



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ
IFCE *CAMPUS* FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

JOÃO PAULO RIBEIRO DE HOLANDA

KARATIS:
IMPLANTAÇÃO, DESENVOLVIMENTO E PRODUÇÃO DE UM CORO NOS
SERTÕES DE CRATEÚS

CRATEÚS 2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

HOLANDA, JOAO PAULO RIBEIRO DE.

Karatis: implantação, desenvolvimento e produção de um coro nos sertões de Crateús / JOAO PAULO RIBEIRO DE HOLANDA. - 2020.

100 f. : il.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Mestrado Profissional em Artes, Campus Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. RAIMUNDO NONATO CORDEIRO .

1. Educação Musical. 2. Canto Coral. 3. Ensino de artes. I. Título.

CDD 700

JOÃO PAULO RIBEIRO DE HOLANDA

**KARATIS:
IMPLANTAÇÃO, DESENVOLVIMENTO E PRODUÇÃO DE UM CORO NOS
SERTÕES DE CRATEÚS**

Dissertação e produto apresentado ao Mestrado Profissional em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito para obtenção do grau de mestre. Área de concentração: Artes. Linha de Pesquisa: Ensino e aprendizagem em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Cordeiro.

CRATEÚS

2020

Soli Deo Gloria

AGRADECIMENTOS

À minha eterna vó Anilda, que me ensinou musicalmente, por meio da dança do bolero, noções de pulso, métrica e compasso musicais; e a ser um eterno buscante de felicidade.

A meu pai, João Eudes, por todos os domingos, às 5 horas da manhã, acordar a gente ouvindo Roberto Carlos.

À minha mãe Ana Alice por todos os boleros românticos e boêmios que eu aprendi a gostar de ouvir.

Ao meu irmão e irmãs pelas incontáveis horas que passamos cantando e dançando em frente à televisão.

Aos componentes e ex-componentes do coro Karatis, que gentilmente me permitiram e permitem regê-los.

À Mayrla Cabral pelas revisões, correções e afago amigo incansáveis, sem os quais esse trabalho não seria possível.

À Hugo Ribeiro que me ensinou a amar e buscar o conhecimento. *“E que pessoas valem muito mais do que coisas”*.

Aos meus amigos Hugo, Líbia, David e Hávila por um dia sonharem comigo esse momento.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma abordagem musical compartilhada para o canto coral, por meio de um coro implantado nos sertões de Crateús-CE, dentro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, como um projeto de extensão acadêmica. Realizamos uma compilação sobre os principais pressupostos e justificativas teóricas para o ensino de artes/música. Elegemos uma metodologia de orientação qualitativa de pesquisa em modo etnográfico no contexto de criação, desenvolvimento e implantação de um coral. Elaboramos uma análise de revisão bibliográfica sobre os princípios fundantes de fisiologia, estrutura, performance e técnica vocal do canto coral. Criamos e compilamos um material original com sugestões sistêmicas e progressivas para o aquecimento coral e arranjos didáticos musicais, que se confundem com a memória e história do coro Karatis, desde suas primeiras apresentações e ensaios até a atualidade. Compartilhamos alguns relatos discentes sobre a importância do coro em suas vidas através de três questionamentos básicos: (1) Ao seu ver, qual a importância e relevância do Karatis para a região? (2) O que mudou na sua vida com a prática coral junto a esse grupo? (3) Qual era sua relação com a música antes do coro? E como ela está agora? Finalizamos o escrito discorrendo sobre o constante processo *ad aeternum* de formação docente, demonstrando a humildade científica do nosso trabalho como uma possibilidade para o ensino de canto coral, que não se propõe ser uma abordagem definitiva ou infalível, mas um registro sobre esse saber para ser questionado, reinventado e ampliado.

Palavras-chave: Educação Musical. Canto Coral. Ensino de artes.

ABSTRACT

The present work aims to present a shared musical approach to choral singing, through a choir implanted in the hinterland of Crateús-CE within the Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, as an academic extension project. We made a compilation about the main theoretical assumptions and justifications for teaching arts / music. We chose a qualitative research methodology in an ethnographic way in the context of the creation, development and implementation of a choir. We elaborated an analysis of bibliographic revision on the founding principles of physiology, structure, performance and vocal technique of choral singing. We created and compiled original material with systemic and progressive suggestions for choral warming and musical didactic arrangements, which are confused with the memory and history of the Karatis choir, from its first performances and rehearsals to the present. We share some student reports about the importance of the choir in their lives through three basic questions: (1) In your view, what is the importance and relevance of Karatis for the region? (2) What has changed in your life with the choir practice with this group? (3) What was your relationship with the music before the choir? And how is she now? We ended the writing by talking about the constant *ad aeternum* process of teacher training, demonstrating the scientific humility of our work as a possibility for teaching choral singing, which is not intended to be a definitive or infallible approach, but a record of this knowledge to be questioned, reinvented and expanded.

Keywords: Musical education. Choral singing. Arts teaching.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA PRODUÇÃO	14
1.1 Busca pela superação do pensamento modernista	14
1.2 O canto coral como música para além da sobrevivência	15
1.3 Mais do que nunca é preciso cantar: uma justificativa para o canto coral	17
1.3.1 <i>Um coro escola: abordagem musical compartilhada</i>	19
1.3.2 <i>Algumas perspectivas pedagógicas sobre o canto</i>	20
2.METODOLOGIA: UMA ETNOGRAFIA	23
2.1 Produção técnica de um material prático para aquecimento vocal e uma sugestão progressiva de arranjos para coro	24
3. PROCESSO DE AULA: A ROTINA DOS ENSAIOS	26
3.1 O interior do ensaio: uma possibilidade de sequência didática para o aquecimento vocal	28
3.1.1 <i>Relaxação</i>	28
3.2 Aparelho fonador: necessidade de aprendizado para a emissão vocal no cant	30
3.2.1 <i>Sistema mecânico</i>	32
3.2.2 <i>Sistema vibrador</i>	35
3.2.2.1 <i>Altura, intensidade e timbre</i>	36
3.2.3 <i>Sistema ressonador</i>	37
3.2.4 <i>Sistema articulador</i>	40
3.3 Passagem do repertório	44
3.4 Bel canto: o canto lírico e o canto popular.	45
4. RESULTADOS.	47
4.1 Relatos dos estudantes sobre a influência do coral nas suas vidas.	47
4.2 Dois espetáculos e diversas apresentações municipais e intermunicipais.	52
5. Considerações finais	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
APÊNDICE I:uma proposta de aquecimento vocal	60
APÊNDICE II arranjos didáticos para o estudo progressivo	72
APÊNDICE III: enredo e súmula dos espetáculos	88
APÊNDICE IV: fotos de apresentações, viagens, oficinas e registros dos ensaios	96

INTRODUÇÃO

A interiorização do ensino superior avançou grandemente nos últimos anos no Ceará, possibilitando a criação e oferta dos mais diversos cursos, o que facilitou bastante o acesso de uma população que outrora precisaria migrar para a capital para cursar o ensino superior.

Essa iniciativa teve grande relevância para o desenvolvimento do interior do estado, no caso específico de nossa pesquisa, a região abrangida pelos sertões de Crateús, que possui uma densidade demográfica de aproximadamente 82.750 habitantes, atuando como um polo para o qual convergem 13 municípios vizinhos.

No campo das práticas musicais, nessas treze municipalidades, não identificamos a existência de um grupo coral formal. Verificamos a existência de grupos vocais informais de igrejas e pontos de culturas que geravam demanda e evidenciavam interesse por uma formação continuada ¹. Para oportunizar o desenvolvimento dessas potencialidades, foi proposta a criação do coro como uma extensão acadêmica que atendesse a esse interesse pela socialização de saberes para construir novos caminhos de reflexão e aprimoramento da prática cantante.

A extensão, como um dos pilares estruturais da academia brasileira, visa a trazer a comunidade para ocupar e usufruir de um espaço público de ensino superior. Por mais que soe óbvio e natural tal movimento, a efetividade de sua implantação não é uma tarefa simples, ainda mais quando lutamos contra uma série de preconceitos e determinações construídas socialmente numa região interiorana.

O docente precisa, nesse momento, ser uma figura altamente mobilizadora, semeadora de sonhos e apoiador de cismas desses contratos sociais que, silenciosamente, oprimiram os adultos e oprimem a juventude da região interiorana, deixando as pessoas em crise com a sua autoestima.

Desse modo, percebemos, por meio de nossa rotina em sala de aula, um certo estigma na região de que o espaço público de ensino (superior) não é para todos, mas

¹ Fato expresso na consulta popular para implementação de novos cursos em 10.08.2016. <https://ifce.edu.br/crateus/noticias/audiencia-publica-referenda-novos-cursos-para-o-campus-de-crateus>

somente para aqueles cujas condições se constituem favoráveis desde o berço ou que, por algum “acaso”, têm uma aptidão social notável, uma espécie de inatismo estudantil.

O coro Karatis² propõe vivências comunitárias que beneficiam desde donas de casa até médicos, professores e professoras da zona rural e urbana, dentistas, cantores solo performáticos e alunos da rede interna e externa ao campus. Assim sendo, estes se permitem aprender e compartilhar vivências em um ambiente de aprendizagem que recusa o paradigma do cantor virtuosista do período romântico³ europeu e adota a prática e o aperfeiçoamento do canto em uma abordagem musical compartilhada, que propicia inclusão.

O coral, então, surge em cena como um projeto de extensão da Licenciatura em Música, apoiado pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *campus* Crateús, buscando atender essa potencial demanda da região e municipalidades vizinhas.

É composto, atualmente, por 32 integrantes, que se reúnem em encontros semanais que promovem a interdisciplinaridade. O coro dialoga com as performances corporais do teatro e a transdisciplinaridade ao estabelecer interação com a percussão corporal e o acompanhamento de instrumentos musicais adjutores ao canto coral.

Esses encontros serão nosso campo de investigação e pesquisa sobre a possibilidade de uma educação musical focada numa formação mais integral dos participantes do coro. Analisaremos os processos de aula e as produções artísticas derivadas desses momentos. Para fundamentarmos melhor nossa pesquisa, explicitaremos agora alguns dos pressupostos teóricos básicos presentes em nossa prática pedagógica e consequentemente na produção dessa pesquisa.

² **kariri**: kará (peixe), te (terra) e ús (Povo), ou ainda composta de kra ("seco") mais té, formando kraté ("coisa seca" ou "lugar seco") e yú (muito frequente) significando "lugar frequente muito seco" e us ("povo" ou "tribo"), ou ainda referindo-se a **karetiús ou karatís** (índios nativos da região) o que viria a ser "índios da tribo karati".

³ Nos referimos aqui ao apogeu da performance virtuosística que ocorreu no séc. XIX e até hoje é amplamente difundida. Essa forte ênfase dada ao rigor da executabilidade técnica senão for bem mediado exclui a importância das reflexões sobre educação, música e sociedade.

Por que pessoas cantam juntas em um coro? Pode parecer uma pergunta banal à primeira vista, porém, está relacionada diretamente às pulsões mais elementares da constituição humana e seu desejo por conhecimento artístico. Está relacionada aos sentidos estéticos e sensíveis do saber. Está relacionada a uma atitude compartilhadora que remete às nossas predileções e crenças fundamentais a respeito de toda a realidade circundante. Está relacionada ao conhecimento técnico, científico e específico do campo musical. Está relacionada à fala de cada estudante e às transformações que o ensino coral pode possibilitar.

Este trabalho busca, no contexto específico dos sertões de Crateús, permear essas nuances do canto coral, por meio da trajetória de implementação, desenvolvimento e produção técnica de um desses ajuntamentos misteriosos e milenares, um grupo coral, o qual surge dentro de uma instituição de ensino público como atividade de extensão acadêmica.

Consideramos o ensino do canto uma atividade humana de potencialidades infinitas, sendo o professor de música um agente fundamental na transposição desse saber cantar. Esse professor de música, no ambiente e na rotina escolar, enfrenta uma série de desafios. Talvez o maior destes seja a descontinuidade do ensino de artes voltado a sua epistemologia, aos prazeres estéticos e aos saberes sensíveis, fruto da educação modernista, que nos persegue fortemente.

Essa educação isola os saberes em seus micros e específicos contextos, alienando toda forma de criação à sua técnica, fazer arte (ateliê), sem a devida contextualização da obra, sem leitura crítico-reflexiva e sem uma análise comparativa com outras obras/autores (BARBOSA, 2010). O discente, envolto nesse processo de ensino e aprendizagem, relaciona a arte a qualquer fazer estereotipado, abstraído de uma leitura intencional de mundo.

Neste trabalho, buscaremos ir na contramão desse pensamento vigente. Para embasar e fundamentar teoricamente esse intento, nos apoiaremos em autores como Alves (2015a), Barbosa (2010), Charlot (1986), Gomes (2015), Freire (2005), Pimentel (2015), Fischer (1981), Parente (2015), Matos (2008) dentre outros.

Partiremos de um olhar etnográfico sobre o canto coral e sobre nossa prática docente no contexto de criação, desenvolvimento e produção artística de um coro em

Crateús-CE. Compartilharemos pontos de nossa abordagem, produções técnicas e meios de transposição didática⁴ (CHEVALLARD, 1991) para o ensino de artes/música que priorize tanto saberes intelectivos quanto estético-sensíveis, acreditando na indissociação dos mesmos.

Nosso desejo é ajudar a partir do compartilhamento de discussões, que começam com o “lugar” destinado à música na academia até uma proposta técnica de aquecimento vocal coral, que copilamos durante nossa experiência docente em sala de aula com o grupo coral, junto à sugestão de um repertório com arranjos didáticos e progressivos que se confundem com a memória das apresentações e ensaios.

A trama será entrelaçada de modo que os processos descritivos e narrativos serão interpolados por falas metodológicas no contexto técnico-específico do ensino de canto coral. Isso se dará por meio de reflexões-críticas sobre nossas ações e escolhas educacionais, fornecendo substrato para a nossa problematização e suscitando conceituações para ajudar futuros leitores que desejem iniciar um trabalho com canto coral.

O trabalho está dividido da seguinte forma: no capítulo primeiro, constarão alguns pressupostos teóricos básicos que foram a fonte de inquietação para essa pesquisa: uma reflexão sobre a presença de música na academia e como esse saber tem se legitimado dentro desse universo; a superação do estigma modernista cartesiano, expresso no dualismo corpo e alma; uma justificativa para o canto em sua abordagem compartilhada; e algumas posições pedagógicas de autores renomados da área sobre a importância do canto na educação.

Na parte destinada à metodologia do trabalho (capítulo segundo), explicitaremos o motivo da escolha de uma abordagem de orientação qualitativa de pesquisa no modo etnográfico e como a revisão de materiais, implícitos a esse modo investigativo, culminaram na compilação de uma proposta sistêmica de aquecimento vocal (Apêndice

⁴ Ideia originária do sociólogo Michel Verret em 1975 e aplicada em 1980 por Yves Chevallard à Didática da Matemática, que divide a transposição didática do saber em três instâncias: (1) **Saber Sábio**: expresso literalmente nas ideias dos autores por meio de pesquisas academicistas; (2) **Saber a Ensinar**: transposição do Saber Sábio como conteúdo escolar, se materializando em livros e textos didáticos; (3) **Saber Ensinado**: transposição didática final que consiste na própria exposição do professor em sala de aula.

I), de arranjos didáticos (Apêndice II), de enredo e súmula dos espetáculos (Apêndice III) e de um memorial fotográfico de algumas apresentações públicas (Anexo 1).

Na sequência do texto, junto às falas metodológicas de técnica vocal, narramos como acontece a sequência de ensaio (capítulo terceiro), listando desde aspectos pré-fonatórios até aspectos pós-fonatórios, intrínsecos ao fazer artístico do canto coral. Aproveitamos para compartilhar alguns termos específicos herdados de nossa formação acadêmica, como o conceito de *Relaxação*.

Damos ênfase ao sistema 4, originário do *bel canto*, - que divide o sistema fonador em Mecânico, Vibrador, Ressonador e Articulador, - como uma proposta de aquecimento gradual e sistêmico, porém, entendendo que é um arranjo de função meramente didática, pois os sistemas apresentam forte confluência entre si.

Como resultados parciais (capítulo quarto), apresentaremos relatos de alguns integrantes do grupo sobre a importância do coro em suas vidas e na sociedade crateuense, salientando os pontos de contato entre as vozes dos estudantes e as falas e pressuposições metodológicas contidas durante todo o corpo deste escrito.

Por fim, como recursos didáticos para utilização em aquecimento, estudo de repertório e construção de espetáculos, dispomos dos apêndices I, II e III, dos quais: o I diz respeito a uma sequência progressiva de aquecimento vocal, com sugestões práticas e com partituras anexadas dos vocalises; o II traz arranjos progressivos que vão desde uníssono a três vozes e o apêndice III contém o enredo de um espetáculo e a súmula de outro.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA PRODUÇÃO

Neste capítulo exporemos alguns questionamentos sobre as bases pedagógicas para o ensino e aprendizagem em música, buscando alternativas para superar o paradigma modernista sobre a presença desse saber na academia. O canto coral junto a sua performance e técnica, sendo uma atividade compartilhada por natureza, fornecerá o aporte necessário para tal superação.

A justificativa da música na academia, explicitada na seção, é, em suma: proporcionar ao ser humano o reencontro consigo mesmo e com os outros, por meio da tomada de consciência de sua condição de indivíduo singular, capaz de compartilhar saberes e ao mesmo tempo aprender com os outros.

1.1 Busca pela superação do pensamento modernista

Há muito temos nos questionado sobre algumas nuances relativas à importância da música na academia e que tipo de argumento deve legitimar o ensino, aprendizagem e a performance dessa arte no âmbito acadêmico. Indagações como “por que ter música na academia?”, “por que ter um Coro, e ainda mais dinâmico, que se movimenta e encena as suas canções, em uma academia?”

Como resposta a essas indagações, é comum ouvir o discurso de que os processos de aprendizagem musical favorecem o desenvolvimento do trabalho coletivo, da disciplina, da liderança, do ouvir o outro, do raciocínio lógico-matemático, da ludicidade, da interpretação, da ressignificação de signos etc.

Não ignoramos nenhuma dessas potencialidades educacionais ou o seu valor pedagógico no desenvolvimento cognitivo e na formação do indivíduo. Todavia, indagamos se esses desdobramentos da prática educacional, do ensino artístico de música, que colocam o saber artístico como ferramenta pedagógica a serviço de outras disciplinas, devem ser a justificativa, o princípio epistemológico, para legitimá-la na escola.

Essas nuances parecem estar fortemente vinculadas à concepção dualista modernista, que faz distinção entre corpo e alma e que busca legitimar a presença da música na escola somente por um viés de “rigor” científico, intelectualista, negando ou minimizando o papel do corpo dentro desse processo. Esse pensamento é carregado de preconceito oriundo de visões distorcidas, que rotulam as disciplinas por hierarquias

alusivas ao poder simbólico (BORDIEU, 2011) tributado a campos do conhecimento tidos por mais “acadêmicos”, em função de seu caráter quantificável.

Disso resulta a ótica materialista-cartesiana (GOMES, 2015), a superestima do pensar em detrimento do corpo, que seria apenas uma espécie de veículo irrelevante e temporário transportando a alma (mente) pelos espaços do mundo.

1.2 O canto coral como música para além da sobrevivência

Analizando tal paradigma, objetivamos explicitar a presença da arte/música na escola por um outro prisma, aquele direcionado ao saber primeiro, introspectivo e equilibrado. Saber que faça o retorno do ser educando para ele mesmo, por meio da apropriação dos saberes estético-sensíveis, intrínsecos nos processos inteligíveis do ser e fazer arte. Isso culminará na emancipação e na descoberta de si como um indivíduo de potencialidades criativas e múltiplas, uma formação holística (indissociação corpo/alma), dentro das potencialidades humanas, longe de interesses mercadológicos de cunho socioeducacionais (ADORNO, 1989).

A justificativa que realmente entendemos como prioritária para a arte na escola, no nosso caso específico o ensino de música, deve ser o fato de ela proporcionar ao ser humano a volta para si mesmo, fazendo com que ele se perceba como um indivíduo singular e se veja tão livre que possa ensinar outros (HELLER, 2004), tão livre, mas tão livre, que se torne buscante de felicidade (SILVINO, 2007).

Vendo essa carência no nosso sistema educacional vigente, precisamos da música como expressão artística e transformadora para evitar essa castração pedagógica, “pois o universo artístico é um dos poucos lugares onde é permitida e legítima a manifestação da sensibilidade, sendo ela vista como parte essencial daquilo que se pretende produzir e sem a qual a obra perde o significado” (GOMES, 2015, p. 196).

Essa cosmovisão modernista acredita, ainda, na neutralidade e na transferência bancária de conhecimentos (FREIRE, 2005). Uma alternativa em contraponto, segundo Fischer (1981), seria pensar o ensino-aprendizagem de artes para além da sobrevivência econômica, para além da obviedade sistêmica que encontramos hoje, em que os processos educativos, mais especificamente no caso deste trabalho, experiências em abordagens compartilhadas no ensino de canto popular, sejam vistos como parte integrante daquilo

que nos marca, que nos identifica, que nos une, que nos mobiliza (PINHEIRO, 2009), que nos define como humanos; exatamente aquilo que existe de (não) sentido dentro do sistema cartesiano.

Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o “Eu” a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser. (FISCHER, 1981, p. 19)

É essa a emergencial situação em que nossas escolas, de modo geral, se encontram. Nelas, predominam abordagens educacionais motivadas pela superestima do pensar em detrimento dos saberes estético-sensíveis, em que não importam individualidades ou quem você é, mas sim como você irá servir ao todo massificado, não sobrando espaço para o ser e fazer arte intrínseco em nós. Como consequência, a própria justificativa para a presença da arte na escola se dá por um viés utilitarista e pragmático, mediante o qual se concebe a presença das artes colocando-as como acessório das disciplinas que, no senso comum, são tidas por mais “sérias”.

Buscamos, por meio dessa produção, alternativas que possam contribuir para a transformação dessa cosmovisão. Acreditamos ser possível ensinar as alegrias da música, sim! (SNYDERS, 2008) por meio do canto coral, desviando-nos da educação comunicativa-reiterativa (FREIRE, 2005), buscando abordagens que a tornem dialogante, buscante de saberes não prontos ou *verdades estanques* (KANT, 2017), ora dissonantes, ora consonantes, ora pairando livres; uma manobra maiêutica⁵ na ânsia pela conjunção ensino-aprendizagem, uma educação emancipadora no e para além do *instante já*, na possibilidade de um futuro melhor.

(...) As crianças devem ser educadas não para o estado presente do gênero humano, mas para um estado futuro, melhor, isto é, adequado à ideia de humanidade e à sua destinação integral. Este princípio é de grande importância. Os pais educam comumente seus filhos apenas de modo a que estes se adaptem ao mundo presente, por mais corrompido que possa estar. Deviam, porém, educá-los melhor para que um estado futuro melhor possa desse modo ser produzido. (KANT, 2017, p. 16)

⁵A maiêutica socrática tem como significado “dar à luz”, “dar parto”, “parir” o conhecimento. É um método ou técnica que pressupõe que “a verdade está latente em todo ser humano, podendo aflorar aos poucos na medida em que se responde a uma série de perguntas simples, quase ingênuas, porém perspicazes” (WIKIPÉDIA. Maiêutica. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mai%C3%AAAutica> Acesso em: 10 mar. 2018.)

Em nossa abordagem coral, narrada neste escrito, desejamos contribuir na construção de um senso idílico, sonante e utópico (nem tão utópico assim) para o momento em que a arte seja ensinada como conhecimento implicado no mundo, rompendo com o isolamento característico cartesiano, onde o indivíduo aprenda sobre arte ao passo que também aprende sobre si mesmo, a obra e o outro, legitimando um saber que tem tanta relevância como qualquer outro, pois, como afirma a professora Lucia Gouvêa Pimentel (2015, p. 95): “nenhum campo do Saber domina sozinho o conhecimento”.

À medida que a vida do homem se torna cada vez mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais “independente” da vida dos outros homens e, portanto, esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo à permanente escalada de si mesmo. (FISCHER, 1981, p.8)

Eis nossa busca, por meio dos conhecimentos artísticos, de nossa abordagem compartilhada em música: voltar os indivíduos, docentes e discentes, para eles mesmos junto aos processos técnicos e criativos do canto coral, nos quais eles se descubram como atores, intérpretes, vivos em sua vida, capazes de ressignificar não somente os conhecimentos musicais apreendidos mas também de atuarem no drama da vida, considerando as múltiplas nuances, cores e tons do viver.

O sujeito se separa de tudo o que não é pensamento em nome de uma “pureza” e “segurança”. Pela reta razão, pelo conhecimento “certo”, abandonamos nossos corpos, nossas emoções, nossas relações com tudo (e todos) que nos rodeia(m). Não me parece exagerado afirmar que na ânsia moderna de achar a clareza dos juízos, perdemos a nós mesmos, pois não somos, sob nenhum pretexto, um pensamento flutuante, isolado e desenraizado do mundo. (GOMES, 2015, p. 206-207)

Quer-se voltar a uma educação que aceite a pluralidade de soluções, que sirva como uma bússola e não como um mapa; uma educação problematizadora, que não busque uma verdade estanque, um dado pronto, definitivo, tangível, quantificável. Não queremos ensinar conceitos determinantes, mas sim como se conceituar a própria conceituação. *A artificação da própria vida...*

1.3 Mais do que nunca é preciso cantar: uma justificativa para o canto coral

Para tal finalidade, o canto coral como organismo coletivo, humanizador, difusor de cultura, arte e atividade que permite o desenvolvimento da sensibilidade estética vêm sendo utilizado desde as eras mais remotas da história da humanidade por causa de seu

poder de integração e transcendência no que tange à esfera dos saberes estéticos e sensíveis.

Isso nos motivou a implantar um coro no IFCE Crateús, considerando o alto fator de sociabilidade e a escassez de projetos desta natureza, tendo em vista a interlocução do campus com a comunidade. Essa característica é inerente à extensão, um dos três eixos (Ensino, Pesquisa e Extensão) que nos ajudam a delinear a carreira docente no ensino superior, e eles podem ser estabelecidos nesse harmonioso encontro de interesses.

Na sociedade atual, inclusive a brasileira, assim como a população dos sertões de Crateús e municípios vizinhos, observamos facilmente pessoas sedentas e desejosas pelo usufruto de uma arte não mercadológica, que vão na contramão desse mercantilismo global, avassalador, que desconsidera individualidades e extingue a coletividade, restando, nesse contexto, apenas um cidadão padrão, robótico e insensível.

As próprias audiências públicas de consultas às comunidades interna e externa ao campus realizadas pelo IFCE Crateús demonstraram uma insuspeita preferência pela área de artes e não pela de tecnologia. Os cursos objetos de maior interesse foram Licenciatura em Música e Licenciatura em Teatro⁶. Desse modo, o coral surgiria como resposta a essa demanda da própria comunidade circundante imediata e intermunicipal.

A educação do sensível nada mais significa do que dirigir nossa atenção de educadores para aquele saber primeiro, que veio sendo sistematicamente preterido em favor do conhecimento intelectual, não apenas no interior das escolas, mais ainda e, principalmente, no âmbito familiar de nossa vida cotidiana. Desenvolver e refinar os sentidos, eis a tarefa, tanto mais urgente quanto mais o mundo contemporâneo parece mergulhar numa crise sem precedentes na história da humanidade. (DUARTE, 2001, p. 13-14)

Nesse fluxo, o coral, aliado à sua técnica vocal, seria um instigador, uma oportunidade de o discente descobrir-se e assumir-se como “instrumento, instrumentista e luthier” (COELHO, 2003), promovendo autoconhecimento e sensibilidade, que permitem o encontro consigo mesmo e o mundo circundante.

⁶Consulta popular para implementação de novos cursos em 10.08.2016.

<https://ifce.edu.br/crateus/noticias/audiencia-publica-referenda-novos-cursos-para-o-campus-de-crateus>

1.3.1 *Um coro escola: abordagem musical compartilhada*

Essa abordagem musical compartilhada não é apenas posta como algo implícito na formação de um coral. A escolha de trabalharmos com esse enfoque é consciente e tem pressupostos de referência teórica importantíssimos (MATOS, 2008; OLIVEIRA, 2017; FERNANDES, 2013; TEIXEIRA, 2011; PARENTE, 2018) que refletem nossa atuação e formação docente no mundo. Acreditamos que o ensino grupal possibilita o aprendizado simultâneo de todos os agentes envolvidos, pois estes desenvolvem função ativa dentro dos processos de aula, de modo que professores e alunos aprendem simultaneamente.

Destaco ainda a salutar força mediante a qual as pessoas aprendem juntas, como elas se ajudam, compartilham seus interesses e se reconhecem no outro. Saímos da perspectiva de um ajuntamento de estranhos e nos tornamos compartilhadores de experiências, vivenciamos um *corpus* comunitário que canta junto, sorri junto e aprende junto.

A afirmação do eu, assim, musicalmente, se dá em seu encontro com o outro para a construção do complexo espetáculo da vida no palco vivido. Quem atua na cena viva, quem nela é vivo e inteiro – verdadeiro, será vivo e inteiro consigo próprio nos momentos de silêncio interior que sempre preparam a eclosão do gesto, da palavra: o ato do encontro. (MATOS, 2008, p. 164)

Escolhemos trabalhar com o canto por sua propriedade democrática e global por natureza, comunicativa e acessível a cada um dos indivíduos, independentemente de faixa etária, poder aquisitivo ou social, pois não há necessidade de adquirir um instrumento. Deste modo, por sua forte potência musicalizadora, o canto é a habilidade específica a ser trabalhada, porém não exclusiva e alheia aos outros contextos musicais.

Reconhecemos que o aluno já traz consigo uma trajetória de musical formação (MATOS, 2008), ou seja, que existem nele noções musicais de rítmica, melodia, retórica e percepções harmônicas, tudo isso inerente à existência em sociedade e à construção do seu ouvido pensante (SCHAFER, 2011); mesmo que ele não saiba os conceitos, estes estarão presentes em sua empiria do humano.

Tal concepção encontra amparo na etnomusicologia, cujos estudiosos afirmam que as pessoas, em todas as culturas, são capazes de identificar o sistema musical autóctone porque vivem imersos nele. Como expõe Bruno Nettl,

Os povos tendem a absorver a gramática fundamental de sua própria linguagem e sua própria música muito cedo, a conhecer muito rapidamente se uma palavra

pertence à sua própria linguagem, e se um acorde ou intervalo particular é apropriado em sua própria cultura musical. (NETTL, 2005, p.56-7)⁷

Por este motivo, não realizamos um Teste de Habilidade Específica como requisito de ingresso no coral. Trata-se de outra estratégia metodológica, mediante a qual, respeitando-se as individualidades, modos de apreensão do conhecimento e a heterogeneidade dos estudantes do coro, teremos um laboratório desde os primeiros dias de aula.

Neste laboratório serão possíveis abordagens didáticas para a educação musical que valorizem a aprendizagem compartilhada nas diversas situações que se coloquem como desafiadoras. Este pensamento está alinhado ao da licenciatura em música à qual o coro está ligado, pois a descontinuidade do ensino de música na educação básica é uma realidade.

A heterogeneidade da turma propicia o surgimento de um ambiente de interação escolar, uma ótima oportunidade de inserção de alunos monitores da licenciatura para ajudar nos processos de ensino e aprendizagem. Esses alunos acabam antecipando o contato com o ambiente da sala de aula por meio de uma vivência real da prática coral. Um exemplo disso é que o professor pode alternar com eles a regência dos aquecimentos e canções durante os encontros.

1.3.2 Algumas perspectivas pedagógicas sobre o canto

Dalcroze - Para o teórico, o canto abrange sabiamente a conjunção wagneriana⁸ explicitada na inteiração: música, palavra e gesto (corporal e performance geral). Dessa forma, o cantor deve usar o conhecimento musical para si mesmo, resignificando e direcionando esse saber adquirido em sua expressão e técnica vocal, compondo um gesto (inter)pessoal singular, que considera as potências do seu ser, faculdades intelectivas e

⁷“People tend to absorb the fundamental grammars of their own language and their own music very early, to know very quickly whether a word belongs to their own language, and whether a particular interval or chord is proper in their own music.”

⁸Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 22 de maio de 1813 - Veneza, 13 de fevereiro de 1883) foi um maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão, primeiramente conhecido por suas óperas (ou "dramas musicais", como ele posteriormente chamou). As composições de Wagner, particularmente as do fim do período, são notáveis por suas texturas complexas, harmonias ricas e orquestração, e o elaborado uso de *Leitmotiv*: temas musicais associados com caráter individual, lugares, ideias ou outros elementos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner

corporais, como uma conjunção, auxiliando na internalização das mais variadas expertises técnicas e performáticas (MARIANI, 2012).

Kodály - O cerne da pedagogia musical do autor se baseia na utilização da voz através do solfejo⁹ progressivo e sistemático, com a utilização da *manossolfa*¹⁰. Ressalta, ainda, o potencial social, coletivo e humanizador do canto, por não necessitar da aquisição de um instrumento, sendo assim, acessível a todos que queiram praticá-lo, independentemente de estigmas, faixa etária ou classe social (SILVA, 2012).

Willems - O teórico defende o canto como valor humano, formativo e básico, devendo constar em todos os níveis da educação escolar, mesmo que os indivíduos não desejem uma profissionalização artística. O canto, por meio das canções tradicionais e populares, é central em seus métodos, nos quais a melodia e rítmica das canções tem primazia no treinamento auditivo dos indivíduos, pois o autor entende que cantar é uma atividade sintética: melodia, ritmo e harmonia implícita, estando presente em seus quatro graus pedagógicos¹¹ (PAREJO, 2012).

Orff - Fundamentado nos princípios da ontogenia¹², busca ensinar música através da prática, do fazer música, suscitando em sua abordagem a progressão histórica (ritmo, melodia e harmonia) que o homem atravessou até a presente era. A voz tem destaque em sua pedagogia, com forte ênfase em aspectos linguísticos e de improvisação, na qual os estudantes utilizam de seus nomes, canções infantis e populares, poemas e rimas como base para o estudo de padrões rítmicos e de improvisações melódicas simultaneamente a ações e gestos corporais (BONA, 2012).

Martenot - Para o professor, a música tem forte relação sinestésica na indissociação corpo/alma, na qual o gesto musical se relaciona aos sentimentos e sua performance acontece primeiro interiormente. O autor transpõe isso para o canto em sua

⁹Solfejar é um exercício de leitura cantada das notas musicais de uma partitura.

¹⁰Uma sequência de gestos manuais que representam as notas musicais e suas alturas respectivas.

¹¹ 1º Grau: iniciação musical - 3 a 4 anos; 2º Grau: iniciação musical - 4 a 5 anos; 3º Grau: pré-solfégico e pré-instrumental – 5 a 6 anos; 4º Grau: solfejo vivo – 6 a 7 anos.

¹²Ciência que se debruça sobre os processos de amadurecimento e crescimento do indivíduo durante toda as fases da vida.

metodologia de dois níveis: o primeiro defende o “canto livre por imitação”, que estimula os indivíduos, infantes, a imitarem alguns aspectos do fazer cantante por reflexologia, e o segundo utiliza o “canto consciente para o solfejo”, no qual o indivíduo mais adulto recebe sugestões e influências por meio de proposições sistêmicas e progressivas no estudo e reprodução de melodias (FIALHO, 2012).

2 METODOLOGIA: UMA ETNOGRAFIA

No que tange à parte metodológica de nosso trabalho, pensamos na observação ativa do cotidiano e da rotina dos ensaios e apresentações, a aula em si, do coro cênico Karatis. Uma observação que adote uma compressão humanística e holística, explorando os contextos dessa relação de sinergia entre o objeto da pesquisa, uma abordagem musical compartilhada, e seu sujeito, o coro Karatis.

Essa relação e seus desdobramentos foram o substrato para a elaboração do produto/processo de nossa dissertação. As atividades realizadas no coro cênico Karatis proporcionam uma educação musical centrada não nos resultados tácitos da obviedade sistêmica modernista, e elas podem, ainda, originar espetáculos orgânicos e vivos, fruto das interrelações dos envolvidos na pesquisa.

Trata-se de uma abordagem qualitativa (SEVERINO, 2017) de pesquisa, na conjuntura hipotético-dedutiva, que permite mostrar e aceitar os problemas da observação dos processos não como resultado estanque da pesquisa, mas como manifestações narrativas por meio dos próprios escritos, percursos e empirismos da dissertação/experimentação.

Elegemos o método etnográfico, o qual nos possibilitou fazer um levantamento de dados acerca da cultura do grupo de participantes, dados oriundos, por exemplo, das vivências sociais que atravessam a memória dos coristas, tentando perceber o ponto de vista deles e a natureza de suas experiências musicais prévias, com base no pressuposto de que ninguém é amusical, todos já detêm uma inicialização: processos harmônicos/melódicos internalizados. Damos ainda destaque ao processo e não somente aos resultados finais da performance coral.

A pesquisa etnográfica visa compreender, na sua cotidianidade, os processos do dia a dia em suas diversas modalidades, os modos de vida do indivíduo ou do grupo social. Faz um registro detalhado dos aspectos singulares da vida dos sujeitos observados em suas relações socioculturais. Trata-se de um mergulho no micros social, olhando com uma lente de aumento. Aplica métodos e técnicas compatíveis com a abordagem qualitativa. (SEVERINO, p. 122, 2017)

O texto posto nestas linhas é fruto da relação entre o pesquisador e suas impressões sobre o objeto de estudo e a confluência com outras vozes e autores sobre o tema, relação expressa durante todo o corpo do trabalho. Sendo assim, trata-se de uma análise de natureza empírica e participante.

Entendemos que a prática de pesquisa etnográfica, assim como a de quaisquer pesquisas, não é, *a priori*, despida de qualquer fundamentação teórica e/ou metodológica. A própria escolha do objeto de estudo pressupõe estudos anteriores que levem o pesquisador a entender o campo a partir de um olhar que foi construído ao longo de sua experiência de vida. Nesse sentido, a relação entre a teoria e a etnografia é caracterizada como uma relação imbricada na qual não é possível uma distinção. Assim sendo, poderíamos chamar essa não separação de *práxis* na pesquisa etnográfica. (MATTOS, S.P, 2011)

A observação participante se deu de perto e de dentro da cotidianidade das vivências grupais dos ensaios, aulas, comportamentos durante viagens, apresentações, momentos de lida, de baixa da autoestima e demais intempéries, que revelaram aspectos da vida, hábitos, e costumes dos participantes. Estes fatores na conjuntura da formação humana musical geraram união e comunicação, sem os quais jamais poderíamos ser instigados a construir conhecimento, ou seja, o objeto sensível transposto da humanidade atravessando o frio, vazio e escasso peito modernista.

Portanto, a observação participante é, na visão de Erickson (1986), de outra natureza. Segundo ele, a natureza da observação participante é indicada pelo próprio nome do método, é a participação ativa com aqueles que são observados. A participação do pesquisador pode variar ao longo de uma continuidade, com a participação mínima envolvendo, em primeiro lugar, a sua presença durante os eventos que são descritos, e a máxima participação envolvendo as ações do pesquisador, quase como qualquer outro participante da pesquisa o faz nos eventos que ocorrem enquanto o pesquisador está presente. (MATTOS, S.P, 2011)

Os recursos etnográficos que utilizamos e que auxiliaram nesta observação participante incluem a análise de documentos, tais como: revisões bibliográficas, registros escritos dos arranjos e dos vocalises, fotografias, vídeos, questionários, formulários na plataforma *google docs*, entrevistas, histórias de vida; a memória dos ensaios e os “acasos” do caminho destes momentos de prazer estético, desventuras, descobertas, desejos, medos, sons e silêncio.

2.1 Produção técnica de um material prático para aquecimento vocal e uma sugestão progressiva de arranjos para coro

Após a análise e revisão dos recursos etnográficos listados acima, surgiu uma compilação didática original disposta nos apêndices I e II desse trabalho, bem como os enredos dos espetáculos do coro no apêndice III (um ainda em construção devido à paralisação das atividades escolares por conta da pandemia do corona vírus), e fotos de algumas apresentações no anexo I.

Os exercícios propostos no apêndice I para aquecimento vocal coral visam possibilitar uma utilização equilibrada do canto, sua performance, técnica e expressão. Seguem a linha da perspectiva técnica da escola do *Bel Canto*¹³ europeu, pois, apesar de o coro trabalhar com canto popular, a técnica específica para a emissão vocal é semelhante, se diferenciando apenas nos aspectos performáticos. Falaremos melhor sobre este contraste na seção que narra o interior do ensaio e as predileções didáticas utilizadas.

Esclarecemos ainda que as proposições metodológicas postas nos apêndices I e II são apenas uma predileção dentre as multiformes alternativas que o estudo de canto nos possibilita. Nossa intenção é compartilhar um aporte oriundo de nossa prática docente, deixando o registro para que esse saber seja questionado, reinventado e ampliado.

Alguns outros pressupostos são facilmente observáveis e ressonantes na conjuntura deste trabalho, narrados pelas vivências e elaborações artísticas intelectuais que surgiam através de processos intuitivos-sensitivos de percepção dos eventos de interação em classe:

- O ensino de música musicalmente (SWANWICK, 2003);
- Considerar o sentido do prazer estético-sensível equilibrado, longe de preconceitos ou hierarquias culturais (BORDIEU, 2011);
- A singularidade do humano e suas diferentes formas de aprendizado e construção de saberes.

¹³**Bel canto** ("belo canto" em italiano) denomina toda uma tradição vocal, técnica e interpretativa da Ópera italiana a qual originou no fim do Século XVII e alcançou seu auge no início do Século XIX durante a era da ópera. (Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bel_canto#:~:text=Bel%20canto%20\(%22belo%20canto%22,da%20%C3B3pera%20de%20bel%20canto.\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bel_canto#:~:text=Bel%20canto%20(%22belo%20canto%22,da%20%C3B3pera%20de%20bel%20canto.)))

3 PROCESSO DE AULA: A ROTINA DOS ENSAIOS

Os ensaios ocorrem em dois dias da semana, terças e quintas-feiras. O horário é estratégico, de 17:30h às 19:30h, pois contempla o intervalo de tempo entre o final do período letivo da tarde e o começo do período letivo da noite, sendo propício tanto a servidores do campus, comunidade externa em geral, como a estudantes de todos os turnos e, ainda, professores da educação básica do município, tanto da zona urbana como rural.

No período destinado à recepção de novos integrantes, existem momentos de integração e escuta ativa do outro, para desenvolver as relações interpessoais dentro grupo e para conhecer um pouco da história e trajetória de vida de cada indivíduo, suas relações formativas com a música e expectativas em relação ao coro.

Esse diálogo inicial nos ajuda a perceber e tomar nota de potencialidades diversas dos estudantes, que poderão ser futuramente agregadas às performances do coro: desenvoltura cênica, declamação das letras das canções, acompanhamento adjuntor instrumental, desenho de cenário e figurino, dentre outros.

Seguinte a esse primeiro contato, buscamos começar um processo de musicalização, utilizando conceitos básicos, tais como: noções elementares sobre som e silêncio, pulso regular e irregular, propriedades do som, solfejo através da *manossolfa* do professor Kodály, percussão corporal (principalmente células rítmicas: rock, baião e samba), entre outros.

O objetivo é sensibilizar os alunos para uma educação sonora de escuta e percepção das nuances musicais, saindo da esfera de uma escuta ingênua e descompromissada, mirando numa escuta ativa e compromissada dos sons circundantes.

Um dos elementos mais importantes a ser desenvolvido na educação musical é a percepção auditiva, estimulando os alunos a notar os vários sons que os cercam no dia a dia. Um ouvinte treinado percebe diversas sutilezas sonoras, e seus ouvidos estão sempre abertos a captar todos os sons do ambiente. É necessário que estes sons sejam filtrados e tome-se consciência dos ruídos, sendo ruído, para Schafer, qualquer som que interfere no que queremos ouvir. Quando passamos a selecionar os sons que queremos ouvir, tornamo-nos mais sensíveis aos sinais sonoros que interferem na nossa audição, tal como define o autor: “para o homem sensível aos sons, o mundo está repleto de ruídos.” (PARENTE, 2008, p.11)

Concomitante a isso, temos a passagem do repertório coral específico por meio de planos progressivos: primeiro canções em uníssono, cânones, repertório a duas vozes e, quando possível, ampliamos esse número para, no máximo, quatro vozes, que seria a estrutura mais tradicional para o canto coral.

A maioria desses arranjos são compostos e pensados levando em contas exatamente as características e peculiaridades do grupo¹⁴, pois o simples ato de importação de um arranjo terceirizado, quando não bem avaliado e comparado à condição do coro, no instante proposto, pode culminar em uma experiência frustrante tanto para o professor quanto para o grupo.

No entorno disso, existe uma preocupação recorrente nos ensaios com a formação cidadã e o comprometimento dos indivíduos com o grupo, pois a aproximação entre eles é um fator crucial para o desenvolvimento de autoconhecimento e conhecimento do coletivo, uma preocupação estruturante e motriz que necessita de constante reforço na educação musical coral.

No ato fonatório do cantar, temos uma ligação direta com a percepção da alma discente, que não apresenta distinção tangível de si mesma do “instrumento” voz. Canta-se com o que se é, com o que se tem, expondo o seu ser, mexendo diretamente com águas desconhecidas da subjetividade e identidade individual e social, no sentido de ser e estar no mundo.

Nesse ponto, a atitude e o olhar do professor (ALVES, 2015b) em regência necessitam que ele tenha uma sensibilidade que o leve para além do “*conteudismo*”, é preciso despir-se humildemente de toda gana por autoafirmação como artista e cantor, para não castrar a mobilização discente, evitando ostentar, mesmo que indiretamente, uma criação de plateia *alter ego* ou um teatro narcisista com os estudantes. É preciso uma paciência pedagógica que só vem por meio da empiria, estudo, planejamento, reflexão e respeito aos saberes dos educandos, todos de forma diligente.

O trabalho de técnica vocal com corais não desenvolve apenas condições e habilidades vocais de coralistas. Promove, também, mudanças em suas estruturas internas de sensibilidade e conhecimento. A partir do momento em

¹⁴No apêndice II temos os exemplos de arranjos didáticos e progressivos propostos pelo autor deste trabalho.

que os referenciais e parâmetros de uma pessoa são questionados, ou mesmo alterados, modifica-se seu equilíbrio em relação a si mesma e ao seu meio. Esse desequilíbrio não é necessariamente uma experiência negativa; ao contrário, é o que promove o impulso para a busca de um novo equilíbrio, e, nesse processo, é possível crescer. Se, por um lado, esse desequilíbrio é desejável e necessário para a aprendizagem, por outro lado ele exige cautela por parte de quem está propondo situações que o provoquem. Isso implica a condição em que o professor de técnica vocal seja, antes de mais nada, um educador musical. (COELHO, 2003, p.16)

A sensibilidade do professor regente, que lida com as suscetibilidades dos mais heterogêneos tipos psicológicos de seres humanos integrantes do coro, deve ser a mais generosa possível, comprometida com o estímulo do participante para o despertar do seu próprio desenvolvimento, de suas potencialidades, de sua autoestima, com o sonho de uma educação menos competitiva e mais fraterna.

Acontece que, como disse Bernardo Soares, o fato é que somos incuravelmente românticos! Assim, sendo a educação uma coisa romântica (não consigo pensar uma criança sem ternura), eu lhe digo: “Professor: trate de prestar atenção no seu olhar. Ele é mais importante que seus planos de aula. O olhar tem o poder para despertar e para intimidar a inteligência. O olhar é poder bruxo”. (ALVES, 2015b, p.37)

Tendo isso em mente, partiremos para uma sistematização dos momentos de aquecimento e técnica vocal presentes na aula do coro, demonstrando aspectos técnicos e teóricos da pedagogia e fisiologia vocal escolhidas em nossa abordagem docente.

3.1 O interior do ensaio: uma possibilidade de sequência didática para o aquecimento vocal

Narraremos agora como acontece a sequência de ensaio, listando desde seus aspectos pré-fonatórios até a da passagem de repertório específico. Aproveitaremos para compartilhar alguns termos específicos herdados de nossa formação acadêmica, como o conceito de *Relaxação* e elementos de fisiologia e técnica vocal.

3.1.1 Relaxação

A voz tem uma condição de relação direta e imediata com o restante do corpo. Alguns estudos (VIERA, 2009) demonstram conexões finas entre órgãos participantes da fonação com outros órgãos não diretamente ligados ao ato, por exemplo: a sustentação da laringe está associada diretamente à sustentação da cervical, que, por sua vez, é apenas um segmento da coluna, que seria o eixo da estrutura completa. Isso demonstra que alguns problemas na emissão vocal só poderão ser sanados com a eliminação de tensões sincronizadas que acometem o corpo como um todo.

É comum que alguns dos integrantes do coro apresentem problemas de afinação, sustentação das notas, alcance das alturas e falhas na projeção vocal. Tentando solucionar esses problemas, eles acabam por desenvolver um gesto exageradamente tenso ao tentar manter ou aumentar o período e potência de sua emissão. Esse gesto exagerado, a longo prazo, pode acarretar ou antecipar prejuízos aos órgãos integrantes da fonação. Para minimizar esse tipo de canto *sforzato*¹⁵, o trabalho de preparação corporal deve ser realizado na busca de uma consciência economicista na construção desse gesto, aproximando-se teoricamente das pressuposições da Técnica de Alexander:

A técnica [Alexander] nos ensina que o caminho para superar esses limites é o oposto do forçar: é preciso estimular ou aumentar o mecanismo da inibição para desfazer as tensões que estão encurtando a coluna, limitando a expansão da caixa torácica e prejudicando o desempenho. A tensão excessiva interfere na naturalidade do cantar, e, uma vez eliminada, a voz sai comparativamente mais livre, fácil, com maior sonoridade e com mais harmônicos. (VIEIRA, p. 83, 2009)

Devido à rotina da vida moderna, a maioria das pessoas em nossa sociedade acaba por acumular uma série de tensões diárias, sejam elas de ordem psicológica ou muscular, que geram nelas a necessidade de praticar atividades que proporcionem momentos de alívio para tais aflições da mente e corpo. No aquecimento vocal faz-se salutar começar por esse momento de *Relaxação*, pois acreditamos que oportuniza a reconexão do indivíduo com seu corpo, deixando-o pronto para a execução da obra no instante já: “o aqui e o agora” de Benjamin (2014), do momento artístico em e por meio do canto.

O termo *Relaxação*¹⁶ foi compartilhado pela professora Leilah Carvalho Costa¹⁷ na tentativa de expressar verbalmente esse processo de relaxamento e prontidão corporal para o canto. A professora defendia que o corpo do corista, ao mesmo tempo em que deveria estar relaxado, no sentido “livre de tensões”, também precisava estar desperto, ativo, em prontidão para o ato de cantar.

¹⁵Italiano: tenso, esforçado, exagerado.

¹⁶Informação fornecida pelo professor Dr. Elvis Matos em entrevista de curta duração via aplicativo de mensagens no dia 25 de maio de 2020.

¹⁷Durante muitos anos foi a preparadora vocal do Coral da Universidade Federal do Ceará.

Logo esse pensamento não se encaixaria em um relaxamento convencional visto a significância do próprio termo¹⁸, o que levou a preferência pelo neologismo *relaxação* indicando o livrar-se de tensões excessivas deixando o corpo pronto para a prática coral.

Em confluência com esse pensamento, o Professor Orlando Leite, primeiro regente do coral da Universidade Federal do Ceará (UFC), tinha preferência pelo termo *Relaxamento diferencial*¹⁹, para designar o ato de um aquecimento corporal preocupado com o livrar-se de tensões, mas que se diferenciava do relaxamento convencional por permitir a prontidão física e mental para o canto.

Aqui, começamos a vislumbrar a importância do trabalho corporal. Para que se chegue a um equilíbrio na unidade mente-físico-emoção durante o ato de cantar é preciso haver um trabalho voltado para a consciência corporal que se baseie nas vivências e experiências do corpo. Considerando o corpo inteiro, e não apenas os órgãos do aparelho fonador, como instrumento do cantor, compreendemos a necessidade de se pensar no trabalho de técnica vocal integrado à vivência corporal (SOUSA, p. 33, 2011).

O momento do aquecimento corporal coral transcende a dimensão da reprodutibilidade técnica de movimentos coordenados junto ao professor, ele se amplia ao ponto de demonstrar como um exercício contínuo e gradual de consciência corporal, aperfeiçoamento de equilíbrio, correção de postura e desenvolvimento de vocabulário motor permite ao cantor encontrar caminhos de reconhecimento proprioceptiva entre sua postura, movimento e emissão sonora.

No apêndice I deste escrito, existe uma proposta sistêmica de relaxação que diz respeito ao momento inicial do aquecimento vocal. Agora, seguiremos para as etapas que buscam analisar e refletir diretamente acerca do processo literal da emissão vocal dos integrantes do coro. Veremos, ainda, como essas etapas ocorrem de maneira singular e complexa nesse conjunto do ser humano.

3.2 Aparelho fonador: necessidade de aprendizado para a emissão vocal no canto

De maneira objetiva, a voz é produzida pelo conjunto do ser humano, não tendo um sistema específico. É um som básico originado na laringe pela vibração das pregas

¹⁸Perda de interesse, de zelo, de entusiasmo, de severidade; negligência, desídia.

¹⁹Informação fornecida pelo professor Dr. Elvis Matos em entrevista de curta duração via aplicativo de mensagens no dia 25 de maio de 2020.

vocais, sustentado pelo diafragma e musculatura acessória, amplificado nos ressonadores e moldado pelos articuladores. O que muitos denominam de aparelho fonador seria, na verdade, um conjunto de órgãos e sistemas.

Alguns desses órgãos e sistemas nem dizem respeito à fonação em si, porém estabelecem estreita relação de comunicação para o funcionamento daqueles que serão diretamente responsáveis pela fonação. Esse fator nos aponta uma necessidade de aprendizado para a emissão vocal, devido à natureza complexa deste fazer, visto que ninguém nasce falando e muito menos cantando.

O professor de canto precisa, então, estar atento à interação e entender essas dinâmicas entre os principais órgãos e sistemas no trabalho técnico específico da emissão vocal para o canto, que aos poucos foram sendo sistematizadas. Uma dessas propostas de sistematização seria o sistema 4²⁰, que consiste nos sistemas mecânico, vibratório, ressonador e articulador, uma divisão meramente didática e amplamente utilizada no contexto nacional e internacional.

É preciso certa cautela na aplicação desse sistema dentro do ensaio, para que não resulte numa alienação do aquecimento vocal, enxergando-o como um mero exercício de treinamento muscular para controle da emissão, o que poderia originar uma falsa acepção de corpo fragmentado, como nos sugere Sousa (2011, p.18):

Cantar, mais do que a emissão de sons melódicos, envolve em sua ação muito mais do corpo do cantor do que ele próprio tem consciência. Quem se aventura a fazer com que o cantor comande uma musculatura que ele sequer sabe que existe tem pela frente um desafio. Os princípios da técnica vocal dizem que um cantor deve desenvolver capacidades como um comando voluntário da respiração e um aproveitamento dos ressonadores naturais do corpo, entre outras indicações. No entanto, o excesso de informações, bem como os comandos utilizados pelos professores para o trabalho com músculos ou para atingir determinada postura podem gerar grande pressão sobre os alunos/cantores.

O corpo é o veículo utilizado para a produção da voz, cuja emissão se dá por meio da passagem do ar pelas pregas vocais, o que envolve a colaboração de músculos, órgãos e ressonadores. Mente, físico e emoção se tornam unidade na busca de um som vocal de qualidade, que alie conforto, técnica e interpretação durante o ato de cantar.

²⁰MILLER, 2019; SAHDI, 2014; PAPAROTTI, 2013; MARSOLA, 2000; PACHECO, 2006; COELHO, 2003. Autores que fazem alusão direta ou indireta à divisão do ato fonatório para o canto em quatro sistemas.

Na seção a seguir, buscaremos oferecer um aporte mínimo sobre o sistema 4, por meio da revisão de algumas bibliografias e relatos de experiência de nossa prática docente durante os ensaios. Ressaltamos mais uma vez que a divisão posta a seguir não passa de mera sequência didática, pois, ao executar exercícios que estimulam um sistema, consequentemente trabalha-se aspectos e constituições de outro, devido à fina relação de comunicação apresentada entre eles.

3.2.1 Sistema Mecânico

O sistema mecânico encontra-se disposto dentro do aparelho respiratório, sendo responsável direto pelo processo extremamente complexo de fornecimento da energia mecânica, coluna de ar, proveniente dos processos de inspiração e expiração, para ser transformada em energia sonora via passagem pelas pregas vocais.

Esse mecanismo apresenta duas fases distintas dentro do processo da respiração: (1) a inspiração, momento da entrada de ar no corpo, que alguns chamam de fase ativa da respiração; (2) e a expiração, saída de ar do corpo, denominada fase passiva. Tais movimentos têm sua origem principal na musculatura diafragmática.

O diafragma é o músculo que faz a separação da cavidade torácica da abdominal, sendo um forte depressor. No processo de inspiração ele se contrai, expandido a caixa torácica, descendo até a região do abdômen, gerando, assim, uma pressão negativa para a entrada de ar nos pulmões. Já no processo contrário de expiração, o diafragma relaxa, voltando à posição original e levando consigo a caixa torácica, fazendo com que o ar seja expelido pelos pulmões. Tal funcionalidade concede a esse músculo título *mor* nos processos respiratórios.

O ser humano, em estado normativo de metabolismo, tem um tempo de inspiração aproximadamente duas vezes maior do que o de expiração. No ato do cantar temos a inversão desse processo. É na expiração que ocorre a transformação da energia mecânica da coluna de ar em energia sonora. Sendo assim, para a constituição de um canto consciente e de início e sustentação equilibrados, faz-se necessário um controle maior do tempo de expiração.

Ou seja, ao cantar, as duas fases da respiração se tornam ativas, no sentido metabólico de gasto energético, pois, para a manutenção do maior tempo possível do

estado passivo da respiração, faz-se necessária a ativação de uma série de musculaturas acessórias junto ao diafragma, demandando uma organização sinestésica corporal.

Esse controle do tempo de expiração está diretamente condicionado ao tempo de retorno do diafragma a sua posição inicial na origem da inspiração. Por se tratar de um músculo involuntário, do qual não temos um controle sináptico direto, ele impõe a necessidade da utilização de toda uma musculatura acessória para retardar esse movimento de retorno (*lotta vocale*²¹), constituindo o que popularmente é denominado de apoio ou cinturão muscular diafragmático-abdominal-intercostal.

Para que o aluno atinja o êxito nessa proposição de *appoggio*²² para canto, é preciso uma sintonia entre os aspectos de realinhamento postural e prontidão corporal, os aspectos pré-fonatórios (relaxação, inspiração, ativação da musculatura de apoio) e os fonatórios (expiração, apoio, vibradores, ressonadores e articuladores).

Por isso, optamos, neste escrito²³ e em nossa abordagem em sala, por uma sequência didática que trabalhe exercícios do sistema respiratório logo após o momento de relaxação, pois acreditamos facilitar e ajudar no processo de internalização e construção de um início vocal, sustentação e um final equilibrados, refletindo diretamente na performance do estudante.

O tipo de inspiração utilizada pelo cantor é um fator crucial para a ativação do *appoggio*, essas musculaturas sincrônicas de sustentação para o canto. Segundo alguns estudos (PAPAROTTI; LEALE, p. 36, 2013), existem três tipos diferentes de inspiração, são elas: (1) naso-clavicular, (2) buco-abdominal e (3) buconasal, intercostal-abdominal. Porém, somente a última delas seria indicada para a busca de um gesto performático de início, sustentação e término equilibrados.

No primeiro tipo, temos uma inspiração oriunda de uma respiração naso-clavicular. Como o próprio nome sugere: o ar é inalado pelo nariz, o que por natureza

²¹O termo foi desenvolvido pela escola do Bel Canto Italiano conhecido como *lotta vocale ou appoggio*, que significa dar suporte à voz através dos músculos abdominais e lombares.

²²Ibidem nota 19.

²³Apêndice I

ocasiona um som ruidoso, indo em direção à região mais alta do tórax, indicada na nomenclatura pelo osso clavicular. Esse osso é responsável pela ligação dos membros superiores ao tronco, sendo caracterizado visualmente, no corpo do estudante, pela elevação dos ombros durante o processo de inalação. Nessa inspiração, a quantidade de ar aspirado é menor devido à pouca expansão da caixa torácica, gerando, por conseguinte, pouca sustentação por parte da musculatura acessória na fase da expiração.

Já no segundo tipo, temos a inspiração buco-abdominal: comumente expressa em situações de susto, medo, admiração e congestão nasal. Nela, o ar entra somente pela via bucal, sendo direcionado à parte mais alta da região do abdômen. Apesar de haver uma ampliação no volume de ar pulmonar em virtude desse direcionamento, não se torna uma utilização otimizada para o canto, por não contemplar a região do baixo ventre (4 dedos abaixo do umbigo, aproximadamente) e por não expandir a cavidade torácica por igual, além de gerar um ressecamento da cavidade oral e uma maior probabilidade de aspirar ar não filtrado e umedecido.

No último tipo, é apresentada a inspiração buconasal, intercostal-abdominal. Nessa inspiração, o ar entra simultaneamente pela cavidade bucal e fossas nasais, seguindo para os intercostais externos, abdômen e região do baixo ventre, fazendo com que a parte superior e inferior do tórax sejam expandidas em equilíbrio dinâmico, aumentando o volume de ar captado, além de não demonstrar ruído audível durante a aspiração. Consequentemente, esse tipo de inspiração estimula um aumento do *appoggio* muscular.

Quando o estudante consegue executar essa inspiração (3), resultando em uma expansão da capacidade torácica (especialmente para os lados e para trás) maior do que em condições normais ou de repouso, há uma ativação conjunta de uma musculatura acessória junto ao diafragma, principalmente intercostais externos e abdômen. A esse conjunto muscular dá-se o nome de cinturão de *appoggio*.

A nomenclatura “apoio” é comumente empregada, no Brasil, para se referir ao ato de utilização desse conjunto muscular, porém, a significância que o termo apoio traz em si não é apreciada por algumas escolas (MILLER, 2019; PAPARROTI, 2013), por não dar conta de toda a organicidade dinâmica na manutenção deste gesto fonatório muscular. Por isso, optamos pela utilização dos termos *appoggio* ou *lotta vocale*.

Cabe lembrar que, em termos musicais, o italiano continua a ser referência. Embora a tradução simples de *appoggio* venha a ser apoio, conservamos o vocábulo em italiano, pois este termo expressa uma ação, um ato contínuo, ao passo que o mesmo vocábulo em português infere um tipo de ajuda complementar ou amparo. Além do que, pode provocar confusão com o termo sustentação, que em português soa como sinônimo de apoio. Para uma rica emissão, devemos manter o diafragma distendido e o tórax dilatado, associe: *appoggio* = Intercostais em expansão. (PAPAROTTI; LEALE, 2013, p. 38)

Algumas proposições simples para ativação e desenvolvimento da musculatura constituinte do *appoggio*, junto à prática coral, estão descritas nos exercícios de 1 a 3 de forma direta e indireta, em confluência com as proposições do sistema a seguir, nos exercícios 4 e 5 do apêndice I.

3.2.2 Sistema Vibrador

Nesse sistema, temos a continuidade da emissão sonora a partir do *appoggio* respiratório, em que, na fase da expiração, o ar passa pela laringe, em sua parte glótica²⁴, ocasionando vibrações aéreas das pregas vocais ou cordas vocais, como popularmente são denominadas.

O termo pregas vocais seria melhor empregado devido à estrutura anatômica e fisiológica do componente, pois não se assemelha a cordas convencionais utilizadas em instrumentos (fibras elásticas esticadas e amarradas em pontas), seria mais semelhante a lábios dispostos paralelamente que executam movimentos vibratórios aerodinâmicos, parecidos com as paredes da boca de uma bexiga (balão), em movimento pela passagem do ar.

Em um experimento simples, se você encher uma bexiga com ar e começar a liberá-lo posicionando as bordas da boca da bexiga paralelamente, ela irá apresentar uma emissão sonora originada pelo toque vibracional entre suas bordas, ao passo que, quanto mais esticada a estrutura, mais estreita será a passagem, e a vibração será mais curta, originando um som agudo. De modo contrário, quanto mais relaxada você deixar a estrutura, mais grave será o som e mais longa a vibração.

²⁴A laringe está dividida em três regiões distintas a **supraglote**, **glote** e **subglote**. Sendo a glote a área específica onde as pregas vocais estão contidas.

3.2.2.1 *Altura, intensidade e timbre*

As pregas vocais funcionam exatamente no mesmo molde. A coluna de ar que vem firme, resultando da expiração, realiza o toque mecânico nas pregas vocais. No momento desse toque, a conformação muscular das pregas definirá a região sonora da emissão. Se elas estiverem dispostas de forma esticada, o som será mais agudo (popularmente denominado de som fino) e se estiverem dispostas mais relaxadamente, em relação à conformação anterior, o som oriundo será mais grave (popularmente denominado de som grosso); esse ato produz o parâmetro sonoro denominado Altura²⁵.

A força aplicada por este toque estaria, de mesmo modo, relacionada à Intensidade²⁶ do som, o que popularmente é chamado de volume, ou seja, quanto maior a pressão da coluna de ar na passagem pelas pregas vocais mais intensa (forte) será a vibração, devido ao torque contido na energia cinética desse movimento. Porém, se a força aplicada for menor, a vibração das pregas vocais será menos intensa (fraca).

Devido à educação vocal herdada culturalmente, é extremamente comum que a maioria dos alunos do coro apresentem um cantar em *sforzato*²⁷, de toque mecânico muito forte da coluna de ar nas pregas vocais, o que nos faz pensar, logo de início, em uma abordagem educacional para o canto de reeducação dessa emissão, ou seja, como o cantar exagerado está, de certa forma, amplamente difundido no senso comum, devemos explorar outras dinâmicas vocais, para demonstrar aos alunos as diversas possibilidades da emissão sonora.

Ao adotarmos tal postura de redução para uma dinâmica vocal menos intensa, alguns alunos que apresentavam problemas de afinação (produção de sons em conformidade com suas alturas, podendo ou não ser paramentados por um instrumento de referência) tiveram o problema sanado e outros conseguiram minimizá-lo significativamente.

²⁵Propriedade do som que permite classificar as nuances perceptivas pela audição em grave ou agudo.

²⁶Propriedade do som que permite classificar as nuances perceptivas pela audição em fortes ou fracas.

²⁷Vide nota 13

Essas nuances dinâmicas, associadas às estruturas anatômicas e fisiológicas do aparelho fonador dos indivíduos, serão responsáveis pelo timbre sonoro, a “cor”: característica singular da emissão sonora desse aluno. Visto que somos diferentes em nossas conformações psicossomáticas, a nossa emissão será também única.

De fato, não tem sentido tentar dirigir a atenção somente para a boca ou para a garganta, porque o ar vibra no trato vocal inteiro, não separadamente em cada parte. O timbre vocal é determinado pelo acoplamento dos ressonadores e pelas ações modificadoras de outras partes da máquina vocal. As frequências dos formantes e as formas dos ressonadores encaixam-se. (MILLER, 2019, p. 106)

Nenhum timbre humano no universo é igual a outro. Por mais que muitas vozes se assemelhem em características físicas e acústicas, não podem ser iguais²⁸, impossibilitando uma definição de padrão estético de beleza ou fealdade da voz, pois cada indivíduo possui uma emissão vocal singular.

Ao discutirmos isso com o coro, direcionamos esse saber a um aspecto ontológico e missionário do canto, pois se não existe voz igual a outra no mundo, existe um Cantar que só pode ser concebido na particularidade das constituições individuais. Um canto singular, uma voz distinta e exclusiva, que somente esse ser excêntrico e único pode compartilhar e representar no mundo. O que nos sugere uma vontade metafísica exterior, inteligente e maior do que nós mesmos, e, ao cantar, canta-se o seu desígnio.

Nas proposições de exercícios práticos para desenvolvimento do sistema vibrador, em termos de aquecimento vocal, utilizamos os encontros consonantais “br” (vibração de lábios), “gr”, “tr” e “pr” (vibração de língua) para realização da limpeza, massagem e ativação da musculatura externa e interna da laringe, respectivamente, e pregas vocais.

No apêndice I, nos exercícios 4 e 5, temos exemplos de vocalises com essas consoantes.

3.2.3 Sistema Ressonador

Até o momento, vimos que o sistema mecânico é o responsável pelo fornecimento da coluna de ar que será moldada no sistema vibrador pelas pregas vocais, transformando

²⁸Este fato pode ser confirmado através de uma análise, por exemplo, em espectrografia da voz: teste que demonstra graficamente as cores das nuances vocais relativas ao comprimento de onda da emissão.

energia mecânica em energia sonora. Porém, para que esse som se amplifique e se propague, tornando-se audível, ele precisa dispor de um corpo ou corpos de ressonância.

Essa é a principal função do sistema ressonador, possibilitar a amplificação do som oriundo do sistema vibratório, melhorando sua qualidade e volume por meio do aumento de harmônicos²⁹ da vibração inicial das pregas vocais em outros corpos (cavidades corporais) vibrantes, que repetirão esse impulso agregando a ele a série harmônica³⁰.

A função é semelhante, no funcionamento, a do instrumento musical violão, no qual o som fundamental é originado na vibração das cordas e amplificado no tampo (corpo oco do violão), que irá desempenhar a função de corpo ressonante, tornando, assim, o som audível acusticamente.

Na emissão vocal para o canto, as principais cavidades de ressonância corporais podem ser divididas em dois principais grupos, como nos sugerem as professoras Anna Paula Sahdi (2014) e Valéria Leal (2013), as caixas de ressonância inferiores: laringe, faringe (hipofaringe, orofaringe e rinofaringe), traqueia, brônquios e pulmões; e as caixas de ressonância superiores: cavidades bucais (palatais ou lingual) e da face (fossas nasais e seios paranasais).

Observe que, devido à diversidade de cavidades de ressonâncias corporais, surgem infinitas possibilidades de amplificação sonora da frequência original, oriunda das pregas vocais, no conjunto do corpo humano, segundo a direção e orientação espacial do som para essas estruturas.

Na tentativa de sistematizar tais possibilidades de direção sonora e ressonância na “Colocação” da voz (*Impostazione Della Voce*³¹) no interior das cavidades corporais, com

²⁹Frequência oriunda da repetição da ressonância de uma frequência ou **som fundamental** (No caso do canto seria a frequência produzida pelas pregas vocais) dentro de um outro corpo ressonante que difere do original concedendo uma amplificação natural da voz. Dessa repetição da frequência surgem os harmônicos, que representam fisicamente e matematicamente a frequência do som. Partindo-se da frequência fundamental, ainda, é possível obter “n” frequências.

³⁰O conjunto total de todos os modos de oscilação, harmônicos, possíveis a uma frequência fundamental.

³¹Termo original utilizado no bel canto segundo MILLER (2019).

suas respectivas características timbrísticas, Sahdi (2014, p. 71, apud PINHO, 2008) disponibilizou a seguinte distribuição:

Nível gutural de emissão: projeção vocal em nível inferior de emissão, “voz de garganta”. Produz grande sobrecarga vocal em decorrência à acentuada adução glótica;

Nível vertical anterior de emissão, posição em “M”: sensação vibratória na face, brilho, sensação de voz cheia; (...) O som é direcionado para cima e para frente, a laringe mantém-se baixa, o palato mole alto e os lábios arredondados, dando a sonoridade de voz encorpada;

Nível anterior médio de emissão, posição “m”: direcionada aos lábios, frequentemente utilizada no canto popular, especialmente na bossa nova, no canto *belting* e nos musicais da Broadway. Mas, é difícil manter essa emissão em notas mais agudas do registro modal, gera sobrecarga vocal nessa região;

Nível anterior superior de emissão, posição “n”: direcionada à raiz nasal, frequentemente utilizada no canto erudito;

Nível vertical de emissão, sem brilho, posição “nh”: a onda sonora direciona-se superiormente ao palato mole, posicionado alto, a sensação é de emissão de um som nasal de boca aberta, sem promover compressão da faringe, como se a ressonância saísse pelo topo da cabeça.

Devido à estética estilística do canto coral, faz-se predileção por uma emissão de ressonância vocal equilibrada, na conjunção dos 4 últimos modelos citados. Porém, em relação a características timbrísticas opta-se, na maioria dos casos, por **níveis verticais da emissão**, pois, no coro, as características individuais de uma voz não devem sobressair às características unificadas de seu naipe³².

Há uma busca grupal e contínua pelo soar como um único bloco sonoro, sempre que possível, utilizando essa emissão vertical, que favorece o surgimento de um timbre homogêneo, resultado da combinação das vozes individuais na construção de um corpo sonoro compartilhado, uma relação de sinergia, sendo essa busca pela homogeneidade uma das características singulares nesse estilo de canto.

O abaixamento da laringe (garganta aberta ou *Gola Aberta*³³), como é popularmente ensinado, é outro fator crucial para a obtenção desse tipo de ressonância coral, acompanhado do estudo da estruturação bucal em *Bocca Chiusa*³⁴ ou *Humming*.

³²Naipe é o nome que se dá a um grupo de instrumentos musicais ou vozes idênticas dentro de um coro ou orquestra.

³³Conforme o italiano. (MILLER, 2019).

³⁴Ibidem nota 23

A *Gola Aberta* está relacionada à disposição da cavidade bucofaríngea. Nela, a faringe, por natureza fisiológica, está condicionada e acostumada à sensação de distensão muscular, fato exemplificado no ato do bocejo, no qual temos a sensação de expansão da garganta, elevação do palato mole, e a língua fica baixa, relaxada e plana, induzindo, subjetivamente, a uma sensação de abertura. Duas proposições práticas para que o aluno internalize e perceba essa estruturação seriam: simular o “sugar macarrão” e o próprio bocejo.

Associada a essa estruturação do parágrafo anterior, temos a proposição de um exercício adjuntor na emissão de fonemas ressonatais (“Hm”), com os lábios fechados, *appoggio* ativado e equilíbrio nas percepções das sensações de vibração nas cavidades de ressonância: nasal, bucal, nasofaríngea e orofaríngea. A isto, o *bel canto* chamou de *Bocca Chiusa*³⁵ ou onomatopeia *Humming*³⁶, que faria alusão direta à emissão sonora e literal do exercício.

Dando seguimento a esse mesmo movimento, podemos exemplificar a ressonância de medianização das vogais (vogais na “caixinha”, orientação espacial centralizada das vogais dentro da cavidade buconasal), uma interlocução com o último dos 4 sistemas. A partir do *bocca chiusa*, abre-se a estrutura e as vogais são emitidas mantendo-se a impostação da voz, comumente, na sequência: U Ô I Ê A É I Ó U, entoadas na mesma nota e transpondo cromaticamente entre tons, marcando o centro e o alto da cabeça como confluência das vibrações.

3.2.4 Sistema Articulador

A coluna de ar (sistema mecânico), depois de passar pelas pregas vocais (sistema vibrador), transformar-se em uma frequência sonora fundamental e ser amplificada pelos ressonadores (sistema ressonador), adquirindo harmônicos da série harmônica, se encaminha ao último sistema do processo de fonação, o sistema articulador.

³⁵Em português, o verbo “*to hum*” não tem tradução adequada dentro da área de canto, já que na prática o cantor utiliza a expressão em italiano “fazer *bocca chiusa*” ou então cantar em [m]. (N.T) (MILLER, p. 113, 2019)

³⁶Da escola do *Bel Canto* Inglês (PAPAROTTI, 2013)

Como último fenômeno, teremos a conformação estética da emissão sonora mediante os processos de articulação e dicção do som, esculpindo a massa sonora, dando origem à expressão de palavras que ressoam primeiramente em nós (corpo), depois no ambiente e, por fim, chegam ao espectador próximo, estabelecendo a comunicação.

A utilização do sistema articulatório, composto, em suma, por: língua, dentes, lábios e palato, no estudo do canto tem grande relação com a fonologia, ciência que se preocupa em estabelecer a origem, direção e representação dos fonemas (representação sonora) em letras (representação gráfica do som articulatório).

No aspecto da dicção, esses fonemas, expressos em palavras, apresentam um padrão de código sociolinguístico, estabelecido culturalmente e transposto em aspectos peculiares da emissão sonora da fala ou do canto de uma determinada nação, região ou tribo, dentro de formas e moldes psicológicos, anatômicos e fisiológicos, criando uma estética estilística sonora singular do grupo com seus fonemas, signos e significados.

A articulação é a mecânica da palavra e a dicção é a estética de articular e pronunciar as palavras. A palavra usada corretamente pode acalmar, harmonizar, consolar, dulcificar, elevar, direcionar, educar e divinizar o Ser que a pronúncia com parcimônia e respeito, pela força e poder dela emanados. Quando a palavra não é bem dita – bendita, é mal dita – maldita, cabe a nós direcionarmos essa poderosa força criadora, o verbo. A boa ou a má qualidade da palavra depende do caráter e da intenção do seu emissor. (SAHDI, p.75, 2014)

O sistema articulador e seus processos de articulação e dicção dispõem de duas fontes sonoras distintas, utilizadas para a produção das palavras com seus fonemas (vogais e consoantes): a fonte glótica e as fontes friccionais, que se diferenciam quanto às estruturas utilizadas.

A fonte glótica, como vimos no sistema vibrador, faz referência à glote, área onde as pregas vocais estão posicionadas no corpo humano, motivo pelo qual todo fonema produzido com a participação direta das pregas vocais será um som de fonte glótica. Em contrapartida, todo som produzido por fricção do ar em outras estruturas corporais acima da laringe, numa estrutura de estreitamento e liberação da passagem do ar, será de origem friccional. Os fonemas ainda podem ter constituição mista: sons oriundos da relação de vibração das pregas vocais e fricção do ar em determinadas estruturas.

Por exemplo, o som da consoante “s” prolongado (sssssss) é oriundo do atrito de estreitamento do articulador língua no encontro com os dentes, o que caracterizaria um

fonema somente de fonte friccional, classificado como som surdo, por não ter participação da estrutura glótica.

Diferindo bruscamente da vogal “a” prolongada (aaaaaa), na qual o ar não apresenta resistência friccional alguma após a passagem pela fonte glótica, ou seja, a vogal “a” seria um exemplo de fonema de origem somente glótica, sendo classificado como som sonoro, por ser produzido com a ajuda da glote.

Já na emissão da consoante “z” prolongada (zzzzzzz), temos uma participação mista da fonte glótica e das fontes friccionais. Para perceber a distinção basta executar a seguinte proposição “sssszzzz”, na variação da emissão entre “s” e “z” podemos perceber a diferença entre o som surdo da consoante “s” e do som sonoro da consoante “z”.

De forma sintética, a professora de canto Anna Paula Sahdi (2014) elabora um pequeno esquema classificando os fonemas quanto a sua relação de participação ou não das pregas vocais em sua emissão, em conformidade com o exposto nos parágrafos anteriores, e acrescenta modo e ponto de articulação dos fonemas conforme a fonologia:

Sonoros: /b/, /v/, /z/, /j/, /d/, /g/, /l/, /lh/, /r/, /rr/, /m/, /n/, /nh/;

Surdos: /p/, /f/, /s/, /x/, /t/, /k/.

Modo de articulação – Fonemas:

Oclusivos:

Produzidos quando o ar vindo dos pulmões encontra um obstáculo, o que resulta em uma explosão = /p/, /b/, /t/, /d/, /k/ e /g/;

Fricativos:

Produzidos por meio do estreitamento da passagem do ar = /f/, /v/, /s/, /z/, /x/ e /j/;

Laterais:

Quando a língua se posiciona obrigando o ar a sair pelas laterais = /l/ e /lh/;

Vibrantes:

Produzidos através da vibração da língua = /r/ e /rr/;

Nasais:

Quando o ar, encontrando um obstáculo, sai pelo nariz = /m/, /n/ e /nh/.

Ponto de articulação – Fonemas:

Bilábias:

Produzidos na altura dos lábios = /p/, /b/ e /m/;

Labiodentais:

Quando o lábio inferior se aproxima dos dentes superiores = /f/ e /v/;

Linguodentais:

Quando a língua atinge os dentes superiores = /t/ e /d/;

Alveolares:

O ponto de articulação está nos alvéolos (próximo ao céu da boca) = /s/, /z/, /l/ e /r/;

Palatais:

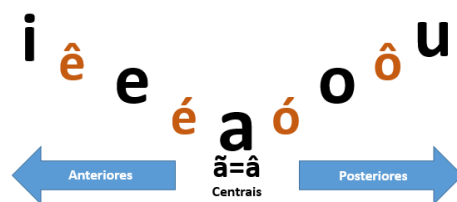
Quando a língua se aproxima do céu da boca, do palato duro = /x/, /j/, /l/, /lh/ e /nh/;

Velares:

Produzidos próximo à garganta = /k/, /g/ e /m/. (SAHDI, p. 78, 2014)

Quanto à direção sonora das vogais, elaboramos um gráfico contendo as principais delas. Ele mostra a orientação espacial em que elas ocorrem, principalmente no interior da cavidade bucal, onde quanto mais próxima a zona vibratória da emissão estiver dos lábios, zona anterior da boca, elas serão chamadas de vogais anteriores e quanto mais próxima da região mais interna da cavidade bucal, próximo ao final da faringe, serão denominadas de posteriores, conforme o esquema:

Figura 1 – orientação das vogais



Fonte: Elaborado pelo autor

É comum solicitarmos ao coral a construção de uma imagem sonora da emissão das vogais no centro da boca (altura aproximada do palato duro ou céu da boca), em uma direção ressonante para o cume da cabeça, expresso pela vogal “i”, combinado à posição de *gola aberta* e ao arredondamento estrutural da *bocca chiusa*, porém com os lábios abertos.

Essa compressão será o substrato para o entendimento e utilização na prática do canto coral, a emissão de ressonância equilibrada, popularmente denominada de “vogal na caixinha”, que é o ponto de confluência entre o sistema articulador e o ressonador, citado anteriormente. A ideia de utilização da figura 1 como parâmetro de orientação espacial seria uma emissão centralizada, posição da vogal “a”, porém com a estruturação ressonante da vogal “i”, pela sua ênfase na culminância ressonante da vogal no alto da cabeça.

Estando esses elementos em conexão, teríamos, enfim, a emissão equilibrada das vogais. Para clarificar ainda mais esse entendimento teórico-prático, dispomos dos exercícios de 8 a 10 do apêndice I, que exigem e estimulam o reforço dessa estruturação de maneira progressiva, partindo da confluência com o *bocca chiusa* até a associação silábica com as consoantes.

3.3 Passagem do repertório

Após a finalização do aquecimento vocal, seguimos para a passagem do repertório específico a ser trabalhado no ensaio. Utilizamos a transposição didática oral das vozes dos arranjos, na qual um naípe observa, sente e percebe a voz do outro enquanto espera a sua vez e, logo após, o processo se repete; uma expressão coletiva de unidade na diversidade, nas estruturas dos próprios arranjos musicais, pois a grande maioria dos alunos não domina a notação musical tradicional.

Desse modo, a música nos ensina musicalmente, sem um discurso verbal, a respeitar, agregar e compor as diferenças por meio do coletivo cantar. Essa escuta atenciosa à voz do outro promove, ainda, uma reflexão sobre a disposição modernista, que a todo momento nos angustia a ter algo relevante a dizer, como resultado disso falamos demais e ouvimos pouco. Então, buscamos ouvir como diz o outro (CROMBIE, 2016) e repeti-lo na sua expressão mais pura e singela, é a paciência grupal de esperar a vez do próximo sendo ensinada através e por meio do canto.

Como preferência de repertório para estudos, escolhemos trabalhar com a música popular brasileira, para reforçar os sentidos de pertença social e territorialidade. No primeiro espetáculo, pesquisamos e cantamos músicas com traços regionalistas e no segundo espetáculo, ainda em desenvolvimento, estamos pesquisando um repertório com músicas do cantor e compositor Roberto Carlos.

No apêndice III deste escrito, compartilhamos o enredo do espetáculo “*Balaio: das tripas coração*” e a súmula do espetáculo “*Além do horizonte: ritos, atos e memórias sobre o rei*”, apresentando o conceito de cada espetáculo e o repertório musical escolhido. Algumas partituras dos arranjos também estão dispostas no apêndice II, as que achamos mais relevantes para a proposição de uma sequência didática de passagem de repertório, para compor parte da produção oriunda deste escrito.

3.4 Bel Canto: o canto lírico e o canto popular.

Como apresentado, a base da técnica vocal utilizada durante os ensaios do coral se assemelha e segue a tradição empregada no bel canto europeu, porém, sempre mirando na utilização da mesma em favor de uma performance para o canto popular, que se distingue no compromisso com a comunicação por meio do formato canção, que se utiliza da linguagem respeitando a estreita relação entre melodia e letra.

No princípio (início do século XX), a abordagem vocal na Música Popular Brasileira (MPB) era amplamente referenciada no canto lírico, performance que também se utiliza da técnica do *bel canto*. Nessa forma de cantar, a potência vocal (popularmente conhecida como o “vozeirão”) era privilegiada, havia uma estética herdada da ópera e uma emissão muito revestida de vibratos, notas longas e ênfase na atitude dramática.

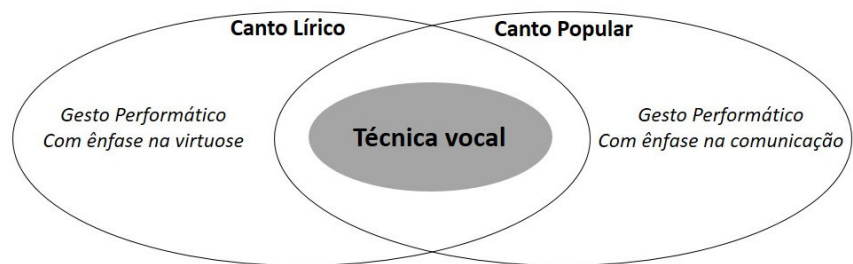
Porém, com o advento das gravações elétricas, aliado à criação da indústria fonográfica brasileira, temos os primórdios das nuances performáticas do canto popular, onde a utilização da potência vocal (vozeirão), de similitude com o canto lírico, deu lugar a um canto mais falado e à possibilidade de dinâmicas mais sutis. Existiam compositores que não interpretavam suas canções porque não tinham tal padrão de potência vocal.

No canto lírico, os parâmetros fundamentais são a beleza da voz e o virtuosismo da execução vocal, o que faz com que códigos de pronúncia dos diversos idiomas tenham de ser transcritos nos libretos³⁷, em determinados trechos das músicas, para que o ouvinte saiba o que está sendo dito, visto que as vozes, por vezes, se dão em regiões supra agudas ou muito graves, distantes da região da fala ou da inteligibilidade do discurso.

Na canção popular, a extensão vocal utilizada é, na maioria dos casos, bem menor que a do canto lírico, existindo ainda a possibilidade de alternância da tonalidade, para uma melhor adequação à extensão e tessitura vocal do cantor. O gráfico abaixo faz uma síntese dessa seção, apontando similitudes e diferenças entre o canto lírico e o canto popular.

³⁷Livro pequeno que contém tanto as partes cantadas de uma ópera quanto as falas dos personagens.

Figura 2 – contraste e semelhança canto lírico e canto popular



Fonte: elaborado pelo autor

4 RESULTADOS.

Neste item, serão compartilhados dados que são resultados de um questionário eletrônico na plataforma *google docs* em estrutura de um formulário, contendo três questionamentos: (1) Ao seu ver, qual a importância e relevância do Karatis para a região? (2) O que mudou na sua vida com a prática coral junto a esse grupo? (3) Qual era sua relação com a música antes do coro? E como ela está agora?

O formulário foi disponibilizado eletronicamente durante a primeira semana de abril do corrente ano, devido à da pandemia causada pelo coronavírus, o que paralisou nossas atividades. O objetivo do formulário é analisar o papel e a influência do coro na composição de um *habitus* musical.

Para manter o sigilo da pesquisa, não solicitamos aos alunos que se identificassem via formulário, acreditando que tal pressuposição metodológica permitiria minimizar a coibição de uma expressividade sincera nos dados. Portanto, nomearemos os participantes por meio de números alusivos à sequência das respostas na plataforma.

No total de 32 integrantes, obtivemos respostas de 29 discentes, o que nos permite ter uma boa margem para dedução de dados aproximados da realidade quanto às múltiplas perspectivas do grupo e suas falas, que apresentam forte relação com o corpo deste texto. Por esse motivo, essas falas estão incluídas como resultados parciais, pois fornecem um *feedback* sobre as nossas pressuposições teóricas básicas e escolhas metodológicas de atuação docente no mundo.

Dessa forma, extraímos dos relatos discentes os principais pontos de articulação deste trabalho com o conhecimento de vida e musical dos sujeitos, sua relação de entrada no coro e as perspectivas de mudanças, ambas descritas nos tópicos posteriores.

4.1 Relatos dos estudantes sobre a influência do coral nas suas vidas.

(1) Ao seu ver qual a importância e relevância do Karatis pra região?

Nesse quesito, destacaremos os relatos que mostram, na perspectiva dos estudantes, a contribuição socioeducativa do coro para a região dos sertões de Crateús. Destacamos três temáticas comuns entre as respostas desse primeiro questionamento: a democratização do ensino de música para a região, a formação de público por meio de difusão cultural e o resgate cultural da memória da cidade com tradições e atividades de natureza compartilhadas.

A democratização do ensino de música foi exposta nesse trabalho devido à própria natureza do cantar, por ser disponível e acessível a todos, independente de faixa etária, gênero, classe social e outros meios de separação e redução do humano. Ponto de vista que se coaduna com as falas dos estudantes 25, 13 e 11.

O Karatis trouxe aos sertões de Crateús a **democratização do ensino de música** e a disseminação da cultura, **abrangendo as mais diferentes classes sociais e os mais diversos tipos de pessoas** dentro e fora do Campus. As apresentações têm um público bem diversificado, **além de o grupo ser formado de várias pessoas de diversas camadas da sociedade**. Gosto de dizer que o Coro trouxe cultura para todos. (ESTUDANTE 25)

Karatis deu Vez, Voz e Ouvido ao povo dessa região quando **se fez representado por, estudantes, professores, músicos, desempregados, servidores públicos**, entre outras categorias que juntas subiram ao palco através da **inclusão representativa, entoando todas as vozes numa Única!** (ESTUDANTE, 13)

Crateús é uma cidade repleta de artistas dos mais variados, porém como muitas cidades do interior, não há uma valorização da arte e da cultura, como gostaríamos. O Karatis veio com essa proposta diferenciada de **poder trazer cultura, arte e entretenimento, tanto pra quem canta, como pra quem ouve/assiste**. O Karatis é muito importante e tem promovido o desenvolvimento de grandes afetos, vínculo e bem-estar pra quem participa. **Todos são momentos ímpares de descontração, mas ao mesmo tempo seriedade, buscando mostrar o melhor de nós "pessoas comuns", e que também podemos alcançar esses objetivos.** (ESTUDANTE, 11)

O coro tem, ainda, compromisso com a difusão de uma arte não mercadológica, que considera individualidades e promove partilhas, além da difusão de repertório em uma estruturação de arranjos vocais que diferem da proposição virtuosística solo. Dessa forma, seduz o público a se projetar e arriscar-se como parte integrante dos sentidos artísticos e singulares, sendo comum, ao final das apresentações, os integrantes do coro serem indagados de como se dá o processo de entrada no grupo.

O Karatis proporciona entretenimento e cultura para a região, visando suas apresentações que **tocam no emocional dos espectadores, resgatando memórias, fazendo que se sintam parte do espetáculo integrando o assistir, ouvir, cantar junto, o envolvimento a cada canção e o brilho no olhar** de quem muitas vezes está vendo um espetáculo cantado pela primeira vez. A música quando cantada em coro proporciona aos ouvintes um novo olhar sobre a utilização das vozes, quando o arranjo é executado com emoção e confiança, expressado na pura verdade da mensagem da música, do grupo e do regente, **muitas pessoas sentem que já fazem parte daquele grupo e logo em seguida vão perguntar como faz para entrar neste canto coletivo...** (ESTUDANTE 23)

O coral contribui com a **valorização do canto popular na região**, que não possuía nenhum projeto parecido até então. Com a iniciativa, o projeto já realizou diversas **apresentações nas dependências do Instituto Federal, escolas, teatro, praça, despertando assim interesse nas pessoas que gostam ou querem cantar.** (ESTUDANTE, 7)

Uma perspectiva de resgate cultural da memória da cidade com tradições e atividades de natureza compartilhadas foi mencionada dentro dos relatos, concedendo ao coro, na perspectiva discente, um status de promotor cultural dessas potencialidades do fazer artístico coletivo.

Transmitir através do canto a predominância da cultura Popular. A cultura que muitas vezes está sendo apagada. **E temos esse papel de cantar e viver nossa cultura regional.** (ESTUDANTE, 6)

Crateús é uma cidade localizada no sertão do Ceará, **no entanto sua cultura nem sempre é representada pelos filhos dessa terra**, seja em escrita, peças, ou músicas. Logo, esse projeto idealizado pelo professor João Paulo e o coordenador do curso de música veio para, para de certa forma, resgatar esse ser sertanejo que somos, ganhando rapidamente o nome de Karatis, que para mim é muito significativo pois é o nome da primeira tribo indígena que habitaram essas terras. **Portanto, considero de alta importância e relevância para a população crateuense, pois por meio da música poderão descobrir, não apenas sua voz na melodia, mas também a cultura, hábitos e história de um povo.** (ESTUDANTE, 10)

(2) O que mudou na sua vida com a prática coral junto a esse grupo?

Transpomos aqui outra pressuposição de referência teórica de nosso trabalho, o ensino de arte como um todo, voltado para sua epistemologia na integração de saberes intelectivos e sensíveis, preocupado não somente com os aspectos teóricos, técnicos e performáticos do canto, mas também com a formação integral do indivíduo participante do coro, nas possibilidades de mudança e reconhecimento de si como um ser de possibilidades múltiplas.

Destacaremos nos relatos dos estudantes algumas frases que corroboram essa perspectiva em nossa abordagem educacional artística, na qual os conhecimentos musicais são vistos como saberes implicados no mundo, rompendo com o isolamento característico cartesiano, o indivíduo aprende sobre música, ao passo que aprende sobre si mesmo, a obra e o outro.

O coral é como uma segunda família, então quem entra e permanece, passa a fazer parte dela. A prática coral, apesar de ser focada no canto popular, também trata de técnica vocal e movimentos corporais. Esse estudo me ajudou no canto individual. **Além disso, o coral me ajudou a dar valor ao trabalho coletivo, mudando minha forma de pensar, que era bastante individualista.** (ESTUDANTE, 7)

Aprendi a evocação da sensibilidade, o despertar do ser artístico. E, **na prática, aprendi como a arte pode mexer com a capacidade de perceber o outro e o mundo, bem como sua interconexão.** Além da transcendência! (ESTUDANTE, 9)

Essa abordagem colabora, ainda, para grandes transformações formativas e pessoais, promovidas pelas vivências em grupo, que acabam por revelar um certo tipo de sentimento de pertença familiar, auxiliando o corista no enfrentamento das intempéries e nas mais diversas situações da vida, que variam desde quebra de estigmas sociais, medo de falar em público, egocentrismo, indo até a própria busca de sentido enquanto ser e estar atuante no palco vivo da vida.

O coral pra mim é uma terapia, **lá esqueço todos os meus problemas, e olha que passei por muitas perdas difíceis. Perdi minha mãe e depois de oito meses perdi um filho de 4 anos e meio pra leucemia.** Lá eu esqueço toda a minha tristeza. É um momento único. (ESTUDANTE, 18)

Primeiríssimo, à auto estima, **quebrei paradigma de toda uma vida, que "eu não tinha voz".** Pela primeira vez **minha voz introspecta, pode ecoar pra fora, isso é libertar-se das "courageira"!** Junto a um grupo que interage em vários aspectos sobretudo de acolhimento/inclusivo e comprometimento com o social. (ESTUDANTE, 13)

Dentro dessa mesma perspectiva de transformação pessoal, confluem algumas falas e a prerrogativa do ensino de música musicalmente, sem um discurso verbal, no respeitar, superar, agregar e compor as diferenças através do coletivo cantar, nos levando a uma escuta atenciosa à voz do outro, a paciência grupal.

O sentir-se presente em uma única voz, me fez abrir uma **percepção harmoniosa e respeitosa em relação as pessoas que compõem o coro**, assim como o timbre caracteriza a identidade única de cada ser, o convívio e as práticas vocais conjuntas me proporcionaram uma **percepção de mim mesma como atuante, como ouvinte, do reflexo das pessoas que estão ao redor.** Da colaboração entre os aspectos técnicos e livres para se expressar, acima de tudo, percebo que **o propósito que nos motiva ao cantarmos juntos é o amor e a compaixão que nos arrepiam a pele ao sentir a ressonância expandindo pelo corpo**, potencializando, ativando e acordando partes que envolvem os sentidos abstratos e dão significância ao ato de cantar. (ESTUDANTE, 23)

Em minha vida, passei por muitos traumas, alguns muito difíceis de ressignificar, e o Karatis me proporcionou organização, sentimento de ordem, **sentimento de conexão com pessoas, no ouvir o naipe do colega do lado, no tentar não deixar sua voz sobressair para que tudo fique lindo e coeso, e tudo que vivi dentro do Karatis, trouxe para o cotidiano, para dentro das minhas relações.** O Karatis transformou meu modo de viver. São 3 anos de muito aprendizado e de cultivo de amizades verdadeiras. (ESTUDANTE, 25)

Mudou minha forma de pensar, de agir. A prática do Coral fez sentir -me valorizada, respeitada, pois **cada um tem seu jeito de ser ao cantar, e dessa forma a gente não se sente menor que o outro**, cada um tem sua importância dentro do Coral. (ESTUDANTE, 26)

Totalmente, o nosso coral funciona de uma forma bem ampla, sem preconceitos e estigmas, somos nós e a música **não existe barreiras, nem cor, raça, condições financeiras e nem físicas, somos diferentes porém iguais perante ao nosso objetivo, à música.** (ESTUDANTE, 27)

(3) Qual era sua relação com a música antes do coro? E como ela está agora?

Nessa proposição, conseguiremos observar o estreitamento e aprofundamento das relações dos alunos do coro com o fazer musical por meio da conscientização desse fazer com suas múltiplas possibilidades de abordagem compartilhada do canto coral, oportunizando ao corista perceber-se como “instrumento, instrumentista e luthier” (COELHO, 2013).

Não tinha nenhuma relação formal com a música. Hoje compreendo o canto em coro, que é **preciso um aquecimento antes de cantar**, coordenar a respiração, ouvir o outro e noção de regência. Ao chegar em casa fico repetindo os treinos e **até já arrisquei cantar na igreja**. A minha relação com a música mudou bastante. (ESTUDANTE, 17)

Antes eu enxergava a música de forma **muito individual**, não via caminhos para o crescimento, mas agora é diferente, tenho uma visão da **importância de escutar, de trabalhar em grupo, de sair da zona de conforto e de acreditar em si mesmo**. (ESTUDANTE 4)

Antes de entrar no Coral apenas **cantava no chuveiro e algumas oportunidades que tinha na igreja (sempre com bastante vergonha)**, e **hoje em dia não tenho tanta vergonha ao cantar** e descobri qual classificação musical me classifico. Fora esse aprendizagem do canto, também descobrimos a cada aula/ensaio uma forma de se expressar na música. (ESTUDANTE, 9)

Eu sempre gostei muito de música, porém nunca me interessei em aprender de fato teorias musicais ou me aproximar de uma parte mais técnica da música. **Eu sempre disse para mim mesma que não seria uma cantora por achar minha voz feia, ou outros tabus** a esse respeito. Mas agora eu entendo bem melhor muitas coisas, apesar de ainda não ser tão dedicada quanto gostaria por conta de inúmeras outras atribuições. Eu aprendi a valorizar a música de fato. (ESTUDANTE, 11)

Outras falas remetem à aquisição de conhecimentos formais da técnica vocal, que, na perspectiva dos estudantes, puderam ajudar em suas performances individuais no canto solo performático, para aqueles que já cantavam anteriormente à participação no coro, minimizando esforços vocais desnecessários, construindo um gesto vocal equilibrado e prevenindo e tratando possíveis problemas e patologias vocais oriundos de uma utilização desarmônica do gesto vocal.

Sou artista da noite, canto em barzinho, o coral veio me beneficiar de muitas formas, tanto técnica vocal como também social, onde pude desempenhar melhor meu trabalho quando canto por aí a fora, e o melhor de todos foi melhorar meu olhar como ser humano. (ESTUDANTE, 27)

Já costumava fazer pequenas apresentações na universidade de forma amadora, mas sem muita técnica. **Após as aulas, sempre fico atento agora a necessidade do aquecimento vocal**, não tentar forçar a voz e sim, usar técnica vocal para emití-la, além de repassar para outros o que aprendi. (ESTUDANTE, 20)

Já possuía muito contato com a prática e teoria musical, pois praticou alguns instrumentos. **O coral me ajudou a estudar a técnica vocal**, respiração e exercícios de aquecimento e afinação. (ESTUDANTE, 7)

Eu desde a adolescência cantava em rodas de samba com amigos e me considerava um razoável cantor. **Depois do Karatis descobri muitas coisas que eu não fazia a mínima ideia** de como era. Obrigado KARATIS.! (ESTUDANTE, 19)

A próxima sessão busca demonstrar alguns dos espetáculos orgânicos e vivos, fruto das interrelações dos envolvidos na pesquisa e dos ensaios semanais. Relembramos aspectos singulares de cada ato descrito e como eles atravessam nossa memória de formação artística compartilhada.

4.2 Dois espetáculos e diversas apresentações municipais e intermunicipais.

Essas inúmeras nuances de uma abordagem musical compartilhada junto à passagem de repertórios específicos para o canto coral culminaram, esporadicamente e naturalmente, em performances públicas em Crateús, em outros municípios e em encontros de corais Intercampi do IFCE.

Em Crateús, nossas apresentações são diversas, porém, algumas se destacam nesses quase três anos³⁸ de música, memória e história, são elas: a primeira apresentação natalina, do alto da sacada da Cúria diocesana, localizada em frente à praça da matriz da cidade, o primeiro espetáculo “Balaio: das tripas corações” e a pré-estreia³⁹ do espetáculo “Além do horizonte”.

A primeira apresentação natalina, no alto da sacada da Cúria diocesana, nos marcou por duas razões bem singulares. Primeiro, devido à emergência da solicitação⁴⁰, pois em Crateús é comum, ainda nos processos de montagem inicial de um espetáculo, recebermos inúmeras demandas de apresentações artísticas, pois a carência de grupos musicais é grande. E segundo, pela parceria com a comunidade surda do campus.

A ideia da parceria veio como sugestão da Coordenadoria de Assuntos Estudantis (CAE), que teve a sensibilidade de sugerir a tradução simultânea, em Língua Brasileira

³⁸A aula inaugural do coro ocorreu no dia 12 de setembro de 2017.

³⁹Estreia estava marcada para o dia 29 de maio, porém devido à pandemia do Coronavírus acabou sendo adiada por tempo indeterminado.

⁴⁰O coro possuía, aproximadamente, três meses de existência e ensaios.

de Sinais (LIBRAS), das canções, durante uma apresentação do coral na acolhida dos novos estudantes, em que 5 membros da comunidade surda de Crateús adentravam ao IFCE.

Porém, não somente a magnífica sugestão foi acatada como ampliada e ressignificada, oportunizando acessibilidade e inclusão simultaneamente. Sugeriu-se que os próprios estudantes da comunidade surda fizessem a tradução simultânea juntamente com o coro, integrando a performance grupal, contando com a parceria da professora de LIBRAS do campus⁴¹, que co-regia as músicas ao lado do professor do coro, assim, nessa apresentação, o coro foi conduzido por uma regência dupla.

Esse encontro harmônico providencial acabou culminando na entrada efetiva⁴² dos alunos da comunidade surda, participando ativamente dos ensaios e apresentações, fator interessantíssimo e proveitoso, que gerou uma curiosidade necessária dos integrantes do coro para aprenderem elementos básicos de LIBRAS, a fim de se comunicarem com os novos membros.

O espetáculo “Balaio: das tripas coração” foi de semelhante modo significativo por se tratar do primeiro espetáculo resultado das relações e processos criativos do coro em sala de aula com os arranjos utilizados no período de setembro de 2017 a junho de 2018, os quais têm forte alusão a traços regionalistas na expressão dos gêneros baião e forró⁴³.

O espetáculo teve três atos distintos, que expressavam nuances resultantes dos processos e experiências de vida e história empírica dos seres e sua “*nordestinidade*”, expressa no ato primeiro pela lida, no segundo ato pela religiosidade e no terceiro ato, o final, pelo romance. No apêndice III deste escrito, disponibilizamos o enredo original conforme entregue aos participantes do coro.

⁴¹Me. Cibelle Euridice Araújo Torres

⁴²Infelizmente a parceria não conseguiu estender-se até o primeiro espetáculo, pois a professora de LIBRAS saiu de licença capacitação para a realização do seu mestrado, o que inviabilizou a comunicação efetiva e tradução técnica e específica para LIBRAS das canções.

⁴³Esse espetáculo também foi a primeira regência formal pós conclusão acadêmica da Licenciatura em Música do autor deste trabalho.

O fator mais surpreendente foi que durante os dois dias de apresentações, 28 e 29 de junho de 2018, o teatro municipal Rosa de Moraes encontrava-se completamente lotado. Devido aos poucos meses de existência do grupo, não tínhamos tal expectativa de plateia, porém, vemos mais uma vez a vantagem de uma abordagem compartilhada em música, na qual a velocidade de comunicação e divulgação das apresentações artísticas, por natureza dos integrantes, serão muitas e variadas.

Por fim, a pré-estreia do espetáculo, ainda em construção, *“Além do Horizonte: ritos, atos e memórias sobre o Rei”*. Diferentemente do *“Balaio”*, nesse espetáculo contamos com o repertório específico de um único autor. Na consulta entre os participantes da formação atual do coro chegou-se à sugestão final de dois nomes: Caetano Veloso ou Roberto Carlos. Em votação final, o segundo cantor e compositor acabou sendo o escolhido.

Esse espetáculo, por contar com vários integrantes da primeira formação do coro, que carregam uma experiência e vivência em arranjos específicos para coral, acabou se tornando o mais complexo em questões técnicas e específicas do canto, uma progressão natural, que vem junto à maturidade tanto dos regentes quanto do grupo.

No início desse ano, o coro começou a contar com dois reforços docentes para a finalização do espetáculo. O primeiro, por meio do trabalho mais diretivo de consciência corporal e gesto performático no palco, para as realizações das dinâmicas e movimentações corporais nas cenas, sendo feito pela professora Dra. Jacqueline Rodrigues Peixoto, que compartilha de grande experiência na preparação corporal de grupos artísticos. E o segundo, com a chegada da professora de música Laís Costa ao campus do IFCE Crateús, que passou a dividir a regência dos arranjos e ensaios com o autor deste trabalho.

Os encontros de corais Intercampi do IFCE nos possibilitaram uma troca dialógica de competência e saberes variados com outros coros existentes e espalhados nos campus do Ceará e seus respectivos regentes. O Karatis participou dos dois encontros que aconteceram até o momento, um sediado em Sobral e o outro em Limoeiro do Norte.

Essa proposta surgiu a partir da inquietação de alguns professores de música do Instituto, que, ao constatarem uma crescente difusão dessa modalidade artística dentro da

instituição, sentiram a necessidade da realização de momentos de capacitação e de intercâmbios entre as produções corais que vêm se consolidando em diferentes *campi*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi desenvolvida com a intenção de fornecer um aporte introdutório aos estudos em canto coral, na perspectiva de auxiliar indivíduos que desejem iniciar abordagens compartilhadas em música semelhantes a essa. Compartilhou-se alguns pontos presentes nos processos de implantação do Karatis, rotina dos ensaios, proposta de aquecimento vocal e repertório utilizado.

Uma de nossas pressuposições pedagógicas basilar, recorrente nesse escrito, foi a mudança de paradigma no entendimento do ensino de artes e sua presença na escola como saber implicado no mundo, numa perspectiva dialógica na relação corpo e alma, sendo estas indissociáveis na concepção dos referenciais teóricos apresentados no texto.

Para docentes, saber como trilhar esse caminho da reconhecimento do ensinar arte em sua epistemologia nem sempre é uma tarefa fácil, pois altera significativamente o cotidiano docente e discente. O ato performático do cantar, nessa visão, transcenderá e transbordará no compartilhamento de caminhos, sonhos e horizontes, que fortalecerão a unidade grupal e os sentimentos de pertença.

Revelados na própria narrativa, na sequência de ensaios, impressões docentes e discentes e em proposições práticas para internalização dos conhecimentos, estes saberes durante o texto foram interpolados por falas metodológicas que não tiveram a pretensão de serem elucidações definitivas para as questões sobre o ensino de canto coral; nosso intuito é legitimar nossas proposições, junto ao coro Karatis, na comparação e contrastes entre outras vozes teóricas.

Nosso olhar docente, no contexto do sertões de Crateús, no IFCE, que se formou em consonância com essas vozes e foi se ampliando à medida que esses sons encontravam vazão em nossa empiria, culminou na implantação de um coral, desenvolvimento do mesmo e produção de uma sequência didática original, sistêmica e progressiva tanto para o aquecimento vocal como sugestão repertório específico para coro.

Nessa trajetória, até o presente dia da redação desse texto, lembramos que passamos por uma série de intempéries que nos amedrontaram, fatores de naturezas plurais: na falha de uma atividade proposta, na utilização errônea de um método, na falta

de habilidade musical, de recursos, de espaço físico apropriado, de apoio da gestão escolar, entre outros.

Porém enxergar-se docente é um ato contínuo de exercício *ad eternum* de formação. É certo que as frustrações virão, mas com elas vem a chance de refletir sobre a nossa prática e ajustar e mirar novos horizontes educacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

ALVES, Rubem. **A alegria de ensinar**. 14 ed. Campinas: Papirus, 2015a.

ALVES, Rubem. **Por uma educação romântica**. 9 ed. Campinas: Papirus, 2015b.

BORDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira Da. **Abordagem Triangular – no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BEJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BONA, Melita. **Carl Orff: um compositor em cena**. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2013, p. 125.

CHARLOT, Bernad. **A Mistificação Pedagógica - Realidades Sociais e Processos Ideológicos na Teoria da Educação**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

CHEVALLARD, Yves. **La Transposicion Didactica: Del saber sabio al saber enseñado**. Argentina: La Pensée Sauvage, 1991.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. **Técnica vocal para coros**. São Leopoldo (RS): Sinodal, 2003.

CROMBIE. **Como diz o outro**. Produção musical: Daniel Maia. São Paulo: Independente, 2016.

DUARTE JR. João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

FERNANDES, Patrick Mesquita. **Contextos de aprendizagem musical: uma abordagem sobre as práticas musicais compartilhadas do curso de música da UFC campus de Fortaleza**. 2013. 119f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2013.

FIALHO, Vania Malagutti. **Maurice Martenot: educando com e para música**. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2013, p. 157.

FISCHER, Ernts. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, 9.^a edição.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, 42.^a edição.

GOMES, Rita Helena S. F. **Sensível, EU!? Reflexões sobre o (não) lugar da sensibilidade na educação**. In: ALBUQUERQUE, Luiz Botelho; ROGÉRIO, Pedro; NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. *Educação musical: reflexões, experiências e inovações*. Fortaleza: edições UFC, 2015. p. 195.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

KANT. **Sobre a pedagogia**. Trad: João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2017.

OLIVEIRA, Marcelo Mateus de. **A aprendizagem musical compartilhada e a didática do violão: uma pesquisa-ação na licenciatura em música da UFC em Sobral (Ceará)**. 2017. 234f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2017.

MARIANI, Silvana. **Émile Jaques-Dalcroze: a música e o movimento**. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2013, p. 25.

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

MATOS, Elvis de Azevedo. **Um inventário luminoso ou um alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação**. Fortaleza: Diz Editor(a)ção, 2008.

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de; CASTRO, Paula Almeida de. **Etnografia e Educação: conceitos e usos**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal**. São Paulo: É Realizações, 2019.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts**, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2005.

PACHECO, Claudia; BAÊ, Tutti. **Canto Equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

PAPAROTTI, Cyrene; LEAL, Valéria. **Cantonário: guia prático para o canto**. Brasília: Musimed, 2013, 2ª edição ampliada.

PAREJO, Enny. **Edgar Willems: um pioneiro da educação musical**. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Intersaberes, 2013, p.89.

PARENTE, Bruno Luiz de Macedo. **A pedagogia musical de Schafer e seus desdobramentos no Brasil**. 2008. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PARENTE, Filipe Ximenes. **A música local na escola cearense: uma análise sobre as trajetórias de formação docente**. 2015. 135f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2015.

PARENTE, Filipe Ximenes. **Aprendizagem musical: uma análise com vistas a identificação de princípios para aprendizagem de instrumentos de sopro/madeira**. 2018. 234f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação, Fortaleza (CE), 2018.

PIMENTEL, Lucia Govêa. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. Ouvirouver, Uberlândia, v. 11, ano 1, n. 1, p.88 – 98, jan-jun 2015.

PINHEIRO, Tatiana. **Bernard Charlot: ensinar com significado para mobilizar os alunos.** 2009. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/543/bernard-charlot-ensinar-com-significado-para-mobilizar-os-alunos>. Acesso em: 10 mar. 2018.

PINHO, Silvia; KORN, Gustavo; PONTES, Paulo. **Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal.** Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

SAHDI, Anna Paula. **O caminho natural da voz método de canto com enfoque terapêutico.** São Paulo: Editora Alfabeto, 2014.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Ed. UNESP, 2011, 2ª edição.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez, 2017, 24ª edição.

SILVA, Walênia Marília. **Zoltán Kodály: Alfabetização e habilidades musicais.** In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em educação musical.* Curitiba: Intersaberes, 2013, p. 55.

SILVINO, Izaíra. **...Ah se eu tivesse asas.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007.

SOUSA, Simone Santos. **Corpo-voz em contexto coletivo: ações vocais formativas no canto coral.** 2011. 103f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2011.

SNYDERS, Georges. **A escola pode ensinar as alegrias da música?** São Paulo: Cortez, 2008.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente.** Rio de Janeiro: Moderna, 2003.

TEIXEIRA, Jáderson Aguiar. **Pensando o ensino de teoria musical e solfejo: a percepção sonora e suas implicações políticas e pedagógicas.** 2011. 101f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza _CE, 2011.

VIERA, Regina. **Técnica de Alexander.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2009.

APÊNDICE I

Uma proposta de aquecimento vocal

Relaxação:

Respiração e alongamento

É importante que o cantor assuma uma postura de respiração consciente neste momento da aula, pois os processos de inspiração e expiração ajudarão durante a relaxação. A expiração sempre será bem-vinda em todo movimento que provoque alongamento, ajudando a conseguir uma amplitude maior do movimento, destensionando o seu gesto.

Postura Base

Comumente expressa no distanciamento dos pés seguindo as linhas laterais do quadril levemente apontados pra fora (um pouco menos de 45 graus), os joelhos semiflexionados, coluna seguindo a linha da curvatura natural, peito ativado, ombros relaxados, e o alto da cabeça deve ser imaginado como se estivesse suspenso por um cordão preso ao teto.

Essa postura será a base para os exercícios que se seguem. Sempre que algum movimento necessitar de outro alinhamento, uma nova base, após sua execução orienta-se voltar para a postura base, pois ela proporciona uma maior duração de sustentação em pé e minimiza possíveis tensões que possam aparecer na hora do canto, assim como fornece suporte para o *appoggio* e emissão equilibrada da voz.

Pés, joelhos, pernas e quadris

- Movimentar os pés pressionando todas as áreas de contato com o chão: fásia plantar, calcanhares e dedos, como se estivesse amassando barro;
- Coloque um dos pés no ponto de encontro de uma linha imaginária do queixo em direção ao chão, suspenda o outro apontando-o para a frente, lembrando de deixar a perna ativada e reta, então faça movimentos circulares para dentro e para a fora (3 vezes cada lado) com a articulação do tornozelo. Repita o movimento com o pé contrário;
- Junte os pés paralelamente, coloque as mãos acima dos joelhos, mantenha as costas eretas e faça rotações para a direita e para a esquerda, evitando ao máximo a rotação das nádegas, pois o foco do movimento é na soltura das articulações do joelho;

- Levantar uma das pernas, abraçando-a, em direção ao peito. Aproveite para soltar novamente a articulação do tornozelo enquanto mantém a perna em suspensão. Executar o mesmo com a perna contrária;
- Na postura base coloque as mãos na cintura, faça um movimento lento e progressivo simulando uma espiral. Repita o movimento iniciando para o lado contrário.

Tronco, ombro e braços

- Espreguiçar-se;
- Deixe os braços suspensos na lateral do corpo e comece a executar um giro progressivo com o tronco da direita para esquerda e vice-versa. Importante atentar para que o movimento dos braços seja impulsionado pelo tronco e não pelos ombros. Diminua o movimento de forma lenta e progressiva, quanto à intensidade;
- Ainda com os braços na lateral do corpo, faça rotação dos ombros para frente e para trás, 3 vezes cada direção;
- Coloque as mãos sobre os cotovelos fazendo uma espécie de quadrado com os braços, suspendendo-os na linha dos ombros. Comece a movimentar devagar a estrutura ativada da direita para a esquerda e vice-versa, aumentando o gesto progressivamente, integrando o movimento ao giro do quadril e tronco;
- Partindo da mesma estrutura do exercício anterior, traga um dos braços o mais próximo que conseguir do peito, colocando o queixo acima do ombro aproximado, mantenha o olhar na direção contrária. Permaneça na posição por oito tempos. Repita o movimento com o braço contrário;
- Mantendo o mesmo padrão de mãos sobre os cotovelos dos exercícios anteriores, leve a estrutura ativada para cima da cabeça, sem soltar os cotovelos oscile levemente em direção as laterais;
- Com as mãos juntas e apontadas para cima, velando o corpo na estrutura de um ponteiro, incline levemente para a direita e permaneça oito tempos na posição. Repita o processo para o lado esquerdo;
- Volte para a postura coral base e tente colocar os dedos o mais próximo possível do chão, alongando sua lombar. Destrave o pescoço para evitar tensões desnecessárias.

Pescoço

- Deitar a cabeça sobre o ombro esquerdo (permaneça por uns 20 tempos em cada posição) e logo após, o direito, sempre em movimentos lentos na alternância. Mentalize, sempre, uma estrutura de pescoço longo e solto. Lembre-se de expirar para permitir um maior alongamento da região;
- Deixe a cabeça pender pra frente (permaneça por uns 20 tempos em cada posição) e logo após, para trás, mantendo o restante da postura corporal, principalmente do peito e ombros, evitando arqueamentos;
- Rotacione completamente o pescoço mantendo a língua solta e relaxando a mandíbula na hora que estiver apontando a face para cima, três vezes partindo para a esquerda e três vezes para a direita;
- Partindo da cabeça em posição neutra, rotacione simulando o gráfico de um número oito deitado ou o símbolo do infinito.

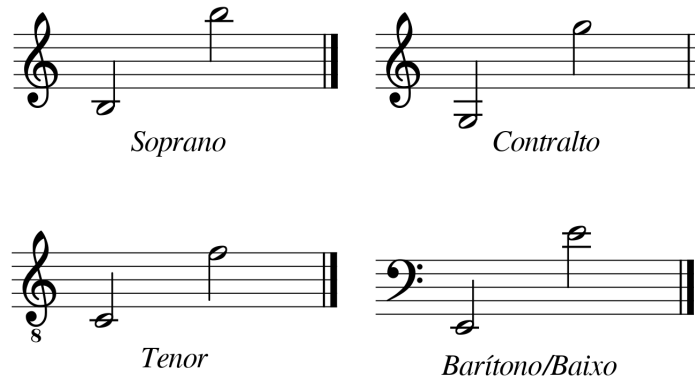
Face e Língua

- Massagear a face e pescoço com a ponta dos dedos em movimentos circulares para ativar a circulação sanguínea na área;
- Rotação de língua na frente dos dentes 8 vezes para um lado e 8 vezes para o outro. Mantenha a boca fechada durante todo o exercício;
- Reproduza os sons de estalos com a língua no céu da boca;
- Movimento de lábios, faça várias caretas mexendo o maior número possível de musculatura facial;
- Ao final, execute movimentos simulando beijos exagerados.

Seguindo em nossa proposta de aquecimento vocal, é importante ressaltarmos que o processo é cumulativo, ou seja, faz-se necessário manter a postura base coral durante todo o processo, assim como a respiração consciente e a busca constante pelo desenvolvimento do *appoggio*. Tudo deve funcionar em um fazer natural e sinfônico na conjunção respiração, ressonância e articulação.

Os exercícios a seguir foram selecionados entre vários que desenvolvemos durante nossa formação, aulas e em momentos de planejamento. Eles devem ser cantados com auxílio de um instrumento harmônico adjutor: **executados melodicamente**, nota por nota, **modulados cromaticamente ascendente e descendente**, respeitando as tessituras da

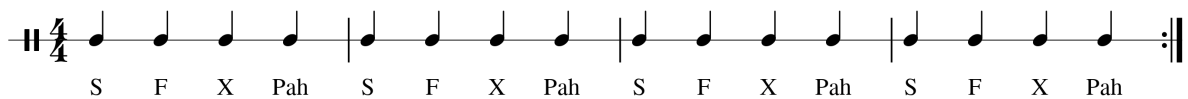
classificação vocal de cada indivíduo. Para embasar e delimitar de maneira genérica tais classificações, dispomos o exemplo a seguir:



Vocalises:

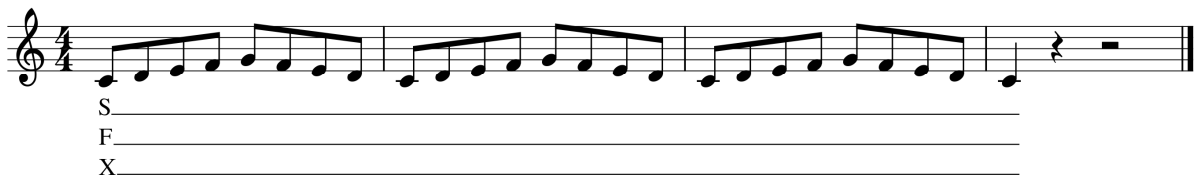
Sistema Mecânico: exercícios respiração

Exercício 1



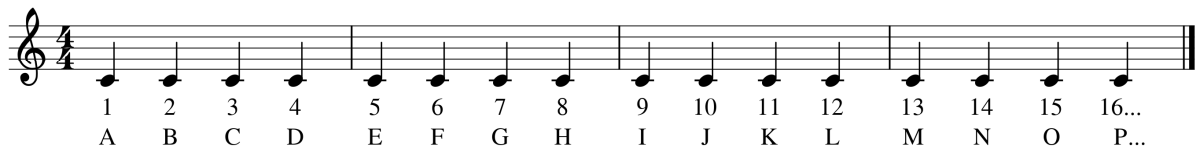
Respire no início de cada compasso, lembre-se de manter o *appoggio* e a postura corporal, não exagere na movimentação do baixo ventre, prezando sempre pelo menor gesto funcional. Se essa proposição fracionada, de imediato, não surtir o efeito desejado, sugerimos outra maneira de trabalhar esses fonemas, que seria sustentá-los individualmente e em *legato*, em contagens de pulsos progressivas “sssss”, “fffff”, “xxxx”, “pahhh” >>> (8), (10), (12) ...

Exercício 2



Nesse exercício de respiração e *appoggio*, a escolha de ter uma movimentação melódica enquanto se sustenta um som surdo de altura indefinida é proposital, pois, ao passo que o estudante se referencia na pulsação e compassos por meio da estrutura melódica, ele internaliza a escala diatônica, em seu primeiro pentacorde e em diferentes tonalidades, o que facilitará na futura execução de outros vocalises.

Exercício 3



Sugerimos que o pulso de cada compasso seja equivalente a 1 segundo. Progressivamente: execute apenas os dois primeiros compassos e, ao passo que o coro for se demonstrando confiante e com um gesto respiratório equilibrado, prossiga. Aqui, ainda vale ressaltar que a projeção não é o foco, mas sim o *appoggio* e a ativação da musculatura diafragmática e acessória, mas isso não quer dizer que a voz apresentada possa soar descompromissada.

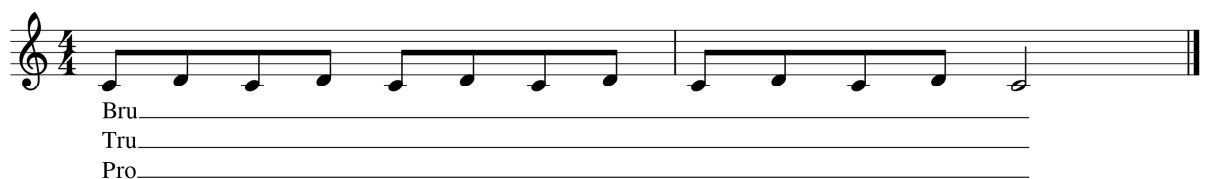
Sistema Vibratório:

Exercícios para massagear, ativar, fortalecer e limpar as pregas vocais, musculatura acessória da boca e musculatura externa e interna da laringe.

É comum nessa seção, por se tratar de um esquema bastante muscular, que vários alunos não consigam realizar o fraseado completo mantendo a vibração de lábios ou língua, alertamos, de antemão, que a vibração de língua, em alguns casos especiais, porém não tão raros, é uma peculiaridade congênita, ou seja, alguns alunos não conseguirão executá-la por natureza fisiológica de seus sistemas. Nesses casos, como sugestão, pedimos ao aluno que continue fazendo durante todo o tempo somente a vibração de lábios, mas é importante que ele tente, porque a dificuldade apresentada pode ser somente a falta de estímulo muscular.

Para um efeito de estudo continuado, solicite aos estudantes que em casa executem canções, que eles escutam no cotidiano, com a vibração de lábios ou língua. Esse exercício é um dos que nos garantem a utilização correta da ativação do *appoggio*, pois para manter constante a estrutura de vibração dos lábios ou língua é necessário uma coluna de ar firme e uniforme, que só pode ser obtida na execução equilibrada do *appoggio*.

Exercício 4



Execução das notas em legato. Atentar para o fraseado e alternar entre as três proposições (bru, tru ou pro) de vibração de tempos em tempos. Sugerimos dois pulsos de transição na modulação entre as tonalidades.

Exercício 5

Bru bru bru bru bru bru bru bru bru bru bru bru bru

Tru tru tru tru tru tru tru tru tru tru tru tru tru

Pro pro pro pro pro pro pro pro pro pro pro pro pro

Execução em staccato. Atentar para o fraseado e alternar entre as três proposições (bru, tru ou pro) de vibração de tempos em tempos. Sugerimos dois pulsos de transição na modulação entre as tonalidades.

Sistema Ressonador:

Optamos por colocar o começo do trabalho com as vogais, nesse sistema, pois acreditamos que a similitude da estrutura da *bocca chiusa* ou do *humming* junta à estrutura de *gola aberta* facilitam na transição para uma emissão das vogais na caixinha.

Exercício 6

C(I) Dm(ii) G(V) C(I)

Hum

Em estrutura de *humming* ou *bocca chiusa*. Quatro pulsos para a transição. O exercício ainda possibilita a internalização da cadência harmônica de resolução (ii - V - I), percebendo como a mesma nota, sustentada em compassos distintos, se comporta dentro das diferentes funções harmônicas, algo comum nos arranjos corais.

Para saber se a ressonância está sendo direcionada para o lugar de confluência otimizado, solicitamos aos estudantes que ponham uma das mãos sobre a cabeça do colega ao lado, se a ressonância estiver otimizada o alto da cabeça irá apresentar vibração maior do que a de costume.

Exercício 7



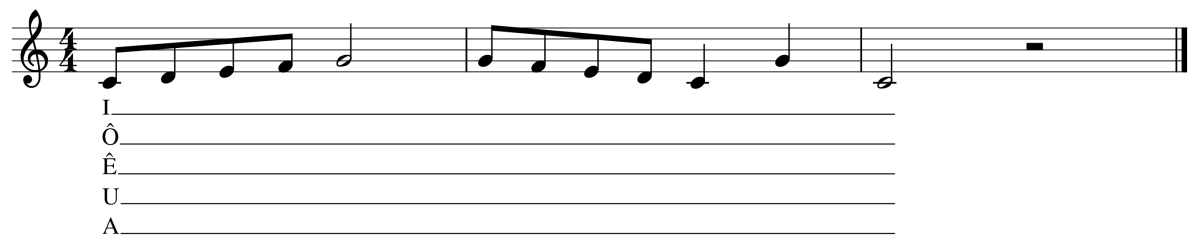
Perceber se o som do coral está sendo projetado de modo frontal. Caso aconteça, peça para que eles utilizem as mãos durante a execução, fazendo círculos ao lado da cabeça. Esse desenho mental ajudará na construção de um gesto mais redondo, que respeite a dinâmica do fraseado e mantenha a ressonância constante. Além de trabalhar as potências ressonantes, esse exercício estimula as dinâmicas escalares, reforçando os movimentos dentro de uma mesma tonalidade, e, por consequência melhorando a afinação com a internalização dos intervalos.

Exercício 8



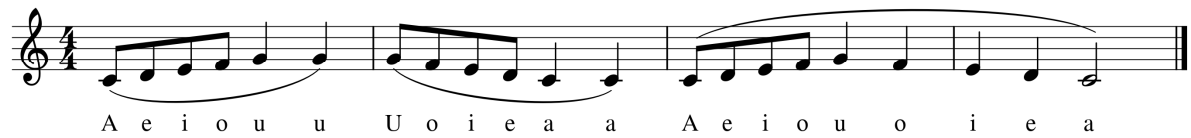
Mantendo a mesma estrutura do exercício anterior, porém, na escala descendente, abrir a boca relaxando a mandíbula, mantendo a ressonância no mesmo local, isso irá resultar em um fonema de som vocálico bastante semelhante ao da vogal “Ô”. Peça para que os alunos não pensem na articulação da vogal “Ô”, mas que eles apenas relaxem a mandíbula e naturalmente a vogal soará.

Exercício 9



Lembrar de manter a medianização das vogais (vogais na caixinha: semelhante à segunda parte do exercício anterior), a estrutura “ovolar” da boca, evitando a lateralização da emissão (som estridente ou metálico) e aproveitar o marco referencial da vogal “I”, no centro de emissão, em mediano, da cavidade buconasal, de forma a colocar uma vogal no lugar da outra.

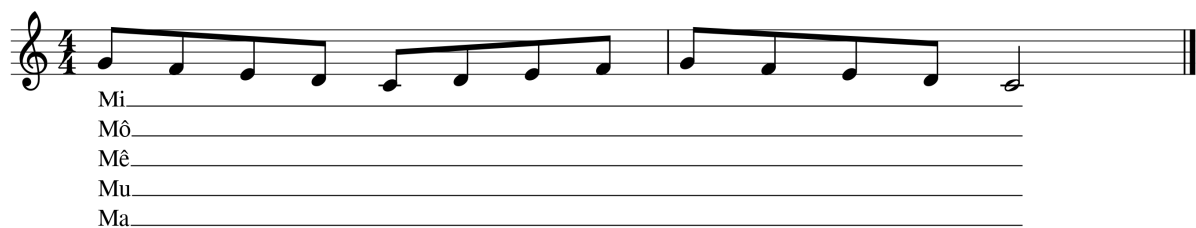
Exercício 9



Os *legatos* de frase foram colocados para reforçar a ideia de unidade nos fraseados e as possibilidades de respiração entre elas, se algum estudante apresentar dificuldades em manter o *appoggio* como uma única respiração.

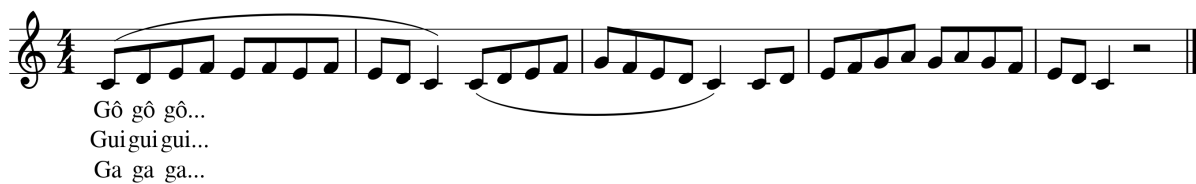
Sistema Articulador

Exercício 10



A consoante “m”, por ser bilabial e nasal, apresenta forte semelhança com a estrutura de emissão do *bocca chiusa*, o que ajuda na ideia progressiva e cumulativa dos exercícios, mantendo a estrutura de ressonância para o melhoramento da projeção com a abertura dos lábios.

Exercício 11



A articulação utilizando a silabação com a família do “G”, pela própria formação do fonema, que se dá na parte mais posterior da boca, auxilia na conformação de *gola aberta*, principalmente nas regiões de falsete, mantendo a laringe baixa, evitando o soar da modal da voz. Para potencializar o efeito deste exercício, peça para os estudantes simularem a respiração no momento de inspiração, semelhante ao ato de *sugar macarrão*.

Exercício 12

C(I) Dm(ii)

Po - do - bo - do po - do - bo - do po - do - bo - do po...

Ve - vi - fe - re ve - vi - fe - re ve - vi - fe - re ve...

Ti - de - ti - do ti - de - ti - do ti - de - ti - do ti...

Lu - ne - ri - no lu - ne - ri - no lu - ne - ri - no lu...

Ja - nc - nho - na ja - nc - nho - na ja - nc - nho - na ja...

Ki - lo - ve - be ki - lo - ve - be ki - lo - ve - be ki...

3 Em(iii) F(IV) G(V)

6 Am(vi) B°(vii°) C(I)

Esse exercício articulatório dá ênfase aos fonemas de emissão anterior, central e posterior da boca. Trabalhando todos os possíveis níveis articulatórios de emissão dos fonemas de maneira ágil e sincrônica. Lembrar de manter um gesto semelhante às estruturações propostas nos últimos exercícios de ressonância com as vogais.

Exercício 13

C(I) G7(V7) C(I) G7(V7) C(I)

o meu co ra ção de - sa - bro - chou teu co - ra - ção que sen - can tou

A partir desse exercício, compartilharemos vocalizações que se assemelham, em fraseado, ao formato canção, para ajudar na transição do processo de aquecimento vocal para a passagem de repertório a ser trabalhado no coro. Continuamos dando ênfase a todo processo cumulativo até aqui, tentando contemplá-los em todo o corpo desses exercícios na utilização de saltos intervalares, principalmente sobre a estrutura de tônica dos acordes em suas respectivas escalas e sustentação de notas.

Exercício 14

C(I) G(V) C(I) G(V) C(I)

Meu a - mor vo - câ sem - pre se - rá só meu só só meu

Exercício 15

C F C F C F C

Ro-da desam-ba que sam-ba lá sam-ba sam-ba'a-qui sam-ba lá sam-ba'a-qui sam-bou

Exercício 16

C(I) F(IV) C(I) F(IV)

Si - go dis - tan - te da vi - da meu bem se

5 G(V) G(V) C(I)

foi se foi

Exercícios extras: tonalidade menor e cromatismo.

Exercício 17

Am(i) Bm7(b5)(iib5) B°(iisubV)

Que - ro ver o dia en - tar - de - cer e'a - noi - te - cer

5 Am(i) Bm7(b5)(iib5) B°(iisubV) Am(i)

que - ro ver o dia en - tar - de - cer

Exercício 18

Am(i) E7(V) Dm(iv) E7(V) Am(i)

Vi - rá ver - da - de ve - rei vi - rar Vi _____ vi - rá

Exercício 19

Am7(i) D7(IV7) Am7(i) D7(IV7)

Sam-ba pra'ouvir o som do mar sam-ba pra que rer te que-ren - do

3 D7(IV7) Am7(i) D7(IV) Am7(i)

te que - rer te que-ren - do sem ter que te que - rer

Exercício 20

Dm(ii) G7(V) C(I)

Quan - tas ve - zes eu pre - ci - so di - zer que não foi vo - cê

APÊNDICE II
Arranjos didáticos para o estudo progressivo

Entra Na Roda

KARATIS

Jp Ribeiro

Baião

8 C F Dm G 1. C 2. %

Lai ê lai a Lai ê lai ê Lai ê lai ê lai ê lai a lai En-tra na

7 C F Dm G C

ro - davem vem de - va - gar me - ni - no ou me - ni - na o que im - por - ta é can - tar a mão no co - ra -

11 % F Dm G 1. C 2.

ção a - mor é de mon - tão eu can - to a po - e si - a a luz de - ss a can - ção en - tra na ção

16 C F Dm G 1. C 2. C

ê lai a Lai ê lai ê Lai ê lai ê lai ê lai a

Cirandeia

Coro Karatis

Jp Ribeiro

O ci-ran - de - ia va-mos ci - ran - dar O ci-ran - de - ia va-mos ci - ran -

5 dar é can-ti-ga de ro-da pra to-do me-ni-no quequi-ser can tar O ci-ran - nhar Eu
é can-ti-ga de ro-da pra to-da me-ni-na quequi-ser so

9 te-nhou-mado-ce can-ti - ga pra quemqui-ser ou-vir Eu te-nhou-mado-ce can-ti - ga pra

12 quemqui-ser ou-vir em ro-da gi-ran-do re-me-xe ba-tu-que que so-a sefaz ou-vir em

15 ro - da gi - ran - do re - me - xe ba - tu - que que so - a se faz ou - vir

Jesus, Jesus

Cânone

Jp Ribeiro

Desconhecido

1 Fm Cm Fm Cm

Je - sus Je sus

5 Fm Cm Fm Cm

eu a go ra ve nho a ti

9 Fm Cm Fm Cm

tu me dás de tu a ri que za

13 Fm Cm Fm Cm

eu te a mo tan to

Solfejar

Arranjo didático

Jp Ribeiro

E

Ve nham co mi go cri an ças

Ve nham co mi go

5 A9

Ve nham a pren der a sol fe jar

A can ção E u can ta rei

9 E

Ve nham co mi go cri an ças

Ve nham co mi go

13 A9

va mos lá sol fe jar

va mos Sol Fe Jar

17 E A B A

do re mi fa sol fa mi re

Do Mi Sol Mi

21 E A B A E D.C. al Fine

do re mi fa sol fa mi re do

DO Mi Sol Mi Do

27 E A B A E

Do Mi Sol Mi Do

35 E A B A E Fine

Do Mi Sol Mi

Sol Mi Do

Canto do povo de um lugar

Especialmente para o Coro do IFCE Crateús

Arr. Jp Ribeiro

Caetano Veloso

Mez

Barítono

Chords: C, F, C, F, F, Fm7M, C

Mez lyrics: Ô ô _____ ô ô To do di ao Quandoa noi tea

Barítono lyrics: U _____ u _____ u u Di Noi

8

Mz

Bar.

Chords: G, Am, Em, F

Mz lyrics: sol le van ta ea gen te can tao sol de lu a nan sa ea gen te dan ça ve ne

Bar. lyrics: a vem vem e traz o Te vem e dan ça

11

Mz

Bar.

Chords: G, C, C, G, Am

Mz lyrics: to do di a Fim da tar dea te rra co ra ran doa noi te Ma dru ga da céu dees tre las

Bar. lyrics: sol o sol Tar de co lua a lua Ma dru co ga

15

Mz

Bar.

Chords: Em, F, G, C

Mz lyrics: ea gen te cho ra por que fin da tar de ea gen te dor me so nhan do com e las

Bar. lyrics: ra da cho dor rao me fim so o_ fim do

O Leãozinho

Coro Karatis

Arr. Jp Ribeiro

Caetano Veloso

Soprano

Bass

4

S.

B.

9

S.

B.

13

S.

B.

Gos-to mui-to de te ver le - ão-zi-nho ca - mi-nhan-do sob o Sol
Pa - ra des - en - tris - te - cer o meu co - ra - ção tão só

Gos to mui to de te ver le ão
Pa ra de sen tris te cer le ão

gos - to mui to de vo - cê le - ão - zi - nho
bas - teu en - contrar vo - cê no ca - mi - nho

ca - mi - nhan - do ao sol
o meu co - ra - ção

Um fi - lho - te de le - ão rai o da manhã
O meo co - ra ção é o sol Pai de to - da cor

um fi lho te de le ão ca mi nha so bre o sol

A rras tan do meu o lhar co mo i ma o meu
Quan doe - le dou - raa pe - le ao le u

a rras tan do meu o lar co mo se fo sse
O meo co - ra cao é o sol

17 Gm/D Gm/D

S. 
co ra ção quando e le dou rar

B. 
Pai de to da cor Quan do ele doura a pe - le ao le u

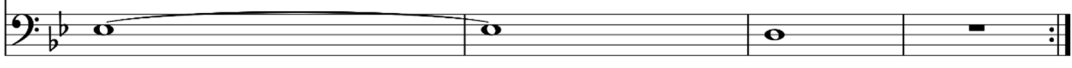
24 Bb F7 Gm Dm

S. 
gos-to de te ver ao sol le - ão-zi-nho de te ver en-trar no mar
gos to de fi-car ao sol le ão-zi-nho de molhar minha ju-ba

B. 
Gos - to mui - to de te ver le ão en trar no teu
Gos - to mui - to de fi - car ao sol ver tu a ju -

28 Eb Ab Bb D.S.

S. 
tu a pe le tu a luz tu a ju ba
de estar per to de vo cê en tra nu ma

B. 
mar
ba

Cio da Terra

Especialmente para o Coro Cênico Karitis

Arr Jp Ribeiro

Milton Nascimento/Chico Buarque

70 bpm Am G F

Soprano

De-bu-lhar o tri - go re-co - lher ca-da ba - go do tri - go
A - fa-gar a te rra conhe os se - gre - dos da te - rra

Contralto

De bu lhar o tri go for
A fa gar a te rra co

Barítono

De bu lhar o tri go for
A fa gar a te rra co

5 C D

Sop.

For-jar do tri - go Omi - la - gre do pão e se far tar de pão
Ci - o da ter - ra pro - pi - cia es-ta-ção de fe-cun-dar o chão

C.

jar o pão do tri go
nhe cer o se gre do

Bar.

jar o pão do tri go
nhe cer o se gre do

9 Am G F

Sop.

De ce par re co lher a ca na da
O _____

C.

De ce par re co lher a ca na da
O _____

Bar.

De-ce-par a ca - na re-co - lher a ga - ra - pa da ca - na
O _____

13

Sop. C D

Rou bar da ca na o seu mel

O

C.

Do çu ra do seu mel

O

Bar.

Rou bar da ca - naA do - çu - ra do mel se lam - bu - zar de mel

Eu te Darei o Céu

Coro Cênico Karatis

Arr Jp Ribeiro

Roberto Carlos/Erasmoo Carlos

Guitarra

Mezzo-soprano

Contralto

Tenor

Simulando o "auau" da guitarra

4

F Dm Gm C7

MzS.

Contralto

Ten.

8

ãunãun ãun...

ãun ãun ãun ãun ãun...

ãunãun ãun...

8

F Dm Gm Dm7

MzS.

Contralto

Ten.

8

12 F Dm Gm C7

MzS. Eu te da-rei o céu meu bem e o meu a - mor tam - bém

C. Tchu tchu tchuru ru tchu tchu tchuru ru u

Ten. 8 Tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu tchu tchu tchutchu

16 F Dm Gm Dm

MzS. Eu te da-rei o céu meu bem e o meu a - mor tam - bém

C. Tchu tchu tchuru ru tchu tchu tchuru ru

Ten. 8 Tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu tchu tchu

20 Dm F Dm F

MzS. Uh uh uh uh

C. Uh uh uh uh

Ten. 8 Quan - to tem - po eu vi - vi a pro - cu-rar

24 Dm F Dm F

MzS. Uh uh uh uh mas

C. Uh uh uh uh

Ten. 8 Por vo - cê meu bem a - té lhe en - contrar

28 Am Gm C7

MzS. Se vo - cê pen-sar em me dei-xar fa -

C. Oh oh

Ten. 8 Oh oh

32 Am Gm C7

MzS. rei o im - po-ssí - vel pra fi-car a - té

C. oh oh

Ten. 8 oh oh

36 F Dm Gm C7

MzS. Tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu tchu

C. Tchu ru ru ru ru tchu ru ru ru ru u

Ten. F Dm Gm C7

Eu te da-rei o céu meu bem e o meu a - mor tam-bém

40 F Dm Gm Dm

MzS. Tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu tchu

C. Tchu ru ru ru ru tchu ru ru ru ru

Ten. F Dm Gm Dm

Eu te da-rei o céu meu bem e o meu a - mor tam-bém

44 Dm F Dm F

MzS. Uh uh uh uh

C. Vo - câ po - de'a-té gos - tar de'ou - tro ra-paz

Ten. Uh uh uh uh

48 Dm F Dm F

MzS. Po-

C. Que te der a-mor ca - ri - nho'e mui - to mais

Ten. 8

52 Am Gm C7

MzS. rém mais di que eu nin - guém vai dar A -

C. Oh oh

Ten. 8 Oh oh

56 Am Gm C7

MzS. té o in - fi - ni - to'eu vou us - car en - tão

C. Oh oh

Ten. 8 Oh oh

60 F Dm Gm C7

MzS. Eu te da-rei o céu meu bem e o meu a - mor tam - bém

C. Tchu tchu tchuru ru tchu tchu tchuru ru u

Ten. 8 Tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu

64 F Dm Gm Dm Fine

MzS. Eu te da-rei o céu meu bem e o meu a - mor tam - bém

C. Tchu tchu tchu ru ru tchu tchu tchu ru ru

Ten. Tchutchu tchu tchutchu tchu tchutchu tchu tchu

68 Fm Bbm Fm Bbm

MzS. Burburinho...

C. Burburinho...

Ten. To - da minha vi - da'eu já te de - i e'a - go - ra já não se -

72 Fm Bbm Eb7 Ab D7 C7 D.S. al Fine

MzS. eu mo-rre - re - i

C. eu mo-rre - re - i

Ten. - i o que vou fa - zer se'eu te per - der eu mo-rre - re - i

APÊNDICE III: enredo e súmula dos espetáculos

Enredo

BALAIO: DAS TRIPAS CORAÇÃO

Como um Balaio que se propõe a transportar os mais variados e diversos materiais pelos múltiplos espaços de imigração e emigração, não só no intercâmbio de produtos, mas no multiculturalismo que compõe o Nordeste; e se nordestinos somos, e como somos, gerados e formados pelos frutos desse intercâmbio cultural e herdeiros de uma força de subversão da lida inigualável, fazendo do dia a dia “das tripas coração”.

Nesse sentido, o primeiro espetáculo do Coro Karatis retrata, por meio da performance Coral, parte da realidade nordestina, explorando temas que vão desde a religiosidade, o amor aventureiro, a ciclicidade dos dias, da vida, e até a lida do trabalho do campo.

Ato um: LIDA!

Cena 1 (Luzes baixas)

Canto do Povo de Um Lugar. Caetano Veloso.

No Centro do palco está uma corista. Os demais estão deitados ocupando os diversos espaços do Palco. Nesse ato o corista desperto é um curioso sobre os conteúdos e objetos populares que estarão formando o fundo e alto de palco, lendo, observando de forma contemplativa. Os instrumentos adjutores fazem ambiência na tonalidade de Dó Maior.

Após o público se acomodar em seus lugares, o corista desperto irá recitar a poesia Sertanejo Oh! Xente de Edmilson Providência⁴⁴, sendo a deixa para o começo da canção. Após a execução da canção primeira vez o centro de palco deverá ser desfeito assumindo a marcação de meia lua tradicional do coro.

Obs.: Na segunda execução na parte da canção “dança venerando a noite...” Ter um momento em valsa, para alguns integrantes dançarem.

⁴⁴Poema de um poeta local. Disponível em: PROVIDÊNCIA, Edmilson. Sertanejo OH! Xente. Crateús: Edição do autor, 2011.

Cio da terra. Milton e Chico Buarque.

Devido à dificuldade técnica do arranjo, a dinâmica de movimentação no palco será reduzida, porém, sugerimos a formação de um cenário que reforce a ideia de *lida*, podendo ser expresso por meio do posicionamento dos integrantes, de costas uns para os outros, dando a ideia de lida individual, que todos enfrentam.

Obs.: Podemos usar aqui algumas ferramentas de trabalho. Ex: Enxada, ciscador e etc.

Ato 2: RELIGIOSIDADE!

Anunciação. Alceu Valença.

Recitação dramática da letra de anunciação; Logo após:

Alguém grita apontando para o céu com a fala transtornada e indignada: Olhem! Vejam, o que quer dizer aquilo! Outro diz: vejam as plantas e a terra também! E um último diz: e não é somente isso, os homens se destroem entre si!!!

Nesse ato o coral deverá voltar-se para a diagonal direita do palco, com um olhar levemente contemplativo para os céus. Virando levemente o olhar para mostrar-se ao público durante os refrãos da canção.

Jesus! Jesus! Autor desconhecido.

Movimentação como se partissem em romaria ou quermesse, construindo uma cena de súplica, alguns ajoelhados, outros sentados, outros em de pé. Aqui a movimentação será mais facial e com gestos braçais. Sugiro a diagonal esquerda do palco. (Pode existir falas de convocação entre os integrantes do coro, até a formação estar completa, enquanto isso a banda pode fazer uma introdução para o arranjo).

Ato 3: ROMANCE!

Recitação dramática de Sabiá.

Numa sala de reboco/Xote das meninas. Luiz Gonzaga.

Uma corista sai dando psiu, psiu, para os meninos, podendo até escolher um par, para dar margem ao falatório sobre um possível casório que se dará na próxima canção (Numa sala de reboco/Xote das meninas).... Nesse momento do espetáculo é importante trazer à tona

uma atmosfera cômica e descontraída, pois queremos remeter a força de subversão do nordestino, que se dá, principalmente, através do romance e do curtir a vida.

Sabiá/Xodó. Luiz Gonzaga/Dominguinhos

Dois blocos separados, onde no momento do PSIU do contraponto os meninos e as meninas se provoquem, paquerando mesmo, no primeiro instante da canção é preciso corresponder a paquera, pois durante o arranjo existem os momentos em que demonstraremos resistência.

Atenção a partir dessa canção é preciso uma inteiração maior inclusive de olhares entre os integrantes do coro.

Numa sala de reboco/Xote das Meninas

Alguém diz pra corista que saiu dando psiu:

Eita! Vish! Tu é fogo mesmo. Só quer e só pensa em Namorar.

As meninas do soprano sentam na beira do palco, bem encantadoras, junto ao termino do trecho a quatro vozes. Pois elas puxarão a melodia, os demais podem fazer uma linha atrás delas deixando o devido espaço para as percussões corporais.

As sopranos podem voltar para a cena geral quando for chegar o refrão, onde daremos os destaques devidos a quem estiver com a melodia.

Na segunda vez do arranjo podemos ter alguns meninos galantes, dois serão suficientes, que saiam na hora do “todo tempo quanto...” para corteja as meninas.

Quando a canção findar outro corista declara: Mas tudo que é bom dura pouco.

ACABOU!!!

Espumas ao vento. Fagner.

O instrumental começa e todos estão perplexos, no exato instante que o primeiro solista começar a cantar, o coro deverá assumir uma postura estática (esquema estatueta) que remeta o implorar para o outro não partir. Porém a performance estática será rompida pelos trechos cantados em uníssono por todos os integrantes do coro.

Leãozinho. Caetano Veloso.

Aqui restou a memória saudosa de quando se estava ao lado d@ amad@, então o coro se espalhará pelo palco, misturados os naipes. Respeitando os integrantes de modo que ninguém se interponha sobre o outro.

Ato Final

*Recitação dramática da canção **ORAÇÃO!***

Oração. A banda mais bonita da cidade.

O coral volta a posição original de meia lua, o sentimento aqui deverá ser de satisfação e conclusão de um processo que foi sendo desenvolvido durante meses a fio de longo estudo e dedicação.

Na repetição final da canção o público será convidado a cantar juntamente conosco.

ALÉM DO HORIZONTE, RITOS ATOS E MEMÓRIAS SOBRE O REI⁴⁵.

Regência: João Paulo Ribeiro⁴⁶

Co-regência: Laís Costa⁴⁷

Conceito

Enxergar além do horizonte é (re)imaginar a rotina como ato transposto de recordar vivências e movências sonoras, que nos marcaram e marcam, que nos atravessam, que nos compõe gerando novos arranjos humanos das músicas, de si e do outro...

Nesse lugar, da memória, o corpo coletivo amanhece lindo, as saudosas lembranças de aventuras fugazes individuais vão eclodindo no compartilhamento sonante como um caos grávido de possibilidades rompendo com a esterilidade criativa sistêmica da lida.

*Louco então é quem se aventurar
quem se atrever a desafiar
e nesse caminho trilhar.*

Atravessar os portais da própria empiria latente personificando-a, eternizando-a no palco/canção.

O coro cênico Karatis, desse modo, convida os seus participantes e o público a se transportarem para esse lugar da territorialidade da afetuosa lembrança, inebriando suas almas na conjugação corpo, gesto e som... *Bom Espetáculo...*

Tematização e contextualização

O espetáculo conta com arranjos vocais das músicas do cantor e compositor Roberto Carlos, pegando variados períodos da sua vida e obra. Nossos ensaios acontecem às terças e quintas-feiras de 17:30h às 19:30h. Os arranjos foram criados e desenvolvidos especialmente para atenderem às necessidades específicas do coro do IFCE Campus Crateús, denominado de

⁴⁵Espetáculo ainda em conclusão. Teve suas atividades suspensas devido a pandemia do novo corona vírus.

⁴⁶Professor de Canto Popular do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) no curso de Música-Licenciatura do Campus Crateús. Graduado em Música - Licenciatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC/2016). *E-mail: joao.holanda@ifce.edu.br*

⁴⁷Musicista e Educadora, atua na Formação de Professores através de práticas musicais compartilhadas, com ênfase para Canto Coral, Harmonia Musical e Arranjo. Atualmente é Docente do IFCE - Instituto Federal do Ceará, lotada no Campus Crateús - Curso de Licenciatura em Música. *E-mail: rocha.lais@ifce.edu.br*

Karatis (Tribo indígena fundadora da região), que hoje conta com aproximadamente 37 vozes, sendo a grande maioria vozes femininas e de pessoas que nunca estudaram música formalmente.

Logo, as estruturas dos arranjos precisaram se adequar a essas particularidades do grupo: na maioria, usamos arranjos de até 3 vozes com alguns momentos a quatro vozes. Hoje contamos com 5 músicas devidamente apropriadas e melhorando suas dinâmicas, fraseado, harmonização no coletivo e seus gestos interpretativos.

O espetáculo encontra-se em sua fase final de montagem, estamos coadunando a performance vocal com movimentos e composições das cenas. Vale salientar que toda essa construção é coletiva com sugestões de todos os envolvidos no processo de ensino-aprendizagem.

Por muitas vezes, as sonoridades e as lembranças que as músicas nos trazem através da conjuntura dos arranjos nos sugerem algumas movimentações implícitas nas melodias da composição, o que acontece no caso da música: Se você pensa, que as vozes agudas parecem um vento em contraponto a melodia que aparece nas vozes graves.

Para os ensaios, utilizamos dois espaços da escola: o famoso laboratório de desenho (Maior sala do campus, atualmente utilizada às terças para maior enfoque na técnica vocal aplicada), de onde tiramos as cadeiras todas as vezes antes de começar o ensaio; e, agora, para a montagem das cenas e movimentações, começamos a utilizar o auditório principal do campus às quintas-feiras.

Se ver atuante, protagonista, cantor e intérprete é o que ansiamos com nosso compartilhamento de saberes, a utilização consciente das vozes e o desenvolvimento de potencialidades musicais diversificadas.

Documentário (Curta-metragem)

Em parceria com a coordenação de audiovisual do campus, iremos produzir um curta metragem para ser a introdução do espetáculo sobre a influência e memória das composições de Roberto Carlos na vida dos integrantes do coro que darão seus relatos em teor informal (tom de conversa), trajados com a roupa do espetáculo para remeter a ideia de personagem.

Buscamos aqui uma aproximação consciente e afetiva das músicas ensaiadas, perguntado se estas têm alguma relação com uma cena, trazendo sentimentos de identificação.

Poderemos utilizar pequenos recortes de letras para instigar essa reflexão. Após o curta, seguiremos com a execução das canções.

Arranjos

Além do Horizonte

Roberto Carlos/Erasmu Carlos

Arr. Laís Costa

Esse arranjo tem se configurado como o arranjo de entrada, a dimensão do espetáculo onde se passará a narrativa musical. Pensamos em o coro sair em movimentação da plateia e ir cantando em direção ao palco, onde terá os elementos de cenário dessa dimensão imagética. O arranjo, em determinados momentos, lembra bastante as síncopes do samba e da bossa nova por uma compostura polirrítmica que, nas vozes individuais, é bastante simples e de fácil apreensão, porém, na conjuntura coletiva, temos uma linda densidade entre vozes, sendo o ponto de maior atenção durante a passagem da música e de sua execução.

Se você pensa

Roberto Carlos/Erasmu Carlos

Arr. Jefferson Belarmino

Foi o primeiro arranjo a ser compartilhado. Nele o arranjador parece nos deixar implícito que as vozes femininas, no contracanto inicial, devem parecer um vento adornando a melodia principal, que vão ganhando forma e intensidade até assumir tempestivamente a melodia principal no refrão, onde as vozes masculinas assumirão o lugar de contracanto.

É preciso saber viver

Roberto Carlos/ Erasmu Carlos

Arr. João Paulo Ribeiro

Nesse arranjo as estrofes da canção são alternadas em uníssono entre as vozes masculinas e femininas e o refrão dividido em três vozes. Porém a memória afetiva do público em referência a canção fez com que a incorporássemos de vez ao repertório e, possivelmente, será a música de encerramento do espetáculo.

É proibido Fumar

Roberto Carlos/Erasmu Carlos

Arr. Jefferson Belarmino

Nesse arranjo tivemos como desafio o encaixe das vozes que executam o contraponto, pois estão localizadas durante grande parte da música nos contratempos da melodia principal,

necessitando de grande atenção na voz do outro para encaixar a execução do arranjo. Nessa canção também temos, no início, um elemento de percussão corporal nas vozes femininas (estalo de dedos). A movimentação de cena nessa canção, também por sugestão do próprio arranjo, se dá galante e sedutora.

Eu te darei o Céu

Roberto Carlos/Erasmu Carlos

Arr. João Paulo Ribeiro

Ao escrever esse arranjo, tivemos como propósito utilizar apenas vocalizações para o acompanhamento da melodia sem uma letra definida, somente a sustentação de vogais (“O”, “u”) ou sílabas percussivas (Tchu e Tchuru). No começo da canção tentamos, de maneira coletiva, imitar o timbre de uma guitarra com efeito de “Au Au”.

Figurino

Devido à escassez de recursos para a aquisição de um figurino personalizado e a impossibilidade de pedir ao próprio grupo pra custear as despesas, pois muitos dos integrantes não podem arcar com tais gastos, resolvemos, coletivamente, utilizar roupas que já tenhamos a nossa disposição ou que consigamos pegar emprestado com outros, porém elas devem fazer relação coerente com a estética estilística da década de 1960.

Cenário

A ideia é de um lugar do sonho, da lembrança saudosa, da aventura romântica. Pensamos em uma estrada projetada ou desenhada no meio do palco com uma perspectiva de profundidade rumo ao horizonte, gerando a ideia de caminho a percorrer nesse lugar da memória; usaremos ainda vinis, vitrolas, projeção multimídia interativa de acordo com os temas das canções e artigos característicos da década de 60 para comporem junto ao figurino.

Densidade Instrumental

Durante os ensaios, o violão é o instrumento mais utilizado, logo ganhando lugar principal em referenciar e conduzir o coro. Usaremos ainda: bateria, guitarra, flauta transversal, piano e contrabaixo. O que demandará um pouco de esforço em equalizar as gamas sonoras, porém, para o resultado sonoro que pretendemos atingir, a utilização desses instrumentos são indispensáveis. A parceria será do coral com alunos da licenciatura em música e docentes que tenham afinidades com estes instrumentos.

APÊNDICE IV:

Fotos de apresentações, viagens, oficinas e registros dos ensaios

Aula inaugura do coro 12.09.2017



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Primeira apresentação pública do coro no auditório do campus



Fonte: Gladson Caldas/Serviço de comunicação do Campus

Cúria Diocesana antes da apresentação



Fonte: Gladson Caldas/ Comunicação do Campus

Primeira apresentação natalina do alto da sacada da cúria Diocesana com os alunos da comunidade surda



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Entrega de cestas básicas arrecadas pelo coro para pacientes do Centro de nefrologia do município com interpretação simultânea em LIBRAS



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Processo de finalização e montagem de cenas do Balaio: das tripas coração



Fonte: Arquivo pessoal do autor. Teatro Rosa Moraes. Crateús-CE

Primeiro ato do Balaio: das tripas coração



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Espectáculo Balaio: Das Tripas coração
Performance da música Espumas ao Vento.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Ato final do Balaio: das tripas coração.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Pré-estreia do espetáculo Além do Horizonte em 20.12.2019



Fonte: Gladson Caldas/Comunicação do Campus

Pré-estreia do espetáculo Além do Horizonte 20.12.2019



Fonte: Gladson Caldas/Comunicação do Campus

Pré-estreia do espetáculo Além do horizonte 20.12.2020



Fonte: Gladson Caldas/Comunicação do Campus

I Encontro de Corais Intercampi. Sobral-CE



Fonte: Arquivo Pessoal do Autor

II Encontro de Corais Intercampi. Limoeiro-CE.



Fonte: Arquivo Pessoal do autor