

## **Educando através da prática coral: um relato da experiência no Madrigal da UFPI.**

Vladimir A. P. Silva – UFCG  
silvladimir@gmail.com

**Resumo:** O Madrigal da UFPI foi criado com o propósito de desenvolver uma atividade de extensão permanente, com caráter artístico e cultural, dedicada à pesquisa e à interpretação da literatura coral, *a cappella* e com acompanhamento instrumental, escrita por compositores variados e com tendências estéticas e estilísticas diferenciadas. A meta do grupo era promover, através da prática coral, um amplo processo de educação musical. Este relato de experiência descreve a história, a metodologia, as atividades e os resultados obtidos no trabalho realizado pelo Madrigal da UFPI, entre março de 2006 e janeiro de 2009, na cidade de Teresina-PI.

**Palavras-chave:** Madrigal da UFPI; canto coral; metodologia do ensaio.

O Madrigal da UFPI, desde a sua criação no ano 2000, sempre esteve vinculado ao Departamento de Música e Artes Visuais (DMA), da Universidade Federal do Piauí. O grupo surgiu com o propósito de desenvolver uma atividade de extensão permanente, com caráter artístico e cultural, dedicada à pesquisa e à interpretação da literatura coral, *a cappella* e com acompanhamento instrumental, escrita por compositores variados e com tendências estéticas e estilísticas diferenciadas. Entre 2001 e 2005 as atividades do Madrigal foram suspensas, sendo reiniciadas em março de 2006. A proposta do grupo era desenvolver uma prática coral calcada no ensino da teoria musical, solfejo, história da música e técnica vocal, elementos fundamentais para uma interpretação musical sólida e consistente. Precisava-se colaborar, de forma urgente, para a mudança da realidade coral circundante, àquela época baseada exclusivamente na memorização do repertório através do exaustivo e insignificante processo de repetição das obras ensaiadas. Esta mudança era necessária porque, conforme FIGUEIREDO (1989; 1990) e SILVA (1996) defendem, a prática do canto coral é um espaço privilegiado para a educação musical. Nesta perspectiva,

o florescimento de uma atividade coral consistente e fundamentada proporcionaria a inclusão do nacional e do universal, do erudito e do popular em patamares qualitativamente equiparados, assim como o desenvolvimento de ações em torno de uma cidadania musical que incluiria, de forma geral, a compreensão, por parte dos nossos cantores, do discurso sonoro em sua totalidade. Ao atingirmos esse alvo, finalmente, a prática vigente em nosso meio tornar-se-ia insólita e destituída de sentido. Nossos regentes e cantores sairiam desse comportamento eminentemente bancário e passivo, usando a máxima Freiriana, e caminhariam em direção a uma ação ativa e inteligente, baseada na construção de conhecimentos musicais significativos (SILVA, 2010).

O foco do presente relato é o período entre março de 2006 e janeiro de 2009, época na qual o Madrigal da UFPI contava com quarenta membros, sendo 12 sopranos, 8 contraltos, 8 tenores e 12 baixos. Os vocalistas eram os alunos e professores da UFPI, assim como pessoas da comunidade local, cuja faixa etária variava entre 18 e 54 anos. O perfil músico-vocal também era heterogêneo. Alguns cantores cursavam a Licenciatura em Música na UFPI e já estudavam canto, piano, flauta doce, violão, clarineta ou sax. Outros participavam do movimento coral da cidade, porém não dominavam os códigos da linguagem musical. Para muitos, aquela seria a primeira experiência no campo da música. O grupo trabalhava seis horas por semana, realizando ensaios, aulas de técnica vocal, teoria e solfejo. O repertório do coro incluía música sacra e secular, destacando-se as obras para coro e orquestra como o *Gloria* (Antonio Vivaldi), o *Requiem* (Gabriel Fauré), a *Missa da Coroação* (W. A. Mozart) e a *Missa em Sol* (Franz Schubert). O Madrigal também se dedicava ao repertório *a cappella*, interpretando *spirituals*, música popular e folclórica, bem como peças de compositores contemporâneos. Neste período, o grupo apresentou-se em vários eventos artísticos e culturais, públicos e privados, dentro e fora do Campus da UFPI, na cidade de Teresina, no interior do Piauí e em diferentes cidades do Nordeste.

O processo de seleção dos cantores ocorreu através de uma sondagem teórico-prática na qual foram avaliados diferentes parâmetros musicais e vocais. Como a experiência prévia não era pré-requisito para submeter-se ao teste seletivo, analisamos os cantores inexperientes, antecipando, de certo modo, o porvir daquelas vozes, a forma como elas se apresentariam após o desenvolvimento de um trabalho técnico eficaz, pois

somente a continuação do trabalho vocal permite confirmar ou não a classificação inicial e, por isso, nenhuma classificação pode estabelecer um veredicto permanente, imutável, pois a voz, ao ser (re)educada, passa por muitas transformações, sendo essencial não rotulá-la com uma nomenclatura específica, mas guiá-la ao longo de um estudo que favoreça o desenvolvimento máximo sem fadiga (SILVA, 1999, p. 22).

Sob a perspectiva administrativa, as regras que norteariam o trabalho foram estabelecidas devido à necessidade de organização, disciplina, método e sistematicidade, ingredientes indispensáveis para a consecução de objetivos artísticos e educacionais qualitativamente elevados. Cientes dos objetivos e metas do coro e que, para alcançá-las, todos deveriam ser pontuais, assíduos, participativos e dedicados, foram realizadas aulas e testes teóricos e práticos, ensaios coletivos e por naipes e atividades individuais e em grupo. A intenção era avaliar o trabalho que estava sendo desenvolvido, pois “a avaliação ajuda a delinear objetivos a serem atingidos e informa sobre o objeto/produto que está sendo

ensinado, retroalimentando o ensino” (TOURINHO; OLIVEIRA, 2003, p. 25).

O planejamento do ensaio começava sempre com a escolha do repertório que seria interpretado, uma tarefa complexa porque as obras selecionadas deveriam estar em consonância com o nível do grupo, o perfil dos participantes e da instituição à qual o Madrigal estava vinculado. As obras do repertório semestral ou anual eram definidas antes do início da temporada de ensaios. De forma geral, cada peça introduzida no repertório apresentava um novo conteúdo teórico-prático que seria explorado. Em seguida, elaborava-se o cronograma dos ensaios, o calendário das apresentações, os recursos financeiros, materiais e humanos necessários à consecução dos projetos. Para agilizar o trabalho, pedia-se aos cantores que colaborassem, anotando as observações na partitura, enumerando os compassos e marcando as respirações. Para fundamentar a metodologia do ensaio, recorria-se aos estudos de GALLO et al. (1979, p. 77-95) e BLOCKER (2004), que propõem técnicas específicas para a abordagem da vasta literatura coral, levando em consideração suas características estéticas e estilísticas, bem como suas dificuldades rítmicas, melódicas, harmônicas e vocais.

Todo o trabalho pedagógico estava diretamente associado ao repertório. Sob a perspectiva rítmica, evitou-se, inicialmente, obras com sínopes, contratempos e quiálteras, preferindo as homorrítmicas e aquelas que apresentavam ritmos simples. O estudo de DEMOREST (2001, p. 37-127) aborda, dentre outros aspectos, o processo de ensino do solfejo, comparando os diferentes métodos, apontando suas vantagens e desvantagens. Neste sentido, adotou-se o método móvel, por ser considerado mais prático, sobretudo para a proposta em desenvolvimento, com alunos iniciantes. No solfejo relativo, os nomes das notas são referências que ajudam a estabelecer a distância entre os graus da escala, uma vez que a atribuição dos nomes das notas é feita com base na análise harmônica e não apenas na notação musical. O solfejo é funcional e a transposição é a essência do método. Conforme diagnosticado na sondagem inicial, os participantes desconheciam este sistema de solfejo, motivo pelo qual se decidiu apresentá-lo como uma novidade, o que também ajudou no processo de nivelamento da turma. Como era esperado, o processo foi lento, porém dinâmico e intenso. O uso dos gestos (manossolfa) também contribuiu para a aprendizagem do solfejo, facilitando a internalização das relações entre as diversas alturas, exigindo mais atenção dos cantores, propiciando momentos lúdicos e descontraídos. Para as músicas em qualquer tom no modo maior, o modelo era sempre a escala de Dó, enquanto no modo menor a referência era a escala de Lá. No modo dórico, o modelo seria a escala de Ré dórico e assim sucessivamente. Uma das maiores dificuldades foi o aprendizado das notas alteradas, que poderiam receber diferentes nomenclaturas, dependendo do contexto no qual estivessem inseridas. Em várias

ocasiões, os ensaios eram interrompidos para explicar esta questão, elucidando dúvidas, revendo conceitos.

Quando o coro já estava solfejando fluentemente, cerca de um ano após o início do trabalho, iniciaram-se, durante o aquecimento vocal, as sessões de leitura à primeira vista. Os corais de J. S. Bach foram utilizados neste exercício. As vozes eram lidas separadamente e depois conjuntamente, às vezes *a cappella*, outras com o acompanhamento do piano. O uso do piano no ensaio foi de grande ajuda. Apesar de ainda ser matéria controversa, acredita-se que este instrumento, se usado criteriosamente, é uma excelente ferramenta de apoio para o coro. Em muitas das obras interpretadas pelo Madrigal, o piano tinha uma função importante e expressiva. Em outras ocasiões, apenas dobrava as vozes. Quando se percebia que o Madrigal estava se apoiando exclusivamente no piano para ouvir as notas e manter-se afinado, a atividade era interrompida, sendo solicitado ao coro que cantasse *a cappella*. A realização de quartetos periódicos contribuiu para aprimorar a autonomia dos cantores.

Paralelamente ao ensino do solfejo e aprendizagem do repertório, abordou-se, sob a perspectiva teórica, os conceitos de tom e semitom, escalas, armadura de clave, intervalos, tom principal e relativo, assim como o conceito de transposição, sempre levando em conta o repertório que o grupo estava cantando. Esta associação permitia aos cantores “um domínio relativo do assunto em questão e, progressivamente o vocabulário, a sintaxe, a morfologia, a gramática, seriam incorporados na medida do possível” (FIGUEIREDO, 1989, p. 76).

No tocante à técnica vocal, foram administrados exercícios de relaxamento, controle respiratório e projeção, no intuito de criar imagens vocais adequadas à produção sonora, que deveria ser livre de todo e qualquer esforço (JORDAN, 1996; 2005). O relaxamento e os vocalizes eram sempre abordados no início de cada ensaio com a meta de resolver os problemas encontrados no repertório, especialmente os grandes saltos intervalares e a afinação das vogais, razão pela qual adotamos alguns dos exercícios propostos por ALBRECHT (2003) e HAASEMANN e JORDAN (1991). As vozes foram individualmente exploradas, sem, contudo, perder de vista a uniformidade, o uníssono inerente à sonoridade coral.

O Madrigal da UFPI também serviu como coro laboratório para os alunos da disciplina Regência. O trabalho consistia em preparar uma das peças do repertório do grupo e apresentá-la publicamente no final do semestre. Ao longo dos ensaios e aulas, os alunos eram assessorados, sendo-lhes oferecida orientação no estudo da partitura, na metodologia dos ensaios, na construção do repertório gestual dos futuros regentes. Os alunos de regência também desenvolviam atividades ligadas à apreciação musical, nas quais discutiam os

aspectos históricos, estéticos, estilísticos e interpretativos das obras e compositores que integravam o repertório do Madrigal. Nesta oportunidade, apresentavam documentos áudio-visuais com o intuito de criar referências para o grupo.

Os resultados dos trabalhos desenvolvidos pelo Madrigal da UFPI, muitos dos quais estão disponíveis na internet, foram significativos para todos os participantes. Pode-se afirmar que o projeto foi válido por seu caráter original, por sua contribuição para a divulgação da música coral brasileira e por sua importância para a criação e consolidação das práticas musicais na UFPI. As atividades do coro permitiram que os alunos da graduação ampliassem o universo artístico e musical. Como consequência, muitos se sentiram motivados a aprofundar os estudos no campo da música, da regência e do canto, no âmbito da graduação e da pós-graduação. Além de promover a democratização e o acesso a diversas práticas e saberes musicais, o Madrigal também contribuiu no processo de socialização de muitos participantes, estimulando-os criativamente, tornando-os mais sensíveis e perceptivos. Sabe-se que a música pode atuar em vários processos mentais, desinibindo os indivíduos, desbloqueando as suas emoções, desenvolvendo as suas personalidades, transformando-os. No período entre 2006 e 2009 foram acompanhadas de perto as mudanças nos perfis de vários cantores daquele grupo, por exemplo, gente que (re)descobriu o sentido do viver, superou dificuldades, encarou desafios, assumiu uma nova postura perante a realidade. Assim sendo, conclui-se a prática coral contribuiu para despertar, nestas pessoas, tais possibilidades de mudança, muito embora, na sala de ensaio nunca tenham sido tratados aspectos extrínsecos à música, nem se tenha tentado agir como psicólogos, procurando resolver os problemas pessoais dos coristas. O foco foi, pura e simplesmente, musical. As referências foram os parâmetros materiais, físicos, temporais, vocais e acústicos considerados. Só depois de superada esta etapa objetiva, o trabalho foi direcionado aos elementos mais subjetivos da prática coral, transformando, como diria SWANWICK (2003), notas em gestos, gestos em frases, frases em discurso expressivo, que tivesse sentido, que tivesse valor, que correlacionasse conhecimentos acumulados e adquiridos através de uma prática significativa e enriquecedora. Acredita-se que este trabalho contribuiu para o crescimento técnico (musical e vocal) dos cantores e de suas potencialidades emocionais, sensoriais e expressivas, ajudando no processo de emancipação do canto coral brasileiro, na consolidação da cidadania e, finalmente, no desenvolvimento humano em todas as suas dimensões.

## **Bibliografia**

ALBRECHT, Sally K. *The Choral Warm-Up Collection: A Sourcebook of 167 Choral Warm-Ups Contributed by 51 Choral Directors*. New York: Alfred Publishing Company, 2003.

BLOCKER, Robert (ed.). *The Robert Shaw Reader*. New Haven: Yale University Press, 2004.

DEMOREST, Steven M. *Building Choral Excellence. Teaching Sight-Singing in the Choral Rehearsal*. New York: Oxford University Press, 2001.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz. A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem? *Opus* 1, Porto Alegre, n. 1, p. 72-78, 1989.

\_\_\_\_\_. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de Educação Musical*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

GALLO, J. A. et al. *El Director de Coro*. Manual para la dirección de coros vocacionales. Buenos Aires: Ricordi, 1979.

HAASEMANN, Frauke; JORDAN, James. *Group Vocal Technique*. Chapel Hill: Hinshaw Music, 1991.

JORDAN, James. *Evoking Sound: Fundamentals of Choral Conducting and Rehearsing*. Chicago: GIA, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Choral Warm-Up: Method, Procedures, Planning, and Core Vocal Exercises*. Chicago: GIA, 2005.

SILVA, Vladimir A. P. *O repertório coral na literatura contemporânea: aspectos teóricos, gestuais e vocais das coleções Música Nova do Brasil para coro a capela e Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 1999.

\_\_\_\_\_. Mão e contra-mão: os (des) caminhos do canto coral brasileiro. Disponível em [www.pianoclass.com](http://www.pianoclass.com) Acesso em: 4 de abril de 2010.

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

TOURINHO, Cristina; OLIVEIRA, Alda. Avaliação da performance musical. In: HENTSCHKE, Liane; SOUSZA, Jusamara (orgs.). *Avaliação em Música: reflexões e práticas*. São Paulo: Moderna, 2003, p. 13-28.