagem (lingüística - verbal e não verbal) e como a sua interação pode ser organizada (programação) para afetar a mente, o corpo ou o comportamento do indivíduo. (INSTITUTO IDEP. **P.N.L. Programação Neurolingüística.** Disponível em: <<http://www.institutoidep.com.br/pnl.asp#level>>. Acesso em: 20 out. 2008)

código, ou seja, não é apenas aquilo que se diz, mas principalmente aquilo que se entendeu do que foi dito. Deste modo, o corpo se torna coerente com os objetivos imaginados pelo regente. É importante lembrar que, “o corpo não só fala – ele também não mente” (ROCHA, p. 36).

O regente coral deve preparar seu corpo fisicamente para estar bem posicionado diante do coro e transmitir, de modo geral, clareza e objetividade. A atenção a todos os membros do corpo deve ser preocupação constante daqueles que se propõem à regência. Segundo Martinez, a eficaz comunicação não-verbal se fundamenta em três pontos: o contato visual, o gestual e a postura física do regente.

4.1. CONTATO VISUAL

O contato visual é um dos meios disponíveis ao regente para se comunicar com o grupo. Este meio só se tornará eficaz se for franco, direto e objetivo, presente e participativo²⁸. Muitas vezes, através do olhar o regente transmite aspectos da música que seriam dados pelo gesto deixando-o livre para novas informações. Rocha²⁹ diz que “em certas passagens, o olhar é mais eficaz do que a batuta, na condução de entradas, dinâmicas, sentimentos, fraseados e respirações”. “Os olhos são também o vigia para os deslizes, ajudam a ter segurança, vencer as dificuldades e irradiar estímulo e entusiasmo ao mesmo tempo” (ZANDER, p. 56).

Para que este contato visual aconteça, o regente precisa conseguir a atenção de seu grupo, ou seja, os coralistas devem olhar para o regente, senão todas as informações que ele queira transmitir serão inúteis. Tanto o regente quanto os coralistas devem buscar, além da concentração na atividade, a **independência da partitura** (ou de outros guias de aprendizagem), pois a dependência desta cria obstáculos à comunicação. A partitura deve servir apenas de referência, tornando possível um perfeito entrosamento entre o grupo e o regente. “O maestro dependente abaixa a cabeça para ler e não olha para os músicos, ou então levanta demais a estante, o que prejudica a clareza da comunicação” (MARTINEZ, p. 111). Hans von Bülow³⁰ (*apud* ZANDER, p. 56) ironiza dizendo que há dois tipos de regentes, “um é aquele que tem a partitura na cabeça e o outro, a cabeça na partitura”. Da mesma forma, o coro dependente não recebe as instruções não-verbais do regente.

²⁸ ROCHA, p. 39.

²⁹ *Ibid.*, loc. cit.

³⁰ Famoso regente alemão do séc. XIX.

4.2. GESTUAL

Dentre todos os membros do corpo, são os braços, mãos e dedos que concentram em maior grau a expressão do regente. Os movimentos desses membros configuram os gestos rítmicos e expressivos da comunicação na atividade coral e são usados a fim de alcançar objetivos específicos. **Qualquer gesto sem finalidade é inútil e deve ser evitado.**

A clareza é condição *sine qua non* para o correto gestual. Quanto mais claro for o gesto menos esforço será utilizado. O regente precisa treinar o grupo a responder a gestos pequenos. Zander diz que “o importante é conseguir o máximo possível com o mínimo necessário”, ou seja, “o máximo de economia de movimentos para o máximo de rendimento e efeito musical” (p. 102). O regente se engana ao achar que a eficácia da comunicação está na quantidade e no tamanho dos gestos. Os movimentos exagerados só trazem desvantagens, inibindo a sensibilidade dos cantores. Se o grupo for habituado à economia de gestos, ele reagirá a pequenas variações, aumentando o seu potencial expressivo.

Ao darem função aos braços, os conceitos expostos pelos autores se conciliam. Para todos, o braço direito dirige o padrão métrico e o braço esquerdo os aspectos interpretativos da obra. A única variação é na nomenclatura. Para Cartolano o braço direito tem a função de ser sinal métrico e o esquerdo a missão de sublinhar e matizar. Baptista (2000) não estipula os braços, mas diz que um deles faz as acentuações rítmicas enquanto o outro faz o colorido daquilo que o primeiro descreve ritmicamente. Martinez diz que o braço direito deve funcionar como metrônomo e a mão esquerda indica a dinâmica, a entrada das vozes, os fraseados, os cortes, as exortações, as acentuações musicais e outros efeitos e fatos importantes da interpretação, como mudança de andamentos. Para Zander, o compasso, a agógica, os acentos característicos, as diferentes entradas das vozes e instrumentos são indicados pelo regente com a mão direita. A mão esquerda encarrega-se da expressão, nuances, dinâmica e agógica, se necessário. Rocha (2004) evidencia que a mão direita é responsável pelos gestos de condução (natureza rítmica da obra) e a mão esquerda é responsável pelos gestos de expressão (conteúdo e maneira da condução).

Como cada braço desempenha funções diferentes ao mesmo tempo, o regente deve procurar exercícios que desenvolvam a independência deles, de forma a deixá-los livres e aptos para movimentos distintos. Martinez (2000) propõe um exercício para esse fim: enquanto uma mão marca permanentemente um compasso, a outra realiza outras tarefas, como fazer um círculo, cumprimentar pessoas, etc.

Todos os gestos têm seu ponto de origem e de retorno, este ponto é chamado de Ponto Central, por Rocha. Ele descreve como encontrá-lo:

Para encontrá-lo, coloque os cotovelos junto ao corpo, com os braços perfazendo um ângulo de 90 graus em relação ao tronco e as mãos espalmadas para cima (figura 1). As mãos ficam em posição normal, sem dobrar o punho. Com um movimento horizontal, leve uma das mãos de encontro à outra, até que as pontas dos dedos médios e anulares se toquem (figura 2).

Gire o dorso das mãos para cima, sem perder estes pontos de contato, até que as pontas dos dedos indicadores e polegares se encontrem, configurando um pequeno triângulo. Com isso, os cotovelos também terão se projetado, naturalmente, um pouco para frente e para os lados. Ajuste-os (figura 3).

Visto de cima, este triângulo é o vértice de um triângulo maior formado pelos antebraços e o tronco, que lhe serve de base. O Ponto Central localiza-se exatamente no centro do triângulo menor (figura 4). (ROCHA, p. 51)

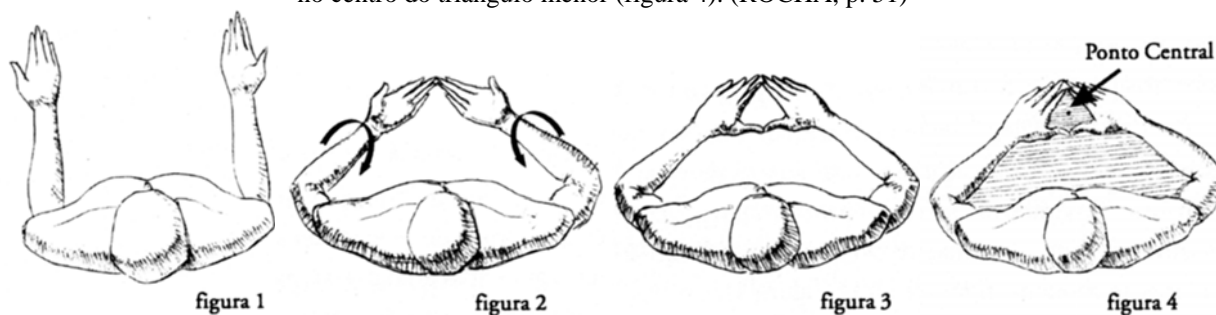


Ilustração 1 – Ponto Central

Este Ponto Central tem um lugar muito bem estabelecido, variando somente em função do corpo do regente. Mas nem todos os tempos da marcação de um compasso podem se direcionar a esse ponto. Ele diz que esse direcionamento deve ser de forma aproximada. Assim sendo, esse gesto terá clareza e energia.

Todos estes gestos que buscam energia no Ponto Central possuem dois momentos importantes: a tensão e a distensão. Assim, ele explica estes conceitos:

“Um novo movimento nasce após a efetuação do anterior que, expandido em plenitude, distende-se, contraindo-se. A distensão marca o início do novo gesto, que contrairá, auxiliado pela inércia da distensão. Efetuada a contração (aproximadamente o meio da ‘barriga’ do movimento), inicia-se a expansão do movimento, que terá seu clímax na ‘cabeça’ do novo tempo, quando se inicia um novo movimento por distensão – e assim por diante.” (*ibid.*, p. 53)

4.2.1. Marcações de Compassos

Existe um padrão universal de gestual na regência. Este padrão traz os aspectos gerais da marcação de compassos, ou seja, as unidades métricas das obras. Baseado nesse padrão,

cada autor propõe seus *esquemas*, que são gráficos ou desenhos dos movimentos feitos pelos braços e mãos. Geralmente, esses *esquemas* coincidem, apresentando apenas algumas pequenas variações, sem, no entanto, sair do padrão.³¹

Zander aprofunda-se nas questões dos gestos, apresentando variações que surgem das diferentes formas de interpretação das obras musicais:

a) Marcação ritmicamente caracterizada e acentuada e a marcação expressiva, elástica e ligada;

Todos os compassos, de acordo com suas características expressivas, podem ser marcados de duas maneiras diferentes: a ritmicamente caracterizada e acentuada; e a expressiva, elástica e ligada.

Na primeira, o movimento é rápido, bem acentuado, e embora seja vigoroso e incisivo, deve refletir calma, fluência e elasticidade. Esta elasticidade é o reflexo desses movimentos vigorosos, como se fosse o impulso que uma mola dá quando é tensionada, ou a ricocheteada de uma bola de tênis após ser batida. É o princípio da tensão e distensão que sempre deve estar presente nos movimentos. Os esquemas são angulosos, veja o exemplo:

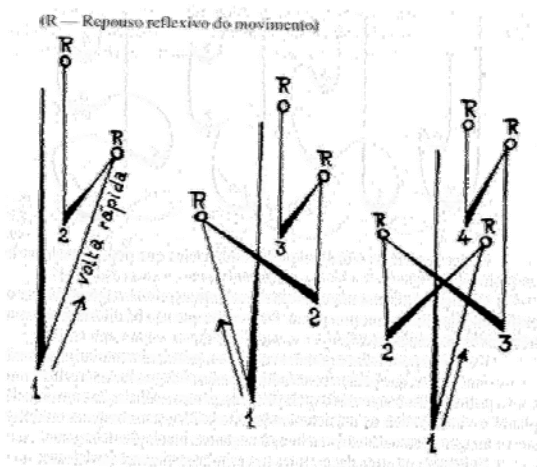


Ilustração 2 – Marcação ritmicamente caracterizada e acentuada

O traço mais espesso indica onde o tempo tem seu ponto mais pesado, seguindo de um movimento elástico reflexivo rápido e tendo sua finalização em um breve repouso, indicado pela letra R. Todo este movimento se repete em cada pulsação.

Na segunda, a passagem de um tempo para o outro deve ser feita do modo mais ligado possível. Os esquemas são mais arredondados, o que resulta em grande expressividade para conduzir as grandes melodias ligadas. Veja os gráficos:

³¹ O Anexo A traz os gráficos das marcações de compasso de cada autor.

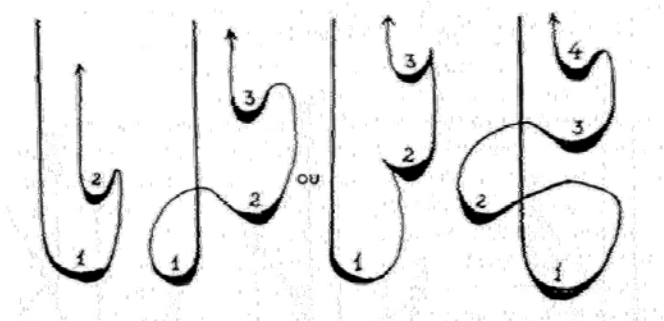


Ilustração 3 – Marcação expressiva, elástica e ligada

b) Marcação angulosa-flexível;

Quando a marcação normal, devido a um andamento calmo, tornar-se muito agitada em relação à articulação e ao andamento, transpirando nervosismo, mas, por outro lado, a figura normal da marcação dos tempos principais dos compassos compostos tornar-se imprecisa em relação à articulação e ao fraseado, aconselha-se misturar as formas – a normal com outra mais peculiar que satisfaça as exigências de uma condução clara e precisa, figura a que denominamos: *marcação angulosa-flexível*, a qual os alemães chamam de *Tütenschlag* (ZANDER, p. 77, grifo do autor).

Geralmente esse tipo de marcação acontece nos compassos compostos. Veja alguns exemplos desses gráficos:

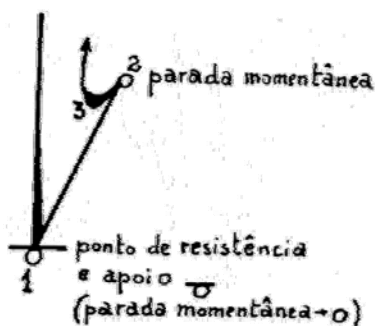
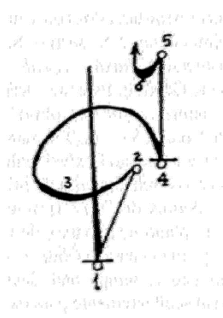
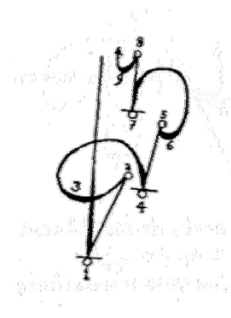
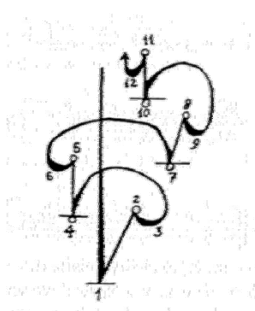


Ilustração 4 – Marcação angulosa-flexível 1

Depois da marcação do primeiro tempo não se deve ir imediatamente para o segundo, fazendo então uma parada momentânea. Depois desta pausa, o braço entra novamente em movimento, em direção ao segundo tempo, e assim subseqüentemente para os outros tempos. Pode-se imaginar uma mola em espiral sendo puxada para baixo nos tempos principais até o seu limite de tensão fazendo uma pequena parada. No momento em que os tempos secundários entram em vigor, imagina-se soltando a mola, deixando que esta puxe a mão rapidamente para cima, e assim por diante. As figuras deixam bem claro este tipo de marcação, veja o seu uso nos compassos compostos:

Binário*Ternário**Quaternário*

Exemplo de obra que utiliza a marcação angulosa-flexível (Cantata nº 21 – Ich hatte viel Backümmern – J. S. Bach)



Ilustração 5 – Marcação angulosa-flexível 2

c) Marcação quironômica;

É a marcação utilizada para reger o repertório de canto gregoriano. Consiste em movimentos que indicam todo o desenrolar do canto, tanto a métrica como a agógica. “Para tal estilo, esta é a técnica mais orgânica, natural e lógica, pois, carecendo esta música de compasso, sua condução deve ser feita livremente, servindo de ponto de referência o ritmo verbal e suas diversas inflexões³²”. O resultado será uma marcação completamente livre e elástica.

d) Marcação da pulsação metronômica.

É usada para reger o repertório dos séculos XIV e XV, música frequentemente estruturada em ritmos complexos, polirritmia, síncopes, hemíolas, e como resultado, ausência geral de acentuações regulares inerentes à música métrica posterior.

Esta regência consiste num movimento ascendente e descendente da mão, como se fosse um metrônomo, dando a pulsação normal e constante que deverá guiar a execução da música. Esta pulsação, no entanto, deve ser feita sem nenhuma indicação de acentos de compasso e frase, fator que deve ficar a cargo dos executantes, cada um individualmente, conforme a prática antiga.³³

³² ZANDER, p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 18.

4.2.2. Outras Marcações

Outros gestos utilizados na regência, como indicações de dinâmica, agógica, caráter, fermatas, articulações, entradas das vozes, cortes e terminações etc., são tratados de forma mais particular por cada dos autores. Em suas considerações, muitos pontos se conciliam e outros não:

a) Entradas;

Antes de cada início, o regente precisa assumir uma atitude preparatória que comunique ao grupo um estado de prontidão e alerta. Esta atitude tem por finalidade principal assegurar a concentração.

Uma questão pode ser levantada com relação ao tempo em que o regente deve permanecer nessa posição fundamental e preparatória antes de iniciar a música. Como regra geral, esta demora deve durar até que se tenha alcançado o máximo da atenção, tanto dos cantores, como do público ouvinte, e todo o interesse e expectativa se convergir para o regente.

Neste momento então, o regente deve erguer as mãos para o sinal de entrada da música. O levantar demasiadamente cedo dos braços e mãos acostuma mal os cantores e o público. Todos devem sentir que esta atitude é de extrema importância. É o movimento que vai fazer iniciar a música para a qual todos estão na expectativa. É também a partir dali que depende o bom decurso da execução de uma obra. “Quando um grupo começa mal, a causa encontra-se geralmente neste momento decisivo que, uma vez ultrapassado, enfraquece o contato do regente com os cantores” (ZANDER, p. 60).

Para a entrada, deve-se fazer um movimento que deixe bem claro o andamento, o caráter expressivo e a dinâmica da música. Além disso, sempre se deve fazer sentir aquele tempo que precede o início, seja ele tético, acéfalo ou anacrústico, pois este vai servir de guia e ponto de referência para a partida. “O movimento inicial deve ser tão exato que ninguém tenha a menor dúvida [...]” (*ibid.*, p. 66). As entradas das diferentes vozes no decorrer da música seguirão os mesmos princípios. Rocha alerta que, no caso de mudança para um novo andamento, a nova entrada deve ser sempre realizada já no novo andamento.

Para Baptista, Zander e Rocha, a entrada se dá com a marcação do tempo imediatamente anterior ao tempo inicial da música. Baptista chama este movimento de *gesto preventivo*:

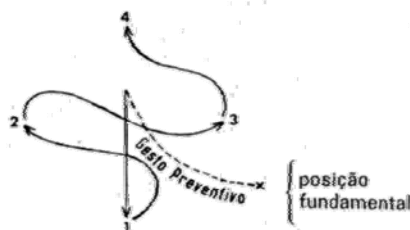


Ilustração 6 – Gesto preventivo

Martinez acrescenta dizendo para a entrada há a preparação e a respiração. Ele exemplifica: “[...] se a obra inicia sobre o terceiro tempo, a preparação é indicada no primeiro tempo e a respiração, no movimento do primeiro para o segundo tempo” (MARTINEZ, p. 116).

b) Terminações ou cortes;

A música coral, diferente da música instrumental, envolve texto. Sua correta dicção e articulação se torna um aspecto importante na preparação de um repertório, sobretudo na conciliação do corte em um final de frase. Este corte, geralmente, está em função de uma vogal ou consoante.

Para Zander existem dois tipos de terminações. A primeira terminação traz consoantes duras, dentais, explosivas (t, p, k), ou então com vogais secas, sem muita sonoridade. Veja o gráfico:

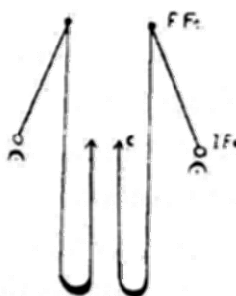


Ilustração 7 – Terminação 1

Ao chegar o momento do corte, faz-se um movimento rápido descendente. O fim deste movimento reflexivo é o lugar onde se acha a consoante final (C).

O segundo tipo de terminação traz consoantes semi-brandas ou brandas, flexíveis e com ressonância (mn, n, l), ou vogais com muita sonoridade. Seu gráfico é:

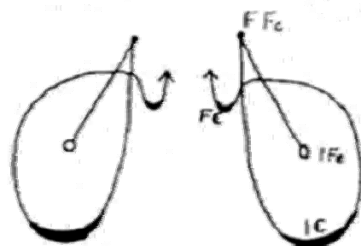


Ilustração 8 – Terminação 2

Há dois momentos nesse tipo de corte, o início da consoante final (IC) e o seu fim (FC). Quando chegar o momento do corte, deve-se fazer um movimento descendente calmo, em formato de arco, indicando o início da ressonância da consoante. Após uma breve sustentação, faz-se um pequeno movimento com o pulso para o fim da ressonância.

“A tensão evocada pela música não termina com a última nota, mas permanece um pouco além da mesma, por isso o regente deve conservar a tensão mantendo os braços na posição normal e o coro, com isso, reagirá da mesma forma, permanecendo numa expectativa expressiva como se quisesse ouvir ainda os últimos vestígios daquilo que foi cantado.” (ZANDER, p. 86)

c) Fermatas;

O modo mais orgânico de se terminar uma fermata é o seguinte:

Marca-se normalmente até o tempo em que estiver a fermata, como se ela não existisse. Tendo ali chegado, volta-se com um movimento elástico ao ponto normal – o ponto de partida. Deste ponto em diante é que a fermata tomará seu valor propriamente dito, conforme a duração que o regente achar conveniente. Deste ponto em diante o regente elevará as mãos até onde deverá durar a suspensão. (*Ibid.*, p. 82)

d) Dinâmicas;

Para a indicação de *crescendo* e *decrescendo*:

O gesto que começa no ponto de partida normal indicado e retorna a ele, indica sonoridade e intensidade de caráter neutro, o meio forte (mf); no *crescendo* não só é aumentada a amplitude do gesto, como também é descolado para a frente o seu ponto de partida, estendendo-se mais o braço; inversamente, no *decrescendo* e no *piano* (p) é reduzido progressivamente a amplitude do gesto, aproximando-se as mãos do corpo para simbolizar a diminuição de intensidade sonora. (CARTOLANO, p. 57, grifo do autor)

Para mudanças súbitas de dinâmicas:

“O impulso deve acontecer imediatamente antes do ataque súbito, quando não será mais possível induzir outro tempo que não o próximo³⁴”. Assim como no caso anterior, o gesto indicativo da dinâmica varia em amplitude ou envergadura, porém neste caso sua indicação deve ser súbita.

e) Articulações;

Três marcações relacionadas à articulação presente nas melodias de uma obra musical já foram expostas nesta pesquisa, são as “marcações ritmicamente caracterizada e acentuada”, “a expressiva, elástica e ligada” e a “angulosa-flexível”, que é uma fusão das duas anteriores.

Rocha acrescenta informações para os gestos específicos da marcação das articulações. Para o forte e legato, os braços ficam arqueados usando o punho e as costas das mãos. Se for piano e legato, o impulso fica menor e mais leve. Para o forte e staccato não há o uso dos braços e os movimentos ficam restritos aos antebraços em gestos curtos e precisos. Eventualmente, pode-se usar as pontas do polegar e do indicador esquerdos, unidos como reforço da intenção. Se for piano e staccato, o impulso fica menor e mais leve. Para as notas tenutas usa-se a mão espalmada indo e voltando de forma elástica, como quem “empurra” cada nota.

f) Andamentos.

“Gestos mais breves para um andamento rápido e mais largos para um andamento lento” (CARTOLANO, p. 57).

Todos estes princípios, segundo Rocha chamados de *gestos de condução* e *gestos de expressão*, são usados com bastante liberdade na prática, tendo apenas o cuidado de não contradizê-los e não atrapalhar a sua precisão. Zander (p. 16) diz que, naturalmente, “devem ser seguidos dentro da personalidade de cada um, servindo para guiar e estruturar claramente os gestos, e não subjugar-los tiranicamente a estes princípios, pois sufocariam a naturalidade e a flexibilidade para a condução orgânica de um grupo.” Cartolano (p. 67) confirma que “o gesto, além de convencional, é uma coisa muito pessoal. Tudo o que for apresentado, portanto, como norma de regência, no que diz respeito aos gestos, deve ser considerada

³⁴ ROCHA, p. 62.

apenas como regra real que pode e deve ser adaptada às características pessoais de cada regente.”

4.3. POSTURA FÍSICA

Antes que o trabalho com o coro inicie, o regente deve demonstrar *atitude*, através de sua condição postural, tendo como finalidade assegurar a credibilidade do trabalho e a concentração dos cantores. Ela pode tanto “inspirar e estimular os músicos, como, ao contrário, despertar neles uma série de sentimentos ruins ou, no mínimo, contraproducentes” (ROCHA, p. 37).

Ao iniciar o repertório, o regente também deve assumir esta *atitude* e primeiro criar no coral um estado de prontidão e alerta. Depois, deve refletir também o caráter, o andamento e toda a tensão expressiva da linha melódica. “Este conjunto de atitudes deve refletir-se em todo o corpo, isto é, na posição dos braços, dos pés e pernas, pois estas podem indicar o clima de como o fato musical se desenrola” (ZANDER, p. 57)

A postura influencia muito o desempenho profissional do regente. A liderança inicia-se com ela. O uso do espelho de corpo inteiro auxilia em sua correção. Martinez (p.120) o classifica de “um grande aliado”, pois “ajuda a controlar movimentos e dominar uma boa postura física.”

A seguir, serão destacados os aspectos da postura de todo o corpo, através de cada um de seus membros:

a) Cabeça: deve sempre acompanhar o movimento do corpo, estar erguida, mantendo o contato visual com o coral. A cabeça ereta transmite autoridade, domínio do grupo e da partitura. Deve-se tomar cuidado com o pescoço caído e a cabeça presa na leitura da partitura, que falta de segurança e timidez ou pendendo para os lados, sugerindo falta de concentração ou ainda cabeça erguida, sugerindo arrogância (MARTINEZ; ROCHA);

b) Tronco e ombros: os ombros sempre devem ficar soltos e relaxados e o tronco ereto demonstrando estabilidade, podendo ser movimentado lateral, mas nunca frontalmente. (BAPTISTA ZANDER; ROCHA);

c) Braços: levemente estendidos para frente e separados lateralmente do corpo, relaxados, formando um ângulo de mais ou menos 90° com o antebraço (ROCHA);

d) Antebraços: devem projetar uma linha de intersecção imaginária, sendo um ponto de concentração da energia comunicativa. Pode ser levantado e abaixado conforme a necessidade do gestual (ZANDER);

e) Cotovelos: levemente erguidos lateralmente para fora (*ibidem*);

f) Mãos: seguindo a linha do antebraço. Não devem ficar espalmadas, nem tão pouco caídas, a não ser que seja em função de algum efeito expressivo (*ibidem*);

g) Dedos: curvados naturalmente, imaginando que são através deles que se estabelece o contato com os cantores. O polegar deve acompanhar a linha do antebraço (ZANDER; ROCHA);

h) Quadris: devem estar encaixados, transmitindo energia (ROCHA);

i) Pernas: são as sustentações do corpo e devem estar alinhadas com o todo e flexíveis para os movimentos de giro. Devem estar semi-abertas, abertura próxima da largura dos ombros (*ibid.*);

j) Joelhos: devem estar semi-flexionados para não bloquear o apoio do corpo ao chão (*ibid.*);

k) Pés: bem apoiados em toda a extensão da sola, naturalmente afastados (*ibid.*).

5. O REPERTÓRIO

5.1. SELEÇÃO DO REPERTÓRIO

O repertório que um coro trabalhará é muito importante para o seu desenvolvimento. Por isso, o regente deve selecioná-lo com bastante cuidado para alcançar os objetivos de crescimento. Kaelin³⁵ (1974) diz que o repertório é para o coral o que a nutrição é para o corpo. Então, a sua escolha é o primeiro passo para o sucesso.

Para Martinez (pp. 41-43), ao escolhê-lo, o regente deve levar em consideração alguns pontos importantes:

a) O repertório deve estar em conformidade com o número de pessoas – cada obra exige um número determinado de cantores. Respeitando esse limite, torna-se possível que a sonoridade assemelhe-se com aquela imaginada pelo compositor;

b) A que se destina ou quais são as características desse coro – é um coro de escola, de igreja? Esse coral se reúne com quais objetivos? Lazer? Ideal artístico?

c) A capacidade técnica do coro – adequação do repertório às condições de aprendizado do coro;

d) A ocasião da apresentação – é importante ressaltar que cada ocasião e local exige um repertório adequado;

e) Utilização de obras originais ou de arranjo³⁶ – este aspecto vai depender muito do ponto de vista do regente;

f) Se a obra é *a cappella* ou com acompanhamento.

Resumindo, ele diz que “o regente em geral se pergunta: vale a pena despender tempo para ensaiar esta obra? O coro e o público vão se interessar? Qual é o tipo de público, onde e qual será o horário da apresentação?” (p. 43)

³⁵ *Apud* OLIVEIRA, 2005, p. 75.

³⁶ Atualmente, há intensos debates acerca do uso ou não de arranjos corais. O principal motivo é a má qualidade desses arranjos, que muitas vezes desvirtuam a obra, suprimindo suas características, arruinando sua harmonia original e enfraquecendo-a. Mas há também ótimos arranjos, que são verdadeiras composições corais, dignas de execução. Fica a critério do regente ser purista e decidir apenas executar obras originalmente compostas para coro ou se dispor a selecionar bons arranjos que possibilitem, da mesma forma, o seu crescimento.

Oliveira propõe as perguntas para a escolha do repertório: para que, para quem, quando e onde. Reforça que a escolha do repertório deve levar em consideração o público ouvinte através sua cultura, seu grau de instrução, sua opção por música no universo clássico ou popular.

5.1.1. Estilo musical

Uma vez escolhida a obra, deve-se partir para o estudo do seu estilo estético-musical. “A fidelidade estilística a uma obra musical é muito importante. [...] O domínio do estilo musical é adquirido por meio do estudo detalhado de cada época e das características pessoais de cada compositor. Essas informações são adquiridas, no mínimo, por meio da leitura de literatura especializada” (MARTINEZ, p. 58).

Para este autor, há nos estilos musicais os fatores implícitos e explícitos. De forma implícita tem-se o aspecto étnico (nacional, regional ou estrangeiro), o destino para o qual a obra foi escrita (sacro ou profano), o aspecto histórico (características da época e do autor), as técnicas de composição (texto, harmonia, contraponto, polifonia etc.), a forma musical, o fator sociológico (aspectos que influenciaram a escrita – folclore, popular e artístico) e a emissão vocal (cada época tem suas características peculiares). Dos fatores explícitos têm-se os andamentos e agógicas, a fraseologia musical, a dinâmica, a métrica e as acentuações.

Zander comenta que “se o coro souber por que canta determinada música de tal maneira, cantará muito melhor do que se o ignorar” (p. 152).

De forma geral, os autores trazem informações sobre os estilos do repertório coral. São informações resumidas, que apenas indicam os caminhos para o aprofundamento no conhecimento dos estilos. O regente, dentre todas as suas competências, deve procurar se aprofundar no estudo da história e estética da música, harmonia, contraponto e emissão vocal, para fazer uma interpretação estilisticamente correta e saber até onde deve usar a sua liberdade interpretativa, adaptando o repertório à realidade de seu trabalho.

5.2. O REPERTÓRIO E SEU PAPEL EDUCACIONAL

A escolha do repertório relembra que o regente é um educador musical. Através dessa conscientização, ele sentirá a necessidade e a importância de direcionar o seu ensino no

sentido de alcançar o êxito do aprendizado. Keith Swanwick³⁷, teórico europeu da educação musical, apresenta aspectos importantes que devem ser considerados no ensino. No campo da música coral, estes aspectos auxiliam na escolha consciente de um repertório.

A música, para Swanwick, é considerada como um discurso e por isso, nasce em um contexto social e cultural, e só possui significado quando está inserido nele. Quando se cria um coro, o regente não pode ignorar a vivência musical que cada membro possui e deve conhecer suas influências e seus “gostos” musicais. Agora, para que a educação musical se estabeleça, é necessário criar o que Swanwick chama de “espaço intermediário”, que é um ambiente de conversação entre a “voz” musical do regente e as “vozes” musicais dos coralistas.

O ensino musical, então, torna-se não uma questão de simplesmente transmitir a cultura, mas algo como um comprometimento com as tradições em um caminho vivo e criativo, em uma rede de conversações que possui muitos sotaques diferentes. Nessa conversação, todos nós temos uma “voz” musical e também ouvimos as “vozes” musicais de nossos alunos (SWANWICK, 2003, p. 46).

Esse “espaço intermediário” pode ser ampliado à medida que o diálogo, a conversação se estabelece e possibilita a troca social das culturas.

Portanto, ao escolher o repertório para o coro, o regente deve levar em consideração todos esses princípios educacionais para que o aprendizado seja significativo e possa ampliar o contato com as diversas manifestações culturais da música.

5.3. O PROGRAMA

Para a elaboração de um programa de repertório, Oliveira sugere a escolha de um tema em torno do qual as músicas serão escolhidas e aconselha que a escolha seja feita “com os seus ouvidos sem esquecer os ouvidos dos ouvintes” (p. 78). Propõe, junto com Zander, alguns critérios para se eleger o modo de estruturação de um programa: unidade de conteúdo das músicas, unidade de estilo, dois estilos diferentes, mas sem provocar choques estéticos (por exemplo, uma missa seguida de uma música folclórica), estruturação de obras menores em torno em uma obra maior (por exemplo, uma cantata, moteto, oratório, que sirva de núcleo às outras), estilos diferentes (pode-se incluir músicas instrumentais para ligar os estilos entre si ou unir os estilos que se relacionem em algum aspecto, como pela estrutura ou pelo

³⁷ SWANWICK, 2003.

conteúdo), apresentação de apenas uma obra que preencha todo o concerto, um programa misto, contendo na primeira parte música sacra, na segunda, música profana e, na terceira parte, música folclórica (é um programa acessível a todos, bom para educar o público não acostumado a concertos).

“Colocar no início a parte mais séria do programa, que exige mais concentração do público, pois ainda não se sentem saturados pelo tempo e pela sucessão de peças executadas. Depois vão se colocando as obras que exigem menos do intelecto” (ZANDER, p. 306)

Carlos Alberto Figueiredo³⁸, alerta que quando o regente for escolher a ordem das músicas, deve levar em consideração as tonalidades. Cantar músicas seguidas na mesma tonalidade cansa o público. Por outro lado, cantar músicas de tonalidades muito distantes, dificulta a afinação. O ideal é organizar o repertório de forma que as músicas se relacionem tonalmente, ou seja, as tonalidades precisam ser próximas.

³⁸ *In* LAKSCHEVITZ (Org.), 2006, p. 29.

6. ESTUDO DA PARTITURA

Uma boa interpretação não contempla apenas a observação técnica das diversas formas estilísticas, nem a obediência a possíveis indicações do autor. Por trás de toda a superfície da obra musical, existe um quebra-cabeças formado por notas, ritmos, melodias, harmonias, além de outras combinações que tornam a obra interessante e produzem sensações de tensão e repouso, expansões e contrações e pontos de clímax (MARTINEZ, p. 44).

Para este autor, o estudo da partitura deverá passar por dois processos: análise estrutural da obra e audição interior. Faz parte da análise estrutural o ritmo, a métrica (mudança de compassos), a altura, a intensidade, o timbre, a articulação e as frases. As obras compostas a partir do fim do século XVIII já possuem muitas das indicações referentes à sua interpretação. Já as obras anteriores a esse período carecem dessas indicações o que obriga o regente a se aprofundar no conhecimento dos estilos musicais de cada época a fim de se inteirar de seus padrões interpretativos. Depois de se fazer a análise estrutural da obra, outro passo importante é a visualização e a audição mental da partitura, ou seja, possuir a relação exata da realidade sonora da obra. Se possível, esse procedimento deve acontecer sem o auxílio de instrumentos ou de gravações. Caso não seja possível, pode-se utilizar um instrumento harmônico de apoio.

Rocha diz que há três aspectos no estudo da partitura: a abordagem, a interpretação e as soluções gestuais. A abordagem da partitura deve acontecer do todo para a parte através de cuidadosa análise da estrutura arquitetônica da obra e do pensamento do compositor. Entendida a obra, o regente decide o fraseado, as articulações, enfim, todos os elementos que precisará organizar e colocar a serviço de sua interpretação. O regente parte, então, para a escolha dos gestos que solucionem a condução dos trechos e passagens tecnicamente mais complexos. Estão aí incluídas as mudanças de compasso e andamento, o uso das subdivisões nos andamentos lentos, as entradas e saídas das fermatas, os cortes, a regência das hemíolas, as mudanças súbitas de dinâmica, as agógicas, etc.

Para Zander (p. 153), primeiro deve-se conhecer cada linha individualmente. Depois, “cantar todas as vozes até o completo domínio das dificuldades, quer sejam rítmicas, intervalares ou de respiração e emissão.” Depois se estuda a relação entre elas, ou seja, “imaginar a sonoridade e harmonia resultante das vozes.” O ideal é que após esse processo, o

regente memorize a obra. A memorização ajuda a consolidar a obra e facilita a comunicação durante o ensaio, o que passará mais segurança e firmeza na condução.

Durante o estudo, o regente deve fazer anotações na partitura de trechos que podem ser difíceis para os cantores, “tais como saltos melódicos complicados, ritmos intrincados e difíceis, entradas problemáticas das vozes ou ainda trechos que poderiam apresentar harmonias que os cantores não acostumados poderiam estranhar, achando-as difíceis e, em consequência, complicar a afinação” (*ibid.*, *loc. cit.*)

Parte-se agora para o estudo a fundo do texto, “pois muita coisa expressiva da música está em íntima relação com o texto” (*ibid.*, p. 151). As vogais e consoantes devem ser pronunciadas exatamente, na medida do possível, conforme a língua em que a composição foi escrita. Principalmente em se tratando de línguas estrangeiras, procurar ouvir a pronúncia exata de outros que a dominam, caso o regente tenha dúvidas referentes a esta. Um canto mal pronunciado pode repercutir de modo cômico e grotesco e perder a nobreza expressiva da qual se reveste.

Uma vez encontradas todas as soluções, o regente deve estudar ‘a seco’, ou seja, treinar a seqüência dos gestos nestas passagens só a partir do ouvido interno, até condicioná-las pela repetição.

Conforme a prática que o regente vai adquirindo ao longo de sua experiência com corais, o tempo de preparação para o ensaio vai diminuindo. Ele vai adquirindo o domínio de seu *métier*. Dentre um dos aspectos de seu *métier*, está a leitura a primeira vista de uma obra. Dependendo da dificuldade da peça, o regente apenas dá uma olhada geral para entender todo o seu desenrolar. Essa segurança e domínio que o regente adquire em sua prática pode ser definida em duas palavras (“aliás, quatro”): *savoir-faire* e *know-how*. Luís Fernando Veríssimo, com seu humor habitual, representa muito bem, em uma de suas crônicas, o significado dessas duas expressões:

[...] *Savoir-faire* e *know-how* não são a mesma coisa. *Know-how* pressupõe uma técnica, *savoir-faire* é a técnica e/ou mais alguma coisa. O que os nativos chamam de “estilo”. [...] É possível ter *savoir-faire* e não ter *know-how*. Muitas vezes o *savoir-faire* consiste em fazer crer que você tem *know-how* quando na verdade você não sabe nem *how* nem como nem por quê, mas não perde a pose.³⁹

O regente, ao longo de toda a sua prática, deve buscar adquirir seu *know-how*, aspecto que lhe dará pleno domínio atividade. Mas não pode se esquecer, que junto ao *know-how*, deve buscar também o *savoir-faire*, que lhe tornará apto a lidar com todos os imprevistos que

³⁹ VERÍSSIMO, 1986, pp. 83-85.

vão surgindo no dia a dia dos ensaios. Essas duas competências não podem vir desassociadas. Não é satisfatório para o regente ter *know-how* sem *savoir-faire*, nem tão pouco *savoir-faire* sem *know-how*.

O regente deve saber improvisar [*savoir-faire*], utilizando sua preparação [*know-how*]. Deve ter a capacidade de saber sair de seu esquema original, arrumando, arquitetando ligeiramente outro esquema mais de acordo com o momento e a situação excepcional. A pura improvisação, porém, não deve se transformar em base, e é preciso resistir à tentação de enfrentar um ensaio sem o devido preparo. Ambas as coisas, o preparo e a improvisação, deve caminhar conjuntamente (ZANDER, p. 151).

7. TÉCNICAS DE ENSAIO

As condições indispensáveis de um bom ensaio são a organização e o planejamento. “Cuidar que o ambiente no qual vai ensaiar seja propício aos ensaios, não incitando à dispersão ou à má acomodação dos cantores” (OLIVEIRA, p. 84). Quanto melhor for esse ambiente, mais satisfação os integrantes terão em participar.

Todo trabalho bem planejado conduzirá seguramente ao bom êxito do resultado e ao entusiasmo dos participantes, fato que se refletirá no ambiente humano e artístico-musical. Quem tem a perder pela negligência do regente é o próprio grupo que, vendo seu trabalho ser conduzido de maneira confusa e imprecisa, logo desanimará e perderá o interesse. Cada tarefa proposta deve gerar por si novas forças e entusiasmo para o trabalho do próximo ensaio.

Os elementos do coro, geralmente, vêm aos ensaios à noite, após uma jornada de trabalho. Quase todos vêm por ideal, porque gostam de cantar e querem realizar algo dentro de uma esfera espiritual superior e criativa. O ensaio deve ser, por isso, construtivo, estimulante e nunca cansativo. Para isso é necessário organizar um plano de trabalho com muito tato que leve os cantores, já cansados de outra tarefa, a esquecer a fadiga, o que se consegue dando-lhes novo estímulo, novas energias para enfrentar tudo a que se propuseram, para participar do coro. Tomando consciência disso, o regente, por sua vez, procurará criar um ambiente de calor humano com sua força de sugestão, que faça a todos esquecer a fadiga, prendendo-os unicamente a um trabalho musical construtivo, espontâneo, alegre e descontraído (ZANDER, p. 154).

Mathias propõe um esquema de ensaio que visa essa organização e planejamento:

I – INTRODUÇÃO – (preparação psicológica para o ensaio)

1. Objetivo – os cantores devem saber os objetivos de cada ensaio. Sugestão – esquema de ensaio no quadro de aviso, quadro negro, etc.
2. Mensagem – uma pequena reflexão sobre qualquer tema relacionado com a música coral, com o relacionamento grupal, etc., para que todos fiquem no mesmo espírito de ensaio. Sugerimos que a cada ensaio, uma pessoa ou um naipe fique responsável por alguma pequena mensagem.

II – PREPARAÇÃO TÉCNICA – (preparação musical do grupo para melhor rendimento na realização do repertório).

1. Relaxamento físico e mental – exercícios que contribuem para uma melhor produção física e mental no ensaio.
2. Relacionamento humano – desenvolvimento de um bom relacionamento entre todos do grupo – sugestão: dinâmica de grupo.
3. Desenvolvimento da musicalidade – atividades que possam promover o desenvolvimento da musicalidade de cada um do grupo, através de exercícios de som, ritmo, coordenação motora, criatividade musical.
4. Esquentamento – preparação vocal para melhor produção.
5. Leitura de partituras – atividade que possa desenvolver a leitura de partitura – através de exercícios práticos.
6. Apreciação coral – estudo sobre os estilos musicais, através de audições de discos, palestras, etc.

III – DESENVOLVIMENTO – (o fazer repertório).

1. Peças novas – leitura de novas peças para o repertório.
2. Peças a serem trabalhadas – momentos de juntar vozes, clarear frases duvidosas, extrair efeitos sonoros, leveza, técnica vocal em cada peça, etc.
3. Interpretação – momentos de interpretar as peças estilisticamente, cenicamente, vivenciando a música.

IV - CONCLUSÃO – refletir sobre a comunicação de cada um consigo mesmo, e com o repertório; com o grupo e público. A vida de cada um no coral, etc.

V – AVALIAÇÃO – avaliar o ensaio e planejar para o próximo.

VI – AVISOS FINAIS – Sugerimos que os avisos de interesse do grupo sejam fixados no quadro de aviso, para que todo o tempo do ensaio seja dedicado em FAZER MÚSICA. Haverá momentos que serão necessários avisos em público, e isto deve ser bem planejado e feito de forma objetiva. (pp. 28-29)

Rocha até sugere que se faça um cronograma desses ensaios, contendo, inclusive, a ordem das peças musicais a serem ensaiadas. Oliveira complementa, esclarecendo alguns pontos na montagem desse cronograma: estabelecer um planejamento a longo prazo para o desempenho coral, por exemplo para um ano, estabelecer programas e programação de ensaios para apresentações e concertos ao longo do ano e estabelecer objetivos e programação dos ensaios semanais.

Existem várias técnicas que podem ser usadas a fim de que o ensaio de torne dinâmico e alcance os objetivos necessários. Os teóricos citam algumas:

Após o regente ter estudado a partitura e destacado as partes tecnicamente difíceis, deve trabalhá-las no coro de forma bem direta e objetiva, e também de forma estratégica. Zander aconselha a usar a psicologia, e não tratar o trecho como difícil, mas sim como “partes que exigem certa atenção” ou como “partes que exigem interesse todo especial”, pois assim, não cria bloqueios nos cantores e descomplica o trabalho.

Para o aprendizado das linhas melódicas, o regente pode optar por ensiná-las de duas maneiras: em conjunto ou em naipes. Quando se ensaia em conjunto, o coro já vai se acostumando na relação harmônica de sua voz com as outras, porém, pode haver dispersão, recorrente da falta de atividade de um naipe enquanto outro está aprendendo sua linha melódica. Para amenizar essa dispersão, o regente deve ensinar pequenos trechos melódicos e não tardar para alternar o naipe. O ensaio de naipe é muito eficaz na leitura de novos repertórios e na economia de tempo. É muito útil para delegar funções e responsabilidades, através da seleção de cantores mais experientes para dirigir esses ensaios.⁴⁰ Rocha reforça a necessidade de criar possibilidades de aprendizado de leitura rítmica e melódica para o coro deficiente desse conhecimento.

Como exercício da segurança, firmeza ou independência vocal de cada coralista, Zander e Rocha sugere o recurso da formação de quartetos. Consiste em selecionar um cantor

⁴⁰ MARTINEZ, 2000, p. 122.

de cada naipe para interpretar o repertório já lido. O coro deve ser avisado com antecedência para que possa se preparar a fim de obter um bom desempenho. O regente deve “zelar por uma atmosfera de amizade e espírito de equipe, para que tal prática se torne um momento aguardado e até desejado pelos integrantes e não um momento de tensão e angústia” (ROCHA, p. 166). “Esta prática, além de educar muito o ouvido, estimula o coro, pois cada um tem oportunidade de ouvir a contribuição de sua voz, e até que ponto esta ainda deve ser trabalhada” (ZANDER, p. 221).

O posicionamento do coral também influencia no desempenho do coro. Martinez diz que dois aspectos devem ser observados: o posicionamento do cantor dentro do coro e a distribuição dos naipes dentro da sala de ensaios.

Em geral, não se deixam cantores suscetíveis a erros [inseguros] perto de um outro naipe, ou perto de outros cantores suscetíveis a erros, pois todos eles seriam induzidos ao erro, o que seria fatal. O maestro deve conhecer as aptidões musicais e vocais de cada cantor e dispô-los de tal forma que o naipe possa projetar-se como um todo na direção do público.[...] O posicionamento dos naipes num coro vai depender do tipo de repertório, do tamanho do coro, da quantidade de vozes por naipe, do local de ensaio e apresentação e da sonoridade que o maestro deseja obter. (pp. 124-125)

8. A VOZ E SUA EDUCAÇÃO NO CORO

“Todo coral canta segundo o modelo do regente que tem.⁴¹” Esta frase evidencia a importância do conhecimento da técnica vocal. Mesmo que o coro tenha um preparador de voz, o regente precisa dominar o mínimo de seu funcionamento e uso no canto, pois, quando exemplifica, naturalmente se torna um padrão para o coro seguir, sobretudo para os cantores amadores.

A técnica vocal é uma das competências que o regente deve adquirir, principalmente, através de um bom professor e do estudo da literatura especializada⁴². Deve dominar os princípios básicos de respiração, apoio, articulação e ressonância e desenvolvê-los no coro.

Abordaremos alguns aspectos da técnica vocal específicos ao universo do canto coral:

O regente deve construir uma homogênea sonoridade vocal entre seus cantores. “A fusão de vozes permite que os diferentes timbres se ajustem, de maneira a dar ao coro a impressão de um todo homogêneo, como se nele estivesse uma só voz ou um único instrumento.” (BARRETO, p. 107) Pode ser feitos como exercício: 1. Entoação em uníssono, de uma vogal ou *bocca chiusa*, de forma bem suave e com correta articulação. Depois pode-se passar para a entoação em acordes. A vocalização harmônica é uma prática imprescindível no coral, desenvolve não só a homogeneidade do som, como também auxilia no desenvolvimento do ouvido polifônico e o ajuste da afinação. 2. “um dos cantores entoam uma nota, conservando-a, enquanto as demais vozes entoam sucessivamente a mesma nota, procurando aderir ao conjunto. Devem conservar a mesma intensidade” (*ibid., loc. cit.*)

A técnica vocal precisa estar a favor da obra. Trechos com dificuldades técnicas, como intervalos melódicos difíceis, ritmo complexo, dissonâncias, se transformam em vocalizes com a função de que quando o repertório for executado, a dificuldades já tenha sido vencida.

A independência vocal é primordial para qualquer coro. O coralista independente não se confunde ao cantar em vozes e consegue manter sua linha melódica ajustando a afinação com as demais. O uso de cânones como ferramenta pedagógica é muito útil nesse sentido.

⁴¹ SCHWICKERATH, 1931 *apud* OLIVEIRA, p. 63.

⁴² Consultar Bibliografia Complementar nos Anexos.

9. O CONCERTO

O concerto envolve muitas formalidades que devem ser ensaiadas pelo menos no ensaio geral, como as entradas e saídas do coro e os agradecimentos individuais e coletivos. Oliveira⁴³ mostra a necessidade de combinar se o coral agradecerá a cada música, ou somente no final, e como será esse agradecimento. Lembra também que o regente deve convidar os que tiveram participação especial para receber os aplausos junto com ele. É muito importante que o coro demonstre organização.

Outro ponto estético importante é a movimentação dos cantores na hora da entrada e da saída de um palco. Tanto uma quanto a outra devem ser cuidadosamente ensaiadas. Na entrada, o público já possui uma primeira impressão: se o coro é ou não organizado. Mesmo os coros mais informais devem possuir uma organização para a entrada. Além da sensação estética, a organização favorece o desempenho do coro, que se sente mais seguro (MARTINEZ, p. 134).

O concerto é a realização final de um trabalho, a demonstração pública dos resultados obtidos durante um período de aprendizado e a transmissão da mensagem preparada ao longo de muitos ensaios. É um momento de alegria e realização, e não de nervosismo e insegurança. O som que atingirá o ouvinte, segundo Mathias, será aquele que apresentar boa qualidade técnica (vozes boas, conjunto harmonioso, interpretação impecável, repertório bem escolhido para a ocasião e a musicalidade do grupo) e de comunicação (a comunicação facial ou corporal do grupo, vivência do que está se fazendo e a transmissão de uma energia envolvente – força interior de cada um⁴⁴).

Um dos aspectos mais importantes na interpretação de uma peça musical é o “viver a música”, de uma maneira significativa; e isto fará com que o grupo se envolva muito com o FAZER MÚSICA. Para que tal aconteça, alguns aspectos deverão ser observados:

1. A preparação musical nos ensaios
2. A interpretação de acordo com o estilo
3. A transmissão de energia interior de cada um
4. A acústica da sala de concertos
5. A preparação psicológica e física antes do concerto
6. A condição vocal de cada cantor.

Obs.: Quando acontecem estes fatores – surgem então os “MOMENTOS GRATIFICANTES” em cada peça. (op. cit., p. 113, grifos do autor)

⁴³ p. 101.

⁴⁴ Para relembrao o conceito de “força interior” consulte a p. 16 deste trabalho.

A preparação do coro antes do concerto consiste em três aspectos: físico, psicológico e musical. Na preparação física, fazem-se exercícios de relaxamento que promoverão uma melhor disposição para o momento da apresentação. Na preparação psicológica é o regente que normalmente inspira a coragem e confiança a seus cantores. Para isso é necessário que o coro esteja bem preparado e seguro do que vai fazer. “A confiança mútua entre o regente e os cantores é de vital importância.”⁴⁵ Para a preparação musical é necessário que o regente faça uma excelente preparação vocal e depois repasse trechos de algumas obras para que o coro sinta a acústica da sala e tenha o contato com o palco.

⁴⁵ MATHIAS, pp. 111-112.

10. A AVALIAÇÃO

O regente jamais deve esquecer-se de promover reuniões com o grupo para uma avaliação crítica da atividade, pois a reflexão sobre o “antes-durante-depois” da prática coral revigora o grupo, restabelecendo a motivação e renovando o interesse. Essa avaliação é expressa na fórmula ternária “de onde viemos, onde estamos e para onde vamos” que consiste na análise e balanço do que já foi realizado, a localização e definição da atual situação e a identificação do que se quer, do que se deve fazer e de quando isto ocorrerá. Tudo isso ajuda a evitar que conflitos e crises aconteçam, pois através da avaliação é possível encontrar suas fontes, propor soluções e antídotos, além de encontrar ações preventivas.⁴⁶ Esta pode ser feita por escrito ou oralmente. Recomenda-se a forma escrita para grupos grande – em que coralistas podem não se sentir à vontade para falar – e a forma oral para grupos pequenos, onde é possível estabelecer um diálogo pessoal.⁴⁷

Mathias sugere vários pontos que podem ser avaliados:

Em que medida se atingiu o objetivo fixado no início?
 Qual foi o clima geral do Ensaio ou Concerto (amistoso ou hostil, descontraído ou tenso, dinâmico ou passivo, comunicativo ou fechado, etc.). Por que foi assim?
 O que pensar do estilo de ensaio adotado pelo regente: autoritário, democrático, liberal? Por que ele escolheu esse estilo?
 O que pensar da participação dos coralistas: sentido de responsabilidade, indiferença, falta de compromisso. O que pode explicar esse clima?
 O que cada qual pensa ter adquirido no final do Ensaio ou Concerto: novos conhecimentos, melhor conhecimento de si mesmo, confiança em si, abertura para a sociedade, etc.
 De modo bem geral, a experiência vivida satisfaz ou não? Deseja-se repeti-la? Por quê? (pp. 114-115)

⁴⁶ ROCHA, pp. 30-34.

⁴⁷ MATHIAS, p. 114.

CONCLUSÃO

Compilar criticamente a bibliografia brasileira sobre regência coral mostrou que a formação de um regente baseia-se em três aspectos principais: o conhecimento teórico, o exercício prático da função e a reflexão da prática⁴⁸. Nessa formação, dois fatores são importantes e se complementam: a presença de um professor para direcionar o caminho e o embasamento pela literatura especializada. A literatura auxilia na aquisição do conhecimento, mas é o professor quem o direciona, é ele quem dá o *feedback*. Juntos, literatura e professor capacitam o aluno a praticar seus conhecimentos e refletir sobre o seu ofício.

Qualquer objeto de estudo tem um referencial teórico. Se observarmos os setores com tradição em determinadas linhas de pesquisa, veremos que eles possuem uma ampla produção bibliográfica sobre o assunto, discorrendo acerca dos resultados e conclusões obtidos. A Regência Coral no Brasil já possui uma base considerável de referencial teórico. Essa bibliografia remete às pesquisas européias e norte-americanas anteriormente realizadas, através da citação dos clássicos, mas também buscam um enfoque tipicamente brasileiro, ainda incipiente. Ao citá-los⁴⁹, os autores brasileiros reafirmam sua importância e indicam que suas principais idéias já estão acessíveis em língua portuguesa.

Todavia, não há traduções integrais dos mais importantes, entre os quais, Kurt Thomas⁵⁰ (1935) e Pierre Kaelin (1974), para nos limitarmos à Regência Coral. Ainda é necessário o domínio de outros idiomas para se ter acesso a esse material, então, seria bom que esses principais referenciais estrangeiros fossem traduzidos e editados, não como uma necessidade imprescindível, mas para o aperfeiçoamento do estudo e conhecimento na íntegra de seu conteúdo.

Além dessa literatura brasileira publicada comercialmente, há ainda uma significativa produção de teses, dissertações e artigos de pesquisadores brasileiros sobre a Regência Coral, cuja abordagem crítica dá abertura para a expansão da pesquisa para além das delimitações deste presente trabalho.

⁴⁸ *Praxis*, segundo Francisco Weffort. In FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, pp. 22-23.

⁴⁹ Consultar Bibliografia Complementar nos Anexos.

⁵⁰ O livro de Thomas, por exemplo, só foi traduzido para o inglês pela *Associated Musica Publishers* em 1971, por dois de seus ex-alunos, Alfred Mann e William Reese, e apenas o I volume.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Raphael. **Tratado de regência:** aplicada à orquestra, à banda de música e ao coro. 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

BARRETO, Ceição de Barros. **Coro Orfeão.** São Paulo: Melhoramentos, 1938.

CARTOLANO, Ruy Botti. **Regência:** coral, orfeão e percussão. São Paulo: Irmãos Vitale, 1968.

COELHO, João Marcos. **E para que serve mesmo o maestro?.** O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 set. 2007. Disponível em: < <http://www.estado.com.br/editorias/2007/09/23/cad-1.93.2.20070923.4.1.xml>>. Acesso em: 16 nov. 2008.

FLORENCE, Flávio. Regente. **Revista Concerto**, São Paulo, Ano XIII, n. 142, p. 16, ago. 2008.

GOLDEMBERG, Ricardo. **Educação musical:** a experiência do canto orfeônico no Brasil. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/debates/1033405862>>. Acesso em 15 nov. 2008.

INSTITUTO IDEP. **P.N.L. Programação Neurolingüística.** Disponível em: <<http://www.institutoidep.com.br/pnl.asp#level>>. Acesso em: 20 out. 2008.

LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **Ensaio:** olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

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

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

OLIVEIRA, J. Zula de; OLIVEIRA, Marilena. **O regente:** regendo o quê?. São Paulo: Lábaron, 2005.

ROCHA, Ricardo. **Regência:** uma arte complexa. Rio de Janeiro: Íbis Libris, 2004.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente.** São Paulo: Moderna, 2003.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **Amor Brasileiro:** crônica. Porto Alegre: L&PM, 1986. pp. 83-85.

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

ANEXOS

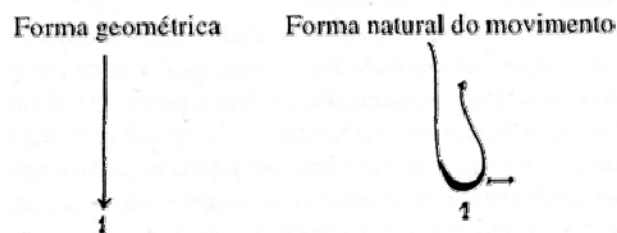
ANEXO A – Gráficos das marcações de compassos

- **Zander (2003)**

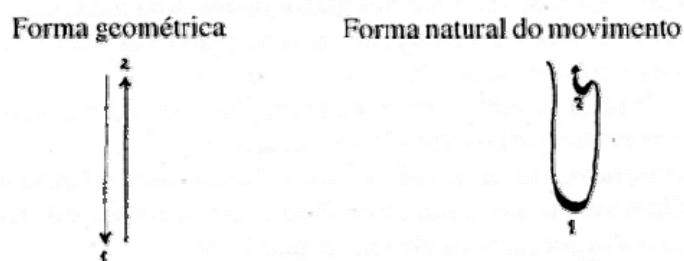
[...] Cada movimento possui uma parte mais pesada que é o lugar onde o tempo tem o seu clímax. Neste ponto da trajetória, a linha da figura se intensifica indicando a região onde o tempo adquire sua maior energia e motricidade. As curvas que se sucedem à trajetória de cada tempo representam o movimento de distensão, relaxamento do braço e, simultaneamente, o novo impulso preparatório para a realização do tempo seguinte, e assim subseqüentemente para os outros (ZANDER, 2003, p. 69).

O autor indica duas marcações. A marcação geométrica só serve para indicar a trajetória do movimento, pois é uma marcação demasiado quadrada, rígida, fria, anti-musical e artificial. Não se faz uso dela. A segunda representa o mesmo movimento com sua elasticidade. Embora sejam as mais usuais, podem apresentar variações.

Compasso unário: 1/1 – 1/2 – 1/4 – 1/8; ou nos compostos unários em andamentos rapidíssimos como *Allegro molto*, *Presto*, etc.: 3/1 – 3/2 – 3/4 – 3/8.



Compasso binário simples: 2/1 – 2/2 – 2/4 – 2/8 – 2/16, etc.

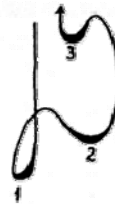


Compasso ternário simples: $3/1 - 3/2 - 3/4 - 3/8$, etc. Este compasso, quando em andamentos muito rápidos, transforma-se num compasso unário composto, sendo conseqüentemente marcado em um.

Forma geométrica

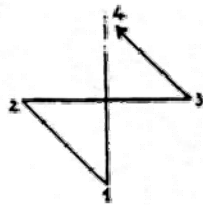


Forma natural do movimento

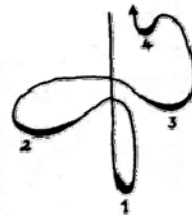


Compasso quaternário simples: $4/1 - 4/2 - 4/4 - 4/8$, etc.

Forma geométrica

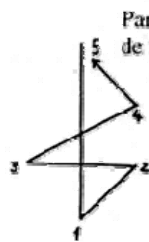


Forma natural do movimento



Compasso quinário: $5/1 - 5/2 - 5/4 - 5/8$, etc.

Forma geométrica



Para os compassos formados de 2 + 3 tempos:



Forma natural do movimento

Para os compassos formados de 3 + 2 tempos:



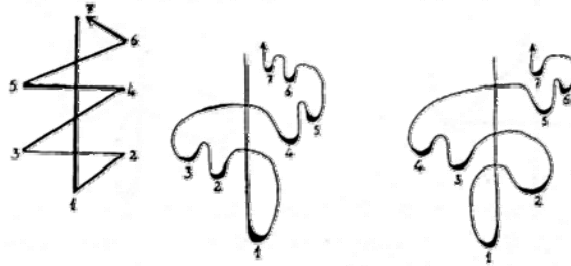
Compasso de sete tempos: 7/1 – 7/2 – 7/4 – 7/8, etc.

Forma geométrica

Forma natural do movimento

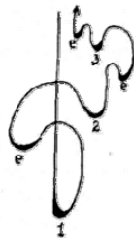
Para os compassos formados de 3 + 4 tempos:

Para os compassos formados de 4 + 3 tempos:

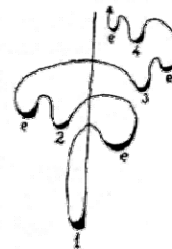


Se os compassos irregulares (cinco e sete tempos) forem autônomos, ou seja, se não apresentarem características de dois ou mais compassos conjugados, estas divisões propostas não precisam ser seguidas, bastando apenas fazer sentir o primeiro tempo.

Compassos simples subdivididos: geralmente usados em andamentos lentos.



Ternário

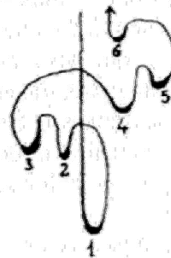


Quaternário

Compasso binário composto: 6/2 – 6/4 – 6/8, etc.

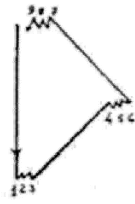
Forma geométrica

Forma natural do movimento

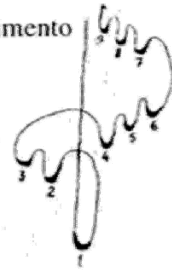


Compasso ternário composto: 9/2 – 9/4 – 9/8, etc.

Forma geométrica

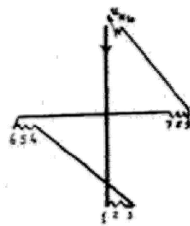


Forma natural do movimento

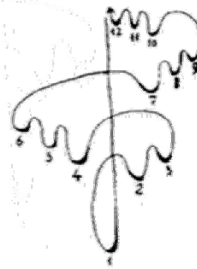


Compasso quaternário composto: 12/2 – 12/4 – 12/8, etc.

Forma geométrica



Forma natural do movimento



- Martinez (2000)

Os apoios de cada tempo são representados pelos pontos numerados.

Compassos simples

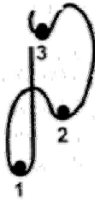
Compassos rápidos em 1 (um)



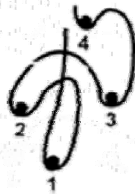
Compassos binários



Compassos ternários



Compassos quaternários



Nos andamentos rápidos, os compassos compostos possuem essas mesmas configurações dos compassos simples.

Compassos simples e compassos compostos subdivididos

O gestual dos compassos lentos deve seguir os seguintes princípios: a cabeça do tempo possui maior apoio, enquanto as subdivisões possuem indicações menores para que fique claro onde é o tempo e onde é a subdivisão.

Compassos simples

Compassos binário



Compassos ternário



Compassos quaternário

The diagram shows a quaternary compass stroke with four numbered loops (1, 2, 3, 4) and a corresponding musical staff in 4/4 time. The staff contains eight quarter notes, with the first four notes grouped under the number '1' and the last four under '2'. The notes are labeled 'e' (eighth notes).

Compassos compostos

Compassos binário

The diagram shows a binary compound compass stroke with two numbered loops (1, 2) and a corresponding musical staff in 6/8 time. The staff contains six eighth notes, with the first three grouped under '1' and the last three under '2'. The notes are labeled 'e' (eighth notes).

Compassos ternário

The diagram shows a ternary compound compass stroke with three numbered loops (1, 2, 3) and a corresponding musical staff in 9/8 time. The staff contains nine eighth notes, with the first three grouped under '1', the next three under '2', and the last three under '3'. The notes are labeled 'e' (eighth notes).

Compassos quaternário

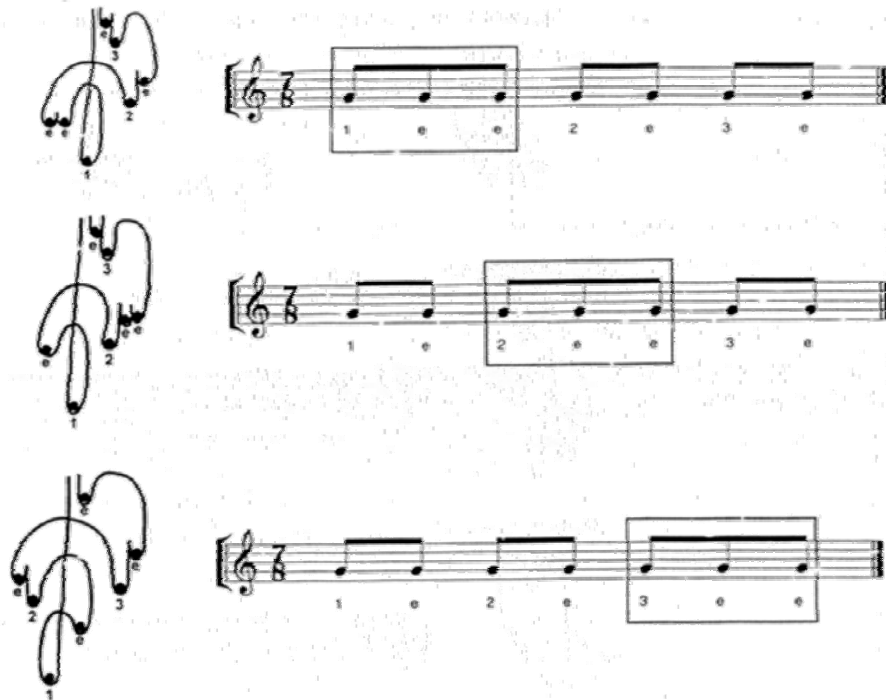
The diagram shows a quaternary compound compass stroke with four numbered loops (1, 2, 3, 4) and a corresponding musical staff in 12/8 time. The staff contains twelve eighth notes, with the first three grouped under '1', the next three under '2', the next three under '3', and the last three under '4'. The notes are labeled 'e' (eighth notes).

Compassos irregulares

Compassos binários

The diagram shows two examples of irregular binary compass strokes. The first has two numbered loops (1, 2) and a musical staff in 7/8 time with seven eighth notes: the first three are grouped under '1' and the last four under '2'. The second has two numbered loops (1, 2) and a musical staff in 5/8 time with five eighth notes: the first two are grouped under '1' and the last three under '2'. Both notes are labeled 'e' (eighth notes).

Compassos ternários



- **Rocha (2004)**

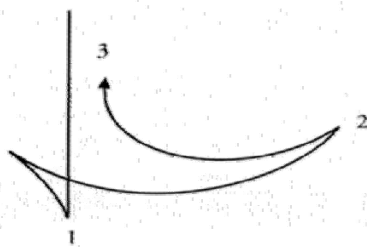
Dois conceitos foram apresentados pelo autor antes de expor os gráficos dos movimentos. O primeiro conceito foi o Ponto Central, que é o ponto de origem e de retorno do gesto. O segundo conceito foi a tensão e a distensão dos movimentos⁵¹.

Compasso simples

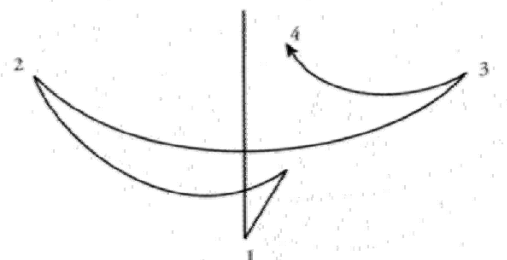
Binário



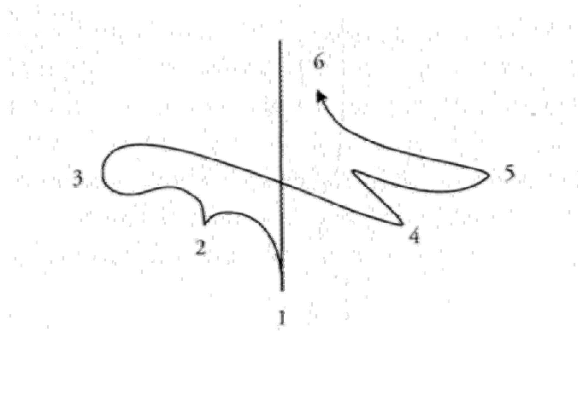
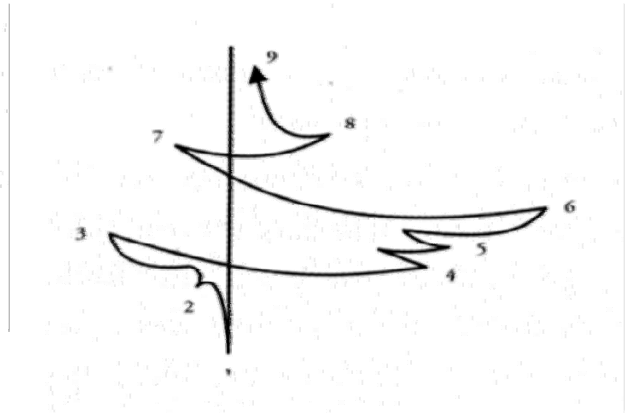
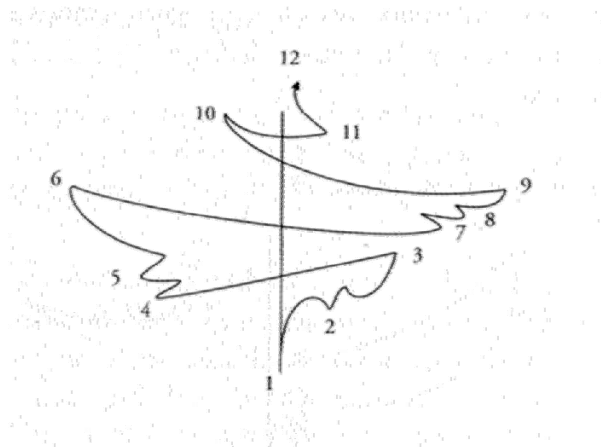
Ternário



Quaternário

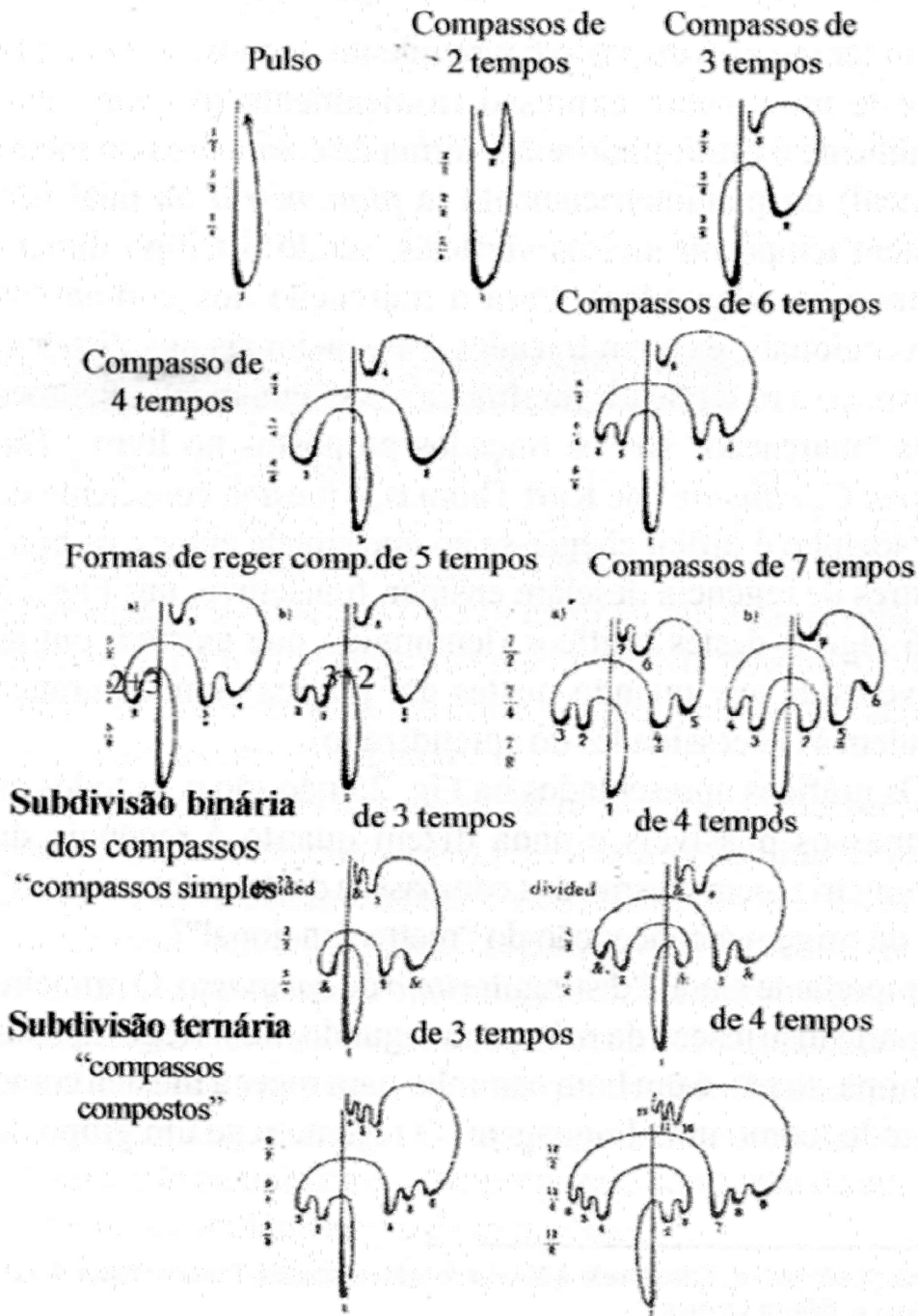


⁵¹ Para relembrar esses conceitos, consulte a p. 26 deste trabalho.

Compasso composto*Binário**Ternário**Quaternário*

- Oliveira (2005) apud Kurt Thomas⁵² (1971)

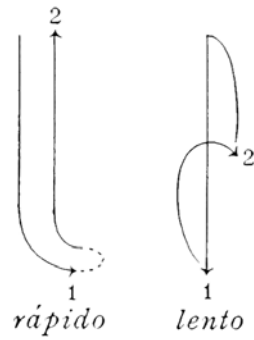
Fig. 25: Traçados especiais para marcação de compassos (gestuação), segundo Kurt Thomas



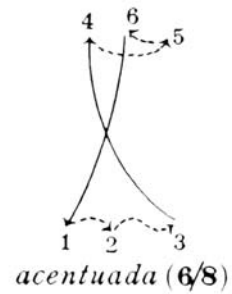
⁵² THOMAS, Kurt. *The Coral Conductor*. New York: Associated Music Publisher, 1971.

- Cartolano (1968) *apud* Stoessel⁵³ (1930)

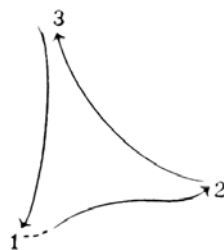
BINÁRIO



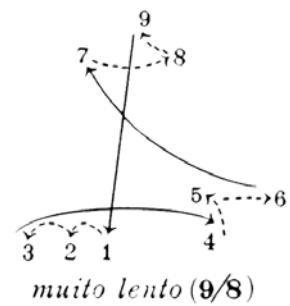
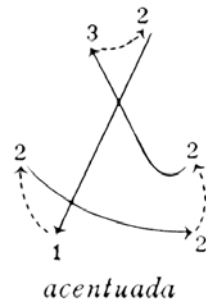
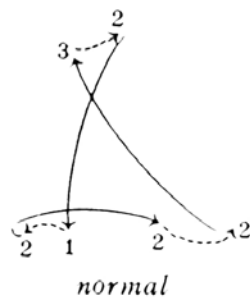
SUBDIVISÕES



TERNÁRIO

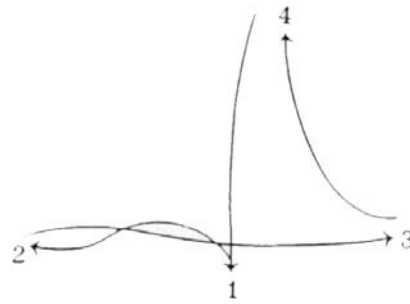


SUBDIVISÕES

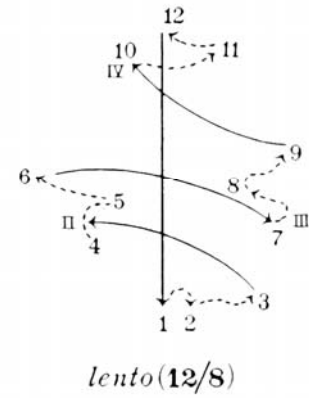
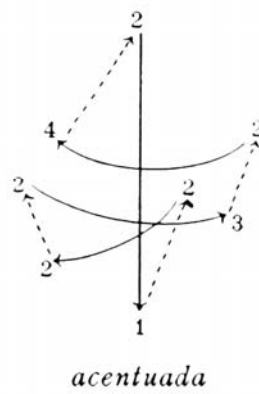
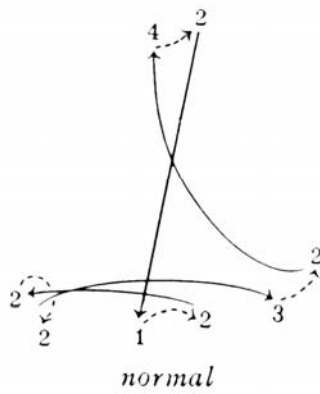


⁵³ STOESSEL, Albert. *La Technique Du Bâton*. Paris: [s.n.], 1930.

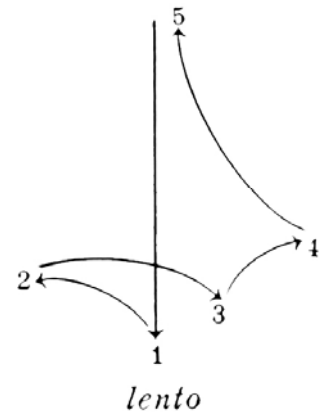
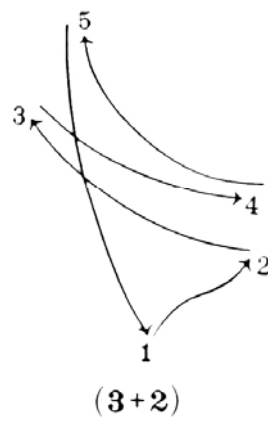
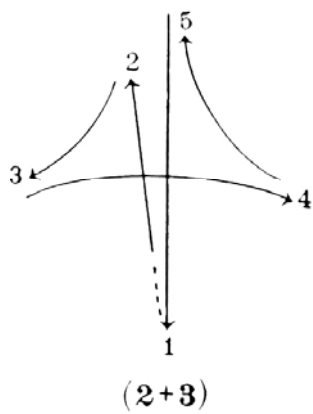
QUATERNÁRIO



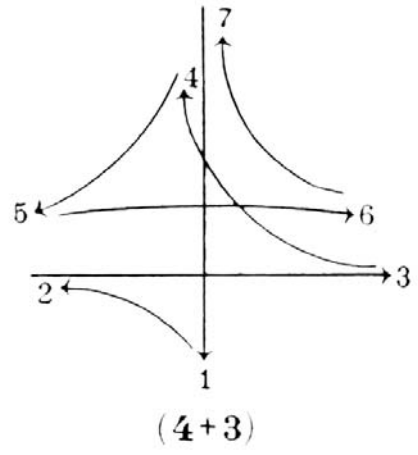
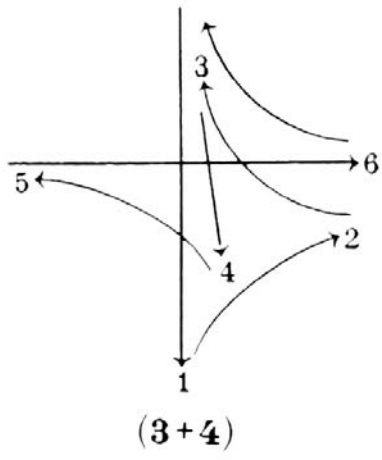
SUBDIVISÕES



QUINÁRIO



SETENÁRIO



ANEXO B – Bibliografia complementar

- **Livros de Regência Coral estrangeiros citados nas Referências Bibliográficas dos livros brasileiros**

COMBARIEU, J. **Le chant choral**. [S.l.]: Hachette, [s.d.].

COWARD, Henry. **Choral technique and interpretation**. Londres: Novello, 1955.

DAVISON, Archibald T. **Choral Conducting**. 50. ed. Massachusetts, Harvard University Press – Cambridge, 1980.

EHMANN, Wilhelm. **Chorische stimmbildung**. Bärenreiter: Kassel, 1956.

ESCHWEILER, Franz. **Der chordirigent**. Köln AM Thein: P.J. Tonger, 1920.

FUCHS, P. P. **The psychology of conducting**. New York: MCA, 1969.

GALLO, José Antonio. et. al. **El director de coro**. Buenos Aires: Ricordi, 1979.

GEHRKENS. **Twenty lessons on conducting**. [S.l.: s.n.].

KAELIN, P. **L'art Choral**. Paris: Berger-Levrault, 1974.

ROBINSON WINOLD. **The Choral Experience**. New York: Harper & Row, 1976.

SCHWICKRATH, E. et. al. **Chorübungen chorus rehearsal**. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1954.

SHAW, Robert. **Choral conducting**. EUA: [s.n.].

SUNDERMANN, Lloyd Frederick. **Choral organization and administration**. New York: Rockville Center, 1954.

SWAN, Howard. The development of a choral instrument. In. DECKER, Harold; HERFORD, Julius. **Choral conducting: a symposium**. [S.l.]: Englewood Cliffs, 1973.

THOMAS, K. **The choral conductor**. English Adaptation by Alfred Mann and William H. Reese. New York: Associated Music Publisher, 1971.

WODELL. **Choir and chorus conducting**. [S.l.]: Th. Presser, [s.d.].

YOUNG, Percy M. **The choral tradition**. New York: Norton Library, 1971.

- **Outros títulos brasileiros sobre Regência Coral e Orquestral**

ASSEF, Mario R. **Desenredos: uma trajetória da música coral brasileira.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

BARRETO, Ceição de Barros. **Canto coral: renascimento.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1964.

LACERDA, Afranio. **Vamos cantar em grupo: guia prático para corais.** RJ: Mobral, 1979.

LAGO JR., Sylvio. **A arte da regência.** Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

MUNIZ NETO, José Viegas. **A comunicação gestual na regência de orquestra.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

ROSA, Berenice Chagas. **Educação musical nos coros graduados.** RJ: JUERP, 1988.

RINALDI, Arthur. **O regente sem orquestra: exercícios básicos, intermediários e avançados para a formação do regente.** São Paulo: ALGOL, 2008.

STORTI, Carlos Alberto. **Introdução a regência.** Uberlândia, MG: EDUFU, 1987.

VINCENZI, Djalma de. **Música e canto coral.** Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1933.

- **Bibliografia de técnica vocal**

BAÊ, Tuti & MARSOLA, Mônica. **Canto, uma expressão: princípios básicos de técnica vocal.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

BAÊ, Tuti. **Canto, uma consciência melódica: os intervalos através dos vocalizes.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

BAÊ, Tuti & PACHECO, Cláudia. **Canto: equilíbrio entre corpo e som.** [S.l]: Ed. Vitale.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Higiene vocal: informações básicas.** São Paulo: Lovise, 1993.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Higiene vocal: Cuidando da Voz (edição revista e ampliada).** SP: Lovise, 1999.

BLOCH, Pedro. **Melhore sua voz: teoria e técnica de aperfeiçoamento vocal.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1986.

BOONE, Daniel R. **Sua voz está traindo você?: Como encontrar e usar sua voz natural.** Porto Alegre: Artmed, 1996.

COSTA, Edílson. **Voz e arte lírica: técnica vocal ao alcance de todos.** São Paulo: Lovise, 2001.

COSTA, Henrique; ANDRADA E SILVA, Marta A. **Voz Cantada.** São Paulo: Editora Lovise, 1998.

DELANNO, Chris. **Mais que nunca é preciso cantar: noções básicas, teóricas e práticas de canto popular.** Rio de Janeiro: Independent Entertainment International, 2000.

DINVILLE, Claire. **A Técnica da voz cantada.** Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DINVILLE, Claire. **Os distúrbios da voz e sua reeducação.** [S.l.]: Enelivros.

FAGUNDES, Marcelo Dantas. **Aprendendo a cantar.** [S.l.]: Ed. Keyboard.

FERNANDES, Ziza. **Voz: expressão da vida.** [S.l.]: Paulinas.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. **Por Todo Canto: método de técnica vocal.** São Paulo: G4, 2002.

KAHLE, Charlotte. **Manual prático de técnica vocal.** Porto Alegre: Sulina.

LEITE, Marcos. **Método para canto popular brasileiro.** (2 vols: Vozes médio-agudas/Vozes médio-graves). RJ: Lumiar, 2001.

OITICA, Vanda. **O bê-a-bá da técnica vocal.** Ed. Musimed.

PEREZ-GONZALEZ, Eládio. **Iniciação a técnica vocal.** Rio de Janeiro: E. Pérez-González, 2000.

QUINTEIRO, Eudosia Acuna. **Estética da voz.** [S.l.]: Ed. Summus.

SANDRONI, Clara. **260 dicas para o cantor popular: profissional e amador.** RJ: Lumiar, 2000.

SOBREIRA, Silvia Garcia. **Desafinação Vocal.** [S.l.]: Musimed, 2002.