

um novo olhar



7

V. 1 que-ro can-tar de__ a-le-gri-a. Sam-ba de ro-da é a-qui. Que-ro fa-lar, que - ro_a-ju-dar

V. 2 que-ro can-tar de__ a-le-gri-a. Sam-ba de ro-da é a-qui. Que-ro fa-lar, que - ro_a-ju-dar



Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

Organização: Maria José Chevitaese



EDITORA
ESCOLA
de MÚSICA

um novo olhar



V.1
que-ro can-tar de... a-le-gri-a. Sam-ba de ro-da é a-qui. Que-ro fa-lar, que - ro_a-ju-dar

V.2
que-ro can-tar de... a-le-gri-a. Sam-ba de ro-da é a-qui. Que-ro fa-lar, que - ro_a-ju-dar



Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

Organização: Maria José Chevitarese

Textos: Anacris Monteiro, Claudia Feitosa, Danielly Souza, Juliana Melleiro Rheinboldt, Marcelo Nelles, Maria José Chevitarese, Mônica Coropos

PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Jair Messias Bolsonaro

MINISTRO DO TURISMO

Gilson Machado Neto

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA (SECULT)

Mario Luis Frias

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES | FUNARTE

PRESIDENTE

Tamoio Athayde Marcondes

DIRETOR EXECUTIVO

Marcelo Nery Costa

DIRETOR DO CENTRO DE ARTES VISUAIS

Bruno Vinícius de Carvalho Rodrigues

COORDENAÇÃO DE PROGRAMAS

Andréa Luíza Paes

PROCURADORIA JURÍDICA

Renata Renault

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Gianne Santos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO | UFRJ

REITORA

Denise Pires de Carvalho

VICE-REITOR

Carlos Frederico Leão Rocha

CENTRO DE LETRAS E ARTES

DECANA

Cristina Grafanassi Tranjan

VICE-DECANO

Osvaldo Luiz de Souza Silva

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

DIRETOR

Ronal Xavier Silveira

VICE-DIRETOR | DIRETOR ADJUNTO DO SETOR ARTÍSTICO

Marcelo Jardim

DIRETOR ADJUNTO DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

David Alves

DIRETORA ADJUNTA DOS CURSOS DE EXTENSÃO

Maria José Di Cavalcanti

COORDENADOR DO PPGM/UFRJ

João Vidal

COORDENADOR DO PROMUS/UFRJ

Aloysio Fagerlande

FUNDAÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO | FUJB

PRESIDENTE

Kleber Fossati Figueiredo

SECRETÁRIO GERAL

Helios Malebranche

SUPERINTENDENTE TÉCNICO-CIENTÍFICA E CULTURAL

Helena Ibiapina

GERENTE DE CONVÊNIOS E ANÁLISE

Ane Vicente Pereira

um novo olhar
⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠ ⠠

Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

Organização: Maria José Chevitaresh

Textos: Anacris Monteiro, Claudia Feitosa, Danielly Souza, Juliana Melleiro Rheinboldt, Marcelo Nelles, Maria José Chevitaresh, Mônica Coropos

Rio de Janeiro, 2021



PROJETOS ESPECIAIS UFRJ-FUNARTE

COORDENAÇÃO GERAL

Marcelo Jardim

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

Gustavo Mendicino

COORDENAÇÃO DO NÚCLEO DE MÍDIAS DIGITAIS (NUMIDI)

Katia Augusta Maciel

COORDENAÇÃO DE EAD

Júlio Melo Colabardini

ADMINISTRATIVO

Aliciandra Amaral e Tânia Oliveira

DIREÇÃO DE ARTE

Márcio Massiere

PUBLICIDADE E RELAÇÕES PÚBLICAS

Fabiana Rosa

IMPRENSA

Henrique Koifman

ASSISTENTE DE IMPRENSA

Creuza Gravina

REVISÃO DE TEXTO

Mônica Machado

DIAGRAMAÇÃO

Renata Arouca

CAPA | ILUSTRAÇÃO

André Flauzino

UM NOVO OLHAR | UNO

COORDENAÇÃO

Marcelo Jardim

COORDENAÇÃO DE AÇÕES DE ACESSIBILIDADE

Patrícia Dorneles

COORDENAÇÃO DE AÇÕES DE CANTO CORAL

Maria José Chevitarese

GERÊNCIA DE PRODUÇÃO

Lanuzza de Lima

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO EM ACESSIBILIDADE

Isadora Machado

ASSISTÊNCIA DE COORDENAÇÃO EM CANTO CORAL

Danielly Souza

EDITORA ESCOLA DE MÚSICA

EDITOR CHEFE

Giulio Draghi

EDITOR ASSOCIADO

João Vidal

SUBCOMISSÃO PRODUTOS DIDÁTICOS, BIBLIOGRÁFICOS,

FONOGRÁFICOS E AUDIOVISUAIS

Marcelo Jardim (presidente)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

André Cardoso, Maria José Chevitarese, Aloysio Fagerlande, Eduardo Monteiro, e Leandro Soares

Todos os direitos reservados

©Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Letras e Artes | Escola de Música

Laboratório do Centro de Estudos Orquestrais

Editora Escola de Música | Selo UFRJ Música

Rua do Passeio, 98 – Centro

CEP 20.021-290 Rio de Janeiro RJ Brasil

editora@musica.ufrj.br | www.umnovoolhar.art.br



EDITORA
ESCOLA
de MÚSICA

Referência ABNT 6023:

CHEVITARESE, Maria José (org.). **Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade**. Projeto Um Novo Olhar – Funarte. Rio de Janeiro: Ed. Escola de música, UFRJ, 2021.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Juliana Farias Motta CRB7/5880

A654 Chevitarese, Maria José, 1952-
Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade / Organização Maria José Chevitarese. – Projeto Um Novo Olhar – Funarte – Rio de Janeiro: Ed. Escola de música, UFRJ, 2021.

242 p. : partituras. ; 21 x 29,7cm. Ilustração
ISBN: 978-65-89937-58-6

Publicação integrada à Parceria Arte de Toda Gente, entre a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE e a Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, com a curadoria da Escola de Música da UFRJ e administração pela Fundação Universitária José Bonifácio – FUJB

Livro

1. Canto coral infantojuvenil – didática e pedagogia. 2. Coros infantis. 3. Instrução para Regentes. I. Funarte - UFRJ. II. Título: técnica e criatividade II. Série: Publicações Projeto Um novo olhar

CDD 782.7

Índice para catálogo sistemático:

1 Canto coral infantojuvenil – didática e pedagogia.
2. Coros infantis
3. Instrução para regentes



É com grande alegria que lançamos, pelo Projeto UM NOVO OLHAR, o livro “Aprimorando meu Coro Infantil: técnica e criatividade”, com a cuidadosa organização da Profa. Maria José Chevitaress. Esta obra, que tem o peso da experiência e da dedicação de diversos professores atuantes na área do canto coral infantil, chega como importante reforço para regentes e educadores musicais de todo o Brasil. Conduzir um coro infantil não é tarefa fácil: é preciso combinar conhecimento e entretenimento, para manter o interesse das crianças nessa atividade – que é, reconhecidamente, uma das mais inclusivas que existe. Se a música está na base de todas as culturas, o canto é algo inerente ao ser humano. Se a criança é incentivada a cantar, todas as suas percepções se aguçam e seu lado artístico se revela.

Neste aspecto, o projeto inova ao trazer, para o universo dos coros infantis, não só o prazer de fazer arte, mas também o conhecimento de obras importantes de compositores brasileiros, de ontem e de hoje, voltadas para essa área. Muitas obras foram encomendadas especialmente para o projeto e agora, temos um livro para subsidiar estratégias pedagógicas e para mostrar como prepará-las com as crianças. Como disse o poeta Gonzaguinha, há que se confiar na resposta das crianças diante da vida. E, com sua poesia, nos ensinou que cantar tem a beleza e o poder de nos tornar eternos aprendizes. Que este livro fortaleça as atividades de canto coral infantil nos quatro cantos do Brasil. Parabéns a cada um dos autores! Parabéns, projeto UM NOVO OLHAR!

Tamoio Athayde Marcondes
Presidente da FUNARTE

A chegada do livro “Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade” contribui decisivamente para a melhoria da formação de quem atua com coro infantil, além de ser um trabalho primoroso e dedicado, preparado por especialistas no tema e apaixonados no exercício da docência. Se pensarmos na importância da atividade musical na infância, veremos como ela faz diferença na vida de cada adulto que dela participou, quando criança. Entendo o canto coral como uma espécie de mundo criativo particular, onde música e alegria se conectam a todas as possibilidades da arte, sobretudo das artes visuais. São bem fortes as inter-relações entre as artes – e a música é uma presença constante no contexto de outras artes, como a dança, a pintura, o cinema.

Essas conexões nos fazem entender o mundo de uma forma mais completa, mais integradora, mais plural. Essa coletânea acrescenta anos de experiência e criatividade a este círculo virtuoso de criação, em que um olhar inspira o outro a crescer e a explorar novas possibilidades artísticas. Essa nova fonte de inspiração, com toda certeza, vai “contaminar”, positivamente, muitas vozes, mentes e corações de crianças brasileiras – através de seus mestres.

Bruno Vinicius de Carvalho Rodrigues
Diretor do CEAV



UM NOVO OLHAR SOBRE OS COROS INFANTIS

Fruto de uma parceria vitoriosa entre a Fundação Nacional de Artes – Funarte e a Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, por meio de sua Escola de Música, o Projeto UM NOVO OLHAR atua em dois eixos distintos: a acessibilidade cultural, através da promoção de atividades que visam ao aprimoramento e à capacitação de professores em arte/educação e acessibilidade cultural; e o canto coral infantil, com foco no aprimoramento e na capacitação de regentes e de educadores musicais com atuação na área do canto coral infantil. Ambos os objetivos buscam a ampliação e a qualificação das ações em prol de crianças, jovens e adultos, sob as perspectivas artísticas, pedagógicas, assistivas e inclusivas.

Em seu site www.umnovoolhar.art.br, o projeto apresenta performances de artistas; palestras virtuais sobre arte e acessibilidade; seminários e simpósios, tais como o Encontro Um Novo Olhar em Arte/Educação+Acessibilidade e o Encontro Nacional de Acessibilidade Cultural - ENAC. Os cursos da série Arte/Educação+Acessibilidade+Inclusão se desenvolvem no ambiente virtual da UFRJ; destinam-se a professores do ensino fundamental e tratam de temas relacionados à arte-educação inclusiva. O canto coral infantil, considerado uma das atividades musicais de maior capacidade inclusiva, é representado no projeto por cursos e videoaulas, com foco na preparação de regentes, e pelo Congresso Internacional de Música Coral Infante-Juvenil - CIMUCI, com ampla participação de palestrantes e convidados nacionais e internacionais, que se estabelece como um dos mais importantes congressos da área na América Latina.

Destaco também as diversas publicações de partituras de compositores brasileiros, com obras para coros infantis, infante-juvenil e coros mistos, além de outras publicações didáticas, entre as quais encontra-se o livro “Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade”, cujo lançamento é mais um passo relevante na direção da inclusão por meio da música. A cuidadosa pesquisa e as experiências dos profissionais envolvidos, coordenados pela sempre dinâmica Professora Maria José Chevitarese, representam um valioso e necessário material para educadores musicais de nosso país.

Por sua atuação nas linhas de ensino, de pesquisa e de extensão, o Projeto UM NOVO OLHAR é de fundamental importância para o real fortalecimento dos vínculos sociais dos indivíduos participantes. Suas atividades promovem a diversidade, incentivam o exercício da arte e da reflexão, trabalham as habilidades motoras e físicas – e estimulam a percepção, a comunicação, a expressão, a sensibilidade e a formação, além de qualificar indivíduos para geração de renda e de inclusão no mundo do trabalho. O projeto conta ainda com reconhecidos professores e artistas, além de disponibilizar materiais didáticos e pedagógicos.

Prof. Dr. Marcelo Jardim
Vice-diretor / Diretor Artístico
Coordenador Geral do Projeto UM NOVO OLHAR
Professor Adjunto / Escola de Música da UFRJ



INTRODUÇÃO



A Coordenação de Ações de Canto Coral, parte integrante do Projeto Um Novo olhar, tem como objetivo promover políticas públicas de apoio, aperfeiçoamento e fomento à atividade coral, de forma inclusiva. Para tanto, trabalha com uma equipe multidisciplinar que viabiliza a apresentação dos conteúdos de forma inclusiva, tornando-os acessíveis para regentes e cantores com deficiência.

O Brasil possui um número imenso de coros, na sua grande maioria amadores, nas mais diferentes formações, sejam eles coros escolares, coros de empresa, coros de igreja ou coros independentes. Entretanto, estes grupos carecem de cursos e oficinas para seu aprimoramento, de material didático de referência que os auxiliem a melhorar a qualidade de seu trabalho, e de acesso a partituras com obras escritas originalmente para coro. Neste sentido, a Coordenação de Ações de Canto Coral traçou uma proposta, com quatro eixos principais, que procuram cobrir essas lacunas. O primeiro eixo está voltado para a produção de material didático; o segundo busca promover cursos e oficinas que tratem de aspectos essenciais à formação do regente coral; o terceiro eixo está voltado para o incentivo à composição de obras corais de diferentes estilos e níveis de dificuldade; e o quarto é voltado para organização de encontros internacionais de regentes corais, criando um espaço propício ao debate, à construção de novas soluções e à troca de saberes. Todo o material produzido pelo projeto é disponibilizado gratuitamente no site umovoohar.art.br e no canal do YouTube Arte de Toda Gente.

O livro *Aperfeiçoando meu coro Infantil: técnica e criatividade*, faz parte das ações de desenvolvimento de material didático. Todos os capítulos nele abordados foram também incluídos no site umovoohar.art.br, em forma de videoaulas, nas quais o leitor poderá ver e ouvir os autores explanando sobre temas fundamentais para a regência de coros infantis. Ainda no site o regente tem acesso a diversas partituras, com a execução das obras e os áudios guias, facilitando assim seu trabalho.

Por último, gostaria de pontuar a criação do Congresso Internacional de Música Coral Infantojuvenil: Um Novo olhar, organizado em parceria com a Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, a Faculdade de Música do Espírito Santo e o Lar Donato Flores, de São Paulo, que já se encontra em sua segunda edição. Essa iniciativa pioneira, reuniu em 2020, 1330 regentes de coros infantojuvenis de todos os estados brasileiros, e contou com palestrantes dos Estados Unidos, Portugal, Suécia, Venezuela e Argentina, além de regentes de onze estados brasileiros, contribuindo de forma relevante para o aperfeiçoamento dos regentes e para a melhoria da qualidade dos coros brasileiros.

Prof^ª. Dra. Maria José Chevitaress

Coordenadora das Ações de Canto Coral/Projeto Um Novo Olhar
Professora Titular de Canto Coral / Escola de Música / UFRJ

À CLEOFÉ PERSON DE MATOS E ELZA LAKSCHEVITZ

In Memoriam





Muito bem-vindo o livro “Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade”, organizado por Maria José Chevitarese, que conta com a colaboração de várias regentes especialistas na discussão do coro infantil, a partir de diferentes enfoques. Essa é uma temática que demanda ainda muito estudo e, por essa razão, a contribuição das autoras aqui trazidas é tão importante. Com este livro, fica patente como o tema canto com crianças evoluiu no Brasil e apresenta hoje, uma nova face, caracterizada pela possibilidade de sólida formação do regente que atua nessa área e pela discussão a respeito do conhecimento da voz infantil cantada, o que não era tão comum, no Brasil, até há alguns anos.

Para validar esta afirmação é preciso voltar um pouco no tempo e mostrar como se dava a prática do canto em grupo no Brasil. Inúmeros documentos comprovam a intensa atividade de canto coral nas escolas, ao menos desde a Primeira República. Como metodologia, utilizavam-se os princípios de uma nova modalidade de organização coral - o Canto Orfeônico, que se praticava na Europa, àquela época, com o propósito de disciplinar os trabalhadores, como informa Gilioli: “Embora o termo orphéon tenha ficado conhecido por sua ligação com a questão do nacionalismo, originalmente ele foi estabelecido com o sentido específico de prática e instituição destinada a disciplinar os costumes das classes populares” (2008, p. 41)¹. No Brasil, a ideia foi assimilada, mas se transformou e migrou do meio operário para a escola. A prática, porém, ocorria em âmbito local, em alguns estados e, somente após a intervenção de Villa-Lobos, na década de 1930, é que tomou dimensão nacional e mobilizou professores de todo o país. O movimento do Canto Orfeônico fez com que professores de música que atuavam nas escolas públicas adotassem, em suas aulas, normas e cantos sugeridos por Villa-Lobos, que inspirado pelas ideias nacionalistas, viu nelas uma oportunidade de valorizar e difundir a música brasileira, sem deixar de lado, no entanto, obras de autores consagrados que julgasse apropriadas ao seu propósito de musicalizar a população escolar pelo canto coral. No entanto, a extensão do território nacional, as dificuldades de locomoção pela falta de estradas, a ausência de cursos de formação profissional na área de música, que Villa-Lobos buscou suprir com os cursos intensivos que propunha, mostram as dificuldades de implantação de sua proposta que, mesmo assim, progrediu até perder forças, com a substituição do Canto Orfeônico pela Educação Musical (pela Lei de Diretrizes e Bases de 1964) e, alguns anos mais tarde, ser praticamente extinta do contexto escolar, com a Lei de 1971, que implantou a polivalência nos novos cursos de Educação Artística e tirou a autonomia das linguagens artísticas. Hoje são poucas as escolas brasileiras que ainda mantêm cursos de música em sua grade curricular e, mesmo quando os oferecem, suas propostas não necessariamente, contemplam o canto coral.

No entanto, fora do âmbito escolar, havia coros infantis em atividade, graças a entidades interessadas em mantê-los. Um exemplo é o que ocorria nas igrejas protestantes e nos colégios católicos masculinos. Se, na igreja protestante, a possibilidade de cantar era oferecida a meninos e meninas e fazia parte, tanto do engajamento das crianças na prática religiosa, quanto em sua educação musical, nos colégios católicos, a ênfase era posta na preservação da tradição musical existente desde a Idade Média, em

¹ Gilioli, Renato de Souza Porto. Educação musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época. In: Brasil, Fundação Biblioteca Nacional, MinC, 2008.

que o grupo de meninos se aliava a cantores adultos para executar repertório a quatro vozes. Nesses núcleos, o canto ficava quase que restrito às cerimônias religiosas e às práticas que se desenvolviam segundo o calendário litúrgico, embora não se possa esquecer da ampliação desse propósito, nos espaços que cultivavam a tradição de meninos cantores, os quais desenvolviam amplo repertório coral tradicional e o apresentavam em versão de concerto.

Se em outros países existiam coros infantis atuantes em outros contextos que não os apontados, no Brasil, isso ocorria de modo bastante restrito, em capitais e cidades grandes, em geral, ligados a escolas de música ou a teatros, nos quais eram chamados a atuar, quando as obras musicais programadas requeriam a presença de vozes infantis. Assim, mesmo nos espaços em que esses coros existiam, isso se devia mais às necessidades da organização que os sustentava do que a propósitos educacionais. Por esse motivo, nesses grupos, as crianças eram escolhidas a partir da grande musicalidade, e da qualidade da voz cantada.

Em meados do século XX, começaram a surgir outras iniciativas ligadas a projetos sociais e esse foi um notável avanço em relação ao que se fazia anteriormente, pois ampliava as possibilidades de acesso à música a qualquer criança que deles desejasse participar. Se, no modelo anterior, somente aquelas consideradas muito musicais eram aceitas, nessa nova modalidade o objetivo era acolher a todas, independentemente do talento demonstrado, numa clara adoção de medidas inclusivas, mostrando a instalação de um novo olhar, que considerava a possibilidade de desenvolvimento da musicalidade e da voz.

Em vista do exposto, fica claro que os objetivos dos coros infantis foram se alterando no decorrer do tempo e essa tendência ainda continua a ocorrer. Assim, hoje, valorizam-se outras maneiras de compreender a criança, que agora é vista como um ser aberto a experiências, com acesso ao fazer artístico e a amplas possibilidades de ação e criação. Nesse contexto, o perfil dos regentes que atuam junto a coros infantis também mudou. Pode-se dizer que formam um grupo coeso, caracterizado pelo conhecimento especializado acerca do que é necessário fazer para que um grupo coral de crianças floresça, tanto musical, quanto pessoalmente. Ao mesmo tempo, reconhecem a importância da música e do canto para o desenvolvimento de meninos e meninas, em seus aspectos perceptivo, afetivo, cognitivo e social. Esse grupo de profissionais conhece perfeitamente seu ofício; sabe como a voz cantada se desenvolve; conhece técnicas que lhe permitem conduzir o trabalho vocal de seus cantores; tem olhar crítico e critérios bem estabelecidos, o que facilita a escolha do repertório que mais se adapte às reais condições do seu coro; conhece o gestual necessário para, de maneira eficiente, comunicar ao coro as suas intenções musicais. Enfim, domina as práticas necessárias ao pleno exercício desse trabalho.

Mas, embora existente e patente a aproximação com essas técnicas, ainda não é ampla em termos de acesso, pois são poucos os músicos que conhecem as peculiaridades de um coro infantil e como se dá o desenvolvimento vocal de crianças. Não são muitos, também, os que sabem como conduzir esse tipo de trabalho, de modo a compatibilizar suas ideias de música com os interesses e o modo de ser das crianças, em cada faixa etária. Essas são questões muito específicas, que demandam conhecimento especializado. Por esse motivo, é muito oportuna a chegada deste livro às mãos de regentes corais e professores de música interessados em fazer com que as crianças com quem trabalham cantem e se

desenvolvam vocal e musicalmente. “Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade”, portanto, é uma resposta a essa necessidade. Ele reúne textos de importantes regentes corais que se dedicam à voz infantil e à construção da musicalidade das crianças de seus próprios coros e, agora, são movidos pelo desejo de compartilhar com outros colegas os saberes que construíram.

No capítulo I, denominado O regente educador, Maria José Chevitaresh fala do papel pedagógico que o regente de coros infantis precisa assumir. Ela aborda questões bem específicas, como os tipos de classificação vocal de crianças, e como trabalhar a partir da experiência musical de cada cantor. Sua exposição é acompanhada de muitos exemplos e sugestões, bem úteis a quem deseja se aproximar dessa prática ou quer aperfeiçoar o que já faz.

Juliana Melleiro, no capítulo II, Construindo a sonoridade, trata especificamente dessa temática, mostrando a importância da preparação vocal, dos critérios de escolha do repertório do grupo e do processo de musicalização em benefício da construção da sonoridade do coro. E, ainda, destaca questões ligadas ao aquecimento vocal, à dicção e aos vocalises, que são acompanhadas de sugestões práticas.

No capítulo III, denominado O coro infantil como ambiente musicalizador, Mônica Coropos aborda a importância de o trabalho do grupo se tornar uma experiência significativa para seus membros; destaca, também, os temas motivação e construção de um ambiente amigável e acolhedor, preocupando-se em propiciar aos pequenos cantores oportunidade de desenvolvimento, em seus aspectos socioafetivo, sensível e cognitivo. Desse modo, explora diferentes jogos destinados a despertar sentimentos em relação a si mesmo e ao próximo, e a deixar esses aspectos fluírem, ao mesmo tempo em que se ocupa do desenvolvimento e da expressão musical.

Maria José Chevitaresh é, também, a responsável pelo capítulo IV, denominado Escolhendo o repertório, em que discute critérios de escolha a partir das características do grupo e mostra algumas sequências de trechos musicais com dificuldades controladas que, pouco a pouco, podem ser vencidas pelos pequenos cantores. Além disso, traz uma contribuição muito oportuna, ao divulgar uma extensa lista de peças corais escritos para voz infantil, além de fornecer vários endereços de sites de compositores e arranjadores, que escrevem para essa modalidade de grupo coral. Tal contribuição é muito importante, pois no país há grande carência de partituras publicadas para coro infantil.

O capítulo V, denominado Estabelecendo a comunicação através do gestual da regência, está a cargo de Danielly Souza, que discute o papel e a importância do gesto, seu significado e suas funções na regência. Ela mostra vários padrões gestuais e explica com pormenores as posturas corporais adequadas ao regente, enfatizando o poder da comunicação não verbal para o coro. Seu artigo é bem fundamentado e ricamente ilustrado com gráficos que servem de auxílio a quem queira se aperfeiçoar no exercício da regência e a investir no poder comunicativo do corpo e do gesto.

Cláudia Feitosa, no capítulo VI, O acompanhamento ao piano: alegrias e desafios, discute o papel do acompanhador e mostra que seu trabalho vai muito além do ato de sentar-se ao instrumento e tocar.

Destaca as habilidades específicas do pianista acompanhador para conduzir com acerto seu trabalho junto a um coro infantil; dentre elas, destaca a leitura à primeira vista, o conhecimento de cifras e a habilidade de fazer acompanhamento harmônico a uma canção cuja partitura não o indique. Além disso, mostra a necessidade de, por vezes, o pianista acompanhador precisar tocar as linhas de cada voz para apoiar os cantores e prestar auxílio às crianças que apresentem dificuldades específicas. Por tudo isso, segundo a autora, para exercer essa função, não basta ser bom pianista, mas aprender a atender às demandas que se apresentam a cada ensaio ou apresentação.

O capítulo VII, O olhar do prestador de contas sobre a elaboração de projetos e as leis de incentivo, de Anacris Monteiro, traz uma contribuição importantíssima à organização de coros infantis, pois orienta o regente na elaboração de projetos, descrevendo as suas etapas, os planos de trabalho, as estratégias de divulgação, o cálculo dos custos e a elaboração de planilhas, além de expor e explicar as diferentes leis de incentivo, com suas características, e o que pode ou não ser solicitado por meio delas.

O último capítulo deste livro, A tecnologia a serviço do coro infantil, de Marcelo Nelles, aborda um tema bastante conhecido, mas, até há pouco tempo, bem distante da prática do regente de coro infantil, em geral, envolvido direta e presencialmente com a prática. Nunca pensamos em ensaiar os coros sob nossa responsabilidade, à distância! “Impossível”, gritávamos! Mas eis que surge o imponderável – uma pandemia que atacou a maior parte dos países do mundo, exigindo da população de todo o planeta o distanciamento social. Num primeiro momento, divisou-se o caos: “os coros não irão subsistir”, pensamos, pois, a própria dinâmica que os constitui exige que todos estejam fisicamente no mesmo ambiente. Mas, eis que Marcelo surge com uma luz. Em palavras simples, explica os passos básicos de uma tecnologia até pouco tempo distante do regente coral. Fartamente ilustrado e com um enunciado simples e direto, o texto vem trazer uma esperança aos regentes e coros: nem tudo está perdido. Vamos sobreviver, com o auxílio dos recursos tecnológicos que Marcelo, habilmente, coloca a nosso alcance.

Essa é a esperança que nós, fazedores de música, que envolvemos crianças e jovens em movimentos importantes de educação e prática musical, temos. A esperança de que, logo, tudo isso vai passar e que nós iremos, de novo, nos encontrar. Mas agora, com a possibilidade real de termos à nossa disposição novos recursos tecnológicos a nos ajudar, no nosso mister de fazer arte e crescer como seres humanos...

Desse modo, o livro contempla as principais questões que rodeiam o trabalho com coro infantil na atualidade: as técnicas, as estratégias, a condução do ensaio, o desenvolvimento vocal, os critérios de escolha de repertório e onde buscá-lo. Não se esquece de apontar o valor do pianista acompanhador e mostra as possibilidades de o regente sair da rotina dos ensaios e se lançar em projetos que o auxiliem a mostrar o trabalho artístico do coro e a torná-lo conhecido, ao conseguir meios para mostrá-lo publicamente. E, por fim, nos ensina a lançar mão de recursos tecnológicos já existentes, que podem nos ajudar muito em nosso trabalho.

A palavra final é dirigida ao leitor ou à leitora interessados em trabalhar nessa área. Pode-se afirmar que as informações obtidas com a leitura deste livro muito auxiliarão o desenvolvimento do trabalho e o progresso como regente de coros infantis. No entanto, é preciso lembrar que, além do conhecimento e do domínio de técnicas, há uma parte importante que cabe a cada regente realizar: o engajamento no trabalho; o bom contato com as crianças; a sensibilidade para acolher a todos e a compreender a cada um. É o amor pelo que faz e pelos cantores que irão garantir o sucesso da empreitada.

Só resta, então, agradecer às regentes-autoras e, em especial, à também autora e organizadora deste trabalho, Maria José Chevitarese, por terem abraçado essa oportunidade ímpar, de embasar o trabalho de tantos regentes de coral infantil no Brasil.

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada
Professora Livre Docente
Instituto de Artes/UNESP

Aprimorando



técnica e criatividade

Sumário

Mensagem – Presidente da Funarte	5
Mensagem – Diretor do CEAV	5
Um novo olhar sobre os coros infantis	6
Introdução – Maria José Chevitaresh	7
Prefácio Maria Trench de Oliveira Fonterrada.....	9
O regente educador Maria José Chevitaresh.....	16
Construindo a sonoridade coral infantil Juliana Melleiro Rheinboldt.....	32
O coro infantil como ambiente musicalizador Mônica Coropos.....	73
Escolhendo o repertório Maria José Chevitaresh	105
Estabelecendo a comunicação através do gestual da regência Danielly Souza ..	133
O acompanhamento ao piano: alegrias e desafios Claudia Feitosa.....	155
Elaboração de projetos e o uso das leis de incentivo no olhar do prestador de contas Anacris Monteiro.....	197
A tecnologia a serviço do coro infantil Marcelo Nelles.....	223
Os autores	241

O REGENTE EDUCADOR

Maria José Chevitarese
chevitarese@musica.ufrj.com



O canto em conjunto tem se mostrado excelente instrumento no processo de musicalização ao longo dos tempos, tanto para crianças como para adultos, independentemente do grau de conhecimento, do desenvolvimento musical, da maior ou menor habilidade em relação a compreensão do texto musical, garantindo a chance da vivência musical não apenas a um reduzido número de pessoas ditas “bem dotadas” ou “talentosas”, mas a um universo bem mais amplo. Trabalho com coros infantis desde 1984 e sempre tive como postura acolher todas as crianças que chegavam até a mim querendo participar do grupo, mesmo que ainda não soubesse reproduzir uma linha melódica com perfeição. Acredito que todas as crianças poderão cantar nas diferentes regiões da voz, desde que ela não tenha alguma deficiência fisiológica ou neurológica que impossibilitem a audição, a memorização ou a emissão de um som com precisão.

O trabalho desenvolvido em um coro infantil deve estar inserido num processo global de educação, que se proponha a desenvolver as potencialidades da criança como um todo; onde a criança parta do sentir, do perceber, para o refletir, o questionar, chegando à compreensão do sentido musical. Os conceitos musicais devem ser entendidos e assimilados a partir da própria vivência da criança e o regente deverá ser um facilitador desse processo.

Na concepção de Piaget (1970), não se aprende nada que não seja por conquista ativa. O desenvolvimento da criança se baseia num processo contínuo em que os conceitos vivenciados são assimilados proporcionando um aumento da quantidade de informações perceptivas. Estas informações se ajustam àquelas já assimiladas, permitindo mudanças qualitativas na informação ou a formação de novos esquemas de pensamento. Dentro dessa linha, o trabalho coral, na atualidade, se preocupa em sensibilizar a criança e fazer com que esta, através de sua própria vivência, desenvolva o sentido de pulso, ritmo e altura dos sons, perceba os intervalos, as frases, a estruturação harmônica, a agógica, entre outros, abrindo as portas para o ensino da teoria musical. É preciso pensar o coro como um espaço de formação e de performance, que acontecem de forma indissolúvel, em que toda ação é educativa, e onde a qualidade artística é buscada a cada instante. Um espaço de aprendizagens significativas e desenvolvimento constante. Para tanto, é fundamental que o regente tenha um profundo conhecimento sobre voz infantil, repertório coral, estilos, regência, percepção rítmica, melódica e harmônica, além de conhecer as etapas do desenvolvimento infantil. É necessário ainda ter didática bastante para conduzir os ensaios de forma dinâmica, de modo que os cantores tenham momentos de alegria, prazer e aprendizado.

O canto coral deve ser entendido como um espaço de desenvolvimento do indivíduo em um contexto coletivo e interativo, no qual a afetividade, a sociabilidade, a consciência e o pensamento crítico se dão associados ao desenvolvimento cognitivo da aprendizagem musical. Por outro lado, há pessoas que procuram um coral por gostar de cantar e desejar buscar oportunidades de convívio social, por buscar um ambiente acolhedor, com trocas afetivas positivas que lhes proporcione contato com novos

ambientes e aprendizagens. Neste contexto, a prática coral é vista não apenas como um espaço de educação musical, mas também como a possibilidade de convívio com outras pessoas que tem algo em comum: o prazer em cantar.

A DENOMINAÇÃO CORO INFANTIL VS. CORO INFANTOJUVENIL

O Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA (Brasil, 2015, p. 11), em seu Art. 2º, “considera criança, para efeitos dessa Lei, a pessoa com até 12 anos de idade incompletos, e adolescentes aquela entre 12 e 18 anos”. A denominação coro infantil, entretanto, muitas vezes não segue esta definição. Encontramos coros denominados infantis que trabalham com crianças na faixa etária entre 7 e 12 anos; enquanto há outros que mantêm essa denominação, mas chegam a incluir jovens entre 16 ou até 18 anos. Nas competições internacionais muitas vezes encontramos a denominação “children choir” para coros com cantores até 17 anos. As regras previstas em 2020 para o 16th International Competition of Choirs and Vocal Ensembles “The singing world”, em São Petersburgo, na Rússia, considera para a categoria coros infantis, coros com cantores menores que 17 anos. Já o 6º World Youth and Children’s Choir Festival de Hong Kong, competição internacional realizada em 2017, abriu duas categorias dentro da denominação coros infantis: A1 – coros infantis, vozes soprano e contralto, com idade menor que 12 anos e A2 – coros infantis, vozes soprano e contralto, com idade abaixo de 16 anos. No Brasil, da mesma forma encontramos também essas variações, como o Coro Infantil da UFRJ, com cantores entre 7 e 15 anos de idade; enquanto outros coros infantis trabalham com crianças até 12 anos de idade, e a partir daí utilizam a denominação coro infantojuvenil. Esclareço que, para os fins desta publicação, denominamos coro infantil os que comportam cantores até 16 anos. Esta faixa etária alargada traz grande heterogeneidade em termos de amadurecimento emocional, capacidade de concentração, abstração e desenvolvimento intelectual dos cantores. Além disso, muitas vezes os cantores são oriundos de lugares bastante diferentes, com condições socioeconômicas e hábitos culturais peculiares. Tais parâmetros devem ser considerados pelo regente ao planejar seu ensaio utilizando uma metodologia que consiga articular as diferenças em prol do coletivo e alcance o desenvolvimento do grupo de forma prazerosa.

Acresce-se às heterogeneidades o fato corriqueiro, em nosso país, de trabalharmos em condições totalmente inadequadas. Muitas vezes ensaiamos em salas quentes, barulhentas, com muita reverberação (o que dificulta a afinação), sem um instrumento com boa afinação e em cadeiras desconfortáveis, interferindo diretamente no resultado da performance coral. A rotatividade dos cantores é outro problema enfrentado pela grande maioria dos coros. Dela destaco dois diferentes aspectos: se por um lado a saída do coro de um cantor que já foi trabalhado, e que já possui uma certa experiência, deixa o regente um pouco desanimado, por outro lado, novos coristas trazem uma renovação e entusiasmo, auxiliando o trabalho e o crescimento do grupo. A entrada de novos cantores é essencial para a manutenção e o fortalecimento do conjunto. Um coral que não se renova, envelhece e acaba por perder a energia fundamental para a própria manutenção.

É comum, ainda, termos cantores com variados graus de desenvolvimento técnico dentro de um mesmo grupo. Recebemos cantores com diferentes timbres, diferentes graus de amadurecimento musical e musicalidade, cantores capazes de repetir uma linha melódica com perfeição e outros que ainda não

são capazes de fazê-lo. Dentre os cantores que ainda não reproduzem com exatidão uma linha melódica encontramos problemas que vão desde um leve desajuste vocal até o total distanciamento da linha melódica, sem que esse fato caracterize necessariamente, falta de musicalidade ou impossibilidade de emitir sons afinados por parte da criança. Sobre esse aspecto concordo com a regente e educadora Jean Ashworth Bartle que acredita que:

Todas as crianças podem ser ensinadas a cantar se começarem sua descoberta vocal pessoal desde muito cedo e se forem ensinadas por alguém que não apenas acredita que toda criança pode cantar, mas que também possui as competências para ensiná-la a fazê-lo (Bartle, 2003, p. 8, tradução minha).

Assim como a canadense Jean Ashworth Bartle (2003), defendo que todas as crianças tenham a oportunidade de aprender a cantar e participar de um grupo coral. Para tanto, o regente deve ter conhecimento de pedagogia vocal que dê suporte à essa tarefa. É possível trabalhar alguns minutos no início de cada ensaio e desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal, melhorando a sonoridade do grupo.

Neste capítulo concentro-me em dois momentos. Em primeiro lugar trago sugestões de técnicas a serem aplicadas ao cantor que ainda não repete com precisão uma linha melódica e, em um segundo momento, busco discutir alguns procedimentos possíveis que auxiliem na ampliação da extensão vocal, sugerindo procedimentos e exercícios para auxiliar nossos cantores.

CONSTRUINDO A AFINAÇÃO DE FORMA INCLUSIVA

O trabalho junto a coros infantis amadores, na maioria das vezes é feito por repetição. Mesmo quando os cantores recebem a partitura para acompanhar a linha melódica, muitas vezes ainda não têm o solfejo desenvolvido o suficiente para que possam ler as músicas. Por essa razão o regente precisa cantar a linha melódica para que os cantores repitam o que ouviram.

Ao refletirmos sobre a voz infantil, somos imediatamente levados a separar as crianças em dois grupos: aquelas que ao tentar reproduzir uma linha melódica afastam-se substancialmente dela, e aquelas que já são capazes de emitir a linha melódica com razoável precisão. O regente deverá estar preparado para diagnosticar, com a maior brevidade possível, o que está levando a criança a emitir o som de forma imprecisa. Um diagnóstico a tempo evitará o aparecimento de situações mais complexas, como bloqueios emocionais que poderão afetar o indivíduo por toda a vida. Defendo que todas as crianças podem aprender a reproduzir uma linha melódica e que devem ser incluídas no trabalho coral.

CRIANÇAS COM DIFICULDADE DE AFINAÇÃO

Para se reproduzir uma frase melódica é preciso ouvi-la, memorizá-la para, em seguida, cantá-la. Se a reprodução está sendo feita de forma incorreta, o problema poderá estar ocorrendo em qualquer umas destas três fases, por razões fisiológicas, psicológicas, por falta de estimulação ou por má utilização do aparato vocal.



PROBLEMAS RELACIONADOS A OUVIR

Percebemos as mensagens sonoras pela audição. Não ouvir poderá estar relacionado a alguma deficiência auditiva, a hábitos como o de cantar junto com o regente quando este está exemplificando ou ainda a falta de concentração. Problemas relacionados com a perda auditiva devem ser tratados com o otorrinolaringologista. Já problemas relacionados com o hábito de cantar junto com o regente serão resolvidos apenas com a mudança desse hábito, que na verdade é muito comum. Quando uma criança canta junto com o regente, o que ela ouve, em primeiro plano, é a si própria. Como não sabe a linha melódica que será cantada pelo regente, a criança inventa sua própria linha melódica. Assim, quando vai reproduzir, canta aquilo que inventou, que poderá ser completamente diferente da melodia apresentada pelo regente.

Para a falta de concentração sugerimos os exercícios seguintes:

(a) Repetir fragmentos variados

Em minha experiência, tenho percebido que repetir uma nota isolada é bem mais difícil do que um pequeno fragmento melódico. Dessa forma, quando trabalho com crianças que ainda não conseguem reproduzir uma linha melódica, prefiro trabalhar com fragmentos variados. Uma vez que o fragmento se modifica a cada intervenção do regente, a criança precisará estar sempre atenta, o que facilitará a reprodução. É preciso começar por fragmentos simples, que despertem o interesse da criança. Quando inventamos fragmentos melódicos que utilizam como texto o nome do cantor, seu time de preferência ou, ainda, sua comida predileta, temos resultados extremamente positivos. A criança, ao ouvir uma palavra que desperte seu interesse, imediatamente se concentra, facilitando a repetição com melhor precisão.



(b) Repetir fragmentos rítmicos variados

O regente propõe um fragmento rítmico batendo palmas ou percutindo em diferentes partes do corpo e o coro repete o fragmento. Em seguida propõe outro fragmento que deverá ser repetido. É interessante que os fragmentos sejam variados para que o coro precise estar sempre atento ao novo estímulo.

(c) Repetir gestos

O regente se posiciona à frente do coro e move seus braços em diferentes posições e o coro deverá reproduzir esses gestos.

(d) Exercícios do imã em dupla, em trio ou em conjunto, com todo grupo

Neste exercício, quando praticado em dupla, um dos cantores utilizará sua mão como um imã que, ao se movimentar provocará o movimento do corpo do outro cantor, que deverá acompanhar os movimentos sugeridos pela mão do colega. É importante utilizar os diferentes planos para a movimentação.

Quando em trio, um dos cantores utilizará uma das mãos para movimentar um cantor e a outra mão para movimentar o outro cantor. Será interessante que as mãos do cantor, que trabalha na posição de imã, se movimentem com independência.

Quando em conjunto com todo o grupo, o regente utilizará suas mãos como ímãs que guiarão a movimentação de todo o coro.

(e) Marionete (exercício feito em dupla)

Um dos cantores trabalhará como um boneco de marionete, repleto de fios imaginários e o outro cantor o fará se movimentar puxando esses fios imaginários, que poderão estar na cabeça, ombro, braço, mão, dedos, quadris, pernas ou pé. Essa movimentação deverá ser feita em total silêncio.

PROBLEMAS RELACIONADOS À MEMORIZAÇÃO

Normalmente são cantores que conseguem afinar, mas demoram mais que os outros a conseguir reproduzir o som porque têm dificuldade de memorização. Sugiro que se inicie o trabalho com trechos bem pequenos e aos poucos se vá ampliando o tamanho dos trechos.

PROBLEMAS RELACIONADOS À EMISSÃO VOCAL

(a) Problemas ligados à saúde

Problemas nas vias respiratórias como sinusites, faringites, laringites, rinites alérgicas, alergias com comprometimento do aparelho respiratório, insuficiência respiratória, inflamação constante das amídalas, são doenças que comprometem a emissão vocal, dificultando o canto, e que poderão acarretar disfonias. Caberá ao médico decidir em cada caso se há necessidade ou não de algum tratamento específico, a fim de que a diminuição do rendimento vocal provocada por uma destas patologias não contribua para o aparecimento de problemas nas cordas vocais do cantor no futuro.

(b) Problemas relacionados à saúde do aparelho fonador

Disfonia é a dificuldade na emissão da voz com suas características naturais. Pode ocorrer por alteração

orgânica ou por má utilização do aparelho vocal. Normalmente, quando se tem uma alteração das pregas vocais perde-se em extensão e a emissão vocal fica prejudicada. Alguns sintomas de problemas nas pregas vocais são:

- Sensação de corpo estranho na garganta
- Pigarro constante
- Ardor
- Voz soprosa
- Quebra na voz
- Extensão diminuída

Quando detectamos este tipo de problema devemos encaminhar o cantor para tratamento junto a um fonoaudiólogo.

(c) Problemas de ordem emocional

Pessoa muito tímida - É comum as crianças muito tímidas falarem a letra da música ao invés de repetir a linha melódica. Neste caso precisaremos trabalhar este aspecto emocional. É preciso que a criança ganhe confiança e se sinta segura para que consiga cantar. Vencida a barreira provocada pela timidez e insegurança, a criança reproduzirá a linha melódica com precisão.

Pessoa extremamente extrovertida ou agitada - É comum que crianças extremamente extrovertidas ou muito agitadas não prestem atenção na melodia cantada pelo regente e, como consequência, cantem uma melodia inventada por elas. Nesse caso precisaremos trabalhar a concentração. Muitas vezes o problema se resume à falta de hábito de ouvir.

(d) Falta de estimulação do aparato vocal

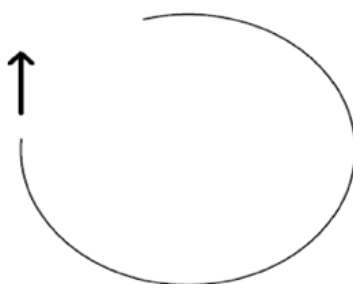
Atualmente é muito comum chegar ao coro uma criança que possui todas as condições físicas para cantar, mas que ainda não sabe como fazê-lo. São crianças que no seu ambiente familiar ou escolar não foram estimuladas a cantar. Na maioria das vezes, essa criança fala ao invés de cantar ou afina apenas dentro de um intervalo bastante pequeno, geralmente na região da fala, utilizando a voz de peito. Se o que está levando a criança a este comportamento vem de uma total falta de hábito de cantar, certamente conseguiremos resultados quase que imediatos trabalhando a partir de pequenos fragmentos, da região que a criança já afina e fazendo exercícios com glissandos, para ampliar a extensão vocal.

Concordo com a maestrina Lucy Schimiti (2003) que afirma que movimentos associados aos vocalises auxiliam na compreensão de conceitos e podem facilitar a fonação. A utilização de recursos visuais como gestos, movimento de braços e mãos, para fixação de conteúdos trabalhados, são muito úteis, pois esse tipo de estímulo promove uma compreensão mais concreta, contribuindo para um resultado imediato.

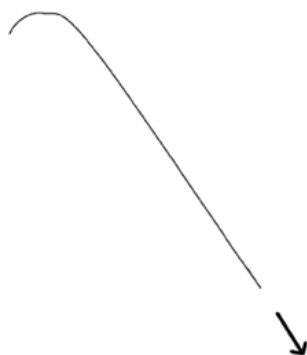
Quando cantamos uma melodia para uma criança e essa a reproduz em região diferente daquela que cantamos, devemos imediatamente caminhar para a região sugerida pela própria criança e

verificar se nessa região ela é capaz de reproduzir os sons com os intervalos corretos. Devemos sempre partir da região em que a criança já afina para, a partir daí, ampliarmos sua extensão vocal. É comum que crianças com vozes graves, que não possuem trabalho vocal específico, apresentem uma pequena extensão vocal. Esse fato não representa, de modo nenhum, pouca musicalidade. Sua extensão se ampliará à medida que trabalharmos sua voz. Trago aqui alguns exercícios que permitem à criança utilizar os registros grave, médio e agudo sem ter que sair ou chegar em uma nota definida anteriormente. A criança irá explorar sua voz, experimentando as diferentes sonoridades sem a preocupação de cantar uma linha melódica previamente definida. Dessa forma será encorajada a brincar com a voz, buscando alcançar notas cada vez mais agudas e notas cada vez mais graves.

Glissando, sair do som mais agudo que a criança consiga emitir para o som mais grave e voltando para o agudo, utilizando as sílabas tra / tre / tri / tro / tru.

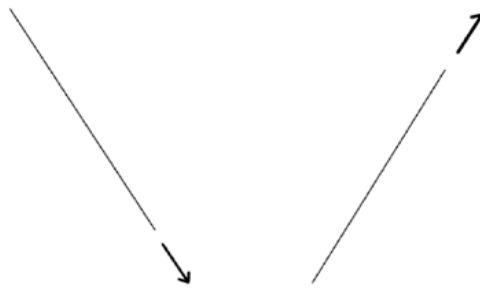


Glissando, sair do agudo para o grave, com as sílabas: hum; hum u; hum u o; hum u o a. O cantor deverá emitir o som agudo com a sílaba "hum" e glissar para a região grave. Na segunda vez que fizer o exercício, ao chegar no grave, o cantor deverá transformar o "hum" na vogal "u". Na terceira vez, transformar nas vogais "u" e, em sequência, na vogal "o" e, na quarta vez, transformar na vogal "u" seguida da vogal "o" e finalizar com a vogal "a".



hum
hum - u
hum - u - o
hum - u - o - a

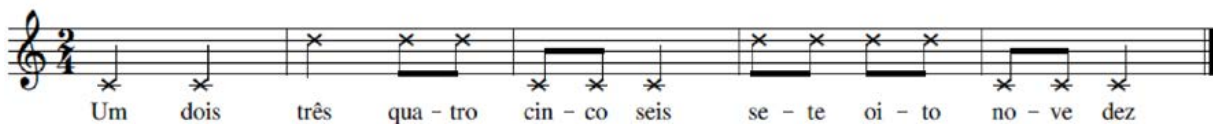
Glissar do agudo para o grave e do grave para o agudo, com os fonemas PR ou BR. Procure caminhar do som mais agudo que a criança alcance para o mais grave e vice-versa.



Glissar, continuamente, do grave para o agudo e do agudo para o grave, com os fonemas PR ou BR.

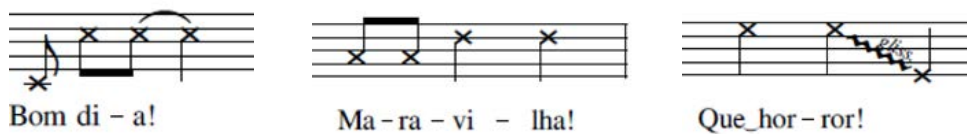


Contar em diferentes regiões. Alternar a região grave e a região aguda.



Outra variante que pode ser adotada é usar o próprio texto da música que estamos trabalhando, alternando as regiões aguda e grave da voz.

Utilizar as diferentes regiões da voz com interjeições como: Bom dia! Maravilha! Que horror!



(e) Uso inadequado de registro vocal

A extensão vocal, assim como o timbre de uma voz, é função das características físicas das pregas vocais e das cavidades de ressonância. Quando uma criança adota para si um modelo vocal incompatível com suas pregas vocais, estas sofrem um excesso de tensão, prejudicando sua saúde vocal. Às vezes, por questões culturais, os meninos não querem cantar como soprano, por considerarem ser uma voz de mulher e, por isso, forçam uma voz mais grave do que realmente possuem. O preconceito poderá ser vencido e sua voz reeducada se forem conscientizados de como se dá o processo fonatório;

e compreenderem que meninos e meninas possuem extensão e timbre vocal semelhantes, que existem sopranos e contraltos tanto em um como em outro sexo e que somente na puberdade, com o crescimento das pregas vocais de forma diferenciada entre moças e rapazes, a extensão vocal e o timbre se modificarão.

Existe ainda a possibilidade do regente se enganar na classificação vocal de uma criança. Além disso, quando a criança entra em muda vocal, sua voz sofre mudanças. Devemos estar sempre atentos a cada criança de nosso grupo e, se for preciso, trocá-la de naipe.

DICAS PARA O TRABALHO COM PESSOAS QUE AINDA NÃO AFINAM

(a) Pessoas com dificuldade de afinação devem estar nas fileiras da frente, entre pessoas que afinam, para que recebam por todos os lados referenciais sonoros com a altura correta dos sons.

(b) Pessoas com dificuldade de afinação não devem estar posicionadas nas pontas das fileiras. Esse local deve ser reservado para crianças que já possuem controle da emissão dos sons e, conseqüentemente, boa afinação.

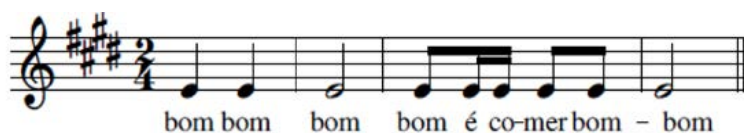
(c) Pedir que cante mais baixo, ouvindo os colegas é muito importante. Se a criança canta muito forte não tem como ouvir o conjunto nem os referenciais que são emitidos pelos cantores ao seu redor.

(d) Trabalhar individualmente ou em pequenos grupos dá resultado mais rápido. Esse treinamento deve ser feito em sessões curtas e ter caráter lúdico, para que a criança se sinta à vontade e acolhida.

(e) Partir do som que o cantor já afina é muito mais eficiente e dá resultado mais rápido. Se precisarmos que a criança chegue a uma determinada altura, é mais eficiente partir do som que ela já emite e, em glissando, caminhar para a nota desejada.

(f) Vocalizar fragmentos melódicos simples e interessantes, que despertem o interesse da criança como por exemplo vocalizar utilizando o nome do cantor ou seu time preferido, ou ainda uma comida que a criança goste.

(g) Repetir fragmentos melódicos simples é mais fácil do que uma nota isolada. O exemplo abaixo mostra como transformar um único som em um exercício mais dinâmico.



(h) Utilizar gestos e imagens que sugiram o movimento melódico.

(i) Trabalhar 10 a 15 minutos por dia já é suficiente.

(j) Fazer com que seu cantor sinta prazer no que está fazendo. Tenha paciência, transmita confiança, alegria, busque novos caminhos e acredite que é possível. Você não afinará uma pessoa em apenas um dia, mas a cada dia dará um passo importante para a construção da afinação.

(k) Estimular, incentivar, aplaudir, mesmo que o progresso tenha sido mínimo. É a partir deste estímulo que eu cantor irá, aos poucos, se desenvolvendo!

AMPLIANDO A EXTENSÃO DOS CANTORES

A extensão vocal varia com a idade e com as experiências musicais já vivenciadas pela criança. Muitas crianças utilizam a voz de peito, próxima à região da fala, quando começam a cantar, especialmente se o modelo vocal que costumam ouvir faz uso predominante dessa voz. Phillips (2014) defende que, desde cedo, incentivemos as crianças a explorar sua voz de cabeça e a empregá-la o máximo possível. Ele sugere que procuremos explorar a região mais aguda da voz, acima do Dó 3, e que o canto seja sempre realizado com leveza, uma vez que, quando a criança canta forte, há a tendência de utilização da voz de peito.

De acordo com Phillips devemos escolher o repertório levando em consideração não somente a extensão vocal dos nossos cantores (extensão total da voz) como também a tessitura (região onde se localizam as notas cantadas confortavelmente). Essas regiões variam de acordo com a idade e vão sendo ampliadas a partir do trabalho desenvolvido, podendo alcançar duas oitavas ou mais. Em seu livro "Teaching Kids to Sing", Phillips (2014) apresenta a relação entre a extensão, a tessitura e o ano escolar no sistema educacional americano. Nos Estados Unidos a criança inicia na escola aos 5 anos, no kindergarten, e aos 6, no First grade. Assim, fazendo-se a relação entre o ano cursado e idade teremos:

Crianças aos 6 anos de idade



Crianças aos 7 anos de idade



Crianças aos 8 anos de idade



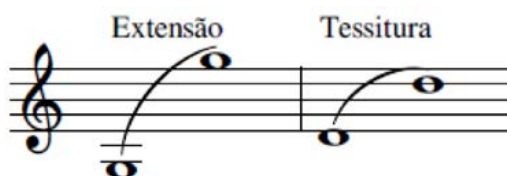
Crianças aos 9 anos de idade



Crianças aos 10 anos de idade



Crianças aos 11 anos de idade



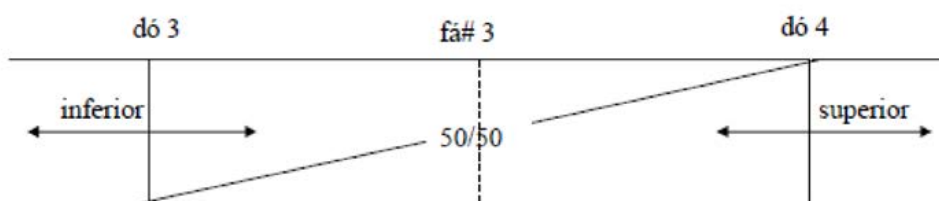
É importante lembrar que a relação apresentada por Phillips (2014, p. 100-101) é baseada na realidade dos Estados Unidos, em que a criança tem aula de música durante todo o primeiro ciclo. Nem sempre, no Brasil vivemos esta realidade e, portanto, para nós, essas extensões e tessituras podem ser diferentes. Muitas vezes, recebo crianças aos 10 ou 11 anos com a extensão bem diminuída, pois não tiveram a vivência do canto em suas vidas. Dessa forma, precisaremos trabalhar os cantores a partir do lugar em que se encontram, para que ampliem sua extensão vocal.

O trabalho de ampliação da extensão vocal passa pela necessidade de aprender a cantar nos diferentes registros vocais e de dominar a técnica de passar de um registro para o outro, sem que haja quebra de voz nem desigualdade da qualidade vocal. De acordo com Phillips (2014) a voz infantil possui três registros: a voz de cabeça ou registro superior, com uso dominante dos músculos cricotireóideos - CT, que possibilitam o alongamento das pregas vocais tornando-as mais finas; a voz de peito ou registro inferior, com predominância dos músculos tireoaritenóideos - TA, que possibilitam o encurtamento das pregas vocais tornando-as mais espessas; o registro médio, onde se combinam os registros inferior e superior, em graus variados de ajustes dos músculos - CT/AT. O registro médio é onde ocorre a transição entre a voz de cabeça ou o registro superior e a voz de peito ou registro inferior.

De acordo com Phillips (2014, p. 91) os registros superiores – CT, inferior – AT e médio – CT/AT da voz infantil ocorrem nas regiões abaixo definidas:

Registro Inferior Registro Médio Registro Superior
Sol 2 a Dó 3 Dó 3 a Dó 4 Dó 4 a Dó 5

De acordo com o autor, o registro médio funciona como uma ponte entre os registros inferior e superior. Por volta do Fá# 3 há um balanço entre o registro inferior e superior. Phillips apresenta o seguinte esquema para explicar esta transição (Phillips, 2014, p. 91).



O trabalho de ampliação da extensão vocal deve ser permanente, com todo o coro. Por essa razão, em todos os ensaios, após os exercícios de relaxamento, faço exercícios em glissando antes de começar os vocalises. Henry Leck (Leck; Jordan, 2009) ressalta que o trabalho com glissandos, além de ativar a ressonância, faz com que o cantor passe pelos diferentes registros sem haver quebra de voz nas passagens. A criança vai aprendendo a colocar sua voz sem modificar a qualidade da emissão.

Bartle (2003) sugere exercícios em que a criança imite diferentes tipos de sirenes ou o barulho do vento. Esses exercícios podem ganhar uma nova dinâmica, tendo em vista que as crianças já são capazes de reproduzir uma nota pré-fixada. Podemos partir de uma nota sugerida pelo regente e glissar do agudo para o grave, e vice-versa, até chegar a uma nova nota, explorando os diferentes registros. As sirenes podem ser imitadas com a vogal “o” ou “u” e o vento através da sílaba “vuuuuu”. A utilização da sílaba proposta é bastante interessante uma vez que o fonema “v” estimula o apoio diafragmático, facilitando a emissão dos sons nos diferentes registros. As notas de partida e de chegada podem ir mudando na medida em que as crianças vão ampliando sua extensão vocal. Assim, de uma maneira lúdica, todas as crianças exploram possibilidades de emissão vocal nas diferentes regiões da voz, abrindo espaço interno e alcançando novos sons.

Sirene

O

Vento

vu - u - u

Trabalhar com vocalises descendentes e ascendentes também é uma boa maneira de estabelecer uma transição suave dos registros. O vocalise seguinte, sugerido por Henry Leck (Leck; Jordan, 2009, p. 29) para trabalhar a igualdade das vogais “i” e “u”, também produz um resultado bastante interessante

quando estamos buscando ampliar a extensão vocal em direção a notas mais agudas. Sugiro, em primeiro lugar, que sejam trabalhadas as sílabas du-bi-du-bi-du apenas com voz falada, utilizando a região mais aguda da voz e emitindo a última sílaba numa região ainda mais aguda, com a boca bem aberta por dentro e, a seguir, sustentando a vogal u, glissar para o grave.

du-bi-du-bi - du

du-bi-du-bi-du-bi-du-bi - du

du-bi-du-bi-du-bi-du-bi - du

Durante um curso a que assisti, o maestro Henry Leck sugeria também que se fizesse um movimento circular com as mãos, na altura da parte superior da cabeça, enquanto se canta o vocalise. Esse procedimento faz com que a criança abra a boca por dentro com bastante eficiência, facilitando o alcance das notas agudas.

Em meu trabalho, assim como Bartle (2003) e Leck (2009) sugerem, costumo fazer uso de gestos, imagens e até mesmo movimentos corporais que auxiliam o cantor a compreender o posicionamento muscular necessário para alcançar uma determinada sonoridade. Esses gestos, imagens ou movimentos funcionam como códigos entre o regente e o coro e podem ser utilizados tanto durante a preparação vocal quanto durante os ensaios e até mesmo na performance auxiliando a compreensão de conceitos e a fixação do comportamento muscular necessário para a emissão de cada som. No momento em que o regente faz um gesto com o qual os cantores já estão habituados, o cérebro relaciona aquele estímulo visual a um posicionamento muscular que foi previamente trabalhado entre cantor e regente, fazendo com que o cantor posicione seu corpo para a emissão desse som.

SUGESTÃO DE VOCALISES VISANDO A AMPLIAÇÃO DA EXTENSÃO VOCAL

Deixo a sugestão de alguns vocalises que utilizo no trabalho com meus coros, e que têm por objetivo a ampliação da extensão vocal.

(a) Esse exercício segue por graus conjuntos, ampliando pouco a pouco a extensão no sentido da região aguda. Podemos associar o vocalise ao movimento de baixo para cima, com as mãos em três níveis diferentes. No primeiro compasso os braços são levantados até um primeiro plano. No segundo compasso, os braços são erguidos para um plano um pouco mais alto e, no terceiro compasso, os braços são lançados para um plano bem mais acima, de modo que os cantores associem o movimento dos braços ao movimento da linha melódica.

Vou a - li Vouda-qui pr'a-li Vouda-qui prá a-co-lá

(b) Esse vocalise também trabalha por graus conjuntos. Podemos fazer uma pequena flexão com os joelhos nas notas mais agudas, provocando o apoio diafragmático e, em consequência, facilitando a emissão da nota. Phillips ressalta ainda que:

o cantor não treinado, inconscientemente eleva a laringe à medida que sua voz caminha para a região aguda, geralmente como resultado de uma pressão insuficiente da respiração, gerando uma tensão adicional na prega vocal, resultando numa voz “apertada”. A laringe elevada também reduz o tamanho do trato vocal (“garganta fechada”), diminuindo a qualidade do som e dificultando os pontos de transição entre os registros vocais (Phillips, 2014, p. 90, tradução minha).

É preciso estar atento para que o cantor, ao caminhar para a região aguda, não eleve a laringe. Nesse sentido, a flexão dos joelhos ajudará na manutenção da laringe na posição adequada.



(c) Nesse vocalise podemos juntar a flexão dos joelhos, na nota mais aguda, ao posicionamento da mão em concha, na altura dos olhos. A flexão dos joelhos auxiliará no apoio diafragmático, enquanto o posicionamento de mão em concha fará com que o cantor levante o palato, abrindo espaço para que a emissão da nota aguda ocorra com naturalidade.



(d) Outro vocalise que as crianças gostam muito de fazer, e que auxilia na abertura de espaço interno e na ampliação da extensão, é o cânone abaixo. Normalmente começo esse vocalise na tonalidade de Ré maior. À medida que vamos subindo a tonalidade, passamos a cantar a nota mais aguda do cânone associada a um movimento com os braços, que sobem para juntar as mãos em uma palma, por sobre a cabeça. Ao caminharmos para uma região ainda mais aguda, juntamente com a palma por sobre a cabeça, associamos ainda um grande salto. Esse procedimento faz com que as crianças alcancem notas nunca atingidas.



(e) Phillips traz um exercício bastante interessante para treinar a passagem entre os dois registros, com a utilização das sílabas “Zing-a-ma-me, zing!” Essa combinação de sílabas é interessante, tendo em vista que o fonema “Z” facilita a utilização do apoio diafragmático, e os fonemas “n” e “m” ajudam na ressonância, auxiliando a colocação da voz na passagem dos registros (Phillips, 2014, p. 324).

Zing-a - ma-me, Zing-a - ma-me, Zing-a - ma-me, Zing-a - ma-me, Zing! Zing! Zing!

(f) Henry Leck traz o vocalise seguinte que também trabalha a igualdade da sonoridade em diferentes registros e a igualdade da colocação das vogais (Leck, Jordan, 2009, p. 25).

U - u - u - u - u
O - o - o - o - o
I - i - i - i - i
E - e - e - e - e
A - a - a - a - a

Costumo fazer uma variante deste vocalise utilizando as sílabas, pom, dom e bom. Nesse caso trabalho com staccato, desenvolvendo outras habilidades como a manutenção do pulso e a melhoria na qualidade da afinação.

Pom pom pom pom pom pom pom
Dom dom dom dom dom dom dom
Bom bom bom bom bom bom bom

(g) Para trabalharmos a ampliação da extensão na direção da região mais grave costumamos trabalhar com vocalises descendentes. É importante que a emissão das notas na região grave seja feita com leveza, de modo que se produza uma voz mista, com ressonância de peito e de cabeça.



A atividade coral pode e precisa ser conduzida dentro de princípios que deem uma base sólida para a formação de nossos cantores. A técnica vocal é ferramenta indispensável para a construção de um bom trabalho coral e não pode ser deixada em segundo plano, em hipótese nenhuma. Para isto, todavia, o regente ou o preparador vocal do grupo deverá se aprofundar ao máximo no estudo da voz infantil, conhecer as possibilidades e limites dessa voz que ainda está em formação, de modo que possa desenvolvê-la de maneira saudável, evitando qualquer tipo de abuso vocal que possa provocar problemas vocais no futuro.

Defendo que todas as crianças que tiverem o desejo de cantar em um coro tenham esta oportunidade, independente do grau de desenvolvimento técnico em que se encontrem. Caberá ao regente educador proporcionar os meios para que esse cantor se desenvolva e possa ser integrado ao grupo.

REFERÊNCIAS

- Bartle, Jean Ashworth. *Sound Advice: Becoming a Better Children's Choir Conductor*. Canadá: Oxford University Press, 2003.
- Chevitarese, Maria José. *A questão da afinação no coro infantil discutida a partir do guia prático de Villa-Lobos e das 20 Rondas Infantis de Edino Krieger*. Dissertação (Mestrado) em Música Brasileira – Práticas Interpretativas, Unirio, 1996.
- Fernandes, Angelo J.; Kayama, Adriana G.; Ostergren, Eduardo A. *O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal*. Per Musi – Revista Acadêmica, nº 13, p. 33-51. Belo Horizonte, 2006.
- Gaborim-Moreira, Ana Lucia Iara. *Regência coral infanto-juvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU*. Tese (Doutorado) em Música, Escola de Comunicação e Artes, USP, 2015.
- Goetze, Mary; Broeker, Angela; Boshkoff, Ruth. *Educating Young Singers: A Choral Resource for Teachers/Conductors*, Chicago: GIA Publications, Inc, 2016.
- Leck, Henry; Jordan, Flossie. *Creating Artistry Through Choral Excellence*. EUA: Ed. Hal Leonard, 2009.
- Piaget, Jean. *Psicologia e Pedagogia*. Rio de Janeiro: Forense, 1970.
- Phillips, Kenneth H. *Teaching Kids to Sing*, 2ª ed. Boston: Schirmer Cengage Learning, 2014.
- Schimiti, Lucy Maurício. *Regendo um coro infantil: reflexões, diretrizes e atividades*. Revista Canto Coral, nº 1. Brasília, 2003.



CONSTRUINDO A SONORIDADE CORAL INFANTIL

Juliana Melleiro Rheinboldt
julianamelleiro.r@gmail.com

O som de um coro pode impactar, acalantar, alegrar e despertar uma série de outras emoções em quem o escuta. Pode dizer muito sobre o grupo e sobre quem o prepara. Pode demonstrar o desenvolvimento vocal e musical dos cantores; a maneira como o repertório é concebido e comunicado; e, até mesmo, a eficiência (ou ineficiência) de estratégias de trabalho adotadas por regentes e demais profissionais que atuam frente ao coro.

Angelo Fernandes – estudioso da sonoridade coral, de quem tive a honra de receber orientação em minhas pesquisas acadêmicas – afirma que “dos vários desafios que o regente coral moderno enfrenta, a construção da sonoridade de seu coro é um dos mais complexos e fascinantes” (Fernandes et al., 2006, p. 49). Segundo ele, tal construção pode partir do desenvolvimento de um “som básico”, que ensine os coristas a cantarem de forma saudável, com consciência de seus recursos vocais, com ressonância equilibrada, dicção clara, afinação precisa e controle respiratório adequado. Após a conquista deste “som básico” e através de determinados ajustes vocais, é possível, então, explorar um amplo espectro de “cores sonoras”, para aplicá-lo em repertórios variados (Fernandes, 2009, p. 204).

Em minha prática como regente e preparadora vocal de coros infantis brasileiros, vejo que, na maior parte dos coros, há a preocupação com a formação do “som básico” e com a criação de bons hábitos de canto. Porém, noto que são poucos os que conseguem variar e contrastar as sonoridades, conforme o repertório executado. Parece-me que, muitas vezes, falta intimidade com as peças interpretadas. É preciso analisá-las com o olhar de quem quer educar e com o desejo de quem quer fazer música com excelência artística.

É na pesquisa e estudo minucioso do repertório que as sonoridades começam a ser concebidas. Em tal estudo, dentre outros aspectos relevantes, podemos refletir sobre o contexto em que as peças foram compostas, a estética musical em que estão inseridas, a forma, a harmonia, o contraponto, a rítmica, as dinâmicas, os fraseados, os andamentos, as demandas vocais, as texturas das vozes e dos instrumentos musicais, as sutilezas do texto e como elas se relacionam com a música. Tudo isso influenciará o planejamento do preparo vocal e a sonoridade a ser desenvolvida.

A fim de propiciar a multiplicidade de vivências estéticas e vocais, o maestro americano, Henry Leck, recomenda a escolha de um repertório coral variado quanto aos gêneros musicais e períodos históricos, e menciona que:

Uma vez que o regente tenha em mente um som e tenha preparado, tecnicamente, seu coro para cantá-lo, parece que o trabalho está feito. Porém, a verdadeira diversão começa com a interpretação expressiva e estilística da música. [...] Muitos coros cantam todas as músicas com o mesmo “peso”, “cor” e estilo. Isso não é apenas chato para os ouvintes, mas também é

prejudicial à autenticidade da música. [...] Obviamente, não é genuíno executar um canto de liberdade africano da mesma maneira que se executa um madrigal ou um moteto. Certamente não se canta uma peça folclórica húngara como uma composição de Mozart, ou uma peça búlgara como uma composição de Palestrina² (Leck, 2009, p. 101).

Para interpretar diversos repertórios, Leck sugere que coros infantis desenvolvam uma matriz sonora com “pesos” e timbres contrastantes. Com relação ao “peso”, as sonoridades podem ser consideradas “leves” ou “pesadas”, e com relação ao timbre, “escuras” ou “claras”. Tais sonoridades também podem ser combinadas de várias maneiras (Leck, 2009, p. 113-114). Por exemplo, em um canto de liberdade africano, pode-se adotar um som “pesado” e “claro” e em uma canção popular infantil, um som “leve” e “claro”. A administração do fluxo respiratório e a configuração do trato vocal (posicionamento da laringe, dos lábios, da língua, da mandíbula, do palato mole etc.) podem gerar tais nuances sonoras.

A meu ver, integrar um coro é saber cantar, escutar e perceber o grupo e a si mesmo. É aprender a cantar com e como o outro. É se comprometer em ser “parte” e “todo”. Ainda no tocante à construção da sonoridade coral e corroborando com estas ideias, Fernandes (et al., 2004, p. 46) menciona que “o regente só alcançará bons êxitos com a sonoridade coletiva do coro, na medida em que os cantores desenvolverem, individualmente, uma técnica vocal eficaz e consciente”. Nesta citação, o autor nos convida a refletir sobre a interdependência de aspectos individuais e coletivos que formam o som de um coro.

Embasado em diversos autores, Fernandes elenca alguns desses aspectos. A saber, são considerados aspectos individuais: a produção vocal (conscientização dos processos de respiração, postura, fonação e emissão adequada ao canto); a regulação (como utilizar, ampliar e transitar, uniformemente, entre os registros vocais grave, médio e agudo); a dicção (que promove inteligibilidade e comunicação do texto, através do bem cantar das vogais e consoantes); o timbre (habilidade de explorar a própria voz e produzir sonoridades diversas); e, no caso de coros adultos, o vibrato (fenômeno natural da voz, cujo uso é variável no canto coral). São considerados aspectos coletivos a homogeneidade (padronização de recursos vocais, a fim de amenizar a heterogeneidade das vozes); o equilíbrio (entre os naipes do coro, conforme as sonoridades de cada repertório); a afinação do grupo (canto com frequências e timbres similares); e a precisão rítmica (senso rítmico que influi na manutenção da pulsação, do andamento, da duração dos sons, silêncios e fraseados) (Fernandes, 2009, p. 204; Fernandes et al., 2006, p. 43 a 49).

Podemos elucidar a relação de interdependência dos aspectos individuais e coletivos de várias maneiras. Por exemplo, um integrante que canta demasiado forte, por não saber usar e/ou controlar sua voz, provavelmente, desequilibrará seu naipe e comprometerá a homogeneidade sonora do coro. Nesse caso, através do preparo vocal, o regente pode oportunizar a melhora da produção vocal e

2 “Once the director has a sound in mind and has conveyed vocal techniques to the choir, it would seem the job is done. But the real fun begins with interpreting the music expressively and stylistically. (...) Many choirs sing all music in the same weight, color, and style. This is not only boring to the listener but detracts from the authenticity of the music. (...) It is obvious that would not be authentic to sing an African freedom song the same as a madrigal or motet. One would surely not sing a Hungarian folk song the same as a Mozart composition or a Bulgarian piece the same way you would sing Palestrina” (Leck, 2009, p. 101, tradução minha).

da percepção deste cantor e, certamente, isso reverberará no resultado sonoro coletivo. Tudo está interligado e o regente deve estar bastante atento às necessidades de cada cantor e de todo o grupo.

Além do que já foi mencionado, Fernandes também relata outros aspectos – até mesmo extramusicais – que podem interferir na constituição do som almejado, como o tipo de grupo coral, a faixa etária, a maturidade musical, a realidade sociocultural dos membros do coro, a saúde geral dos cantores, o ambiente acústico dos ensaios e das performances, a frequência e a duração dos ensaios e o tipo de cantores que formam o grupo (se são profissionais ou amadores) (Fernandes, 2009, p. 202 e 203). Conhecer bem as condições e o grupo de trabalho ajuda a alinhar expectativas, a planejar e a desenvolver melhor a complexa tarefa de se construir sonoridades corais. Entendidas algumas premissas, vamos, enfim, nos debruçar sobre o coro infantil.

ALGUNS OLHARES SOBRE O CORO INFANTIL E SEU PREPARO VOCAL

Costumo pensar a prática coral infantil pautada em três bases pedagógicas: o preparo vocal, o repertório e a musicalização, aqui entendida como o desenvolvimento da musicalidade de amplas maneiras (por pedagogias ativas de Educação Musical, jogos, brincadeiras, atividades de leitura e escrita musicais, dentre outras). Estas três bases pedagógicas estão presentes ao longo do ensaio e se inter-relacionam o tempo todo.

O preparo vocal acontece do início ao fim do ensaio. Nele, há exercícios de aquecimento e aprimoramento do corpo, da voz, do repertório e da musicalidade. O ensino de canto, a qualquer faixa etária, tende a ser bastante subjetivo, pois a voz é intangível. Enquanto em outros instrumentos musicais é possível, por exemplo, ver e tocar as mãos dos estudantes, para corrigir tensões ou posicioná-las melhor, com o aparelho fonador e, mais especificamente, com as pregas vocais isso é praticamente impossível. Desta forma, usamos diversas metáforas e trabalhamos em prol da propriocepção corporal de nossos estudantes.

Entender como cada faixa etária aprende e se desenvolve é de extrema importância, em uma prática educativa. No caso das crianças, abordagens lúdicas e criativas costumam ser muito eficazes. Para viabilizar o ensino de canto a crianças e jovens, Henry Leck sugere que âncoras de aprendizagem sejam utilizadas durante o preparo vocal. Tais âncoras podem ser auditivas, visuais e sinestésicas (físicas e de movimento) (Leck, 2009, p. 20 apud Rheinboldt, 2014, p. 27).

De acordo com Leck e outros autores, podem ser consideradas âncoras auditivas: instruções faladas e cantadas, imitações de modelos vocais (regente, cantores, convidados, gravações), histórias, poesias etc. Âncoras visuais podem ser objetos, brinquedos, fantoches, tecidos, imagens, cartazes, cores, a partitura e o próprio gestual de regência. Âncoras sinestésicas – físicas e de movimentos – podem ser a manipulação e a sensibilização de partes do corpo, gestos, movimentações, deslocamentos espaciais, danças, encenações do cotidiano infantil etc. Somados às âncoras de Leck, também podem ser utilizados metáforas, jogos, brincadeiras, improvisos, composições etc. Tudo isso auxilia a compreensão de conceitos abstratos, a percepção sonora e corporal, a memorização e a motivação dos cantores. Mais adiante, ilustrarei alguns destes recursos de aprendizagem (Leck, 2009, p. 29 e 31

e Smith e Sataloff, 2006, p. 142 apud Rheinboldt, 2014, p. 27-30; Carnassale, 1995, p. 80 e 81 e Gaborim-Moreira, 2015, p. 54 apud Rheinboldt, 2018, p. 49).

Na prática coral infantil, geralmente, acontecem muitas repetições nas modulações dos vocalises, na aprendizagem por imitação, no aprimoramento do repertório e em outros tipos de exercícios. A respeito das repetições, a maestrina Lucy Schimiti – uma referência em coro infantil, no Brasil – afirma que: “a repetição por si, sem justificativa aparente ou expressa, é enfadonha e desinteressante.” (Schimiti, 2003, p. 18), portanto, ela sugere que:

Façamos, então, desses momentos – da repetição de linhas melódicas – momentos de prazer, em que as crianças repetem as linhas, ou ouvem o professor cantá-las inúmeras vezes, com intenções diferenciadas:

–Vamos cantar agora como se estivéssemos muito gripados, com o nariz trancado; desta vez, como se contássemos um segredo ao colega que está ao nosso lado; imitando, agora, um lenhador [...] de voz grave e cheia...” (Schimiti, 2003, p. 18).

As explorações vocais descritas musicalizam, divertem, estimulam a imaginação e fazem com que as crianças mal sintam o tempo passar. Repetições criativas e lúdicas também auxiliam na manutenção da concentração, da predisposição e do envolvimento dos cantores, fatores fundamentais para o sucesso de um trabalho coral. Em vocalises, uma outra possibilidade de manter a atenção dos cantores e desenvolver a afinação é realizar modulações ascendentes em semitons e descendentes em tons inteiros. Isso é um excelente treino auditivo e pode otimizar a duração dos exercícios.

Em tudo o que vimos até aqui, podemos notar quantos conhecimentos são desejáveis a um regente³ de coro infantil. O regente pode ser um pedagogo vocal, que sabe exatamente como ensinar a cantar e como construir a sonoridade almejada. Pode ser um intérprete, para reger e praticar suas concepções musicais. E pode ser, também, um educador musical e social, para formar estudantes e plateias, através da prática coral e da ampliação de vivências artísticas.

Especialmente por lidar com vozes imaturas, não posso deixar de mencionar algumas responsabilidades que o regente deve ter. A primeira delas é a de ser um bom modelo vocal. O cantor amador, independentemente da faixa etária, tende a imitar com exatidão os exemplos que lhe são oferecidos, o que justifica a importância de o regente ter uma emissão vocal saudável, adequada, afinada, musical, sem vícios ou tensões desnecessárias. Muitas vezes, tal emissão apropriada não acontece porque, infelizmente, alguns regentes mal sabem usar suas próprias vozes...

Com relação a isso, Fernandes aponta que:

Preparar vocalmente um grupo de cantores amadores é uma tarefa árdua, que exige do regente um bom conhecimento de técnica vocal. Sua relação com a técnica vocal deve ser tão íntima quanto

³ Aqui e em outros exemplos ulteriores, abordaremos a figura do regente, porém, é possível incluir preparadores vocais e outros profissionais que atuam em coros infantis, em nossas argumentações.

sua relação com a técnica de regência e com o seu conhecimento musical geral (Fernandes, 2009, p. 198).

A falta de intimidade com o canto pode colocar em risco a saúde vocal dos cantores e pode limitar o potencial interpretativo do grupo. Estudar canto em aulas particulares e / ou como corista pode possibilitar ao regente: o domínio de sua voz, a melhora da percepção auditiva e o conhecimento de mais estratégias didáticas, as quais propiciarão correções e direcionamentos mais efetivos ao seu coro. Por usar a voz profissionalmente, ainda é recomendado que o regente faça um acompanhamento regular com especialistas em saúde vocal (como otorrinolaringologistas e fonoaudiólogos) (Fernandes, 2009, p. 198 e Drahan, 2008, p. 2 apud Rheinboldt, 2018, p. 41).

Outra responsabilidade fundamental do regente é a de conhecer bem as potencialidades e limitações das vozes infantis. Com relação à fisiologia, é importante saber que as pregas vocais das crianças são delicadas e pequenas, cujo comprimento total varia de 6 a 8 mm. A laringe infantil é alta e, durante a infância e a adolescência, ocorre o abaixamento da laringe e o crescimento das pregas vocais (em tamanho e espessura), o que interfere no timbre e na extensão vocal, sobretudo após a mudança da voz⁴ (Sataloff, 2005, p. 50 e 51 apud Rheinboldt, 2018, p. 43).

A voz infantil costuma ser médio-aguda e, até a adolescência e conseqüente muda vocal, meninas e meninos têm características vocais bastantes semelhantes, o que justifica a presença de integrantes de ambos os sexos nos mesmos naipes do coro. Na classificação vocal de coros infantis, nem sempre o timbre e a extensão vocal são determinantes. Muitas vezes, o desenvolvimento vocal e a maturidade musical designam o naipe que cada cantor integrará.

Conforme autores revisados em minha pesquisa de doutorado, podemos estimar que crianças tenham como parâmetros vocais: a tessitura de Sib 2 a Ré 4; a extensão de Sol 2 a Sol 4; o registro agudo de Lá 3 a Sol 4; o registro médio de Dó 3 a Dó 4; e o registro grave de Sol 2 a Mib 3 (Rheinboldt, 2018, p. 46). Vale lembrar que esses dados são variáveis entre indivíduos, faixas etárias, coros e tempo de estudo de canto. Porém, eles nos mostram, por exemplo, que o repertório para coro infantil não deve ter notas mais graves do que Sol 2. Mostram-nos que um coro iniciante, que não tem o registro agudo bem resolvido e usa demasiadamente o registro grave, talvez possa começar a se desenvolver no registro médio – de Dó 3 a Dó 4 – para, gradativamente, ampliar sua tessitura. Conhecendo estes dados, o regente poderá adequar melhor as tonalidades dos vocalises e das peças trabalhadas.

A voz de uma criança também não deve soar como a de um adulto. É inviável querer que um coro de trinta crianças soe – em timbre e volume – como um coro de trinta adultos. Isso não é natural nem, tampouco, saudável. Atualmente, percebemos um aumento de crianças cantoras na televisão e nas redes sociais. Algumas delas ingressam em coros infantis somente com a finalidade de aparecerem nestas mídias. Muitas delas imitam seus ídolos adultos e acabam cantando em tonalidades inadequadas e com recursos vocais inapropriados ao canto coletivo, como portamentos, melismas, ataques vocais

4 Embora a muda vocal seja mais perceptível nos meninos, ela também ocorre nas meninas. Ambos os sexos sofrem alterações no timbre e na extensão, durante e após a mudança das vozes.

bruscos, emissões demasiadamente fortes etc. Tais imitações e abusos podem lesionar, seriamente, essas vozes que ainda estão em formação e, como regentes, é nosso dever alertar sobre o mau uso vocal e evitá-lo, dentro e fora de nossas salas de ensaio. Por fim, vale frisar que, em alguns casos, tal aparição midiática é mais um desejo das famílias que das próprias crianças, o que pode gerar grandes frustrações e traumas futuros.

Com relação ao planejamento e estruturação do preparo vocal, costumamos iniciá-lo com alongamentos e exercícios de postura e respiração, para despertar a mente e o corpo. Em seguida, realizamos vocalises para o aquecimento da voz (ressonância) e para o desenvolvimento técnico-vocal específico (dicção, ampliação de extensão vocal, reginação, afinação individual e coletiva, timbre, musicalidade etc.), de acordo com o repertório trabalhado e as necessidades de cada coro. Durante o ensaio do repertório, o preparo também se faz presente no aprimoramento da performance. Dessa maneira, a voz, o ouvido e a percepção de si e do todo são constantemente abordados.

Para ilustrar cada etapa do preparo vocal, apresentarei alguns exercícios e vocalises. Alguns deles são de minha autoria e compõem minha tese de doutorado – “Preparo vocal para coros infantis: considerações e propostas pedagógicas” – defendida em 2018, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Outros vocalises são composições mais recentes. Todos foram criados com base em minha prática como regente, preparadora vocal e pesquisadora de coros infantis, infantojuvenis e juvenis. A escrita das cifras e dos acompanhamentos do piano foram feitos pelos generosos e talentosos pianistas Otávio Piola⁵ e Jefferson Sini⁶, os quais têm vasta experiência de trabalho com coros infantis e entendem bem as especificidades desta prática coral. Nos acompanhamentos compostos, eles buscaram explorar diferentes gêneros musicais e tornar os exercícios ainda mais significativos e didáticos.

Os vocalises foram escritos em tonalidades médio-agudas, ideais para vozes infantis, porém, coros de outras faixas etárias também podem utilizá-los, caso desejem. Os vocalises possuem níveis de dificuldade diferentes e podem ser aplicados tanto em coros iniciantes, quanto em coros mais avançados. Eles também almejam a formação do “som básico” e a construção de sonoridades corais variadas. Cabe ao regente ponderar a aplicabilidade de cada exercício e sempre respeitar a maturidade vocal e musical de seu coro. Modulações ascendentes e descendentes devem ser realizadas dentro da tessitura vocal dos coros e podem ser ampliadas, gradativamente, conforme o desenvolvimento das vozes. A qualidade da emissão vocal e da afinação devem ser priorizadas, sempre.

5 Otávio Piola é mestrando em Regência Coral na Pensacola Christian College (Florida-EUA) e bacharel em Música (Piano Erudito) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atuou como pianista colaborador de diversos grupos de canto coral, incluindo o “Coral da Gente” do Instituto Bacarelli (São Paulo-SP), Coral Infanto-juvenil do Centro Cultural Thyssen-Krupp (Campo Limpo Paulista-SP) e Coral Cênico Infantil ‘Dons e Tons’ (Jundiaí-SP).

6 Jefferson Sini é pós-graduado em Música Popular na Faculdade Souza Lima; bacharel em Música (Piano Erudito) pela Faculdade Cantareira; licenciado em Música pela Faculdade Mozarteum; e formado em piano pela Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp Tom Jobim). Também fez o curso “Jazz Performance” na Université de Montréal (Canadá). É pianista colaborador no Instituto Baccarelli e no Guri Santa Marcelina (ambos em São Paulo) e tem atuado como arranjador e produtor musical.

AQUECENDO O CORPO

Na proposta pedagógica de Leck, recomenda-se que os cantores comecem o ensaio “em silêncio, liberando suas preocupações diárias para se focarem na arte do canto” (Leck, 2009, p. 13 apud Rheinboldt, 2014, p. 14). Tal silêncio inicial pode otimizar a concentração e a produtividade do grupo. Por isso é tão importante que sejam evitadas distrações como a chegada de cantores atrasados e a interferência de ruídos externos.

Alongamentos preparam o corpo e a mente para o canto e promovem a consciência corporal. No aquecimento, podem ser feitos alongamentos para pescoço, ombros, tronco, quadril, cotovelos, pulsos, dedos, joelhos, tornozelos etc. Para manter a concentração das crianças, durante os alongamentos, músicas podem ser tocadas ou pode-se ficar totalmente em silêncio, de forma que o regente dê poucas instruções verbais e os coristas não fiquem conversando entre si.

A postura corporal influencia o controle respiratório e a qualidade da emissão sonora, por isso, ao cantar em pé ou sentado, o corpo deve estar bem alinhado. Em pé, os pés devem ficar paralelos – em uma abertura da largura do quadril – e virados para o regente; os joelhos devem ficar levemente flexionados; a coluna vertebral, ereta e sem rigidez ou tensões desnecessárias; os ombros, para trás e para baixo; o peito, aberto; a cabeça, erguida, com todo o cuidado para não colocar o queixo e o pescoço muito para frente ou muito para trás; e os braços e mãos, para baixo, ao longo do tronco. Quando nos sentamos “na ponta” da cadeira, sem relaxar o corpo em seu encosto, devemos manter a mesma postura e os pés devem tocar o chão completamente (Carnassale, 1995, p. 97 e 98; Fernandes, 2009, p. 212 apud Rheinboldt, 2018, p. 58 e 59).

Sobretudo em grupos iniciantes, a postura adequada ao canto precisa ser constantemente lembrada no transcorrer do ensaio. Algumas âncoras de aprendizagem podem ser bem efetivas para isso. Exemplos de âncoras visuais podem ser o boneco articulado (figuras 1 e 2), a girafa de brinquedo (figura 3) e o Pinóquio de brinquedo (figura 4). Todos são feitos de madeira. O boneco pode ter suas articulações manipuladas de diversas maneiras. Já a girafa e o Pinóquio possuem botões em suas bases que, ao serem pressionados, “desmontam” a postura dos brinquedos. As crianças podem observar e imitar as posturas propostas em cada uma dessas âncoras, brincando com as posturas correta e incorreta para cantar.

Um exemplo de âncora auditiva (e visual) pode ser a flauta de êmbolo (figura 5). Ao ouvirem um som ascendente, as crianças podem alinhar a postura. Ao ouvirem um som descendente, as crianças podem relaxar a postura. Além da postura, a percepção de sons graves e agudos também pode ser aprimorada. Outro exemplo de âncora auditiva é uma brincadeira que aprendi em cursos com o maestro Henry Leck.

Ao falarmos o número um, as crianças devem ficar em pé, com a postura correta. Ao falarmos o número dois, elas devem se sentar ainda com a postura correta. Ao falarmos o número 3, elas podem se sentar e relaxar com a postura incorreta. Os números podem ser arranjados de diversas maneiras e as crianças costumam apreciar bastante esta brincadeira.



Figura 1. Boneco articulado em pé



Figura 2. Boneco articulado sentado



Figura 3. Girafa de brinquedo



Figura 4. Pinóquio de brinquedo



Figura 5. Flautas de êmbolo

Além da postura, a administração da respiração deve ser outro ponto de atenção do regente. Na fala, costumamos usar a respiração peitoral ou clavicular, na qual os ombros e o tórax se elevam. Este tipo de respiração não é recomendado ao canto porque ocasiona tensões na parte superior do tórax e os pulmões tendem a armazenar pouco ar. Dessa forma, as inspirações e expirações são curtas e ineficientes à maioria dos fraseados musicais que interpretamos. A respiração adequada ao canto envolve músculos

do abdômen, do diafragma e da caixa torácica, possibilitando, assim, um maior armazenamento de ar e um melhor controle do fluxo respiratório, para realizar inspirações e expirações curtas ou longas, conforme as demandas do repertório (Leck, 2009, p. 19; Phillips, 1992, p. 31; Carnassale, 1995, p. 110 apud Rheinboldt, 2018, p. 59). Naturalmente, crianças possuem um padrão respiratório superior (Behlau, 2001, p. 58). Portanto, ensinar e priorizar a respiração abdominal-diafragmática-intercostal pode ser um dos principais enfoques de trabalho do regente de coro infantil.

Muitas vezes, dificuldades do coro com afinação, notas agudas, frases longas e dinâmicas podem estar relacionadas à má administração do fluxo respiratório e, mais especificamente, à intensidade da pressão colocada sob a coluna de ar. A excessiva pressão de ar pode, por exemplo, machucar as pregas vocais e gerar uma emissão vocal “gritada”, “apertada” e com afinação imprecisa (Phillips, 1992, p. 30 e 31; Davids e Latour, 2012, p. 23 apud Rheinboldt, 2018, p. 60). O apoio ou suporte respiratório possibilita o controle ideal do fluxo respiratório, evita a sobrecarga da laringe, preserva a saúde vocal dos cantores, influi na construção das sonoridades e é um importante elemento técnico-vocal que deve ser abordado em coros de todas as faixas etárias.

Em aulas de canto a que assisti e participei, ao longo de minha carreira, pude notar que não há um consenso, entre professores, sobre como ensinar o apoio ou suporte. Metáforas variadas são usadas. Há quem pense o apoio como uma pressão que, na expiração, empurra o abdômen para baixo, para dentro ou para fora. Há quem pense em manter a musculatura intercostal “aberta”, durante a expiração. Há quem sequer fale sobre o tal apoio. Em minha prática com crianças, mais do que teorizar o mecanismo respiratório, penso que seja ideal percebê-lo e abordá-lo de forma lúdica e consciente.

Primeiramente, vamos entender o que, de fato, acontece ao inspirarmos e expirarmos. Na inspiração, o diafragma pressiona as vísceras para baixo e empurra a parede abdominal para fora, aumentando, assim, o espaço da caixa torácica. A musculatura intercostal externa se contrai e o volume dos pulmões aumenta. Na expiração, ocorre o relaxamento do diafragma e dos músculos intercostais, e o volume dos pulmões diminui, conforme o ar é expelido (Fernandes, 2009, p. 208). O apoio ou suporte é “a ação prioritariamente muscular abdominal [que mantém] o diafragma e a musculatura intercostal externa acionados, relaxando-os de forma mais lenta e gradativa, do princípio ao fim da frase [musical cantada]” (Fernandes, 2009, p. 210 apud Rheinboldt, 2018, p. 60).

Quando começo a ensinar a respiração adequada ao canto e o apoio-suporte, solicito aos meus cantores que toquem seus corpos e percebam o que acontece em seus pulmões, diafragma, musculatura intercostal e abdômen, durante a inspiração e a expiração. Para tornar as explicações menos abstratas, também costumo apresentar âncoras de aprendizagem visuais, como a bola maluca⁷ (figura 6) e as bexigas (figura 7). Elas podem ajudar as crianças a entenderem a variação de volume dos pulmões e a expansão das costelas, quando abrimos e fechamos a bola e quando enchemos e esvaziamos a bexiga. Com a bola maluca, o regente pode fazer um jogo de atenção, no qual os coristas devem seguir a movimentação da bola, inspirando quando ele a abre e expirando quando ele a fecha. O jogo fica mais divertido quando as durações de cada etapa respiratória são imprevisíveis e variáveis. Ao

7 Recurso aprendido com minha primeira regente de coral, Silmara Drezza, que é uma grande referência de canto coral infantojuvenil, no Brasil.

encher a bexiga também conseguimos perceber bem toda a musculatura envolvida no apoio-suporte respiratório.



Figura 6. Bexigas



Figura 7. Bola maluca

Usando a imaginação, ainda é possível expirar imitando o som de um trem ou de um spray (de desodorante, fixador de cabelo ou tinta), com os fonemas “ch” e “s”, respectivamente. Também podemos assoprar nossos dedos, um a um, feito velas de aniversário, no ritmo da canção “Parabéns a você” ou de outras canções.

AQUECENDO A VOZ: RESSONÂNCIA

Em um coro, o trabalho de ressonância se faz importante para:

- ✓ Aquecer e preparar os ressonadores (cavidade nasal, boca, palato duro e mole, laringe, faringe, traqueia e pulmões) para o canto;
- ✓ Auxiliar na transição da voz falada para a voz cantada, o que é bastante importante de se ensinar, sobretudo, a cantores iniciantes;
- ✓ Projetar as vozes sem esforços e tensões desnecessárias;
- ✓ Suavizar o ataque vocal;
- ✓ Homogeneizar os registros vocais (grave, médio e agudo) e suas passagens, bem como a afinação e o timbre do coro;
- ✓ Possibilitar a variação de nuances de expressividade (dinâmicas, acentos etc.)(Davids e Latour, 2012, p. 63 e 66 apud Rheinboldt, 2018, p. 65 e 66).

Após aquecer o corpo com alongamentos e exercícios de postura e respiração, geralmente, proponho aos meus coros infantis explorações vocais com sons do cotidiano (mosquito, aspirador de pó, secador de cabelo, carro, sirene de ambulância, buzina, mastigação etc.); imitações de falas com diversos timbres (grave, agudo, anasalado, de personagens de filmes e desenhos infantis etc.) e intenções (exclamações, interrogações, cumprimentos, expressões de sentimentos); e glissandos ascendentes e descendentes. O ioiô (figura 8) é um exemplo de brinquedo que pode ser usado na exploração dos glissandos. O coro pode emitir sons agudos e graves conforme a movimentação do ioiô.



Figura 8. ioiô

As melodias dos primeiros vocalises, bem como suas modulações, não precisam abarcar uma ampla extensão vocal e tonalidades médio-agudas podem ser priorizadas. Exercícios ideais para iniciar o preparo vocal podem conter vibrações de lábios e língua (“Br”, “Tr” e “R”), consoantes fricativas (“V”, “Z”, “J”), consoantes nasais (“Nh”, “N”, “M” e “Ng”) e vogais orais do português brasileiro (“I”, “E”, “É”, “A”, “Ó”, “O” e “U”).

As vibrações de lábios e língua promovem a mobilidade das pregas vocais e a coordenação equilibrada da respiração, da ressonância e da articulação, além de reduzirem o esforço vocal e aquecerem a voz (Vasconcelos, et al., 2016, p. 582 apud Rheinboldt, 2018, p. 67).

No primeiro vocalise apresentado (figura 9), a vibração de lábios com o fonema “Br” é associada a uma interjeição bastante utilizada em dias frios: “Brrrr! Ai que frio!”. Para cantá-lo de forma mais expressiva, as crianças podem fazer gestos de aquecer partes do corpo, a cada modulação.

♩ = 100

Em Am Em Fm /

Brrrr Brrrr Brrrr Ai que frio! Brrrr

Figura 9. Vocalise “Brrrr! Ai que frio” (Rheinboldt, 2018, p. 71). Acompanhamento: Otávio Piola.

No vocalise do trem (figura 10), são exploradas expirações com o fonema “Ch”, a vibração de língua e a articulação de palavras com o fonema “Tr”, sonorizando, respectivamente, o vapor que sai da chaminé do trem e o tremor do trilho pelo qual o trem passa. Este exercício pode ser feito com variações de andamentos e fermatas (por exemplo, no V grau da melodia), como se o trem estivesse subindo e descendo montanhas, parando, andando rápido e devagar. Além de usar a imaginação, o regente e os coristas podem reger os “percursos” propostos.

Figura 10. Vocalise “Trem” (Rheinboldt, 2018, p. 73). Acompanhamento: Otávio Piola.

As consoantes fricativas “V”, “Z” e “J”, quando aliadas a um bom controle do fluxo de ar e ao apoio respiratório, podem auxiliar a adução das pregas vocais, evitando, assim, o escape de ar excessivo. Elas também podem suavizar ataques vocais e aumentarem a resistência dos cantores, durante a prática coral (D’Avila et al., 2010, p. 916 apud Rheinboldt, 2018, p. 67).

No vocalise do mosquito (figura 11), a melodia é cantada ora com o texto, ora com a consoante fricativa “Z”, a qual representa o som do mosquito. Ao cantá-lo, as crianças podem explorar, criativamente, o voo do mosquito, movendo os dedos e braços para cima, para baixo e para os lados, conforme desejarem.

♩.=50

C Am7 F6 G7 C G#°7 Am7 D7

O mos-qui-to so - a, so - a as-sim: Z _____

4 F6 G7 C Ab7 Db6 Bbm7

O mos-qui-to so - a

Figura 11. Vocalise “Mosquito” (Rheinboldt, 2018, p. 76). Acompanhamento: Otávio Piola.

O vocalise “Viseira da vizinha” (figura 12) explora palavras com as consoantes fricativas “V” e “Z”. Para executá-lo com expressividade, conto às crianças uma história inventada. Digo que, um dia, fui até a cozinha para tomar água e, ao olhar pela janela, avistei a vizinha – que morava na casa azul – usando uma viseira que brilhava no escuro. Espantada, chamei toda a família para ver a cena inusitada. A intenção é que as crianças cantem o vocalise convidando os colegas para observarem a tal da viseira. Outras histórias e gestos podem ser utilizados para que as crianças se apropriem do que estão cantando.

Figura 12. Vocalise “Viseira da vizinha” (Rheinboldt, 2018, p. 78). Acompanhamento: Otávio Piola.

Consoantes nasais podem oportunizar a percepção física de alguns ressonadores e a construção de sonoridades específicas. Por exemplo, quando cantamos “Nh”, podemos sentir a ressonância atrás do nariz ou dos olhos. Quando cantamos “M”, a língua fica em uma posição neutra dentro da boca – em contato com o topo dos dentes frontais inferiores, os lábios ficam fechados e podemos ter uma sensação vibratória na região da boca, dos seios nasais, do nariz e da faringe. E quando cantamos “Ng” – presente na palavra “manga” – se mantém uma abertura na região nasofaríngea e podemos ter sensações vibratórias intensas na área frontal do rosto (a chamada “máscara”) (Miller, 1996, p. 137, 138, 141 e 143; Fernandes, 2009, p. 250 e 251).

Do som mais claro e frontal ao mais “arredondado” e posterior, temos seguinte sequência de ressonâncias nasais: “Nh” – “N” – “M” – “Ng”. Dependendo da peça e da sonoridade almejada, tais ressonâncias podem ser abordadas no preparo vocal. Estas consoantes também podem anteceder vogais, a fim de desenvolverem uma ressonância mais equilibrada, um som mais consistente e uma melhor colocação das vogais.

No vocalise “Nhoque da nonna” (figura 13) são estimuladas as consoantes nasais “Nh”, “N” e “M”. Em italiano “nonna” significa avó e “mamma mia”, uma expressão que pode ser traduzida como “Minha mãe!” ou “Minha nossa!”. Neste vocalise, ela evidencia o delicioso sabor do nhoque. Imaginar a ambientação de um almoço de domingo, com toda a família saboreando o nhoque da avó, ou “fazer propaganda” deste nhoque, pode auxiliar na interpretação do vocalise. Em “mamma mia”, incentivar o coro a falar em uma região médio-aguda.

Figura 13. "Nhoque da nonna" (Rheinbold T, 2018, p. 79). Acompanhamento: Otávio Piola.

No português brasileiro, há sete vogais orais: "I", "E", "É", "A", "Ó", "O", "U", seguindo a gradação da vogal mais frontal, "I", à mais posterior, "U". Na prática coral, costumamos cantar as vogais com a abertura da boca mais vertical e os lábios mais arredondados, diferentemente da fala, na qual boca, lábios e mandíbula se configuram de forma mais horizontal. A verticalidade se faz importante para a homogeneização do timbre e da afinação coral. Quando escutamos o coro soando como um todo, sem a sobressalência de vozes individuais, é sinal de que a sonoridade está uniforme. Particularmente, acredito que a colocação vocal das vogais, a inteligibilidade do texto, a afinação e a interpretação musical podem determinar a qualidade de um trabalho coral. Todos esses aspectos são fundamentais para se construir "cores sonoras" e devem ser trabalhados em todos os ensaios.

As vogais cantadas podem ser abordadas através da associação de metáforas, gestos e brinquedos. Com base nos ensinamentos do maestro Henry Leck, o "U" pode ser ensinado como se as crianças segurassem um grande copo de milkshake na frente do corpo e tivessem um canudo na boca, para tomá-lo. Esses recursos ajudam as crianças a manterem os lábios arredondados. As vogais "I", "E" e "É" podem ser executadas com os dedos indicadores nos cantos dos lábios, para que eles permaneçam arredondados e abertura da boca seja verticalizada. Às vezes, brincamos de cantar estas vogais com "biquinho" de francês.

As vogais “O”, “Ó” e “A” também devem ser cantadas com os lábios arredondados e uma maior abertura da boca. Colocar as mãos nas bochechas, as unir em forma de “O”, em frente à boca, ou mover o dedo indicador do topo da testa ao queixo, passando pelo nariz e boca, pode ser útil para conquistar a abertura vertical de tais vogais. A manipulação da mola de brinquedo (figura 14) e da bolinha de tênis customizada⁸ (figura 15) – que abre a “boca”, quando pressionada nas laterais – também são excelentes âncoras visuais para os cantores imitarem e praticarem a verticalidade das vogais.



Figura 14. Mola de brinquedo

Figura 15. Bolinha de tênis customizada

No vocalise a seguir (figura 16), propomos a prática das vogais “I”, “E”, “A”, “Ó” e “U”. Nesta última, há um glissando descendente, que estimula a exploração da voz de cabeça (registro agudo) e a uniformização dos registros vocais. Nas pausas, é possível fazer poses diversificadas, que viabilizem a autoexpressão, a integração social e a abordagem de elementos contidos nas temáticas do repertório. Como já mencionado, caso haja necessidade, consoantes podem anteceder as vogais deste exercício, a fim de alcançar uma colocação vocal mais consistente.

Figura 16. Vocalise “IEAÓU” (Rheinboldt, 2018, p. 90). Acompanhamento: Otávio Piola.

Outro vocalise para trabalhar as vogais, na gradação das mais frontais às mais posteriores, é o “IEÉ” (figura 17). Para auxiliar a percepção dos ressonadores, alguns gestos podem ser aplicados. Nos dois primeiros compassos, os dedos indicadores podem partir do meio da testa e contornarem os olhos até os zigomáticos (ossos acima das bochechas). Este gesto pode fazer com que os coristas percebam a frontalidade das vogais “I”, “E” e “É”. Nos compassos seguintes, em que são abordadas as vogais “A”, “Ó”

⁸ Recurso aprendido com a maestrina Silmara Drezza.

e "O", o gesto proposto é o de posicionar as mãos nos cantos dos lábios, e movê-las pelas bochechas até as orelhas, assim facilitando a percepção da abertura verticalizada e o espaço de ressonância que se forma no fundo da boca. Para completar a sequência das vogais, novamente pode ser feito o gesto dos indicadores que partem do meio da testa e contornam os olhos até os zigomáticos, acrescentando, ao final, movimentos circulares, que passam por cima da cabeça e terminam nos lábios, ao cantarmos a vogal "U". O primeiro "círculo" pode ser menor e o segundo maior, devido à amplitude das melodias presentes nos compassos 5 e 7.

Por conter repetições, esse exercício pode ser ensinado por meio de imitação melódica, de forma que o regente cante primeiro e o coro repita em seguida. Também é possível cantá-lo com nomes de notas, usando a manossolfa, uma estratégia didática do educador musical Zoltán Kodály (1882-1967), a qual associa gestos manuais às notas musicais. A manossolfa é um recurso bastante efetivo para que os cantores percebam, corporalmente, as alturas das notas que compõem a melodia.

Figura 17. Vocalise "IEÉ" (Rheinboldt, 2018, p. 92). Acompanhamento: Otávio Piola.

Na ponta da língua: dicção

Segundo Kenneth Phillips – grande estudioso da voz infantil e juvenil – a dicção envolve três áreas: a pronúncia, a enunciação e a articulação das palavras. A pronúncia é a maneira como as palavras são ditas, em cada idioma e requer do regente estudos de fonética e traduções do repertório, para que o

coro e a audiência compreendam o significado do que está sendo performado, sobretudo, em idiomas estrangeiros. A enunciação aborda como as vogais e as sílabas são pronunciadas e qual intenção será colocada para comunicar o texto. Já a articulação, diz respeito a como as consoantes são utilizadas para projetar as vogais e tornar o texto inteligível, expressivo e rítmico (Phillips, 1992, p. 305 apud Rheinboldt, 2018, p. 95).

Muitas vezes, jovens cantores têm preguiça de abrir a boca para cantar, o que afeta a comunicação do repertório, a projeção da voz e a afinação coral. Por essa razão, no preparo vocal de coros infantis, o trabalho de dicção deve ser intensificado. Ele pode ser feito através de vocalises que explorem consoantes específicas e que aprimorem a pronúncia e a interpretação expressiva das palavras. Exercícios que contêm histórias, com elementos do universo infantil, costumam ser estimulantes e muito efetivos. Trava-línguas, ditos populares e palavras do repertório que o coro apresente dificuldade para cantar também podem ser boas “matérias-primas” para vocalises de dicção, em português ou em outros idiomas.

O vocalise “Jabuticaba” (figura 18) propõe a articulação dessa palavra e, ao cantá-lo, podemos fazer o gesto de pegar jabuticabas no tronco da jabuticabeira. No 3º compasso há um salto de 5ª Justa, o qual algumas crianças podem cantar com portamento. Portamentos, geralmente, estão presentes no canto solista e na música midiática, e não são recomendados ao canto coletivo por interferirem na afinação e na uniformidade do timbre coral. Para evitá-los, primeiramente, é preciso que o coro tome consciência do que representam. Isso pode ser feito através da apreciação de exemplos vocais e de algumas músicas. Em seguida, é possível explorar o canto de determinados trechos musicais com e sem portamento, em staccato e em legato. Uma metáfora que também pode auxiliar o canto sem portamentos é a de cantar cada nota como se apertássemos botões do elevador.

Figura 18. Vocalise “Jabuticaba” (Rheinboldt, 2018, p. 100). Acompanhamento: Otávio Piola.

O vocalise “Jo Ken Po” (figura 19) explora a articulação de consoantes fricativas que têm o som de “J”. Na palavra “judô” podem ser feitos movimentos que representam lutas e artes marciais. Na parte falada, é possível brincar de “Jo Ken Po”, também conhecido como “tesoura, pedra e papel”. Nesse jogo de sorte,

em duplas, as crianças fazem gestos aleatórios, que podem variar a cada modulação. Os dedos em “v” simbolizam a tesoura; a mão fechada, a pedra; e mão aberta, o papel. A tesoura corta o papel. A pedra quebra a tesoura. E o papel embrulha a pedra. Quem faz os gestos dos objetos mais resistentes, ganha o jogo. Como os coristas se empolgam bastante, durante a brincadeira, podem deixar de cantar o vocalise. Para que isso não aconteça, é interessante estar atento e estimular o canto, caso seja necessário.

$\text{♩} = 80$ E F#m7
 Tem gen - te que lu - ta ju - dô Tem
 3 B7 E
 gen - te que jo - ga jo ken po
 5 C13 F
 JO KEN PO Tem gen - te que lu - ta ju -

Figura 19. Vocalise “Jo Ken Po” (Rheinboldt, 2018, p. 101). Acompanhamento: Jefferson Sini.

Em 2020 meu coro infantil – Grupo Kids do Canarinhos da Terra da Unicamp, de Campinas (SP) – começou a ensaiar a canção “Boa barba e baba bem”, de Amaury Vieira (música) e Gildes Bezerra (letra). Nela, há uma série de palavras com a consoante plosiva “B”. Para praticar a articulação clara e precisa dessa consoante e aprimorar a sonoridade coral, criei o vocalise “Boi babão” (figura 20). Para trabalhar a coordenação motora e a percepção rítmica das crianças, também propus uma percussão corporal, que remete ao baião e pode ser executada durante todo o exercício.

The musical score is for a vocal exercise titled "Boi babão". It is written in 2/4 time with a tempo of 80. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two systems of music. The first system (measures 1-5) includes a vocal line with lyrics: "Ba - ba bo lhas o boi ba - bão_ Bo lhas ba - ba o boi ba - bão_ Ba - ba o boi ba - bão". The piano accompaniment features chords G, C/G, G, C/D, G, and G7. The percussion part includes a "Palma" part with a rhythmic pattern of quarter notes and rests, and a "Pés" part with a similar pattern. The second system (measures 6-10) includes a vocal line with lyrics: "Bo - lha de sa - bão Ba - ba - lu faz bo - la, faz bo - li - nha e faz bo - lãõ Ba - ba bo - lhas, o". The piano accompaniment features chords Db/Eb and Ab. The percussion part continues with the same rhythmic patterns.

Figura 20. Vocalise “Boi babão”. Acompanhamento: Jefferson Sini.

Assim como outros vocalises, o “Boi babão” nasceu da reflexão sobre dificuldades e necessidades dos meus cantores. Após identificá-las e ter em mente quais aspectos técnico-vocais e musicais desejo abordar, busco, no universo infantil, elementos que possam desenvolver todas as questões de forma lúdica e significativa. Meu processo criativo de vocalises costuma ser assim e recomendo que outros colegas o experimentem, em suas realidades corais.

Outro vocalise composto pelo mesmo processo descrito, foi o da “Lagartixinha” (figura 21). Em 2019, meus pré-corais do “Coral da Gente” do Instituto Baccarelli (São Paulo-SP) interpretaram a canção “A lagartixa que queria ser jacaré”, de Edenir Souza (música), Izomar Guilherme (letra) e Gerson Frutuoso (arranjo). Muitas crianças apresentaram dificuldade para pronunciar a palavra “lagartixinha”. Erroneamente, trocavam o “R” e o colocavam na primeira sílaba, cantando “laRgatixinha”. Pensando nisso, em 2019, criei a primeira parte do vocalise, que reforça a pronúncia correta das sílabas “la-ga”. Com isso, obtive sucesso e a palavra foi corrigida. Finalizei o vocalise em 2020, atribuindo à lagartixa o ofício de DJ, que remixa as músicas e repete alguns sons, como em “laga laga”. Também aproveitei para desafiar o coro a articular a palavra “DJ”, por vezes seguidas, sem “enrolar” a língua. Por fim, usei as rimas Praga e Gaga e, respectivamente, contextualizei a cidade que é capital da República Tcheca e a cantora Pop Lady Gaga. Deixei os cantores livres para criarem gestos que os ajudassem na execução deste vocalise e a imitação de DJs com seus fones de ouvido e equipamentos foi recorrente.

♩=80

C / G G⁷ C G

Eu co-nhe-ci u-ma la-ga, la-ga, la-ga, la-ga, la-gar-ti-xi-nha em Pra-ga

6 C / G

Seu a-pe-li-do e-ra "D - J", "D - J", "D - J", "D - J"

9 G⁷ C G A^b7 D^b

"D - J" da La-dy Ga-ga Eu co-nhe-

Figura 21. Vocalise "Lagartixinha". Acompanhamento: Jefferson Sini.

Para trabalhar a "crocância" das consoantes, criei o vocalise "Crocodilo Cristiano" (figura 22), em 2019. Ele oportuniza a articulação de palavras com o fonema "Cr", o canto em modo menor e o envolvimento dos cantores, que se afeiçoam à história do crocodilo e costumam se divertir bastante com o exercício. Com relação à movimentação, proponho que as crianças dançam e cantem com swing e que no "Croc Fit" final, deem uma colherada na tigela de sucrilhos imaginária e mostrem o muque forte, desenvolvido no *crossfit*.

♩=110
Jazz Swing
 Dm⁷ /

Cro - co - di - lo Cris - ti - a - no

3 / A⁷(^b9)

co - me su - cri - lhos cro - can - tes an - tes do cros - fit

5 Dm⁷ A⁹ Dm⁷ B^b7(^b9) E^bm⁷

Croc Fit! Cro - co - di - lo...

Figura 22. Vocalise "Crocodilo Cristiano". Acompanhamento: Jefferson Sini.

O trava-língua "Se o Papa papasse papa. Se o Papa papasse pão. Se o Papa tudo papasse, seria o Papa papão" faz parte da tradição oral brasileira e foi incorporado ao próximo vocalise (figura 23). Com ele, podemos praticar a articulação das consoantes "P" e "S". Trava-línguas são excelentes materiais para criar

vocalises. Partindo de um simples exercício, podemos fomentar o resgate de variadas manifestações culturais, como ditos populares, cantigas, brinquedos, brincadeiras, superstições, lendas, mitos etc. As crianças também podem pesquisar outras tradições presentes na infância de seus familiares e partilhá-las com todo coro. Certamente as descobertas serão muito ricas e surpreendentes.

Figura 23. Vocalise “Papa” (Rheinboldt, 2018, p. 111). Acompanhamento: Otávio Piola.

Para trabalhar a ressonância nasal e a articulação do texto, no vocalise “Manga, mexerica” (figura 24), são explorados nomes de frutas e palavras que começam com a letra “M”. A memorização da letra é um dos primeiros aspectos que devem ser enfocados na aprendizagem desse exercício. Para tal memorização podemos brincar de suprimir algumas palavras. Por exemplo, em uma vez, podemos cantar apenas os nomes das frutas. Em outra vez, somente as demais palavras. Na vez seguinte, todo o texto. Nesta brincadeira desafiadora, o piano – ou outro instrumento acompanhador – pode tocar as melodias das palavras suprimidas e o coro também pode cantá-las em bocca chiusa (de boca fechada, com a consoante “M”). Assim, através de repetições lúdicas e criativas, acontecerá a memorização da letra do vocalise e o aprimoramento da escuta e da atenção dos coristas.

$\text{♩} = 100$
 C /: G⁷ C /:

Man-ga, me-xe - ri - ca, me-lan - ci - a e ma - mão Man-da um mo-

6 /: G⁷ C A^b7 D^b

ran - go pra co - mer com meu me - lão Man-ga me - xe -

Figura 24. Vocalise “Manga, mexerica” (Rheinboldt, 2018, p. 112). Acompanhamento: Otávio Piola.

Ao interpretar repertórios em outros idiomas, alguns cantores podem ter dificuldades para pronunciar certos fonemas e palavras. No vocalise “Pajarito” (figura 25), cuja tradução é “eu tenho um passarinho vermelho e uma pombinha branca que voam pelo céu”, podem ser praticadas algumas importantes particularidades da dicção em espanhol. O “Y” da palavra “yo” deve soar como “Dj”; o “N” da palavra “tengo”, como “Ng”; o “J” de “pajarito”, como “R” que “coça” a garganta; o “R” de “rojo”, como vibração de língua em “R”; a vogal “A” de “blanca” não deve soar anasalada; o “V” de “vuelan” deve soar como um misto de “V” e “B”; e o “L” de “el” e “ciel” deve ser pronunciado com a língua “enrolada”, tocando os dentes incisivos superiores. Antes de cantar o vocalise, o texto pode ser falado algumas vezes, palavra por palavra, frase por frase. A pronúncia correta também deve ser relembada em todos os ensaios, até que o coro a domine plenamente.

Figura 25. Vocalise “Pajarito” (Rheinboldt, 2018, p. 124). Acompanhamento: Otávio Piola.

Através do vocalise “Laudate Dominum” (figura 26), pode-se aperfeiçoar a dicção em latim e o fraseado musical. Este exercício pode, por exemplo, ensinar coros brasileiros a pronunciarem, com bastante ressonância nos lábios, o “M” final da palavra “Dominum”. Diferentemente do latim, no português brasileiro, percebemos uma ressonância mais nasal do que labial nas palavras que terminam com “M” (como “um”, “também”, “som”) e esta sutileza fonética precisa ser trabalhada. Por meio da acentuação das sílabas tônicas e de diminuendos ao final das frases – conforme indicado na partitura –, pode-se construir um fraseado musical expressivo, neste vocalise. A tradução de “Laudate Dominum” é “Louvai o Senhor”.

Figura 26. Vocalise “Laudate Dominum” (Rheinboldt, 2018, p. 119). Acompanhamento: Otávio Piola.

AFINANDO A SONORIDADE CORAL

Outro elemento fundamental à construção de sonoridades corais é a afinação. Antes de um coro cantar com abertura de vozes, ele precisa soar afinado e timbrar em uníssono. Isso pode parecer elementar, mas não é. Além de cantarem na mesma frequência sonora, as crianças precisam aprender a ouvir, a respirar juntas e a usar os mesmos recursos vocais e expressivos. Primeiro em uníssono, depois a duas ou mais vozes.

Silvia Sobreira e outros autores revisados sugerem que, dentre outras justificativas, a desafinação possa estar relacionada: à percepção auditiva (de estímulos sonoros, do modelo vocal, do coro e de si mesmo); à produção vocal (respiração incorreta, extensão reduzida, inexperiência dos cantores, canto em tonalidades inadequadas, comprometimentos de saúde); à memória e à compreensão musical (dos esquema tonais, de instruções e estratégias didáticas); e a fatores extramusicais (desatenção, timidez, ambiente pouco musical, distúrbios orgânicos). Os autores também acreditam que, exceto em casos de amusia (uma rara incapacidade de reconhecer, discriminar, memorizar e executar tarefas musicais), com paciência, empatia, respeito ao desenvolvimento individual e propostas pedagógicas adequadas,

todos são capazes de afinar e, portanto, ninguém deve ser excluído da prática coral. (Sobreira, 2003, p. 171; Sobreira, 2013, p. 27; Sobreira, 2016, p. 131 e 136; Sobreira, 2017, p. 72 a 74; Andrade, 2010, p. 77-80; Giga, 2004, p. 71-76; Sesc, 1997, p. 41 apud Rheinboldt, 2018, p. 142-144).

Para aprimorar a afinação e, mais especificamente, a percepção auditiva, sussurrofonos (figura 27) e pios - apitos de pássaros (figura 28) podem ser utilizados. Os sussurrofonos são “telefones” feitos de PVC, com 15 cm de cano e dois “joelhos” de 90°. Eles auxiliam as crianças a se ouvirem melhor e a perceberem detalhes do que estão cantando. Os pios de pássaros têm timbres diferentes, alguns mais graves, outros mais agudos. Com eles, pode-se brincar de “morto-vivo musical”, de forma que as crianças se abaixem quando ouvirem sons graves e fiquem em pé quando ouvirem sons agudos. Essa brincadeira possibilita a discriminação de alturas e timbres e, assim como os sussurrofonos, também amplia a escuta dos coristas.



Figura 27. Sussurrofonos



Figura 28. Pios de pássaros

Como visto, o domínio técnico-vocal é outro fator que influi na afinação de um coro. Após o aquecimento com exercícios de postura, respiração, ressonância e dicção, o regente pode propor vocalises mais elaborados, que ampliem a extensão vocal, equalizem os registros e desenvolvam a musicalidade e o timbre, conforme as capacidades vocais e musicais de seu grupo.

No vocalise “Sol e chuva” (figura 29), o dito popular “Sol e chuva, casamento de viúva. Chuva e sol, casamento de espanhol” foi musicado com base em um exercício da tese de Angelo Fernandes (Fernandes, 2009, p. 415). Este vocalise possui a extensão vocal de 9ª Maior e, nela, são explorados os registros grave, médio e agudo. Durante todo o exercício, a qualidade da emissão sonora deve permanecer a mesma, portanto, não devem ocorrer mudanças abruptas de timbre e de colocação vocal. Modulações devem ser feitas, gradativamente, sem que haja esforço vocal para cantar as notas extremas. Para corrigir e tornar a afinação mais precisa, fermatas podem ser adotadas em algumas notas específicas.

Musical score for "Sol e chuva" (Rheinboldt, 2018, p. 136). The score is in 4/4 time with a tempo of 80. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Sol e chu-va, ca-sa-men-to de vi - ú-va... Chu-va e sol, ca-sa-men-to de es - pa-nhol Sol e chu-va, ca-sa-men-to". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes a key signature change to two flats (Bb) for the second system.

Figura 29. Vocalise "Sol e chuva" (Rheinboldt, 2018, p. 136). Acompanhamento: Otávio Piola.

O vocalise "Luiza" (figura 30) também tem como texto um trava-língua popular: "Luiza lustrava o lustre lustrado. O lustre lustrado luzia". Dependendo da região do Brasil, ao invés de "Luiza", costuma-se falar "Luzia" e essa variante pode ser incorporada ao canto. Além da equalização dos registros e da afinação de saltos melódicos amplos (como 6ª Maior, 7ª menor e 8ª Justa), nesse vocalise, podem ser praticadas variações de dinâmica (do *piano* ao *forte*) e de andamento (*rubato*, *ralentando*, *accelerando*). O coro também pode ser desafiado a cantar em *legato*, respirando somente antes de "o lustre" (*anacruse* do compasso 5). Para isso, os coristas precisarão ter um bom controle respiratório.

$\text{♩} = 70$ C⁷ F C⁷ F C⁷ F^{o7} F F/C C⁷
 Lu - i - za lus - tra - va o lus - tre lis - tra - do O lus - tre lus
 tra - do lu - zi - - a Lu-

Figura 30. Vocalise “Luiza” (Rheinboldt, 2018, p. 137). Acompanhamento: Otávio Piola.

O principal intuito do vocalise “Luas” (figura 31) é associar variações de dinâmicas às fases da lua. A lua nova, que quase não aparece no céu, pode ser cantada em mezzo piano. A lua crescente, que começa a despontar no céu, pode ser cantada com um crescendo. A lua cheia, em sua plenitude, pode ser cantada em forte. E a lua minguante, que torna a desaparecer, pode ser cantada com um decrescendo. A afinação correta das notas musicais deve ser almejada e gestos manuais mais ou menos amplos podem ser empregados, a fim de representarem a intensidade do som e o formato da lua, em cada uma de suas fases.

Musical score for "Vocalise Luas" (Rheinboldt, 2018, p. 139). The score is in 2/4 time with a tempo of 60. It features a vocal line and piano accompaniment. The first system includes chords Cmaj7, F/C, C, and C/E. The second system includes chords F6, G7, C6, Ab7(sus4), Ab7, and Dbmaj7. The lyrics are: "Lu - a no - va, lu - a cres - cen - te, lu - a che - ia e min - guan - te Lu - a no - va".

Figura 31. Vocalise "Luas" (Rheinboldt, 2018, p. 139). Acompanhamento: Otávio Piola.

No vocalise "Casa-rua" (figura 32), acontece mais uma associação: dos intervalos melódicos às localizações geográficas. Os intervalos de 2ª a 8ª compõem, ascendente e descendente, a escala maior. E as localizações geográficas transitam entre a casa (que está mais próxima, feito o intervalo de 2ª Maior) e o mundo (que está mais distante, como a 8ª Justa), passando pela rua, pela cidade, pelo estado, pelo país e pelo continente. Tudo isso na construção da escala ascendente. O oposto acontece na escada descendente, de 8ª Justa à 2ª menor, do mundo à casa. A entonação dos intervalos pode ser feita com a letra proposta ou com nomes de notas musicais, manossolfa, números dos graus da escala, em cânone, em modo menor etc. Para uma melhor memorização, elementos do texto podem ser desenhados pelas crianças ou pelo regente.

♩=90

C Dm/C C C⁷ F/C C F/C G/C C

A ca-sa, a ru-a, a ci-da-de, o es-ta-do, o pa-ís, o con-ti-nen-te, o mun - do

mp

Ped. _____ etc.

9 C G/C F/C C F/C C Dm/C C

O mun-do, o con-ti-nen-te, o pa-ís, o es-ta-do, a ci-da-de, a ru-a, a ca - sa

Figura 32. Vocalise “Casa-rua” (Rheinboldt, 2018, p. 147). Acompanhamento: Jefferson Sini.

Na prática coral, vocalises podem introduzir uma série de fundamentações teóricas. Um exemplo disso é o vocalise “Arco-íris” (figura 33), pelo qual podemos treinar e aprender arpejos de téttrade Maior com 7^a Maior. Coros que já tenham conquistado uma boa afinação, em uníssono, podem cantar o acorde final a três vozes, formando uma tríade Maior em primeira inversão. Nesse acorde, além da afinação, também é possível aprimorar o timbre coral, buscando um equilíbrio sonoro entre os naipes.

♩=70

Cmaj7 Am7 Fmaj7 Cmaj7

O ar-co-í - ris co-lo-re o lin - do céu Bem no fim de - le

5 Am7 G7 C Ab7 Dbmaj7

tem ou-ro cor de mel O ar-co-í - ris

Figura 33. Vocalise “Arco-íris” (Rheinboldt, 2018, p. 134). Acompanhamento: Otávio Piola.

Em 2020, durante o isolamento social, compus o exercício “Cidade de outrem” (figura 34). Trata-se de uma reflexão sobre a paisagem sonora presente no entorno da casa da minha família, em Jundiáí, no interior de São Paulo. O apito do trem, os carros e motos da avenida, o sino da igreja, o galo que mora na casa ao lado, as conversas de quem passa na rua, os cachorros da vizinhança, os passarinhos do quintal e o eco da garagem foram sons que pude perceber, mais atentamente, nos dias de isolamento. “Cidade de outrem” é um registro de memórias afetivas e um desejo de que tudo fique bem, ao final da pandemia. É um exercício para introduzir o canto a duas vozes – através da imitação melódica – e trabalhar a ressonância do fonema “Em”, a afinação das notas sustentadas e a percepção das sutis variações da melodia. Outros relatos de paisagens sonoras e improvisos também podem ser incluídos, ao praticar este exercício.

♩ = 80

C⁶ / Am⁷

Que sons a ci-da-de tem?__ Que-ro ou-vir! Vo-cê tam-bém?

Que sons a ci-da-de tem?__

4 / Fmaj⁷ /

Ou-ço a-pi-to de um trem__

Que-ro ou-vir! Vo-cê tam-bém?__ Ou-ço a-pi-to de um trem

7 C(add9) Fmaj⁷ F/G C⁶

Car-ro e mo-to em vai e vem__ Às seis ho-ras, blem blem blem

Car-ro e mo-to em vai e vem__

10 / Am⁷ /

Ga-lo can-ta a-qui tam-bém__

Às seis ho-ras, blem blem blem__ Ga-lo can-ta a-qui tam-bém

2

13 Fmaj7 Dm7

A con-ver-sa de al - guém__ O ca-chor-ro de ou-trem

A con-ver-sa de al - guém__

16 F/G C6 Am7

Pas-sa - ri-nhos, mais de cem__

O ca-chor-ro de ou- trem__ Pas-sa - ri-nhos mais de cem.

19 Fmaj7 F/G C6 Am7

Na ga - ra-gem, e - co tem__ Pas-sar bem!

Na - ga - ra-gem e - co tem Pas-sar bem!

22 Dm7 F/G C(add9) Fmaj7 C/D F/G C(add9)

Pas-sar bem! Pas-sar bem! Mui - to bem! Pas-sar bem

Pas-sar bem! Pas-sar bem! Mui - to bem__

Figura 34. Vocalise “Cidade de outrem”. Acompanhamento: Jefferson Sini.

O vocalise “Camaleão” (figura 35) foi criado em 2019, para abordar a sonoridade coral e a afinação. Na primeira vez, todos cantam a melodia em uníssono. Na segunda vez – como um camaleão que muda de cor –, o timbre do coro se modifica por meio da sustentação de notas musicais que, ao final, formam uma tríade Maior. A sílaba “ão” pode ser prolongada em bocca chiusa, o que auxilia a ressonância vocal e a percepção do som, individual e coletivo. Para aperfeiçoar a afinação, pode-se cantar a capella todo o vocalise ou, ao menos, as modulações. Os três naipes devem soar equilibrados.

♩=80

mp D(add9) Bm7 G(add9) D(add9) D(add9)

Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão

mp Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão

mp Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão Ca-ma - le-ão

♩=80

mp dolce

ped. etc.

6 Bm7 G(add9) D(add9) E♭(add9)

Ca-ma - le - ão

Ca-ma - le - ão Ca-ma - le - ão

Figura 35. Vocalise “Camaleão”. Acompanhamento: Jefferson Sini.

“Japão-Sushi” (figura 36) é um exercício que pode ser trabalhado de formas variadas. Em uníssono, a melodia principal pode ser cantada como vocalise, com nomes de notas, manossolfa ou como uma brincadeira de suprimir palavras. Com abertura de vozes, podemos praticar o exercício em cânone (ainda com a melodia principal) ou em quodlibet, tal como escrito na partitura apresentada. Quodlibet é uma sobreposição de melodias que podem ser arranjadas de diversas maneiras. Fica a cargo do regente organizar as entradas e cortes de cada uma das quatro vozes propostas. Como a escala pentatônica é o principal material melódico, este exercício também pode ser facilmente acompanhado por instrumentos musicais como xilofone, metalofone, flauta doce, sinos, boomwhackers, teclas pretas do piano etc. Por fim, vale ressaltar que a cultura e a culinária japonesa são riquíssimas e podem ser contextualizadas para que as crianças se apropriem, ainda mais, do que estão cantando.

♩=100 C⁶ F/C C⁶

No Ja-pão tem sa - shi - mi, tem te - ma - ki

Pão Ja - pão Ja - pão Ja - pão Ja - pão Ja - pão Ja -

Tem te - ma - ki, tem te - ma - ki, tem te - ma - ki, tem te - ma - ki, tem te - ma - ki, tem te - ma - ki,

shi Su - shi Su - shi Su -

4 1. G/C C 2. G/C C

e su - shi e su - shi.

pão Ja - pão Ja pão Ja - pão.

tem te - ma - ki, tem te - ma - ki, tem te - ma - ki, tem te - ma - ki.

shi Su - shi.

Figura 36. Vocalise "Japão-Sushi" (Rheinboldt, 2018, p. 156). Acompanhamento: Jefferson Sini.

O vocalise "Sonoridades" (figura 37) foi composto especialmente para este livro e viabiliza a exploração da matriz sonora proposta pelo maestro Henry Leck. Nele, as sonoridades "claro", "escuro", "leve" e "pesado" foram buscadas pelas peculiaridades da escrita musical (andamentos, dinâmicas, ritmo, melodia,

estética etc) e de alguns fonemas que estimulam ressonâncias específicas, por exemplo, o “l” frontal da palavra “clarinho” e o “U” posterior e com lábios arredondados da palavra “escuro”. Conforme proposto no vocalise, o som “claro” pode ser cantado com ressonância frontal, em modo maior, andamento andante e dinâmica mezzo forte. O som “escuro”, com lábios arredondados, ressonância posterior (com o cuidado de não “entubar” o som), em modo menor, andamento adagio e dinâmica piano. O som “leve”, com agilidade vocal, pressão de ar moderada, em modo maior, andamento allegretto e dinâmica mezzo piano. Já o som “pesado”, com intensa pressão de ar (sem gritar nem machucar as pregas vocais), em modo menor (picardia na última nota), andamento adagio com rallentando e dinâmica forte. Todas essas nuances sonoras podem ser combinadas e aplicadas de acordo com o repertório escolhido.

Esse exercício pode ser desafiador a um coro que não tenha conquistado elementos técnico-vocais fundamentais, como apoio respiratório, ressonância, dicção e afinação apropriados. Coros que já tenham uma boa consciência de tudo isso, certamente, poderão se beneficiar com a prática deste vocalise. pois será possível variar o timbre do coro a cada peça, com muita musicalidade.

Andante **Adagio**

Bem cla - ro, bem cla - ro, cla - ri-nho vou can - tar Es - cu - ro, es -

Allegretto

cu - ro, mas sem en - tu - bar Bem le - ve, bem le - ve, a -

rall. .
Adagio

11
go - ra eu vou can - tar Pe - sa - do, pe - sa - do, mas sem gri - tar!

Figura 37. Vocalise “Sonoridades”. Acompanhamento: Jefferson Sini.

Assim chegamos ao final de nossos compartilhamentos de experiências e estratégias didáticas de preparo vocal. Desejo que sejam úteis e que possam ser incorporadas aos diversos tipos de coros infantis que possuímos no país. Que possam desenvolver tanto o “som básico”, quanto o amplo espectro de sonoridades, sempre respeitando a aprendizagem e a maturidade musical e vocal de seus integrantes. Que os regentes se sintam confortáveis em serem exemplos vocais e se capacitem para ensinar jovens cantores, afinal, trabalhar com um coro infantil não é tarefa banal. Vai muito além de simplesmente gostar de crianças e requer estudos constantes, em diversas áreas de conhecimento. Que as crianças sintam prazer na prática coral, tenham contato com diversos repertórios e exercícios e possam fazer música com excelência artística. Que novos profissionais e plateias se formem. E que sejam construídos novos olhares sobre a sonoridade coral infantil, sobretudo, a brasileira.

REFERÊNCIAS

- Andrade, Débora. *A metodologia Bartle para o trabalho com crianças “desafinadas” por meio do canto coral: uma prática inclusiva*. Belo Horizonte: Revista Tecer, v. 3, n. 4, p. 75-81, maio 2010. Disponível em https://www.academia.edu/2192866/A_Metodologia_de_Bartle_para_o_trabalho_com_crian%C3%A7as_desafinadas_por_meio_do_canto_coral_uma_pr%C3%A1tica_inclusiva (Acesso em 2016).
- Behlau, Mara (Org.). *Voz: o livro do especialista*. V. 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- Carnassale, Gabriela Josias. *O ensino de canto para crianças e adolescentes*. Mestrado (Dissertação). Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1995.
- D’Avila, Helena; Cielo, Carla Aparecida; Siqueira, Márcia do Amaral. *Som fricativo sonoro [ʁ]: modificações vocais*. São Paulo: Revista CEFAC, v. 12, n. 6, p. 915-924, nov.-dez., 2010.
- Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rcefac/v12n6/51-09.pdf> (Acesso em 2017).
- Davids, Julia; Latour, Stephen. *Vocal Technique: a guide for conductors, teachers and singers*. USA: Waveland Press, Inc., 2012.

Drahan, Snizhana. *A percepção da produção vocal pelo regente coral. Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. São Paulo: USP/FFLCH – Departamento de Linguística, 2008. Disponível em http://www.abccogmus.org/new_abcm/index.php/anais-simcam-all/anais-de-eventos (Acesso em 2017).

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

Fernandes, Angelo José; Kayama, Adriana Giarola; Östergren, Eduardo Augusto. *O regente moderno e a construção da sonoridade coral*. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 33-51, 2006.

Gaborim-Moreira, Ana Lúcia Iara. *Regência coral infanto-juvenil no contexto de extensão universitária: a experiência do PCIU*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, 2015.

Giga, Idalete. *A educação vocal da criança*. Portugal: *Revista Música, Psicologia e Educação*, n. 6, p. 69-80, 2004. Disponível em <http://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/3153> (Acesso em 2016).

Leck, Henry. *Creating artistry through choral excellence*. USA: Hal Leonard, 2009.

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

Phillips, Kenneth H. *Teaching kids to sing*. Nova York: Schirmer Books, 1992.

Rheinboldt, Juliana Melleiro. *Preparo vocal para coro infantil: análise, descrição e relato da proposta do maestro Henry Leck aplicada ao “Coral da Gente” do Instituto Baccarelli*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2014.

----- *Preparo vocal para coros infantis: considerações e propostas pedagógicas*. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2018.

Sataloff, Robert Thayer. *Voice Science*. USA: Plural Publishing, Inc., 2005.

Schimiti, Lucy Maurício. *Regendo um coro infantil: reflexões, diretrizes e atividades*. Brasília: Publicação oficial da Associação Brasileira de Regentes de Coros, ano II, n. 1, p. 15-18, 2003.

Sesc, São Paulo. *Canto, canção, cantoria: como montar um coral infantil*. São Paulo: Sesc, 1997.

Smith, Brenda e Sataloff, Robert. *Choral pedagogy*. 2nd Ed. USA: Plural Publishing, Inc., 2006.

Sobreira, Sílvia Garcia. *Desafinação vocal*. Rio de Janeiro: Musimed, 2003.

----- *Desafinação vocal: compreendendo o fenômeno*. Londrina: *Revista da ABEM*, v. 24, n. 36, p. 130-146, jan.-jun., 2016. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/600> (Acesso em 2017).

----- *Desafinando a escola*. Brasília: Musimed, 2013.

----- *Se você disser que eu desafino*. Rio de Janeiro: Unirio, Instituto Villa-Lobos, 2017.

Vasconcelos, Daniela de; Gomes, Adriana de Oliveira Camargo; Araújo, Cláudia Marina Tavares de. *Técnica de vibração sonorizada de lábios e língua: revisão de literatura*. São Paulo: *Revista Distúrbios da Comunicação*, v. 28, n. 3, p. 581-539, set., 2016. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/27174/20864> (Acesso em 2017).



O CORO INFANTIL COMO AMBIENTE MUSICALIZADOR

Mônica Coropos

monicacoropos@gmail.com

Um ambiente frequentado pela criança semanalmente deve criar experiências significativas, lembranças agradáveis, ser favorável à aprendizagem, representar acolhimento, ampliar a socialização e a afetividade, tornando a prática coral uma experiência integral, que contribua para o desenvolvimento da criança corista, sua capacidade de ser, estar e se expressar no mundo. O coro infantil, dos ambientes propícios à musicalização de uma criança, é o mais completo. No ambiente coral a criança poderá desenvolver uma inteligência sensível, uma bagagem cultural ampla, que contemplará a criação, a experimentação, o canto, a identidade, a cidadania, o pleno reconhecimento de seu potencial técnico e expressivo. Ele proporciona a possibilidade da criança se sentir parte de uma coletividade, tendo o canto coletivo como meio para manifestar-se musicalmente com prazer, sociabilidade e experiência estética.

O desafio de constituir o coro infantil como ambiente musicalizador é, sem dúvida, atribuído ao regente. Compreendendo que seu papel na engrenagem vai além do domínio técnico-musical. O regente de um coro infantil deve agregar um conjunto de habilidades e características que o capacite para implementar ações que auxiliam no processo musicalizador da criança. Caberão ao regente desde o conhecimento das características da voz cantada infantil à seleção de exercícios de técnica vocal e repertório que promovam o gosto da criança pela prática coral; bem como construir vivências que desenvolvam os elementos introdutórios para a leitura musical, a conscientização corporal enquanto canal privilegiado de comunicação, o delineamento metodológico para que a criança se desenvolva em seus aspectos socioafetivo, vocal, cognitivo e psicomotor.

A relação entre coro infantil e musicalização da criança é tratada a partir do reconhecimento do coro como ambiente propício para o ensino-aprendizagem musical. Ao oferecer condições favoráveis ao desenvolvimento da educação musical do corista, o coro infantil se torna um ambiente musicalizador de grande abrangência, desenvolve aspectos significativos para a formação integral do indivíduo, tanto no tempo presente quanto por toda sua existência, sendo o espaço coral propício para que aconteçam trocas pessoais, interpessoais, expressão de sentimentos e comunicação. Diante dessa ampla concepção da experiência coral, o regente tem responsabilidades para além do seu conhecimento técnico-musical, uma vez que atuará na implantação de estratégias que propiciem o desenvolvimento integral do corista. Sendo fundamental sua intencionalidade na concepção do plano curricular do coro, bem como a consciência da necessidade de sua formação continuada, a fim de que todas as suas habilidades, conhecimentos e competências contribuam para o objetivo maior de um trabalho com a criança: seu desenvolvimento integral.

Nossa jornada se dará em tópicos que nos ajudarão a delinear os aspectos elementares para tornar o coro um efetivo ambiente musicalizador. A partir da conscientização desses aspectos, traremos algumas propostas como apoio ao regente, a fim de que acrescente, contextualize e amplie as

propostas, adaptando-as ao seu coro de forma gradual e sistemática, à medida que o próprio coro responde à implantação das propostas, oportunizando, ao corista infantil, o acesso à música enquanto arte, linguagem e conhecimento.

Esperamos que as experiências vivenciadas por cada coro sejam compartilhadas entre os regentes, a fim de que surjam novos caminhos e pesquisas, visando levar regentes de coros infantis a experiências abrangentes, que possibilitem um número cada vez maior de grupos a terem essa atividade como ambiente musicalizador.

Parte do processo consiste em tornar o espaço onde se realizam os ensaios do coro infantil, um ambiente favorável ao ensino e à aprendizagem da música. Não significa ter um espaço com estrutura e mobiliário aconchegantes nem repleto de recursos didáticos para musicalização da criança. Um ambiente musicalizador precisa ser antes de mais nada um ambiente cooperativo, no qual as relações sociais são marcadas por respeito mútuo, confiança e diálogo. O ambiente musicalizador é uma conquista semanal, pois para que exista ou aconteça, serão necessários o reconhecimento e a compreensão das necessidades básicas da infância, suas inter-relações e desafios, a fim de encontrar um modo de construir o ensaio contemplando as necessidades da criança – em conviver, brincar, ser desafiado, ter atenção e aprender significativamente.

Por frequentar diversos ambientes hiperestimulantes, a criança não está mais preparada nem disposta a desempenhar um papel passivo no coro infantil. Ações autônomas e de protagonismo infantil, que promovam a participação ativa das crianças nas atividades do coro, tais como criação de agenda de apresentações, programas de concertos e recitais, escolha de repertório e funções de colaboração com o regente – da distribuição de partituras à arrumação da sala antes e depois do ensaio, transformarão a realidade esperada em uma realidade diferenciada, fazendo dos dias de ensaio, momentos únicos e cheios de motivação.

Outro ponto importante para um ambiente coral musicalizador é a dinâmica de ensaio. Ao prepará-lo, o regente precisa buscar estratégias criativas para que haja interação e interesse. A diversificação da rotina de ensaio, incluindo o uso de novas metodologias, recursos visuais, exercícios e atividades dirigidas, um momento para conversas entre as crianças, bem como reforço positivo a cada desafio ou complexidade vencidos, serão um estímulo ao aprendizado, despertando processos psicológicos internos que, pouco a pouco, farão parte do estado dinâmico de desenvolvimento da criança, promovendo a maturação cognitiva, afetiva, vocal e psicomotora.

Quando o desafio subjetivo do ambiente musicalizador é planejado, o regente pode partir para o próximo passo: a qualidade estrutural do espaço de ensaio. A convivência de um grupo de crianças em um espaço fixo para ensaios pressupõe um local limpo, arejado, com assentos suficientes para todas as crianças do coro, onde se possa trabalhar com ou sem cadeiras – quando a atividade a ser desenvolvida necessitar de espaço para locomoção, instrumento acompanhador afinado, estantes de partitura e aparelhagem de som com entrada USB e Bluetooth. Além desses itens, é desejável que haja bebedouro e banheiros próximos.

ASPECTO SOCIOAFETIVO

As relações socioafetivas devem ser estimuladas na infância por desenvolverem o respeito mútuo, a confiança, a criação de vínculos, a sensação de pertencimento predispondo à aprendizagem, o amadurecimento gradativo da criança, o que repercutirá no resultado coral. Willens (1975) defende o princípio de que a música é a atividade humana mais global, a mais harmoniosa, aquela onde o ser humano, que é ao mesmo tempo matéria e espírito, pode se tornar mais dinâmico, mais sensível, mais inteligente, mais criativo e mais feliz. Muitas vezes, somente o fato de o regente demonstrar que conhece a criança-corista, que admira sua capacidade, que se interessa por sua vida, avança esse desenvolvimento, ganhando dimensões para além da infância.

Afirmo (Coropos, 2007) que a afetividade cria um clima propício ao aprendizado, levando as crianças não só a se transformarem em indivíduos que usam os sons musicais, fazendo, criando e apreciando música, mas a se expandirem por meio da música, desenvolvendo várias inteligências, a socialização, a capacidade inventiva, a expressividade e o senso estético.

É importante valorizar o aspecto socioafetivo para o estabelecimento de um ambiente musicalizador no coro infantil, bem como na chegada de um novo corista, para que tenha uma adaptação tranquila, pois a afetividade contribui em grande parcela na assiduidade, no interesse e na permanência da criança no coro. A afetividade cria e solidifica vínculos e, para a criança, se não há uma reação emotiva e direta para com seus sentidos, a música não aconteceu. Teplov (1977) relata que,

quando se perguntou a Chernyshevsky: “Qual é a necessidade que leva o homem a cantar?” Respondeu [...]: “Parece que esta necessidade é bastante diferente da aspiração à beleza.” O canto “é produto dos sentimentos” e é essencialmente expressão “de felicidade ou de dor” (Teplov, 1977).

O regente pode promover atividades dirigidas, incluindo-as no planejamento do ensaio, a fim de desenvolver o aspecto socioafetivo no coro infantil. Tais atividades auxiliam na construção do ambiente socioafetivo e na criação de laços entre os cantores, trazendo a integração, afinando as relações entre as crianças e contribuindo para a criação de vínculos. A seguir, reunimos alguns exemplos:

(a) Tudo Sobre Mim – atividade para as crianças do coro conhecerem os gostos e preferências dos outros coristas. É distribuída uma folha de papel e lápis para cada corista, que listará características importantes sobre si para compartilhar com o coro. Variante: Caso o coro seja numeroso ou composto por crianças que ainda não escrevem, a atividade poderá ser feita de forma oral.

(b) Hoje trouxe um bichinho de pelúcia – atividade com o coro em círculo, em que o regente apresenta e passa para cada criança, por vez, um bichinho de pelúcia. A criança que estiver com o bichinho deve demonstrar concretamente seu sentimento (carinho, afago etc.), enquanto os demais coristas devem ficar atentos às reações e expressões da criança que segurar o bichinho. Após a experiência, os integrantes do coro são convidados a fazer o mesmo gesto de carinho ou expressão da criança que

está à sua direita. Ao final, o regente pode conversar com o coro sobre as reações dos integrantes com relação a sentimentos de carinho, medo e inibição que tiveram.

(c) Descrevendo o Próximo – entrega-se a cada corista uma folha em branco e um recorte com figuras de crianças em atividades diversas. Cada um terá a oportunidade de descrever características de crianças do coro e estabelecer comparações com a criança da figura.

(d) Plantando Sementes – nessa atividade os coristas recebem flores confeccionadas em papel ofício ou color set, e são estimuladas a escrever nelas os tipos de “sementes” que desejam plantar no “terreno” chamado coração dos integrantes do coro. Em seguida, devem dobrar as pétalas para dentro, cobrindo o que se escreveu e colocar as flores dentro de uma bacia com água com as pétalas viradas para cima para esperar que se abram, revelando seu desejo para os demais coristas.

(e) Hora do Abraço – atividade realizada em círculo, o coro canta a música “Hora do Abraço” (Mônica Coropos) em um momento de confraternização e socialização, quando podem se abraçar e cumprimentar. Ninguém pode ficar sem abraço!

Hora do abraço

Mônica Coropos

Que bom que vo - cê vei - o! Que sau - da - de de vo - cê!

É ho - ra do a - bra - ço! Co - mo eu gos - to de vo - cê!

Que bom que vo - cê vei - o! Que sau - da - de de vo - cê!

Aprimorando

Meu coro infantil:

técnica e criatividade

21 Cm7 1.
F7

cê! É ho - ra do a - bra - ço, que - ro_um u - pa pra va -

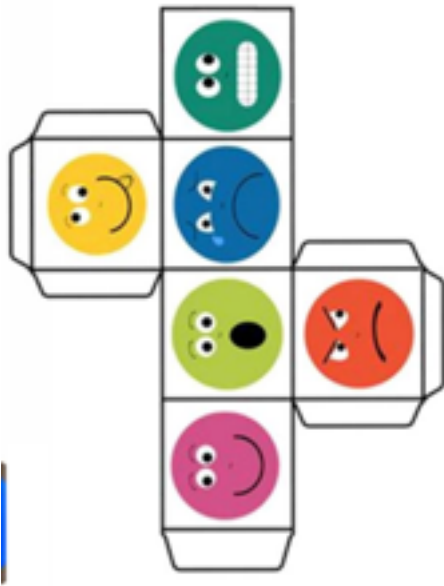
25 B \flat 2.
F7 B \flat Cm7

ler! u - pa pra va - ler! É ho - ra do a -

29 F7 B \flat

bra - ço, que - ro_um u - pa pra va - ler! U - PA!

(f) Dado das emoções – o regente proporá o trecho de uma música ou vocalise. Cada corista tem a sua vez de jogar o dado das emoções e cantar o trecho de uma música expressando a emoção que “saiu” para ele ao jogar o dado.



(g) Você é importante – todas as crianças do coro devem completar a frase: “Eu sou importante porque...”. Após, o coro cantará, com o nome de cada um, a música “Você é importante” (Mônica Coropos).

Você é importante

Mônica Coropos

Musical score for the song "Você é importante" by Mônica Coropos. The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of seven staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Cri-an-ça, cri-an-ça, vo-cê é im-por-tan-te! Cri-an-ça, cri-an-ça, vo-cê tem va-lor. Cri-an-ça, cri-an-ça, vo-cê é im-por-tan-te! Cri-an-ça, cri-an-ça, vo-cê tem va-lor." The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and quarter notes, along with chord symbols (Eb, Fm7, Bb7) above the staff lines.

5
9
13
17
21
24

an - ça, cri - an - ça, vo - cê é im - por - tan - te! Cri -
an - ça, cri - an - ça, vo - cê tem va - lor.
Cri - an - ça, cri - an - ça, vo - cê é im - por - tan -
- te! Cri - an - ça, cri - an - ça, vo -
cê tem va - lor.

Aprimorando

Meu coro infantil:

técnica e criatividade

ASPECTO VOCAL

O desenvolvimento da técnica vocal é de grande importância para manter uma boa saúde vocal, aprimorar a qualidade da emissão da voz da criança e a sonoridade do coro. O som produzido pelo coro é sua assinatura, seu cartão de visitas. Porém, perseguir o aprimoramento vocal no coro infantil não consiste em fazer do ensaio um momento em que se afaste da criança o prazer de cantar. O aprimoramento e alegria de cantar devem ser considerados pelo regente ou preparador vocal do coro infantil, que deverá conciliar aspectos técnicos à ludicidade e espontaneidade, tão características da criança. É importante que o regente use bem e cuide de sua própria voz, pois é referência para a criança corista, que está em formação e, provavelmente, não faz aula individual de canto, estando nas mãos do regente o preparo vocal da grande maioria de seus coristas. A preocupação do regente coral infantil com a técnica vocal deve ser tão perseguida quanto sua familiaridade com a técnica de regência ou seu conhecimento musical. Buscar a formação continuada para o aprimoramento do conhecimento de técnica vocal, auxiliará o regente na busca de melhores resultados tímbricos e sonoros. De igual modo, a utilização de obras com diversidade de estilos, tanto da música erudita como da popular, trará coerência na interpretação de repertórios distintos e na flexibilidade de produção coral.

A pedagogia vocal visa o trabalho efetivo do desenvolvimento das habilidades vocais. A criança exposta a bons modelos de postura, qualidade e som da voz, uso da linguagem e demais habilidades vocais, cantará bem. De acordo com Brown (1996), o regente deve ter a preocupação em buscar uma voz natural nas crianças, não esquecendo de sua constituição física. O repertório selecionado deve respeitar a tessitura vocal da criança, a fim de não provocar danos no aparato vocal dos cantores. Ressalto, ainda, a importância de estar atento à voz de cada criança, individualmente, para que a partir do desenvolvimento dessa, tenhamos a melhoria da sonoridade coral. Exercícios respiratórios para o controle do ar, exercícios para a emissão de vogais, dicção, fonação, exercícios de aquecimento, articulação, colocação da voz e ressonância, farão parte da preparação vocal, bem como a busca da realização correta da afinação, precisão rítmica, fraseado, equilíbrio, dinâmica e da articulação do texto. Na preparação vocal, é importante ter um cardápio de vocalises e exercícios com um mesmo objetivo técnico a ser alcançado, para que os ensaios não se tornem deduzíveis, repetitivos, cansando e desmotivando a criança. Também pode constar no planejamento anual aulas ou oficinas sobre aspectos fisiológicos da produção sonora com um profissional da voz, que possa ampliar os conhecimentos e aguçar a curiosidade das crianças para as possibilidades, emissão e controle vocais, tipos de respiração, a função laríngea, as pregas vocais, os motivos pelos quais, ao cantar, devemos buscar o relaxamento do pescoço, mandíbula e músculos faciais, dentre outros assuntos relacionados.

A seguir, apresento alguns exercícios para compor o acervo do regente:

(a) Rir é bom (Mônica Coropos)

Musical score for 'Rir é bom' in 2/4 time. The score consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a box '4' at the beginning. The third staff has a box '7' at the beginning. Chords are indicated above the notes: C, G7, C, D^b, A^b7, D^b, D, A7, D, E^b.

Ha ha ha ha
ha Rir é bom pra can - tar. Ha ha ha ha ha Rir é bom pra can -
tar. Ha ha ha ha ha Rir é bom pra can - tar. Ha ha ha ha

(b) Zilda, Zilma e Zizi (Mônica Coropos)

Musical score for 'Zilda, Zilma e Zizi' in 4/4 time. The score includes piano accompaniment and vocal lines. The piano part is labeled 'Piano' and 'Pno.'. The vocal lines are in treble clef. The key signature is one flat (Bb). The score consists of three systems. The first system has a box '5' at the beginning. The second system has a box '9' at the beginning. The piano accompaniment features chords in the right hand and bass notes in the left hand.

Zil - da, Zil - ma e Zi - Zi são três a - be - lhi - nhas.
Zil - da, Zil - ma e Zi - Zi zu - nem bem as - sim:

Musical score for the piece "Zum!". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of four measures, each starting with the word "Zum!". The piano accompaniment is in 2/4 time and features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

(c) **Passendo** (Mônica Coropos)

Musical score for the piece "Passendo". It is a piano solo in 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 5 and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand. The third system starts at measure 9 and includes the lyrics: "Ca - ra - gua - ta - tu - ba, U - ba - tu - ba, A - pe - ri - bé." The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

13

Mi - ra - ce - ma, Ma - da - le - na, I - lha São To - mé.

Pno.

17

Pa - que - tá, Pi - a - be - tá, Pa - ra - cam - bi e Mu - ri - qui.

Pno.

21

Pas - se - an - do, vou an - dan - do e che - ga - rei a - í!

Pno.

(d) Vocalize das Frutas (Mônica Coropos)

Ma -

5
cã, me - lão, ma - mão, a - mo - ra, a - ba - ca - xi, ca - ju, pi -

9
tan - ga, ca - ram - bo - la, u - va, sa - po - ti, ca - já, a -

13
mei - xa, gra - vi - o - la, me - lan - ci - a e ca - qui, ma -

17
ra - cu - já, goi - a - ba_e não se_es - que - ça do Ki - wi. Ma -

Pno.

(e) **Atitude** (Mônica Coropos)

Com a - ti - tu - de vou can - tar,

Piano

5
com a - ti - tu - de vou fa - lar. Com a - ti - tu - de_ vou cres - cer,

Pno.

9
com a - ti - tu - de vou vi ver. ver. Com a - ti - tu - de

Pno.

(f) **IEAOU** (Autor desconhecido – retirado do livro dos congressistas do Congresso da Associação dos Músicos Batistas Fluminenses, 2016)

6

11

(g) **LUM** (Autor desconhecido – retirado do livro dos congressistas do Congresso da Associação dos Músicos Batistas Fluminenses, 2016)

6

11

ASPECTOS COGNITIVOS

O coro se consolida como um ambiente musicalizador quando estimula a criança e oferece oportunidades apropriadas para a aprendizagem musical. Na prática coral, a criança recebe – intencional ou espontaneamente, o conhecimento dos parâmetros do som, dos elementos da música e da linguagem musical. Essa proximidade com o conteúdo musical nos ensaios a influencia e desenvolve sua formação musical.

A experiência coral deveria ser proporcionada a toda criança, pois o coro infantil equilibra uma educação musical com tendências bancárias ou muito mais teóricas que práticas e tendências que pendem só para o lado da experimentação, sem o compromisso de uma mínima sistematização do aprendizado.

Villa-Lobos, ao implantar o programa do ensino de música através do canto orfeônico, na década de 40, elencou dentre as técnicas e os procedimentos de ensino aplicados, o manossolfa, método que consiste em associar notas para solfejo aos sinais feitos com as mãos, representando a altura dos sons, como mostra a figura a seguir:



(<http://praticasemeducacaomusical.blogspot.com/2011/05/o-metodo-kodaly.html?m=1> , acessado em 03 de setembro de 2020)

Em coros infantis da atualidade, já se observa a preocupação em aliar a teoria à prática, integrando a bagagem da criança ao contexto e repertório do coro. Essa visão só acrescenta valor ao trabalho coral infantil, pois promove experiências diversificadas de aprendizagem e um contexto oportuno para desenvolver as capacidades musicais da criança. Relaciono alguns conteúdos a serem trabalhados e dou exemplos de atividades, repertório e vivências que devem ser inseridos nos encontros semanais dos coros infantis, sem a preocupação de sequência, mas de acordo com o planejamento e repertório do dia:

- (a) Som - a matéria-prima da música
- (b) Parâmetros do som
- (c) Principais elementos da música
- (d) Pauta
- (e) Claves
- (f) Notas musicais

- (g) Notas suplementares
- (h) Oitava
- (i) Escala
- (j) Figuras musicais
- (k) Compasso
- (l) Ponto de aumento
- (m) Fermata
- (n) Travessão
- (o) Marcação de compasso
- (p) Tom e semitom
- (q) Alterações
- (r) Ligadura
- (s) Staccato
- (t) Intervalos
- (u) Acordes

Além de elaborar o planejamento do ensaio, recomenda-se planejar encontros e oficinas para imersão da criança-corista nos diversos conteúdos da música. A seguir, indicamos algumas composições, que compõe a prática metodológica "Musicalizando com Alegria", para serem cantadas como repertório ou exercício, visando a sedimentação dos conteúdos ministrados.

Staccato/Legato

Mônica Coropos

Can - te s - tac - ca - to co - mo

5 C G C F C/E
um mar - te - lo_as - sim. Can - te bem le - ga - to, bem le -

9 G7 C C G C G
ga - to_a - té o fim!

13 C G C F C/E

17 Dm7 G7 C C G
Can - te s - tac -

21 C G C G C F
ca - to co - mo um mar - te - lo_as - sim. Can - te bem le -

25 C/E G7 C C G
ga - to, bem le - ga - to_a - té o fim!

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

29 C G C G C

32 F C/E Dm7 G7 C

Dinâmica

Mônica Coropos

C G7 C

5 p C G C

Can - te bem fra - qui - nho, pi - a - ni - nho, pi - a - ni - nho.

9 mf G7 C f G7 C

Cres - ce!! Cres - ce!! Bem for - te e mar - ca - do.

13 C Maestoso F rit. C G7 C

Ma - jes - to - so! Mor - ren - do, mor - ren - do, boc - ca

17 G7 rit. F/G G C C

chiu - sa pra_a - ca - bar. Mmm

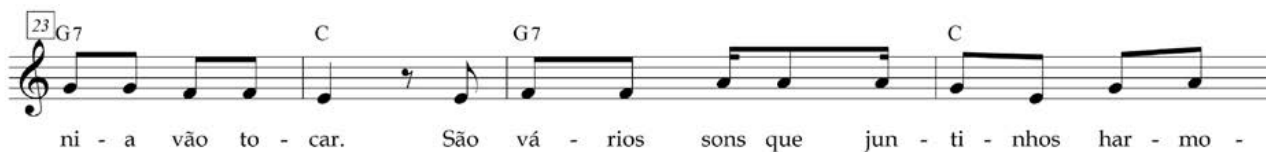
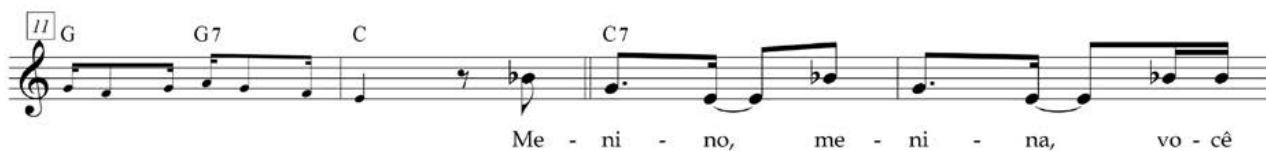
Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

Acordes

Mônica Coropos



Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

31 G C C
 sons em di - an - te tá bom. Um som não é não. Dois sons tam - bém não. Três

35 G7 C C
 sons em di - an - te tá bom.

39 G C C
 sons em di - an - te tá bom.

43 G7 C C7
 Me - ni - no, me - ni - na, vo - cê

47 F C C7
 sa-be_um a - cor - de for - mar? Me - ni - no, me - ni - na, vo - cê

51 F C G7 C
 sa-be_um a - cor - de for - mar? São vá - rios sons que jun - ti - nhos har - mo -

55 G7 C G7 C
 ni - a vão to - car. São vá - rios sons que jun - ti - nhos har - mo -

59 G7 C C
 ni - a vão to - car. Um som não é não. Dois sons tam - bém não. Três

Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

63 G C C
 sons em di - an - te tá bom. Um som não é não. Dois sons tam - bém não. Três

67 G7 C C
 sons em di - an - te tá bom. Um som não é não. Dois sons tam - bém não. Três

71 G C C
 sons em di - an - te tá bom. Um som não é não. Dois sons tam - bém não. Três

75 G7 C C
 sons em di - an - te tá bom.

79 G C C

83 G7 C C

87 G C

As figuras e as pausas

Mônica Coropos

Swing! ♩ = ♩[♩]

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

ASPECTOS PSICOMOTORES

A valorização da expressividade corporal compreende o envolvimento integral do corpo na atividade musical coral. Estimular o desenvolvimento da noção espacial, lateralidade, a execução de ritmos, gestos expressivos, coreografias e movimentações cênicas promove a independência entre corpo e voz, confere ao coro novas possibilidades estéticas, desenvolve a atenção da criança e auxilia o desenvolvimento neuromotor.

É de verdadeira importância o trabalho de consciência corporal para o canto. Ao iniciar e encerrar o ensaio, são indicadas atividades de relaxamento facial, do pescoço, dos membros superiores, da coluna e membros inferiores.

Para o bem viver

(relaxamento)

Mônica Coropos

Piano

The first system of music is for Piano. It consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand (bass clef) has a half note G3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

Pno.

The second system of music is for Piano. It starts with a measure rest marked with a box containing the number 5. The right hand (treble clef) has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand (bass clef) has a half note G3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

Pno.

The third system of music is for Piano. It starts with a measure rest marked with a box containing the number 9. The right hand (treble clef) has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand (bass clef) has a half note G3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. A first ending bracket labeled '1, 2, 3.' spans the last two measures of the system.

Pno.

The fourth system of music is for Piano. It starts with a measure rest marked with a box containing the number 13. The right hand (treble clef) has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand (bass clef) has a half note G3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. A first ending bracket labeled '4.' spans the last two measures of the system.

Pno.

The fifth system of music is for Piano. It starts with a measure rest marked with a box containing the number 17. The right hand (treble clef) has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The left hand (bass clef) has a half note G3. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

21

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

33

Pno.

37

Pno.

Em momentos de tensão ou sonolência, vivências com bola e bambolês podem contribuir com a tonicidade e atitude corais. Podemos utilizar a canção “Passe a bola” e “Roda, roda” no desenvolvimento dessa atividade. Enquanto as crianças cantam, vão fazendo os movimentos sugeridos pela canção.

Passa a bola

Mônica Coropos



1. Pas - sa a bo - la com mui - to cui - da - do, sen - tin - do o rit - mo a pul - sa - ção.
 2. Pas - sa a bo - la com mui - to cui - da - do, sen - tin - do o rit - mo a pul - sa - ção.



Pas - sa a bo - la de mão em mão pres - tan - do bas - tan - te a - ten - ção.
 Pas - sa a bo - la de mão em mão ba - ten - do o rit - mo en - tão.

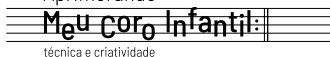


Palmas



Pas - sa a bo - la com mui - to cui - da - do, sen - tin - do o rit - mo a pul - sa - ção.

Aprimorando



técnica e criatividade

25 C C/E F F#° C/G G7 C

Pas - sa a bo - la de mão em mão can - tan - do o rit - mo_en - tão.

29 C Am7 Dm7 G7 C G7

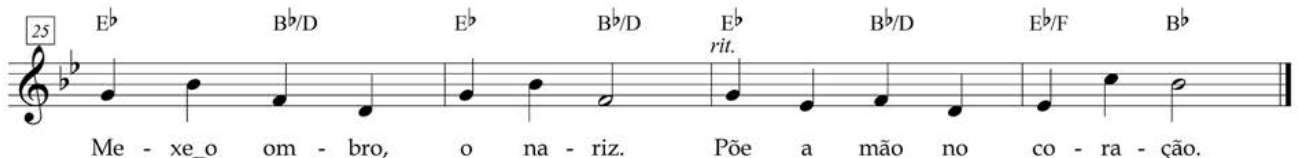
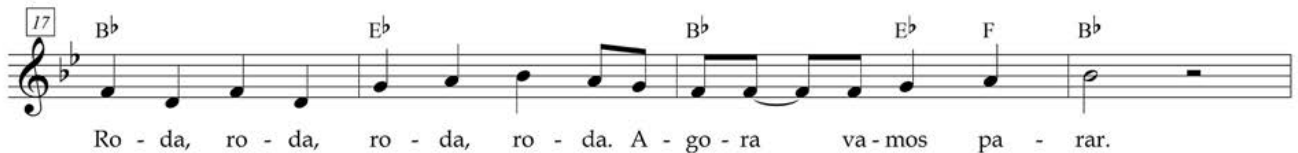
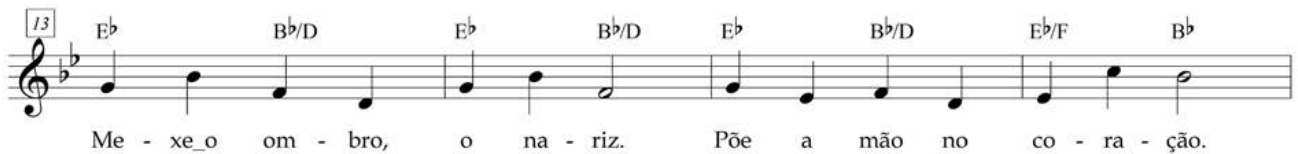
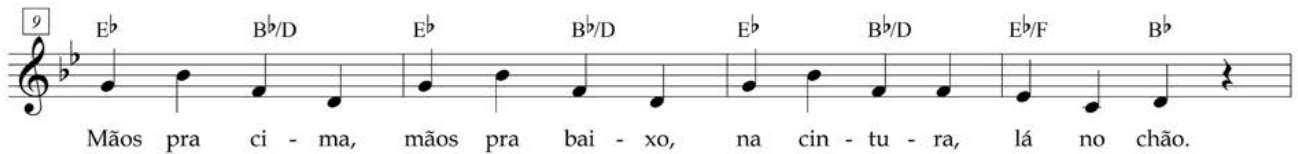
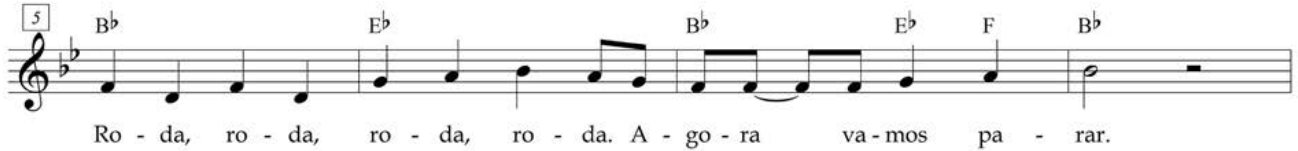
Pão, bo - lo, pão, bo - lo, pão, bo - lo, pão, bo - lo, bo - lo, bo - lo, pão, pão, pão.

33 C C/E F F#° C/G G7 C

Pão, bo - lo, pão, bo - lo, pão, pão, pão, lo, pão, bo - lo, pão, bo - lo, pão.

Roda, roda

Mônica Coropos



Aprimorando

Meu coro infantil:

técnica e criatividade

ESTRUTURA DE UM ENSAIO MUSICALIZADOR

Para a consolidação de um coro infantil como um ambiente musicalizador, faz-se necessária a sistematização dos encontros semanais e do cronograma das diversas vivências no período que compreende o ensaio. A prática pedagógica coral deve se preocupar em desenvolver quatro aprendizagens fundamentais, que serão, para cada coro, os pilares do seu desenvolvimento:

- (a) Aprender a conhecer: indica o interesse, a curiosidade e a abertura da criança para o conhecimento;
- (b) Aprender a fazer: desenvolve na criança a coragem para executar, correr riscos, transpor barreiras e limitações em busca de acertar, aperfeiçoar-se;
- (c) Aprender a conviver: traz à criança o desafio da convivência que apresenta o respeito a todos, o aprendizado e a importância do trabalho em equipe;
- (d) Aprender a ser: explicita o papel da criança em formação na busca do seu objetivo de viver.

Quando esses quatro pilares são observados, o ensaio do coro infantil pode ser interpretado no gráfico a seguir:



No quadro a seguir, preparamos uma sugestão para nortear o regente na implantação da proposta, tendo por base um ensaio com duração de 1h30min (uma hora e trinta minutos):

Hora	O quê?	Recursos e observações
19h	Boas-vindas com música	Receber os coristas com uma música coral em áudio ou vídeo (apreciação coral) ou música tocada ou cantada pelo acompanhador, o regente ou convidado. Caso haja crianças que toquem instrumentos ou sejam solistas, escalar a criança que abrirá cada ensaio com uma recepção musical.
19:15h	Explicação do programa de ensaio	É importante a criança saber o percurso do início ao fim do ensaio, para que não fique ansiosa nem desmotivada.
19:20h	Relaxamento Técnica Vocal	Em cada encontro, diversificar este momento, para que a criança seja surpreendida com um novo aprendizado, ainda que seja para atingir os mesmos objetivos. Não há problema em repetir atividades e vocalises, mas nunca fazer esse momento mecanicamente, de forma previsível.
19:30h	Canto Coletivo com desafio	Uma música do repertório do coro ou música conhecida das crianças para trabalhar expressões, articulação, projeção, trechos críticos, saltos de intervalos etc.
19:40h	Musicalização	Uma vivência sonora (por exemplo, solfejo - Cada cor, uma nota) + uma vivência rítmica (por exemplo, leitura rítmica com percussão corporal, instrumentos de percussão ou objetos sonoros diversos). Obs. As vivências devem colaborar com o que será ensaiado após.

20h	Temas novos ou a serem aperfeiçoados	
20:25h	Encerramento	Nesses últimos minutos, avaliação ou retrospectiva do ensaio, propondo desafios a vencer até o próximo encontro (por exemplo, decorar a letra da música, treinar a respiração nos trechos combinados, ouvir uma música coral no YouTube, etc.)

Quadro 1: Cronograma das diversas vivências no período que compreende o ensaio.

E, no Quadro 2, elencamos algumas vivências para o momento da musicalização:

Vivência	Instruções
1. Que som é esse?	Com o coro em roda, uma criança corista por vez tem os olhos vendados. Quando esta não puder mais ver o que se passa no ambiente, outra criança pega um instrumento musical ou objeto sonoro e passa a tocá-lo. A criança que está com os olhos vendados, deve encontrar o som que vem da roda e descobrir qual o instrumento ou objeto sonoro está soando.
2. Telefone sem fio sonoro	As crianças se sentam em roda e escolhem um instrumento ou objeto sonoro. Cada criança toca uma pequena célula rítmica, que será imitada pelas outras crianças, uma por vez. O objetivo é manter a célula rítmica inicial, mas é comum que haja modificação da célula à medida que as crianças vão tocando. • Variante: em vez de tocar, a criança poderá cantar uma frase rítmica.
3. Eco Solfejo	Após cantar os graus da escala maior, cada criança fará um pequeno solfejo, lendo uma partitura na clave de Sol. Todo o coro deve repetir, em forma de eco, o pequeno solfejo.
4. Ache a pausa	O coro é dividido em dois grupos. Um grupo receberá cartões com as figuras de som e, o outro grupo, as pausas. Ao sinal do regente, todos deverão procurar a dupla que está com a figura e pausa correspondentes.

Quadro 2: Vivências e instruções para o momento da musicalização.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

O canto coletivo é uma ferramenta de grande valor para a criança. Quando se canta em um coral, aproxima-se de si mesma e, para além do seu desenvolvimento técnico-musical, desenvolve sua percepção artística e social, seu senso estético, sua comunicação. A eficiência e o êxito de um coro estão estritamente ligados a seu regente, no que tange ao seu perfil, suas metodologias, na dinâmica dos ensaios, na compreensão dos coristas de seu gestual e raciocínio, na comunicação e na motivação. No coro infantil a criança poderá ter momentos de realização, entusiasmo, alegria e descobertas. Em tempos de impessoalidade, no coro infantil a criança será incentivada a nutrir relações interpessoais e a socialização proporcionada contribuirá de forma inequívoca para o processo de ensino aprendizagem coral, assim como na sua expressividade, afetividade, cooperação, respeito mútuo, solidariedade e sentido de pertencimento.

Embora existam alguns métodos e exercícios para o canto coral infantil produzidos no Brasil, a maior parte da bibliografia para esse segmento vem de outros países e, por isso, precisa ser adaptada e contextualizada. Buscamos embasar as vivências e atividades nos contextos nacionais, ainda que entendamos as especificidades características das regiões do Brasil. A partir dos exemplos aqui apresentados, cada regente poderá propor ampliações e adaptações para seu coro.

É imperativo reconhecermos que o ensaio é um lugar para vivências e atividades de musicalização da criança, tornando sua prática coral mais diversa, abrangente e completa. O coro infantil, que tem seu ensaio pensado e construído com momentos que visem o desenvolvimento musical da criança e de suas habilidades, oferece uma formação integrada de ensino-aprendizagem, crescimento artístico e desenvolvimento da criança.

Quando os regentes de coros infantis não se apropriam da responsabilidade de serem agentes de transformação de vidas, e perdem oportunidades para o desenvolvimento musical abrangente da criança no contexto do coro, corre-se o risco de apenas trabalharem com a construção do conhecimento, da performance, da técnica pela técnica, deixando de lado o trabalho da constituição - que envolve valores e caráter - do próprio sujeito necessário para o seu desenvolvimento integral.

O coro infantil como ambiente musicalizador deve integrar todos os aspectos indispensáveis ao desenvolvimento da criança e, como resultado desse processo, a criança adquirirá habilidades musicais cada vez mais significativas, além de se desenvolver de forma mais harmônica e na sua integralidade.

REFERÊNCIAS

- Arantes, V.A. *Afetividade na escola: alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Atlas, 2003.
Capelatto, Ivan Roberto. *Educação com afeto*. São Paulo: Fundação Educar DPaschoal, 2002.

..... Educação com afetividade. São Paulo: Fundação Educar, 2000. Coleção jovem voluntário, escola solidária.

Cunha, Antônio Eugênio. *Afeto e aprendizagem: relação de amorosidade e saber na prática pedagógica*. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2008.

Dias, Leila Miralva Martins. *Interações pedagógico-musicais da prática coral*. Revista da Abem, Londrina, v. 20, n. 27, p. 131-140, jan.-jun., 2012.

..... *Interações nos processos pedagógico-musicais da prática coral: dois estudos de caso*. Tese (Doutorado). UFRGS, Porto Alegre, 2011. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29233/000776611.pdf?sequence=1>>. Acesso em 28 abr. 2020.

Gordon, E. E. *Teoria da aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões*. Trad. Maria de Fátima Albuquerque. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

Harnoncourt, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Parejo, E. J. P. *Escuta musical: uma estratégia transdisciplinar privilegiada para Sentipensar*. 2008, Tese (Doutorado em Educação), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

Mahoney, A. A. *Emoção e ação pedagógica na infância: contribuições da psicologia humanista*. Temas em Psicologia. Sociedade Brasileira de Psicologia, São Paulo, n. 3, p. 67-72, 1993.

Marchand, Max. *A afetividade do educador*. 4ª ed. São Paulo: Summus, 1985.

Mello, Guiomar Namó de. *Educação e sentimento: é preciso discutir essa relação*. Revista Nova Escola, out. 2004.

Moore, James A. *Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente*. In: Convenção Internacional de Regentes de Coros, 1999. Brasília. Anais..., p. 47-52.

Oakley, Paul. *O ensaio coral: a performance do regente*. In: Convenção Internacional de Regentes de Coros, 1999. Brasília. Anais..., p. 113-128.

Saltini, Claudio J. P. *Afetividade e inteligência*. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2008.

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

Wallon, H. *Psicologia e educação da infância*. São Paulo: Ática, 1959.

Wallon, H. *A evolução psicológica da criança*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



ESCOLHENDO O REPERTÓRIO

Maria José Chevitarese

chevitarese@musica.ufrj.br

A escolha do repertório para um grupo coral é trabalho complexo, que requer do regente total clareza dos objetivos e metas que pretende atingir com seu grupo. Quando se trata da escolha de repertório para coros infantis, defendo que a escolha seja feita a partir de repertório de alta qualidade, abrangente, de modo a proporcionar aos cantores a possibilidade de entrar em contato com diferentes culturas, línguas e estilos musicais. Conhecer outros países através da música cantada nestes lugares é uma viagem instigante, que motiva e proporciona uma rica experiência aos nossos pequenos cantores. O estudo de novas peças, de boa qualidade, que estejam dentro das possibilidades técnicas do coro e do regente que vai prepará-las, é sempre uma estimulante viagem para as crianças.

Um regente de coros infantis precisa ter um estudo profundo sobre repertório coral, conhecer os parâmetros adequados para a escolha de um repertório que proporcione real crescimento de seu grupo e ter as competências técnicas para ensiná-lo. Algumas vezes escutamos grupos cantando peças extremamente simples, muito abaixo das possibilidades técnicas dos cantores e, outras vezes, temos coros executando um repertório bem acima da compreensão musical e de suas possibilidades vocais. Em outros momentos, percebemos que a inadequação de determinado repertório se dá pela falta de conhecimento do regente. Um regente de coro infantil precisa ter afinação e precisão rítmica impecáveis, além do conhecimento de regência, técnica vocal e estilos para poder orientar seu grupo adequadamente.

O repertório coral para coros infantis é extremamente abrangente, passando por músicas a capella e obras escritas originalmente com acompanhamento, de caráter sacro ou profano, arranjos de canções populares, do folclore nacional e internacional, chegando até a música sinfônica, os musicais e as óperas, tanto infantis como as com temáticas adultas em há a participação de crianças. Por essa razão não posso concordar com coros infantis que restringem seu repertório apenas à música popular brasileira. É verdade que temos uma música popular bastante rica, mas também é verdade que existem outros tipos de música igualmente interessantes. A criança está em processo de formação. Não dar a ela a oportunidade de entrar em contato com outras linguagens, outros tipos de música, é restringir seu mundo, é negar informação e impedir a ampliação do universo cultural dessa criança.

Dentro do vasto repertório brasileiro e internacional para coro infantil é possível encontrar obras com os mais diferentes graus de dificuldade técnica. A escolha de um repertório adequado para um grupo coral é tarefa que requer toda atenção do regente, precisa ser compatível com seu desenvolvimento técnico, não somente em relação à extensão vocal, como também em relação à propriedade do texto e ao grau de compreensão musical exigido para a execução da obra, entre outras capacidades. Ao escolher o repertório a adotar num determinado grupo é preciso buscar obras que contribuam para uma vivência formadora e transformadora de nossos cantores. A escolha de um repertório adequado para um coro infantil, que favoreça a junção do pedagógico com o artístico, é de fundamental importância para que o grupo possa se desenvolver com qualidade e eficiência e alcance o sucesso.

Muitas vezes sou abordada por regentes de coros infantis que me pedem sugestões de repertório para o seu grupo. Indicar um repertório, sem conhecer de perto o coro, é uma tarefa impossível! Cada coro tem suas características próprias, e a escolha do repertório precisa se basear nessas características. É importante conhecer os objetivos do coro, a idade dos cantores, seu grau de amadurecimento vocal, o desenvolvimento técnico e emocional, a sonoridade do grupo e as condições de trabalho. A partir dessas informações poderemos estruturar os aspectos que desejamos desenvolver com as crianças. Só, então, teremos condições de escolher o novo repertório. Precisamos ainda saber: É um novo grupo que está se formando? As crianças já vivenciaram a experiência coral em outros coros? Se é um coro que já existe, como é feita a introdução de novos cantores no grupo? A cada ano, novas crianças são introduzidas ao grupo? Qual a porcentagem de novas crianças em relação ao número total de cantores? A entrada de novos cantores influenciará na escolha do repertório. Algumas vezes é necessário darmos um passo atrás em relação ao grau de dificuldade das peças selecionadas, de modo a acolher os novos cantores e, a partir de um segundo momento, com os novos cantores já integrados, impulsionarmos o grupo para que alcance um novo patamar.

É importante buscar um conjunto de obras que possam ser compreendidas e internalizadas e, posteriormente, apresentadas em público com um bom grau de qualidade e consistência e que proporcionem muito prazer e alegria aos nossos cantores. Meu cantor não gostará igualmente de todas as peças; certamente terá sua peça preferida e a que mais lhe dá prazer ao executar. Devemos, todavia, incentivar nossas crianças a experimentar um repertório eclético, para possam formar seus próprios conceitos a respeito do que preferem, ao invés de assumirem uma atitude preconceituosa a respeito do que simplesmente dizem não gostar por nunca terem experimentado. Minha experiência mostra que é surpreendente como as crianças recebem bem tanto obras escritas nos séculos passados como peças contemporâneas. Realizam, com a mesma alegria, obras com linguagens totalmente diferentes como a singela canção "Que lindos olhos", do folclore brasileiro, que se encontra harmonizada no Guia Prático, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), como "O Navio Pirata", de Lindemberg Cardoso (1939-1989). Da mesma forma, deliciam-se cantando o coro de crianças da ópera "Carmem" do compositor francês Georges Bizet (1838-1875), composta em 1875, ou a obra "War Requiem" do compositor inglês Benjamin Britten (1913-1976), composta em 1961 ou, ainda, a cantata "Coração Concreto" do brasileiro Ronaldo Miranda (1948), composta em 1987. Percebo que o que realmente importa para as crianças é a qualidade da obra, o interesse que desperta e a abordagem assertiva utilizada pelo regente ao ensaiar a nova peça.

Procurei fazer um apanhado das obras brasileiras escritas originalmente para coro infantil que se encontram disponíveis em sites. Existem também diversos sites que disponibilizam arranjos, geralmente de música popular brasileira, como é o caso do site de Alexandre Zilahi, onde está disponível para download o livro 32 canções para coros infanto juvenis (<http://www.zilahi.com.br>) e o site da regente Patrícia Costa (<https://pt.pccantocoral.com/arrangements>) onde há dez coletâneas, com arranjos, para diferentes formações corais, todas disponíveis para download.

Sugiro também os sites do maestro André Protásio, onde encontramos arranjos classificados pelo grau de dificuldade. Esse é particularmente interessante para coros juvenis (<https://www.andreprotasio.com/shows>). Temos, ainda, o site do Festival Internacional de Corais (MG) (<http://www.ficorais.org.br>).

festivaldecorais.com.br/index.php/arranjos) e o site Sesc Partituras (<http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/home>). No site Sesc Partituras pode-se encontrar uma boa variedade de obras, entretanto, as obras não estão separadas pela formação vocal, o que dificulta a pesquisa.

Neste capítulo procuro também definir alguns critérios para a escolha das obras a serem trabalhadas com o coro, de modo que o grupo possa se desenvolver e se aprimorar. Abordo a questão da escolha do repertório, levando-se em consideração a extensão vocal, a dificuldade técnica, o texto e o caráter da obra. Trago também algumas estratégias possíveis de serem adotadas para o ensino de novas canções, tratando desde o ensino de uma melodia até exercícios para auxiliar o canto a duas ou mais vozes. Finalizo abordando a preparação das obras com orquestra e para concertos com encenação.

OBRAS BRASILEIRAS

Embora exista razoável número de obras brasileiras escritas para coro infantil, temos imensa dificuldade em encontrá-las, por serem raríssimas as editoras que se encarreguem de produzir e distribuir esse material. Assim, o regente de coros infantis fica restrito a umas poucas publicações, muitas vezes concentradas nas grandes cidades, e aos arranjos de música popular brasileira e de peças folclóricas, que circulam no país em cópias xerográficas. Alguns sites apresentam, disponível para download, uma pequena quantidade de peças escritas originalmente para coro, sendo muitas delas de grande dificuldade técnica, o que inviabiliza a sua execução para a grande maioria dos coros brasileiros. Um material valioso, com obras muito interessantes, é o **Guia Prático de Villa-Lobos**, impresso em 1942, pela Editora Irmãos Vitale e que foi reeditado, em 2009, pela Academia Brasileira de Música e a Fundação Nacional de Arte (Funarte). Embora esteja esgotada, temos a informação de que em breve o livro estará disponível para download no site da Academia Brasileira de Música. Nele encontramos 137 canções folclóricas brasileiras harmonizadas ou ambientadas por Heitor Villa-Lobos, sendo algumas a capella e outras com acompanhamento de piano. Há nessa coleção peças singelas, com diferentes graus de dificuldade, que agradam a todas as crianças.

Pela Funarte encontramos uma coleção de obras para coros infantis impressas nos anos 1980. Nesta época a Funarte lançou 77 partituras corais, em séries abrangendo arranjos sobre motivos folclóricos e obras originais de compositores brasileiros de várias tendências. No ano de 2007, 2009 e 2010 alguns desses títulos foram reeditados e uma nova série com 12 obras corais, para difusão via internet, voltada para coros juvenis, foi disponibilizada (<https://www.funarte.gov.br/funarte/serie-de-coro-juvenil/>).

Fazem parte da coleção de 1980 a seguintes obras:

	Compositor	Título
1	Almeida Prado	Rodas
2	Almeida Prado	Díptico para duas meninas

3	Almeida Prado	O livro mágico do Curumim
4	Bruno Kiefer	Canção da chuva e do Vento
5	Cirlei Moreira de Hollanda	O Pinguim
6	Cirlei Moreira de Hollanda	O Marimbondo
7	Domenico Hélio Goffredo	André
8	Emmanuel Coelho Maciel	Os Sapos
9	Ernst Widmer	O Pato
10	Ernst Widmer	Pralapracá
11	Ernst Widmer	A Emenda e o soneto
12	Gisele B. M. Ribeiro Galhardo	Ou isto ou aquilo
13	H. David Korenchandler	Ludus
14	H. David Korenchandler	IV Miniaturas
15	H. David Korenchandler	Velha Anedota
16	H. David Korenchandler	Cai, cai, balão
17	Jorge Antunes	Quero o meu tempo prá mim
18	José Alberto Kaplan	Vilancincos
19	Jurema E. Imbrosio	São Francisco
20	Lindembergue Cardoso	O navio Pirata
21	M. Helena Rosas Fernandes	Dapraba
22	Mario Ficarelli	Noturno
23	Mary Benedetti Timarco	Rimas Infantis
24	Mary Benedetti Timarco	Sapafarra
25	Maura Palhares Machado	O Mosquito escreve
26	Marcos José Cruz Mesquita	A Quaresmeira
27	Murilo Santos	Canção da chuva e do vento

28	Murilo Santos	Canção da Garoa
29	Ronaldo Miranda	Borba Gato
30	Vanda Bellard Freire	Um ideal

No esforço de ampliar o acesso às obras de compositores brasileiros para coros infantis, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, em parceria com a Funarte vem desenvolvendo o projeto Um Novo Olhar, que disponibilizará para download gratuito as obras citadas, trazendo outras tantas, abaixo elencadas (www.umnovoolhar.art.br). Nesse site, o regente terá acesso à partitura integral e às partes cavadas, aos áudios com as vozes separadas e ao acompanhamento de piano, além de vídeos com a execução das obras.

A coleção, denominada “20 Rondas Infantis de Edino Kieger”, começou a ser escrita em 1952, quando o compositor participava do II Curso Internacional de Férias da Pró-Arte, em Teresópolis (RJ). Em 1983, surgiu a ideia de editar, pela LK Produções Artísticas, esse trabalho. De acordo com o compositor, a coletânea deve ser entendida como uma obra aberta, um ponto de partida para a prática musical, um estímulo permanente à criatividade; seja por parte dos professores ou dos alunos.

Os vinte títulos que compõem esse trabalho poderão ser executados em uníssono, com ou sem acompanhamento instrumental, ou em cânone. É um rico material, pronto para ser experimentado e recriado por todas as crianças de diferentes idades e que foi reeditado pelo projeto.

20 Rondas Infantis, de Edino Krieger

- 1 Bom dia
- 2 Bam-ba-la-lão
- 3 A canoa não virou
- 4 Marcha, soldadinho
- 5 Ciranda das flores
- 6 Um, dois
- 7 Capelinha de São João
- 8 Garibaldi não foi à missa
- 9 Boa noite
- 10 O galo

- 11 O cachorro
- 12 O elefante
- 13 O boi de mamão
- 14 O pato e a galinha
- 15 O macaco Simão
- 16 O cavalinho alazão
- 17 O gatinho
- 18 Cantoria dos bichos
- 19 Baião
- 20 Os sinos de Belém

Outra coleção bastante interessante é a composta por Marcelo Rauta “15 Canções Capixabas”, que traz canções do folclore do Estado do Espírito Santo, arranjadas para coro infantil a duas vozes, com acompanhamento ao piano:

15 Canções Capixabas, de Marcelo Rauta

- 1 Serená
- 2 Tangolomango
- 3 Periquito maracanã
- 4 Marinheiro, encosta a barca
- 5 Sinhá Marreca
- 6 Pobre barqueiro
- 7 Esquinado Capixaba
- 8 Candieiro
- 9 Ora, vamos tirar areia
- 10 O vapor da Bahia
- 11 Ó Sali-Sali-ça
- 12 Romance de Juliana e Dom Jorge

- 13 Meu barco é veleiro
- 14 Ó, mana Chica
- 15 Meu navio

O projeto Um Novo Olhar encomendou obras para coro infantil, a 10 compositores, que resultaram num material bastante rico, com diferentes graus de dificuldades e que está sendo agora disponibilizado para todos. São elas:

Compositor	Obras
Cezar Elbert	Um Bom Momento prá cantar Menino Gigante Mensageiro da Esperança
Edmundo Villani-Côrtes	Cantatinha de Natal
Eduardo Lakschevitz	Animais Folhinha do Coqueiro Lavadeira
Ernani Aguiar	Aleluia Natal
Isaias Ferreira	As três Marias Maria vai com as outras Quando eu brincava de roda com Maria Rock da Maria
João Guilherme Ripper	Pequeno cancionero Canon a duas vozes Canon a duas vozes Samba da Marambaia Guarânia Nhamandu Jogueru (da ópera Onheama)

	Coema Porã (da ópera Onheama)
Mônica Coropos	Aleluia
	Gloria
	Kyrie
	Magnificat
Rafael Bezerra	Três Canções para os Pequeninós
	Verdes são os Campos
	Acalanto
	Marcha
Tibor Fittel	Suíte Carioca
	Mar
	Feira
	Carnaval
	Vem cochichar
Tim Rescala	Três histórias da Vovó
	Abertura
	A fazendinha da Vovó
	A cirandinha da Vovó
	A costura da Vovó
	Final

ESTRATÉGIAS PARA ESCOLHA DO REPERTÓRIO

Um repertório bem escolhido contribuirá na construção sonora do grupo, no aprimoramento da afinação e no desenvolvimento musical de nossos cantores. Gosto de pensar na escolha do repertório coral como a combinação de vários parâmetros. Preciso levar em conta o número de ensaios que terei até o dia do concerto, e o tempo de duração dessa apresentação. Importante ter em mente que o repertório escolhido, além de precisar ser motivador e trazer novos desafios vocais e interpretativos para os cantores, terá que ficar pronto em tempo hábil, para que os cantores entrem no palco com segurança e possam realizar um bom concerto. Como equilibrar as peças em termos do grau de

dificuldade e minutagem total, de modo que possamos realizar os ensaios do coro com tranquilidade, com os cantores atentos e interessados durante todo tempo, sem que precisemos lançar mão de ensaios extras? Outro aspecto a ser levado em consideração é a sequência a ser dada ao repertório para que tenhamos um concerto agradável e dinâmico, que mantenha não somente a concentração dos cantores durante todo o tempo, como também prenda a atenção da plateia. O concerto precisará ser dinâmico e cativante. Afinal, o equilíbrio será sempre a chave para alcançar um bom resultado.

EM RELAÇÃO À EXTENSÃO VOCAL

Os estudos sobre extensão vocal e tessitura de crianças apresentam resultados bastante diferentes e até mesmo contraditórios. Refletindo sobre esse assunto e levando em consideração minha experiência, trabalhando por mais de 35 anos com coros desta natureza, percebo que a bibliografia, principalmente a estrangeira, parte de pressupostos diferentes da realidade brasileira. No Brasil, muitas vezes recebemos em nossos coros crianças de 11 ou 12 anos que jamais desenvolveram um trabalho vocal e, em consequência, apresentam uma extensão vocal ainda bastante reduzida. Por outro lado, quando recebo uma criança aos 7 anos de idade, que permanece no coro até os 12 anos, e, portanto, já com cinco anos de trabalho vocal, essa criança, normalmente, possui uma extensão vocal de aproximadamente duas oitavas. Em alguns casos, temos também crianças que quando chegam ao coro, por já cantarem, de forma equivocada, em outros lugares, trazem vícios de colocação de voz que provocam uma redução na extensão vocal, como o canto no registro grave, usando apenas a voz de peito, por exemplo. De acordo com Phillips (2014), a extensão vocal varia não apenas com a idade da criança, mas também com o trabalho vocal que é desenvolvido. Assim, cada criança será um caso único, com seu histórico de vida. O mais importante será que você, regente, conheça a voz das crianças de seu coro e escolha um repertório apropriado, que as ajude a se desenvolver vocalmente, que não danifique seu aparato vocal. Para os regentes interessados nesse assunto, sugiro a leitura do capítulo primeiro deste livro, na seção dedicada ao estudo da ampliação da extensão vocal.

Esclareço que as referências adotadas aqui são relativas, baseadas em minha experiência pessoal. São apenas sugestões que deverão ser avaliadas por cada regente, dentro de sua realidade.

Normalmente, crianças de 6 a 8 anos ou coros iniciantes cantam, sem problemas, dentro da extensão entre Dó 3 e Dó 4, considerando o Dó 3 como o central do piano. Na medida em que vão crescendo e trabalhando sua extensão vocal, temos uma ampliação dessa extensão. Aos 12 anos já possuem uma extensão que vai do Lá 2 ao Sol 4, mas a grande maioria possui pouco som na região grave; portanto, acho preferível pensar em músicas que estejam dentro da extensão de Dó 3 a Mi 4. Eventualmente, pode ocorrer uma nota mais aguda como Fá 4, Sol 4, Lá 4 ou alguma nota mais grave que o Dó 3.

Normalmente, a partir dos 11 ou 12 anos começa a ocorrer a muda vocal, tanto nos meninos quanto nas meninas. Nas meninas, a muda normalmente ocorre de forma mais rápida, mas se percebe a modificação da voz dessa menina que passa a ter maior potência e projeção pelo alargamento e abaixamento da laringe e a ampliação de sua extensão vocal. Nos meninos, a muda é mais perceptível tendo em vista o crescimento bem maior de suas pregas vocais. No caso dos meninos, é preciso

acompanhar o desenvolvimento de sua voz e ir mudando sua classificação vocal conforme sua voz vai se desenvolvendo. Nos coros infantis, com meninos em muda de voz, é possível fazer um repertório com notas mais graves como Sol 2 ou, até mesmo, Fá 2, porque esses meninos poderão garantir a sonoridade nessas notas.

É preciso manter sempre em mente que um coro infantil não é um coro adulto em miniatura, que tem características próprias. Será sempre preciso buscar um repertório adequado à idade vocal e à fase de maturação da criança ou adolescente para termos uma escolha eficiente do repertório coral.

EM RELAÇÃO À DIFICULDADE TÉCNICA DA OBRA

Ao iniciarmos um coro infantil, constituído por crianças pequenas ou que nunca participaram de um coro, é fundamental começarmos pelo canto em uníssono, se desejarmos construir um trabalho sólido. Mary Goetze (Goetze; Brieker; Boshoff, 2016) aponta que o sucesso do desenvolvimento da habilidade de cantar se faz a partir do canto em uníssono e que esse é pré-requisito para cantar em vozes. Na opinião da autora, a maioria das crianças até 8 ou 9 anos terá dificuldade para cantar em vozes e que não há sentido em forçar esse canto antes de a criança estar pronta para isto. **Há um repertório em uníssono bastante interessante, nacional e internacional, que poderá ser adotado com os coros iniciantes. Hábitos da rotina coral, como ouvir atentamente o regente em um exemplo vocal, executar uma entrada e um corte com precisão, construir a sonoridade do coro, a afinação, a precisão rítmica, a dinâmica e o fraseado são parâmetros que precisam ser trabalhados desde o primeiro ensaio e que poderão ser lapidados com auxílio desse repertório.** Só após o domínio do canto nessa modalidade é que poderemos pensar em trazer uma obra com divisão de vozes.

Embora muitas pessoas pensem que os cânones ou as peças em terças são boas para introduzir o estudo de obras em duas ou mais vozes, na realidade, essas duas modalidades não são tão simples para serem executadas por crianças ainda inexperientes. É comum as crianças se perderem ao cantar em cânone. Nas canções em terças, o mais provável é que todo o coro caminhe para a voz mais aguda e não consigam manter as duas vozes. Uma forma mais fácil de iniciar o ensino de peças a duas vozes é utilizando composições escritas como perguntas e respostas, como o arranjo da canção do povo Maori, da Nova Zelândia, "Epo I Tai Tai E", encontrada no livro *Chansons pour les vacances*.

Epo I tai Tai E

Jos Wuytack

Soprano
E-po i tai tai e e-po i tai tai e

Mezzo-soprano
E-po i tai tai e e-po i tai tai

5
Sop.
e-po i tai tai e-po i tou-ki tou-ki e-po i tou-ki tou-ki e

MzS.
e e-po i tai tai e-po i tou-ki tou-ki e

Um segundo passo seria introduzir uma obra com ostinato como o apresentado em “Vinhetas de Maracatu”, no arranjo de Edu Fernandes, que parte de temas compostos por Dimas Sedicias e Antônio Nóbrega. Com o tema de Dimas Sedicias que tem por letra:

- Batuqueiro, que baque é este?
- É o baque de vossa alteza
- E não há outro nenhum outro baque?
- Há Senhor, mas é só tristeza.

Edu Fernandes propõe um cânone que funciona, praticamente, como pergunta e resposta, o que facilita bastante a execução para cantores iniciantes. Enquanto duas vozes cantam este cânone em pergunta e resposta, uma terceira voz entoia um ostinato, resultado de uma criação coletiva conduzida por Fernandes que diz: “Quem, quem vem, quem vem lá?” A junção destas três linhas se faz de maneira bastante orgânica e sem grandes dificuldades. Caso seu grupo já esteja um pouco mais desenvolvido e possua um número de crianças suficiente você poderá inserir o tema de Antônio Nóbrega que diz:

Mateus, embaixador

Estrela alva do dia.

- Que sonho é esse, que sina é essa?
- Que sonho é esse, que sina é essa?

Vinhetas de Maracatu

Temas: Dimas Sedicias e Antonio Nobrega

Arr: Edu Fernandes

Soprano Ba - tu - quei - ro que ba-que_é es - se? - - -

Soprano Ba - tu - quei - ro que ba-que_é

Mezzo-soprano Ma - teus, em - bai - xa-dor Es - tre - la_al-va do di - a Queso-nho_é

Contralto Quem, quem vem? Quem vem lá? Quem, quem vem? Quem vem lá, quem

Sop. ³É o ba - que de Vos-sa_Al - te - za E não há ne-nhum ou - tro

Sop. es - se? É o ba - que de Vos-sa_A - te - za.

MzS. es - se,quesi-na_ées - sa?Queso-nho_é es - se,quesi - é es - sa? Ma - teus, em - bai - xa-dor Es -

C. vem, quem vem? Quem, quem vem? Quem vem lá,

Sop. ba - que? Há se-nhor, mas é só tris - te - za

Sop. E não há ne-nhum ou - tro ba - que? Há se-nhor, mas é só tris

MzS. tre - la_al-va do di - a Queso-nho_é es - se,quesi-na_ées - sa?Queso-nho_é es - se,quesi-na_ées - sa? Ma

C. Quem, quem vem? Quem vem lá, quem vem? Quem vem?

Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

Outra técnica também interessante é a do descante. Ela aparece no arranjo de Claudia Feitosa para a marchinha de carnaval composta por Lamartine Babo (1904-1963), em 1933, intitulada “Linda Morena”. Nesse arranjo a melodia principal é acompanhada por dois descantes, sendo um acima da melodia principal e outro abaixo. Como essas linhas melódicas são bem diferentes, a criança terá mais facilidade para juntar todas as vozes. Caso o coro ainda não esteja pronto para cantar as três vozes, é possível fazer apenas a melodia principal com um dos descantes.

Linda Morena

Lamartine Babo
Arr: Claudia Feitosa

Musical score for the first system of "Linda Morena". It features three vocal parts: Soprano, Mezzo-soprano, and Contralto. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Lin - da mo-re - na Que me faz pe-nar_".

Musical score for the second system of "Linda Morena", starting at measure 8. It features three vocal parts: Soprano (Sop.), Mezzo-soprano (MzS.), and Contralto (C.). The lyrics are: "Que tan - to bri - lha_ tan-to quan-to_o teu o-lhar_".

Outra possibilidade é a utilização de uma peça em que as duas vozes são bastante diferentes entre si, de tal forma que dificilmente as crianças confundirão as melodias. Nesse caso podemos ensinar a todo o grupo as duas melodias. Mary Goetze (Goetze; Brieker; Boshoff, 2016) é de opinião que esse procedimento traz grandes benefícios para o coro, uma vez que permite aos cantores ter um melhor entendimento da estrutura da peça e da maneira como as partes interagem, além de trabalhar a percepção auditiva. A autora ressalta ainda a possibilidade de desenvolvimento da voz do cantor nos

diferentes registros, uma vez que cantarão a linha de soprano e de mezzo, permanecendo envolvidas na atividade durante todo o processo de aprendizagem.

Cirandas do Recife

Folclore brasileiro
 Maria José Chevitarese

The musical score is written for Soprano and Mezzo-soprano in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese and describe a traditional game of hide-and-seek.

Soprano:
 Man - dei fa - zer u - ma ca - sa de fa - ri - nha Bem
 ma - nei - ri - nha que o ven - to pos - sa le - var Oi pas - sa sol, oi pas - sa chu - va oi

Mezzo-soprano:
 A - chei bom bo - ni - to
 Meu a - mor brin - car Ci - ran - da ma - nei -
 pas - sa ven - to Só não pas - sa o mo - vi - men - to do ci - ran - dei - ro a ro - dar.
 - ra vem cá ci - ran - dei - ra Vem cá ba - lan - çar

Os cânones podem ser utilizados quando a criança já tem algum domínio do canto em vozes. Embora muitas pessoas pensem que é bastante fácil cantar em cânone, nem sempre isso corresponde à realidade. Existem cânones bem simples e outros bastante complexos. A coleção "20 Rondas Infantis" composta por Edino Krieger (1928) possui desde cânones bastante simples como "O galo"

O galo

Edino Krieger

Co-co-ro - có Co-co-ro - có! O rei do ter - rei-ro se põe a can - tar Co-co-ro tar

até cânones um pouco mais complexos como “Os sinos de Belém” que, além de possuir quatro entradas, trabalha dentro de uma extensão vocal do Fá 3 ao Fá 4.

Os sinos de Belém

Edino Krieger

Blém, blém, blém, blém. To - camos si - nos blém, blém, blém. A - nun -
cian - do que Cris - to nas - ceu em Be - lém, Be - lém, que nas - ceu em Be - lém.

Será sempre interessante que novas dificuldades sejam introduzidas ao repertório, pouco a pouco. Uma possibilidade seria o caminho sugerido a seguir. É bom lembrar que a questão da dificuldade envolve muitos parâmetros, e que uma canção em uníssono pode ser fácil, mas pode ser também extremamente difícil. Caberá ao regente, com bom senso, escolher o repertório adequado para que seu coro se desenvolva.

- Canções em uníssono
- Canções em pergunta e resposta – para introduzir duas vozes
- Canções com melodia, acompanhada por *ostinato*
- Canção com descante
- Canções de linhas melódicas bastante independentes
- Cânones
- Canções em terças ou sextas

A escolha do repertório apropriado para um coro é uma tarefa que demanda tempo e análise de cada obra. Todos os anos escolho peças dentro do nível técnico da maior parte dos cantores do meu coro, mas que contenham aspectos que eu deseje trabalhar, para que o coro aprimore, por exemplo, a articulação, a projeção sonora ou o legato. Escolho também alguma obra que será o nosso desafio do ano. Uma obra que exija tecnicamente um pouco mais das crianças, uma obra com um grau de dificuldade um pouco maior. O planejamento da abordagem dessa peça deverá ser bastante criterioso

para que as crianças consigam vencer os obstáculos de forma prazerosa. Se meu coro só canta em uníssono, posso levar uma peça a duas vozes ou, se já canta a duas, posso levar uma obra a três vozes. Poderá ser uma peça com uma harmonia mais densa, com dissonâncias ou algo novo, enfim, que possa promover o crescimento técnico do meu grupo. Escolho, ainda, algumas peças bem simples e alegres que atenderão aos novos cantores e que servirão como momentos de descontração de meu ensaio. É importante que tenhamos obras mais fáceis para a criança que acabou de entrar no grupo, para que se sinta acolhida e capaz de cantar o repertório proposto. Além disso, procuro sempre mesclar peças mais fáceis com peças mais difíceis de modo a distensionar meu cantor durante o ensaio. Ao mesmo tempo que apresento um desafio novo, que exija uma maior concentração desse cantor, logo em seguida, trago peças mais simples que poderão ser cantadas sem precisar de uma super concentração.

As peças de maior dificuldade são realizadas, principalmente, na primeira parte do ensaio, enquanto as crianças estão descansadas. E são feitas por trechos, de modo a não se tornar exaustivo para os cantores. Após estudar a obra mais difícil, que exigiu uma grande concentração do coro, procuro fazer uma obra leve, mais simples, que a criança já domine, de modo a equilibrar meu ensaio.

EM RELAÇÃO AO TEXTO DA OBRA

Será importante observar se o texto da canção selecionada está de acordo com a idade dos cantores e com os princípios que desejo cultivar. Precisamos ter consciência de que será difícil para um coro infantil cantar uma canção que aborde uma temática distante do amadurecimento e da compreensão da criança. Da mesma maneira, textos demasiadamente infantis, para coros com cantores acima de 10 anos, também não seriam apropriados, uma vez que dificilmente prenderiam a atenção dessas crianças.

Assim, quando trabalhamos com um coro que abrange uma larga faixa etária, o cuidado com a escolha do repertório precisará ser ainda maior. Caso se opte por uma obra de letra muito infantil, o regente correrá o risco de os cantores maiores não aceitarem bem a peça. Caso se escolha uma obra com uma letra muito densa, as crianças menores poderão não compreender a profundidade da obra e, por conseguinte, cantar sem o amadurecimento sonoro necessário. Nesses casos, em que a faixa etária do grupo é demasiadamente larga, caberá ao regente escolher uma obra levando em consideração a heterogeneidade de seus cantores, de modo que o repertório atenda todo o seu grupo.

Cantar canções de outras culturas, de preferência na língua que foi escrita originalmente, traz sempre um grande desafio e motivação para nossas crianças. As crianças brasileiras estão acostumadas a ouvir músicas em português e em inglês. Quando temos a oportunidade de apresentar uma peça em outra língua – como francês, italiano, espanhol, latim, hebraico, alemão, japonês ou tantas outras – abrimos um universo sonoro para nossas crianças, que têm neste momento a oportunidade de conhecer a música de outro país e entrar em contato com um novo idioma. Podemos aproveitar esse momento para trazer informações sobre essas outras culturas. É imprescindível que o regente estude bem a pronúncia desse texto e traga a tradução da letra para que as crianças possam compreender melhor o contexto da obra e, conseqüentemente, realizem sua interpretação de forma consciente. Para

enriquecer o nosso ensaio podemos trazer uma pessoa nativa desse país, para ensinar a pronúncia e contar algum fato interessante sobre sua cultura.

EM RELAÇÃO AO CARÁTER DA OBRA

Escolher peças com diferentes características e estilos pode nos ajudar no planejamento do ensaio e na estruturação de um concerto. Gosto de escolher músicas em andamento mais vivo e músicas mais lentas, músicas sacras e profanas, músicas folclóricas, músicas populares, passando por diferentes línguas. Esse repertório bastante eclético permite a estruturação do ensaio de tal maneira que o interesse das crianças seja mantido durante todo o tempo. Em cada ensaio, estudo três ou quatro músicas, ou trechos dessas músicas, sempre alternando as peças pelo grau de dificuldade e levando em consideração também o andamento e o caráter. Se fizermos um ensaio inteiro com obras com as mesmas características, poderá se tornar enfadonho. Ao utilizarmos apenas peças lentas, por exemplo, as crianças adormecerão em suas cadeiras, mas se trabalharmos somente com peças que as agitem demasiadamente, poderemos ter, em determinado momento, problemas em relação ao controle do grupo.

Do mesmo modo, ao preparar a sequência de peças para um concerto, procuro combiná-las de modo a nunca deixar que cantores ou público percam o interesse. Meu cantor deverá estar motivado durante todo o concerto, transmitindo com energia a música que interpreta. Só assim a audiência se manterá presa ao espetáculo. A forma como organizo as obras num programa fará toda diferença em relação à interpretação do coro tanto quanto à recepção pela plateia. A peça que irá começar o concerto deverá prender a atenção da audiência e fazer com que o público queira ouvir mais. A peça que finaliza o concerto será tão importante quanto a peça que inicia. O público deverá sair do concerto com a sensação de que gostaria de ter ouvido mais uma obra, para além do bis. Muitas vezes, um coro canta um programa linear e isso gera desinteresse, e é isso que devemos evitar. É através de uma escolha acertada do repertório que alcançaremos nossos objetivos.

ESTRATÉGIA PARA ENSINAR NOVAS MÚSICAS

Quando trabalho com crianças até 7 anos, não costumo usar partitura. Nessa idade, a partitura distrai a criança, que deixa de ouvir os referenciais de altura, ritmo, fraseado e agógica e passa a brincar e a amassar a folha de papel. Quando trabalho, porém, com crianças de 8 anos em diante, faço questão de que todas tenham a partitura em suas mãos e que sigam nela o texto, a melodia, e os sinais utilizados na escrita musical. Todas as crianças recebem a partitura integral do coro. Se a peça é a duas vozes, teremos duas linhas em cada sistema; se a três vozes, três linhas por sistema, e assim por diante. No início do semestre, após distribuir as partituras, esclareço para todas as crianças, em conjunto, como é feita a leitura da partitura para cada uma das vozes. Caso alguma criança não compreenda, vou até sua direção e mostro, diretamente em sua partitura, como deverá acompanhar a música. Só após essa explicação passo a trabalhar a peça. Algumas vezes as crianças menores sentem alguma dificuldade nesse início. Para contornar esse desconforto, peço a um cantor que já está a mais tempo no grupo para que se sente ao lado deste novo membro do grupo, para ajudá-lo a seguir a partitura. Em, no máximo,

dois ensaios, o processo é compreendido e a criança já é capaz de acompanhar sozinha a sua voz na partitura.

Gosto de ler novas peças no início do ensaio, após os exercícios de relaxamento e aquecimento vocal. Utilizo esse momento por entender que a criança, ao chegar ao ensaio, está mais descansada, conseguirá receber e absorver as novas informações com mais facilidade. É importante que o regente tenha estudado a peça e tenha traçado uma estratégia de leitura. **Nem sempre o melhor pedaço para começar o estudo de uma peça é o primeiro compasso. É bom que comecemos de um trecho que não seja altamente complexo e, sim, por algum ponto que vá chamar a atenção das crianças, de modo a motivá-las para o estudo da obra.**

Ao apresentar a obra costumo fazer sua contextualização e falar um pouco a respeito do compositor para que a criança incorpore em seus conhecimentos essa nova informação. Podemos pedir que as crianças pesquisem sobre o compositor para saber em que país ele nasceu, em que época viveu ou alguma informação a respeito da música, como estratégia didática.

A partir dessa contextualização já estamos prontos para começar o estudo da canção. Normalmente começo pela leitura da letra da canção. Caso seja em outro idioma, enquanto ensino a pronúncia, vou trazendo sua tradução para que as crianças compreendam o que vão cantar. Se a peça for mais complexa, fazemos também a leitura rítmica do texto.

Após o estudo do texto iniciamos o estudo da melodia, já incorporando o texto. A maior parte dos coros brasileiros são compostos por crianças sem leitura musical. Assim, na maioria das vezes, o aprendizado é feito por repetição, com acompanhamento da partitura. É importante que cantor, partitura e execução da canção estejam sintonizados e que a criança perceba a relação direta entre a escrita musical e aquilo que canta. **Assim, enquanto trabalho a peça, procuro mostrar que a linha melódica escrita na partitura faz o mesmo movimento que a melodia e, aos poucos, vai-se aprendendo a relação entre o que se está cantando e o que está escrito, assim como a duração de cada figura empregada na escrita musical. Dou, também, informações sobre a escrita musical, e uso termos técnicos relativos aos sinais que vão aparecendo na partitura para que as crianças comecem a ampliar seu vocabulário e, com o tempo, reconheçam os termos relativos à escrita musical.** É comum que me dirija às crianças dizendo por exemplo que **"vamos começar do terceiro sistema, segundo compasso"** ou que **"vamos pegar depois da modulação"**, que **"vamos começar da casa 2"**, ou que **"agora vamos fazer da capo"**. Da mesma forma, gosto que as crianças aprendam os nomes dos **sinais empregados na partitura como staccato, marcato, forte, mezzo-forte, piano, mezzo-piano ou pianíssimo, crescendo, decrescendo etc.** Embora a grande maioria das minhas crianças não participe de aulas de música fora da atividade coral, gosto que todas as crianças, a partir de 9 anos de idade, acompanhem na partitura o que estão cantando.

É fundamental nesse processo que o regente cante com a voz bem colocada, com afinação e ritmos precisos. A criança repetirá exatamente o que ouve. Portanto, se o regente cantar sem precisão, a resposta do coro será imprecisa também. Por essa razão é preciso que o regente trabalhe sua própria voz e cuide muito bem não só da afinação como da duração exata de cada nota. Já tive a oportunidade

de conversar com regente que não sabia diagnosticar o porquê de seu coro estar abaixando a afinação em determinada música e, quando fui assistir a seu ensaio percebi que todas as vezes que o regente cantava exemplificando a linha melódica, a sua afinação caía e, por consequência, as crianças repetiam exatamente o que ouviam.

É interessante, ao apresentar uma nova peça para as crianças, que o regente cante ou toque uma vez a peça, integralmente, para que tenham noção da peça como um todo. A partir daí, o ensino da obra deve ser feito por pequenos trechos, de maneira que a criança possa se concentrar no que está ouvindo, aprender a melodia, com o apoio da partitura e, imediatamente, reproduzir o trecho apresentado pelo regente. Importante cantar umas duas ou três vezes cada trecho para fixar o aprendizado. O mesmo processo é repetido para a outra voz. Caso as crianças repitam a linha melódica com algum erro, esse deverá ser corrigido imediatamente, para que o erro não se fixe. Depois que o erro se fixar, será praticamente impossível consertar, seja rítmico ou melódico. Com as duas linhas aprendidas, poderemos logo em seguida tentar juntar as vozes estudadas. Se a peça tiver uma terceira voz, passamos a estudá-la utilizando o mesmo processo. Juntamos primeiramente esta nova voz com uma das vozes já estudada e depois com a outra voz anteriormente estudada. Só então estaremos aptos para juntar as três vozes. Após passar mais uns dois ou três trechos da música, poderemos juntar os trechos já estudados. Quando a música é mais complexa e não for possível ensiná-la integralmente num só dia, é importante que, no segundo dia, comecemos a leitura a partir do trecho onde paramos. Aprendido o novo trecho, poderemos juntar com o trecho já estudado.

Se estivéssemos estudando a introdução da obra “Três histórias da vovó” de Tim Rescala poderíamos seguir o seguinte roteiro:

a) Apresentação e contextualização da obra

Três Histórias da Vovó

Tim Rescala

Voz

Voz

Piano

$\text{♩} = 80$

f A-ten-ção va-mos con-tar Três his-

A-ten-ção nós va-mos con-tar

f *mf*

7

Vo. to-rias da Vo - vó E-las ca - bem nu - ma_es - ca - la que vai de dó a dó E-las

Vo. Três his - tó - rias danos - sa Vó E-las ca - bem nu - ma_es - ca - la que vai de dó a dó a dó E-las

Pno

13

Vo. ca - bem nu - ma_es ca - la que vai de dó a *f* dó Dó re mi fá sol lá si dó sol mi sol dó

Vo. ca - bem nu - maes ca - la que vai de dó a dó Dó re mi fá sol lá si do sol mi sol dó

Pno

b) Estudo da linha de soprano, da anacruse do compasso 5 à primeira nota do compasso 8, de preferência a *capella*. O uso de um instrumento de apoio durante todo o ensaio dificulta que o regente ouça com clareza os cantores e, conseqüentemente, faz com que ele deixe passar problemas de ritmo e afinação que podem estar ocorrendo. É importante que as correções sejam feitas desde o primeiro momento de estudo da peça.

A - ten - ção va - mos con - tar Três his - to - rias da Vo - vó

c) Estudo da segunda voz, do compasso 5 à primeira nota do segundo tempo do compasso 8.

A-ten-ção nós va-mos con-tar Três his-tó-rias danos-sa Vó

d) Junção das duas vozes, da anacruse do compasso 5 até a primeira nota do segundo tempo do compasso 8 (ainda sem acompanhamento do piano).

Voz A-ten-ção va-mos con-tar Três his-to-rias da Vo-vó

Voz A-ten-ção nós va-mos con-tar Três his-tó-rias danos-sa Vó

e) Estudo da primeira voz, da anacruse do compasso 9 ao primeiro tempo do compasso 12.

E-las-ca-bem nu-ma_es-ca-la que vai de dó a dó

f) Estudo da segunda voz, da anacruse do compasso 9 à primeira nota do segundo tempo do compasso 12.

E-las ca-bem nu-ma_es-ca-la que vai de dó a dó a dó

g) Junção das duas vozes, da anacruse do compasso 8 à primeira nota do segundo tempo do compasso 12.

Vo. E-las ca-bem nu-ma_es-ca-la que vai de dó a dó

Vo. E-las ca-bem nu-ma_es-ca-la que vai de dó a dó a dó

h) Como a frase seguinte é a repetição da anterior, com apenas uma pequena modificação ao final da frase, pode-se ensinar esta finalização separadamente para cada uma das vozes e, em seguida, cantar as duas vozes juntas, da anacruse do compasso 8 à primeira nota do compasso 16.

i) A seguir podemos ensinar a todas as crianças a finalização da peça.

23

Vo. *f* Dó re mi fá sol lá si dó sol mi sol dó

Vo. Dó re mi fá sol lá si do sol mi sol dó

j) Agora é o momento de colocar o piano junto com as crianças cantando toda a peça "Três Histórias da Vovó!"

EXERCÍCIOS AUXILIAR AO APRENDIZADO DE UMA MELODIA

Algumas vezes as crianças encontram certa dificuldade em memorizar e reproduzir a frase musical. Para auxiliar esta etapa, sugiro as seguintes estratégias.

a) Com a palma da mão espalmada para baixo, imagino um plano sonoro à minha frente, em que as notas mais graves se situam mais abaixo e, à medida que as notas vão caminhando para o agudo, a mão também vai subindo. Assim, com minha mão à frente do meu corpo, vou marcando o caminho da melodia. Se a melodia sobe, minha mão sobe. Se a melodia desce, minha mão desce. Se a melodia permanece na mesma altura, minha mão permanece também. O trajeto percorrido pela mão auxilia a criança a lembrar da linha melódica, facilitando sua memorização e reprodução.

b) Quando a linha melódica apresenta uma complexidade maior, toco ao piano a melodia, sem que as crianças cantem. As crianças deverão apenas acompanhar a música em pensamento, sem cantar junto. Parto sempre do início da melodia até um determinado ponto, e paro. Nesse momento peço que as crianças me digam em que palavra ou sílaba parei de tocar. Espero a resposta e começo novamente o processo, do início da música, caminhando até um pouco mais à frente na melodia. Nesse novo ponto, paro de tocar novamente e pergunto para as crianças onde parei. Repito o processo até o fim do trecho que preciso estudar. Em seguida, peço às crianças que cantem a melodia, sem a ajuda do piano. Invariavelmente a resposta é surpreendente e todas as crianças conseguem cantar a melodia com uma boa precisão rítmica e afinação.

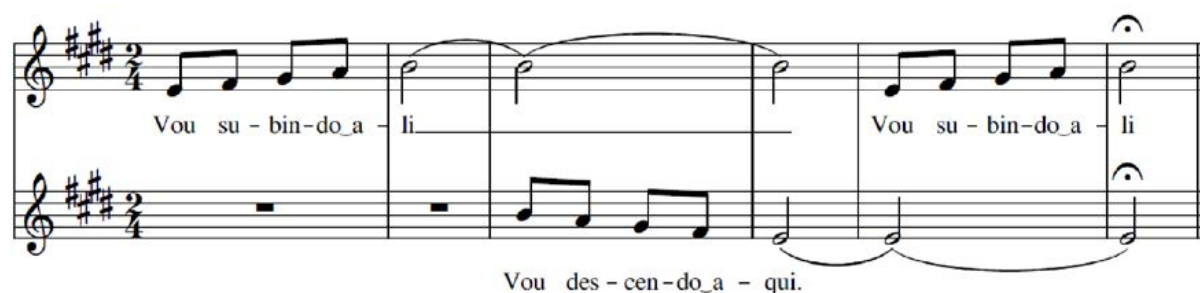
EXERCÍCIOS PARA AUXILIAR A INDEPENDÊNCIA DAS VOZES

Para coros que ainda não tem muita prática em cantar a duas ou três vozes podemos utilizar algumas estratégias para desenvolver a independência do canto em vozes.

Exercício tipo pergunta e resposta - durante o aquecimento, utilizamos o vocalise:



A seguir, dividimos a turma em dois grupos e praticamos o exercício seguinte, alternando os grupos na primeira e segunda voz:



Dessa maneira, o grupo começará, de forma bem simples, a ouvir um som enquanto entoa outros.

b) Exercício com ostinato - dividir o coral em dois grupos. Um canta o ostinato enquanto o outro canta a outra melodia. É interessante alternar os grupos.



c) Tocar ao piano a segunda voz da música e pedir que a primeira voz cante sua melodia. A seguir invertamos o procedimento, tocando ao piano a melodia da primeira voz enquanto a segunda canta a sua melodia.

d) Fazer *clusters*, em diferentes partes do piano, enquanto crianças cantam uma melodia que já dominam. Esse é um bom exercício para dar independência aos cantores.

PREPARAÇÃO DE OBRAS COM ORQUESTRA

Participar de um concerto cantando uma obra composta para orquestra, solistas, coro adulto e coro infantil é sempre um desafio estimulante. Entretanto, algumas vezes a parte isolada do coro infantil pode não despertar a atenção dos cantores. Nesse caso, trazer uma gravação da obra para o coro ouvir e explicar a função do coro infantil dentro da obra é uma boa forma de motivar os cantores. Algumas vezes não é possível mostrar a obra gravada em áudio nem vídeo, simplesmente porque a obra será executada em primeira audição ou porque ainda não há nenhuma gravação. Quando isto ocorre, é preciso explicar para as crianças o que é a obra como um todo, mostrar através de uma redução ao piano um pouco da peça e explicar que elas só poderão ter a noção integral da obra quando fizermos os ensaios com todos juntos. Elas precisarão ter um pouco de paciência até chegar o momento em que todas as partes estarão reunidas. Começar a ensaiar a obra pelas partes que possam cativar e envolver mais as crianças, certamente, é uma boa estratégia.

O trabalho inicial de preparação da peça segue as mesmas etapas descritas em estratégias para ensinar músicas novas, a saber: (a) apresentação da obra e do compositor; (b) compreensão do papel desempenhado pelo coro dentro da obra como um todo; (c) estudo da obra por trechos, sem o acompanhamento do piano: estudo da letra (caso seja em língua estrangeira traduzir para as crianças) e vozes (primeiro separadas e, depois, juntas); e (d) canto da obra pelo coro, com o acompanhamento do piano.

Em obras dessa natureza será necessário trabalhar com os cantores para que peguem a afinação de suas partes a partir de alguma deixa, normalmente, dada por um instrumento da orquestra, por um cantor solista ou por outro coro. Os cantores deverão se habituar a ouvir o que virá antes da sua entrada e saber exatamente o momento e a altura da nota que deverá cantar no início de sua frase musical.

O exemplo seguinte mostra a entrada do coro infantil em “Carmina Burana” de Carl Orff (1895-1982). O coro infantil entra, pela primeira vez, no 13º compasso, com a nota Lá 3 em staccato, e o texto em latim “*Amor volat undique*”. O motivo precedente a essa entrada é repetido duas vezes. Nessa melodia, a nota Lá aparece em vários momentos. Será preciso que as crianças gravem esse referencial para, a partir dele, aprenderem a encontrar a nota de entrada e atacar com precisão. Além disso, será importante ensinar as crianças a preparação do corpo antes do ataque do Lá 3, com a vogal “A”, na palavra “Amor”. Será necessário respirar, preparar o diafragma, posicionar a boca para a vogal “A” e só então emitir o som, para que o ataque seja seguro e preciso. O mesmo procedimento deverá ser feito para as outras três entradas deste trecho.

Cour d'Amours

15. Amor Volat Undique

Carl Orff

Largo $\text{♩} = 48$

8

$\text{♩} = 96$
rubato flezzibile

pochiss. rit.

pp

9

a tempo (come prima)
Ragazzi

pochiss. rit.

$\text{♩} = 112$
Un poco impertinente

A-mor vo-lat un-di-que;

14

a tempo (come prima)

pochiss. rit.

$\text{♩} = 112$

Cap-tus est li-bi-di-ne

Aprimorando

Meu corô infantil:

técnica e criatividade

Em algumas obras mais contemporâneas, muitas vezes não existe um referencial anterior ao ataque do coro infantil, que facilite a entrada. Nesse caso, será importante desenvolver um trabalho específico para fixar a nota absoluta que o coro deverá entoar no ataque inicial. Sugiro que, em diversos momentos do ensaio, de forma lúdica, instiguem as crianças a cantar a(s) nota(s) que entoarão na entrada da peça. Essa nota deverá ser verificada para que as crianças percebam se já conseguiram gravar a altura absoluta da nota ou não. Podemos, também, fazer brincadeiras; pedindo, por exemplo, que sob um determinado sinal, todas as crianças digam em voz alta seu nome ou a comida que mais gostam, seu time ou passatempo prediletos etc. E, após cada uma dessas respostas, as crianças deverão cantar a(s) nota(s) que estamos buscando gravar.

Em várias obras sinfônicas encontramos a indicação de que a parte de coro infantil foi escrita para meninos cantores. Poucos são, entretanto, os casos em que executar a obra com a participação de um coro infantil misto trará algum prejuízo em relação ao contexto da obra. É verdade que, numa obra como a ópera *Billy Budd*, de Benjamim Britten (1913-1976), que é integralmente cantada por cantores do sexo masculino, não seria adequado a parte de coro infantil ser executada por cantores do sexo feminino. No entanto, óperas como *Tosca*, de Giacomo Puccini (1858-1924) ou *Carmen*, de Georges Bizet (1838-1875), nas quais o coro infantil representa crianças que fazem parte da população, ou em *Turandot*, de Giacomo Puccini, na qual o coro infantil canta como coro interno, ou em obras sinfônicas como o *Te Deum*, de Hector Berlioz (1803-1869) para orquestra, coro sinfônico, coro infantil e solistas, ou na 3ª Sinfonia, de Gustav Mahler (1860-1911), para orquestra, coro feminino adulto, coro infantil e solistas; e em tantas outras obras, a utilização de coros infantis constituídos por meninos e meninas, no meu entender, não traz o menor prejuízo para a realização da obra. O importante será como esse coro infantil a realiza, não o sexo de seus cantores.

Outro aspecto que considero bastante relevante é a localização das crianças no palco. Para que haja um melhor equilíbrio musical, é importante que estejam situadas à frente, tendo em vista a quantidade de som produzido, bem menor que a dos adultos. Além disso, será importante que possam escutar a orquestra, coro adulto, solistas e visualizar o maestro para responder ao seu gestual. A precisão da performance dependerá da interação de todos os músicos que fazem parte do espetáculo e o posicionamento no palco será fundamental para garantirmos esse equilíbrio.

Caso seja possível, é sempre interessante que o maestro que regerá o concerto faça um ensaio com as crianças, acompanhado por piano, antes do ensaio com os demais músicos que farão parte do concerto, para que as crianças se acostumem à sua regência ao mesmo tempo que o maestro compreenda a dinâmica daquele coro, especificamente, e que laços de confiança mútua sejam criados.

PREPARO DE CONCERTOS COM ENCENAÇÃO

Caso o coro vá participar de um musical, uma ópera, ou se pretenda realizar um concerto encenado, é fundamental que todas as obras planejadas para o concerto estejam seguras, precisas e que todos os problemas de afinação, fraseado, equilíbrio, sonoridade e agógica estejam resolvidos antes do ensaio de cena. Só então será possível colocar a movimentação, sem prejudicar a qualidade do som de seu coro, cuja proposta principal é cantar. É preciso lembrar que determinadas posições no palco não favorecem

a projeção do som. Durante a movimentação, a não ser que se deseje um efeito de diminuição do som do coro, os cantores deverão estar posicionados em direção à plateia, para que o volume de som não fique prejudicado. Caso haja alguma criança solista, é importante que fique em algum ponto do palco onde a voz se projete com mais facilidade. A movimentação deverá vir para sublinhar o som, a estória contada pela música, e não para distrair a plateia com movimentos desnecessários enquanto o grupo canta de qualquer maneira. Estando a parte musical resolvida, o coro poderá dar atenção aos movimentos orientados pelo diretor cênico do espetáculo e sincronizar voz e movimento de forma harmoniosa.

Escolher o repertório adequado para um grupo é tarefa que precisa ser desempenhada com o maior cuidado. É através dessa escolha que o grupo irá se desenvolver e se aprimorar. Um repertório fácil demais desestimula tanto quanto um repertório muito acima da capacidade técnica do grupo. E, certamente, o domínio técnico do regente será fator determinante para a realização desse repertório, com qualidade e de forma que promova o crescimento do coro. O estudo detalhado da obra por parte do regente possibilitará um ensaio mais dinâmico e o aprendizado com muito mais eficiência e rapidez.

Procure trazer para seu grupo um repertório que o instigue, que o estimule e que faça com que seu cantor deseje cantar cada vez mais. O canto em conjunto será muito prazeroso se o regente souber manter um ambiente saudável e o equilíbrio entre a rotina e a novidade. A criança gosta de ser desafiada e de conhecer coisas novas. Use sua criatividade, traga obras escritas originalmente para coro, de compositores de todo o mundo. Cante nas diferentes línguas, passe pelos diferentes estilos e permita que suas crianças vivam experiências enriquecedoras através do repertório que cantam. Faça de seu ensaio um momento único e inesquecível.

REFERÊNCIAS

Andrade, Débora; Santos, Wesley Jesus dos. *Coral Infantil e Pedagogia do Ensino do Repertório a mais de uma voz sob a Perspectiva da Teoria da Zona de Desenvolvimento Proximal*. Revista Formação Docente, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 90-103, 2018.

Bartle, Jean Ashworth. *Sound Advice: Becoming a Better Children's Choir Conductor*. Nova York: Oxford University Press, 2003.

Goetze, Mary; Broeker, Angela; Boshkoff, Ruth. *Educating Young Singers: A Choral Resource for Teachers/Conductors*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2016.

Lakschevitz, Elza. *Reflexões sobre a Prática de Coro Infantil*. In: *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Eduardo Lakschevitz (org.). Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, Oficina Coral, 2006.

Leck, Henry; Jordan, Flossie. *Creating Artistry Through Choral Excellence*. Hal Leonard, 2009.

Pereira, Cintia Andreia Alves. *O coro infantil na escola vocacional: contributo para uma seleção informada e alargamento de repertório*. Dissertação (Mestrado) em Ensino de Música. Instituto de Educação da Universidade do Ninho, Portugal, 2017.

Phillips, Kenneth H. *Teaching Kids to Sing*. 2ª ed. Boston: Schirmer Cengage Learning, 2014.

Vertamatti, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética*. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro, Funarte, 2008.

Villa-Lobos, Heitor. *Guia Prático*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1941.



ESTABELECENDO A COMUNICAÇÃO ATRAVÉS DO GESTUAL DA REGÊNCIA

Danielly de Souza Silva

daniellysouza@hotmail.com

É através do gestual que o regente estabelece uma relação de comunicação com seus cantores durante as atividades desenvolvidas com o coro, desde os ensaios até as apresentações. Esses movimentos são carregados de significados e funções. Com eles expressamos questões técnicas indicadas na partitura, como os compassos, andamentos, dinâmicas, articulações, entradas e cortes, entre outras. No entanto, também temos a oportunidade de interagir com outros aspectos como afinação, respiração, timbre, dentre tantas outras possibilidades. Construir essa comunicação é fundamental para o andamento do nosso trabalho, pois ganhamos agilidade no dia a dia dos ensaios. Porém, é necessário que o diálogo seja cada vez mais afinado entre quem dirige e quem é conduzido. As intenções precisam ser claras para que sejam compreendidas, caso contrário pode mais confundir do que esclarecer. Logo, aperfeiçoando nossa técnica de regência temos a oportunidade de aprimorar cada vez mais essa comunicação, sendo mais efetivos naquilo que nos propomos a fazer.

Abordaremos nesse capítulo questões básicas sobre a comunicação gestual. Inicialmente serão trazidas algumas abordagens sobre a marcação de compassos, levando em consideração o espaço e a trajetória dos gestos e em seguida trataremos de alguns elementos relevantes para a condução do gestual, desde a postura até detalhes mais específicos. Por fim discutiremos “vícios na comunicação” que podem ser adquiridos, muitas vezes de modo não intencional, e que atrapalham a clareza da comunicação. O objetivo aqui não é, de modo nenhum, estabelecer regras ou verdades absolutas, mas sim estimular o aperfeiçoamento técnico dos regentes de coros, bem como a reflexão sobre o potencial comunicativo do gestual. A partir daí, então, será possível pensar em novas propostas para o fazer musical cotidiano e desenvolver ferramentas para buscar outros resultados e objetivos, cada vez mais sintonizados com os grupos dirigidos.

PADRÕES GESTUAIS BÁSICOS PELA PERSPECTIVA DO PLANO E DO PONTO

Quando tratamos da marcação básica das fórmulas de compassos podemos compreender que, independentemente da escola que se segue, a trajetória do gestual de regência está baseada em dois aspectos: o plano - espaço horizontal onde o gesto é desenvolvido e, como veremos, pode ser distribuído verticalmente em níveis diferentes; e o ponto - local de articulação que caracteriza principalmente a quantidade de tempos determinados pelo compasso que está sendo regido. Os pontos podem ou não ser articulados em diferentes planos, porém, independente da variação de plano, é a movimentação de um ponto para outro que configura a trajetória do gesto. Essa trajetória, bem como o espaço no qual ela se desenvolve varia de acordo com as diversas escolas de regência encontradas na literatura específica da área e na difusão técnica em cursos, aulas e em outros meios de ensino.

Vamos exemplificar três importantes vertentes do gestual da regência observando as seguintes combinações das características acima descritas: plano e ponto móveis, isto é, temos mais de um

plano, com alturas diferentes, e os pontos são distribuídos através dessa configuração espacial; plano e ponto fixos, onde o plano é sempre o mesmo e os tempos são articulados no mesmo ponto; plano fixo e ponto móvel, ou seja, os pontos de articulação se localizam em diferentes partes do mesmo plano.

PLANO E PONTO MÓVEIS

Tomamos como exemplo o autor Kurt Thomas (1998), que define o gestual conduzido em três planos: quadris, peito e ombros. Os pontos que definem cada tempo do compasso proposto são articulados em locais diferentes, conforme o padrão gestual de cada marcação (unário, binário, ternário, quaternário, etc.). O primeiro plano é reservado ao primeiro tempo do compasso, e se localiza na altura dos quadris. O segundo plano, na altura do peito, é utilizado para os demais tempos, com exceção do último, cujo plano deve ficar na altura do ombro, no máximo.

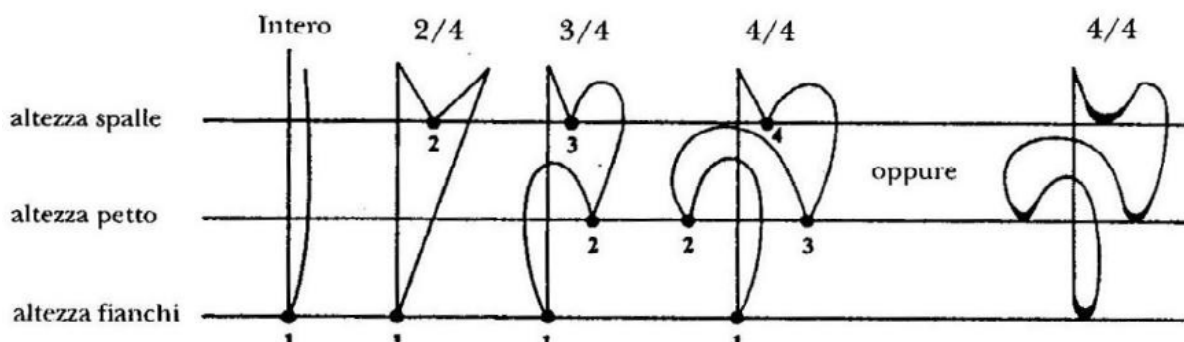


Figura 1. Padrões gestuais básicos (Thomas, 1998, p. 39).

O primeiro passo para uma boa marcação, segundo o autor, é transmitir claramente os pontos correspondentes a cada tempo do compasso. É importante que o gesto caminhe sempre para pontos determinados, mantendo a unidade métrica. As trajetórias podem ser desenhadas em linhas retas ou de modo mais curvilíneo, dependendo da função e do caráter que o regente pretende empregar. De acordo com Thomas, o gesto rítmico é desenvolvido por linhas retas, com movimentos rebatidos de forma acentuada e ritmicamente clara, enquanto o gesto *cantabile* funciona de modo mais curvilíneo, buscando suavidade e fluidez contínuas.

O maestro brasileiro Oscar Zander (2003) apresenta proposta bem semelhante à de Thomas, porém, não fixa de modo tão direto a localização de cada plano. Zander sugere que o primeiro plano seja o mais baixo e específico para a marcação do primeiro tempo; que o segundo, na altura normal do peito para as marcações intermediárias; e que o terceiro seja o mais elevado de todos, e seja exclusivo para a marcação do último tempo.

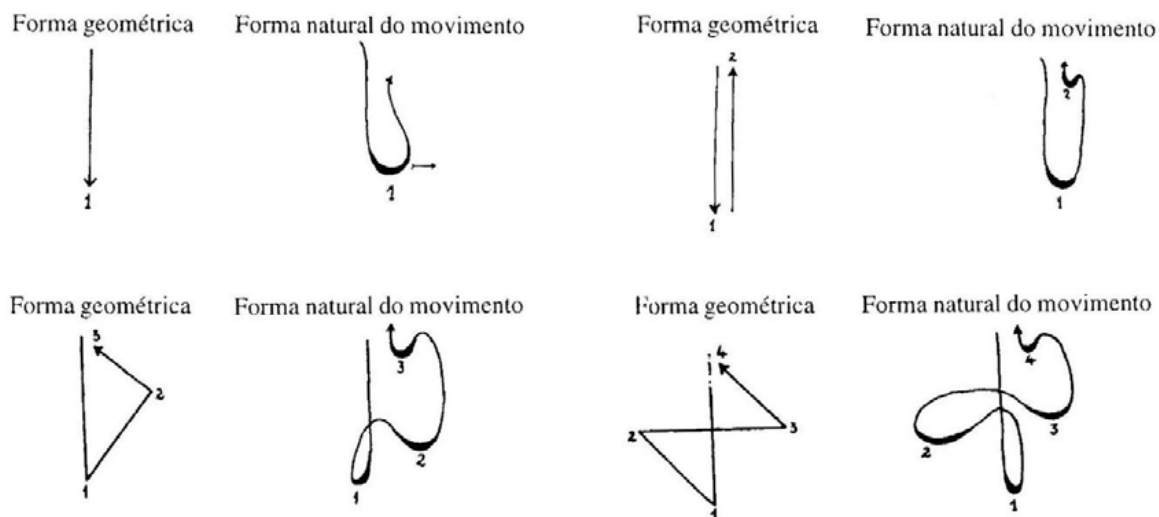


Figura 2. Padrões gestuais básicos (Zander, 2003, p. 70-71).

O autor chama atenção para que a marcação não seja feita de forma geométrica, que serviria apenas para indicar a trajetória do gesto de forma rígida e artificial. Para Zander, o movimento deve ser sempre natural, sem automatismo. Assim como Thomas, Zander **admite duas maneiras distintas para trazer características expressivas à marcação: uma mais rítmica e acentuada, com movimentos mais retilíneos, e outra mais expressiva e ligada, com movimentos curvilíneos.**

PLANO E PONTO FIXOS

A principal característica desta proposta é a convergência de todos os tempos do compasso para o mesmo ponto. Adota-se um plano intermediário e um ponto fixo central, e a diferenciação dos tempos se dá pela trajetória do gesto em si. Observa-se que o segundo tempo dos padrões ternário e quaternário são invertidos quando os comparamos com as outras técnicas aqui abordadas. Isso ocorre para que o último tempo do compasso sempre venha de fora do corpo para o ponto, trazendo mais clareza para a comunicação do gesto.

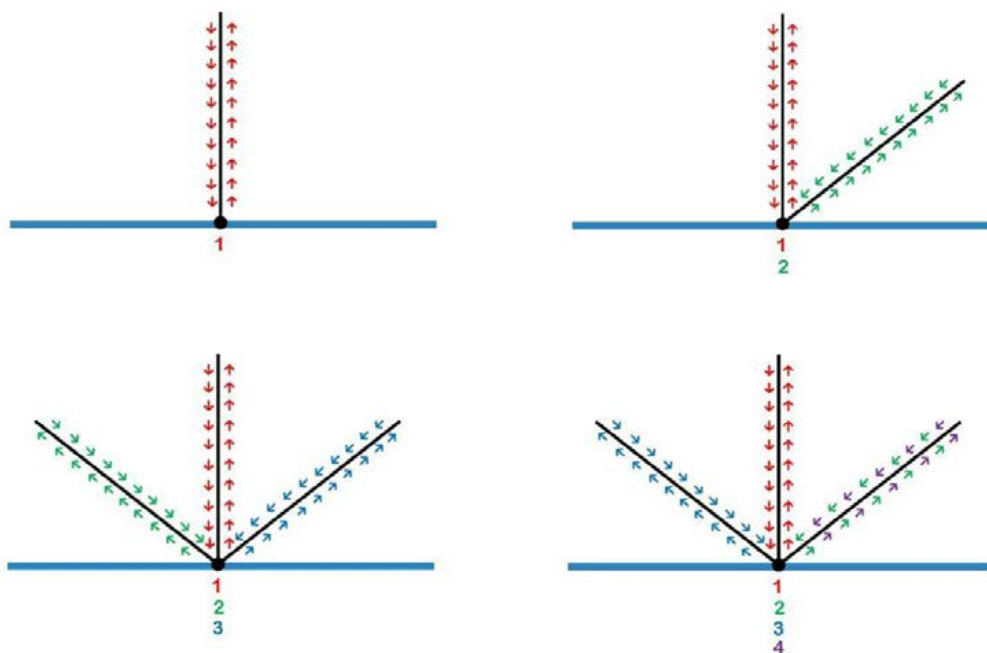


Figura 3. Padrões gestuais básicos.

Em geral, a movimentação se dá por gestos mais retos, angulares, e a expressividade gestual é alcançada através das características empregadas pelo regente ao movimento. Por exemplo, uma movimentação mais suave, com menor vigor na marcação da articulação, caracteriza uma condução mais ligada, *cantabile*, enquanto um gesto mais articulado e enérgico pode ser empregado para situações mais ritmadas.

PLANO FIXO E PONTO MÓVEL

Essa escola de regência tem como estrutura básica um único plano, de altura intermediária e confortável, somado aos pontos de inflexão distribuídos sobre ele. A trajetória do gesto varia de acordo com a quantidade de tempos contida em cada compasso a ser regido. Aqui discorreremos um pouco mais sobre aspectos básicos da técnica em questão, que foi desenvolvida pelo maestro romeno Sergiu Celibidache (1912-1996) e amplamente difundida por seus alunos. Com sua intensa busca pelo conhecimento em diversas áreas do saber musical e suas reflexões constantes sobre a técnica de regência, notadas pelos bons resultados obtidos ao longo de sua carreira, é natural que outros regentes o tenham procurado em busca de aulas e cursos.

O maestro Celibidache orientou diversos cursos e *master classes*, divulgando suas convicções como profissional da regência. Foi um professor exigente, seus alunos deviam sempre demonstrar grande atenção ao estudo do repertório a ser abordado. Para Celibidache era imprescindível que se conhecesse a obra profundamente, nos mínimos detalhes. A incessante busca por uma interpretação cada vez mais legítima fez com que sua técnica progredisse de forma que um novo olhar sobre as funções primordiais do gestual emergisse. Para o maestro, quanto mais neutra for a

marcação do gesto, mais fácil será conduzir a música em si, com todas as suas nuances, detalhes e sutilezas.

O maestro Enrique García Asensio (2017), um dos alunos de Celibidache, em seu guia de direção musical, exemplifica a técnica.

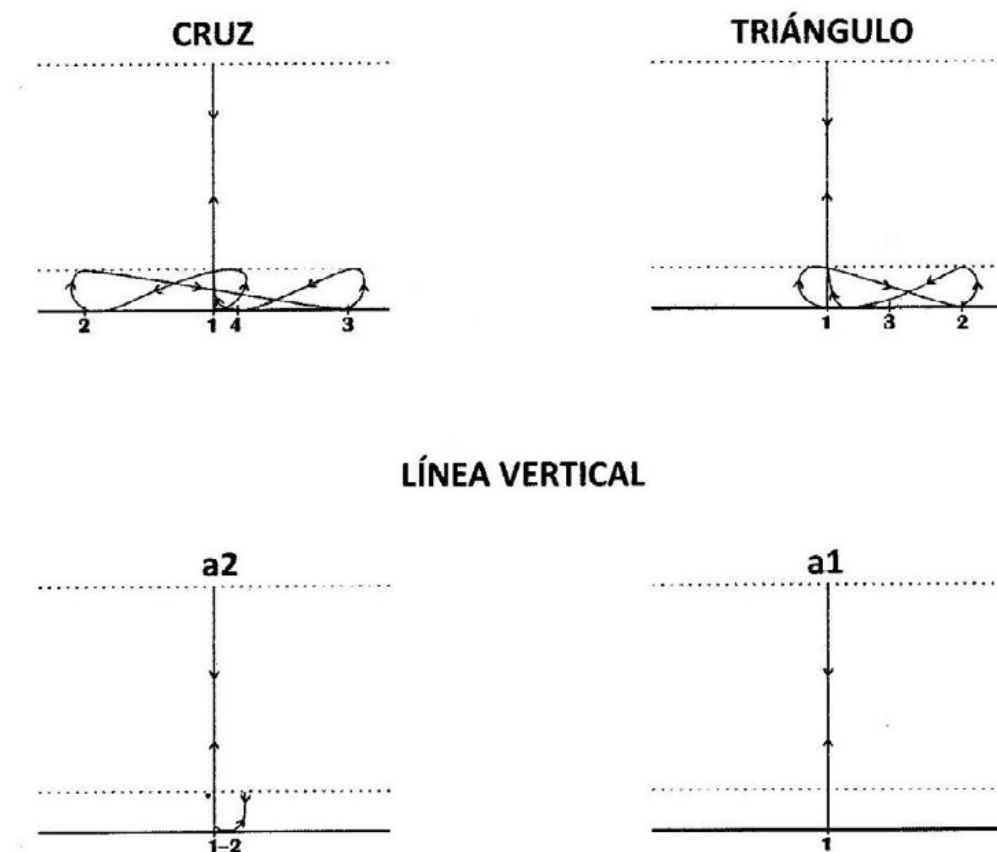


Figura 4. Padrões gestuais básicos (Asensio, 2017, p. 22).

De acordo com o maestro romeno, o gesto é mais do que a marcação óbvia de um compasso qualquer, é uma fonte de informações e expressão. Celibidache tem como essência trazer todos os gestos possíveis para os padrões básicos, mais intuitivos. Sendo assim, se a figura do compasso tem todos os pontos sobre um mesmo plano, quando o gestual se movimentar além dessa linha horizontal ganha significados diferentes, tomando a atenção de quem está sendo conduzido. Asensio afirma que todos os compassos poderão ser adequados aos quatro esquemas básicos, unário, binário, ternário e quaternário, até mesmo os mais complexos. Os compassos compostos, por exemplo, que apresentam mais subdivisões, são bons exemplos. O compasso ternário composto, 9/8, e o quaternário composto, 12/8, são representados em padrões de três e quatro pontos, respectivamente, mantendo essas características também quando subdivididos.

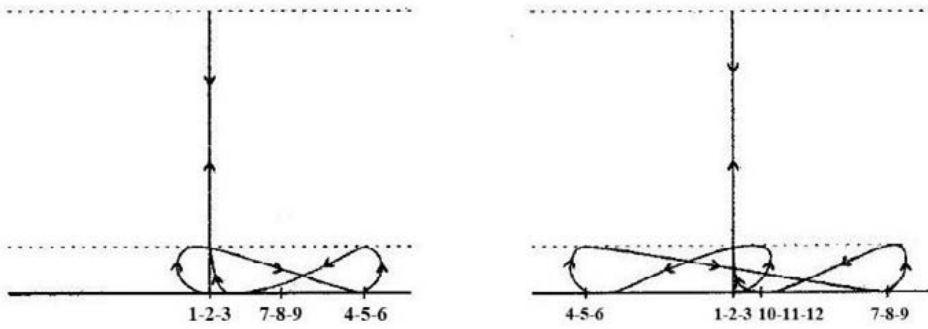


Figura 5. Subdivisões para os compassos ternário e quaternário compostos.

O compasso 6/8, é regido no padrão binário. Quando subdividido, por conter seis partes, é conduzido pelo padrão quaternário, porque possibilita mais pontos de inflexão, adaptando-se às diversas possibilidades fraseológicas. Cabe ao regente analisar fraseologicamente a obra a ser dirigida para identificar qual padrão gestual será mais apropriado para conduzi-la, lembrando que esse poderá variar em determinado trecho, por exemplo. O importante é buscar sempre um gesto coerente à expressão musical.

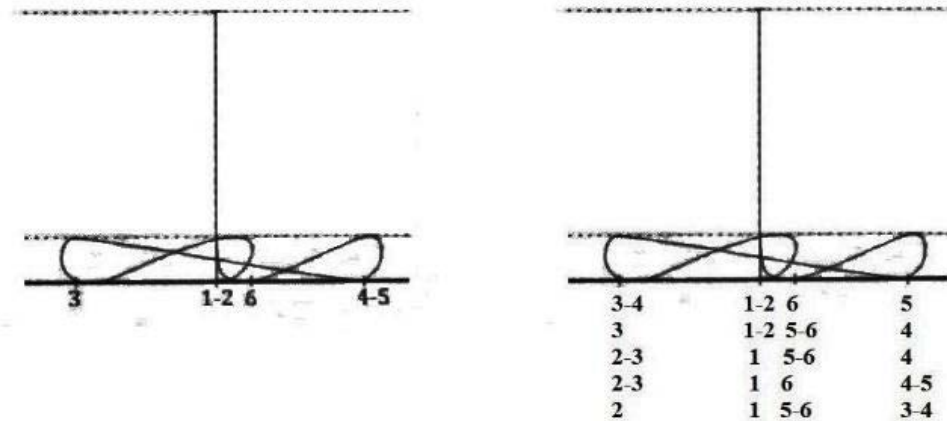


Figura 6. Possibilidades de subdivisões para o compasso binário composto.

A adequação dos diversos compassos aos padrões básicos é fundamental, pois traz praticidade e dinamismo ao trabalho do regente, facilitando a comunicação com o grupo a ser conduzido. O regente passa a não ter a necessidade de memorizar tantos diagramas diferentes, e os cantores não sentem tanta dificuldade em decodificá-los.

Até hoje encontramos seguidores da técnica de Sergiu Celibidache, porém é importante ressaltar que o maestro romeno não deixou escritos nem publicações próprias referentes a sua teoria diretorial. Suas ideias foram disseminadas através de seus alunos, que seguiram carreira como maestros e, também, tornaram-se professores. É possível citar alguns exemplos de regentes brasileiros que estudaram

com Celibidache, como o maestro mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), reconhecido pelo seu intenso trabalho coral, o maestro Lutero Rodrigues (1953), professor de regência na Universidade Estadual de São Paulo, e o maestro Ernani Aguiar (1950), professor de regência na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Celibidache buscou, através de suas ideias, alcançar resultados satisfatórios utilizando a movimentação mínima necessária, evitando excessos que podem comprometer a comunicação entre o regente e seu grupo, trazendo um novo olhar para a técnica de regência no século XX. O maestro espanhol Enrique Asensio, em seu livro, destaca um dos propósitos fundamentais do maestro romeno: uma técnica de comunicação gestual viva, em constante evolução, que seja funcional para o regente independente da formação que está dirigindo, seja vocal ou instrumental. Por isso, o maestro Asensio intitulou seu livro como *Direção Musical*. Esse princípio é muito pertinente para a vida profissional do regente, principalmente quando olhamos para nossa realidade extremamente plural aqui no Brasil. Quanto mais preparados estivermos para exercer nossa função, mais oportunidades e novos projetos conseguiremos desenvolver.

DESENVOLVENDO O GESTUAL

O primeiro momento em que começamos a desenvolver e pensar na nossa comunicação gestual é quando iniciamos o estudo da partitura, antes de chegarmos à frente do coro. É nessa fase que o regente compreende a obra em seus diversos aspectos: estrutural, fraseológico, melódico e harmônico, identifica o texto utilizado e busca sua tradução, caso necessário, entre outros pontos a serem estudados.¹ É através desse contato prévio que identificamos as questões técnicas a serem utilizadas e conseguimos estabelecer nossas primeiras ideias interpretativas. Saber o que se deseja, bem como ter uma estratégia para conseguir os resultados são condições primárias para o trabalho do regente à frente do grupo. Quando não se tem segurança sobre o que fazer, quando se utiliza o coro como a única ferramenta de estudo, perde-se um tempo valioso dos ensaios, que se tornam fatalmente improdutivos e maçantes.

Gunther Schuller (1997) fala sobre este importante equilíbrio entre o conhecimento teórico-musical e a técnica de regência. O regente deve se inteirar sobre o processo criativo do compositor tomando a partitura como uma das bases. É necessário ter a capacidade intelectual de analisá-la detalhadamente, buscando todas as informações possíveis. Naturalmente a habilidade de desenvolver esse estudo profundo da obra é adquirida através do conhecimento teórico e, também, tende a evoluir com a experiência. Primordial é nunca parar de buscar ferramentas para esse processo, assim como para o desenvolvimento da comunicação gestual. Para Schuller não basta saber todos os mínimos detalhes de uma partitura se não tivermos habilidades gestuais para transmitir essas informações, do mesmo modo que não é suficiente ter uma boa e expressiva comunicação gestual se não temos conhecimento da obra.

¹O maestro Marco Antonio da Silva Ramos, em seu trabalho "O ensino da regência coral", apresentado no concurso para Livre-docência na Universidade de São Paulo, em 2003, apresenta um referencial de análise de obras corais. Esse material é um guia muito bem estruturado que auxilia o regente no estudo do repertório, apresentando questões relativas aos aspectos gerais, musicais e técnicos. A tese pode ser acessada através da Biblioteca digital da USP, pelo site <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-20092010-113311/pt-br.php>

Um complemento interessante para esse estudo da partitura é abordado pelo regente italiano Adone Zecchi (2008). O maestro sugere que, após avaliarmos e ponderarmos os diversos aspectos da partitura, devemos cantar as partes, para compreendê-las e conhecê-las ainda mais. Cantar as vozes e conhecer as linhas melódicas nos ajuda a compreender seu caráter e nos auxilia na escolha do gesto que será mais adequado para expressá-las. Se a obra é a *capella*, devemos fazer a leitura sem apoio. Se é previsto algum acompanhamento, podemos tocá-lo ao piano enquanto estudamos as vozes. Uma outra possibilidade é tocar uma voz enquanto cantamos outra, variando as combinações. Esse é mais um recurso que parte do conhecimento teórico, no caso, do solfejo, que está diretamente ligado ao gesto, e seu aperfeiçoamento é extremamente importante para o regente de coro.

Outro aspecto relevante quando tratamos do estudo da partitura está diretamente ligado ao planejamento dos ensaios, mais um fator indispensável para que esses ganhem dinâmica e se tornem interessantes e produtivos. Nesse processo de conhecimento da obra temos a oportunidade de reconhecer pontos que poderão apresentar dificuldade técnica para nossos cantores e já pensarmos em soluções viáveis, inclusive com auxílio do gestual da regência. Podemos traçar metas e objetivos para o ensaio, selecionar trechos que merecerão mais atenção, enfim, desenvolver a metodologia do trabalho. Naturalmente, estamos sempre sujeitos a mudanças no percurso. Todos que trabalham com coro sabem bem que nem sempre conseguimos alcançar todo o planejamento feito, porém, quando a base já está estruturada é mais fácil reorganizar uma questão ou outra. Isso é válido também para aquelas situações quando mudamos de ideia após ouvir o que o grupo produziu e decidimos por outros caminhos e soluções. Quando se percebe que determinado gesto será mais funcional, por exemplo.

Um ensaio estruturado, apoiado no conhecimento do repertório é, certamente, mais dinâmico e produtivo, tanto para o regente quanto para os cantores. Quando sabemos onde queremos chegar, podemos estabelecer uma comunicação eficiente para alcançar os objetivos estabelecidos. Cientes do nosso trabalho prévio, em que se fundamentam muitas das nossas escolhas gestuais, seguiremos então com foco nessa comunicação, observando aspectos básicos para que possamos refletir ainda mais sobre a clareza e a eficiência da técnica de regência.

O primeiro aspecto que abordaremos e que está na base da construção técnica, é a postura do regente. É praticamente uma unanimidade na bibliografia específica da área alguns conceitos como relaxamento, equilíbrio e naturalidade, entre outros. Obviamente são considerações verdadeiras e importantíssimas, mas que às vezes acabam sendo negligenciadas, no cotidiano. A questão é: durante os ensaios mantemos uma boa postura para reger? Alguns regentes optam por fazer os ensaios sentados, outros preferem manter-se de pé. Levemos essas duas possibilidades em conta para refletir sobre a postura. Estando de pé, o primeiro ponto a ser observado é o posicionamento dos pés, que são a base de sustentação do corpo. É necessário, respeitando a fisiologia de cada um, buscar uma posição de pés paralelos que seja confortável e natural. Em geral, pés muito próximos, juntos, causam desequilíbrio e instabilidade, bem como o seu oposto, os pés afastados. O ideal é encontrar uma posição que nos dê estabilidade e equilíbrio, permitindo inclusive que possamos nos movimentar confortavelmente quando necessário.

Em seguida, observemos as pernas, com foco na articulação dos joelhos. Estes devem estar flexíveis e não rígidos, num intuito de relaxamento. Mais uma vez a palavra naturalidade cabe muito bem, ou seja, uma postura natural que permita ao regente mover-se livremente. Pernas paralelas evitam uma postura desalinhada, causada, por exemplo, quando estendemos um joelho e flexionamos outro, ou quando colocamos uma perna à frente da outra. Tomando consciência da base criamos um ponto de centralidade e estabilidade para nosso corpo. Sendo assim, quando precisamos sair desse centro, podemos fazer qualquer movimento de maneira orgânica e retornar a ele de modo tranquilo e natural. Mesmo estando sentado é necessário ter atenção aos membros inferiores. O ideal é conseguir posicionar os pés totalmente no chão, assegurando que a altura do assento nos permita manter as pernas relaxadas, sem flexionar ou esticar demais os joelhos, por exemplo. Alguns regentes não gostam de conduzir sentados, muito provavelmente pela limitação de não utilizar os membros inferiores para movimentar-se ou por sentir a necessidade de ter a estabilidade obtida através da base criada pelos pés no chão. As ponderações são várias, mas o fato é que não é uma prática tão incomum assim, principalmente para ensaios. O importante é ter em mente que se sentar correta e confortavelmente, bem como ter uma boa base quando estamos de pé, permitindo o alinhamento adequado da coluna vertebral e do tronco, são pontos que precisam ser considerados.

Estabelecer a postura correta da coluna é fundamental, visto que, em linhas gerais, é ela que dá sustentação para todo nosso corpo. Manter o tronco alinhado também é necessário não somente para manter uma postura saudável, mas para que possamos realizar confortavelmente movimentos básicos como, por exemplo, o de rotação. Enquanto estamos à frente do coro, é natural que giremos levemente o corpo para nos comunicarmos com determinado naipe ou com o instrumentista acompanhador, entre outras situações. Ou seja, partimos da nossa postura de base, realizamos o movimento e retornamos ao nosso centro. Ligada a esse eixo central, e não menos importante, está a cabeça, que deve seguir o alinhamento natural proposto pela coluna vertebral, acompanhando os movimentos realizados pelo corpo de forma espontânea.

Por fim, nos atenhamos aos membros superiores. São eles os principais responsáveis pela condução gestual, como bem se sabe. É fator fundamental que ombros, braço, antebraço e mãos estejam livres, soltos e relaxados para que possam realizar os movimentos de maneira orgânica. Pensando na postura desse conjunto de membros, analisemos a posição inicial do regente, aquela posição que assumimos como ponto de partida para a condução em si. Entendida nossa postura como um todo, literalmente dos pés à cabeça, elevamos os braços, antebraços e mãos a uma altura confortável, alinhados aos ombros. Os cotovelos devem manter uma flexão leve, de modo algum totalmente estendidos, levando em conta que o objetivo é manter a linha natural do conjunto. Os ombros devem permanecer relaxados, sem tensão, evitando que se elevem junto com o movimento dos braços. Ombros tensos podem significar, por exemplo, que a posição inicial está muito alta, assim como ombros curvados para frente podem indicar que a posição esteja baixa demais. Mais uma vez, equilíbrio e relaxamento são palavras-chave, respeitando as características físicas de cada um. As mãos, inicialmente com a palma virada para baixo, também devem preservar sua postura natural, ou seja, com dedos levemente flexionados. A partir daí, então, estamos prontos para começar a nos movimentarmos.

Como é possível perceber, essa breve reflexão sobre a postura do regente evidencia que todo o corpo precisa estar conectado e em harmonia para que possamos estabelecer um posicionamento natural. A relação com a postura é extremamente importante para a comunicação com os cantores. Assumir uma postura tensa, rígida e pouco flexível causará um efeito semelhante naqueles que estão sendo dirigidos, pois essa será a informação que receberão. É necessário ter coerência entre o que desejamos transmitir e a maneira como fazemos. Se trabalhamos, por exemplo, para que os coristas cantem de modo mais relaxado devemos representá-lo fisicamente. Essa é uma conexão realmente significativa que devemos estabelecer a todo momento.

Outra questão, não menos relevante, que nos faz refletir sobre a postura são os problemas físicos e as lesões que podemos desenvolver ao longo da carreira devido à má postura e à falta de conhecimento técnico ou atenção ao movimento. Devemos ter em mente que, assim como para o cantor, o corpo também é um instrumento para o regente, e não podemos ser negligentes com ele. Atentar a tudo que sentimos fisicamente durante o trabalho, ter consciência corporal e buscar o aprimoramento técnico da mecânica do gesto é fundamental para que se trabalhe com segurança, conforto e saúde.

Estabelecidas a postura e a posição inicial, seguimos para a entrada que dará início à obra a ser conduzida. Porém, antes devemos nos certificar que os cantores estejam atentos ao comando que virá. Iniciar qualquer comunicação sem a atenção de todos já significa que não teremos o resultado que desejamos e, provavelmente, que precisaremos parar e começar novamente. No extremo oposto temos outra questão, entender o tempo de duração da posição inicial. Demorar demais pode ser fatal, pois podemos perder a atenção do cantor ou, até mesmo, desestruturar a sua preparação técnica para atacar a nota corretamente. Ou seja, a partir do momento que o regente traz para si a atenção dos coristas e estabelece também o contato visual, é hora de começar a reger.

O gesto de saída da posição inicial, também compreendido como gesto preparatório, já está repleto de informações como, por exemplo, andamento, dinâmica e articulação, por isso é necessário assegurar-se desses parâmetros antes de iniciar o movimento, para que haja coerência entre o que é proposto pelo gesto com o que se anseia alcançar. Também é interessante notar que este é o momento no qual respiramos juntos com o coro para atacarmos juntos. É válido concentrar-se, pensar no andamento desejado, certificar-se da dinâmica e da articulação antes mesmo de tomar a posição inicial para que o gesto seja realizado com segurança, fator fundamental para uma comunicação bem-sucedida.

Em linhas gerais é possível destacar dois tipos básicos de preparação: para atacar exatamente na cabeça do tempo e para atacar uma subdivisão (parte de tempo). Kurt Thomas (1998) sugere, para o primeiro caso, que o gesto preparatório preceda exatamente um tempo ao ataque, como se partisse do tempo anterior. Observemos como exemplo o início da obra "Saci Pererê",² de Ernani Aguiar, para coro infantil a três vozes.

² Todas as obras exemplificadas nesse capítulo estão disponíveis gratuitamente no site do Projeto Coral – Funarte, e podem ser acessadas no site <https://projecocoral.funarte.gov.br>, na opção "Repertório Coral".

Saci Pererê

Coro misto a três vozes

música Ernani Aguiar
texto Juka Arkadelt
1997

Alegre ♩ = no máximo 100 M.M. (bom mesmo é 95)

The image shows the first four measures of the musical score for 'Saci Pererê'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Hê! Hê! Hê! Sa-ci pe-re - rê vai a pa-re - cê que qui vai fa -'. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Alegre' with a note value of ♩ = no máximo 100 M.M. (bom mesmo é 95). The dynamic is marked 'f' (forte).

Figura 7. Partitura da obra "Saci Pererê", de Ernani Aguiar, compassos 1 ao 4.

O início da peça está localizado na cabeça do segundo tempo do compasso binário simples, regido através do padrão binário. Segundo a proposta de Thomas, partindo da posição inicial o gesto irá para fora e retornará, alcançando o segundo tempo. Levando em consideração o desenho do padrão binário (figura 4), é exatamente como se o gesto partisse do ponto referente ao primeiro tempo para atingir o segundo.

Para o segundo caso, quando o ataque é realizado em parte do tempo, ainda de acordo com Thomas (1998), a figura (neste caso, a pausa) que precede o ataque deve ser sinalizada com precisão e absoluta clareza. Ou seja, ataca-se diretamente a parte do compasso onde está situado o início da frase. Vamos tomar como exemplo o início da obra "Bolocoché", de André Vidal, para coro infantil a três vozes e piano.

Bolocochê

Dancinhas Brasileiras

André Vidal

Introdução ♩ = 60

I (*Lá em ci-ma da-que-le mor-ro Tem um pé de bo-lão de an gu E tem tam-
II Lá em ci-ma da-que-le mor-ro Tem um pé de bo-lão de an - gu
III Lá em ci-ma da-que-le mor-ro Tem um pé de bo-lão de an - gu

G7 E7 Am6 D7 G

Piano

Figura 8. Partitura da obra “Bolocochê”, de André Vidal, compassos 1 ao 4.

O início da obra é anacrústico e está localizado na segunda metade do segundo tempo do compasso binário simples. Partindo da posição inicial, ataca-se direto o ponto onde está o segundo tempo, considerando o padrão gestual binário, para que a resposta do coro venha exatamente no contratempo onde está localizado o início da frase. Nesse caso é interessante buscar uma posição inicial um pouco mais aberta para que, visualmente, o ataque seja mais claro. Para essa situação, Asensio (2017) sugere o uso de um gesto neutro, ou seja, que não contenha nenhuma intensidade nem caráter, refletindo apenas a velocidade do pulso. Esse gesto neutro antecipará o gesto preparatório, no intuito de obter mais clareza e segurança quanto à entrada. Considerando o exemplo (figura 8) e o padrão gestual binário, partindo da posição inicial, o gesto neutro irá para fora e retornará para o ataque efetivo no segundo tempo. Nesse caso é necessário ter muita atenção para que o gesto neutro seja bem realizado e expresse somente o andamento, caso contrário algum cantor pode, por reflexo, entrar antes do momento pretendido pelo regente.

Outro exemplo pertinente, ainda sobre o início da obra é quando, antes do ataque do coro, temos uma introdução instrumental. Observemos a seguir o trecho inicial da obra “Receita de alegria”, de Vinícius Carneiro, para coro infantil a duas vozes e piano.

Receita de Alegria

Vinicius Carneiro

regente, ou um cantor:
Olá! temos algo muito importante pra dizer.
Preste bem atenção no que você vai ouvir!

C Am Dm7 G C Am Dm7 G (simile)

Se vo-cê qui-ser que su-a vi-da se-ja fe-liz si-ga meu con-se-lho e su-a

Figura 9. Partitura da obra “Receita de alegria”, de Vinicius Carneiro, compassos 1 ao 8.

Em compasso quaternário simples, utilizando o padrão quaternário, deve-se ter o mesmo cuidado gestual para dar a entrada ao pianista acompanhador e conduzi-lo, de modo que o instrumentista compreenda as intenções pretendidas pelo regente. Caso isso não aconteça e o regente simplesmente faça um gesto qualquer para que o pianista comece a tocar, ele estará delegando ao acompanhador a função de estabelecer andamento, dinâmica, entre outros fatores. Estabelecida essa comunicação inicial, então o regente se volta para o coro para preparar a entrada dos cantores, tomando os mesmos cuidados. Uma maneira de tornar esse processo mais orgânico é adotá-lo desde os ensaios, e não pensar apenas como uma formalidade de apresentação, por exemplo.

O regente de coro deve estar atento às terminações fraseológicas para realizar finalizações precisas, ainda mais quando se trata de consoantes que necessitam de precisão para o corte. De acordo com o maestro Oscar Zander (2003) são observadas, em linhas gerais, dois tipos de terminação: dura, quando a frase termina com consoantes duras, dentais, explosivas ou, então, vogais secas, emitidas sem muita sonoridade; e branda, com consoantes brandas, flexíveis e com ressonância – consoantes líquidas l, m, n – e vogais revestidas de maior sonoridade, que devem perdurar por mais tempo (ZANDER, 2003). Em geral o movimento do corte é circular e sua amplitude está de acordo com a dinâmica com o qual o gesto vem sendo conduzido. Quando existe a necessidade de maior precisão, observa-se a possibilidade de um gesto de “pinça” realizado pelo polegar em oposição aos outros dedos, criando um ponto visualmente mais exato. O movimento do corte deve ser preciso e seguro, evitando, assim, problemas para que qualquer um dos nossos cantores compreenda o gestual.

Observemos a obra “Água”, de Cadmo Fausto, para coro infantil a duas vozes e piano. Nele ressaltamos uma sequência de três cortes importantes ao final: o primeiro após a palavra “nossas”, que será sucedido pela imitação dos sons de chuva; o segundo é o corte desses sons, para que coro e piano ataquem o último compasso, que levará então ao terceiro, o corte final. A indicação de andamento sugerida pelo compositor é “calmo”, e o compasso é quaternário composto.

Figura 10. Partitura da obra “Água”, de Cadmo Fausto, compassos 55 ao 57.

No primeiro corte, a atenção está na consoante “s”, que encerra a palavra “nossas”, bem como no corte em contratempo. O movimento deve ser preciso e ágil, exatamente na pausa de colcheia do segundo tempo do compasso. Caso contrário pode gerar aquela sucessão de “s” fora do lugar devido à imprecisão do gesto. O corte da imitação de chuva é mais cômodo, visto que é um trecho livre, sem mesura rítmica, e pode ser feito a partir da posição inicial. O corte final da obra também requer atenção sobre a consoante “s” da palavra “mãos”. Logo, ao conduzir o último compasso, observando que as vozes têm uma nota sustentada, mas que o acompanhamento é diferente, o corte deve ser realizado com clareza e tranquilidade ao final do quarto tempo.

Outro importante aspecto é a relação entre o gesto e a dinâmica. Para graduarmos a dinâmica através do gestual, desde as menores até as maiores intensidades, dispomos da amplitude do movimento. Ou seja, quanto mais amplo for o gesto, maior a intensidade sonora. Quanto menor a amplitude, menor a intensidade. Para isso é importante ter consciência do espaço que a trajetória gestual percorre, tanto horizontal quanto verticalmente, para que se possa aproveitá-lo ao máximo. Max Rudolf (1950) sugere exercícios para desenvolver a consciência da área de regência, incluindo a movimentação livre e relaxada, com gestos de cima para baixo, da esquerda para a direita e vice-versa. Para que essa comunicação se torne cada vez mais eficiente é importante que o regente tenha a capacidade de administrar as possibilidades dadas pela amplitude, sem perder a clareza do gesto.

Voltamos à figura 7, ao exemplo do início da obra “Saci Pererê”. A peça começa com todas as vozes em dinâmica forte, numa textura homofônica. Entendido isso, devemos buscar um gestual que estimule o

coro a realizar o caráter proposto pelo compositor. Aqui é necessário então um gesto amplo, que conduza ao *forte*; caso contrário é bastante provável que o grupo não se sinta confiante em realizar a dinâmica. Sendo assim, é fundamental haver coerência entre o que está sendo proposto na partitura com o que está sendo comunicado pelo gestual da regência. Esse cuidado evita informações contrastantes, que acabam causando dúvidas e perda de tempo durante os ensaios.

Nem sempre as dinâmicas são estabelecidas subitamente. É recorrente encontrarmos *crescendo* e *decrescendo* grafados na partitura, que são ferramentas que conduzem a dinâmica de um ponto a outro. Também existem os casos no qual aplicamos uma determinada dinâmica como recurso interpretativo, sem que esteja necessariamente explícito na partitura. Em todo caso, o que devemos observar sempre é a clareza com o qual expressamos o que queremos. A amplitude do gestual pode ser utilizada, mas é muito eficiente conduzir o *crescendo* ou o *decrescendo* de maneira mais inteligível. Para isso utiliza-se, em linhas gerais, a mão esquerda, com a palma voltada para cima, em movimento ascendente, para indicar o *crescendo*, e com a palma voltada para baixo, em movimento descendente, para indicar o *decrescendo*. A velocidade do movimento da mão esquerda ajudará a graduar o tempo de chegada entre um ponto e outro. Por exemplo, se temos um *crescendo* mais lento e gradual ao longo de uma frase inteira, exige-se que a velocidade do gesto acompanhe as mesmas características, caso contrário chegaremos ao limite do espaço ainda durante a frase, o que não é o desejado. Para auxiliar a comunicação visual com os cantores, o movimento deve ser traçado em diagonal, ascendente ou descendente, não em linha reta. Desse modo ganhamos também mais espaço para o movimento.

Levando em conta as alterações de dinâmica, analisemos o exemplo retirado da obra “Velha Anedota”, para coro infantil a três vozes, de David Korenchandler.

Più mosso ♩ c. 120

se - lho, Ti - po que mor - to não fa - ri - a fal - ta Lá um di - a dei -

xou de an - ar à mal - - - ta, E in - do, à ca - sa do

pai hon - ra - do ve - - - lho, A sós na

Figura 11. Partitura da obra “Velha anedota”, de David Korenchender, compassos 6 ao 18.

A partir da anacruse do compasso 9 (*più mosso*), observemos mais detalhadamente as duas frases musicais que seguem com o texto: “Lá um dia deixou de andar à malta, / E indo à casa do pai honrado velho”. Inicialmente com dinâmica *mezzo forte*, o compositor propõe um decrescendo no compasso 11 para que, gradualmente, seja alcançada a intensidade *mezzo piano* no compasso seguinte (sobre a palavra “malta”). A próxima frase já começa com um crescendo (“e indo à”) até a dinâmica *mezzo forte* novamente, volta e termina com a mesma proposta da frase anterior. Para comunicar gestualmente essas propostas dinâmicas, podemos não somente utilizar a amplitude do gesto, mas controlarmos o *crescendo* e o *decrescendo*; mais precisamente com a mão esquerda, como anteriormente descrito. Desse modo criamos uma forma de conduzir a intensidade dinâmica das frases de modo orgânico e musical.

Mais um aspecto muito pertinente ao gesto se refere à articulação. Kurt Thomas (1998) chama atenção para duas maneiras de conduzir, com características bem contrastantes. A primeira modalidade é orientada ao caráter rítmico e a segunda ao caráter cantável, melódico, ou seja, ao gestual *staccato*

e *legato*, destacado e ligado, respectivamente. No gesto rítmico todo o movimento é rebatido de modo muito acentuado e limpo, em contraposição ao gesto cantável, em que o movimento oscila suavemente e com contínua fluidez. Em ambos os casos é imprescindível transmitir claramente os pontos correspondentes a cada tempo do compasso, de modo que o gesto caminhe sempre para pontos determinados, mantendo a unidade métrica. Para ambos os gestos, um ponto de referência técnica importante é a articulação do pulso, que deve ter um movimento preciso para o *staccato*, enfatizando os pontos de articulação dentro do padrão gestual adotado. Quando pensamos no *legato* é preciso estar atento ao excesso de movimentação do pulso, que se torna prejudicial à comunicação por criar uma série de movimentos desnecessários e confusos. Em síntese, é fundamental trabalhar ambos os gestos para que sua diferenciação se torne mais orgânica e inteligível.

Não é raro que o regente precise utilizar as duas modalidades de articulação numa mesma obra. Mais uma vez, observemos o início da obra “Saci Pererê” (figura 7). A sugestão de andamento e caráter é “alegre”, e a escrita é bastante ritmada. Por consequência, a escolha gestual se inclina para o caráter rítmico, em consonância com as informações da partitura. No entanto, Aguiar opta por uma seção intermediária contrastante com a primeira, como veremos no exemplo a seguir.

Figura 12. Partitura da obra “Saci Pererê”, de Ernani Aguiar, compassos 47 ao 55.

Novamente, a indicação de caráter e andamento dada pelo compositor, “*espressivo - dolcemente*”, já nos conduz a pensar num gesto *legato* para reger a seção. Também podemos observar a escrita da terceira voz e a necessidade de guiar essas ligaduras de frase propostas. Depois dessa seção intermediária, Aguiar volta ao tempo inicial, de modo que podemos traçar, de forma básica, um plano gestual que parte do *staccato*, subitamente passa para *legato* e retorna ao *staccato*. Para isso é importante trabalhar para

que o gesto acompanhe esses contrastes e os comunique ao coro, incentivando os cantores a realizar a proposta sugerida. Se essa diferença não ficar realmente nítida a obra perde como um todo, pois é uma das características marcantes dessa peça, e o gestual deve contribuir para criar as atmosferas.

Até agora observamos aspectos desenvolvidos em um único plano, que é onde boa parte da técnica de regência se desenvolve. Manter-se no plano é importante para que, quando sairmos dele, esse movimento chame atenção e tome um significado diferente para os cantores. É o caso, por exemplo, da funcionalidade do gesto para trabalhar a afinação do grupo. Thomas (1998), dentre outros autores, ressalta a importância dessa ferramenta de comunicação. Quando o regente percebe que a afinação está baixando, pode elevar o plano da regência para, visualmente, subi-la. Elevar gradualmente o plano também pode ajudar a sustentar a afinação em momentos-chave, como finais de frase e notas longas. O contrário também é possível, quando o regente percebe que a afinação está subindo, pode optar por baixar o plano, chamando a atenção dos coristas. É necessário lembrar que são recursos e não devem se tornar uma constante para que não percam a eficácia da comunicação. Se o regente está sempre num plano mais alto, por exemplo, certamente não terá como elevá-lo mais ainda caso queira trabalhar esse aspecto.

Num âmbito geral, gestos rígidos, forçados e tensos tendem a interferir negativamente na afinação do coro, pois estas características serão absorvidas pelos cantores, gerando tensão ao cantar. Henry Leck e Flossie Jordan (2009) abordam a importância fundamental do gestual da regência na afinação do coro, visto que são movimentos que inspiram musicalmente os cantores, implicando constantemente na sonoridade do grupo. Os autores trabalham fortemente sobre a importância da coerência gestual com o repertório e suas necessidades, com foco em três características: espaço, peso e tempo; em que, em linhas gerais, o espaço está relacionado aos movimentos de articulação, o peso à intensidade e o tempo à velocidade. Essas ideias são desenvolvidas a partir das teorias de movimentos corporais de Rudolf Laban, que os autores adaptaram aos movimentos da regência, trazendo novas ideias e metáforas físicas para pensar a técnica gestual. Inclusive é pertinente ressaltar que muito tem sido pesquisado a respeito das metáforas, inclusive as gestuais, para o trabalho infantojuvenil com ênfase no trabalho de técnica vocal e musicalização realizados junto ao coro. São estudos bastante relevantes que têm se mostrado muito positivos em diversos aspectos de sua aplicabilidade.³

Os cuidados com a técnica de regência e a comunicação gestual são fundamentais durante todo o tempo de trabalho com as crianças, incluindo, obviamente, os ensaios. A maestrina Jean Bartle (2003) aborda profundamente a importância da construção da performance desde os ensaios, estando o regente seguro das escolhas gestuais que melhor expressem as ideias interpretativas da obra a ser trabalhada. Uma técnica de regência consolidada e segura facilita o trabalho e ajuda a conduzir as crianças durante a preparação de uma peça. Durante os ensaios é possível trabalhar o aprimoramento da comunicação não somente aplicada ao repertório, mas também durante o aquecimento vocal, por exemplo. Diversos pontos como alterações de intensidade (dinâmicas, crescendo e decrescendo), velocidade (*accelerando*

³ A maestrina Ana Lúcia Gaborim, em sua tese de doutorado "Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU", orientada pelo prof. dr. Marco Antonio da Silva Ramos, realizou uma profunda pesquisa com foco nos grupos infantojuvenis, incluindo uma extensa revisão bibliográfica a esse respeito. Seu trabalho pode ser acessado no Banco de Teses da USP, pelo site <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-06092016-113253/pt-br.php>.

e *rallentando*) e articulação (*staccato* e *legato*) podem ser gestualmente trabalhados e desenvolvidos com as crianças, já apresentando os movimentos e suas nuances, por exemplo.

A maestrina Elza Lakschevitz, em entrevista a Agnes Schmeling, faz uma reflexão bastante enriquecedora a respeito da sua experiência como regente, ressaltando diversos aspectos observados ao longo de sua trajetória. Quanto aos ensaios com crianças, destaca que “é quando a gente fica a maior parte do tempo juntos. Ali o regente tem a chance de trabalhar com a criança em todos os sentidos. Você ensina a criança a ter atenção, a ouvir o que está acontecendo no todo e a se comportar como parte de um conjunto” (Lakschevitz, 2006, p. 75).⁴ Diante de quão válido é esse tempo compartilhado e da oportunidade de trabalho com os cantores é fundamental que o regente seja capaz de estabelecer uma comunicação clara e eficiente. Isso torna todo o processo mais orgânico, interessante e produtivo, sendo ferramenta chave para aprimorar os resultados e expandir as possibilidades musicais e artísticas do grupo.

● **ALGUNS VÍCIOS NA COMUNICAÇÃO**

O fazer contínuo de qualquer atividade requer sempre atenção. Por mais que reger faça parte do nosso cotidiano, que os movimentos sejam repetidos com frequência, é necessário fazer da reflexão uma prática constante, pois cada repertório tem seus próprios desafios e peculiaridades. Assim estaremos atentos a nossa capacidade de comunicação e desenvolvimento junto ao coro, num intuito de aprimoramento constante. Um outro motivo para esta observação regular é a possibilidade de se estabelecerem alguns vícios na comunicação, capazes de atrapalhar a capacidade de expressão do regente. Discutiremos a partir de agora alguns pontos a respeito.

Durante a regência estamos naturalmente atentos a diversos aspectos que o processo envolve. Recebemos, processamos e respondemos as informações durante todo o tempo, nas mais finas nuances do trabalho em conjunto. Essa reflexão nos leva a um ponto base, que é a consolidação da técnica. Diante de um processo tão envolvente e minucioso ter que pensar muito sobre a trajetória do gesto, por exemplo, rouba-nos por demais a atenção, que poderia estar direcionada a outros aspectos interpretativos. Uma técnica segura nos permite uma maior liberdade de movimentos, velocidade de resposta e controle da atividade. Os movimentos precisam estar a favor daquilo que pretendemos comunicar, e isso é fundamental, como temos debatido ao longo dos pontos técnicos já abordados.

Quando falamos sobre gestos, inclusive no referencial à técnica de Sergiu Celibidache, aproximamos da ideia de que simplificar o gestual é facilitar a comunicação, ou seja, menos é mais. Algumas vezes, na ânsia de se fazer entender ou de demonstrar alguma coisa, o regente, sem pensar, amplia seus movimentos. Isso pode não se limitar somente aos membros superiores. Cria-se uma movimentação excessiva e desnecessária de pernas, principalmente de joelhos, tronco e cabeça, porque quem está regendo, em geral, não está satisfeito com aquilo que está ouvindo. Porém, esse não é o melhor caminho; porque o que se estabelece é uma total poluição visual para os cantores,

⁴ A entrevista da maestrina Elza Lakschevitz faz parte do livro *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira*, que conta também com artigos dos maestros Carlos Alberto Figueiredo, Nestor de Hollanda Cavalcanti e Samuel Kerr. O livro foi organizado pelo maestro Eduardo Lakschevitz, e sua versão digital está disponível gratuitamente no site <https://projetocoral.funarte.gov.br/?p=203>.

muitas vezes tornando ainda mais difícil de entender o que o regente pretende com tudo aquilo. Consequência: perde-se o potencial comunicativo.

Outra questão a que também se deve estar atento são as informações contrastantes. Ou seja, quero comunicar uma coisa, no entanto meu gesto indica outra totalmente diferente. Vamos pensar em uma situação de ensaio, por exemplo. Acabamos de passar um determinado trecho em dinâmica *piano*, com frases ligadas, *cantabile*, e concluímos que o coro não cantou como esperávamos. Paramos o ensaio e explicamos tudo aquilo que queremos, cantamos para demonstrar etc. Quando atacamos novamente o trecho, realizamos um gesto amplo demais, muito articulado e pesado, em suma, totalmente oposto ao que acabamos de falar e mostrar. Isso gera um conflito para os cantores: qual informação devo seguir? E assim o grupo fica perdido quanto a comunicação gestual, e essa importante ferramenta é desperdiçada.

Ainda falando sobre o regente cantar, vimos que essa é uma parte importante do processo de estudo da obra, conhecer e cantar as vozes da partitura. Muitos autores da área de canto coral falam sobre a importância do regente ter conhecimento da técnica de canto e também na área de preparação vocal, o que é totalmente necessário e pertinente. Inclusive, levando em conta o mercado de trabalho no Brasil, vivemos muitas vezes a realidade de acumular funções, trabalhando como regente, preparador vocal e até mesmo instrumentista acompanhador dos coros. É também normal que, durante os ensaios, quem esteja regendo cante para ensinar um trecho, para auxiliar uma voz e demonstrar algum aspecto, entre outras funcionalidades; o que é válido, naturalmente. No entanto, cantar junto com o coro, principalmente quando se torna uma constante, pode ser prejudicial à percepção do regente, visto que diminui sua capacidade de escutar o conjunto. Sendo assim, o que se entende como uma maneira de comunicar uma intenção ou, até mesmo, ajudar o grupo, torna-se um limitador. Durante a regência é importante, obviamente, estar atento ao que se ouve e buscar na comunicação gestual elementos para trabalhar os diversos aspectos que compõem o processo.

Construir um olhar crítico sobre o próprio trabalho é fundamental para o aperfeiçoamento do regente. Uma forma interessante de observar a si mesmo é através de gravações de vídeo, por exemplo. Tente registrar, dentro das suas possibilidades, suas apresentações ou parte delas, e analise seu desempenho. Também é muito bom ter a iniciativa de registrar os ensaios, pois podemos observar o processo de construção da performance. Esteja atento ao retorno dos seus cantores, e isso não implica necessariamente em realizar perguntas diretas, mas perceber se aquilo que é proposto está sendo respondido. Observe se tem precisado explicar oralmente grande parte das intenções ou se a comunicação gestual está cumprindo o seu papel. Lembre-se que parar o ensaio incessantemente com longas falas pode torná-lo cansativo e maçante para as crianças, retirando até mesmo o foco da atenção. O objetivo de estar em um coro é cantar, e isso deve ser prazeroso. Como vimos ao longo das reflexões sobre a técnica de regência, o ensaio é um momento que deve ser aproveitado ao máximo, em todos os sentidos. Cuide sempre da postura e do gestual, experimente diversos recursos, avalie os resultados. Essa atitude tornará cada ensaio uma oportunidade de aprimoramento da comunicação gestual, e não uma mera repetição de movimentos.

O regente é um profissional em constante aprendizagem e aperfeiçoamento, portanto esteja sempre disposto a buscar novos conhecimentos. É muito importante ler os trabalhos de pesquisa na área, inteirar-se a respeito da bibliografia de referência, também ouvir outros trabalhos e conhecer novas propostas. Busque cursos, aulas, *master classes* e congressos, entre outras formas de estar em contato com professores da área. Cada regente é dono de uma experiência diferente, única, e é sempre válido ouvir e aprender com elas. O conhecimento, dentre tantos benefícios que bem sabemos, ajuda-nos a desenvolver um senso crítico para que possamos estar sempre em aprimoramento.

REFERÊNCIAS

- Asensio, Enrique García. *Dirección Musical: La Técnica de Sergiu Celibidache*. Valência: Piles, Editorial de Música, 2017.
- Bartle, Jean Ashworth. *Sound advice: becoming a better children's choir conductor*. Nova York: Oxford University Press, 2003.
- Fonseca, Carlos Alberto Pinto. "Reflexões em torno de elementos básicos da regência coral". Minas Canta: Boletim Informativo da Federação Mineira de Conjuntos Corais, n. 1-7. Belo Horizonte, 1982.
- Gaborim-Moreira, Ana Lúcia Iara. *Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU*. 2015. 574f. Tese (Doutorado) em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2015.
- Lakschevitz, Elza. Entrevista a Agnes Schmelling. In: *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006.
- Leck, Henry; Jordan, Flossie. *Creating Artistry Through Choral Excellence*. Milwaukee: Hal Leonard, 2009.
- Ramos, Marco Antonio da Silva. *O ensino da regência coral*. 2003. 107f. Tese (Livre-Docência). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2003.
- Rudolf, Max. *The Grammar of Conducting*. Nova York: G. Schirmer, 1950.
- Schuller, Gunther. *The Compleat Conductor*. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- Silva, Danielly de Souza. *Te Deum Puerorum Brasiliae, de Edino Krieger: uma análise estrutural aplicada ao gestual da regência*. 2010. 107f. Dissertação (Mestrado) Música. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2010.
- Thomas, Kurt. *Metodo Di Direzione Corale*. 1ª ed. Milão: Guerini Studio, 1998.
- Zander, Oscar. *Regência Coral*. 5ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- Zecchi, Adone. *Il Direttore di Coro*. Milão: Ricordi, 2008.

PARTITURAS

- Aguiar, Ernani. "Saci Pererê". In: *Projeto Música Coral do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- Carneiro, Vinícius. "Receita de alegria". In: *Música Brasileira para Vozes Infantis*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- Fausto, Cadmo. "Água". In: *Música Brasileira para Vozes Infantis*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

Korenchender, David. "Velha Anedota". In: *Projeto Música Coral do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
Vidal, André. "Bolocoché". In: *Música Brasileira para Vozes Infantis*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.



O ACOMPANHAMENTO AO PIANO: ALEGRIAS E DESAFIOS

Cláudia Feitosa

claudiapianista@globo.com

O trabalho do pianista acompanhador ao longo dos anos tem crescido muito devido ao aumento das demandas de repertórios com acompanhamento e do mercado nas diversas áreas de atuação. No período barroco, sua atuação foi muito apreciada em improvisações com o baixo cifrado e, no período clássico, com a chegada do piano forte representado por pianistas virtuosos, o pianista acompanhador foi colocado em segundo plano, tocando somente obras de menor destaque. Após esse período, os Lieder de Schubert e as obras dos demais compositores, que escreveram para o canto, deram novamente lugar de destaque ao pianista acompanhador. Percebemos, hoje em dia, que alunos de bacharelado em piano, além da busca por uma formação solo, têm procurado tornar-se também pianistas acompanhadores, visando obter maior campo de trabalho. A profissão do pianista acompanhador é de grande relevância para uma instituição formadora de músicos de diversos instrumentos, como também para toda a comunidade musical. Na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro existem diversos pianistas acompanhadores e estou nesse quadro de profissionais. Em minha função de acompanhadora trabalho com o Coral Infantil da UFRJ e gostaria de, nesse tipo de contexto, abordar um pouco de minhas experiências como acompanhadora de um coral infantil.

Como pianista, estou sempre à procura dos aspectos fundamentais para a melhor formação e atuação do pianista acompanhador, tendo em vista o crescimento considerável de oportunidades de trabalho ao longo dos anos. A palavra acompanhar, segundo Aurélio B. H. Ferreira (1986, p. 35), dentre vários significados, é apresentada como “unir-se, juntar-se, aliar-se, associar-se, participar dos mesmos sentimentos, ir em companhia de”. Nesse mesmo sentido, entendo a minha profissão como a de um instrumentista que deverá unir-se ao coral, deve se unir à regência, participando dos mesmos sentimentos e participando ativamente do grupo, sempre buscando a maior interação possível com o grupo coral.

Ao ingressar no bacharelado em piano, muitos alunos têm como objetivo tornar-se um pianista solista e, ao longo de sua trajetória, percebem esse outro campo de trabalho que também pode ser desenvolvido: o de pianista acompanhador. Esse fato aconteceu comigo e acredito que outros pianistas também tiveram essa experiência. Muitas das competências adquiridas no curso de bacharelado em Piano são ferramentas necessárias à formação do pianista acompanhador, dentre elas a análise estrutural de uma peça e a expressão musical, de grande importância e alvo de muitos estudos para a performance do pianista. Os outros aspectos necessários à formação do acompanhador, entretanto, não são abordados porque não há tempo suficiente para alcançar as competências necessárias à formação específica. Muitos começam a acompanhar de forma empírica, vão aprendendo na prática e acabam por encontrar diversas dificuldades para solucionar e obter uma performance a contento. Para cobrir esta lacuna buscam conhecimento recorrendo a master classes de prática de acompanhamento ministradas por pianistas acompanhadores que adquiriram experiência, na maioria das vezes, a partir da análise e reflexão sobre sua própria prática. Segundo alguns autores (Povel, 1977; Sloboda, 1983; Todd, 1992; Repp,

1995), os parâmetros associados à atividade do pianista colaborador são inúmeros e devem fazer parte de seus recursos disponíveis para uma performance eficiente, influenciando suas decisões juntamente com a análise da peça e a interação com o intérprete, na busca de um resultado musical satisfatório. O pianista acompanhador pode trabalhar com diversos grupos de instrumentistas, solistas, cantores, orquestras, grupos corais, musicais e teatro, entre outros. Outros autores, dentre eles Corcoran (2011), Costa (2011), Katz (2009), Mundin (2009) e Kacowicz (2011) mencionam a abrangência de atuação do pianista acompanhador ressaltando que ele precisa ter um domínio profundo de muitas áreas para desempenhar eficientemente o papel.

Trabalho com corais e reconheço a enorme importância do pianista para esse trabalho. Quando há participação de um bom pianista, os objetivos musicais são alcançados pelo coral de modo muito mais rápido e eficaz. Como acompanhadora de coral ressalto que é preciso desenvolver a habilidade de tocar as vozes sem o acompanhamento, fazendo somente a leitura da parte vocal. É importante observar a análise de recursos expressivos em situação de acompanhamento, fazendo o levantamento das principais dificuldades técnicas que enfrentam os pianistas acompanhadores, como a complexidade de leitura à primeira vista, a exigência técnica e o tipo de repertório, as transposições, a redução de peças orquestrais, improvisações e adaptabilidade ao grupo de trabalho.

Para o pianista acompanhador algo que considero muito importante é a leitura à primeira vista. Desenvolvê-la é um grande diferencial e uma ferramenta que poderá auxiliar o pianista acompanhador. Na formação do pianista considero essa habilidade pouco trabalhada, devido ao repertório com alto nível técnico-expressivo a ser estudado e apresentado no decorrer do curso.

Segundo Milson Casado Fireman,

Talvez a maneira como se ensine leitura musical não seja a mais adequada. Normalmente, o que se observa em aulas de música é uma simples decodificação de signos em detrimento ao desenvolvimento musical. Isso sem contar que em muitas escolas ela é exigida, mas não é ensinada ou exercitada. Sobre os benefícios acredito que uma leitura fluente permita ao estudante realizar uma maior quantidade de peças, possibilite uma aproximação mais rápida da música, dando mais tempo ao performer de resolver os problemas técnicos e optar por digitações, articulações e dinâmicas mais apropriadas (Fireman, 2007, p. 3).

É necessário que o acompanhador analise as eventuais dificuldades que precisa superar em relação aos desafios reais encontrados. É preciso desenvolver diversas competências e, dentre inúmeras, destaco a habilidade de improvisar, ler à primeira vista – como já citei – e a memorização, além de buscar o entendimento do texto musical, desenvolver habilidades de resolver intercorrências na performance ao vivo, e buscar sempre praticar em busca de um resultado musical satisfatório.

De acordo com Adler (1976, p. 182), um dos primeiros requisitos para ser um bom acompanhador reside no caráter psicológico. O pianista irá trabalhar em equipe e precisa estar disposto a esse trabalho coletivo, que requer muita sintonia com regente e demais pessoas do grupo.

Segundo Sergio de Paiva, o regente possui a função principal na preparação e na performance do coro, mas necessita do apoio técnico, artístico e intelectual de seu pianista” (Paiva, 2006, p. 13). O mesmo autor afirma que “um trabalho integrado entre maestro e pianista pode significar a diferença entre alcançar ou não, com rapidez e eficiência, os objetivos propostos para o trabalho com o coro” (Paiva, 2006, p. 14).

O trabalho com um coral infantil torna-se bastante diferenciado em relação aos coros de adultos para o pianista acompanhador, ou seja, o pianista precisa desenvolver outras habilidades no coral infantil. Além das habilidades já citadas, é preciso ter domínio de harmonia e tocar por cifras, tendo em vista que nem sempre o repertório infantil tem acompanhamento escrito. O pianista precisa aprender técnicas de improvisação, leitura de grades de coral e, o mais importante, buscar uma parceria com o regente. Na minha opinião, o pianista de coral infantil precisa gostar de crianças, de conviver, de ouvir suas histórias e interagir como um amigo novo que pode ajudar em seu desenvolvimento musical, emocional e relacional. Esse pianista entrará em uma sala onde ouvirá muito barulho, muitas conversas, correrias, brincadeiras e muito amor envolvido. Às vezes pedem: “Tia, posso tocar no piano?” e deixo; desde que seja de forma ordeira. É um ambiente de alegria pura e muito afeto, onde recebemos muitos abraços e carinho. O regente tem seu papel no ensino da técnica vocal, do repertório, da disciplina, na formação humana, no desenvolvimento do coral e necessita do apoio do pianista acompanhador. É preciso haver, em primeiro lugar, uma parceria entre regente e acompanhador.

O acompanhador, de certa forma, possui o papel como auxiliar do regente. Não somente se senta ao piano e executa o que está escrito na partitura. É preciso estar atento ao acompanhamento e a tudo que se passa no coral, auxiliando um cantor que pode estar desafinando, sem que o regente precise solicitar a correção. Além da prática pianística é importante que o acompanhador saiba ouvir o coro e a si mesmo a fim de equilibrar as vozes com o seu acompanhamento ao piano. O acompanhador também é um observador de tudo que está ocorrendo no ensaio do coral infantil e precisa conhecer as principais etapas do ensaio.

DESTAQUE DAS ETAPAS ESSENCIAIS PARA O ENSAIO DE UM CORAL INFANTIL

O ensaio não é somente um espaço de aprendizado de peças para uma apresentação. No coral infantil podemos desenvolver diversos meios de educação musical de uma criança. Por exemplo, podemos citar o ensino da leitura musical, a forma correta de cantar, solfejar e precisão rítmica. Tudo pode ser feito no repertório que será utilizado. Em minha experiência com coral infantil observei as seguintes etapas abordadas pelo regente.

- A musicalização – percepção de alturas, repetições de ritmos, timbres e intensidade. A musicalização pode ser inserida na parte de aquecimento vocal, na leitura de alguma peça; acho importante que a criança leia utilizando a partitura, ainda que esteja começando a aprender a linguagem musical; na diferenciação de timbres de vozes de cada criança, bem como no trabalho de interpretação em relação à intensidade sonora do repertório.
- Extensão, tessitura e timbre vocal. O regente ouve cada criança separadamente quando elas iniciam no coral com o intuito de classificar em que voz (naípe) melhor se encaixam. Como

acompanhadora, ao observar essa prática, aprendi a fazer essa classificação. Isso vai além da função de acompanhar, mas em um coral muito grande é de grande auxílio para o regente.

- Aquecimento vocal. O acompanhador deve conhecer os principais exercícios de aquecimento vocal que o regente trabalha e, se possível, em alguns, improvisar um acompanhamento para o exercício, de forma alegre e animada para que os alunos sintam prazer em fazer os aquecimentos.
- Escolha de repertório. Normalmente é feita pelo regente, mas existindo uma parceria entre o acompanhador e regente, estes podem conversar sobre cada novo repertório e o acompanhador pode dar sugestões, tais como mudança de tonalidade da peça para que fique mais confortável para os alunos cantarem, mudanças no acompanhamento, criação de arranjos e, até mesmo, sugestão de repertórios. O repertório para coral infantil é muito diversificado, em algumas ocasiões trabalhamos com peças em que o autor escreve o acompanhamento e em outras, temos partituras que só possuem a parte das vozes, sem acompanhamento escrito ou, às vezes, com cifras. Além disso, trabalhamos com peças a serem cantadas a capella. A escolha do repertório, obviamente, deve ser selecionada de acordo com o grupo coral que o regente possui e com os objetivos a alcançar em relação ao desenvolvimento do coro.
- Dinâmica de ensaio. O trabalho com um coral infantil deve ser bem dinâmico, de forma que as crianças não percam o foco do ensaio. Normalmente iniciamos com o aquecimento vocal e, em seguida, sugerimos que seja ensaiada uma peça que desperte o interesse das crianças, para que se sintam estimuladas. O ensaio de uma peça nova, também poderá ser feito neste primeiro momento quando as crianças estão mais descansadas. Quando a peça é um pouco mais longa, não é recomendável ensaiá-la do início ao fim, para que os cantores não se cansem e por esse motivo se distraiam. Deve-se alternar o grau de dificuldade das peças bem como os estilos, para que seja um ensaio prazeroso, saudável e motivador. É mais eficiente ensaiar as partes mais complexas da peça no início do ensaio e após cumprida a meta selecionada, ensaiar uma peça que o coral já conheça para sentir-se mais à vontade, descontrair-se e, novamente, focar no ensaio. **Recomenda-se terminar com uma música de que gostem mais.**
- Cantar deve ser um grande prazer. Desde o momento que chegam até ao final do ensaio as crianças devem se sentir acolhidas e, entre amigos, sentir alegria ao cantar. Para isso, o regente e toda a equipe que trabalha com o coral deve programar o ensaio de forma que as crianças se sintam felizes em estar ali. Ao passar por todas essas etapas, é sempre bom terminar o ensaio com uma peça que já saibam e que gostem de cantar. Às vezes, ao final do ensaio, já começo a introdução de uma dessas peças que gostam muito, e até mesmo sem o regente iniciar, o grupo começa a cantar. O regente, ao final do ensaio, pode perguntar: qual música vocês gostaram mais? Qual vocês querem cantar agora? Às vezes tem até votação por determinada música. São momentos de grande alegria e eu, particularmente, caio na gargalhada. E, assim, os cantores saem do ensaio cantando felizes e com desejo de estar no próximo ensaio, porque o ensaio foi "legal".
- Apresentar é muito importante. Um coral infantil que se apresenta pouco demora a se desenvolver e a estar preparado para as apresentações. Quanto mais cantar em público, mas isso se torna comum, com o tempo, e, como consequência, os integrantes buscam sempre estar nos ensaios, se esforçam para aprender bem e cantar da melhor forma nas apresentações. Dessa maneira veem o resultado dos ensaios em uma excelente apresentação, e ficam orgulhosos

de seu trabalho. O medo do palco vai se diluindo aos poucos. As apresentações, onde quer que sejam, não os assusta mais. Por isso é importante que o coral se apresente pelo menos uma vez por mês.

- Apoio dos pais. Os responsáveis pelas crianças são fundamentais para o desenvolvimento de um coral infantil. É preciso que sejam muito valorizados por parte de toda equipe que trabalha com o coral. Eles têm a tarefa de levar os cantores aos ensaios e se comprometer com a dinâmica de todo funcionamento do coral. Sabemos que as crianças têm inúmeras tarefas extras além do período escolar e os pais vivem em função de levar suas crianças a todas essas atividades. Realmente é um grande investimento que os pais fazem levando seu filho para participar de um coral infantil, e, com certeza, muitos podem falar de suas experiências com seu filho antes e depois de participarem de um coral, de cantarem em grupo com outras crianças. Segundo Ilza Zenker Leme Joly,

O trabalho em grupo auxilia o desenvolvimento da personalidade, o respeito com o próximo, organização, disciplina, pontualidade, sensibilidade e criatividade. Com essas oportunidades a criança fundamentará, para toda a vida, os princípios de sua compreensão musical, de sua sensibilização enquanto ser humano e de sua criatividade enquanto artista (Joly, 1997, p. 10).

Por muitos anos, trabalho como pianista acompanhadora da UFRJ no departamento de Música de Conjunto. Trabalho com corais, corais infantojuvenis e classes de regência. Minha formação acadêmica iniciou-se no curso técnico em piano da UFRJ, concluí o bacharelado em Piano, a licenciatura em Música e o mestrado em práticas interpretativas – Piano, também na UFRJ. Esses cursos contribuíram em algum momento para minha função atual de pianista acompanhadora; mas preciso destacar que atuei desde muito cedo como pianista em igrejas. Lembro que acompanhei coral em minha igreja aos 14 anos e, desde então, era desafiada a tocar e acompanhar na igreja, o que não dava muito certo em algumas ocasiões... ou seja, fui desafiada a aprender a prática de acompanhamento de forma empírica. Isso me proporcionou uma boa leitura à primeira vista e a experiência de tocar em público desde a minha adolescência. Até me aventurei a reger um coral aos 16 anos. Sempre fui envolvida com corais e com o estudo da música e, ao procurar melhor capacitação ao piano, com os cursos acadêmicos, desenvolvi algumas habilidades que contribuíram para minha formação de pianista solista, e de acompanhadora.

Na função de pianista acompanhadora já tive oportunidade de trabalhar com diversos instrumentistas, grupos de câmara e corais. Minhas experiências acadêmicas nesta área iniciaram quando atuei como monitora, no curso de licenciatura, na classe da professora doutora Maria José Chevitarese, organizadora deste livro e reconhecida por todos como professora Zezé. Acompanhei o coral infantil da UFRJ como monitora e o Coral Brasil Ensemble-UFRJ. Estas vivências foram me acrescentando mais e mais experiência no acompanhamento coral. Atuei como regente do coral do curso de musicalização da UFRJ por alguns anos, onde também fui professora de musicalização do curso de extensão da UFRJ.

Ao ser aprovada no concurso para pianista acompanhadora da UFRJ fui convidada pela professora para fazer parte de suas turmas de canto coral e do coral infantil da UFRJ de forma oficial. Além de suas

classes fui designada a acompanhar classes de canto e demais instrumentos, o que contribuiu muito para minha formação de pianista acompanhadora e tem sido de grande aprendizado e satisfação para mim. Passamos por inúmeras experiências com os corais, concertos diversos, óperas, viagens para apresentação do coro e, tudo, sempre, contribuindo para meu aprimoramento como pianista.

A música possuiu um lugar especial em toda a trajetória de minha vida e faz parte de minha formação. Iniciei meus estudos musicais aos 7 anos e, desde então, nunca parei de estudar e ensinar. Fui também durante 7 anos organista do coral da Catedral do Rio de Janeiro, onde trabalhei com o regente Benedito Rosa com quem muito aprendi sobre liturgia e música sacra, acrescentando mais experiência à minha formação de acompanhadora. Além disso, em minha experiência de acompanhadora de coral infantil, desenvolvi a habilidade de fazer arranjos de músicas para coro infantil. Se o acompanhador desenvolve essa habilidade, ganha um diferencial em relação a outros.

Acompanhar um coral infantil, para mim, sempre foi maravilhoso e me proporcionou momentos inesquecíveis, mas requer algumas demandas importantes como acompanhadora. Citarei algumas.

O regente inicia os ensaios com o aquecimento vocal, em alguns momentos, que envolve melodias simples cantadas pelo coral, repetidas em tonalidades diferentes, subindo por semitons. Nesse momento, o acompanhador já deve ter o conhecimento de transposição dessas melodias para as outras tonalidades. Se não tem a prática de transpor, seria bom que escrevesse a melodia em todas as tonalidades para auxiliá-lo. Com o tempo e a prática, a escrita não será mais necessária, pois o acompanhador saberá transpor melodias mais espontaneamente. É bom que o acompanhador faça uma lista dos principais exercícios utilizados pelo regente no aquecimento e crie acompanhamento onde houver necessidade, e com o tempo, decore essas melodias e exercícios.

Cito alguns exemplos possíveis para o momento do aquecimento vocal. Normalmente a partitura apresenta somente a linha melódica, sem o acompanhamento, tornando necessário ao pianista analisar a harmonia para criar o acompanhamento.

Eu Canto

Musical score for "Eu Canto" in 4/4 time. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. Chords are indicated above the notes.

Chords: C, G, C, F, C, C, G, C

Lyrics: Eu can - to eu can -
to eu can - to eu can - to

O canto do saci

Arr. Ciacchi

Musical score for "O canto do saci" in 2/4 time. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. Chords are indicated above the notes.

Chords: C, G, Dm, G7, C

Lyrics: Dó Ré Mi o Sa - ci Mi Fá Sol pe - lo sol Fá Mi
Ré vai a pé Mi Ré Dó Com uma per - na só.

Nessas melodias, em andamento lento e legato, também sem o acompanhamento, o pianista pode criar vários tipos de acompanhamento para que o exercício de aquecimento vocal se torne o mais agradável possível, como também tocadas em outras tonalidades.

Eu canto

Acompanhamento

Arr. Claudia Feitosa

C G C G F

Piano

C F C Am F G C

5

Pno.

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for the exercise 'Eu canto'. It consists of two systems of music. The first system, labeled 'Piano', covers measures 1 to 4. The second system, labeled 'Pno.', covers measures 5 to 8. The key signature is C major and the time signature is 4/4. The music is written for both the right and left hands. Chord symbols are placed above the staff: C, G, C, G, F in the first system, and C, F, C, Am, F, G, C in the second system. The melody is simple and suitable for vocal warm-ups.

O canto do Saci

Acompanhamento

Arr. Claudia Feitosa

C G

Piano

Dm G F Fm C

6

Pno.

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for the exercise 'O canto do Saci'. It consists of two systems of music. The first system, labeled 'Piano', covers measures 1 to 4. The second system, labeled 'Pno.', covers measures 5 to 8. The key signature is C major and the time signature is 2/4. The music is written for both the right and left hands. Chord symbols are placed above the staff: C, G in the first system, and Dm, G, F, Fm, C in the second system. The melody is simple and suitable for vocal warm-ups.

Aprimorando

Meu coro infantil:

técnica e criatividade

O vocalise seguinte, de composição de Henry Leck (1946), é frequente no aquecimento do coral infantil da UFRJ e apresenta o acompanhamento de piano. Escrevo outra sugestão para o mesmo vocalise, com o acompanhamento mais legato para que as crianças pratiquem o vocalise mais ligado, a pedido da regente.

Vocalise

Music by Henry Leck

Soprano

Piano

Vocalise

Acompanhamento

Henry Leck
Arr. Claudia Feitosa

D A/C# Bm F#m G Bm G A D

Piano

Por outro lado, o regente pode praticar melodias mais animadas durante o aquecimento, normalmente, sem acompanhamento escrito. É importante que o pianista crie um acompanhamento ritmado, que leve as crianças a mexerem o corpo e ficarem relaxadas, buscando trazer animação e incentivo ao exercício praticado, mas caso o regente sugira a realização da melodia em staccato e, o acompanhador fizer um acompanhamento nesse estilo, essa intenção será mais rapidamente assimilada pelos cantores. Segue minha sugestão para o vocalise de Leck, para a prática do *staccato* pelas crianças.

Vocalise

Acompanhamento

Henry Leck

Arr. Claudia Feitosa

Piano

D A/C# Bm F#m G Bm G A D

Um aquecimento bem animado e que trabalha bastante a parte corporal é o que utiliza a canção: O Ferreiro. As crianças adoram praticá-lo, em várias tonalidades, e quando cantam "Oi", no quarto compasso, elas pulam animadas para alcançar a nota.

O Ferreiro

D

O fer - rei - ro na for - ja o fer - ro ba-ti - a o ba - ru-lho que fa-zi - a Oi!

5 tin - go - ba - rin - go - lê. O fer - rei - ro na for - ja o fer - ro ba-ti - a o ba -

9 ru - lho que fa - zi - a Oi! tin - go - ba - rin - go - lê.

Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

Como se pode notar, a peça não apresenta acompanhamento, torna-se necessário criar um arranjo para piano. Adiante apresento uma das minhas sugestões.

O Ferreiro

Acompanhamento

Arr. Claudia Feitosa

D

The image shows a piano accompaniment score for the piece 'O Ferreiro'. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Piano' and starts with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The second system is labeled 'Pno.' and starts with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The third system is labeled 'Pno.' and starts with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. Chord symbols are placed above the staves: 'D' at the beginning, 'A D E>' above the second system, and 'Bb E>' above the third system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Conhecer um pouco sobre técnica vocal também é importante para o acompanhador. Na observação prática do regente, o acompanhador pode entender melhor os procedimentos básicos para a classificação vocal do cantor, podendo, futuramente, auxiliá-lo nesses testes.

Após os exercícios de aquecimento, o acompanhador recebe a peça que irá acompanhar. Às vezes a peça é entregue ao pianista com certa antecedência, mas por ter muita demanda de músicas para ensaiar, em algumas ocasiões o regente entrega a partitura no momento de ensaio. Essa música pode vir com acompanhamento do piano escrito ou somente a grade coral, com ou sem a cifra em alfanumérica, às vezes apenas uma peça a ser trabalhada a *capella*.

PEÇA COM ACOMPANHAMENTO ESCRITO PARA PIANO

Aqui entra a habilidade do acompanhador de ler à primeira vista. Quanto mais rápido ele o fizer, mais rápido e eficiente será o resultado do coral. E como podemos ter uma leitura à primeira vista eficiente? É necessário que o pianista leia todo dia uma peça à primeira vista, praticando a peça do início ao fim, sem paradas, se possível utilizando o metrônomo em uma velocidade de possível execução. Pode iniciar com grau de dificuldade mais fácil e ir aumentando para peças mais complexas. O importante é que todo dia leia algo novo, até mesmo em andamento lento, mas que não pare durante essa execução, atentando para a harmonia, o que considero de fundamental importância para o aprimoramento da escuta. O acompanhador pode até errar várias notas, mas a mão esquerda com o baixo correto dará a base para o canto. Dessa forma, a leitura à primeira vista deve ser uma prática constante.

Determinados acompanhamentos escritos são excelentes, outros podem não ser eficientes. O acompanhador precisa estar preparado para criá-los ou modificá-los, até mesmo para facilitar a execução do coral. É preciso, algumas vezes, ajudar determinado naipe em uma passagem difícil, ou o acompanhamento já escrito pode comprometer essa passagem, então o pianista poderá fazer modificações para auxiliar o coral. É necessário que o acompanhador escute o coral e seu próprio acompanhamento para verificar se tudo funciona bem entre ele e as vozes e ele mesmo.

Nas peças que vêm com acompanhamento musical escrito, o pianista estuda sua parte e, nos ensaios, dá o suporte ao regente, inicialmente tocando as vozes separadamente para as crianças e, após o aprendizado, o acompanhador toca o acompanhamento escrito. Às vezes é necessário deixar de tocar o acompanhamento original para ajudar um naipe que esteja com dificuldade. Nesse caso, o acompanhador deve estar preparado para tocar o acompanhamento de algum naipe em algum momento específico, sem abandonar o acompanhamento, apenas inserindo a linha do naipe que precisa de ajustes. São fatos que acontecem nos ensaios ou, até mesmo, na apresentação pública. Por vezes, recebi acompanhamentos escritos com harmonia divergente das partes do coral e precisei interferir e fazer modificações para a correta execução da peça.

É necessário que o acompanhador estude a partitura escrita atentando para importantes objetivos a serem alcançados para a boa execução da peça.

- Andamento – estudar juntamente com o regente.
- Sonoridade – analisar sua sonoridade para não a sobrepor às vozes das crianças.
- Fraseado da peça – auxiliar o coral a perceber as intenções do compositor quanto à interpretação.
- Respiração – caminhar junto com o coral e o regente em relação aos momentos de respirações, em que o acompanhamento pode auxiliar.
- Dinâmica – auxiliar as crianças a perceberem as mudanças de dinâmica da peça.

PEÇA SEM ACOMPANHAMENTO ESCRITO

É fundamental que o acompanhador tenha conhecimento de harmonia e de cifragem. Algumas peças contêm somente a parte do coral e mais nada. O acompanhador precisa analisar a harmonia da grade coral, cifrar e estudar a forma e o estilo da peça para que possa criar um acompanhamento satisfatório; ou seja, precisa praticar a improvisação para elaborar acompanhamentos para peças que não possuem acompanhamento. Esse processo criativo na improvisação deve ser testado nos ensaios, até que cheguem, o regente e o acompanhador, a um consenso para o acompanhamento.

É necessário que o acompanhador estude os diversos estilos de acompanhamento. Como acompanhar um baião? E como seria, numa peça mais lenta como uma balada? Uma peça com ritmo de samba? São vários os estilos. O acompanhador deve conhecer as ferramentas básicas, para que possa auxiliá-lo em suas criações de acompanhamento.

ALGUNS EXEMPLOS DE ESTILOS DE ACOMPANHAMENTO

- Balada – estilo que se apresenta em música popular brasileira, a balada canção, possui uma forma de acompanhamento de fácil execução. Apresento alguns exemplos a seguir.

Balada
Acompanhamento

Piano

Balada

Acompanhamento

Piano

C Am Dm G

Podemos variar esse acompanhamento arpejando os acordes, na mão direita ou na esquerda.

Balada

Acompanhamento

Piano

C F C F

Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

No exemplo a seguir utilizamos o acorde desmembrado; tocamos a terça e a quinta do acorde, juntas, alternando com a fundamental. É comum chamarmos de “acorde quebrado”.

Balada

Acompanhamento

The musical score for 'Balada' is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems. The first system has three measures with chords C, F, and C. The second system has two measures with chords G and C. The right hand (treble clef) plays chords in a steady quarter-note pattern. The left hand (bass clef) plays a simple bass line with quarter notes and rests.

Outra aplicação seria a do acorde aberto na mão esquerda. Tocar a fundamental do acorde, depois a quinta do acorde e, em seguida, a terça do acorde uma oitava acima (sendo a 10ª do acorde). No acorde de Dó maior, seria o seguinte exemplo:

Acorde aberto

Acompanhamento

The musical score for 'Acorde aberto' is written for piano in 4/4 time. It consists of four measures with chords C, F, G, and C. The right hand (treble clef) is mostly silent, indicated by a whole rest in each measure. The left hand (bass clef) plays a bass line with quarter notes and rests, demonstrating the 'open chord' technique where the fundamental, fifth, and octave third are played.

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

No exemplo a seguir, toquei o tema do “O Trenzinho do Caipira”, de Villa-Lobos, na mão direita, alternando as variações. Mantive acordes parados na mão esquerda e depois arpejei os acordes na mão esquerda. Podemos fazer inúmeras variações e combiná-las na peça. O acompanhador pode mesclar todas as informações de acompanhamento possíveis.

Para que o pianista descubra as inúmeras possibilidades de acompanhamento, acredito que é muito importante ouvir muitas peças acompanhadas. Ao ouvir outros instrumentistas acompanhando ao vivo, em gravações ou analisando partituras que tenham o acompanhamento escrito, o pianista aumentará seu conhecimento e poderá experimentar o que tem aprendido nas futuras peças a acompanhar.

O Trenzinho do Caipira

Acompanhamento

Comp. Villa Lobos

Arr. Claudia Feitosa

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'Piano' and shows a melody in the treble staff and block chords in the bass staff. Chords are labeled C, C, and Dm. The second system is labeled 'Pno.' and shows a melody in the treble staff and arpeggiated chords in the bass staff. Chords are labeled Dm, G, and C. The third system is labeled 'Pno.' and shows a melody in the treble staff and arpeggiated chords in the bass staff. Chords are labeled Am, Em, F, and C. The score is in 4/4 time and ends with a double bar line.

No exemplo seguinte, toquei o acompanhamento com acorde aberto e melodia na mão direita para a peça “O Trenzinho do Caipira”.

O Trenzinho do Caipira

Acompanhamento

Comp. Villa Lobos
Arr. Claudia Feitosa

Piano

Pno.

Pno.

Essas variações se aplicam também a outros estilos de acompanhamento. A forma de tocar com a melodia na mão direita e o acorde parado na mão esquerda, bem como suas variações citadas nos exemplos anteriores, podem ser utilizadas em outros estilos. Na balada, na canção, da bossa nova ao samba-canção, swing e blues, entre outros. A diferença será a abordagem rítmica própria de cada estilo, que será exemplificada no decorrer do texto.

O acompanhador com sua criatividade pode mesclar essas variações e criar outras formas ao acompanhar.

- Canção – melodia cantada com texto geralmente poético. Como exemplo de canção escolhi a peça “Nessa Rua” do cancioneiro infantil. Nela fiz o acompanhamento com os exemplos citados antes.

Nesta Rua

Acompanhamento

Folclore
Arr. Claudia Feitosa

The musical score for 'Nesta Rua' is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) is marked 'Piano' and includes a treble clef with a whole rest in the first measure, followed by eighth-note patterns in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Chords Cm and G are indicated above the staff. The second system (measures 4-6) is marked 'Pno.' and continues the eighth-note patterns. The third system (measures 7-9) is also marked 'Pno.' and concludes with a final chord Cm. The piece ends with a double bar line.

Baião – apresento alguns exemplos de padrões de acompanhamento desse estilo musical. É possível cantar a peça “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga, e acompanhar com o padrão abaixo. É um estilo musical muito apreciado pelas crianças do coral infantil.

Baião

Acompanhamento

The musical score for 'Baião' is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The score is marked 'Piano' and consists of two measures. The right hand plays a series of chords (F major) with a dotted quarter note and an eighth note. The left hand plays a steady eighth-note bass line. The piece ends with a double bar line.

Aprimorando

Meu Coró Infantil:

técnica e criatividade

Baião

Acompanhamento

F Dm Gm F

Piano

Detailed description: This musical score is for the piano accompaniment of 'Baião'. It consists of four measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The right hand (treble clef) plays chords: F major (F-A-C), Dm (D-F-A), Gm (G-Bb-D), and F major (F-A-C). The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of quarter notes: F, A, C, D, F, A, G, Bb, F, A, C, D, F, A, C, D.

Baião

Acompanhamento

Arr. Claudia Feitosa

F Dm Dm7

Piano

Gm C F

Pno.

Detailed description: This musical score is for the piano accompaniment of 'Baião', arranged by Claudia Feitosa. It consists of eight measures, split into two systems of four measures each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The right hand (treble clef) plays chords: F major (F-A-C), Dm (D-F-A), Dm7 (D-F-A-C), Gm (G-Bb-D), C major (C-E-G), and F major (F-A-C). The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of quarter notes: F, A, C, D, F, A, G, Bb, F, A, C, D, F, A, C, D.

No exemplo a seguir faço o acompanhamento básico de baião na peça "Eu só quero um Xodó", com a melodia na mão direita.

Eu só quero um xodó

Acompanhamento

Comp. Dominginhos
Arr. Claudia Feitosa

Piano

5

F B♭F F

Pno.

F B♭F C F

Detailed description: This block contains two systems of piano accompaniment for the song 'Eu só quero um xodó'. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems are in 2/4 time and feature a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first system has three measures with chords F, B♭F, and F. The second system has five measures with chords F, B♭F, C, and F. The bass line consists of chords and single notes, while the right hand has a simple melodic line.

- Jazz – apresento dois exemplos do padrão de acompanhamento básicos do Jazz.

JAZZ

Acompanhamento

Piano

Cm7 Fm7 Dm7(b5) G7 Cm7

Detailed description: This block shows a jazz piano accompaniment example in 4/4 time. The right hand features a melody with eighth notes and chords, while the left hand plays a steady bass line with eighth notes. The chords are Cm7, Fm7, Dm7(b5), G7, and Cm7.

JAZZ

Acompanhamento

Piano

Gm6 F#dim

Detailed description: This block shows a second jazz piano accompaniment example in 4/4 time. The right hand has a melody with eighth notes and chords, and the left hand has a bass line with eighth notes. The chords are Gm6 and F#dim.

Aprimorando

Meu Coró Infantil:

técnica e criatividade

- Choro – apresento alguns padrões de acompanhamento de Choro abaixo.

Choro

Acompanhamento

G G7 C A Dm G C

Piano

Choro

Acompanhamento

G G7 C A Dm G C

Piano

Choro

Acompanhamento

G G7 C A Dm G C

Piano

Aprimorando

Meu Choro Infantil:

técnica e criatividade

- Toada – temos, em nossa música brasileira, uma toada muito conhecida, “Não há, ó gente, ó não, luar como esse do sertão”. Acredito que muitos conhecem. O exemplo seguinte é o padrão básico do acompanhamento da toada. Experimente tocar essa música com esse acompanhamento.

Luar do Sertão

Acompanhamento

Comp. Catulo da Paixão Cearense

Arr. Claudia Feitosa

Soprano

Não há ó gen - teó não lu - ar como es - se do ser - tãõ.

Piano

Aprimorando

Meu Coró Infantil:

técnica e criatividade

Outra peça conhecida que pode ser acompanhada com esse padrão é “Meu limão, meu limoeiro”.

Meu Limão Meu limoeiro

Acompanhamento Toada

Comp. J. Burle

Arr. Claudia Feitosa

Piano

4

Pno.

7

Pno.

- Bossa nova - estilo muito tocado em nossa MPB; deixo três exemplos de padrões de acompanhamento.

Bossa Nova

Acompanhamento

Piano

C⁶

Dm7

Dm7/G

G7/D

C⁶

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

Bossa Nova

Acompanhamento

Piano

C⁶

This musical notation is for a piano accompaniment in the style of Bossa Nova. It is written in C major and 6/8 time. The key signature is C⁶. The piece consists of two measures. The right hand (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand (bass clef) plays a simple bass line of quarter notes.

Bossa Nova

Acompanhamento

Piano

C⁶ C⁶

This musical notation is for a piano accompaniment in the style of Bossa Nova. It is written in C major and 6/8 time. The key signature is C⁶. The piece consists of two measures. The right hand (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand (bass clef) plays a simple bass line of quarter notes.

- Samba canção – existem muitas variações de padrões; escrevi três exemplos básicos.

Samba Canção

Acompanhamento

Piano

C7M

This musical notation is for a piano accompaniment in the style of Samba Canção. It is written in C major and 4/4 time. The key signature is C7M. The piece consists of two measures. The right hand (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand (bass clef) plays a simple bass line of quarter notes.

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

Samba Canção

Acompanhamento

C7M

Piano

The first system of musical notation for 'Samba Canção' accompaniment. It is in 4/4 time and features a C7M chord. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Samba Canção

Acompanhamento

C7M

C7M

Piano

The second system of musical notation for 'Samba Canção' accompaniment. It continues the 4/4 time signature and C7M chord. The piano part maintains the eighth-note accompaniment in the right hand and the bass line in the left hand.

- Samba – padrão básico de acompanhamento, existem inúmeras variações.

Samba

Acompanhamento

Piano

The musical notation for 'Samba' accompaniment. It is in 6/8 time and features a piano part with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

Ao trabalhar com o coral infantil da UFRJ, fiz um arranjo da peça “Clareana” de composição da Joyce Moreno. Escrevi o arranjo vocal e o acompanhamento, que coloco aqui como peça para a realização com um coral infantil.

A peça “Tico-tico no fubá”, escrita aqui após a “Clareana”, também é uma do repertório do coral infantil da UFRJ. Recebi somente com a melodia, sem cifragem. É um exemplo de peça coral sem acompanhamento. Precisei analisar a harmonia, cifrar e criar o acompanhamento.

No repertório para coral infantil é comum que existam muitas peças sem acompanhamento. Acredito que por não ter um vasto repertório escrito para coral infantil no Brasil, muitos regentes criam seus próprios arranjos e alguns não escrevem o acompanhamento. É realmente desafiador para o pianista ter que compor o acompanhamento de diversas peças. Com o tempo, vai se tornando uma prática comum, e vai ficando mais fácil a cada peça nova que precisamos acompanhar. Os padrões de acompanhamento vão se solidificando em nossa mente, passamos a harmonizar mais rapidamente e conseguimos executar e resolver as situações que nos são propostas. Quanto mais fazemos determinado exercício melhor é a nossa execução. Ressalto, novamente, a grande importância do acompanhador escutar diversos tipos de acompanhamento e variados pianistas acompanhando. Essa escuta facilita muito o nosso trabalho e desenvolve a nossa criatividade.

Clareana

Comp. Joyce
Arr. Claudia Feitosa

Soprano 1
Mezzo 2
Contralto 3
Piano

Um co - ra - ção — de mel de me - lão — de sim e de não — é

S 1
M 2
C 3
Pno.

fei - to umbi - chi - nho no sol de ma - nhã — no - ve - lo de lâ — no

7

S 1
ven - tre da mãe — ba - teo co - ra - ção — de Cla - ra A - na — e

M 2

C 3

Pno.

11

S 1
quem mais che - gar — Cla - re - a - na A - gua ter - ra —

M 2

C 3

Pno.

Aprimorando

Meu Coro Infantil:

técnica e criatividade

15

S 1 fo - go e ar. — Uh

M 2 Um co - ra ção — de

C 3

Pno.

18

S 1 Uh — fei - toym_bí - chi - nho no

M 2 mel de me - lãõ — de sim e de não — é fei - toym_bí - chi - nho no

C 3

Pno.

21

S 1
sol _____ da ma - nhã _____ ven - tre da mãe _____ ba -

M 2
sol de ma - nhã _____ no - ve - lo de lã _____ no ven - tre da mãe _____ ba -

C 3

Pno.

24

S 1
teo co - ra - ção _____ de Cla - ra A - na e quem mais che - gar

M 2
teo co - ra - ção _____ de Cla - ra _____ A - na _____ e quem mais che - gar

C 3

Pno.

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

28

S 1

M 2

C 3

Pno.

— Cla - re - a na á - gua — ter ra fo go e ar —

rall.

32

S 1

M 2

C 3

Pno.

um co ra ção — Uh Uh

Tico tico no fubá

Zequinha de Abreu
Arr. Claudia Feitosa

Coral Infantil

Piano

E E O ti-co

5

ti-co tá tá ou-tra vez a-qui O ti-co ti-co ta co-men-do meu fu-bá. O ti-co

Am E Am

Pno.

9

ti-co tem, tem que seã li-men-tar que vá co - mer u-mas mi-nho-cas no po - mar eã ti-co ti-coã ti-co

Dm Am B E

Pno.

Aprimorando
Meu coro Infantil:

tecnica e criatividade

Tico tico no fubá

2
13

ti-co tá tá ou-tra vez a - qui O ti-co ti-co tá co-men-do meu fu - bá. O ti-co

ti-co tem, — tem que seja li-men-tar — que vá co - mer u - mas mi-nho-cas no po - mar. O ti-co

Solo instrumental

mar.

Tico tico no fubá

29

Pno.

29

A F#

33

Pno.

33

Bm Bm A E

37

1. 2.

Pno.

37

A¹ 2Am Am E

O ti-co ti-co tá tá ou-tra vez a-qui O ti-co

41

Pno.

41

Am Dm Am

ti-co ta co-men-do meu fu - bá. O ti-co ti-co tem, tem que seã li-men-tar que vá co-

Tico tico no fubá

4
45

mer u - mas mi-nho-cas no po - mar eo ti-co ti-co ti-co ti-co tá tá ou-tra vez a - qui O ti-co

45 B E Am E

Pno.

49

ti-co tá co-men-do meu fu - bá. O ti-co ti-co tem, — tem que seja li-men-tar — que vá co-

49 Am Dm Am

Pno.

53

mer u - mas mi-nho-cas no po - mar. Ó por fa - vor ti-regs-se bi-cho do ce - lei-ro, — por-quee-lea-

53 E Am C G7.

Pno.

57

ca-ba co-men-do fu-bá in - tei-ro ti-regs-se ti-co de cá — de ci-ma do meu fu-bá — tem tan-ta

57 C G7.

Pno.

Aprimorando

Meu corô infantil:

técnica e criatividade

Tico tico no fubá

5

61

coi-sa quee-le po-de pi-ni - car. Eu já fiz tu-do pa-ra ver se con-se gui - a — bo-tei al-

Pno.

65

pis-te pa-ra ver see-le co - mi - a bo-tei um ga-toum es-pan-ta-lhoç-al-ça - pão mas e-le a-cha que fu-

Pno.

69

bá é queé bo - a - li - men - ta - ção. Ó por - fa - ção. O ti - co ti - co tá — tá ou - tra

Pno.

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

tecnicamente e criatividade

Tico tico no fubá

6
73

vez a - qui — O ti-co ti-co ta co-men-do meu fu - bá. — O ti-co ti-co tem, — tem que seja

73 E Am Dm

Pno.

77

li-men-tar — que vá co - mer u - mas mi-nho-cas no po - mar eo ti-co ti-coo ti-co ti-co tá — tá ou-tra

77 Am B E Am

Pno.

81

vez a - qui — O ti - co ti-co tá co-men-do meu fu - bá. — O ti-co ti-co tem, — tem que seja

81 E Am Dm

Pno.

85

li - men - tar — que vá co - mer u - mas mi - nho - cas no po - mar.

85 Am E Am

Pno.

Aprimorando

Meu Corô Infantil:

técnica e criatividade

PEÇA A CAPELLA

Nas peças a *capella* o pianista acompanhador tem função primordial durante os ensaios. Como para todas as outras peças anteriores, a função do acompanhador é ajudar os cantores a aprender suas vozes. O acompanhador toca cada naipe separadamente. Depois de aprendidas todas as vozes, começamos a juntá-las. Na interação com soprano e contralto, o acompanhador toca uma das vozes para dar suporte na afinação. Depois, esses dois naves cantam até que o resultado seja satisfatório e seguramente afinado. Nesse momento, o acompanhador não toca mais junto e deixa que o coral cante a *capella*. Nos primeiros ensaios haverá dificuldade de manter a afinação, alguns alunos esquecerão suas partes e o acompanhador deve estar atento aos problemas que surgem para auxiliar no momento certo, tocando a voz que está com dificuldade ou, mesmo, tocando notas referenciais para manter a afinação. Ao longo dos ensaios o acompanhador vai tocando com menos frequência, até que o coral consiga cantar sem o auxílio do pianista e sem deixar cair a afinação da peça e, se necessário, o pianista toca alguma nota no decorrer da melodia para verificar se o grupo está na afinação correta, ou toca uma nota antecipadamente, em uma pausa, para que os cantores ouçam a nota que cantarão antes do momento da execução. É trabalhoso para o coral cantar a *capella*, e o acompanhador precisa estar atento o tempo todo para intervir, com intuito de ajudar algum naipe que esteja divergindo. É comum, ao longo do ensaio, o acompanhador escolher notas de referência e tocá-las algumas vezes para que o coral encontre o referencial e mantenha a afinação correta.

Pela minha experiência, posso afirmar que é um trabalho difícil para um coral infantil, mas não impossível. As crianças sempre nos surpreendem e todas são muito capazes. Cada uma se desenvolve a seu tempo.

PARA A APRESENTAÇÃO DE UM CORO INFANTIL

Normalmente, o coral infantil chega com uma hora e meia de antecedência ao concerto, para aquecimento, conhecimento do local em que irá cantar, para fazer ensaios de entrada e saída da apresentação, determinar seus respectivos lugares no palco com os cantores, para passagem de algumas peças, para verificar a sonoridade no ambiente... Esse tempo é muito importante por dar tranquilidade aos coristas durante a apresentação, porque já ensaiaram como irão cantar no novo ambiente, já sabem como se situar no palco e conhecem a ordem do programa que cantarão. Assim, sentem-se muito mais seguros. Alguns locais que convidam para o concerto oferecem lanche, mas é sempre bom que lanchem apenas ao final do concerto, para que não se desconcentrem antes da apresentação.

O pianista acompanhador atua nesse momento, como educador, cuidador e deve estar atento a tudo o que ocorre com o coral, auxiliando o regente. Geralmente são muitas crianças que precisam de supervisão e um bom acompanhador vê essa necessidade e auxilia o regente.

Na hora da apresentação, o pianista precisa tocar o que está escrito na partitura, mas deverá estar preparado para qualquer eventualidade na apresentação em público: às vezes, repetir a introdução

porque o coral não entrou, perceber um naipe desafinando e tocar esse trecho com mais intensidade para corrigir a afinação, e precisa estar em plena conexão com o regente. Antes de iniciar a apresentação, durante a passagem de som, o acompanhador auxilia o regente com comentários sobre o que está dando bom resultado ou não. Às vezes, é preciso mudar o piano de local, tocar com a tampa do piano aberta ou fechada para buscar uma apresentação de qualidade. Os momentos de apresentações para mim são de muita alegria, pois resultam de um trabalho realizado em equipe, juntamente com as crianças, que se sentem valorizadas ao receberem os aplausos do público. Fico feliz em testemunhar a felicidade expressa por elas. Algumas ficam no coral por muito tempo e acabam escolhendo a música como profissão. Temos vários exemplos de alunos que estão com suas carreiras de músicos formadas, hoje, por influência de tudo que viveram cantando no coral infantil da professora Zezé.

Muitas vezes são crianças que nunca antes receberam educação musical. E, nesse caso, precisamos trabalhar com algumas separadamente para que entendam e assimilem a diferença de altura dos sons. Algumas não percebem quando não estão cantando na altura certa, e é preciso ter paciência. Toda criança pode cantar afinado, mas cada uma tem seu tempo. Lidamos com crianças que, no princípio, são tímidas, envergonhadas, com baixa autoestima; é preciso incentivar e motivar essas crianças. Não é só papel do regente, mas, em minha opinião, é responsabilidade de todos que trabalham com o coral infantil, inclusive o acompanhador. Reitero a necessidade da parceria entre regente e acompanhador. Posso observar crianças que chegam sem nenhuma noção do que seja cantar em grupo, tímidas, com medo e vergonha de cantar em público, e que, ao longo do tempo, vão desabrochando, se enchendo de auto confiança resultando num trabalho de excelência.

Como auxiliar do regente, posso perceber alguns conflitos entre as crianças, que o regente, concentrado no ensaio de um naipe, não consegue visualizar. Algumas vezes uma criança está implicando com outra, sem que o regente veja, e o acompanhador sinaliza ao regente o que está ocorrendo; de repente uma criança começa a chorar do nada e talvez o acompanhador perceba o que está acontecendo e sinaliza ao regente. São situações diversas que podem ocorrer e precisamos estar atentos. Uma criança pode passar mal em uma apresentação ou no ensaio e devemos estar atentos para agir da melhor forma.

Um bom acompanhador deve perceber quais os objetivos do regente e antecipar-se às suas necessidades. Deve procurar ajudar destacando linhas melódicas importantes e harmonias. A conexão regente e acompanhador é fundamental. E o acompanhamento, como uma das atividades do pianista, está em saber reconhecer as intenções do regente diante do coro, para realizarem um trabalho em conjunto.

Trabalhar com crianças e vivenciar o aprendizado no coral infantil é muito prazeroso. Às vezes, vamos para o ensaio cansados de outras atividades do dia, e ao chegar no ensaio e receber o carinho afetuoso das crianças, somos renovados. De certa forma, me vejo voltando a ser criança com o grupo e interagindo contagiada pela alegria e pelo resultado de cada ensaio. Costumo tocar uma música de que gostam muito, na hora em que estão saindo, e elas saem do ensaio cantando pelos corredores. Nós, regente, acompanhador e auxiliares, somos contagiados pela energia das crianças. Trabalhar com um coral infantil é um régio presente. Em um ensaio, uma aluna entrou na sala e disse "tia, que saudade; tia, olha, meu dente caiu hoje...". Sempre somos surpreendidos, em cada ensaio, pela inocência e a beleza

das crianças. O coral infantil nos faz um bem enorme. Amo estar com elas e acompanhá-las. Podemos concluir que um pianista acompanhador deve procurar se tornar, além de um profissional de excelência no acompanhamento ao piano, um educador musical, que conheça sobre as vozes infantis e sobre as necessidades inerentes à formação de um coral infantil. Mais que um acompanhador, um educador, um amigo das crianças, dos pais, integrado com sua equipe, auxiliando sempre o regente nos objetivos a alcançar e disposto a somar dentro de toda a equipe.

REFERÊNCIAS

- Adler, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. 3ª ed. Mineápolis: The University of Minnesota Press, 1965.
- Adolfo, Antonio. *Harmonia e estilos para teclado*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.
- Corcoran, Catherine Theresa. *The making of an opera coach*. Doutorado (Tese) em Educação, The Teachers College, Columbia University, 2011.
- Costa, José Francisco da. *Leitura à primeira vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa*. Doutorado (Tese) em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita", Campinas, 2011.
- Costa, José Francisco da; Ballestero, Luiz Ricardo Basso. *Desenvolvimento da leitura à primeira vista no pianista colaborador a partir do repertório para canto e piano*. Anais do XXI Congresso da Anppom, Uberlândia, 2011.
- Ferreira, Aurélio B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- Fireman, Milson Casado. "Leitura à primeira vista em música: uma visão geral". Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007.
- Joly, Ilza Zenker Leme. "Educação e educação musical: conhecimentos para compreender a criança e suas relações com a música". In: *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.
- Joly, Ilza Zenker Leme. "O coral infantil". In: *Canto, canção, cantoria: como montar um Coral Infantil*. São Paulo: Sesc, 1997.
- Kacowicz, André Távora. *O pianista co-repetidor e a arte do acompanhamento: seu significado e importância no cenário musical atual*. Mestrado (Dissertação) em Práticas Interpretativas, Escola de Música da Universidade Federal do Rio Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.
- Katz, Martin. *The complete collaborator: the pianist as partner*. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- Mundim, Adriana Abid. *O pianista colaborador: a formação e atuação performática no acompanhamento de flauta transversal*. 2009. Mestrado (Dissertação) em performance Musical, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- Paiva, Sérgio. *O pianista correpetidor na atividade coral: preparação, ensaio e performance*. Mestrado (Dissertação). Goiânia: PPGMUS/UFG, 2006.
- Povel, Dirk-Jan. *Temporal Structure of performed music: some preliminar observations*. Acta Psychologica, v. 41, p. 309-320. 1997.

Reep, B.H. *Quantitative effects of global tempo on expressive timing in music performance: some perceptual evidence*. *Music Perception*, n. 13 (1), p. 39-57, 1995.

Sloboda, John A. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Londrina: Eduel, 2008.

Sloboda, John A. *The communication of musical metre in piano performance*. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, v. 35A, p. 377-396, 1983.

Todd, Neil. *The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression*. *Journal of the Acoustical Society of America*, n. 91 (6), p. 3540-3550, 1992.

Aprimorando



técnica e criatividade



ELABORAÇÃO DE PROJETOS E O USO DAS LEIS DE INCENTIVO NO OLHAR DO PRESTADOR DE CONTAS

Anacris Monteiro

contato@ouroverdeproducoes.com.br

Você não precisa ser um produtor cultural para elaborar um projeto capaz de concorrer a editais, conseguir aprovação em leis de incentivo e conquistar patrocínios. Neste capítulo abordaremos as diversas etapas de um projeto, desde a elaboração até a entrega e a aprovação final da prestação de contas. Para que um projeto possa ser considerado bem sucedido, ele precisa ser bem elaborado, bem vendido, bem produzido, alcançar seus objetivos, cumprir todas as etapas e contrapartidas prometidas e, igualmente importante, apresentar uma boa prestação de contas.

Reúno aqui informações e dicas para ajudá-lo a entender os passos para a criação de um bom projeto, algumas possibilidades para buscar recursos e os cuidados para não ter problemas após a entrega da prestação de contas. Afinal, um projeto não acaba quando cessam os aplausos do último espetáculo. Com base em minha ampla experiência de mais de 15 anos em eventos e produção cultural, adquiridos também à frente da minha produtora, onde atuo como especialista em liberação, administração de recursos, e prestação de contas de projetos incentivados e conveniados, abordarei questões relativas à elaboração de projetos, formas de buscar recursos, incluindo as leis de incentivo que contemplam o mercado carioca, e prestação de contas.

ELABORAÇÃO DE PROJETO

Você tem uma ideia e quer transformá-la em projeto. Partindo dessa suposição, é preciso questionar: quais informações seu projeto precisa ter? Depende para quem você deseja apresentá-lo. De qualquer maneira, é importante que o texto do seu projeto responda sempre às seguintes perguntas.

- O que o seu projeto se propõe a realizar?
- Qual a importância, para o público, da realização do seu projeto?
- Como o projeto será executado?
- Para que públicos é o seu projeto?
- Por que o patrocinador deve investir no seu projeto?
- Quais os benefícios para o patrocinador nessa parceria?

Minha sugestão é que você sempre busque responder a essas perguntas quando estiver colocando suas ideias no papel. Dessa forma, será possível adaptar mais facilmente a sua proposta aos interesses de um possível patrocinador e também às regras de editais e leis de incentivo à cultura. Procure responder de forma clara, sem se estender muito, se fazendo entender, utilizando o menor número de palavras possível.

Seja sucinto por dois motivos:

Imagine-se um curador de projetos, tendo que ler dezenas ou centenas de propostas recebidas por meio de um edital. Quanto menos precisar ler para entender o que o projeto propõe, melhor, não é?

Normalmente, formulários para inscrição on-line, por exemplo, os de um edital cultural, costumam limitar a quantidade de caracteres para preenchimento em cada campo.

O visual do projeto e a disposição das informações têm sempre sua importância nos casos de envio em formato portátil (PDF), para editais culturais ou apresentação a um patrocinador, por exemplo. Seja o projeto impresso ou digital, procure criar uma capa com alguma imagem relacionado ao tema e crie um padrão em todas as páginas. Costumo dizer que uma boa capa gera empatia à primeira vista. É como a embalagem do produto.

Já temos, então, as informações que devemos colocar em um projeto básico e sabemos que faz diferença quando trabalhamos seu visual, seja no formato digital ou no impresso. Vou exemplificar agora como as respostas às perguntas acima podem facilitar o preenchimento dos campos obrigatórios nos formulários de editais e leis de incentivo.

Vamos imaginar um projeto que busque a realização de um evento em data comemorativa à música brasileira, com apresentação de três corais, oficinas de música e um bate-papo com profissionais da área, durante uma tarde. O preenchimento dos campos a seguir (exemplos em negrito) é apenas uma sugestão.

O QUE O SEU PROJETO SE PROPÕE A REALIZAR?

Título: Cantos do Brasil

Área: Música

Segmento: Canto coral

Resumo do projeto: Realização de um evento em comemoração ao Dia da Música Brasileira, com apresentação de três corais, oficinas de música e bate-papo com profissionais da área, durante uma tarde, com entrada gratuita.

Objetivos

Geral

Realizar um concerto com os corais x, y e z (cite os nomes dos corais), em homenagem à música brasileira, oferecendo, após o concerto, um bate-papo com profissionais e duas oficinas de música para o público presente.

Específicos

Destacar a importância da atividade coral para o desenvolvimento pessoal e socialização.

Incentivar o diálogo do público com profissionais da área da música.

Oferecer, de forma divertida, oficinas de música, ensinando ritmo, percussão corporal e como cantar em grupo.

QUAL A IMPORTÂNCIA, PARA O PÚBLICO, DA REALIZAÇÃO DO SEU PROJETO?

Justificativas

- O evento proporciona desenvolvimento intelectual e social dos envolvidos;
- Estimula a percepção artístico-musical do público;
- Oferece conhecimento e lazer aos participantes e
- Gera emprego e renda para dezenas de profissionais da cultura.

COMO O PROJETO SERÁ EXECUTADO?

Etapas de trabalho

Pré-produção – 60 dias

- Contratação de serviços terceirizados.
- Seleção de profissionais para formação de equipe.
- Locação de sala de ensaio e do local para a realização do evento.
- Planejamento de comunicação para divulgação do projeto.

Produção – 30 dias

- Criação da arte do projeto.
- Início da divulgação do evento.
- Realização do concerto, bate-papo e oficinas.
- Desmontagem do evento.

Pós-produção – 60 dias

- Finalização dos pagamentos.
- Elaboração do clipping e relatório final.
- Organização e entrega da prestação de contas.

Ficha técnica

Idealização: Nome

Diretor geral: Nome

Direção musical: Nome

Produtor executivo: Nome

Iluminador: Nome

Projeto de som: Nome

Observação: na ficha técnica, não há necessidade de citar todas as pessoas da futura equipe, mas é importante destacar os nomes que atuarão nas funções de maior relevância para a realização do projeto. Esses nomes podem ajudar seu projeto ser selecionado. As pessoas citadas devem fornecer um currículo resumido (em texto corrido, com no máximo mil caracteres) e uma carta de anuência, sobre a qual falarei mais tarde.

PARA QUE PÚBLICOS É O SEU PROJETO?

Público-alvo: Crianças a partir de 10 anos, jovens e adultos. Alunos, familiares e professores de escolas públicas.

Dica importante: nunca informe nesse campo que seu alvo é o “público em geral”. Isso só mostra que você não sabe quem deseja alcançar com seu projeto.

Público previsto: 300 pessoas

Plano de distribuição

Serão 300 pessoas no total, com lotação máxima do espaço do evento, incluindo os participantes das oficinas e do bate-papo com profissionais da música.

Cota gratuita: 10% para o patrocinador, 10% para população menos favorecida (democratização de acesso). Os ingressos terão o valor máximo de R\$ 15,00 (inteira), R\$ 7,50 (meia) e R\$ 5,00 (promoções).

Observação: lembro que, por enquanto, estou falando de um projeto básico, sem considerar as exigências de leis de incentivo. Em cada uma dessas leis, existem regras específicas para as cotas de gratuidade.

Por que o patrocinador deve investir no seu projeto? (além da identificação com os objetivos do projeto)

Plano de divulgação

- Contratação de mídia impressa em ¼ de página em jornal ou revista de grande circulação.
- Elaboração de material gráfico: 1 banner de fachada, 1 banner 2m x 1m para exposição na porta do salão.
- Elaboração de material digital: programa digital para acesso através de QR Code (evitando a impressão em papel), artes e vídeos para postagem em redes sociais do projeto e da proponente, anúncios.
- Criação de perfis do projeto no Instagram e no Facebook.

Quais os benefícios para o patrocinador nessa parceria?

Contrapartidas: Cota de ingressos gratuitos ou apresentação exclusiva, realização de uma oficina de música exclusiva para funcionários da empresa patrocinadora, exibição de vídeo ou áudio institucional do patrocinador no início de cada espetáculo, exposição do logotipo da empresa em todo o material gráfico custeado pelo projeto.

Cotas de patrocínio: Caso o projeto já tenha sido aprovado em alguma lei de incentivo, citar a lei, o número do projeto e o valor aprovado, além das cotas.

- Cota mínima: R\$ 10.000,00 (dez mil reais); valor mínimo para a realização. Garante a realização do concerto com os três corais, sem exclusividade. Contrapartidas a combinar. O plano de divulgação deverá ser adequado ao valor captado.
- Cota exclusiva: R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais). Garante a realização total do projeto (concerto, bate-papo e oficinas), com exclusividade ao patrocinador – chancela “Realização e Patrocínio”, e todas as contrapartidas oferecidas. Garante também o cumprimento do plano de divulgação previsto.
- Cota parcial (mais de um patrocinador): qualquer valor (inclui a contribuição de pessoa física). Conforme captação e ultrapassando o valor da cota mínima, serão priorizados os concertos, em seguida o bate-papo com profissionais da música, e, por último, as oficinas musicais. Contrapartidas e plano de divulgação serão negociados e adequados ao total captado.

Planilha orçamentária

Um bom orçamento deve conter todos os itens previstos para a realização do evento, mesmo que, dependendo do valor realmente captado, venha a ser necessário abrir mão de alguns itens que, apesar de desejáveis, não sejam essenciais à concretização dos objetivos do projeto. A planilha orçamentária é importante para o patrocinador avaliar se a realização do projeto é viável conforme está sendo proposto. Atente à previsão da duração total do projeto, desde a pré até a pós-produção. Os valores a serem pagos precisam respeitar os tetos, seguindo tabelas oficiais para cada função, ou serem justificados quando os ultrapassem. Isso acontece, por exemplo, no caso de contratação de um profissional renomado, com conhecimento específico e que, comprovadamente, receba cachê maior no mercado.

Pesquisar os valores de serviços previstos e solicitar três cotações desses serviços em empresas distintas ajuda na elaboração do orçamento. Muitos pulam essa etapa e isso pode trazer diversos problemas, como, por exemplo, reprovação do projeto em uma análise de patrocínio, dificuldade para contratar determinado serviço por ter sido orçado com um valor abaixo do praticado no mercado, necessidade de solicitar readequação devido a grande sobra de valor em alguma linha da planilha, entre outras coisas.

Sempre comento a grande importância da consultoria de um profissional de prestação de contas. No caso de projetos regidos por leis de incentivo, quando entregamos uma prestação de contas, sua análise pode levar até mais de 5 anos e, durante esse período, diligências podem chegar, solicitando esclarecimentos ou cópias mais legíveis de documentos encaminhados, podendo até mesmo exigir a devolução parcial ou total dos recursos disponibilizados, no caso de uma reprovação. É aqui que seu projeto, mesmo concluído, pode se transformar em pesadelo. E é por essa razão que, quando não podemos contratar um profissional, é importante tomar alguns cuidados, desde a elaboração da planilha até a entrega de sua prestação de contas.

Seguindo nosso exemplo de projeto, preparei uma planilha básica, elaborada para apresentação à empresa para patrocínio direto, sem considerar as leis de incentivo.

CANTOS DO BRASIL

MODELO SIMPLES

ORÇAMENTO FÍSICO-FINANCEIRO DO PROJETO

ETAPAS	QT.	UNIDADE	QT. DA UNIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL GERAL
1. Pré-produção					
ECAD	1	Verba	1	800,00	R\$ 800,00
Curador	1	Mês	1	2.000,00	R\$ 2.000,00
Locação de espaço	1	Dia	1	10.000,00	R\$ 10.000,00
				Subtotal (1)	R\$ 12.800,00
2. Produção					
Direção Geral	1	Mês	3	1.500,00	R\$ 4.500,00
Diretor de Produção	1	Mês	3	1.500,00	R\$ 4.500,00
Produtor	1	Mês	3	1.200,00	R\$ 3.600,00
Apresentador (e mediador)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00
Palestrantes (Bate-papo)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00
Oficineiros	3	Cachê	1	1.500,00	R\$ 4.500,00
Registro fotográfico	1	Serviço	1	1.000,00	R\$ 1.000,00
Registro videográfico	1	Serviço	1	-	R\$ 0,00
				Subtotal (2)	R\$ 22.100,00
3. Pós-produção/Finalização					
Secretaria	1	Mês	0	-	R\$ 0,00
Correios	1	Verba	0	-	R\$ 0,00
Prestação de Contas	1	Mês	5	-	R\$ 0,00
				Subtotal (3)	R\$ 0,00
4. Divulgação/Distribuição					
Assessoria de Imprensa	1	Serviço	1	2.500,00	R\$ 2.500,00
Mídia Impressa	1	Verba	1	7.400,00	R\$ 7.400,00
Projeto gráfico (Designer/Programador Visual)	1	Unidade	1	2.500,00	R\$ 2.500,00
Mídia Digital	1	Verba	1	1.500,00	R\$ 1.500,00
Cartão postal		Unidade		-	R\$ 0,00
Banner	2	Unidade	1	600,00	R\$ 1.200,00
Programas dos concertos	1	Unidade	0	5,00	R\$ 0,00
				Subtotal (4)	R\$ 15.100,00
5. Despesas Administrativas					
Material de Escritório	1	Verba	1	-	R\$ 0,00
Advogado	1	Serviço	1	-	R\$ 0,00
Contador	1	Mês	5	-	R\$ 0,00
				Subtotal (5)	R\$ 0,00
6. Captação					
CAPTAÇÃO	1		1	-	R\$ 0,00
				Subtotal (6)	R\$ 0,00
Total					R\$ 50.000,00

Planilha 1. Orçamento físico-financeiro.

A coluna "Etapas" é a lista de itens que o projeto prevê em seu orçamento. A coluna "Qt." se refere à quantidade de profissionais necessários para o serviço daquela linha. Como podem observar, temos um diretor geral, um produtor, três oficinairos, dois banners e assim por diante. A coluna "Unidade" é a forma de remuneração a ser realizada: por mês, por serviço, por cachê, por unidades de material. A coluna "Qt. da Unidade" é quantas vezes serão efetuados esses pagamentos para cada item: diretor geral, direção de produção e produtor recebem por três meses. A unidade "Verba" cabe para itens onde se prevê um montante para cobrir custos durante todo o projeto com determinado serviço. Exemplo: material de escritório, correios e mídia impressa, que no exemplo acima, estão zerados. "Valor unitário"

deve ser preenchido após pesquisa de preços para cada serviço e de acordo com os cachês; e o "Total Geral" é o resultado da multiplicação das colunas "Qt.", "Qt. da Unidade" e "Valor Unitário".

Dica importante: prepare sua planilha no Excel (ou em qualquer outro editor de cálculos) e use as fórmulas automáticas para o cálculo dos valores totais de cada linha. Isso impede que alterações de valores efetuadas posteriormente gerem erro no somatório total da planilha. A fórmula no Excel deve ser digitada no campo de cada linha, na coluna "Total geral" dessa forma =F6*E6*C6, apenas ajustando o número da linha. Porém, após inserir a primeira fórmula, basta copiar a célula de cima para as demais linhas, nesse exemplo.

ETAPAS	QT.	UNIDADE	QT. DA UNIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL GERAL
1. Pré-produção					
ECAD	1	Verba	1	800,00	=F6*E6*C6
Curador	1	Mês	1	2.000,00	R\$ 2.000,00
Locação de espaço	1	Dia	1	10.000,00	R\$ 10.000,00
Subtotal (1)					R\$ 12.800,00

Planilha 2. Total geral.

Nas linhas azuis claras, onde estão os somatórios de cada etapa, os "Subtotais", utilizo a fórmula de somatório, conforme abaixo =SOMA(G11:G18). Cuidado para não deixar de selecionar todas as linhas das etapas.

	A	B	C	D	E	F	G	H
1								
2		CANTOS DO BRASIL						MODELO SIMPLES
3		ORÇAMENTO FÍSICO-FINANCEIRO DO PROJETO						
4		ETAPAS	QT.	UNIDADE	QT. DA UNIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL GERAL	
5		1. Pré-produção						
6		ECAD	1	Verba	1	800,00	R\$ 800,00	
7		Curador	1	Mês	1	2.000,00	R\$ 2.000,00	
8		Locação de espaço	1	Dia	1	10.000,00	R\$ 10.000,00	
9						Subtotal (1)	R\$ 12.800,00	
10		2. Produção						
11		Direção Geral	1	Mês	3	1.500,00	R\$ 4.500,00	
12		Diretor de Produção	1	Mês	3	1.500,00	R\$ 4.500,00	
13		Produtor	1	Mês	3	1.200,00	R\$ 3.600,00	
14		Apresentador (e mediador)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00	
15		Palestrantes (Bate-papo)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00	
16		Oficineiros	3	Cachê	1	1.500,00	R\$ 4.500,00	
17		Registro fotográfico	1	Serviço	1	1.000,00	R\$ 1.000,00	
18		Registro videográfico	1	Serviço	1	-	R\$ 0,00	
19						Subtotal (2)	=SOMA(G11:G18)	

Planilha 3. Subtotais

Para automatizar o valor total da planilha, na linha azul mais escuro, no final da planilha, a fórmula soma todos os subitens, que são os totais por etapa, com a fórmula =G9+G19+G24+G33+G38+G41, conforme a ilustração.

Arquivo								
Página Inicial		Inserir		Layout da Página		Fórmulas		
Dados		Revisão		Exibi				
CO... X ✓ fx =G9+G19+G24+G33+G38+G41								
A	B	C	D	E	F	G	H	
1								
2	CANTOS DO BRASIL						MODELO SIMPLES	
3	ORÇAMENTO FÍSICO-FINANCEIRO DO PROJETO							
4	ETAPAS	QT.	UNIDADE	QT. DA UNIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL GERAL		
5	1. Pré-produção							
6	ECAD	1	Verba	1	800,00	R\$ 800,00		
7	Curador	1	Mês	1	2.000,00	R\$ 2.000,00		
8	Locação de espaço	1	Dia	1	10.000,00	R\$ 10.000,00		
9						Subtotal (1)	R\$ 12.800,00	
10	2. Produção							
11	Direção Geral	1	Mês	3	1.500,00	R\$ 4.500,00		
12	Diretor de Produção	1	Mês	3	1.500,00	R\$ 4.500,00		
13	Produtor	1	Mês	3	1.200,00	R\$ 3.600,00		
14	Apresentador (e mediador)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00		
15	Palestrantes (Bate-papo)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00		
16	Oficineiros	3	Cachê	1	1.500,00	R\$ 4.500,00		
17	Registro fotográfico	1	Serviço	1	1.000,00	R\$ 1.000,00		
18	Registro videográfico	1	Serviço	1	-	R\$ 0,00		
19						Subtotal (2)	R\$ 22.100,00	
20	3. Pós-produção/Finalização							
21	Secretaria	1	Mês	0	-	R\$ 0,00		
22	Correios	1	Verba	0	-	R\$ 0,00		
23	Prestação de Contas	1	Mês	5	-	R\$ 0,00		
24						Subtotal (3)	R\$ 0,00	
25	4. Divulgação/Distribuição							
26	Assessoria de Imprensa	1	Serviço	1	2.500,00	R\$ 2.500,00		
27	Mídia Impressa	1	Verba	1	7.400,00	R\$ 7.400,00		
28	Projeto gráfico (Designer/Programador Visual)	1	Unidade	1	2.500,00	R\$ 2.500,00		
29	Mídia Digital	1	Verba	1	1.500,00	R\$ 1.500,00		
30	Cartão postal		Unidade		-	R\$ 0,00		
31	Banner	2	Unidade	1	600,00	R\$ 1.200,00		
32	Programas dos concertos	1	Unidade	0	5,00	R\$ 0,00		
33						Subtotal (4)	R\$ 15.100,00	
34	5. Despesas Administrativas							
35	Material de Escritório	1	Verba	1	-	R\$ 0,00		
36	Advogado	1	Serviço	1	-	R\$ 0,00		
37	Contador	1	Mês	5	-	R\$ 0,00		
38						Subtotal (5)	R\$ 0,00	
39	6. Captação							
40	CAPTAÇÃO	1		1	-	R\$ 0,00		
41						Subtotal (6)	R\$ 0,00	
42	Total						324+G33+G38+...	
43								

Planilha 4. Soma de todos os subitens

No caso de um patrocínio direto, sem leis de incentivo, a planilha deve ser elaborada prevendo os custos essenciais, baseada no que será apresentado como proposta e acordado com o patrocinador. Alterações necessárias ou emergenciais, durante a execução de projeto, devem ser comunicadas e recombinadas, caso alterem a proposta inicial. No geral, ao final da execução do projeto, um relatório comprobatório de ações deve ser encaminhado ao patrocinador, se este assim o solicitar. Registro de fotos e vídeo, clipping (notas nas mídias impressa e digital) e outras comprovações pertinentes podem complementar esse relatório. Essa forma de “prestação de contas” deve ser combinada no momento de negociação com o interessado em patrocinar seu projeto. É basicamente dessa forma que funcionam, por exemplo, os contratos com o Sesc.

No patrocínio direto, o recurso é disponibilizado pela empresa diretamente ao proponente, após análise do projeto e da própria proponente. Aparentemente, enfrentamos menos burocracia e a prestação de contas, na maioria das vezes, é um relatório de realização.

Porém, com as leis de incentivo, aumentamos as chances de conseguir captar valores maiores, pela possibilidade de abatimento no imposto devido por pessoas físicas e jurídicas, que optam por disponibilizar seus recursos à cultura. As planilhas costumam ter valores maiores, prevendo itens que podem melhorar a qualidade dos seus produtos, aumentar o investimento em divulgação, ampliando assim a visibilidade do projeto, garantir mais segurança na execução da proposta e, ainda, possibilitar o pagamento de cachês mais coerentes com os praticados no mercado. Devemos também incluir os itens considerados obrigatórios, respeitando os percentuais mínimo e máximo definidos por cada lei, como abordaremos adiante.

Voltando ao nosso exemplo para patrocínio direto, o total de R\$ 50.000,00 foi distribuído entre os itens que consideramos essenciais. Sem as leis de incentivo, fica mais fácil ajustar valores ou remanejar gastos, porém, com o cuidado de não alterar o resultado no produto oferecido nem as contrapartidas combinadas. Então, por exemplo, se há uma linha prevendo a locação de espaço para realização de evento e a produção consegue uma parceria isentando o pagamento de locação, o valor desse item previsto na planilha pode ser zerado, justificado posteriormente no relatório e remanejado para cobrir outros serviços para o projeto, sem a necessidade de autorização de ninguém.

Com o incentivo fiscal, o proponente precisa adequar sua planilha conforme as regras previstas em cada lei, incluir todos os itens obrigatórios e respeitar tetos e percentuais. Tudo deve ser comprovado, na etapa de pós-produção, com notas ou cupons fiscais válidos, comprovantes de todos os pagamentos, extratos da conta do projeto, recolhimento de imposto em cada serviço que assim o exigir, documentos do prestador de serviço no caso de pagamento de autônomo, entre outros. Todo e qualquer pagamento realizado com os recursos, incentivados ou não, devem ser considerados como valor bruto, não líquido. A seguir abordarei a prestação de contas e particularidades de cada lei de incentivo, incluindo a planilha orçamentária, com um modelo de cada uma.

Caminhos para buscar recursos

- Além do patrocínio direto, existem outras formas de buscar patrocínio para projetos culturais:
- Editais culturais (de fomento e patrocínio)
- Leis de incentivo (ISS, ICMS e Rouanet)
- Transferências voluntárias – emendas parlamentares

Editais culturais de fomento e patrocínio

Os editais de fomento direto são aqueles lançados por instituições públicas, como a Prefeitura e a Funarte, por exemplo, em que os recursos são direcionados diretamente da instituição para proponentes de projetos inscritos e aprovados. A prestação de contas costuma ser bastante detalhada.

Os editais de patrocínio são aqueles lançados por grandes empresas, públicas, privadas ou de economia mista, para seleção de projetos com ou sem o uso de leis de incentivo. Os editais que utilizam algum mecanismo de incentivo, podem exigir que o projeto esteja inscrito ou aprovado na lei já no ato da inscrição no edital; outros condicionam a assinatura do contrato com os projetos selecionados à obtenção da aprovação do projeto na lei.

Hoje em dia, as inscrições para os editais, de uma forma geral, são realizadas por meio de um site oficial e costumam conter basicamente as informações listadas no começo deste capítulo, com pequenas variações. Estando o seu projeto elaborado, será mais fácil sua adequação a qualquer edital. Um exemplo de informação complementar seria a lista de repertório de cada coral participante do evento, caso seja exigida no edital.

Para participar de um edital, é importante conhecer o seu regulamento e também um pouco da empresa patrocinadora, para que o projeto seja devidamente adequado, cumpra todas as exigências e ofereça as contrapartidas mais atraentes. Caso o seu projeto já esteja aprovado na lei exigida pelo edital, seja fiel às informações e à planilha aprovadas.

Abordaremos, a seguir, as leis de incentivo do ISS, vinculada à Prefeitura, do ICMS, vinculada ao Estado e a antiga lei Rouanet, de âmbito Federal.

LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA – LEI DO ISS

A Lei do ISS no Rio de Janeiro, nº 5.553, de 2013, permite ao patrocinador o abatimento de 100% do valor incentivado. A Secretaria Municipal de Cultura (SMC) estabelece que cada empresa pode patrocinar, através desse incentivo, até o limite de 20% do Imposto Sobre Serviços (ISS) pago mensalmente. Por exemplo, se uma empresa recolhe R\$100.000,00 à prefeitura, poderá destinar até R\$ 20.000,00 a um projeto cultural.

Podem pleitear esse patrocínio as pessoas jurídicas privadas de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, sociedades cooperativas de produtores, artistas ou associações representativas culturais. O produtor cultural deverá ser uma pessoa jurídica em nome de brasileiros natos ou naturalizados, ou de estrangeiros residentes no Brasil há mais de três anos, responsável pela produção de um ou mais projetos culturais, e constituída no município do Rio de Janeiro há dois anos ou mais.

Para a utilização dessa lei de incentivo, não só as empresas proponentes devem se inscrever no site da Prefeitura, efetuando seu cadastro e de seus projetos, mas também as empresas incentivadoras. O período de inscrição para ambos é definido pela SMC-Rio. Os proponentes podem inscrever um ou mais projetos, respeitando um limite de 4% a 6% do valor total da renúncia do ISS, no município do Rio de Janeiro, para aquele ano fiscal. Esse valor é sempre ajustado e informado no formulário de inscrição.

Cada empresa incentivadora se inscreve e define o valor que deseja disponibilizar, baseando-se no imposto recolhido no ano anterior. Porém, o valor autorizado pela Secretaria pode ser menor, conforme

o montante previsto no regulamento, levando em conta também a quantidade de empresas inscritas. Os projetos aprovados recebem um certificado de enquadramento, com validade de dois anos, no máximo, e o proponente deve aguardar a publicação da lista das empresas patrocinadoras, com os valores aprovados e a área de interesse de cada uma, para buscar e efetivar sua captação.

Para inscrição nesta lei de incentivo, também precisamos ter atenção na documentação do cadastro do proponente, principalmente às certidões, que devem estar todas válidas, inclusive a do município, que normalmente é emitida presencialmente e exige agendamento prévio pelo site da Prefeitura. Peça ajuda a seu contador, se necessário. Outros documentos, como as cartas de anuência e a comprovação de experiência das pessoas citadas na ficha técnica, devem ser anexados no momento da inscrição. A ficha técnica não precisa estar completa, mas devem apresentar funções de maior relevância, como o diretor musical, diretor geral e produtor.

A **planilha orçamentária** deve conter todos os custos do projeto, incluindo os que forem necessários para o cumprimento das contrapartidas, acessibilidade e questões de respeito ao meio ambiente, além de respeitar os percentuais de divulgação (20% do total), administrativos (15%) e de captação (5%). A planilha é preenchida no próprio formulário on-line de inscrição e os cálculos são automáticos.

Em caso de captação, o proponente precisa ficar atento a alguns prazos, tais como:

- Abertura de conta bancária, cadastramento no Tesouro Municipal e comunicação dessas informações à SMC-Rio.
- Encaminhamento de documentação complementar do proponente e termo de compromisso assinado pelo patrocinador e proponente, por correio com Aviso de Recebimento.
- Solicitação de publicação do termo de compromisso no Diário Oficial do Município, tão logo um patrocínio seja fechado.
- Comprovação de captação de, no mínimo, 30% do valor do orçamento aprovado, mesmo que com outras fontes de recursos incentivados ou de outros patrocinadores diretos, até mesmo com recursos próprios.

O recurso é liberado pela Prefeitura na conta cadastrada no Tesouro e deve ser transferido para uma conta de movimentação em qualquer banco físico, à escolha do proponente e exclusiva para o projeto. Todo o valor do recurso recebido deve ser aplicado para rendimento em aplicação de baixo risco. O valor resultante dos rendimentos poderá ser utilizado no projeto, se solicitado previamente e autorizado pela SMC-RJ. O pedido de uso do rendimento deve justificar a necessidade de pagamento apenas para um item já existente na planilha; e essa aprovação não é garantida.

Importante: o uso do rendimento não é autorizado no caso de 100% de captação, uma vez que o valor da planilha aprovada previamente não poderá ser majorado. O projeto não pode efetuar pagamentos de valores acima dos previstos na planilha. Nesse caso, o valor do rendimento deverá ser devolvido à SMC-RJ através de uma Guia DARM de recolhimento, considerando decisão da 1ª Ata do Comitê Deliberativo datada de 7 de abril de 2017 da SMC.

A prestação de contas é bastante detalhada. Deve ser entregue de forma física, não encadernada, com as páginas numeradas de forma crescente, com todas as folhas rubricadas quando não houver espaço para assinatura, e na seguinte ordem:

- Carta de entrega da prestação de contas, constando nome, número do projeto e lista de toda a documentação encaminhada. Imprima duas vias, uma para colocar na prestação de contas e outra para protocolar a entrega, com carimbo e assinatura de recebimento. O proponente deverá guardar essa via para comprovação futura, caso seja necessária. Digitalize e guarde o arquivo e o original por 5 anos, pelo menos.
- As publicações em Diário Oficial da aprovação do projeto e da publicação do Termo de Compromisso, constando o valor do patrocínio.
- Formulários preenchidos no modelo da Prefeitura, incluindo o relatório de execução.
- Extrato completo da conta de recebimento e da conta de movimentação.
- O encerramento da conta, já zerada.
- Comprovantes de devolução de tarifas e valores pagos indevidamente, quando houver.
- Todas as notas e cupons fiscais, com seus comprovantes de pagamento ou saque em conta, na ordem dos extratos, bem como guia de recolhimento (DARM), devolvendo sobra de valor não utilizado, quando for o caso.
- *Clipping* de mídias.
- Fotos impressas do evento e de artes gráficas de grandes proporções contratadas pelo projeto.
- Duas unidades de cada peça gráfica ou do material promocional. Por exemplo, camisetas.
- Se desejar ou considerar necessário, complementar com o que for pertinente.

Importante: na entrega da prestação de contas, é obrigatório levar todo e qualquer documento original em uma pasta, organizado na mesma ordem da cópia a entregar, para autenticação manual. No caso de RPAs (recibos para autônomos), incluir guias de pagamentos dos impostos devidos, cópias de CPF e RG de cada autônomo, bem como contracheques, no caso de funcionário público.

ETAPAS	QT.	UNIDADE	QT. DA UNIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL GERAL	
PRÉ-PRODUÇÃO						
Locação de Espaço	1	Dia	1	20.000,00	R\$ 20.000,00	
Locação de Equipamento de Luz	1	Dia	1	3.500,00	R\$ 3.500,00	
Curador	1	Cachê	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
				Subtotal (1)	R\$ 26.500,00	
PRODUÇÃO						
Direção Geral	1	Mês	3	4.000,00	R\$ 12.000,00	
Diretor de Produção	1	Mês	3	3.500,00	R\$ 10.500,00	
Produtor	1	Mês	3	2.500,00	R\$ 7.500,00	
Diretor Musical	1	Mês	3	3.500,00	R\$ 10.500,00	
Apresentador (e mediador)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00	
Palestrantes (Bate-papo)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00	
Assistente de produção	3	Mês	2	1.500,00	R\$ 9.000,00	
Locação de Transporte para os grupos	1	Verba	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
Alimentação para equipe	1	Verba	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	
Transporte Local / Combustível	1	Verba	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	
Técnico de Luz	1	Cachê	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
Operador de Luz	1	Cachê	1	850,00	R\$ 850,00	
				Subtotal (2)	R\$ 65.350,00	
PÓS-PRODUÇÃO						
Coordenador de Projeto (Prestação de Contas)	1	Mês	5	3.000,00	R\$ 15.000,00	
				Subtotal (3)	R\$ 15.000,00	
DIVULGAÇÃO/MÍDIA E COMUNICAÇÃO						
Assessoria de Imprensa	1	Serviço	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	
Registro fotográfico	1	Serviço	3	1.000,00	R\$ 3.000,00	
Registro videográfico	1	Serviço	1	3.500,00	R\$ 3.500,00	
Mídia Impressa	1	Verba	1	12.000,00	R\$ 12.000,00	
Projeto gráfico (Designer/Programador Visual)	1	Unidade	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	
Mídia Digital	1	Verba	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
Cartão postal	500	Unidade	1	0,65	R\$ 325,00	
Banner	1	Unidade	1	600,00	R\$ 600,00	
Programas dos concertos	1	Unidade	500	5,00	R\$ 2.500,00	
				Subtotal (4)	R\$ 29.925,00	R\$ 30.885,75
DESPESAS ADMINISTRATIVAS						
Material de Escritório	1	Verba	1	500,00	R\$ 500,00	
Correios	1	Verba	1	300,00	R\$ 300,00	
Advogado	1	Serviço	1	4.000,00	R\$ 4.000,00	
Contador	1	Mês	5	1.100,00	R\$ 5.500,00	
				Subtotal (5)	R\$ 10.300,00	R\$ 23.164,31
IMPOSTOS/TAXAS/SEGUROS						
-	1	Verba	1	-	R\$ 0,00	
				Subtotal (6)	R\$ 0,00	
TOTAL ETAPAS					R\$ 147.075,00	
CAPTAÇÃO						
-	1	Verba	1	7.353,75	R\$ 7.353,75	até 5%
				Subtotal (7)	R\$ 7.353,75	R\$ 7.353,75
TOTAL GERAL					R\$ 154.428,75	

Planilha 5. Lei do ISS.

LEI ESTADUAL DE INCENTIVO À CULTURA – LEI DO ICMS

A Lei do ICMS do Estado do Rio de Janeiro (nº 7035, de 2015 e nº 8266, de 2018) permite à empresa o abatimento de 100% do valor incentivado, até o limite de 10% do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) recolhido no ano anterior. Esse percentual pode ser 7% ou 4%, dependendo da receita bruta anual e da classificação da empresa.

Podem inscrever projetos pessoas físicas ou jurídicas, domiciliadas ou estabelecidas no Estado do Rio de Janeiro. O período de inscrição, com duração de vários meses, é definido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (SECEC-RJ). A inscrição é realizada em duas etapas: proponente e projeto, através de formulário digital. É bastante detalhada, com o preenchimento de anexos a serem baixados no site SECEC-RJ.

Em passado recente, a SECEC-RJ abria o período de inscrições, mas só conseguiam se inscrever aqueles que já possuíssem uma Declaração de Intenção de Patrocínio (DIP), assinada pela empresa interessada no projeto a ser inscrito. Atualmente, conforme a lei nº 8.266, de 2018, basta respeitar o período de inscrição, anexando no campo da DIP, uma declaração timbrada informando não haver possíveis patrocinadores.

Para inscrição nesta lei de incentivo, também precisamos ter atenção à documentação do cadastro da proponente, principalmente às certidões, que devem estar todas válidas, inclusive a do Estado, que normalmente é emitida digitalmente pelo site da Secretaria de Estado da Fazenda do RJ (Sefaz-RJ). Outros documentos, como as cartas de anuência e a comprovação de experiência das pessoas citadas na ficha técnica, devem ser anexados no momento da inscrição. A ficha técnica não precisa estar completa, mas com as funções de maior relevância, como o diretor musical, diretor geral e produtor.

A planilha orçamentária deve conter todos os custos do projeto, incluindo os que forem necessários para o cumprimento das contrapartidas, acessibilidade e questões de respeito ao meio ambiente, além de respeitar os percentuais de divulgação (20% do total), de custos administrativos (10%) e de captação (até 5% limitado a 50 mil reais). Os custos de cada linha da planilha são cadastrados conforme o tipo de gasto. Exemplos: pessoal (recursos humanos), operacional, estrutura, logística, acessibilidade, divulgação, custos administrativos, etc. O envio é realizado com o preenchimento do formulário modelo, em Excel, da própria SECEC-RJ, já com as fórmulas prontas para cálculos automáticos que, depois de preenchido, deve ser anexado no sistema para envio da inscrição.

Dica: Nos itens mais genéricos, como material de escritório, de consumo, gastos de produção e locação de equipamentos, procure discriminar os itens que poderão ser adquiridos durante a produção, por exemplo: material de escritório – toner e cartuchos de impressora, pastas com plástico transparente, pasta com elástico, grampeador, crachás com cordão e pulseiras de identificação.

Para recebimento do patrocínio, o proponente precisa estar atento aos prazos e publicações no *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*. A abertura de conta bancária deve ser feita, obrigatoriamente, no Bradesco, e os dados comunicados ao patrocinador, para o recebimento dos recursos aprovados pela SECEC-RJ. No momento da abertura da conta, o proponente deve apresentar uma autorização da SECEC-RJ ao gerente para que a conta fique isenta de cobrança de tarifa de mensalidade, podendo o banco cobrar por operações como TED e outras. Todo o valor do recurso recebido deve ser aplicado para rendimento. O valor resultante dos rendimentos poderá ser utilizado no projeto, se solicitado previamente e autorizado pela SECEC-RJ. O pedido de uso do rendimento deve estar vinculado à necessidade de pagamento, preferencialmente em itens já existentes na planilha, quando o valor aprovado inicialmente ultrapassar mais de 20% do seu total ou em itens novos, que tenham uma justificativa bastante coerente; e não é garantida a aprovação do uso.

A prestação de contas é bastante detalhada e semelhante à do município. Deve ser entregue de forma física, não encadernada, com assinatura onde houver espaço definido para isso, e a documentação na seguinte ordem:

- Carta de entrega da prestação de contas, constando nome, número do projeto e lista de toda a documentação encaminhada. Imprima duas vias, uma para colocar na prestação de contas e outra para protocolar a entrega, com carimbo e assinatura de recebimento. O proponente deverá guardar essa via para comprovação futura, caso seja necessária. Digitalize e guarde o arquivo e o original por 5 anos, pelo menos.
- As publicações no *Diário Oficial* da aprovação do projeto e do Termo de Compromisso, constando o valor do patrocínio e qualquer outra publicação do *D.O.* sobre o projeto, caso ocorra.
- Formulários preenchidos no modelo do Estado, inclusive o relatório de execução.
- Extrato completo da conta de movimentação.
- O encerramento da conta, já zerada.
- Comprovantes de devolução de tarifas e valores pagos indevidamente, quando houver.
- Todas as notas e cupons fiscais, com seus comprovantes de pagamento ou saque em conta, na ordem dos extratos, bem como guia de recolhimento (DARJ), devolvendo sobra de valor não utilizado, quando for o caso.
- *Clipping* de mídias.
- Fotos impressas do evento e de artes gráficas de grandes proporções contratadas pelo projeto.
- Duas unidades de cada peça gráfica ou do material promocional. Por exemplo, camisetas.
- Se desejar ou considerar necessário, complementar com o que for pertinente.

Importante: na entrega da prestação de contas, é obrigatório levar todo e qualquer documento original em uma pasta, organizado na mesma ordem da cópia a entregar, para autenticação manual. No caso de RPAs (recibos para autônomos), incluir guias de pagamentos dos impostos devidos, cópias de CPF e RG de cada autônomo, bem como contracheques, no caso de funcionário público.

ETAPAS	QT.	UNIDADE	QT. DA UNIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL GERAL	
PESSOAL						
Gestão do projeto						
Direção Geral	1	Mês	3	4.000,00	R\$ 12.000,00	
Diretor de Produção	1	Mês	3	3.500,00	R\$ 10.500,00	
Produtor	1	Mês	3	2.500,00	R\$ 7.500,00	
				Subtotal (1)	R\$ 30.000,00	
Artístico						
Diretor Musical	1	Mês	3	3.500,00	R\$ 10.500,00	
Curador	1	Cachê	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
Apresentador (e mediador)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00	
Palestrantes (Bate-papo)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00	
				Subtotal (2)	R\$ 17.500,00	
Operações						
Coordenador de Projeto (Prestação de Contas)	1	Mês	5	3.000,00	R\$ 15.000,00	
Assistente de produção	3	Mês	2	1.500,00	R\$ 9.000,00	
Técnico de Luz	1	Cachê	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
Operador de Luz	1	Cachê	1	850,00	R\$ 850,00	
				Subtotal (3)	R\$ 27.850,00	
ACESSIBILIDADE						
Intérprete em Libras	3	Cachê	1	650,00	R\$ 1.950,00	
				Subtotal (4)	R\$ 1.950,00	
ESTRUTURA						
Locação de Espaço	1	Dia	1	20.000,00	R\$ 20.000,00	
Locação de Equipamento de Luz (Refletores, gelatina, cabos de energia)	1	Dia	1	3.500,00	R\$ 3.500,00	
				Subtotal (5)	R\$ 23.500,00	
LOGÍSTICA						
Pré Produção						
Locação de Transporte para os grupos	1	Verba	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
				Subtotal (6)	R\$ 3.000,00	
Evento						
Alimentação - Corais convidados , plaestrantes, oficineiros e equipe	1	Verba	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	
Transporte Local / Combustível	1	Verba	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	
				Subtotal (7)	R\$ 5.000,00	
DIVULGAÇÃO/MÍDIA E COMUNICAÇÃO						
Assessoria de Imprensa	1	Serviço	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	até 20%
Registro fotográfico	1	Serviço	3	1.000,00	R\$ 3.000,00	
Registro videográfico	1	Serviço	1	3.500,00	R\$ 3.500,00	
Mídia Imprensa	1	Verba	1	12.000,00	R\$ 12.000,00	
Projeto gráfico (Designer/Programador Visual)	1	Unidade	1	2.500,00	R\$ 2.500,00	
Mídia Digital	1	Verba	1	3.000,00	R\$ 3.000,00	
Cartão postal	500	Unidade	1	0,65	R\$ 325,00	
Banner	1	Unidade	1	600,00	R\$ 600,00	
Programas dos concertos	1	Unidade	500	5,00	R\$ 2.500,00	
				Subtotal (8)	R\$ 29.925,00	
DESPESAS ADMINISTRATIVAS						
Material de Escritório - toner/cartuchos de impressora, pastas com plástico transparente, pasta com elástico, grampeador, crachás com cordão, pulseiras de identificação.	1	Verba	1	500,00	R\$ 500,00	até 10%
Correios	1	Verba	1	300,00	R\$ 300,00	
Assessoria Jurídica	1	Serviço	1	4.000,00	R\$ 4.000,00	
Assessoria Contábil	1	Mês	5	1.100,00	R\$ 5.500,00	
				Subtotal (9)	R\$ 10.300,00	
IMPOSTOS/TAXAS/SEGUROS						
ECAD	1	Verba	1	1.000,00	R\$ 1.000,00	
				Subtotal (10)	R\$ 1.000,00	
TOTAL ETAPAS						
CAPTAÇÃO						
-	1	Verba	1	7.501,25	R\$ 7.501,25	até 5%*
				Subtotal (11)	R\$ 7.501,25	R\$ 7.501,25
TOTAL GERAL					R\$ 157.526,25	*limitado a 50 mil reais

Planilha 6. Lei do ICMS.

LEI FEDERAL DE INCENTIVO À CULTURA – LEI ROUANET

A antiga Lei Rouanet, nº 8.313, de 1991, permite que tanto pessoa física quanto jurídica dediquem parte de seu Imposto de Renda devido, dentro do limite de 6% ou 4% respectivamente, para incentivo a projetos culturais, com abatimento de 100% do valor investido, caso o projeto escolhido esteja enquadrado em seu Artigo 18.

Projetos enquadrados no Artigo 18

- Artes cênicas;
- Livros de valor artístico, literário ou humanístico;
- Música erudita ou instrumental;
- Exposições de artes visuais;
- Doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos;
- Produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem, preservação e difusão do acervo audiovisual;
- Preservação do patrimônio cultural material e imaterial;
- Construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em municípios com menos de 100 mil habitantes.

Já no caso do projeto ser enquadrado no Artigo 26, o abatimento para pessoa física que optar por destinar o valor como doação, será de 80% do valor doado, dentro do limite de 4% do imposto devido dessa pessoa. A opção pelo patrocínio faz cair o percentual para 60%. Já para a pessoa jurídica, o percentual é de 40% como doação e 30% como patrocínio. Fica permitido à empresa abater as doações e patrocínios como despesa operacional e aumentar, assim, o percentual de dedução em, aproximadamente, 30%. Diferentemente do patrocínio, na doação não é permitido promover o doador em nenhum material de divulgação relacionado ao projeto;

Projetos enquadrados no Artigo 26

- Periódicos
- Música cantada
- Fotografia e gravuras
- Design e moda
- Audiovisual (projetos radiofônicos, obras seriadas e jogos eletrônicos)

Importante: projetos de música cantada são enquadrados no Artigo 26, a não ser que sejam de música erudita. Outra possibilidade capaz de levar um projeto com música cantada para o Artigo 18 seria, por exemplo, um festival com apresentações de música instrumental e a cantada, sendo a instrumental em maior quantidade.

Geralmente, o que define o artigo em que o projeto será enquadrado é o produto principal cadastrado; porém, é durante as reuniões da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) que as interpretações sobre cada proposta são discutidas e o enquadramento é definido.

Podem inscrever projetos as pessoas física ou jurídica, de direito público ou privado, com ou sem fins lucrativos. As inscrições costumam acontecer de 1º de fevereiro a 30 de novembro de cada ano, através do sistema *Salicweb*. O acesso se dá através do CPF para cadastro em duas etapas: do proponente e da proposta cultural. O preenchimento pode acontecer aos poucos, sendo acessível e salvo para complementação e posterior envio para análise. Havendo qualquer necessidade de complementação de informação, será encaminhada uma diligência com prazo de 20 dias, prorrogável por mais 20, para resposta do proponente e assim por diante, até o deferimento e transformação da proposta em projeto, ou não.

Estando habilitado o projeto recebe um número de *Pronac*, válido por até 2 anos, podendo o proponente dar início a sua captação. Tendo captado pelo menos 10% do valor total do orçamento, o projeto vai para análise da CNIC, podendo ser *aprovado*, *aprovado com ressalva* ou *reprovado*. Esse resultado será publicado no *Diário Oficial da União (D.O.U.)*

Até o início de 2020, o projeto podia iniciar o cronograma de execução apenas depois de ter captado no mínimo 20% do valor aprovado.

No momento da inscrição, além das informações básicas de um projeto e da documentação do proponente e da proposta, devemos informar o número da agência do Banco do Brasil de nossa preferência. São abertas, pela própria Secretaria de Cultura, duas contas para o projeto: uma conta bloqueada e outra de movimentação. As contas devem ser isentas de tarifa mensal e de transferências para outros bancos, e ter aplicação automática de baixo risco.

Para inscrição nesta lei de incentivo, também precisamos atentar à documentação do cadastro do proponente, principalmente as certidões, que devem estar todas válidas. No *Salicweb*, também devemos anexar as cartas de anuência das pessoas citadas em ficha técnica, assim como a documentação da proposta, no momento da inscrição, e também a comprovação de experiência do proponente por pelo menos 3 anos consecutivos. Da mesma forma que nas outras leis, a ficha técnica não precisa estar completa, mas as funções de maior relevância como o diretor musical, diretor geral e produtor precisam já estar definidas.

A planilha orçamentária deve conter todos os custos do projeto, incluindo os que forem necessários para o cumprimento das contrapartidas, acessibilidade e questões de respeito ao meio ambiente, além de respeitar os percentuais, cujas definições no *Salic* estarão a encargo do proponente, com tetos para divulgação (até 30%), custos administrativos (até 15%) e captação (até 10% limitado a 100 mil reais). Todo o preenchimento do projeto é realizado dentro do sistema, incluindo a planilha, inserida item a item, conforme o local de realização, os produtos oferecidos e as etapas de cronograma, sendo alguns itens obrigatórios para que o envio da proposta seja possível. O cadastro de itens gera alerta quando o teto de valores para cada serviço é ultrapassado, sendo necessário justificar o motivo do valor maior, para que seja possível dar sequência ao preenchimento.

A planilha orçamentária deve ser inserida no sistema depois dos produtos resultantes dos projetos serem adicionados no plano de distribuição. No caso do exemplo anteriormente apresentado, as

“Apresentações de canto coral com palestra” seriam o produto principal. Não se pode esquecer que a contrapartida social é um produto de cadastro obrigatório e deve contemplar um público diferente do público-alvo, garantindo que 50% das vagas disponibilizadas sejam para alunos e professores da rede pública de ensino.

Após o cadastro dos produtos, podemos incluir os custos. Primeiramente, em Custos Vinculados (divulgação, custos administrativos e captação), definimos os percentuais que atendem ao projeto, conforme os tetos citados acima. Depois disso, começamos a inserir os custos, que devem ser cadastrados conforme os gastos para cada um dos produtos, considerando também, os locais de realização, os serviços e os profissionais que serão contratados. Em nossa proposta, o projeto acontece totalmente no estado do RJ, mas há aqueles que acontecem em mais de um estado. Nesse caso, os custos a serem contratados em outros estados devem ser cadastrados na planilha de cada estado, por exemplo, o produtor local, mídia local, carro de som, etc.

Como o preenchimento é todo no sistema online, os totais de cada etapa, por produto e local, bem como os custos vinculados e total da planilha, são calculados automaticamente pelo *Salicweb*.

Atenção: após já ter cadastrado sua planilha no *Salicweb*, nunca delete um produto do plano de distribuição. Deletando o produto, a planilha relacionada a ele desaparecerá e será necessário inserir tudo novamente.

A partir de 2019, publicada a **Instrução Normativa nº 2, de 23 de Abril de 2019**, o proponente que apresentar o seu primeiro projeto junto ao Pronac estará dispensado da comprovação de atuação na área cultural, sendo este limitado ao valor de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais). Esse total prevê a inclusão dos custos vinculados. Não sendo a primeira inscrição, o proponente poderá ter seu projeto enquadrado nas categorias: Singulares (até 1 milhão de reais), Específicos (até 6 milhões de reais) e Especiais (sem limite)

Projetos Singulares: todos os que não se enquadram nas demais categorias

Projetos Específicos: Inclusão da pessoa com deficiência, Educativos em geral, Prêmios, Pesquisas, Óperas, Festivais, Concertos sinfônicos, Exposições de artes visuais, Eventos literários, Ações de incentivo à leitura, Calendários específicos, Corpos estáveis e Desfiles festivos.

Projetos Especiais: Planos anuais e plurianuais, Patrimônio material e imaterial, Museus e memória, Conservação, Construção e Implantação de equipamento cultural, Construção e Manutenção de salas de cinema e teatro e Teatro musical.

Importante: agora não é mais necessário incluir na planilha o detalhamento dos itens de divulgação. Basta respeitar o percentual que foi definido por você, nos custos vinculados para divulgação, custos de administração e captação; prestando contas, no final do projeto, de quais itens foram contratados.

Já no plano de divulgação, é importante informar quais peças pretende contratar com os recursos do projeto. No caso de alterações durante a execução, basta ajustar o plano e justificar suas alterações no relatório da prestação de contas.

Os recursos devem ser depositados, pelo patrocinador, até o mês de dezembro do ano vigente, na conta bloqueada de seu projeto, para que possam ser restituídos na declaração do Imposto de Renda do ano seguinte. O proponente deve encaminhar ao patrocinador um recibo de Mecenato com seus dados, os do projeto, o valor do patrocínio, os dados da conta (bloqueada) para o depósito e, ainda, com sua assinatura e carimbo. Quando for captado o suficiente para a execução, o passo seguinte é solicitar a transferência dos recursos para conta de movimentação e dar início ao projeto.

Toda e qualquer alteração no projeto, dados do proponente, readequação de planilha, pedidos de prorrogação, etc., devem ser feitos dentro do sistema, pelo campo 'Readequações'. O prazo para análise pode durar até 30 dias. Já em 'Minhas Solicitações', o proponente pode, e deve, registrar suas dúvidas e dificuldades no uso do sistema ou da execução de projeto.

É possível solicitar o uso do rendimento, devidamente justificado, para o pagamento de um item já existente na planilha, sem considerar os custos vinculados. Entretanto, não está garantida a aprovação do uso desse rendimento.

A prestação de contas é toda realizada no sistema, apenas de forma digital e bastante detalhada. Somente devem ser encaminhados de forma física os itens promocionais e o material gráfico para comprovação, se for solicitado. O preenchimento e o envio acontecem através do *Salicweb* e devem conter:

Relatório de execução preenchido nos campos do sistema e, em anexo, o relatório completo, em papel timbrado, assinado e em PDF.

Preenchimento dos campos no plano de divulgação, eventual contratação de determinado item previsto, locais e datas de realização respectivos e individuais.

Em comprovação financeira, para cada pagamento é preciso preencher um formulário com todos os dados. Deverão ser anexados a nota e o comprovante do pagamento em arquivo único, PDF, e assim por diante, até totalizar o montante recebido de patrocínio.

Anexar *clipping* de mídias, fotos impressas do evento, de artes gráficas de grandes proporções contratadas pelo projeto e de artes de cada peça gráfica ou do material promocional.

Se desejar ou considerar necessário, complementar com o que for pertinente; por exemplo, com um relatório memorial completo, ainda mais detalhado.

ETAPAS	QT.	UNIDADE	QT. DA UNIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL GERAL
PRODUTO PRINCIPAL - APRESENTAÇÕES CANTO CORAL + PALESTRAS					
Pré-produção					
ECAD	1	Verba	1	1.000,00	R\$ 1.000,00
Curador	1	Mês	1	3.000,00	R\$ 3.000,00
Locação de espaço	1	Dia	1	20.000,00	R\$ 20.000,00
Intérprete em Libras	3	Cachê	1	650,00	R\$ 1.950,00
				Subtotal (1)	R\$ 25.950,00
Produção					
Direção Geral	1	Mês	3	4.000,00	R\$ 12.000,00
Diretor de Produção	1	Mês	3	3.500,00	R\$ 10.500,00
Produtor	1	Mês	3	2.500,00	R\$ 7.500,00
Apresentador (e mediador)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00
Palestrantes (Bate-papo)	1	Cachê	1	2.000,00	R\$ 2.000,00
Assistente de produção	3	Mês	2	1.500,00	R\$ 9.000,00
Técnico de Luz	1	Cachê	1	3.000,00	R\$ 3.000,00
Operador de Luz	1	Cachê	1	850,00	R\$ 850,00
Locação de Equipamento de Luz	1	Verba	1	3.500,00	R\$ 3.500,00
Assessoria de Imprensa	1	Serviço	1	3.000,00	R\$ 3.000,00
Registro fotográfico	1	Serviço	3	1.000,00	R\$ 3.000,00
Registro videográfico	1	Serviço	1	3.500,00	R\$ 3.500,00
Transporte Local / Combustível	1	Verba	1	2.500,00	R\$ 2.500,00
				Subtotal (2)	R\$ 62.350,00
Pós-produção/Finalização					
Secretaria	1	Mês	5	1.000,00	R\$ 5.000,00
Correios	1	Verba	1	250,00	R\$ 250,00
Prestação de Contas	1	Mês	5	3.000,00	R\$ 15.000,00
				Subtotal (3)	R\$ 20.250,00
Assessoria Contábil e Jurídica					
Advogado	1	Verba	1	4.000,00	R\$ 4.000,00
Contador	1	Mês	5	1.100,00	R\$ 5.500,00
				Subtotal (4)	R\$ 9.500,00
TOTAL PRODUTO PRINCIPAL (1)					R\$ 118.050,00
CONTRAPARTIDA SOCIAL [OFICINAS MUSICAIS]					
Pré-produção					
-					
				Subtotal (5)	R\$ 0,00
Produção					
Assistente de produção	3	Dia	1	500,00	R\$ 1.500,00
Oficineiros	3	Cachê	1	2.000,00	R\$ 6.000,00
				Subtotal (6)	R\$ 7.500,00
Pós-produção/Finalização					
-					
				Subtotal (7)	R\$ 0,00
TOTAL CONTRAPARTIDA SOCIAL (2)					R\$ 7.500,00
TOTAL (1) + (2)					R\$ 125.550,00
TOTAL CUSTO DIVULGAÇÃO					R\$ 37.665,00
TOTAL CUSTOS DE ADMINISTRAÇÃO					R\$ 18.832,50
TOTAL (1) + (2) + Custo Divulgação + Custo de Administração					R\$ 182.047,50
REMUNERAÇÃO DE CAPTAÇÃO					R\$ 18.204,75
TOTAL GERAL					R\$ 200.252,25

(até 30%)

(até 15%)

até 10%*

* limitado a 100 mil reais

Planilha 7. Lei Rouanet.

TRANSFERÊNCIAS VOLUNTÁRIAS – EMENDAS PARLAMENTARES

Existem também as parcerias oriundas de emendas parlamentares (baseadas em transferências voluntárias). Esse modelo de parceria contempla apenas Organizações da Sociedade Civil (OSCs) e entidades privadas sem fins lucrativos, com mais de 3 anos de existência formal, registradas sob

CNPJs ativos e de, no mínimo, 3 anos consecutivos em atividade correlata à proposta. Tais parcerias são regidas pela lei nº 13.019, de 31 de julho de 2014.

Para as entidades sem fins lucrativos, as parcerias se dão através de termo de fomento, quando são oriundas de emendas parlamentares e não necessitam de chamamento público. O termo de colaboração é firmado em casos excepcionais, quando apenas uma entidade detém os requisitos necessários acerca do objeto que será realizado ou atua em um local específico, inexistindo a possibilidade de concorrência com outra entidade privada.

Os recursos são disponibilizados também em um sistema-plataforma, chamado Mais Brasil – Siconv, em que as empresas interessadas devem se cadastrar e encaminhar sua documentação para, em seguida, cadastrar suas propostas. O órgão responsável pela formalização analisará o cadastro e, conforme a necessidade, solicitará complementações ou encaminhará para a formalização da parceria, se considerar satisfatório.

Toda a execução do projeto é realizada pela própria plataforma, inclusive a movimentação da conta bancária e a prestação de contas.

PRESTAÇÃO DE CONTAS

Em um projeto com patrocínio direto, como comentei anteriormente, a prestação de contas costuma se resumir à apresentação de um relatório de comprovação de execução. Nele, o proponente precisa informar como se deu a produção, quais foram os resultados alcançados e se todas as ações de contrapartida foram cumpridas; além de complementar com registros fotográficos, artes gráficas, clipping de mídias e o que mais considerar relevante.

Quando o projeto é incentivado, essa prestação de contas é detalhada e os cuidados com ela devem ser redobrados. Muitos produtores esperam o fim da execução de seus projetos para contratar um prestador de contas, considerando que esse serviço ocorra apenas ao final do projeto, na etapa de pós-produção. Grande equívoco! A consultoria de um prestador de contas deve começar, sempre que possível, na elaboração da planilha orçamentária para a inscrição de um projeto em leis de incentivo. Conhecedor das leis na prática cotidiana, o prestador de contas orienta e corrige, esclarece questões burocráticas e financeiras, assume o trato com os bancos, mantém toda a documentação relacionada à prestação de contas organizada e correta para que o proponente não tenha problemas futuros, em casos de diligências. Todavia, não é sempre que há recursos para a contratação de um prestador de contas. Nesse caso, listo aqui alguns cuidados importantes para que o projeto aconteça de forma segura.

DEZ CUIDADOS PARA UMA BOA PRESTAÇÃO DE CONTAS

1

Elabore sua planilha orçamentária baseando-se no texto do projeto: quantos meses tem seu cronograma de execução? Quais profissionais atuarão e em qual o período do seu cronograma? Tenha a certeza de que sua planilha prevê todos os custos essenciais para o cumprimento do objeto e contrapartidas acordadas e que os valores estejam dentro da realidade do mercado.

2

O projeto visual para envio a possíveis patrocinadores não precisa conter a planilha detalhada. Tenha um arquivo separado da planilha para ser encaminhado quando for solicitado. Às vezes, um mesmo projeto tem inscrição em mais de uma lei de incentivo, em que cada planilha é aprovada com valores diferentes.

3

Para receber um patrocínio, seja com ou sem a lei de incentivo, abra uma conta exclusiva para movimentar os recursos do projeto. Atente para as particularidades de cada lei. Salve um extrato da conta antes da entrada dos recursos e avise seu contador sobre o patrocínio e a realização do projeto, para orientação quanto a sua declaração pessoal de imposto de renda.

4

Para emissão de guias de imposto relacionadas às notas fiscais de fornecedores e prestadores de serviços durante o projeto, para emissão de RPAs e para solução de dúvidas contábeis, contate sempre seu contador. Até o prestador de contas mantém o contato com ele. Por esse motivo, é importante a inclusão desse profissional na planilha orçamentária, com honorários de um salário mínimo durante todos os meses do projeto, para toda a assessoria necessária durante a produção.

5

Nunca efetue pagamento sem ter recebido a nota fiscal correspondente, salvo em casos excepcionais, permitidos em cada lei de incentivo. Hoje, os pagamentos são feitos via internet, através de TEDs e transferências, mas ainda há a possibilidade de solicitar cheques. Todo e qualquer cheque utilizado deve ser preenchido, assinado e digitalizado, para a posterior inclusão de uma cópia na prestação de contas, junto ao comprovante de depósito em conta da prestadora de serviço ou do fornecedor para o projeto. Evite fazer saques na conta, mesmo que a lei de incentivo autorize. Sempre que possível, opte pelo reembolso ao proponente de gastos comprovados para o projeto.

6

Reembolsos só devem ser efetuados com apresentação de cupons e notas fiscais pagos em dinheiro. Comprovantes com a forma de pagamento como débito e crédito não são aceitas na prestação de contas. Também não são permitidas compras de bebidas alcoólicas nem cigarros, não é aceito o pagamento de multas nem de juros de boletos atrasados, com o recurso incentivado. Em relação a tarifas bancárias, entretanto, cada lei tem um entendimento.

7

Registre em fotografias o público do seu evento, um banner de grande dimensão, a legenda sendo projetada durante uma apresentação ou quaisquer coisas que possam comprovar um serviço específico, além de seu comprovante de pagamento efetuado.

8

Toda nota fiscal deve ser emitida com as especificações exigidas em cada lei de incentivo, sempre contendo na descrição:

- Dados completos do proponente.
- Dados completos do fornecedor.
- Data anterior ou igual à data do pagamento, salvo em casos excepcionais previstos em cada lei.
- Serviço prestado.
- Período ou mês em que o serviço foi prestado.
- Nome do projeto.
- Número do projeto publicado em Diário Oficial.
- Informações específicas exigidas por cada esfera de incentivo fiscal.
- Dados bancários para pagamento da empresa que emite a nota.
- Indicação de imposto a recolher, se houver.

Importante: todas as Secretarias de Cultura verificam se as empresas que receberam por serviços prestados ao projeto possuem os códigos de Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAEs) correspondentes em seus contratos sociais e alvarás. Não contrate sem ter a certeza de que a empresa possui o código equivalente ao serviço oferecido ao projeto. Isso pode resultar em diligência futura da Secretaria de Cultura com pedido de devolução de recursos.

9

Durante a execução do projeto, em caso de dúvidas, escolha sempre consultar antes de fazer. Qualquer alteração no projeto, seja nos prazos, nos itens de divulgação, na readequação de planilha, em uma dificuldade com fornecedor ou um integrante da equipe, formalize a dúvida por e-mail ou pelo sistema de projetos. É uma importante precaução para manter respaldo em futuras diligências. A equipe de atendimento de cada Secretaria busca auxiliar de fato o proponente. Costumo dizer que conseguimos ajustar tudo, durante a execução de um projeto, quando trabalhamos em parceria com as Secretarias, consultando sempre antes fazer o que temos dúvida. O funcionários/servidores também tem a função de nos auxiliar e assim o fazem quando solicitados.

10

Reserve um tempo para ler atentamente as leis, resoluções, instruções normativas, decretos e regulamentos de editais, pois a maior parte das informações de que você precisa está registrada ali. Vale lembrar que o funcionamento das leis de incentivo pode sofrer alterações através de resoluções, decretos, etc., de acordo com as orientações de cada governo. Sempre que puder, inclua também em suas planilhas orçamentárias um prestador de contas para somar à sua equipe.

Espero ter contribuído para que seus projetos saiam do papel e sejam grandes sucessos, sem sustos. Estamos juntos.

REFERÊNCIAS

Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). Disponível em <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br>, acesso em set. 2020. - Lei Nº Lei 8.313/1991

Lei do ICMS (portal Cultura e economia criativa). Disponível em <http://cultura.rj.gov.br>, acesso em set. 2020. - Leis Nº 7035/2015 e Nº 8266/2018

Lei do ISS. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc>, acesso em set. 2020. - Lei Nº Lei 8.313/1991

Emendas Parlamentares - Lei Nº 13.019/2014



A TECNOLOGIA A SERVIÇO DO CORO INFANTIL

Marcelo Nelles

contato@marcelonelles.com.br

Tecnologia é toda técnica, método ou processo que visa facilitar alguma ação humana. Por exemplo, a máquina a vapor foi uma importante inovação tecnológica do século XVIII. O verbete originou-se do grego *tekhne* (tecnó) que vem a ser “arte ou ofício”, somada ao termo *logos* (logia), que significa conjunto de saberes, expressão que surgiu na Revolução Industrial no final do século XVIII.

Pesquisadores, filósofos e cientistas, com o passar dos anos, deram algumas definições para tecnologia:

Segundo Longo (1984), “tecnologia é o conjunto de conhecimentos científicos ou empíricos empregados na produção e comercialização de bens e serviços”. A conceituação de Blaumer (1964) *apud* Fleury (1978) se concentra mais na fabricação, ou seja, “se refere ao conjunto de objetos físicos e operações técnicas (mecanizadas ou manuais) empregadas na transformação de produtos em uma indústria”, similar à proposição de Abetti (1989) *apud* Steensma (1996), que define tecnologia como “um corpo de conhecimentos, ferramentas e técnicas, derivados da ciência e da experiência prática, que é usado no desenvolvimento, projeto, produção, e aplicação de produtos, processos, sistemas e serviços” (Silva, 2003, p. 52).

Com tudo isso, associarmos a tecnologia somente ao uso de equipamentos elétricos ou eletrônicos é um pensamento equivocados. Ao apreciarmos um violinista tocando, o som produzido não utiliza a energia elétrica. Entretanto, em todo processo de criação e fabricação de um instrumento acústico, desenvolvem-se várias técnicas e estudos e, além disso, para se chegar ao resultado desejado, foi preciso muito tempo e investimento dos seus criadores estando presente, em todas essas etapas, a tecnologia.

Paul Griffiths (1988) afirma que a eletricidade foi utilizada numa composição musical em 1928. O russo Léon Theremin (1920) criou o *teremim* ou *theremin*, o primeiro instrumento musical completamente eletrônico, com um timbre único. Chegamos ao século XXI com todos os instrumentos, inclusive a voz humana, sendo reproduzidos por um sistema chamado *Virtual Studio Technology* (VST) que se utiliza apenas de um sample ou amostra.

A existência da música digital de qualidade, aquela que passa por algum tipo de processador, só foi possível pela capacidade dos conversores presentes nos *hardwares* dos computadores, smartphones ou quaisquer dispositivos que se propõem a gravar e reproduzir um som na forma digital. Segundo Paulo Zuben (2004) a união da tecnologia eletrônica com a arte da organização sonora, proporcionou, para todos que possuem um microcomputador, o acesso de alta qualidade musical de gravação de som e imagem, mesmo para aqueles que tenham pouco conhecimento das ferramentas digitais musicais.

Dermot Turing (2019), em seu livro *A história da computação*, narra que Charles Babbage (1871), o pai da lógica moderna, desenvolveu em 1847 o sistema que reduzia a representação de valores complexos

em dois algarismos zero (0) e um (1) e foi através dessa lógica que se chegou à primeira máquina de calcular. Conhecemos esse sistema na informática como código binário. Em 1946, foi desenvolvida a primeira geração de computadores, caracterizados por válvulas eletrônicas, uso quilométricos de fios, problemas operacionais e ocupando muito espaço físico. O desenvolvimento da computação não parou, sendo notória a sua evolução. Das válvulas até os nano chips, dos fios para as placas eletrônicas criadas por robôs, de um andar predial para a palma da mão e, até chegarmos em 2021, é comum observarmos pessoas andando com uma poderosa ferramenta de processamento de gravação e edição audiovisual no bolso, o *smartphone*.

O distanciamento social de 2020, uma das medidas adotadas pela Organização Mundial da Saúde devido à Covid-19, despertou nos profissionais de vários segmentos, principalmente nos músicos, o interesse por ferramentas relacionadas à informática e à tecnologia da comunicação. Manter as mais variadas formações musicais em funcionamento, nesse período de pandemia, tem sido o grande desafio dos maestros.

Como resposta a este momento foi preciso elaborar novos procedimentos e ações, tendo a tecnologia como nossa aliada. Aponto alguns caminhos adotados com o objetivo de versar sobre a integração da música com a tecnologia e os seus benefícios para o coral infantil em tempos de distanciamento social. Para tal estudo abordamos eixos temáticos nos seguintes tópicos:

- A evolução da tecnologia do áudio e suas aplicações musicais, a fim de refletir sobre o processo de conversão analógico para digital e os recursos acessíveis.
- A evolução da tecnologia MIDI e suas aplicações musicais, onde abordaremos os instrumentos virtuais e o benefício da musicografia computadorizada.
- A evolução da tecnologia audiovisual e suas aplicações musicais, com uma abordagem sobre o desafio do uso da tecnologia para manter os trabalhos do canto coral fora dos palcos, fazendo uso das ferramentas atuais de edição de áudio e vídeo, fundamentais para o regente, para a manutenção com qualidade da atividade musical, em situação de pandemia.

Você em algum momento ficou surpreso quando soube de uma determinada invenção tecnológica, não acreditando que tal feito seria possível? Pois bem, a tecnologia facilitou muito a vida do músico, possibilitando todo o processo de gravação e edição audiovisual. Por exemplo, um simples aparelho portátil pode ser um poderoso aliado ao trabalho do músico, seja regente, cantor ou instrumentista, quando utilizado como ferramenta de gravação e edição audiovisual. Com pouco ou alto processamento, além de possuir um aplicativo de gravação, um microfone e alto-falantes nativos, um *smartphone* nos permite instalar programas melhores e conectar através da sua entrada p3, microfones com mais qualidade e reproduzir o seu som em alto-falantes externos, possibilitando uma produção de alta qualidade. São vários os programas que nos permitem gravar e editar o áudio no *smartphone*, como o *Voice Recorder Pro*, que oferece todas as ferramentas para quem deseja um bom gravador de áudio num *smartphone*.

O aplicativo *n-Track Studio* transforma o *smartphone* num completo estúdio de gravação e edição de áudio, permite gravar e reproduzir um número ilimitado de faixas de áudio e MIDI, misturá-los durante a

reprodução, alterar os volumes e adicionar efeitos. Segundo o fabricante, pode-se gravar uma faixa de base, com o microfone embutido ou um cartão de som externo, adicionar outras faixas de áudio ou criar uma melodia, usando o teclado interno ou instrumentos virtuais, importar um ritmo ou criá-lo usando o sequenciador, usar o *mixer* para ajustar os níveis de saída do som no lado direito ou esquerdo (*pan*), aplicar os volumes desejados, adicionar efeitos, salvar ou compartilhar a gravação diretamente do seu dispositivo para os seus amigos.

É possível conectar todos os tipos de microfones no *smartphone*. Alguns diretamente e outros através de uma interface ou placa de áudio. Para conectar uma placa de áudio no *smartphone* é preciso um adaptador OTG, pois ele permite conectar um dispositivo USB compatível com o sistema do *smartphone*. Com essa possibilidade temos à disposição microfones para microfonar coros, cantores e todos os instrumentos para fazermos uma excelente captação e edição de áudio. Abordaremos também as possibilidades de uso dos *smartphones* para gravação de vídeos, produção de coros virtuais e sobre o uso de editores de partituras, instrumentos que vêm facilitando a vida de instrumentistas, cantores e regentes.

A EVOLUÇÃO DA TECNOLOGIA DO ÁUDIO E SUAS APLICAÇÕES MUSICAIS

Gravar áudio e vídeo do celular tem sido o caminho mais utilizado para o fazer musical no período de distanciamento social. Uma aplicação dessa ferramenta, até então desconhecida por muitos, mas que, nesses dias de pandemia, tem se apresentado como um bom aliado para manter em funcionamento os grupos musicais que não conseguem se reunir para ensaiar obras musicais, tocando ou cantando.

No Brasil, como medidas para conter a proliferação do coronavírus e seguindo o exemplo de outros países, destacamos a higienização constante das mãos, a contenção de aglomerações e uma campanha para as pessoas ficarem em casa. O grande desafio para os dirigentes de grupos musicais nesse período, consistiu em orientar seus músicos em como gravar suas músicas em casa. O fato de não poder utilizar os teatros, auditórios nem os templos das igrejas, trouxe um grande problema para as pessoas que trabalham com música, principalmente para aqueles que não estavam alinhados com as ferramentas tecnológicas ligadas a essa arte. Esse contexto corroborou para uma busca constante, por parte dos regentes, pelo conhecimento dos *softwares* de música para gravação, edição de áudio e vídeo. Muitos têm conseguido vencer e obter bons resultados, mesmo com pouco conhecimento e à distância, graças ao *smartphone* e a um computador com internet. Um exemplo dessa dinâmica é a gravação de voz e vídeo, feita pelos membros de um coro. O cantor grava sua linha melódica e o vídeo de si mesmo cantando, utilizando seu próprio *smartphone*. Ele faz a gravação ouvindo como referência, com um fone de ouvido, uma base previamente gravada. Esses arquivos de áudio e vídeo são enviados para os editores que os juntam e finalizam o produto.

É evidente que a música ao vivo, com os músicos tocando e cantando juntos, produz um resultado sonoro diferente daquele obtido em uma gravação. Por mais que a tecnologia aliada à música tenha demonstrado grandes avanços, na minha opinião, até o momento, o som digital não é melhor nem igual ao som acústico ou analógico.

Nesse tempo em que vivemos, tudo em nossa volta passa por etapas que envolvem algum tipo de processamento, seja um aparelho de som, televisão, termômetro digital, geladeira, micro-ondas, computador ou celular. Em todos esses aparelhos, antes do processamento digital, existe a transformação da energia natural para o mundo digital. Ondas sonoras, luz, eólicas, temperatura, mecânica e nuclear, dentre outras formas de energia são convertidas pelos equipamentos tecnológicos e expressas em formato digital.

Os equipamentos que fazem tais transformações em sinais elétricos ou transformam a eletricidade em outra energia, são conhecidos por sensores ou transdutores; como o ferro de passar roupa, a lâmpada, o chuveiro elétrico e o ventilador, por exemplo. No contexto musical aqui abordado, descrevemos um pouco os microfones, haja visto que com esse dispositivo se inicia todo o processo de gravação, eternizando e registrando a execução da nossa música.

Emile Berliner, em 1977 criou o primeiro microfone; alguns anos depois, Alexandre Graham Bell comprou as patentes de Berliner e as aprimorou, fabricando em grande escala. Atualmente, são tantos microfones que para sua utilização correta e mais eficiente é preciso conhecer algumas características, tais como:

a) Fidelidade, que significa a capacidade do microfone em produzir um sinal que se pareça mais com sons originais.

b) Sensibilidade, que é a capacidade do microfone em captar os sons fracos. Existem microfones mais sensíveis que os outros.

c) Diretividade, existem microfones que captam os sons vindos de apenas uma direção e outros que captam sons vindos de todos os lados, por exemplo. Em relação à diretividade temos os seguintes tipos de microfones:

1. Direcional: neste caso, o microfone capta somente uma fonte de som. Podem ser cardióides, ou seja, sem captação traseira, ideal para a microfonação de um coro pois direciona melhor a origem do som que você deseja captar; supercardioides, com pouca captação traseira, ou hipercardioides, com captação traseira um pouco maior; todos os microfones direcionais são os mais apropriados para captar próximo da fonte sonora, um cantor ou instrumentista solista, por exemplo.

2. Bidirecional: capta o som originado na parte da frente e atrás do microfone.

3. Omnidirecional: por captar o som de todas as direções, esse tipo valoriza o som do ambiente natural, bem como facilita a captura de grupos vocais *a capella* ou com poucos instrumentos fazendo o acompanhamento.

O custo desses microfones varia de acordo com os modelos e as suas marcas, mas devido aos avanços tecnológicos e à competitividade do mercado eles são bem acessíveis. Nem sempre foi assim, com

tanta qualidade e facilidade. Abordamos questões históricas, teóricas e práticas que vão acrescentar muito em seu trabalho.

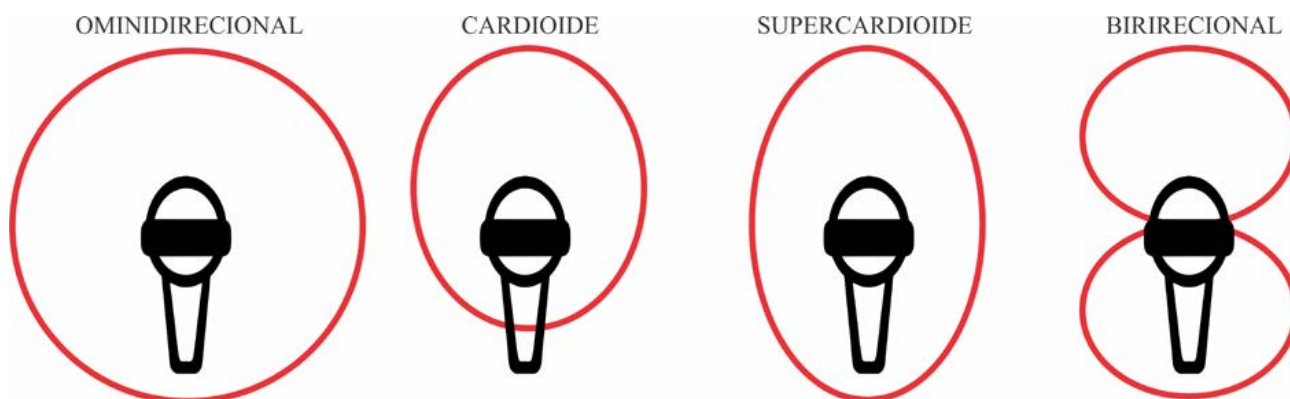


Figura 1. Representação gráfica dos tipos de microfones e suas respectivas capacidades direcionais.

Microfones são transdutores, que transformam a energia acústica, na passagem por suas membranas, em energia elétrica. Para captar ou reproduzir o som, os princípios físicos relacionados são os da eletrodinâmica e da eletrostática. Nessa direção encontramos dois tipos de microfones: os microfones dinâmicos e os microfones capacitor ou condensador.

Nos microfones dinâmicos as variações de pressão sonora muito pequenas não produzem vibrações suficientes para gerar energia capaz de ser ampliada pelos amplificadores e reproduzir assim, o som. Em outras palavras, esses microfones dinâmicos têm uma área de captação menor e, por isso, são utilizados próximos do gerador da onda sonora; pois sons emitidos à distância não são captados.

No microfone chamado condensador, trabalha-se com o princípio eletrostático. Ele tem uma área de captação maior e com isso é, também, o melhor para sonorizar e gravar um coro e uma orquestra. Vale a pena ressaltar que o primeiro registro de áudio de uma orquestra foi feito apenas com um único microfone condensador posicionado em algum lugar da sala.

Microfonar um coro é uma das tarefas mais difíceis do operador de som e para o regente também. O desafio desse tipo de captação é obter um bom equilíbrio das vozes, alcançar o volume ideal para quem ouve e garantir que não ocorra microfonia. A escolha do tipo de microfone, a quantidade e o seu posicionamento é o que vai de fato definir a qualidade sonora de qualquer gravação de um grupo musical. Os microfones do tipo cardioides a condensador, em quantidade mínima adequada e com o posicionamento ideal, são as melhores opções. A grande questão é o casamento entre o posicionamento dos microfones e os cantores estarem seguros do repertório. O microfone deve ficar distantes entre 80 cm a um metro à frente do coral com uma altura aproximada de um metro acima e apontados para os cantores da última fileira; o distanciamento de um para outro deve ser entre 2 e 3 metros. Esses tipos de microfones cardioides a condensador, de boa qualidade, captam mais de 9 coralistas se o coro estiver organizado conforme o gráfico a seguir.

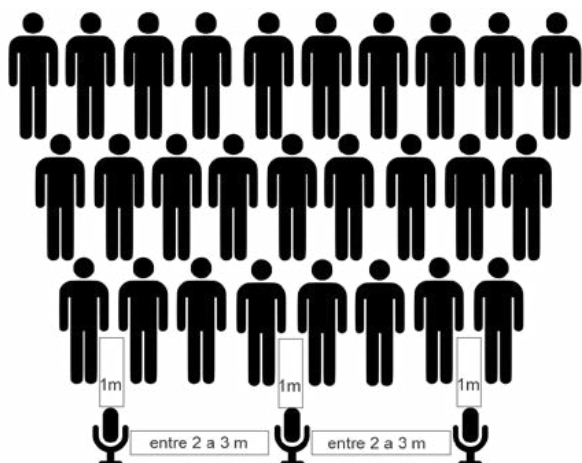


Figura 2. Organização do coral para a melhor captação com microfones cardioides.

O microfone de um celular tem uma aproximação com os microfones condensadores no quesito captação, porém sua estrutura é pequena e está mais relacionada aos microfones de eletreto, que são sensores super sensíveis, pequenos e polarizados, trabalhando com a tensão entre 2 e 3 Voltz. Se você não tem acesso nem nunca usou um microfone condensador e deseja ouvir seu resultado, basta reproduzir uma gravação de um evento numa sala de concerto ou numa igreja, feita com um gravador de áudio em seu celular. Esses tipos de microfones são utilizados embutidos nos instrumentos, fixos na roupa (lapelas) ou em telefones móveis.



Figura 3. Reprodução de Marcelo Nelles (2020).

O sinal elétrico produzido por qualquer microfone não é suficiente para a reprodução do som captado. Por essa razão, esses aparelhos possuem um pré-amplificador, cuja função é aumentar a intensidade do sinal fornecido, ampliando o som captado. O circuito do pré-amplificador pode ou não ser alojado junto ao dispositivo que capta o sinal que chega ao microfone. Por exemplo, uma mesa de som possui um pré-amplificador embutido em cada canal. É através dele que normalmente podemos ajustar os volumes, frequências e o sinal de entrada com a regulação do ganho.

Um sistema básico de sonorização é formado por um captador (microfone), pré-amplificador, amplificador e alto-falante; para gravarmos o som reproduzido por esses equipamentos é necessário um gravador. O caminho percorrido pelo sinal de áudio num sistema de som básico é o seguinte: passa primeiro pelo pré-amplificador, chega ao amplificador e segue para os alto-falantes. O amplificador é um aparelho eletrônico que sobe os níveis de tensão dos sinais de áudio para serem reproduzidos nos alto-falantes – que, por sua vez, também são transdutores ao inverso do microfone, pois transformam o sinal elétrico em som.

Em 1888 foi lançado, por Oberlin Smith, o primeiro registro e reprodução sonoros por meio magnético e, desde então, a tecnologia de gravação foi aperfeiçoada. A cabeça indutora é a peça mais importante desse primeiro gravador, pois magnetiza o material com as informações do som. Muitos avanços tivemos, de vinil para fitas, de fitas para CDs, de CDs para DVD, de DVDs para Blu Ray e, por enquanto, estamos nas plataformas digitais. Em todos esses processos temos dois tipos de gravação: analógica e digital.

O áudio analógico é todo aquele registro sonoro sucessivo ou continuado, que faz uma mudança na mídia, semelhante ou análogo ao fenômeno sonoro. Na gravação em vinil, por exemplo, são criados arranhões semelhantes ou análogos ao sinal produzido pelo captador ou pelo microfone. A forma de registro digital é aquela que coloca o som em uma mídia com linguagem de computação, em um processo de codificação chamado binário, ou seja 0 ou 1. Não vamos nos aprofundar nesse assunto, mas certamente você já viu essa imagem:



Figura 4. Representação de código binário.

Essa codificação transforma o sinal elétrico produzido por um captador ou pelo microfone em um código digital. São muitos os conhecimentos técnicos e matemáticos, todos fundamentais para os fabricantes e as pessoas que fazem a manutenção desses equipamentos. Para os usuários (profissionais ou não) o desenvolvimento tecnológico, mais especificamente o da computação em relação aos aplicativos de smartphone e *softwares* para PCs, trouxe uma interface visual que proporciona certa simplicidade no uso dessas ferramentas, na maioria das vezes intuitivas.

A gravação digital de um som através de linguagem de computação, de código binário, nunca será igual ao som original nem ao analógico. Essa conversão é feita por um dispositivo chamado conversor analógico-digital. Para reproduzir a música, a série de números é convertida novamente para a onda analógica por um conversor digital-analógico. Com a evolução tecnológica dos conversores digitais, a perda de qualidade é imperceptível a nossos ouvidos. A conversão se divide em três partes: amostragem, quantização e codificação. A qualidade do som “digital” pode se modificar de acordo com a taxa de amostragem de determinada frequência e a quantidade de bits para cada sample (amostra). Quanto mais elevadas forem essas taxas, melhor será a representação do som digital em relação ao som analógico. Veja a tabela das taxas a seguir e compare-as à qualidade.

44 100 Hz	qualidade de CD
22 000 Hz	qualidade de rádio
8 000 Hz	qualidade de telefone

Tabela 1. Taxas x qualidade

Todo o processo de gravação do som analógico para o digital envolve a captação através de um transdutor; a pré-amplificação do sinal; a conversão do sinal analógico para o digital, o processamento e o armazenamento. Assim também como todo processo de reprodução do som digital para o analógico envolve: processamento e armazenamento; conversão do sinal digital para analógico; amplificação do sinal e reprodução através de um transdutor.

Um exemplo prático de áudio digital é o do CD. Lançado na década de 1980, ficou conhecido como CD de áudio (CD-A) ou pela expressão *Compact disc digital audio* (CDDA). As taxas de amostragem e quantização de um CD são 44.100 HZ e 16 bits. Com esses valores de resolução não conseguimos identificar a diferença nem imperfeições ocasionadas pela conversão do áudio analógico para o digital. Essa mídia também é dividida em dois canais, podendo ser gravada aproximadamente 74 minutos e 60 segundos, totalizando 783.216.000 bytes de armazenamento de dados. No gráfico seguinte temos a representação gráfica de um sinal analógico e do mesmo sinal convertido para o áudio digital.

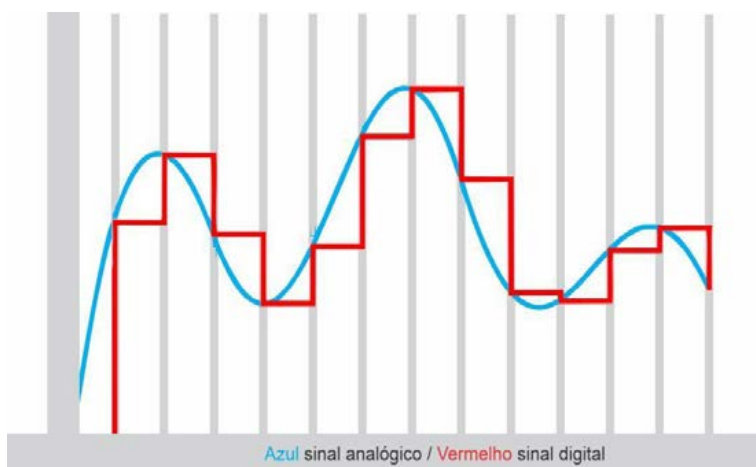


Figura 5. Curvas e quebras dos áudios digital e analógico.

Quanto maior for a taxa de amostragem menor será a percepção auditiva das imperfeições. No início do uso dessa tecnologia para gravação, os valores de amostragem não eram elevados, motivo pelo qual as primeiras gravações digitais não tinham uma boa qualidade. Quando começou a popularização da mídia digital, somente as grandes empresas fonográficas tinham os recursos necessários para produção e reprodução do CD.

Se, durante a década de 1980, somente as Forças Armadas e as grandes empresas de comunicação detinham essa ferramenta digital, atualmente é comum vermos pessoas simples com acesso tecnológico. Podemos falar de um computador em nossa casa, de um celular ou smartphone, uma poderosa ferramenta que cabe na palma de nossa mão. A gravação, que antes só era factível em estúdio, dispendo de muitos equipamentos de amplificação, equalização, compressão, efeitos, mesa de som, muitos cabos, conectores, monitores e um ambiente com tratamento acústico minuciosamente calculado e preparado, com um alto investimento, hoje se consegue fazer em casa, em proporções bem menores, usando um computador, um smartphone, uma placa de áudio e um microfone.

Com uma placa de som se consegue cumprir a mesma tarefa que exigiria antes uma placa de áudio (pré-amplificador com conversor analógico para digital), conectada ao computador com programas específicos. Qualquer pessoa que domine conhecimentos mínimos de operação e tenha alguns cuidados com a captação consegue realizar uma gravação e edição de alto nível. Partindo dessa premissa, cabe destacar que com um smartphone ou celular, ainda que em proporções menores, é possível fazer uma gravação simples e edição, pois nele também estão embutidos um conversor analógico para digital, pré-amplificador, memórias, processadores e microfone.

As vantagens da tecnologia aplicada à música são muitas, e todas elas estão relacionadas ao avanço do processo de conversão do som analógico para o digital. Dentre as tecnologias hoje existentes destaca-se o sistema Musical Instrument Digital Interface (interface digital de instrumentos musicais), mais conhecido como sistema MIDI. Esse sistema foi criado em 1982 pelos japoneses, fabricantes de sintetizadores. Essa interface possibilitou a transferência de dados em tempo real entre teclados, outros instrumentos eletrônicos e computadores. É possível reproduzir o timbre de um teclado tocando em outro ou até reproduzir o som de qualquer outro instrumento virtualmente. Por exemplo, o músico tocando um teclado básico com a tecnologia MIDI, conectado a um computador, através de um *software* de instrumento virtual, consegue ouvir o som de um piano real. O *software* Kontakt tem várias livrarias de timbres já sampleados, ou seja, traz uma amostra real de vários instrumentos. Algumas imagens dele aberto com instrumentos virtuais vão aqui:

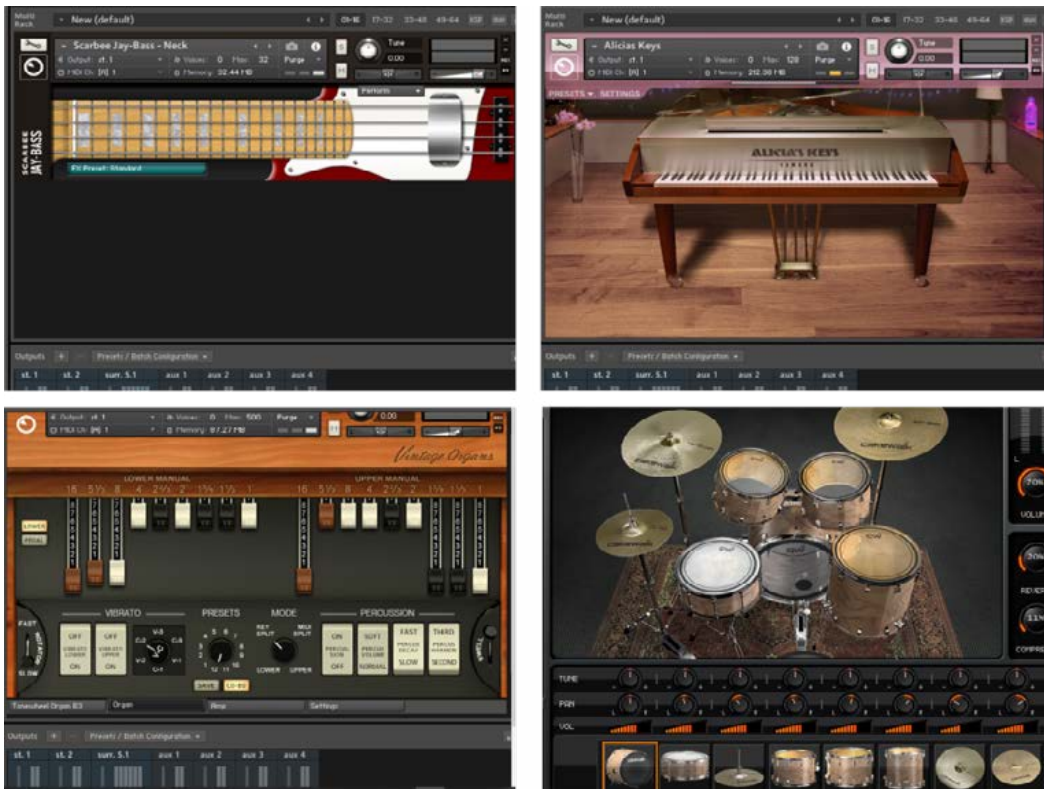


Figura 6. Imagens de instrumentos virtuais no Kontakt.

A evolução da tecnologia direcionada para a música não só popularizou os custos dos equipamentos e programas, como também diminuiu o tamanho dos arquivos resultantes, mantendo a qualidade do som. O áudio digital gera uma quantidade de dados, a depender da duração da gravação e do tamanho do arquivo, que torna difíceis a reprodução e a transmissão através da internet. Nesse cenário digital, surgiu o tão popular formato de áudio digital chamado mp3. A taxa padrão de conversão do mp3 é 128 kbps (quilobytes por segundos) que reduz um áudio digital em aproximadamente 90% do seu tamanho original. Essas taxas de conversão variam entre 64 kps a 320 kps, sendo que quanto maior a taxa, menor é a perda de qualidade. Dentre outros fatores, esse foi um dos motivos do enfraquecimento da venda de gravações musicais nas mídias físicas, como o CD. Com a compactação dos áudios digitais em mp3, foi possível a publicação e transmissão da música nas plataformas digitais tais como Spotify, Deezer, Youtube, Facebook e Instagram, entre outras.

A possibilidade de transmissão do áudio digital em mp3 pela internet e pelas redes sociais passou a ser um dos melhores palcos para os músicos exporem seus trabalhos. Podemos afirmar que essa tecnologia proporcionou a facilidade de gravarmos com qualidade em casa ou em qualquer lugar, com nossos próprios recursos.

Toda a tecnologia aplicada à música até aqui abordada transformou-se em poderosa aliada, principalmente, ao canto coral; quando o maestro sabe o que fazer. Abordamos adiante algumas das principais possibilidades do uso das mais modernas tecnologias aplicadas ao trabalho do canto coral infantil.

A EVOLUÇÃO DA TECNOLOGIA MIDI E SUAS APLICAÇÕES MUSICAIS

As empresas desenvolvedoras de *software* têm criado programas que atendem diversas áreas musicais; deles destacamos os de gravação e edição de áudio, MIDI, partituras e vídeo. Antes de abordarmos os programas, falemos sobre os conhecimentos e habilidades essenciais que o músico precisa conhecer para poder usufruir dos benefícios advindos da utilização de tais ferramentas tecnológicas.

Um músico com conhecimento de harmonia e composição, arranjo e orquestração, com habilidade pianística somada ao domínio das novas tecnologias poderá alcançar destaque com seu trabalho e produção e se tornar uma referência na área. Para um músico profissional, é fundamental saber ler partituras e dominar os diversos conceitos musicais. Um bom músico, munido de um computador, placa de som, um instrumento MIDI, e sabendo operar um programa de gravação e edição áudio, conseguirá produzir um áudio com excelente qualidade, nas mais diferentes formações instrumentais e vocais. Por exemplo, o programa Cakewalk da empresa BandLab – Music Recording Studio & Social Network oferece a opção de edição MIDI através da visualização da partitura e exposição gráfica do trecho musical gravado. Através do Piano Roll (piano de rolo) e da utilização de um mouse o usuário conseguirá alterar a nota, em sua duração e sua intensidade, possibilitando um ajuste musical fino e detalhado.

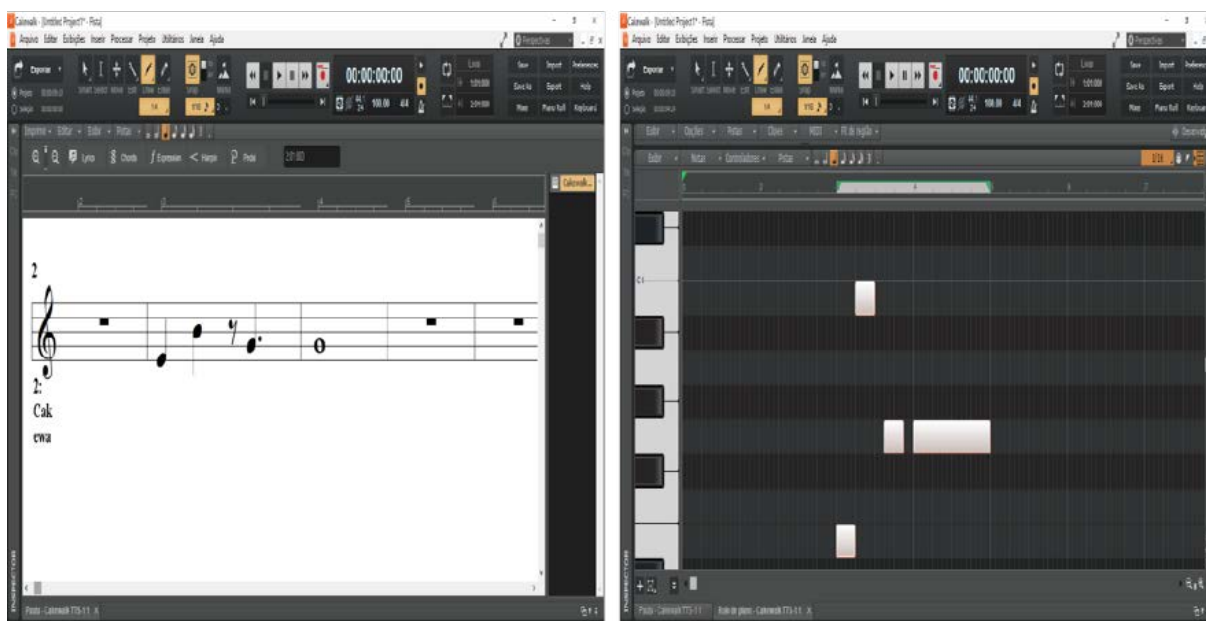


Figura 7. A tela de trabalho do Cakewalk.

O Cakewalk é um programa que permite a gravação em várias pistas de instrumentos MIDI, possibilitando a produção instrumental integral por uma única pessoa. Além disso, utilizando esse *software*, com o recurso de gravação de áudio, o músico pode gravar sua voz ou captar o som de seu instrumento, fazer equalizações e edição ou qualquer ajuste que considerar necessário para melhorar o som gravado. O Cakewalk está na categoria de programas conhecidos como digital áudio workstation (DAW) *software*,

que traduzido quer dizer estação de trabalho de áudio. Além dessa, temos outras plataformas para a mesma finalidade. As mais utilizadas são Studio One 3 (da Presonus), FL Studio, Reason (da Propellerhead), Ableton Live Digital, Steinberg Cubase, Reaper (da Cockos), Logic Pro e Avid Pro Tools.

Esses programas são grandes aliados do músico, devido à possibilidade de melhorar o som gravado, seja em um auditório, estúdio ou até mesmo em casa. Nos tempos de distanciamento social, quando os instrumentistas e cantores gravam suas performances musicais em seus *smartphones* e em suas próprias casas, que na maioria das vezes não tem um ambiente com preparo acústico, ter possibilidade de fazer alguns ajustes finos no som e no sincronismo, para organização de formações instrumentais e vocais virtuais, é um grande benefício.

Não aprofundaremos os detalhes técnicos sobre acústica, mas vale ressaltar que é possível alcançarmos bons resultados através de paliativos, pois na construção de um estúdio de gravação de áudio profissional o investimento em materiais específicos para o tratamento acústico é muito alto e, numa situação emergencial como esta, em que não se pode demandar muitas despesas ou até mesmo nenhuma, é possível fazer uma gravação de áudio com qualidade em casa, usando um *smartphone*, com fone ou um equipamento básico para gravar no computador, desde que tenhamos um preparo do espaço para a realização da gravação. Ao deixar expostos na parede e nos móveis alguns travesseiros, edredons, cortinas fechadas, grande parte das ondas sonoras produzidas na execução da música serão absorvidas por esses materiais. Quanto mais tecidos ou espumas tiver, melhor será a acústica, pois com a diminuição das reflexões e das reverberações excessivas provocadas pelas paredes, o som será mais nítido e limpo. Essa simples sugestão é muito eficaz para produção audiovisual de coros virtuais. Ela proporcionará um melhor resultado sonoro na gravação caseira dos coralistas. Por mais que o programa tenha uma infinidade de funções e recursos, ele não conseguirá retirar o excesso de *ecco* ou *reverb* da gravação e todo o trabalho poderá ficar comprometido. Mesmo com os recursos tecnológicos para edição e melhorias no som gravado à nossa disposição, a qualidade da captação e da sala são imprescindíveis para a excelência da produção musical.

Além da funcionalidade de gravar o áudio e editar, o Cakewalk pode ser utilizado na produção de *playback* para vários instrumentos, com a finalidade de acompanhamento musical, base de referência em gravação, produto final, e como base de produção de áudios que servem como demonstrações de composições e arranjos ou até mesmo na produção de *kit* de ensaio vocal. Essa ação visa auxiliar um grupo vocal ou um coro no aprendizado de seu repertório, porque um programa que consegue importar para as suas faixas vários arquivos de áudios e exportar o áudio da música produzida para vários formatos, inclusive mp3, viabiliza o envio e compartilhamento rápido dos arquivos pela internet.

EDIÇÃO DE PARTITURAS

Em 1936, Robert H. Keaton¹, com objetivo de agilizar, facilitar e dar mais qualidade ao trabalho do músico, patenteou a primeira máquina de escrever notas musicais, a Keaton Music. Com apenas 14 teclas, foi uma grande invenção tecnológica musical. Em 1953, outra patente foi registrada, dessa vez

1 Questão abordada por Jessica Stewart no site <https://mymodernmet.com/keaton-music-typewriter/>

com 33 teclas. Escrever partitura sem usar caneta, com um acabamento e uma organização das notas padronizada já foi um grande avanço.



Figura 8. O artefato tecnológico de 1953 para facilitar a vida dos músicos.
Fonte: KeytarHQ Editorial Team 2019.²

A tecnologia influenciou também o editor de partituras, pois apenas com um instrumento eletrônico conectado ao computador, através de cabo MIDI, e com um *software* editor de partitura, o usuário pode tocar no teclado e o programa escreve as notas na pauta, na duração em que foi executada, sendo também possível escrever utilizando o mouse e o teclado do computador. Para uma pessoa escrever música em um programa de edição é necessário que saiba ler a partitura, por mais que tenha as ferramentas e saiba tocar um teclado MIDI, será necessário conferir o que foi escrito e, dependendo da configuração, a escrita automática pode apresentar falhas, erros e o músico precisará fazer as correções pontuais. Tudo isso, fez com que o acabamento da partitura ficasse melhor e mais padronizado ao imprimir, acelerando o processo de escrita musical e de editoração da partitura. Esse recurso ainda permite que um músico ouça o que foi registrado. Tudo isso só foi possível graças à tecnologia digital e ao sistema MIDI, de que você pode usufruir instalando um desses programas e conectando um teclado MIDI a um computador, através de um cabo USB.

Os programas que utilizam os protocolos MIDI para escrever partitura, também permitem gravação em multipistas, com vários instrumentos virtuais. O MIDI do próprio computador, aliada a uma placa de som, torna possível captar um áudio, caso se queira gravar a voz ou outro instrumento externo. Com tudo isso, os instrumentistas, compositores, arranjadores e regentes conseguem ouvir o que foi planejado antes da execução pelos músicos instrumentistas ou cantores.

Dentre os diversos *softwares* de edição de partituras, os que mais se destacam são o Finale, criado por Phil Farrand e lançado em 1988, e o Sibelius da empresa Avid, lançado em 1993. Estes são *softwares* pagos. Atualmente existe o *software*, MuseScore, que pode ser baixado gratuitamente e sobre o qual existem diversos tutoriais no YouTube ensinando como utilizá-lo.

² Disponível em <https://www.keytarhq.com/music-typewriter-vintage-item.html>

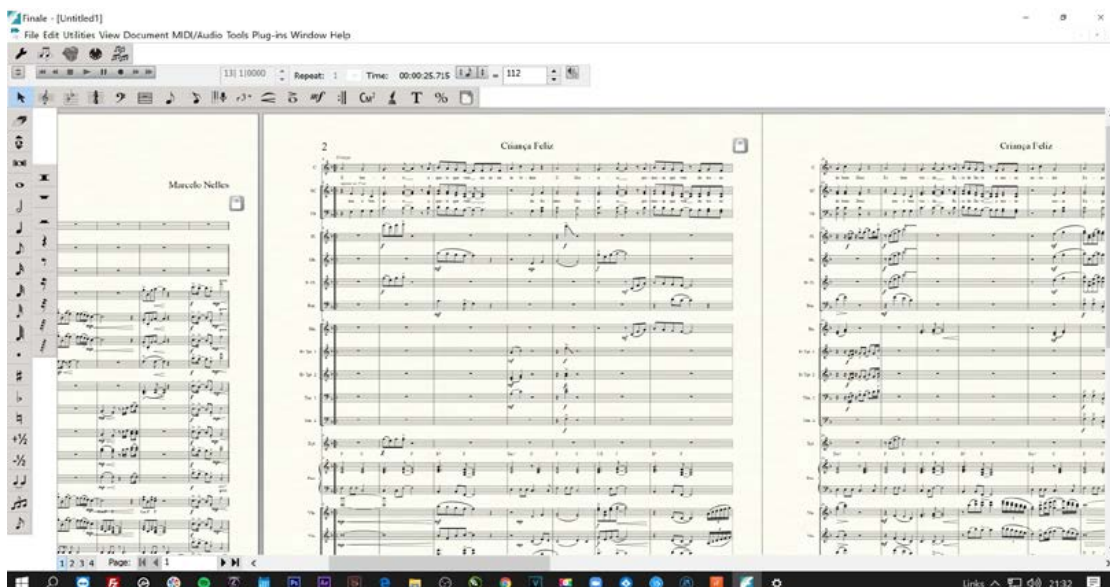


Figura 9. Imagem de uma grade orquestral no software Finale.

Além da funcionalidade de editar novas partituras ou restaurar alguma publicação antiga, o Finale também pode ser utilizado na produção de material didático, gerando imagens em arquivos de extensão JPG, PNG, TIF e PDF, dentre outros. Através desse recurso é possível migrar as imagens geradas para um programa específico de edição de imagem, texto, editoração de livro e apostilas ou, até mesmo, para um programa de edição de videoaula ou demo de partituras. Com esse software é possível exportar o áudio da partitura em .wav que poderá ser gravado numa mídia física ou convertido para mp3 para ser enviado pela internet. Também é possível exportar a música editada nele para o formato MIDI possibilitando a abertura do arquivo produzido no Finale em qualquer outro programa que aceite a leitura dessa extensão, como por exemplo o programa Cakewalk. Uma vez que o arquivo MIDI do Finale for aberto nesta DAW, será possível melhorar significativamente os timbres dos instrumentos. Com a atualização das demais ferramentas de edição, equalizadores e efeitos, poderemos alcançar excelentes resultados no nosso produto final.

A seguir abordamos as principais possibilidades do uso dessas mais modernas tecnologias aplicadas à gravação e edição de vídeo utilizando o *smartphone* e um computador.

A EVOLUÇÃO DA TECNOLOGIA AUDIOVISUAL E SUAS APLICAÇÕES MUSICAIS

Aproximadamente 500 anos a.C o filósofo chinês Confúcio dizia que “uma imagem vale mais que mil palavras”, reforçando o valor de uma imagem. Essa frase de Confúcio é totalmente pertinente para os nossos dias, uma vez que o vídeo é imprescindível para quase tudo, principalmente para o registro de eventos, divulgação de um artista, ensino à distância, registro de performance musical, vídeos institucionais e estratégias de negócio. Em 1975 o engenheiro Kodak Steven Sasson criou a primeira máquina fotográfica digital, com 3,5 kg e capacidade de guardar 30 fotos em branco e preto. No que tange à qualidade, era cem vezes menor que um megapixel, porém o projeto não passou de um experimento. Hoje, graças à tecnologia digital desenvolvida pelo engenheiro Kodak, temos os celulares e as câmeras que fazem centenas de fotos e filmagens.

O custo, a mobilidade e a qualidade de gravação de vídeo, transformou o celular ou *smartphone* na melhor opção para registrar os momentos marcantes da nossa vida. Com o passar do tempo, essa ferramenta passou a ser reconhecida como uma potente ferramenta de trabalho, adotada até mesmo como equipamento de filmagem para algumas produtoras audiovisuais. Como exemplo podemos citar, o filme *Tangerine* dirigido por Sean Baker, que mostra como um vídeo feito com baixo investimento financeiro, mas com muita criatividade e talento, pode impressionar. Ainda sobre imagem e *smartphone*, encontramos a seguinte afirmação de Nina Finco (2016).

A beleza das imagens, gravadas durante o inverno morno de uma zona pouco glamorosa na área de Hollywood, conquistou o público e a crítica do Festival de Sundance em 2015. Quão surpresa não ficou a plateia ao descobrir, pelos créditos, que o filme havia sido gravado com três *smartphones*.

Se um filme faz tanto sucesso sendo gravado dessa maneira, uma simples apresentação, um show de um grupo musical ou um concerto de um coro infantil também podem ser registrados por um *smartphone*. A grande questão é saber como gravar um vídeo pelo *smartphone* para apresentar uma qualidade profissional audiovisual, digna de cinema e televisão. Sim, é possível. Para isso, entretanto, além de uma boa captação, com a utilização de microfones de boa qualidade, aliada à edição do som bem feita (utilização dos *softwares* de gravação e edição de áudio), será necessária uma boa edição da imagem através dos programas de edição de vídeo. Existem dezenas de *softwares* para editar vídeos, mas destacamos apenas esses: Final Cut Pro X, iMovie, Adobe Premiere Pro CC, Vegas Pro, DaVinci Resolve, Filmora e Movavi. Nem todos esses programas exigem muito investimento, estudo e conhecimento técnico para uso. O Movavi, por exemplo, é um *software* de edição de vídeo criado para atender pessoas que não almejam trabalhar profissionalmente com imagens, mas quando utilizam suas ferramentas com facilidade, produzem vídeos com características profissionais.

As funcionalidades desses programas diferem em alguns pontos, mas em todos é possível recortar trechos indesejáveis, corrigir cores, sobrepor imagens, sincronizar vídeos e abrir vários tipos de formatos de arquivos de vídeo que possibilitam carregar vídeos gravados por um *smartphone*.

Graças à popularização de todas essas novas tecnologias, é possível fazer produção de formações musicais virtuais. É uma boa opção para mantermos em atividade um coro quando as pessoas são impossibilitadas de estar fisicamente reunidas, como em períodos de distanciamento social. Cada músico, orientado pelo seu regente, envia para o editor, através da internet, o seu vídeo cantando. As orientações do regente são fundamentais e devem ser comunicadas com clareza e objetividade, pois toda a qualidade do áudio e do vídeo dependerão do ambiente e da forma com que o cantor os gravar. O editor, auxiliado pelo regente, ao receber os vídeos, fará a sincronização das imagens utilizando algumas ferramentas do seu programa como a *picture in picture*, que distribuirá na tela todos os cantores, formando assim o coro virtual.

Para gravar vídeos não é necessário ter câmeras profissionais de alto custo financeiro. Com um *smartphone* é possível fazer vídeos com qualidade. Sempre, antes de gravar, verifique se a bateria está carregada e se há espaço disponível na memória, limpe também as lentes com um pano seco. Coloque

no silencioso e, se possível, coloque no modo avião. Sem uma boa iluminação a imagem ficará ruim. Grave próximo às janelas e em ambientes silenciosos. Evite gravar à noite, sem iluminação natural ou quando a fonte de luz está na frente da câmera. Atualmente, com pouco investimento se pode adquirir equipamentos como softbox e iluminação de leds. Se não for possível a utilização de um tripé, é suficiente apoiar o smartphone numa estante, em livros ou numa caixa, que é a melhor solução. Se precisar filmar segurando a câmera com as mãos, o melhor é apoiar o cotovelo em algum lugar ou usar o próprio corpo como apoio.

Para não alterar a qualidade do vídeo, não utilize o zoom automático e verifique se não está com muito espaço entre a cabeça e o topo da tela. Grave sempre com o celular na horizontal. Assim, quando seu vídeo for assistido na TV, não será cortado com faixas pretas nas laterais. Não esqueça de olhar para a câmera do aparelho. Utilize sempre a câmera traseira do aparelho por ter melhor resolução. Selecione a opção Full HD nas configurações de vídeo. A exposição automática (AE) e o foco automático (AF) devem ser bloqueados para não ficarem desfocando e escurecendo a imagem durante a gravação.

Para uma melhor qualidade no áudio dos vídeos, grave com o microfone do celular apenas em lugares silenciosos, pois um áudio de má qualidade acaba com qualquer vídeo. O mais indicado são microfones externos com adaptadores para celular ou até mesmo o fone com microfone acoplado que normalmente vem na caixa do celular. Com eles, sua voz ficará limpa.

O mais recomendado para uma produção de qualidade, de um grupo musical à distância, é que cada componente, com o seu próprio smartphone, grave duas vezes o áudio de sua voz ou instrumento num ambiente com elementos capazes de absorver as ondas sonoras para diminuir a reverberação, com lençóis, cortinas fechadas, edredons, colchões e sofás (sem capas plásticas). A gravação também pode ser feita com o celular dentro do guarda-roupas, e claro com roupas dentro. Dessas duas formas a qualidade do áudio ficará muito boa. E para o resultado final soar profissional, o editor, após a sincronização e a edição, deve utilizar o pan de cada faixa de áudio que foi gravado duas vezes, um para o lado direito e outro para o esquerdo. Esse procedimento, somado à aplicação de um efeito de reverb, dará ao ouvinte a sensação de estar ouvindo o grupo musical ao vivo. Só após os ajustes dos áudios (já editados, tratados e finalizados) que os integrantes devem gravar os seus vídeos. O vídeo será gravado por cada integrante do grupo, ouvindo o áudio já finalizado. Assim não haverá preocupação com notas, afinação e ruídos, toda a atenção estará voltada para a interpretação e imagens.



Figura 10. Imagem da edição de uma formação musical virtual.

As novas tecnologias têm muito a contribuir para o canto coral, não somente pelos recursos que possuem, mas também pelo fato de os pequenos cantores já terem uma certa familiaridade com esses recursos, uma vez que já nasceram cercados por uma linguagem digital. Por essa razão, ensinar algo tecnológico para essa faixa etária é simples, mas o grande desafio para os seus regentes é saber aproveitar essa familiaridade no aprendizado do repertório do seu coro, no aprimoramento técnico vocal, na motivação, no aperfeiçoamento musical e em outros saberes inerentes à arte. Uma nova composição ou um arranjo musical pode ser apreciado antes mesmo do início dos ensaios e apresentação com o uso das novas tecnologias aplicadas à música. Estudos e exercícios podem ser enviados para os alunos fora do contexto do ensaio. Gravação próprias ou de outros artistas podem ser ferramenta de encorajamento. Aulas e treinamentos do próprio regente podem ser compartilhados com seus coristas.

Para desenvolver um projeto que envolva música, gravação, edição e produção audiovisual não basta somente ter as ferramentas, pois antes de tudo é preciso conhecê-las e saber onde se quer chegar com seu trabalho. Além dos treinos, estudos e pesquisas, a chave para a excelência profissional para o músico está na formação continuada e no aperfeiçoamento na área tecnológica que muito tem a contribuir na área musical.

Tudo que foi abordado aqui nos faz refletir que talvez sejamos uma geração mais beneficiada do que as gerações de artistas do passado, que embora tivessem recursos tecnológicos avançados para época, e ao mesmo tempo super limitados, muito deles alcançaram sucesso e, hoje, através dos registros audiovisuais que deixaram, podemos reviver sua obra. Hoje temos recursos tecnológicos avançados em nossas casas e acessíveis na palma da nossa mão, que só se tornam ineficazes para nosso trabalho e para nossa vida quando não utilizamos nossa criatividade, não ousamos nem inovamos em nossos projetos. Cada regente, cada cantor de um coro infantil pode deixar a marca desta geração através de

suas músicas, adotando as novas tecnologias. Além disso, podemos eternizar a arte que fazemos hoje e deixar um bom legado para as gerações futuras.

REFERÊNCIAS

Archambault, Michael. *20 First Photos from the History of Photography*. Petapixel, 2015. Disponível em <<https://petapixel.com/2015/05/23/20>>. Acesso em 28-jun. 2020.

Basu, Mihica. *Choir practice that left 87% members infected is proof one gathering can be a coronavirus 'super spreader'*: CDC. *Meaww.com*, 2020. Disponível em <<https://meaww.com/coronavirus-washington-choir-practice-infected-87-percent-cdc-super-spreader-singing-asymptomatic>>. Acesso em 28-jun. 2020.

Finco, Nina. Gravado com celular, o filme "Tangerine" conquista pela história e pela imagem. *Época*, 2016. Disponível em <epoca.globo.com>. Acesso em 28-jun. 2020.

Griffiths, Paul. *A música moderna: uma história ilustrada de Debussy a Boulez*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Kemp, Philip. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

Mascelli, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia*. São Paulo: Summus, 2010.

Silva, José Carlos Teixeira D. *Tecnologias: novas abordagens, conceitos, dimensões e gestão*. *SciELO*, 2003. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/prod/v13n1/v13n1a05.pdf>> Acesso em 29-jun. 2020.

Turing, Dermot. *A história da computação: do ábaco à inteligência artificial*. São Paulo: MBooks, 2019.

Valle, Sólón D. *Manual prático de acústica*. Rio de Janeiro: Música & Tecnologia, 2009.

Wazlawick, Raul Sidnei. *História da computação*. Rio de Janeiro: GEN LTC, 2017.

Zuben, Paulo. *Música e tecnologia: o som e seus novos instrumentos*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2004.



Os Autores

ANACRIS MONTEIRO, fundadora e diretora da Ouro Verde Produções, atua há 11 anos no mercado carioca como produtora cultural, porém, com o diferencial de ser especialista em processos de liberação, administração e prestação de contas de recursos incentivados e conveniados para projetos culturais. Suas áreas culturais de atuação como produtora são dança, teatro infantil e adulto, espetáculos musicais, shows, concertos com orquestras e corais, entre outros. Instagram e Facebook: @ouroverdeproducoes.

CLAUDIA FEITOSA é mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010), é pianista acompanhadora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, do Coral Infantil da UFRJ, do Coral Brasil Ensemble-UFRJ, professora de piano do Curso de extensão da Escola de Música da UFRJ e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Música na mesma instituição, além de docente de prática pianística no Seminário Batista do Sul do Brasil (Fabat). Atuou como professora substituta de Transposição e Acompanhamento ao piano na EM-UFRJ (2005-2006); professora de piano na EM-UFRJ (2013-2014), na Escola de Música da Faetec; professora de música na Fundação Osório e professora de Educação Artística na Seeduc. Possui experiência na área de Artes e Cultura, com ênfase em Pedagogia Pianística e Educação Musical e tem se apresentado em diversas salas e teatros, como solista, camerista e acompanhadora.

DANIELLY SOUZA concluiu a Graduação em Música – com habilitação em Regência, na classe do maestro e compositor Ernani Aguiar, e o Mestrado em Música – Práticas Interpretativas, sob a orientação da prof. dra. Maria José Chevitaese, pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, nessa mesma instituição, é aluna do curso de Doutorado em Música. Foi responsável pelo módulo sobre Música Coral Brasileira do Século XX, no Conservatório Brasileiro de Música, na pós-graduação em Regência Coral (*lato sensu*) como professora convidada em 2011 e 2012. Concluiu três contratos como professora substituta na Escola de Música da UFRJ, na cadeira de Regência Coral. Atualmente é regente do Madrigal Contemporâneo, Coral da Coppe – José Cristiano (UFRJ) e com o Coral Minerando Sons (Cetem).

JULIANA MELLEIRO RHEINBOLDT é doutora e mestra em Música pela Unicamp e licenciada em Educação Musical pela Unesp. Atualmente, rege o Grupo Kids do Canarinhos da Terra da Unicamp e coordena coros escolares desta instituição. É docente do Colégio Lumen Verbi e da Pós-graduação em Educação Musical EAD da Unyleya. Também regeu coros do Instituto Baccarelli; cantou no Coro Contemporâneo

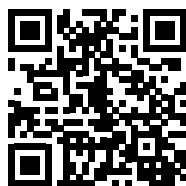
de Campinas, Coral Jovem do Estado de São Paulo e o Coro Juvenil da Osesp; e aperfeiçoou-se em festivais nos Estados Unidos, Chile e Argentina.

MARCELO NELLES é licenciado em Música pela Universidade Cândido Mendes e bacharel em Música Sacra, com especialização em Piano pela Faculdade Batista do Rio de Janeiro – Fabat/RJ. É pós-graduado em Música e Tecnologia pelo Conservatório Brasileiro de Música, onde estudou música para televisão e cinema, sob a orientação de Tim Rescala. Atualmente é professor da Faculdade Batista do Rio de Janeiro. Trabalha há mais de 20 anos como produtor musical.

MARIA JOSÉ CHEVITARESE é graduada em Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, possui mestrado em Música Brasileira pela Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO e doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social pela UFRJ. É a idealizadora e regente do Coral Infantil da UFRJ (1989) e o coral Brasil Ensemble-UFRJ (1999). Dentre os trabalhos realizados pelo Coral Infantil da UFRJ destaca-se a participação nas montagens de Tourandot, La Bohème e Tosca de Puccini; Carmem, de Bizet; Hansel und Gretel, de Engelbert Humperdinck, Flauta Mágica, de Mozart; Macbeth, de Verdi; Billy Budd e War Requiem, de Benjamin Britten; e On the Transfigurations of Souls, de John Adams no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Com o coral Brasil Ensemble-UFRJ destaca-se a divulgação da música brasileira contemporânea e a participação em quatro Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Recebeu por três vezes o prêmio PROEXT Cultura, do Ministério de Educação e o Prêmio Fundação José Bonifácio de Extensão Universitária, pelo projeto “A escola vai à ópera”, dedicado a óperas infantis. Atuou como Vice Decana e Decana do Centro de Letras e Artes, Pró-reitora de Extensão, Diretora Artística da Escola de Música e Diretora da Escola de Música da UFRJ. É Professora Titular de Canto Coral da UFRJ.

MÔNICA COROPOS é compositora, educadora musical e escritora; professora do Seminário do Sul/Fabat, onde coordena os cursos de Pós-graduação em Ministério com Crianças e Terceira idade. Mestre em Música(UFRJ); pós-graduada em Música e Educação(Universidade Gama Filho); licenciada em Educação Artística – com habilitação em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi professora de Educação Musical da Secretaria Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro (SME). Integra a equipe gestora do Instituto Cultural, Social e Recreativo Harmonia. Produtora e Instrumentista (teclas), tem vasta experiência nas áreas de Musicalização e Canto Coral infantil, ministrando aulas em congressos, treinamentos e oficinas no Brasil e exterior, com o Curso de Formação Continuada para Educadores Musicalizando com Alegria, prática metodológica que propõe educar musicalmente. Destacam-se em suas produções a Série de Encontros, Repertório e Livros Musicalizando com Alegria, e o Hino “Usa, Senhor” do Hinário para o Culto Cristão (HCC).

ARTE
DE TODA
GENTE



<https://www.artedetodagente.com.br/>



@sinos.art



<https://www.facebook.com/sinos.art.br/?ti=aS>



<https://youtube.com/c/ArteDeTodaGente>

UM NOVO OLHAR



Este livro é dedicado a todas as crianças brasileiras e aos regentes e educadores musicais que, compreendendo a importância da atividade coral na formação integral do indivíduo, trabalham com enorme resiliência com os coros infantis, muitas vezes sem apoio institucional e com pouca base pedagógica.

A regência de coros infantis é um assunto extremamente vasto e a organização desse livro atua no sentido de ser uma contribuição a todos os profissionais que atuam na área. O trabalho, preparado a muitas mãos, se propõe a trazer novos subsídios que possam ser de valia no embasamento das ações do dia a dia com os corais, e desde já fica nossos agradecimentos

ISBN 978-65-89937586



9 786589 937586