

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

PATRÍCIA SAMPAIO TAVARES

**PROSÓDIA E SUBTEXTO – UMA PESQUISA-AÇÃO SOBRE O TEXTO NA
MÚSICA VOCAL E CORAL E RECOMENDAÇÕES**

Brasília

2018

PATRICIA SAMPAIO TAVARES

**PROSÓDIA E SUBTEXTO – UMA PESQUISA-AÇÃO SOBRE O TEXTO NA
MÚSICA VOCAL E CORAL E RECOMENDAÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.
Linha de Pesquisa: A - Performance
Orientador: Prof. Dr. David Bretanha Junker

BRASÍLIA

2018

Sp Sampaio Tavares, Patricia
Prosódia e subtexto - uma pesquisa-ação sobre o texto na
música vocal e coral e recomendações / Patricia Sampaio
Tavares; orientador David Bretanha Junker. -- Brasília, 2018.
75 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Prosódia. 2. Subtexto. 3. Texto. 4. Música vocal. 5.
Música coral. I. Bretanha Junker, David, orient. II. Título.



Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Dissertação intitulada Prosódia e Subtexto – Uma Pesquisa-ação sobre o texto na música vocal e Coral e recomendações, de autoria de Patrícia Sampaio Tavares, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. David Bretanha Junker
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias
Universidade Federal do Goiás

Prof. Dr. Flávio Pereira dos Santos
Universidade de Brasília

Data de aprovação: Brasília, de de 2018.

DEDICATÓRIA

Dedico essa pesquisa ao meu pai (in memoriam) que me inspirou e me incentivou a estudar música; à minha mãe por toda a paciência e apoio nessa jornada; à minha família que sempre me apoiou na minha escolha profissional; aos amigos da vida que fazem parte de toda a minha trajetória; aos amigos que a música me ofertou e com os quais eu trabalho dentro da música; aos meus alunos e alunas de canto com os quais compartilhei conhecimentos e aos que cantaram em coros comigo, seja como colega, seja como corista regido por mim e a todos que direta ou indiretamente contribuíram para que esse trabalho fosse realizado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, meu pai (in memorian) e minha mãe, amigos e colegas de trabalho, alunos e ao meu orientador Professor Dr. David Bretanha Junker e demais professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação – Música em Contexto, do Departamento de Música e Universidade de Brasília, por todo ensinamento e apoio nos momentos difíceis.

“Que a verdade deve ser dita em qualquer situação, não resta dúvida. Mas a forma com que ela é comunicada é que tem provocado, em alguns casos, grandes problemas. A verdade pode ser comparada a uma pedra preciosa. Se a lançarmos no rosto de alguém pode ferir, provocando dor e revolta. Mas se a envolvemos em delicada embalagem e a oferecemos com ternura, certamente será aceita com facilidade.” Conto árabe

“Há canções e há momentos que se casa com canção. De fazer tal casamento vive a minha profissão.”

RESUMO

O propósito desta pesquisa é buscar caminhos que proporcionem uma melhor performance na música vocal e coral, a partir do texto. Para se chegar a uma conclusão a esse respeito foi realizado uma pesquisa-ação com o Coro São Francisco e alunas de canto. Foram aplicadas técnicas de aprendizagem. No caso do Coro São Francisco, a valorização da prosódia e o trabalho técnico vocal convencional. E com as alunas de canto, contextualização histórica e textual e subtexto. O primeiro processo resultou em um ajustamento no ritmo e na afinação do coro. No procedimento, com as cantoras solistas, o entendimento e a compreensão do texto foram determinantes para a memorização da canção. Os exercícios com a prosódia, sob o ponto de vista da linguística, proporcionaram um movimento musical, que pode ser comparado aos estudos de Thurmond sobre o agrupamento de notas. O estudo do subtexto pregado por Stanislavski, mostrou que é possível abstrair informações substanciais para a construção de um personagem. A pesquisa incluiu a realização de coleta de dados, entrevistas, questionário, filmagem, gravação de áudios dos ensaios e recital. Este estudo demonstrou que os procedimentos de pesquisa-ação tiveram impacto nos objetos pesquisados e que o texto tem uma grande importância, em sua consideração, na execução da música vocal e coral.

Palavras-chave: Música Vocal e Coral. Texto. Prosódia. Subtexto. Interpretação vocal.

ABSTRACT

The purpose of this survey is seeks paths that provide a better performance in vocal and choral music, in part text. To get to the findings, a procedure was carried a research-action with São Francisco's Choir and two voice students. With both groups were applied learning techniques. In São Francisco's Choir situation the study of enhancing of prosody result in adjustment in rhythm and tunes of the choir. In procedure with the soloist singers, the historical contextualization and textual as the subtext was determinant to memorizing and comprehending of the song. The exercises with prosody provide a musical movement that can be compared to Thurmond studies about Note grouping. A technical issue that resulted in an action of better performance of the choir. The study of subtext preached by Stanislavski revealed that it is possible to abstract substantial input of the text to build character. In this case, the interpretative sense stands out. This study included data collection, interviews, surveys, shootings, audio recorders of the rehearsals and recital. The conclusion is that this procedure made a great impact on both groups. Thus the text has an immense importance as a technical asset when considering the text's prosody or the subtext, in the case of both the soloists and choral music.

Keywords: Vocal and Choral Music. Text. Prosody. Subtext. Vocal Interpretation.

LISTA DE FIGURAS

Gráfico 1 - Participantes do Coro São Francisco	48
Gráfico 2 - Participantes do processo.....	48
Gráfico 3 - Participantes que responderam o questionário.....	49

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 Comparativo entre fala e escrita - visão dicotômica Koch.....	31
Quadro 2 Repertório Coro São Francisco - Missa de Maio de 2018.....	57
Quadro 3 Repertório Coro São Francisco - Missa de Junho de 2018.....	57
Quadro 4 Repertório Coro São Francisco - Recital dia 05 de julho de 2018.....	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
Memorial.....	17
TEMA/PROBLEMA.....	21
1.1 Justificativa.....	24
1.2 Objetivos.....	27
1.2.1 Objetivo geral.....	28
1.2.2 Objetivos específicos.....	28
1.3 REVISÃO DE LITERATURA.....	29
1.3.1 Referencial Teórico.....	33
2 CICLO DE PESQUISA – Pesquisa-ação.....	35
2.1 Planejamento.....	35
2.1.1 Por que da escolha da pesquisa-ação.....	35
2.1.2 Contextualização.....	36
2.1.3 Por que da escolha dos grupos a serem estudados.....	38
2.1.3.1 Entrevista com o regente do grupo.....	39
2.2 Implementação.....	39
2.2.1 Técnicas de Pesquisa.....	39
2.2.2 Observação dos ensaios e apresentações com o estudo do texto.....	40
2.2.3 Aplicação dos conceitos textuais.....	40
2.2.4 Relação entrevistado, participantes e pesquisadora.....	42
2.2.5 O registro dos ensaios e do processo de aprendizagem do grupo.....	42
2.2 AVALIAÇÃO.....	44
2.2.1 Análise de dados.....	44
2.2.1 Questionário com os participantes do coro.....	46
2.2.1 Discussão dos dados.....	47
3 CONCLUSÃO.....	49

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	55
APÊNDICE A.....	56
Quadro 2 - Repertório da missa de 27 de maio de 2018 - Coro São Francisco.....	56
Quadro 3 - Repertório da missa de 24 de junho de 2018 - Coro São Francisco.....	56
Quadro 4 - Repertório do recital dia 05 de julho de 2018 - Coro São Francisco.....	56
Biografia da pesquisadora.....	57
ANEXO A.....	60
Coral São Francisco – Histórico.....	60
O REGENTE LAÉRCIO: FORMAÇÃO E ATUAÇÃO – Entrevista.....	61
Formação.....	61
Início dos estudos musicais.....	61
O interesse pela música coral.....	61
A regência.....	62
Contexto de atuação no Coro São Francisco de Assis.....	62
Concepções do regente.....	62
A escolha do repertório musical e função do coro na igreja.....	62
Metodologia de trabalho com o coro.....	63
Dificuldades enfrentadas nos ensaios.....	64
Competências necessárias a um regente de coro de igreja.....	64
Questionários participantes do Coro São Francisco.....	65

INTRODUÇÃO

Nas diversas formas de canto, seja lírico ou popular, seja solista ou em coro, o texto possui papel fundamental para que a música tenha comunicação efetiva com o público. Há situações que dificultam a promoção desta comunicação, tais como: problemas com a dicção, enunciação, metrificação entre outros, que podem ser resolvidos com exercícios realizados sob orientação fonoaudiológica, com aulas de canto ou, mesmo, com um *vocal coach*¹. Além disso, o texto musical pode parecer sem sentido para quem ouve e sua retórica estar fora de consonância com a melodia. Isso sem falar dos desafios de cantar em outros idiomas, como é o caso do repertório do cantor lírico e dos corais de um modo geral.

Na canção brasileira, especificamente, é comum a letra falar do cotidiano, de experiências pessoais, ou em alguns casos, ter um viés poético, tratando dos variados sentimentos, inclusive o amor. Mas, nem sempre o expectador compreende, ao ouvir, o que está sendo cantado.

Alguns estudiosos defendem que o intérprete brasileiro tem a fala como referência para a emissão vocal. Tatit (1996, p.15), faz um estudo sobre a performance da canção brasileira e enfatiza que “A voz que fala interessa-se pelo o que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas às suas respectivas funções.”

Mas, para Araújo, além do dizer, está o comunicar. O autor exemplifica este tipo de situação comparando interpretação operística com a de um musical. Ele diz:

Fazer um espectador se fixar a uma estória, por vezes contada em espetáculos de mais de duas horas de duração, não é tarefa fácil. O musical tem uma vantagem sobre a ópera: o texto está na língua natal do país, e há uma grande preocupação com a inteligibilidade deste texto. Mesmo assim, a inteligibilidade não é o bastante. O personagem tem que ter uma unidade vocal (entre voz falada e cantada) para que todas as nuances da sua psychê sobressaiam, tornando-o rico e coerente com a peça e a direção transmitida ao ator. Eu chamo isso de **Interpretação Vocal**. (ARAÚJO, 2013, p. 15)

¹ O *vocal coach* é um profissional que ajuda o cantor a resolver suas dificuldades vocais para atingir sua melhor performance.

Essa interpretação vocal que o autor acima citado expõe, está em todo tipo de canto, seja popular ou erudito, seja na música popular brasileira, seja no musical, no jazz, nos concertos líricos, na ópera ou no coral.

Uma distinção clara, existente entre o erudito e o popular é a diversidade de idiomas que o cantor lírico e o cantor de coro fatalmente se deparam ao cantar, bem maior que o cantor popular. Tal fato, torna o canto erudito e o repertório coral, de um modo geral, mais trabalhoso.

Falando do compositor, Tatit (1996, p.15) se refere a Noel Rosa, como sendo grande comunicador de sua língua, mesmo sem uma formação adequada para tal. Diz ele:

Um músico espontâneo, letrista sem contato com as correntes literárias da época (pelo menos, nada manifesto), desenvolveu com perícia ímpar o processo de recortar melodias e cobrir textos com a máxima eficácia de comunicação. (TATIT, 1996, p. 15)

Do mesmo modo, a música vocal tem um papel fundamental dentro da igreja. Composições sacras estão nos concertos e, também prestam seu serviço a uma comunidade local. Isto exige o mesmo tratamento vocal verificado na música erudita descrita há pouco.

Assim, essa investigação propõe uma pesquisa-ação, considerando o texto litúrgico encontrado no repertório do Coro São Francisco e repertório solo popular de duas estudantes de canto que serão chamadas de cantora 1 e cantora 2. O intuito é chegar a uma conclusão efetiva em relação ao estudo do texto dentro da música vocal e coral. Para tal, dois estudos foram realizados. Um, sob o ponto de vista técnico, com a valorização da prosódia e outro sob o ponto de vista interpretativo, com o estudo do subtexto. Ambos, concernente à importância e eficácia do texto, enquanto elemento de comunicação, durante a performance do intérprete.

MEMORIAL

O intuito desta seção é de contextualizar o porquê desta pesquisa se dar no tema em questão, abordando aspectos históricos da formação desta autora com o fim de contribuir com a informação do leitor. Por isso, será realizada uma narrativa na primeira pessoa do singular.

Em 40 anos de música, o canto se tornou atividade principal na minha vida profissional. Cantando em coros, concertos (como solista), óperas, musicais ou shows, o texto se tornou algo de suma importância para a interpretação musical vocal e espetáculos que envolvem a interpretação cênica. Participando também, em recitais de música sacra por mais de 20 anos, no coro de liturgia do culto messiânico, e ainda, criando espetáculos que misturam música e teatro, confirmando que a interpretação seja cênica ou musical, quando se trata do canto, tem o texto como veículo de comunicação. Mais do que isso, que a comunicação textual traz em si elementos como a prosódia, a dicção, a semiótica, significado e significante, me levando a investigar com esse trabalho como chegar a um aprofundamento da performance vocal.

Em 1991, fui indicada para ministrar aulas de canto no Instituto de Música do Distrito Federal. Já na primeira aula ministrada, o encantamento com o trabalho fez-me decidir que esta seria minha atividade principal. De lá para cá, participei de diversos workshops e passei a dedicar meu tempo nos trabalhos com voz, principalmente, aulas de canto, cantar em óperas e concertos, técnica vocal para coros, shows, musicais. Pouco a pouco, fui percebendo quão importante é o texto para a comunicação verbal, seja na fala, no canto ou no teatro.

Fruto da experiência com o Coro Feminino de Brasília, foi criada a companhia de musicais, da qual fiz parte, após curso preparatório ministrado pelo próprio maestro, por volta de 2011. Uma das grandes ênfases dada ao curso foi a importância do subtexto, ou seja, o sentido por trás do texto, como forma de interpretação da canção no musical. Essa ideia surgiu com Constantin Stanislavski, nascido em 1863 e falecido em 1938. Até hoje, parecem ser atuais e úteis no que diz respeito à interpretação de texto para atores e cantores.

No trabalho que desenvolvo com o Coro Sinfônico Comunitário da UnB, na área de Técnica Vocal, muitas vezes se canta em línguas estrangeiras, o que se torna um grande desafio para os coristas, especialmente, para os que nunca cantaram antes. De modo que, é preciso criar estratégias para facilitar o aprendizado de cantores, na sua maioria leigos, que encontram obstáculos e dificuldades no canto, especialmente, por causa do texto.

Além, deste e outros trabalhos com alunos de canto, que muito me fizeram pensar sobre o assunto aqui apresentado, trabalhos que realizei com grupos de teatro, onde ele (o texto) é ainda mais evidente, fizeram com que meus olhares se voltassem

para essa questão, pois, cada vez mais, escrever, interpretar e dirigir atividades que envolviam o texto, como shows populares, musicais e até peças teatrais foram fazendo parte da minha vida profissional.

Dois trabalhos, em especial, me proporcionaram a oportunidade de experimentar exercícios voltados para essa questão. Um deles foi o curso “Ser Artista” criado e idealizado pela atriz e diretora cênica Luciana Martuchelli com parceria da psicóloga Suzanne Ricarti, por volta de 2002-2003. Nesse curso eu ministrava o trabalho de voz com os alunos, sendo eu mesma também aluna do processo. O objetivo era despertar as habilidades artísticas que havia em cada um, de forma plena. Uma das habilidades que fui despertando foi a de escrever. Outro aspecto que percebi nos alunos é que a maioria estava ali por uma vontade de desenvolver as habilidades de teatro, cujo o quesito “texto” mais uma vez se tornava evidente. Porém, muitos apresentavam deficiência na compreensão do texto e na dicção, de modo que o meu desafio era o de amenizar as dificuldades dos alunos nesse aspecto (o texto).

Sendo a música, o caminho mais evidente na minha vida profissional, o meu papel, naquele momento, foi o de facilitadora, trazendo a música como meio de estudar aspectos como a dicção e a interpretação textual, como ferramenta de consciência para os futuros e presentes atores do curso.

Mais ou menos na mesma época, criei o Coro infanto-juvenil Viva Voz, cujo trabalho rendeu frutos. Comecei a escrever roteiros com textos para os coristas mirins. Movida pelos musicais fui inspirada a escrever meu primeiro texto intitulado “*O Natal do Caipira*”. Estava agora na posição de escritora e diretora de um espetáculo infanto-juvenil que seria encenado e interpretado por 22 crianças. E precisava fazer com que elas conseguissem passar o sentido da história e das mensagens do natal que estavam intrínsecas através da música.

Mais tarde por volta dos anos 2008-2009, fui indicada para ministrar aulas de voz e dicção na Faculdade Dulcina de Moraes em Brasília para alunos dos cursos de artes cênicas e artes plásticas. Mais uma vez me deparei com dificuldades no entendimento do texto, ferramenta fundamental para o ator. Os alunos apresentavam dificuldades como dar sentido à palavra ou a uma frase, tendo alguns, muita dificuldade no cantar, especialmente, em se tratando de cantar como um personagem. Para esses alunos, a música veio como ferramenta para a interpretação de textos, atividade muito recorrente no curso de cênicas, aliada à fala como instrumento que

emite notas, destacando-se a entoação ou entonação dos mesmos, para a partir daí desenvolver a voz como um todo, tanto para a fala teatral quanto para o canto.

Em 2016, fui contratada pela Secretaria de Cultura de Conceição do Coité, BA, para, de maneira voluntária ministrar oficinas para coro infantil e cantores populares. Esse trabalho rendeu frutos e o resultado foi a criação do grupo “Vozes Coiteenses”. Do grupo, participam pessoas de variadas idades que gostam de cantar, desde crianças a adultos. Para essas pessoas há a ministração de oficinas de canto. Dessa experiência, destaco a importância que as pessoas da cidade dão às letras das músicas. Uma relação de intimidade com o texto que em outras comunidades não se percebe. Nesse trabalho, surgiram, também, pessoas que não conseguiam cantar, mas tinham uma grande facilidade e intimidade com a poesia. Como já vinha buscando soluções e exercícios que ajudassem essas pessoas a encontrarem o caminho da música e do canto, acabei criando exercícios, a partir da fala, que facilitariam a aquisição da habilidade de cantar. Um desses exercícios foi aplicado a adolescentes do sexo masculino que se encontram no processo da muda vocal, no meu trabalho atual na Escola de Música. Muitas vezes, há uma dificuldade desses meninos em entoar as notas médias e agudas ou afinar com os demais estudantes da turma. As palavras saem com uma certa dificuldade de suas bocas, talvez por timidez, ou talvez por ter perdido a referência dos sons. Esses exercícios e outras recomendações advindas dessa experiência serão descritas no capítulo das recomendações.

1 TEMA/PROBLEMA

Em 40 anos de trabalho, questões sobre o texto, chamaram a atenção sobre sua forma de expressá-lo, fosse falado ou cantado. Por exemplo, no musical, muitas vezes é necessário sair do canto para a fala quase que instantaneamente, ou ainda em canções populares, o texto parece não fazer sentido, ou tem problemas de prosódia, o que dificulta o entendimento da mensagem. Vale lembrar que no canto lírico, na tentativa de cantar com alta ressonância, estudantes deixam o som quase branco sem muito timbre e o texto que, muitas vezes é sacrificado na emissão erudita, parece nulo, ou seja, só ouvimos uma melodia sem nenhum sentido textual. Por essa razão, a pesquisa foi direcionada para a investigação do texto na música vocal e coral.

A questão era, que aspecto do texto deveria ser pesquisado, tendo em vista, tantos estudos sobre dicção já consolidados. Seria esse o único ponto a ser ressaltado no estudo da música vocal? Talvez, seja sim um ponto bastante relevante para o cantor, ator e orador, para que se tenha clareza da mensagem. Afinal, uma boa dicção favorece uma melhor sonoridade tanto para a fala quanto para o canto. Entretanto, a interpretação vocal e musical vai muito além dessa questão.

Há diferenças entre a voz falada e cantada que a Mestre em Educação e fonoaudióloga Edméa Brandi de Souza Mello (1990) discorre em seu livro, intitulado “Voz Falada – Estudo, avaliação e tratamento”. (MELLO, pp. 6 a 13). No que concerne à altura tonal, intensidade de emissão e duração, ela diz:

A INTENSIDADE DA EMISSÃO VOCAL decorre de um jogo entre o volume – velocidade da corrente expiratória e a RESISTÊNCIA GLOTAL a ela oferecida pelas cordas vocais, criando aumento de pressão. Quanto maior a pressão, maior a resistência, maior a intensidade. Na FALA, as REDUÇÕES, bem como as AMPLIFICAÇÕES da INTENSIDADE DE EMISSÃO provocam quase sempre VIBRAÇÕES INARMÔNICAS. A VOZ pode apresentar-se esmaecida, pouco timbrada ou velada. Isto ocorre ou porque falta PRESSÃO AÉREA (fato comum entre os falantes) ou porque falta RESISTÊNCIA GLOTAL (hipotonia das cordas vocais). (MELLO, 1990, p. 6)

Essa é uma das diferenças entre a voz cantada e a voz falada que MELLO (1990) fala em seu livro. Nem todos dispõem de uma técnica vocal apurada o suficiente e, ainda assim, integram coros. Então, como esses cantores podem superar essas dificuldades? Outra questão é o que MELLO (1990) chama de ritmo cronal,

constituído pela maneira como o sujeito falante relaciona a duração das sílabas átonas com as dos acentos frasais. Ela explica:

De fato, no CANTO, as sílabas têm a duração predeterminada pelas exigências melódicas. Ou seja, o que predomina é o RITMO MUSICAL, ao qual se associa a melodia. Os recitativos, em ópera, seriam uma exceção, mas nem todos os compositores são tão fiéis à realidade da FALA como o foi, por exemplo, o francês Lulli.

É claro que o CANTO POPULAR está sempre mais próximo da FALA e desde os anos 80 o rock é muito mais fala que canto. (MELLO, 1990, p.7)

Mais adiante, sintetiza, ainda:

No CANTO, a VOZ é PERCEBIDA COMO INSTRUMENTO. Logo, deve ter QUALIDADE INSTRUMENTAL, AFINAÇÃO, RESISTÊNCIA e MALEABILIDADE.

Na FALA, a VOZ é PERCEBIDA (ou deveria sê-lo) COMO EXPRESSÃO DO EU. Logo, deve reproduzir da MELHOR FORMA POSSÍVEL aquilo que a pessoa É ou DESEJA SER. Isto se refletirá na QUALIDADE DA FALA, que engloba a QUALIDADE DA VOZ e DA EXPRESSÃO. (MELLO, 1990, p.9)

E conclui, sobre o assunto:

... embora os princípios da PRODUÇÃO VOCAL sejam os mesmos, a EDUCAÇÃO DA VOZ FALADA tem suas TÉCNICAS PRÓPRIAS, diferentes daquelas a que se recorre para a educação da voz cantada, embora lidem com os mesmos órgãos e o mesmo material básico. (MELLO, 1990, p.9)

MELLO (1990) defende, ainda, em suas colocações que o sujeito falante, não tem consciência de como usa a respiração, a articulação e a emissão da voz para falar. Como a fala, nesse caso, pode ajudar no canto? Esse estudo pretende, investigar esse ponto (relação entre a fala e o canto) também. Se a fala consciente, ou seja, estudada e treinada, pode proporcionar uma melhora na dicção, na colocação vocal e, conseqüentemente, na interpretação, como resultado de uma consciência no estudo. Entenda-se, fala consciente, nesse caso, como execução do texto musical, para fins de estudo da performance vocal.

Há ainda, as pessoas que não tem nenhum trabalho vocal realizado e que conseguem se fazer entender, muitas vezes, com mais clareza que os cantores mais preparados. Isso pode ter explicação na educação pessoal, nas influências familiares, estudos de idiomas e outras questões que vão além desse trabalho. O que é importante aqui é o tratamento do texto, por ele mesmo, e em relação à música (vocal e coral), porque muitas vezes, a música parece se impor diante do texto. E o que e

como a fala de cada um, dentro do seu universo já conhecido, pode ser um ponto de partida para o canto.

Claro, que hoje tem estudos mostrando que, a música instrumental, ou seja, a música sem o texto tem suas articulações e expressões próprias. Haja vista, o grupamento de notas defendido por Weston Noble, cuja frase “a música deve dançar” sugere movimento coordenado, segundo Junker (2013), baseado no estudo do “fraseado barroco” para o desenvolvimento da expressividade e estilo na interpretação musical, se referindo à tese de James Thurmond, em seu “*Note grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*” (1982). O termo “Agrupamento de notas”, explica Junker (2013) implica em colocar as notas juntas de forma a dar ênfase ao fraseado musical e os acentos dos tempos fortes serem atingidos a partir do tempo fraco que antecedem. Não seria a ênfase dada às sílabas tônicas, um paralelo das ideias de Thurmond? Assim, os tempos fracos estariam indo em direção à *thesis* do texto, como ele defende para a melodia.

Nesse sentido, temos o que se chama de prosódia. Ela pode ser musical, embora, o termo venha da linguística. A definição para prosódia no Dicionário Aurélio é a seguinte:

Prosodia [Do gr. *prosodia*. ‘acento que se põe sobre as vogais’ pelo lat. *prosodia*.] S. f. 1. Pronúncia regular das palavras, com a devida acentuação. 2. A parte da gramática que estuda as pronúncias das palavras. Ortoépia. **Prosódia musical.** *Mús.* Ajustes das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos.

Segunda a definição acima, na música as palavras devem se ajustar à música, de forma a coincidir a sílaba tônica com os tempos fortes. O que chamamos de boa prosódia. Mas, nem sempre é o que acontece. Não é raro se cantar com a prosódia diferente do que deveria ser, o que no português, por exemplo, muda completamente o sentido da palavra e de seu contexto. E, isso é comum nas canções populares brasileiras. Muitas vezes, o compositor não se preocupa com a prosódia e escutamos palavras mudando o sentido completamente. Um exemplo é a canção “Duas Cirandas” com tema folclórico, que ao cantar a palavra “pedra”, a sílaba tônica não coincide com o pulso e se torna vulnerável criando um problema de prosódia

musical. Dessa forma, a palavra soa pe-dra (como se a sílaba tônica fosse “dra”; se fosse acentuada falaríamos pedrá).

Segundo Medeiros (2009, p.13), em seu artigo, a posição de Cummings (1995) sobre o ritmo na fala se distancia das visões que querem dar conta do fenômeno a partir de conceitos simbólicos como “Acento”, “pé” ou “sílabas”, propondo que a gramática incorpora o movimento. A autora diz:

Os pesquisadores sugerem que o padrão rítmico moraico do japonês ou padrão de pés do inglês (uma sílaba acentuada e outra não) podem ser convertidos em pulsos de osciladores adaptativos e, assim, concluem que o ritmo na fala deve ser tratado como se tratam outras estruturas periódicas no tempo.

Em termos da dinâmica cognitiva, Fred Cummins e seus colegas perseguem, inicialmente, uma visão de ritmo em que este é considerado como um mecanismo de coordenação do movimento. (MEDEIROS, 2009, p. 13)

Desta forma, a proposta da pesquisa é investigar metodologias e formas didáticas que tenham como ponto de partida o texto para a interpretação e comunicação na música de maneira eficaz e tornar mais coerente e fácil a interpretação textual no repertório de música vocal e coral. Levantar questões como: “Quão consciente é um intérprete sobre o texto musical?” “Que influência o texto tem sobre a música?” “Que relações o texto tem com a música?” “Como o texto pode ajudar a melhorar a sonoridade e interpretação de uma obra musical?” “Que escolhas um intérprete pode fazer acerca de um texto musical?”

1.1 Justificativa

Muitas vezes ao ouvir um cantor, a música soa bonita e agradável. Porém, o sentido do texto parece estar apagado ou em segundo plano. Do mesmo modo, intérpretes costumam escolher repertório pela melodia.

No que diz respeito à canção, sua composição pode se dar de várias formas. O compositor pode compor a melodia e depois a letra, musicar a letra, ou seja, criar uma melodia para um poema ou texto ou ter composições que sejam concebidas num primeiro momento como música instrumental e ter a letra acrescentada, como é o caso do pianista e compositor João Donato. Ele compõe essencialmente música

instrumental, mas por acaso do mercado, acatou uma sugestão de Agostinho dos Santos de colocar letra em suas músicas quando do retorno dos Estados Unidos, segundo entrevista concedida a Charles Gavin registrada no livro “Quem é quem – João Donato” da coleção SOM DO VINIL (2014, p. 29).

Em outras palavras, Donato é um compositor instrumental que tem parceiros letristas. Em sua maioria são compositores, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulo Cesar Pinheiro, que têm a letra, talvez como o ponto forte de suas músicas. Esses compositores não fizeram aulas de canto para cantar e, sim, partiram da condição de criadores da música, utilizando a própria fala.

Como no exemplo acima, sem nenhuma educação formal, o canto parte de algum ponto, que é a fala, condição inerente ao ser humano.

Segundo Luiz Tatit, em seu livro “O Cancionista – composição de canções no Brasil”, “a história da canção popular brasileira apresenta uma constante flutuação entre o Canto musicado e canto falado, como se um compensasse a existência do outro” e exemplifica entre outros intérpretes:

Chico Alves ligando as vogais. Mário Reis recortando as sílabas.
Araci de Almeida com canções chorosas. Carmem Miranda com canções alegres, às vezes caricaturais, perfazendo da fala ao canto e do canto à fala um curso contínuo. (TATIT, 1996, p. 13)

E complementa:

Os compositores transformam-se naturalmente em cantores. Afinal a voz que fala é a voz que canta. Lançam os próprios discos e dispensam os cantores. Quase não surge mais intérprete masculino (exceto na música brega). As décadas de 70 e 80 são dos compositores, das cantoras (as mulheres ainda compõem pouco) e dos conjuntos em início de carreira. (TATIT, 1996, p. 13)

Esse discurso de Tatit (1996) se remete a uma época em que aulas de canto era para o cantor lírico, quase que exclusivamente. Os cantores populares, especialmente, os brasileiros, cantavam “porque tinham o dom da voz”, entre aspas, porque era um conceito que reinava até pouco tempo atrás. Muitas pessoas começaram a despertar para o canto popular como uma disciplina a ser cursada, algo a ser aprendido com técnica. A música popular do final século XX para cá, vem ganhando espaço no meio acadêmico com criação de métodos sistematizados, seja para o jazz americano, os musicais, a música brasileira e toda a música pop mundial, o que faz com que o texto seja, também, alvo de sistematização no estudo do canto.

Em se tratando de canto lírico e música coral, o cantor ainda tem, o desafio de cantar em pelo menos sete idiomas diferentes, como uma forma sistemática de aprendizado do canto, chamado, erudito. Trazendo para a realidade brasileira, o estudante de canto lírico canta, no mínimo, em português (idioma nativo), inglês (nem tão explorado quanto no popular), francês (especialmente as chansons e algumas óperas), italiano (a maioria das óperas se canta em italiano pela grande influência do Bel canto e a Itália ser o berço da ópera), alemão (os lieder e óperas como “A Flauta Mágica”, além de concertos de Brahms, Mozart e outros compositores da Escola de Viena), espanhol (não poderia faltar) e latim (nos oratórios e missas que fazem parte desse universo lírico que vem desde a era medieval com o cantochão ou canto gregoriano, numa época em que a igreja imperava e a música oficial era essa e todo o resto era tido como profano, popular, e porque não dizer extraoficial). O repertório coral é tão eclético ou mais que o do cantor lírico, salvo de coros específicos, como Coro Popular, Coro litúrgico, como é o caso do grupo chamado “Coro São Francisco”, objeto de estudo desse trabalho, que tem um propósito direcionado. Um exemplo disso, é que coros com repertório eclético cantam em idiomas como finlandês, tcheco, japonês, hebraico e outros pouco comuns aos ouvidos brasileiros (para falar da nossa realidade).

Com a evolução humana, a música e os meios de comunicação também evoluíram. O advento da tecnologia, a velocidade da informação e toda essa mudança e impacto na sociedade, reflete diretamente na forma como as pessoas se expressam. Se por um lado, o acesso à informação melhorou, aumentaram, também, as abreviações do texto, a falta de erudição e preocupação com a escrita e com a fala, o aumento de gírias e todo um vocabulário novo.

Mas o importante aqui, é o panorama atual em que vivemos, onde o texto e a comunicação muitas vezes se tornam complicados e ininteligíveis. E na música, não é diferente. Sendo uma atividade prática e a interpretação vocal de caráter efêmero, a aplicação de conceitos linguísticos, ao estudo do texto, se fez necessária, para demonstrar quão inconsciente o texto é ou não para o cantor. Em função disso, foi feita a escolha da pesquisa-ação como método de pesquisa.

1.2 Objetivos

Este estudo propõe refletir sobre propriedades do texto na música vocal e coral e como seu estudo pode interferir no resultado final de uma performance vocal, conforme os objetivos gerais e específicos a seguir.

1.2.1 Objetivo geral

Investigar de que maneira o texto pode influenciar na performance da música vocal e coral.

1.2.2 Objetivos específicos

Para atingir os resultados desejados serão realizadas as seguintes ações: Sob o ponto de vista técnico: Selecionar repertório a ser apresentado pelo Coro no recital; identificar os problemas técnicos e musicais das peças que serão executadas pelo grupo coral; proceder junto ao grupo coral escolhido a leitura do texto, com ênfase nas sílabas tônicas, das peças escolhidas para o recital; adequar os efeitos do estudo da prosódia linguística à prosódia musical; avaliar os efeitos dessa adequação e fazer os ajustamentos necessários para alcançar o resultado desejado; registrar os resultados; Sob o ponto de vista interpretativo: escolher a peça brasileira a ser estudada pela cantora 1; escolher a peça de musical a ser estudada pela cantora 2; identificar as dificuldades que a cantora 1 e 2 apresentam com relação ao texto; contextualizar o texto com as cantoras 1 e 2 das peças musicais a serem executadas; Identificar o tipo de texto das canções das cantoras 1 e 2; Estabelecer o método de estudo para as cantoras 1 e 2; registrar os resultados; Analisar todos os dados registrados; Concluir quais influências o texto exerce sobre a performance vocal e coral.

1.3 REVISÃO DE LITERATURA

A música tem uma vasta história no mundo, incluindo a música oriental. Para esta pesquisa, vamos nos ater à música construída no ocidente, especialmente, a que se refere ao canto.

Segundo Grout e Palisca (1988, p.16), a história da música ocidental começa com a música da igreja cristã, embora artistas e intelectuais ainda recorram à Grécia e Roma à procura de ensinamentos, correções e inspiração nos mais diversos campos de atividade. Segundo estes, devido às práticas sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgavam ser eliminados, as tradições da prática musical romana foram desaparecendo no início da idade média e dando lugar aos preceitos da igreja.

Irmã Marie Rose, da ordem de Solesmes, escreve no livro *Canto gregoriano* volume 1, que Dom Guéranger², restaurador da vida Beneditina na França, teve a intuição do que podia ser a oração cantada na igreja, da pureza, verdade, santidade e divindade que se escondiam nas incomparáveis melodias gregorianas. Ao discorrer sobre o ritmo oratório, ela define o cantochão³ como uma recitação modulada, cujas notas têm um valor indeterminado, e cujo ritmo, essencialmente livre, é o do discurso.

É fato que, a música e a retórica se relacionam há bastante tempo. Segundo definido no dicionário Grove de Música – Edição Concisa (SADIE (Zahar), 1994, p. 779):

Retórica e Música - A concepção da música como uma arte retórica tem sua origem na Antiguidade Clássica. No final da Idade Média e durante o Renascimento, os teóricos da música, observando um novo tipo de expressividade musical, começaram a traçar paralelos entre a arte do orador e do músico. A partir de pouco depois de 1600, esses autores frequentemente fizeram analogias entre os procedimentos da retórica e os da música, culminando num séc. XVII e início do séc. XVIII com tentativas de transformar conceitos retóricos específicos em seus equivalentes musicais. Isso foi tentado pela primeira vez por Burmeister (1600) ao analisar a estrutura retórica e o uso de figuras musicais em um moteto⁴ de Lassus; a ideia teve

² **Prosper-Louis-Pascal Guéranger** (Sablé-sur-Sarthe, 4 de abril de 1805 – Solesmes, 30 de janeiro de 1875) foi um sacerdote francês, restaurador e abade do priorado beneditino de Solesmes, e fundador da *Congregação da França da Ordem de São Bento*.

³ canto tradicional da liturgia cristã-católica ocidental, monódico, diatônico e de ritmo livre, composto sobre textos litúrgicos latinos e baseado na acentuação e nas divisões do fraseado; canto gregoriano, canto plano.

⁴ Moteto é um gênero polifônico surgido no século XIII, onde inicialmente, utilizavam-se textos distintos para cada voz. Dessa característica, vem a origem do termo, derivado de mot, palavra em francês.

continuidade em teóricos posteriores, a maioria deles na Alemanha. Isso por sua vez ligou-se a ideias barrocas sobre os afetos e o conceito de transmissão de uma paixão ou estado emocional racionalizado em música; para este fim, as figuras retórico-musicais podiam ser usadas para enfatizar expressão.

Mário de Andrade (1965, p. 122) apud Valente (1999, p. 104), no capítulo “Música e Verbo” de seu livro *Os cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*, diz: “Mais do que o significado especial das palavras, a entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de articular os vocábulos, o timbre das vozes é que representam os elementos específicos da linguagem de cada povo”. Esses dizeres de Andrade (2009) estão em consonância com o pensamento de Bruno Kiefer, compositor e estudioso da música, conforme citação abaixo:

Cada língua possui uma rítmica própria, uma rítmica geral, inconfundível (...). cada língua tem sua estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que, na antiguidade, poesia e música eram inseparáveis. (KIEFER, 1987, p. 44)

Como visto acima, a música e o texto trazem em si uma estreita ligação. Desde a antiguidade o uso da retórica se fazia importante para uma boa comunicação. Ao longo dos séculos o canto carregou o texto como companheiro inseparável. Sua evolução passou pelo canto gregoriano, onde a música era o meio de levar a palavra divina. O advento da polifonia, na renascença, ao contrário, misturou vários textos numa mesma peça musical tornando-o inteligível, considerada como *Prima Paratica*. Segundo Muzzi (2009), “na busca de uma complexa textura polifônica, obscurecia as intenções expressivas do texto. A expressão dos sentimentos que emanam das palavras tornava-se, então, o alicerce do novo discurso”, a *seconda paratica*, preconizada por Monteverdi. Assim, a submissão ao *Cantus Firmus*⁵ passou à uma

⁵ Na Música, um **cantus firmus** ("canto fixo", do Latim) era o uso de uma melodia já existente como base temática para um novo arranjo polifônico. A melodia era tradicionalmente extraída do cantochão pelo compositor, que formava a base sobre a qual se inseriam novas melodias nos organa (um dos vários estilos de polifonia medieval, primordial na Europa Ocidental entre os séculos IX e XIII) de todos os motetos do Século XIII e no final, *cantus firmus* se utilizou sem restrição, por convenção, para se referir a música posterior, a partir do Século XIV. A melodia original do cantochão era então estendida de modo a formar notas de duração longa e valores iguais. Geralmente era a parte do tenor em que se situava o *cantus firmus*. Em italiano, *cantus firmus* tem o significado de *canto fermo*.

escrita mais livre subordinada ao texto literário e à sua compreensão, a segunda paratíca preconizada por Monteverdi. No Barroco, os oratórios de Bach e Haendel eram textos narrativos em sua maioria tirado das Escrituras Sagradas. No Período clássico, os lieder de Schubert eram a canção que ganhava um outro rumo menos eclesiástico. No romantismo, o exagero dos afetos e das paixões impregnados no textos e músicas dramáticos. O modernismo nos apresenta os coros onomatopaicos, músicas em que o texto é utilizado como ferramenta de efeito.

A poesia, entretanto, se manteve unida à música até os dias de hoje. As pesquisas foram evoluindo acerca da retórica, da dicção, mas a música, ainda, parece exercer uma primazia em cima do texto quando se fala em cantar. Nesse sentido, uma das grandes dificuldades na interpretação musical em canto coral ou solístico é a compreensão do texto, especialmente, em outros idiomas pouco familiares. Mesmo no português quando se canta, muitas vezes o texto é incompreensível, o que nos remete, muitas vezes, a um problema de dicção, e outras, simplesmente a uma falta de entendimento do que se canta por parte do intérprete. Outro aspecto do texto é o ritmo e melodia nele intrínsecos através da prosódia e do fraseado textual que podem enriquecer a interpretação da música vocal. Esse aspecto, o da interpretação do texto musical, mais o ritmo, a melodia e o sentido que o texto pode ter, levando-se em consideração que se trata de uma escolha com base em conceitos sociais já conhecidos, é o que trata essa pesquisa.

No início, quando nada havia para se fundamentar a hipótese de que música e fala se complementam e podem ser úteis uma à outra, o estudo da linguística surgiu como uma luz no fim do túnel. Esta ciência que surgiu na virada do século XX, fundada por Ferdinand Saussure, causou grande impacto nos anos 1950 e 1960 nas abordagens do estruturalismo, desenvolvido com a obra do belga Claude Levi-Strauss, do psicólogo suíço Jean Piaget e o crítico literário francês Roland Barthes, e a semiologia derivada mais da visão mecanicista da cibernética, então em voga.

Para Barthes (2012), os “*Elementos da Semiologia* (título de seu livro já em sua 19ª. edição), propõem um vocabulário, sem o qual a *invenção de pesquisa* não seria possível.”

Logo na apresentação de suas ideias, datado de setembro de 1971, ao Leitor Brasileiro, diz:

Por outras palavras, cumpre passar por estes Elementos, mas não deter-se neles. Cada leitor deve reproduzir em si o movimento histórico que, a partir destas bases necessárias, levou a Semiologia não somente a aprofundar-se (o que é normal), mas também a diversificar-se, fragmentar-se, até mesmo contradizer-se (entrar no campo fecundo das contradições), em suma expor-se. Isso, a Semiologia o pôde fazer porque, jovem ciência recém esboçada e ainda frágil, buscou ela avidamente, posso dizer, contato com outras ciências, outras disciplinas, outras exigências. Faz dez anos que a Semiologia (francesa) se movimenta consideravelmente: forçada a deslocar-se, a arriscar bastante a cada encontro, manteve ela um diálogo constante e transformador com: o estruturalismo etnológico (Lévi-Strauss), a análise das formas literárias (os formalistas russos, Propp), a Psicanálise (Lacan), a filosofia (Derrida), o marxismo (Althusser), a teoria do Texto (Sollers, Julia Kristeva). É toda essa fulguração ardente, frequente, por vezes polêmica, arriscada, que se deve ler retrospectivamente na história da Semiologia: sendo precisamente a linguagem que questiona continuamente a linguagem, ela honra, por natureza, as duas tarefas que Brecht assinalava ao intelectual neste período da História: *liquidar* (as antigas ideologias) e *teorizar* (o novo saber, o novo agente, a nova relação social). Isto é, qualquer que seja a exigência científica de que se deva investir a pesquisa semiológica, essa pesquisa tem *imediatamente, no mundo tal como é*, uma responsabilidade humana, histórica, filosófica, política.

Tive muitas vezes a feliz oportunidade de conhecer pesquisadores, estudiosos, escritores brasileiros, pelo que estou convencido de que considerarão estes *Elementos* tão modestos (isto é dito sem nenhum coquetismo) com espírito livre, caloroso, transformador, aquilo que pretendiam ser desde o começo: um ponto de partida.

Nesse caminho rumo à linguística, dois pontos importantes estão nesse trabalho: a prosódia, o significado e o significante, que estão ligados, respectivamente, aos aspectos técnico e interpretativo importantes para a performance vocal: o técnico, será tratado a partir do estudo realizado com a prosódia, sob o ponto de vista da linguística e da música e o interpretativo, que seria a etapa final da interpretação vocal, será tratado aqui, partindo do estudo com o subtexto realizado com duas cantoras.

Não obstante, como estamos falando da voz como meio de comunicação na música (vocal e coral), é necessário estabelecer a relação da fala com o canto, a partir dos autores linguistas, para compreendermos o processo técnico e interpretativo nesta mesma música e a interdisciplinaridade entre a linguística e a música.

Sobre linguística, Martelotta (2015, p. 114) no *Manual de linguística* que organizou, fala sobre o signo linguístico, afirmação de Saussure, de que a língua é um sistema de signos, sendo o signo a unidade constituinte do sistema linguístico. Ele (o signo), por sua vez, formado por duas partes inseparáveis, o significado e o significante.

O estudo das letras e dos fonemas traça um paralelo com a música, ao ponto de vir à tona um questionamento da pesquisadora Beatriz Raposo de Medeiros, no capítulo 6 da parte II do livro organizado por Beatriz Senoi Illari, “Em Busca da mente musical – Ensaio sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção”, com o título no capítulo de “Em busca do som perdido: O que há entre a música e a linguística.” (MEDEIROS, 2006, pp. 201-202). Ela aborda as relações do som com a linguagem textual e a fala. Traz à tona a essência do fazer musical, os sons naturais, que provêm da série harmônica. Segundo ela, “Berstein (1973) fala da provocação (teasing) entre as crianças, que se dá” com as notas sol - mi, como Jerry ou como o canto da torcida do flamengo: Men - go (sol - mi). Justifica o fenômeno como proveniente da série harmônica, onde tocamos ou cantamos a nota fundamental dó 3, por exemplo, e os harmônicos que se seguem são o Dó 4, sol 3 e mi 3. Ele atribui a fala nesses intervalos à naturalidade dos sons, sob esses parâmetros, para o ser humano.

Koch (2014) discorre em seu livro, “O texto e a construção dos sentidos”, sobre a natureza da fala, num paralelo com a escrita. Na fala de Marcuschi (1995:13) apud Koch (2014), “As diferenças entre fala e escrita se dão dentro do *continuum tipológico* das práticas sociais e não na relação dicotômica de dois polos opostos.” Apresentam elas tipos diferentes de complexidade. Com base nessa visão dicotômica, Koch (2014) apresenta uma lista com diferenças entre a fala e a escrita, descrita abaixo:

Quadro 1 - Comparativo entre fala e escrita - visão dicotômica Koch (2014, p. 78)

Fala	Escrita
Contextualizada	Descontextualizada
Implícita	Explícita
Redundante	Condensada
Não planejada	Planejada
Predominância do "modus paragramático"	Predominância do "modus sintático"
Fragmentada	Não fragmentada
Incompleta	Completa
Pouco elaborada	Elaborada
Pouca densidade informacional	Densidade informacional

Predominância de frases curtas, Simples ou coordenadas	Predominância de frases complexas, com Subordinação abundante
Pequena frequência de passivas	Emprego frequente de passivas
Poucas nominalizações	Abundância de nominalizações
Menor densidade lexical	Maior densidade lexical

Sob o aspecto técnico, Callou e Leite (1994, p. 31) definem prosódia como “um conjunto de fenômenos dos quais se derivam tipos de acento, padrões entoacionais, ritmos e velocidades de fala.” Interessante a colocação das autoras que “o ritmo não se confunde com velocidade da fala” e sim tem essa terminologia “calcada nos andamentos musicais.” Complementam ainda que, “estão se tornando mais comuns trabalhos em que se relacionam os processos fonéticos, os padrões rítmicos e as diferentes velocidades de fala.” Isso demonstra que há (ou deve haver) alguma interação intrínseca entre a linguística e a música.

Sob o aspecto interpretativo, Saussure (1916) em seu curso de linguística nos fornece alguns conceitos a respeito do significado e significante como signos da linguagem. A partir desses conceitos outros autores como Koch (2015, p. 31) em seu livro *Introdução à linguística textual* traz os conceitos de Heinemann & Viehweger (1991) que resumidamente fala da ação verbal como atividade social, comunicação e o texto como resultante de ação verbal.

Bom, é inevitável o poder que a música exerce sobre a humanidade. Mas, não há música vocal sem o texto. E ele traz consigo aspectos que vão além da música. Aspectos estes, que este trabalho pretende pesquisar.

1.3.1 REFERENCIAL TEÓRICO

A falta de referências mais pontuais para o trabalho fez com que a pesquisadora buscasse autores que falassem dos elementos principais como a fala, o significado, significante e signo, prosódia. A partir dessas ideias, criou-se um link sob aspectos em comum para explicar os processos aos quais os objetos de estudos foram submetidos.

O trabalho foi norteado pela investigação das ideias de autores como Koch (2013) e Martelotta (2015) que falam sobre o significado, significante e signo como elementos de significação. O conceito de prosódia que vem da fonologia e

fonética, citadas a partir da obra de Callou e Leite (1994) e o estudo semiológico de Tatit, onde o canto e a fala estão ligadas entre si, fortalece ainda mais a interação música e linguística. Juntamente, o artigo de Tripp (2005) sobre a pesquisa-ação foi determinante para se chegar a uma conclusão sobre os estudos vocais realizados a partir do texto. Medeiros (2009) num ponto de vista mais recente, tenta mostrar um elo entre a música e a linguística, entendendo o ritmo como elo entre essas duas ciências.

Esse elo a que Medeiros (2009) se refere, ainda pouco explorado, é ponto principal no processo de investigação sobre estudo do texto para uma melhor interpretação vocal. As semelhanças e aspectos comuns a ambas são tratados sempre de forma separada, tendo no trabalho de Medeiros (2009) o referencial mais próximo das ideias aqui apresentadas.

2 CICLO DE PESQUISA

2.1 Planejamento

2.1.1 Por que da escolha da pesquisa-ação

No primeiro momento a pesquisa se voltou para um estudo de caso, onde seria observado o processo de aprendizagem das músicas de um coro. Porém, a necessidade de se aplicar conceitos sobre o texto (discutido na primeira parte deste trabalho), impôs que a investigação tivesse um viés de ação que modificasse a prática do canto coral e vocal, no que se refere à performance. Foi, então, que o artigo de Tripp (2005) surgiu como um norteador. A pesquisa-ação é contínua e participativa tal como o processo se mostrou. Não bastava a observação, a proposta era a aplicação de conceitos partindo do texto que pudesse demonstrar sua importância e resultados que proporcionassem um aprimoramento da performance vocal, tanto para coros como para cantores, fossem líricos ou populares. O que se pretendia acabou por estar em consonância com a pesquisa-ação, onde a pesquisadora é parte integrante do processo. No caso do Coro São Francisco, como professora de técnica vocal e no caso das cantoras, como professora particular de canto (ambas as atividades voltadas

para a aplicação dos conceitos relacionados a uma visão diferente do tratamento do texto na música).

Todas as características propostas por esse trabalho levaram a esse tipo de pesquisa tais como: a análise situacional, a reflexão sobre o problema apresentado e a melhora da prática, condição de suma importância para o tema proposto. Todos esses aspectos vão de encontro a uma estrutura de pesquisa de uma pesquisa-ação, que, de acordo com as palavras de Tripp (2005), ela deve ser delineada da seguinte forma:

É importante que se reconheça a pesquisa-ação como um dos inúmeros tipos de investigação-ação, que é um termo genérico para qualquer processo que siga um ciclo no qual se aprimora a prática pela oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito dela. Planeja-se, implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto da própria investigação. (TRIPP, 2005, pp. 445-446)

O referido autor segue com seus comentários elucidativos a respeito desta estrutura de pesquisa, descrevendo da seguinte forma:

A maioria dos processos de melhora segue o mesmo ciclo. A solução de problemas, por exemplo, começa com a identificação do problema, o planejamento de uma solução, sua implementação, seu monitoramento e a avaliação de sua eficácia. (TRIPP, 2005, p. 446)

Este é exatamente o contexto do processo de pesquisa deste trabalho. Portanto, conclui-se que a estrutura de pesquisa-ação melhor retratar as características desta investigação.

2.1.2 Contextualização

A pesquisa partiu da investigação-ação sobre o processo de aprendizagem de participantes do Coro São Francisco que tem como objetivo cantar nas missas e eventos do Santuário. Outros dois processos aconteceram paralelamente no âmbito da música vocal com duas cantoras. Os três processos têm o objetivo de demonstrar o estudo do texto na música vocal em dois estilos musicais diferentes e na música coral.

No caso do Coro São Francisco, o processo aconteceu no período de maio a julho deste ano, com a observação da pesquisadora sobre o tratamento dado, ao texto, pelo grupo e aplicações de conceitos textuais.

As observações nos ensaios detectaram uma preocupação excessiva com o aprendizado das notas e do ritmo e, por vezes, o texto ficou em segundo plano. Outro ponto foi o desequilíbrio, quanto ao número de pessoas, nos naipes, especialmente, tenores e baixos. E uma grande dificuldade dos tenores com questões básicas como percepção das notas e afinação. O tempo de ensaio também não era suficiente para que todas essas questões fossem sanadas a contento. Dessa forma, foi sugerido pela pesquisadora que fossem realizados ensaios extras focados no repertório que foi apresentado em recital do mestrado com aplicações de ideias e conceitos que este trabalho investiga, no caso, sobre o texto. A sugestão foi acatada pelo grupo.

Os conceitos referidos acima, são basicamente, a valorização da sílaba tônica, identificação da prosódia musical e seus problemas. Nesse processo, que durou um mês, pouco a pouco, o grupo foi incorporando os exercícios aplicados. O resultado foi uma melhora na fluência do cantar. Ao final do período de ensaios e apresentações nas missas de maio e junho, o coro se apresentou no recital do mestrado com cinco peças de seu repertório, os quais foram trabalhados sob a perspectiva do estudo da prosódia.

Para complementar a investigação, foi realizada uma entrevista com o regente do coro, Laércio Filho, onde ele fala sobre a metodologia, função, escolha de repertório, questões relacionadas ao texto litúrgico e dificuldades nos ensaios com o coro, além de um questionário com participantes do grupo.

Para o trabalho com as cantoras foram escolhidas duas peças populares. Para descrever cada trabalho, será usada a nomeação “cantora 1” para intérprete da música “A Violeira” e “cantora 2” para a da música “Think of me” para fins de facilitar as referências dos processos. Foram convidadas essas duas cantoras para participarem da pesquisa para demonstrar outras formas de aplicação do texto no processo de aprendizagem para a performance vocal. A cantora 1 que interpretou a canção “A Violeira” de Chico Buarque tinha um grande desafio com o texto. Primeiro, ele era enorme e decorá-lo era algo que poderia levar muito tempo. Segundo, mais

do que uma canção poética, o texto era narrativo, quase tornando a canção uma aria de musical, mesmo não sendo. A cantora 2, por sua vez, estudou uma aria de musical, onde o personagem já existia e, para ela, como intérprete cabia entender quem era esse personagem, dentro do contexto do musical “O fantasma da ópera”. Tanto a cantora 1 como a cantora 2 tem em comum a construção de um personagem que se expressa através da música. O que difere uma da outra é de onde se inicia essa construção. No primeiro caso, da canção brasileira narrativa e isolada, a intérprete é também, atriz. No segundo caso, da extração de um trecho de uma grande obra, o musical, interpretado por uma cantora sem muito ou quase nenhuma experiência com o teatro. Ambas, tem a criação de um personagem como ponto comum, mesmo que partindo de contextos diferentes. Nos dois casos foram aplicados os princípios do subtexto, ou seja, do significado por trás do texto, pregado por Stanislavski e o significado e significante de palavras que compõe esse texto, aspectos estes, que fazem parte da linguística e explicada por linguistas, a partir das ideias de Saussure.

Resumindo, o processo com o coro, exemplifica um primeiro estágio do estudo do texto. Tem um aspecto técnico e resolve questões básicas, como afinação, ritmo e dicção. Com as cantoras, essas questões básicas já estavam superadas, o que propiciou o segundo estágio do estudo textual, que é o da interpretação. Ambos os processos levaram a uma melhora na performance.

2.1.3 Por que da escolha dos grupos a serem estudados

Além da facilidade de estar com o grupo todos os domingos, o regente detém um profundo conhecimento de liturgia. Porque um coro litúrgico? Porque o canto tem suas raízes no divino, não necessariamente na igreja, mas em boa parte dela, sendo paralelamente desenvolvida no seu contexto popular em todos os períodos. E por isso, o ponto de partida foi estudar o processo de aprendizagem, seus desafios e dificuldades, a partir da realidade franciscana coral, aplicar conceitos sobre o texto, e também, confrontar com a realidade do artístico pela arte, através do canto popular solo. Neste último caso, com o processo das cantoras 1 e 2, referidas acima. As cantoras, sendo alunas com um conhecimento de base pronto e com afinidade com o trabalho, se dispuseram a participar da pesquisa.

2.1.3.1 Entrevista com o regente do grupo

A entrevista com o regente Laércio Filho se deu com o intuito de contextualizar as atividades do Coro São Francisco, objeto de estudo deste trabalho. Ele falou como se deu sua formação musical, como chegou à regência do coral, como se dá a escolha de repertório e quais são os desafios e dificuldades, nos ensaios, incluindo a questão principal deste trabalho, o texto. O seu grande conhecimento a respeito da liturgia ajudou a contextualizar o universo em que o coro e o texto litúrgico estão inseridos.

2.2 Implementação

2.2.1 Técnicas de pesquisa

A pesquisa foi realizada, a partir da observação dos ensaios do Coro São Francisco e da identificação das dificuldades das cantoras 1 e 2. A coleta dos dados serviu de base para o reconhecimento do problema e o planejamento das ações de melhoria da performance vocal no aprendizado do coral e das cantoras.

A entrevista com o regente do coro ajudou a contextualizar as atividades do coro, conhecendo melhor as características grupais para o fim ao qual se propõe. Após a finalização do processo, alguns participantes responderam questionário com feedback do estudo realizado, mostrando a positividade no resultado e a importância que o texto tem na música vocal. A avaliação se deu mediante análise dos dados coletados após a ação empreendida nos ensaios extras com os participantes.

No caso das cantoras, participaram de uma média de quatro aulas ao longo de um mês, com uma hora de duração. Nesse período, foi trabalhado o subtexto, ou seja, o sentido do texto, tendo em vista, as mesmas já terem superados problemas técnicos.

Essas ações tiveram a participação da pesquisadora como agente atuante no processo, aplicando as ideias propostas acima, acerca do texto.

Desta forma, a investigação-ação promoveu melhora na prática do canto coral, e na performance das cantoras, após a aplicação dos conceitos da prosódia e subtexto, respectivamente.

O resultado foi apresentado no recital do mestrado, realizado no dia 5 de julho, na Escola de Música de Brasília e registrado em vídeo.

2.2.2 Observação dos ensaios e apresentações

A observação dos ensaios e apresentações do Coro São Francisco foi o ponto de partida para a formulação das estratégias de ação no problema apresentado sobre o texto. A partir do objeto observado, a pesquisadora, pôde identificar as dificuldades e problemas que se apresentavam na performance do coro, para, então, imprimir uma ação de melhora da prática. Os problemas observados nessa fase foram: a pouca consciência sobre o texto, no sentido de seu significado e das propriedades que ele traz e a perda do pulso ao longo da execução das peças, mesmo com a constante solicitação do regente em seguir seu comando gestual. Com o diagnóstico do problema, os conceitos de prosódia foram aplicados como uma possível solução aos problemas de conscientização textual e manutenção do pulso através do treinamento enfático da prosódia.

No caso das cantoras, as dificuldades apresentadas foram interpretativas. A memorização do texto para a cantora 1 foi maior que para a cantora 2. Para ambas, a contextualização da peça musical e o estudo do subtexto foram determinantes, haja vista, as questões técnicas já estarem sanadas.

2.2.3 Aplicação dos conceitos textuais

Em geral, o intérprete vocal quer chegar logo à performance. A música, entenda-se a melodia e o ritmo chamam mais a atenção do que o texto. De modo que, este trabalho, por outro lado, propõe ressaltar as propriedades do texto na música vocal e coral.

A ênfase na sílaba tônica das palavras surgiu como uma possível solução para os problemas apresentados durante a fase de observação nos ensaios do Coro São Francisco. Essa escolha se deu pelos problemas de prosódia que o repertório apresentou e pela dificuldade em adequar o pulso musical diante do deslocamento do tempo forte, a partir do texto. Ao enfatizar a sílaba tônica, a palavra se torna mais clara e dentro da frase se ressalta um ritmo que, aliado ao ritmo imposto pela música precisa se ajustar. Esse ajustamento é o resultado musical que o intérprete irá executar com maior consciência, após realizar o exercício. A prosódia é estudada nos cursos de música, porém, pouca aplicação se vê nos estudos do cantor. Nesse caso, primeiro foram realizados exercícios para a fala do texto com ênfase nas sílabas tônicas, sem a preocupação do ritmo musical. O ritmo que aparece com o exercício é resultado da fala executada. Depois de resolvida essa questão, fez-se a adequação do ritmo da fala ao ritmo imposto pela música. Nesse ponto, percebeu-se um problema. Os finais de frases sempre ficavam curtos. Característica essa, que vem da fala. Então, foi necessário fazer o ajustamento do acabamento musical, alongando-se o som até o tempo desejado sem perder a intenção dada às palavras. Após esse procedimento, a música ganhou movimento e sentido. A compreensão, advinda de uma melhor dicção, o ajustamento rítmico e a afinação foram notáveis. O resultado surpreendeu os participantes e trouxe mais confiança para eles. O único exercício que foi trabalhado foi o da prosódia (valorização das sílabas tônicas), sem que houvesse aquecimento vocal convencional ou outro tipo de exercício técnico. O que demonstra a grande importância da prosódia para a música coral.

Aliado a esse conceito de ênfase na sílaba tônica para o canto solo ou coral, aplica-se, também, o conceito do agrupamento das notas, em que todas as sílabas átonas, junto com o conceito de *Arsis* nos pulsos e suas subpartes, devem promover uma maior movimentação, fazendo com que a música seja embelezada por essa movimentação acima indicada. Noble (1999), ilustra este tipo de ajuste musical com uma pequena trova ou rima

Weak to Strong

Short to long

Repeated notes,

Change of song
(fraco para o forte,
Curto para o longo,
Notas repetidas,
Muda a canção).

Essa pequena rima mostra, na visão de Thurmond, como a música deve caminhar em sua interpretação.

O subtexto, por sua vez, revela o significado por detrás do texto, de forma a dar sentido ao conteúdo verbal da música, seja ela vocal ou coral.

Esse conceito, pode-se dizer, é a mensagem implícita ou subtendida naquilo que alguém diz ou escreve. Nesse caso, da canção solista ou coletiva, investir no subtexto, significa investir numa comunicação mais efetiva. Porém, o estudo desse conceito pode se dar para cada um de forma diferente. Em outras palavras, o que cada um entende pode levar cada intérprete a escolhas diferentes em termos de significado. Ou alguns intérpretes podem ter percepções diferentes a respeito do texto.

Dessa forma, é importante buscar o máximo de informações. Contextualizar, tanto texto quanto autor, contexto geral de uma peça, origem, outras versões da mesma história e, principalmente, palavras e trechos que expressem a essência textual. Tomemos como exemplo, a aria “Think of me”, interpretada pela cantora 2. O texto original de “O fantasma da ópera” é de Gaston Leroux e em francês. Existem várias edições dessa história, inclusive em outros idiomas como o inglês, e provavelmente esta versão ficou mais conhecida, depois do sucesso do musical de Andrew Lloyd Weber. Há, pelo menos, três versões em filme preto e branco dessa história e cada uma, tem uma concepção diferente de quem é o fantasma da ópera, quais são as suas motivações e qual a sua história por trás da máscara. Há pontos em comum e pontos divergentes. O intérprete, então, precisa se munir dessas informações para aí, fazer suas escolhas interpretativas. Quanto mais rico for esse conhecimento, mais rica será o estudo do subtexto e, conseqüentemente, sua interpretação. Depois de realizada essa etapa, ou seja, de entender quem é o personagem, o subtexto foi trabalhado parte a parte para compreender que trecho do musical, a personagem Christine está

cantando. Sabe-se que ela era uma bailarina que canta e se torna a Prima Dona da ópera, sob a influência do fantasma. Mas, há ainda, um terceiro personagem que juntos formam um triângulo amoroso que estará presente ao longo de todo o musical. Aqui é preciso conhecer a história como um todo para ter mais clara essas informações.

No caso da cantora 1, o personagem não existe. Ele é construído a partir do texto narrativo de uma canção brasileira avulsa, ou seja, que não faz parte de um contexto musical ou de ópera, por exemplo. Aqui a intérprete precisou entender que personagem se adequaria àquele texto. O título já era sugestivo “A Violeira”. Mas ainda, era pouca informação. A frase “Desde meninda, caprichosa e nordestina”, são indicam a naturalidade da personagem. Está claro que ela nasceu no Nordeste e é uma mulher. “Que eu sabia, minha sina era no Rio vir morar” revela algumas possibilidades como essa mulher está morando no Rio atualmente. E a palavra “sina” indica uma possível determinação para se atingir essa meta (chegar ao Rio de Janeiro). “Em Araripe topei com um chofer de jipe...” até o final da música a personagem vai descrevendo o caminho que percorreu e os percalços que passou para chegar ao seu destino. Toda essa descrição, longa, precisava ser bem compreendida pela cantora. Depois de uma primeira leitura e discutir o início do texto, chegou-se a conclusão que a violeira era uma retirante nordestina. Determinado o personagem, o texto foi sendo destrinchado e dele foram destacadas as palavras que a cantora não conhecia como “jurema”, “caixeiro viajante”, “cargueiro” e “corisco”, além das cidades como “Araripe”, “Crato”, “Pirapora” e “Quixadá” para entender o trajeto realizado pela retirante. Desse ponto, em diante, o trabalho da cantora foi o de identificar o subtexto, ou o significado por trás do texto. Elencar a ordem de acontecimentos dos fatos ajudou a compreender a história contada pela personagem. Assim, em quatro encontros a música estava aprendida e memorizada. A libertação da partitura permitiu que a intérprete tivesse mais confiança e cantasse com mais convicção. O conhecimento pessoal sobre a realidade que o texto narra, contribui bastante para o intérprete. E o fato de não se ter esse conhecimento, ao contrário dificulta e exige do cantor se munir do máximo de informações.

O artista tem uma responsabilidade muito grande para com o público. Dessa forma, o subtexto é um conceito muito rico a ser explorado por cantores e atores, inclusive, que já superaram o estágio da técnica. O que não impede um estudante iniciante de ir por esse caminho e resolver alguns problemas técnicos.

Essa pesquisa se ateve em demonstrar na prática a aplicação desses dois conceitos, valorização da prosódia e subtexto. Mas, há mais a se explorar. Algumas recomendações para o intérprete serão listadas no final.

2.2.4 Relação entrevistado, participantes e pesquisadora

Os membros do grupo, tanto quanto as cantoras aceitaram, de bom grado e com alto grau de interesse, participar desse processo de pesquisa, inclusive se dispondo a realizar ensaios extras durante a semana para a participação no recital acadêmico. O regente também se colocou à disposição para a realização das atividades, inclusive a entrevista, embora, tenha um tempo muito corrido. Os ensaios normais e extras foram bastante produtivos com a colaboração de todos o que tornou o processo bem agradável e com resultados que surpreenderam. A boa vontade e disposição de cada um foi fundamental para que tudo transcorresse da melhor maneira possível. Esse processo de pesquisa trouxe para a experiência do grupo conceitos novos, como a valorização da sílaba tônica, prosódia (reconhecer onde se tem uma boa prosódia e onde não se tem e o que é prosódia) e terminações femininas e masculinas que foram aos poucos sendo compreendidas. O regente, durante esse período, se acidentou, quebrando o punho esquerdo, o que dificultou a regência. Então, ele solicitou que a pesquisadora regesse o coro, o que foi acatado.

2.2.5 O registro dos ensaios e do processo de aprendizagem do grupo

O registro dos ensaios e missas revelaram as dificuldades encontradas acerca do processo de aprendizagem do Coro São Francisco. O regente Laércio acolhe todos aqueles que manifestam o desejo de cantar no coral, sem que isso seja uma obrigação, porém, solicitando a cada um que tenha o compromisso com as atividades do coral. Tudo flui da maneira mais natural possível. O nível de atenção do

grupo não é exatamente dispersivo, mas mostra que é necessário algo para que o grupo responda mais prontamente à regência, o que foi uma dificuldade demonstrada pelo coro. Quanto ao texto, embora muitos dos integrantes tenham conhecimento do que se está cantando, há um certo temor em errar, o que parece ser uma falta de confiança. Se o sentido está claro, talvez a insegurança esteja em corresponder a uma técnica que eles acreditam não ter, sem falar das questões musicais. Há também o fator tempo. A exigência de se cantar todo mês na missa do Santuário faz com que o grupo tenha sempre que aprender alguma música nova, em função do tema da missa. No processo de observação para a pesquisa, o Coro participou das missas de maio e junho. Além dos ensaios normais que acontecem aos domingos numa das salas de aula do Santuário, boa parte do grupo se dispôs a realizar ensaios extras às quartas-feiras para participar do recital que aconteceu no dia cinco de julho de dois mil e dezoito, na Escola de Música de Brasília. O repertório escolhido contemplou peças já cantadas pelo grupo nas missas que apresentavam muitas dificuldades. Foi aplicada, no processo de interpretação dessas peças, a ideia de valorização da prosódia e correção de notas e ritmos que não se ajustavam, além do ajustamento entre a regência da pesquisadora e o grupo, dado o fato do regente do grupo ter se acidentado. Os conceitos aplicados levaram a esse ajustamento do ritmo, trazendo uma fluência musical antes difícil, e ainda, proporcionou uma maior consciência e segurança aos coristas. Apesar de serem peças já cantadas, estas precisavam ser amadurecidas. O interessante, porém, foi o fato de não ter sido realizado aquecimento ou trabalho técnico vocal algum e, mesmo assim, apenas com a aplicação dos conceitos, houve uma melhora muito grande da sonoridade do grupo, o que demonstra a eficiência dessa estratégia.

2.3 Recomendações

O ritmo e a melodia estão na fala, porém, a música impõe seu ritmo e melodia a essa fala. E é aí que está o desafio do texto, se destacar para além da música sem precisar ofuscá-la. Ambas podem andar juntas lado a lado, uma complementando a outra, sendo útil uma à outra. Os estilos populares como MPB, teatro musical, por exemplo, lidam mais diretamente com a fala. É natural e necessário

o canto falado ou a fala cantada para que o resultado ocorra dentro do esperado, no que diz respeito à sonoridade, nuances e performance do personagem criado. A ópera e o canto litúrgico, embora, ambos se preocupem com o texto, a música tem uma força e uma presença muito grande.

Todas, porém, MPB, Teatro musical, ópera e musical, principais gêneros abordados aqui podem e devem se utilizar das recomendações advindas deste processo de pesquisa. A seguir:

- As técnicas vocais convencionais não precisam ser abandonadas, embora, o foco deva ser no texto.
- Treinar as notas da fala é um bom exercício para o cantor se acostumar à fala aguda, muito recorrente no musical e em algumas canções populares. Para o canto lírico e coral, o mesmo exercício pode ser feito utilizando-se da cobertura de alta ressonância. Esse exercício pode ser feito com os adolescentes, especialmente, os meninos que passaram pela muda vocal e tem dificuldade de afinar. Pede-se ao adolescente que escolha uma palavra que tenha ao menos duas sílabas. Corrija a pronúncia se necessário. A partir de como ele fala essa palavra, e é possível que seja necessário se repetir algumas vezes, de forma tranquila, para que se identifique as notas dessa fala, como no exemplo do “teasing” ou implicância, de Bernstein. Identificadas as notas, perceberá que, em geral, essa fala, tratando-se de brasileiros, estará na região do sol3 para baixo, onde estará o conforto da fala para cada um. A partir desse ponto toca-se as notas encontradas e com a palavra escolhida faz-se uma espécie de vocalise inventado, subindo de meio em meio tom até onde esse adolescente conseguir. Sempre lembrando que ele está falando naquelas notas e cada vez mais agudo. Esse exercício já foi experimentado com adolescentes e também adultos com dificuldade de afinação, trazendo em um curto espaço de tempo bons resultados. É um ponto interessante a se investigar mais profundamente, como uma técnica ou forma de auxiliar as pessoas com dificuldades de percepção e afinação.

Sugestões mais objetivas sobre esses pontos são:

Para a técnica vocal convencional, trabalhar respiração e emissão sonora com um bom profissional. Ou se pretende estudar sozinho, grave seus exercícios. Deve ouvir com atenção como está sua respiração e como está sua emissão sonora. O som deve ir sempre para fora de você, ou seja, expirar. Expressar o som. É

dispensável fazer força extrema para isso. Porém, precisa ter energia, vida. Essa é a chave para uma boa emissão sonora, sem falar mais profundamente sobre o assunto. A fala de cada um expressa o que cada um é. Quanto mais verdadeira e genuína ela for, mais próxima do que a música nos exige estamos. As dificuldades que nos deparamos ao cantar estão, em geral, ligadas ao medo, à baixa estima, à falta de confiança e a problemas na fala. É necessária uma dose de coragem para se expor, mesmo que num primeiro momento o som não saia perfeito. Ouvir é uma premissa de suma importância para o cantor, seja solista ou corista. Ouvindo, somos capazes de perceber melhor o que estamos processando. Tomar consciência do que se está falando.

Então, os passos gerais recomendados para o estudo de um texto são:

1. Identificar que tipo de texto é.
2. Fazer perguntas como, quem é o autor, em que época escreveu, que tipo de texto é, se é narrativo, poético, descritivo, qual é a ideia central do texto, se é metafórico e a que metáfora se refere, ou seja, anotar todas as informações possíveis sobre o texto. Se o texto for extenso, dividir o estudo em partes. Separar as partes de forma coerente, com sentido de início, meio e fim. Se for estrófico, pode ser por estrofe e refrão e começar pelo refrão. O importante é fazer escolhas que facilitem e clareiem o estudo.
3. Se o problema é a dicção, escolher as palavras mais complicadas para falar e destrinchar cada uma delas. Observar que letra, consoante ou vogal esbarra sua dificuldade. Ser criterioso. Repetir quantas vezes for necessário até resolver o problema.
4. Valorizar a prosódia de cada frase. Treinar as frases, enfatizando as sílabas tônicas das palavras, talvez isso irá resolver os problemas de dicção. Se for algo mais sério recomenda-se procurar um fonoaudiólogo, ele é o profissional capacitado para tal. Depois de enfatizar, até mesmo acentuar as sílabas tônicas, lembrar de amenizar as que não são tônicas. E só depois treinar cantar de forma natural, lembrando de valorizar essas sílabas. Isso irá criar um movimento rítmico e melódico que deverá ser adequado às exigências musicais. Muitas vezes elas coincidem, e aí dizemos que temos uma boa prosódia. Outras vezes não coincidem, e aí temos um problema de prosódia que pode ser amenizado com esse exercício. Os tempos fortes ficarão deslocados dos tempos fortes musicais, o que trará o movimento pouco natural,

mas possível de ser realizado sem que ouçamos palavras erradas durante a música, o que torna o texto ininteligível. Essa é uma questão muito importante a ser observada. Um problema que acontece nesse exercício é que, por ser a fala mais curta que o canto, os finais de frase, ficam encurtados. Esse problema deve ser corrigido ao cantar esticando-se os finais de frase sem perder o sentido trabalhado. Esse treinamento trará muita maleabilidade para o cantor se expressar. Além, de uma maior conscientização do sentido do texto, aspecto esse que falta a muitos cantores e coros. No caso, de corais, é um estudo que o regente pode ter. Visto que ele é o principal intérprete do coro. Todo esse movimento criado com o estudo da prosódia é correlacionado com o movimento que West Noble fala quando diz “A música dança”, baseado no estudo de Thurmond (1982) sobre a melodia. Sob esse princípio do movimento, do qual o corpo humano faz parte, e todo o universo, com a música e a fala não seria diferente.

Outra questão muito comum para estudantes de canto e até cantores é a memorização do texto. Para esses casos, a recomendação é a mesma. Todo o processo pelo qual passamos nesse estudo trará mais consciência e entendimento. Dessa forma, acrescenta-se às recomendações, o estudo mais aprofundado da contextualização e significado do texto. Nesse caso, é de suma importância que o cantor ou corista (talvez o regente com o coro) crie imagens que possam ajudar a criar uma história que faça sentido, como exercício, mas que proporcione o entendimento mais profundo desse texto. Aqui a aplicação do subtexto, ou seja, o sentido por detrás do texto, é bastante útil, pois trará significado ao mesmo. Algumas recomendações podem ajudar.

1. Primeiro a contextualização
2. Depois entender o significado do texto. Para esse tópico a sugestão é separar o texto em partes significativas e compreender cada uma delas.
3. Criar ordem de aparecimento das ideias. Por exemplo, o poema de Gonçalves Dias “Canção do Exílio”. Identificar o que repete e como repete. E depois o que é diferente. A melodia é sempre a mesma para todas as estrofes, então, resta identificar a ordem que as diferenças aparecem. “Aves, que aqui gorjeiam”, “Nosso céu tem mais estrelas”, “Nossas várzeas tem mais flores”, “Nossos bosques tem mais vida”, “Nossa vida mais amores”, “Cismar sozinho à noite”, “mais prazer encontro eu lá”, “Minha terra tem primores que tais não encontro eu cá”. E a

repetição de “Cismar sozinho à noite, mais prazer eu encontro lá.” E por fim, uma súplica “Não permita Deus que eu Morra sem que eu volte para lá.”. O tempo todo fazendo comparação entre as aves, o céu, a natureza e o prazer de vida que no exílio não se encontra. Longe da família, que mesmo não estando explícito no texto, pode-se supor. O texto gira em torno do que representa o exílio. O bom cantor deve munir-se de toda a informação sobre o que é o exílio. Identificar a época em que isso era comum, como na ditadura, no Brasil, contexto em que o poema foi escrito e tudo o mais. Todo esse estudo trará uma riqueza de detalhes que ajudará o cantor a criar uma imagem cênica em sua mente. Essa cena imaginária norteará a sua performance. É aí que o cantor se torna um pouco ator e vice-versa. O processo é o mesmo para ambos. Apenas a mídia de execução seja um pouco distinta.

Temos que considerar que na música, muitas vezes se repete uma frase ou palavra para se adequar as ideias musicais, seja como uma ênfase, ou simplesmente para complementar a ideia musical. Vamos analisar esse exemplo. A frase “Minha Terra tem palmeiras, onde canta o sabiá se repete em todas as estrofes, com exceção da última que tem no lugar de “Minha terra tem palmeiras” tem “sem qu’inda aviste as palmeiras” inclusive com um probleminha de prosódia, pois a mesma foi adequada a melodia que se repete em todas as estrofes. Bom, não podemos mudar a letra do autor ou, pelo menos, não devemos. Então, cabe a nós resolver a melhor forma de executar a canção. Porém, uma canção como “A Violeira” de Chico Buarque, onde quase não há repetição e um texto enorme para memorizar, o caminho é criar a história e visualizar a cena mentalmente. Imaginar que se é aquela retirante nordestina que sai do Ceará em busca da cidade maravilhosa e encontra alguns percalços pelo caminho. O texto traz características dessa personagem, de como ela age e o que ela quer dentro daquele contexto. “Caprichosa e nordestina”, “Voltei pro Crato”, “Peguei a prole”, “a minha sina era no Rio vir morar”, “Não tem carranca, nem trator, nem alavanca, quero ver quem é que arranca nós aqui desse lugar” são alguns trechos que demonstram o temperamento, naturalidade, sotaque, insistência, persistência, predisposição à maternidade e teimosia em permanecer no Rio de Janeiro mesmo com a cigana dizendo que o destino dela era ficar no Ceará. Entender essa história é em grande parte, a melhor maneira de se memorizar a canção que melodicamente é bem repetitiva, o que pode confundir o intérprete. Também ele (o intérprete) pode criar os seus caminhos para interiorizar o texto. Para os corais a recomendação é a mesma.

O que difere é que, em geral, o regente é quem dá as diretrizes da interpretação. Dessa forma, cabe a responsabilidade interpretativa e técnica ao regente. Porém, quanto mais os cantores do coro tiverem consciência dessas questões textuais, melhor absorverão as indicações e solicitações do regente. A proposta aqui é se estudar, de fato. E, não simplesmente cantar a música do início ao final, como se vê, na maioria dos casos. E, por conseguinte, cantores e coristas que imitam outros artistas tentando reproduzir algo que lhes agrada, mas que não tem personalidade. E esse é ponto. Os ouvintes querem ver quem é o artista, ou os artistas, enquanto coro, e o que ele é capaz de fazer. O que se quer dizer com a música e com o texto que ela traz.

2.3 Avaliação

2.3.1 Análise de dados

A forma de canção que se estudou neste trabalho foi desde os salmos com texto tirado do antigo e novo testamento a canções brasileiras do século XX, passando pelo canto gregoriano, a MPB, o musical com estilo operístico e peças litúrgicas.

Tomando os salmos como exemplo, a música é quase que imutável, parecendo apenas uma sonorização da fala, o que atesta a propriedade musical do texto. Baseado nesta premissa, o estudo textual na canção, passa pela fala que, por muito tempo e para muitos, pouco tinha a ver com o canto, dadas as questões levantadas por Mello (1990, pp. 6 a 13). Também, Medeiros (2006, pp.201-202), levanta a questão do “teasing”, que segundo Berstein, está relacionado à série harmônica, com o intervalo de 3ª menor, atribuindo à naturalidade dos sons para o ser humano. Esse ponto nos dá um embasamento para utilizar a fala nos processos cognitivos de aprendizagem musical, especialmente, o canto. Sob esse aspecto, adolescentes que passam pela muda vocal e tem dificuldades de afinação, podem ser ajudados com um exercício que parte da fala, que está descrito nas recomendações.

Estabelecidas essas relações entre fala e canto, conclui-se que a fala tem propriedades semelhantes ao canto, lembrando, ainda, que se processam pelo mesmo aparelho fonador que cada um possui. Dessa forma, é necessário entender o

que os diferencia. A duração da fala é mais curta que a do canto. Porém, essa característica só torna o canto mais cortado ou mais falado. Característica essa muito forte nas interpretações da música brasileira, especialmente, nos anos 80 e 90. O que se percebe é que há na verdade uma falta de percepção acerca do texto, da fala e do canto como atividades distintas e ao mesmo tempo correlacionadas. Ora, o ponto principal desta pesquisa é criar caminhos fundamentados para o estudo da música vocal e coral, sendo o texto o elo entre estes gêneros e estilos musicais. Não há música vocal e coral sem texto, mesmo que ele seja onomatopaico, ou de efeito, são expressões da fala e, por conseguinte do ser humano.

As intervenções com o objeto de estudo, o Coro São Francisco, com a valorização da prosódia, ponto este que se estuda nos cursos de música, porém, pouco se aplica, mostraram que muitas vezes a técnica vocal, no sentido musical, pode ser menos efetiva que o estudo textual, prosódico, de entendimento do que se fala, afinal, o canto toma emprestado da linguística o texto, que é estudo no campo das letras. Para esse caso, observa-se que o texto se torna mais claro, porém, pela sua característica ligada à fala, torna-se mais curto, de maneira que é necessário um ajustamento no fraseado musical para que a música não fique cortada.

Coristas, muitas vezes, tem dificuldades com técnicas vocais. Essas, costumam ser superadas, ao longo de um processo participativo no coletivo do coro. O que é mais comum, é o timbre deslocado que sobressai no grupo ou a dicção comprometida, o que faz o espectador ouvinte não compreender o que se canta.

Outra questão muito recorrente em corais, é o desajustamento rítmico do grupo, por dificuldades motoras ou de percepção do pulso. A valorização da prosódia, no processo com o coro, ajudou o grupo a perceber essa dificuldade tanto quanto transformar o que parecia um vício de ajustar o canto ao seu próprio conforto rítmico. Como consequência, o andamento lento, além da conta, e a morosidade que se instalava nas músicas quase que desapareceram. Interessante é notar que, quando requisitados a falar o texto que se canta, a tendência era querer falar como se estava cantando. A naturalidade da fala se perdia em prol da música. Se tornou ainda mais necessário essa valorização da fala no canto, para que a expressão textual não se perdesse ao cantar. A dificuldade inicial foi superada. Em pouco tempo essa naturalidade da fala, que é inerente ao ser humano, tornou o canto mais fluido e expressivo, como é desejável.

A metodologia da pesquisa se deu de forma qualitativa, através de observações e entrevista com o regente do Coro São Francisco, questionário de participantes do coro e depoimentos de alunas de canto sobre cantar musical e música brasileira, nesse caso, “Think of me” e “A Violeira”.

Sobre o Coro São Francisco, estão, em anexo as seguintes informações: formação musical do regente; atuação do grupo na igreja; contexto institucional do grupo; sua metodologia de trabalho e sua escolha de repertório.

2.3.2 Questionário com os participantes do coro no processo

Foi solicitado que os integrantes do coro preenchessem um questionário com cinco perguntas sobre a participação no grupo e nas missas do Santuário São Francisco. O preenchimento não foi obrigatório e, portanto, foram analisadas as respostas entregues e documentadas. Dos 20 integrantes do coro, apenas 15 participaram do processo e 9 responderam ao questionário. Em sua maioria, os coristas do Coro São Francisco demonstraram quão diferente e motivador foi o processo de pesquisa para eles e quão surpreendente foi o resultado.

As perguntas do questionário foram as seguintes:

1. Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?
2. Porque escolheu participar do Coro São Francisco?
3. Frequenta as missas e eventos do Santuário?
4. Como vê o texto na música? Considera importante?
5. Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – ao desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Segue abaixo gráfico de participação dos membros em todo o processo, incluindo todas as etapas com a descrição de suas atividades.

Gráfico 1 - Participantes do Coro São Francisco

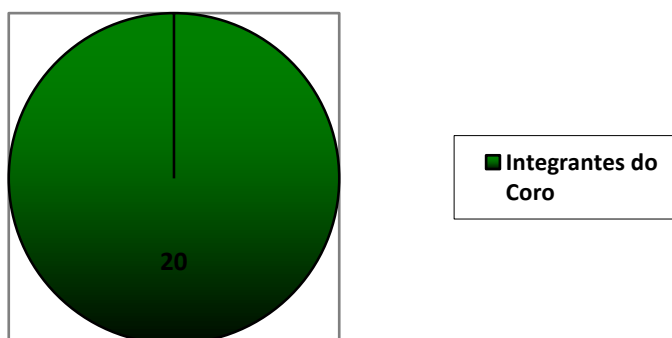


Gráfico 2 - Integrantes do Coro São Francisco que participaram do processo

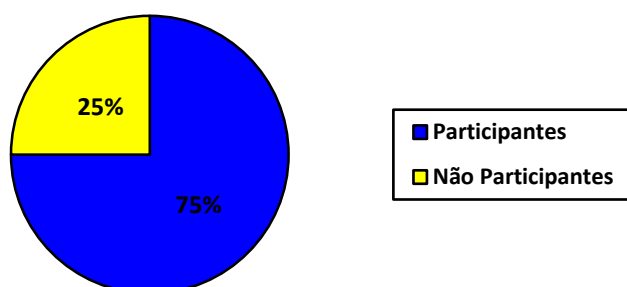
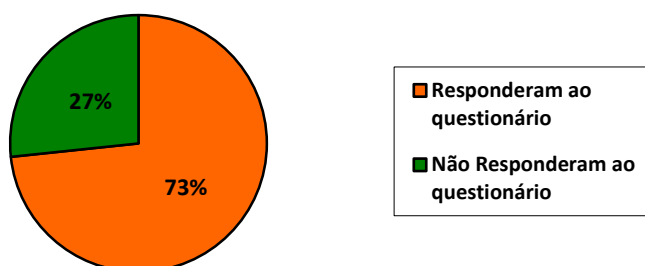


Gráfico 3 - Participantes que responderam o questionário



2.3.3 Discussão dos dados

Stanislasvi (2014), já no início do século XX dizia que a voz que o cantor lírico canta, ele não fala. Em outras palavras, a impostação lírica do canto não servia para a fala do ator, porém, a forma como se falava naturalmente era própria para o cantor e com ela se falava ou cantava o texto. E esse texto deveria ter sua expressão trabalhada a partir do subtexto, ou seja, o significado por trás do texto.

Essas ideias de Stanislavski (2014) são utilizadas até os dias de hoje e eficientes no que concerne à interpretação vocal. A canção brasileira assim como o musical, exemplificados com as canções “A Violeira” de Chico Buarque e “Think of Me” do Musical “O fantasma da Ópera” de Andrew Lloyd Weber com libreto de Tim Rice, respectivamente, tem o subtexto como ferramenta adequada e eficiente para esse fim. O que vem a corroborar com a ideia de que a fala está estritamente ligada ao canto, por ser uma expressão da voz humana, onde o homem se expressa. Do mesmo modo Tatit (1996), reforça a ideia de que o cantor ou mesmo o compositor brasileiro, muitas vezes canta porque fala, o que ele chama de canto falado ou fala cantada. É comum, por exemplo, dizer que a fala do nordestino é cantada, pelo alongamento que se faz das palavras e frases, como explica Mello (1990), sob o ponto de vista da fonoaudiologia. É fato que, o canto lírico se utiliza de uma impostação diferente da fala, o que não quer dizer que está distante do processo fonatório, apenas o tipo de ressonância exigido é diferente. Mas, os resultados do estudo com o Coro São Francisco mostraram que estudar a música valorizando a prosódia, aspecto inerente ao texto e à fala, é eficiente quanto ao movimento que aparece na música e que dá expressão a mesma, também resolvendo problemas de pulsação e afinação, de maneira eficaz e relativamente rápida. Esse movimento expressivo na música tem um paralelo com o estudo que Thurmond (1982) realizou agrupando notas como se fossem palavras e frases que se expressam. O princípio desse agrupamento se equivale ao da pronúncia correta das palavras e conseqüentemente das frases, o que é explicado pela linguística, como, por exemplo, a fonética e a fonologia. Callou e Leite, exemplificam o papel distintivo do acento de intensidade em palavras como “sábua”, “sabua” e “sabiá”. Curioso observar que a sílaba tônica, nesse caso, se desloca em cada palavra e muda o seu sentido. Vejamos “Sábua” é uma pessoa que detém sabedoria. “Sabua” pressupõe um conhecimento que pode não existir mais. E “sabiá” é um pássaro. Esse é um ponto chave para a interpretação vocal. A compreensão e entendimento do significado e significante. O significante, o que se ouve (da palavra)

e o significado, o conteúdo, ou conjunto de letras e sons que essa palavra representa. Um não existe sem o outro e, portanto, o signo une o conceito e a imagem acústica desses dois termos. Dessa forma, cada vez mais se desenvolvem estudos sobre o elo entre a música e a linguística, como no capítulo 6, escrito por Medeiros (2006), do livro organizado por Illari (2006). Medeiros (2009) em seu artigo “Ritmo na língua e na música: o elo possível” faz um paralelo entre a música e língua como sistemas dinâmicos e que estão em movimento, tendo o ritmo como organizador do movimento humano.

3 CONCLUSÃO

3.1 Considerações Finais

Concluindo, o ritmo organiza a linguagem, mesmo que imposto pela música, e esta (a linguagem), também se impõe através do ritmo intrínseco das palavras. Esse é um assunto pouco explorado e merece uma investigação mais profunda.

Seja do ponto de vista técnico ou interpretativo, o texto tem papel de suma importância, na performance vocal e coral. Muitas vezes, falta atenção, concentração e motivação para atingir resultados performáticos cada vez melhores. Porém, é necessária essa disciplina. Isso aliado à eficiência das técnicas, certamente irá trazer excelentes resultados.

A conclusão a que se chegou foi a de que o texto trabalhado a partir da ênfase nas sílabas tônicas revela o ritmo e o movimento musical, trazendo a fluência do cantar e ressaltando o sentido textual na música. Este é apenas um recorte sobre as várias possibilidades de estudo que o texto traz.

Sob o ponto de vista técnico, a prosódia se mostrou eficiente para ajustar o ritmo e afinação do coro. Seu caráter rítmico e enfático das palavras, proporcionou, ainda, uma melhora na dicção e entendimento da mensagem, o que levou a uma melhor performance do Coro São Francisco. Sob o ponto de vista interpretativo, o subtexto levou as cantoras a perceberem o real sentido do texto. Tendo em vista,

a dicção, ritmo e afinação não ser um problema para elas, o foco se voltou para a interpretação e construção de um personagem, que é sempre um desafio para o cantor.

Esse estudo demonstrou, também, que a compreensão do sentido do texto facilita a memorização e, por conseguinte, a expressão vocal mais livre e consciente.

A pesquisa-ação foi fundamental para a realização desta pesquisa, mostrando na prática os resultados.

As recomendações descritas acima são um resumo de práticas já experimentadas e aplicadas nessa pesquisa, que podem ser úteis a cantores, regentes e coros no estudo do texto para a performance vocal e coral.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Marconi. *Belting Contemporâneo: aspectos técnicos-vocais para teatro musical e música pop*. Brasília, DF: Musimed Edições Musicais, 2013. (Série todo canto; v. 1)
- FERREIRA, Aurélio B. H. – *Novo Dicionário Aurélio*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, 1986.
- GAVIN, Charles – Quem é quem (1973): João Donato: entrevistas a Charles Gavin| Entrevista de João Donato, Lysias Ênio, Marcos Valle e Laércio de Freitas a Charles Gavin. Rio de Janeiro. Imã| Livros de criação, 2014.
- ILLARI, Beatriz S. I. (org.). Beatriz Raposo de Medeiros [et al]. Em busca da mente musical. Curitiba. Ed. Da UFPR, 2006.
- JUNKER, David B. *Técnica e Estética – Coleção Panoramas da Regência Coral*. Brasília-DF: Escritório de Histórias, 2013.
- KOCH, Ingedore V. Introdução à linguística textual – Trajetórias e grandes temas – 2ª. ed.. São Paulo. Contexto, 2013.
- MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Manual de Linguística*. 2ª. ed., 3ª. reimpressão. São Paulo. Contexto, 2015.
- MELLO, Edmée Brandi de Souza. *Voz falada – Estudo, Avaliação, Tratamento*. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria Atheneu Editora, 1990.
- MUZZI, Gabriel – Claudio Monteverdi e o despertar da “seconda paratica” - <http://afetosemelodia.blogspot.com/2009/11/claudio-monteverdi-e-o-despertar-da.html>, postado em 29 de novembro de 2009 às 7:02.
- SADIE, Stanley; LATHAM, Alison. *Dicionário GROVE de Música – Edição Concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1994.
- subtexto* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-07-22 13:37:13]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/subtexto>
- TATIT, Luiz. *O Cancionista – Composições de canções no Brasil*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- THURMOND, James Morgan. Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance. Galesville - USA: Meredith Music Publications, 1982.
- TRIPP, David. *Pesquisa-ação – Uma Introdução Metodológica*. Tradução de Lófilo Lourenço de oliveira. Educação e Pesquisa, São Paulo, 2005. https://scholar.google.com.br/scholar?q=pesquisa-a%C3%A7%C3%A3o+uma+introdu%C3%A7%C3%A3o+metodol%C3%B3gica+David+tripp+2005+scielo+brasil+pdf&hl=pt-BR&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholar
- VALENTE, Heloisa de H. D. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo. Annablume, 1999.
- ZAHAR, Jorge. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Editado por Stanley Sadie. Editora-assistente: Alison Latham. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1994.

APÊNDICE A

Quadro 2 - Repertório da missa de 27 de maio de 2018 e do recital do Coro São Francisco

Momento da missa	Repertório
<i>Abertura</i>	Cântico das Criaturas
<i>Ato Penitencial</i>	Senhor que na água e no vinho
<i>Glória</i>	Glória a Deus - A. Cartageno
<i>Salmo Responsorial</i>	Salmo 33 (32) - Feliz o povo que o Senhor escolheu por sua herança
<i>Aclamação ao Evangelho</i>	Lembra-te de Jesus Cristo
<i>Antífona depois da Proclamação do Evangelho</i>	Altíssimo e Glorioso Deus
<i>Ofertório</i>	O Senhor descera
<i>Comunhão</i>	Oração de São Francisco de Assis
<i>Final</i>	Del Tuo Spirito

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 3 - Repertório da missa de 24 de junho de 2018 - Solenidade de Natividade de São João Batista

Momento da missa	Repertório
<i>Abertura</i>	Cântico das Criaturas
<i>Ato Penitencial</i>	Senhor que na água e no vinho
<i>Glória</i>	Glória a Deus - A. Cartageno
<i>Salmo Responsorial</i>	Eu vos louvo e vos dou graça, Ó Senhor. Festas Litúrgicas II, p. 11
<i>Aclamação ao Evangelho</i>	Aleluia, serás chamado, ó menino.... Festas litúrgicas II, p. 12
<i>Antífona depois da Proclamação do Evangelho</i>	Altíssimo e Glorioso Deus
<i>Ofertório</i>	O Senhor descera
<i>Comunhão</i>	Houve um homem enviado por Deus. Festas Litúrgicas II, p. 14
<i>Final</i>	Oração de São Francisco de Assis

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 4 - Repertório do recital do dia 5 de julho de 2018 - Coro São Francisco

Repertório
Salmo 110 (109)
Oração de São Francisco
Glória a Deus - A. Cartageno
Ave Maria Gregoriana
Del Tuo Spirito

Fonte: Elaborado pela autora

Biografia da pesquisadora

Iniciou seus estudos musicais em 1978 na Escola de Música de Brasília onde se formou em Canto lírico e Piano Popular em 1990.

É licenciada em Educação física pela Faculdade de Educação Física Dom Bosco (1991) e Bacharel em Regência (2006), Canto (2007) e Piano (2007) pela UnB. Mestranda do Programa de Pós-Graduação – Música em Contexto da UnB.

Como cantora lírica atuou em coros de óperas como *La Bohème*, *Carmem*, *La Traviata*, *Madame Butterfly* junto ao Coro Lírico do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Como solista atuou em óperas como *O telefone* de Giancarlo Menotti e *A Flauta Mágica* e *O Empresário* de Mozart e em concertos da *Grande Missa em Dó* e o *Requiem* de Mozart sob a batuta do Maestro Marconi Araújo, *Requiem* de Verdi sob a batuta da Maestrina Elena Herrera, *Grande Missa em Dó* de Mozart e *Missa Saint Leopoldi* de Michael Haydn sob a batuta do Maestro David Junker, além do *Te Deum* de Dvórák e outros. Apresentou-se em concertos de *Canto Gregoriano*. Fez seu primeiro *Recital Sacro* na Igreja Messiânica de Brasília. Fez seu primeiro concerto de árias de óperas solo em 2002, intitulado *Le Donne & Amore* no Centro Cultural de Brasília.

Cantou em Coros como o Madrigal de Brasília sob a batuta do Maestro Emílio de Cesar e Coro Feminino de Brasília sob a batuta do Maestro Marconi Araújo com o qual foi solista no encerramento do Jubileu 2000 na presença do Papa João Paulo II no Vaticano.

Como cantora de musicais atuou nos espetáculos *A Menina Valente*, *Disney Songs* e *Jesus Christ Superstar*.

Como cantora de MPB, participou do show de Sérgio Coelho no Foyer da Villa-Lobos e do Concerto Comemorativo dos 200 anos do Banco do Brasil e fez seu primeiro show solo em homenagem a Tom Jobim. Com esse show se apresentou na Anatel, Feitiço Mineiro, SESC 504 Sul e Centro Cultural de Brasília. Canta em eventos, concertos, óperas, musicais e shows.

Além de cantora, desenvolve trabalhos como pianista e regente. Como pianista já acompanhou o grupo vocal Invoquei o vocal, Coros da Cidade e cantores populares

além de seus alunos. Também cantou, tocou piano e teclado nos espetáculos de teatro *Página em branco* e *Medéia*, ambos dirigidos por Luciana Martucheli.

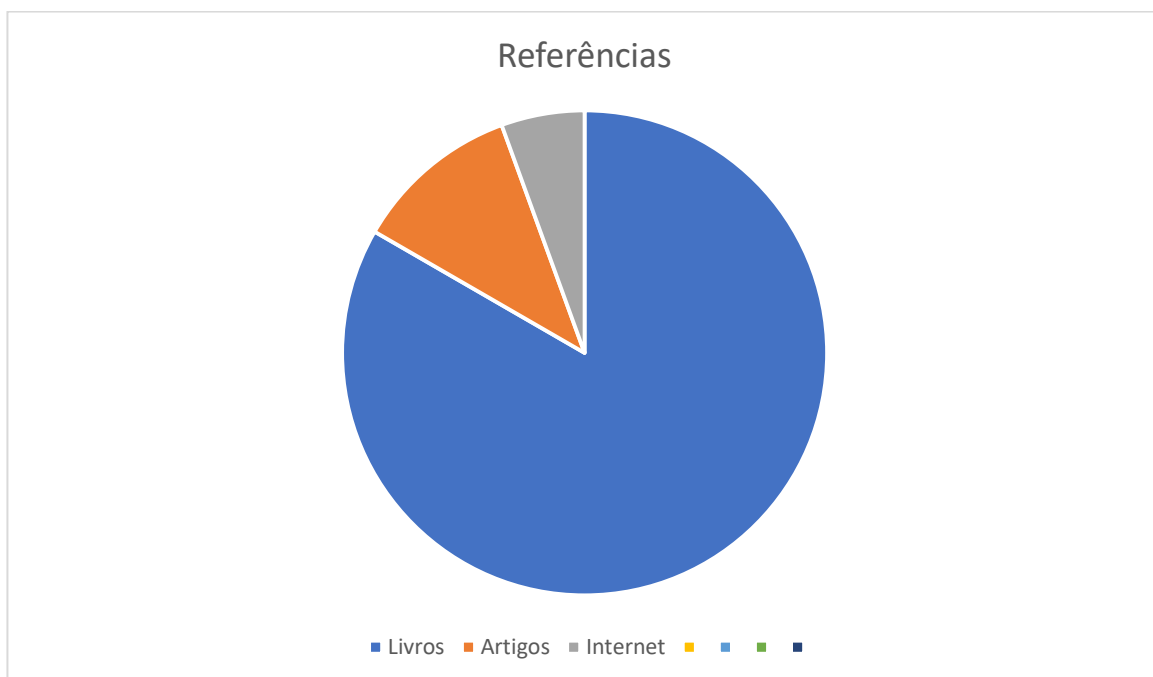
Como Regente esteve à frente do Coral Contracanto (titular), Coro Infanto-Juvenil Mokiti Okada (titular), Coro de Câmara do Departamento de Música da UnB (titular), Coro Infanto-Juvenil, hoje, Coro Infantil Viva Voz (Titular) e Coro Juvenil Viva Voz (titular), Coro Feminino de Brasília (assistente), Coros Juvenil e Infantil de Brasília (assistente), Coro Mokiti Okada de Brasília (assistente além de preparadora vocal, pianista e arranjadora vocal), Coro Sinfônico Comunitário (Assistente dos Sopranos), Coro Lírico Feminino (*3ª Sinfonia de Mahler*), Coro Lírico Juvenil (*Haensel und Gretel* e *3ª Sinfonia de Mahler*) e Coros Líricos Infantis em óperas como *La Bohème* e *Carmen* e concertos como *Carmina Burana*, *O Menino Maluquinho* e *O Pequeno Príncipe*.

Criou seu musical infantil *O Natal do Caipira* apresentado no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2005 onde atuou como produtora, escritora, roteirista, diretora cênico-musical e coreógrafa.

Trabalhou como produtora em óperas na Universidade de Brasília no projeto Estúdio ópera, no Festival Internacional de Inverno de Brasília realizado no Campus da UnB, em seus próprios shows e concertos solos, no musical que escreveu para o Centro Cultural do Banco do Brasil em 2005, no programa de rádio Pauta Musical e na gravação de seu primeiro CD intitulado *Rosas de Noel*. Está escrevendo seu primeiro concerto intitulado *Vida de pescador*.

Além de regente, pianista e cantora atua como professora de canto e piano, arranjadora, produtora de espetáculos e eventos, desenvolvendo também o seu lado escritora. Foi professora da cadeira Voz e Dicção na Faculdade Dulcina de Moraes, regente titular do Coro de Câmara do Departamento de Música da Universidade de Brasília e do Coro Infantil Viva Voz e gerente do Centro de Formação e Produção em Arte e Cultura Patrícia Tavares. Eventualmente ministra oficinas de canto popular em Conceição de Coité – BA.

Atualmente é professora da Escola de Música de Brasília atuando com os corais da musicalização.



ANEXO A

Coral São Francisco – Histórico

O coral foi criado em abril de 1986 por Alberto Merchede de Oliveira, a pedido do pároco, Frei Mieczyslaw Tlaga. Fez sua primeira apresentação em 9 de maio de 1988. Sendo um coral amador, tem por objetivo, evangelizar por meio do canto coral e incentivar essa forma de culto e louvor, apresentando-se em igrejas, estabelecimentos escolares, comerciais, públicos e privados. Atualmente, os ensaios acontecem aos domingos, no Santuário São Francisco de Assis, no SGAN 915, sob a regência de Laércio Filho.

As apresentações ocorrem ordinariamente em celebrações levadas a efeito em datas relevantes do calendário católico (semana santa, natal, dia do padroeiro, etc). O coral também se apresenta em outras celebrações para as quais é convidado, como Matrimônio, Missas, Ordenações diaconais e sacerdotais e outras. Eventualmente, é promovido recital para a comunidade. Anualmente o coral participa de um evento que está se tornando tradicional: o Encontro de Católicos, no qual, a cada ano, é sorteado o novo anfitrião, que irá sediar o Encontro do ano seguinte.

O Coral já promoveu alguns recitais e cantatas nas dependências da Paróquia, hoje, Santuário e, apresentou-se em diversas solenidades externas religiosas ou não, como , por exemplo, nas seguintes ocasiões: Épocas natalinas e de celebração da Páscoa: em dependências da Presidência da República, de alguns Ministérios, de agências do Banco do Brasil, de retiro de jovens em tratamento de recuperação de drogas, em outras igrejas, Missas solenes de conclusão de cursos de Teologia ou encontros religiosos como cursilhos e outros, em igrejas diversas; Celebrações públicas ocorridas em datas do calendário católico na Esplanada dos ministérios; Encontros de Coros católicos, que ocorrem anualmente, tendo sediado o segundo desses encontros; I Encontro de Coros cristãos, tendo sido seus membros incentivadores da realização desse Encontro ecumênico; Seresta de Natal, juntamente com o Coral da Igreja Batista da Asa Norte, em algumas Quadras do Plano Piloto; como representante único da Igreja Católica – em Brasília – no Culto Ecumênico de ação de graças pela assinatura, na Alemanha, do tratado de aproximação entre a igreja Católica e a Luterana e comemoração de aniversário, na igreja Batista da Asa Norte; Cantata de natal/2008 na Paróquia São Pio de Pietrelcina (Setor Sudoeste/Brasília), em conjunto com o coral do mesmo nome e no próprio Santuário S. Francisco de Assis;

O REGENTE LAÉRCIO: FORMAÇÃO E ATUAÇÃO – Entrevista

Formação:

Início dos estudos musicais

Filho único de pai militar, Laércio ouvia em casa as músicas que seus pais escutavam. Cantores como Frank Sinatra e a música clássica que a mãe gostava de escutar foram suas primeiras influências musicais. Seu sonho era ser pianista desde muito cedo. Mas o pai nunca deixou estudar o piano por preconceito. Por volta dos 10 anos foi sorteado na Escola de Música de Brasília, mesmo assim o pai não permitiu seu ingresso. Não conseguindo estudar o instrumento, aceitou estudar violão com a permissão de seu pai. Foi quando começou seus estudos musicais com uma professora em São Luiz, cidade que morava àquela época. Quando mudou para Brasília continuou seus estudos na Academia BSB Musical com um professor mais rigoroso, mas que ao mesmo tempo o motivou nos estudos do violão, embora o estilo musical que estava em pensamentos era o rock e a vontade era de tocar guitarra. O pai, por sua vez, também não aceitou que ele fizesse guitarra, com o conceito de que era um instrumento de maconheiro. Alguém o convenceu que era bom estudar violão clássico para fazer solos na guitarra, assim voltou para o violão clássico com o intuito de ser um futuro guitarrista. O professor, porém, conseguiu que tomasse gosto pelo repertório de violão clássico. O que fez com que se dedicasse bastante ao instrumento entre os 16 e 18 anos, com a intenção de ser concertista. Formado pela BSB Musical, conheceu professores de violão como Eustáquio Grilo e Júlio Ribeiro em cursos de Verão da Escola de Música de Brasília. Nessa época ingressou na Universidade de Brasília para o curso de Engenharia Civil e no UniCEUB para direito, tendo em vista, mais uma vez, o pai não permitir cursar a graduação em Música, nem Biologia. Ainda tentou vestibular para medicina, sem sucesso.

O interesse pela música coral

O diretor da BSB Musical, Flávio Machado, convidou-o para dar aulas de violão e disciplinas teóricas. Durante todo o período em cursou a graduação trabalhou com música, como professor. Quando concluiu o curso de Engenharia, sentiu uma inquietação para ajudar pessoas no Varjão. Então, começou a dar aulas de violão para essa comunidade. Um dia, uma freira de uma pastoral que o conhecia disse que queriam formar um coral e o regente havia ido embora. Ele respondeu que não era regente de coral. Mas, desde os 16 anos sempre tocara em bandas na igreja, aceitando o convite com a condição de ser só para a apresentação do natal. Após esse momento, o convite foi renovado para o ano seguinte e, a partir daí, o grupo resolveu manter as atividades continuamente, permanecendo assim 10

anos à frente desse grupo. A princípio tocava violão para acompanhar o coro, depois contando com a ajuda de uma amiga ao piano. Apesar de ser um grupo pequeno, entre 12 e 15 pessoas, ao longo dos anos o grupo evoluiu, contando também com o trabalho de técnica vocal da professora Wilzy Carioca.

Com o casamento e o nascimento da primeira filha, o tempo ficou mais apertado. Quando nasceu sua segunda filha, pediu para sair, por não ter mais condições de conciliar as atividades do coro com os afazeres familiares.

A regência

Contexto de atuação no Coro São Francisco de Assis

Desde a adolescência estava inserido nos grupos musicais da igreja, sempre cantando ou tocando violão. Integrado ao movimento jovem do Santuário São Francisco, com amigos que cantavam no Coro, que àquela época já existia, começou a cantar no Coro sob a regência de Mário Capelli. “E minha mãe também veio cantar aqui comigo... e fiquei aqui... sei lá... 1 ano ou 2 anos cantando nesse coro, e devia ser, 95 ou 96... e essa é a minha história original com a São Francisco... depois de passado esse tempo que eu me afastei de tudo, a Maria de Barros que tava regendo o Coro da São Francisco por ocasião do aniversário do coral, convidou-me para cantar junto com todos os ex coralistas do coral na celebração de aniversário do coral. Aceitei o convite e junto com isso veio esse pedido de reger. E novamente eu fiquei muito assustado.... honrado por um lado e assustado por outro porque, o grupo aqui tem um nível muito superior ao grupo de lá o que exigiria muito de mim. Eu tô numa fase de vida que não dá para exigir mais nada de mim. Sabendo que eu tinha um conhecimento litúrgico que a maioria dos maestros não tinha, eu enxerguei uma oportunidade. Eu disse: - Olha, posso fazer um trabalho de inserção pastoral desse grupo. E aí, a 2 anos e pouco eu estou aqui.”

Concepções do regente:

A escolha do repertório musical e função do coro na igreja

Para a escolha do repertório o regente Laércio opta pela continuidade e aproveitamento de repertório ao longo do ano e faz um balanço entre o que a assembleia pode cantar e o que o coral pode cantar de forma mais artística. A função do coro é genuinamente litúrgica. O coro canta uma vez por mês aos domingos e em algumas ocasiões

especiais. O regente Láercio, em entrevista concedida à pesquisadora conta um pouco da atuação do coro na liturgia e como se dá a escolha de repertório. Ele faz um balanço entre a continuidade e aproveitamento do repertório ao longo do ano, um balanceamento entre o que a assembleia vai poder cantar e o que o coral vai poder cantar, e o balanceamento litúrgico. As variações do repertório se dão tanto para as partes fixas quanto para as partes móveis. Se o coral cantasse em todas as missas, todos os domingos do mês, teria um tratamento diferenciado, isto é, ele manteria algumas peças em ciclo de meses, um mês com um conjunto de músicas variando muito pouco, próximo mês em todas as missas. Mas como não é isso que acontece, ele é forçado a decidir de uma forma diferente. Tenta manter sobretudo o ordinário da missa, o fixo pelo menos por um semestre, e a parte variável, faz uma alteração missa a missa, são basicamente as músicas processuais. Principalmente, a comunhão que é uma música que tem que tá ligada ao evangelho do dia. Em menor grau as músicas de ofertório e música de entrada. O canto final se tem muita liberdade para escolher. A segunda questão a ponderar é escolher aquilo que a assembleia vai poder cantar ou não. Por que ele tenta fazer uma missa em que o coral não cante sozinho. O coral pode até cantar algumas músicas sozinho, mas é importante que pelo menos duas ou três músicas a assembleia possa cantar junto.

Metodologia de trabalho com o coro

Sobre a metodologia, o regente conta que o foco é atender a liturgia e, para isso, ele segue algumas premissas. A primeira é introjetar a oração, ou o canto como instrumento de oração. Por isso, essa ênfase na oração inicial por meio do canto, porque ele entende, a partir da experiência que teve com o ofício divino e o ofício divino das comunidades que, são formas, paraticamente ideais de se unir a música à oração. Busca trazer essa experiência pro coro sempre todo início de ensaio. A outra coisa é a simples passagem do repertório mesmo. Quando entrou no coro algumas pessoas perguntaram se o grupo iria cantar em eventos externos, e ele respondeu não era contra, mas não era o trabalho que queria fazer. E sim, a preparação para as missas. A metodologia é trabalhar as músicas pouco a pouco, fazer alternância entre peças fáceis e difíceis ao longo do ensaio, aproveitar o momento inicial do ensaio, que é o momento de maior concentração e menos cansaço das pessoas, para passar as músicas mais difíceis e deixar mais para frente do ensaio as músicas mais tranquilas, mais fáceis, com o intuito de tirar vantagem do esforço de concentração do grupo; posteriormente, passar as músicas do início até o fim para entrar na mente dos coristas e durante o subconsciente trabalhar sozinho, seguindo ideias de Piaget. Além disso, brinca com as pessoas, por acreditar que por uma questão de aparência física, e voz, as pessoas acabam

se assustando um pouco com ele. Tenta manter um estado de empatia com o grupo dentro da medida do possível. Agradece sempre a presença de todos. Considera isso fundamental. Para que se lembre que eles estão ali porque eles querem e para que eles também entendam que ele tem um estado de gratidão por eles estarem ali.”

Dificuldades enfrentadas nos ensaios

As dificuldades que ele diz enfrentar nos ensaios com o coro é a falta de maturidade musical, de bons baixos cantores. Tem pessoas de mais idade que convivem com a música desde crianças, mas, sem nenhum rigor, do ponto de vista musical. Considera a dificuldade e falta de maturidade musical do grupo um fator de lentidão no aprimoramento vocal do grupo, fora as questões de afinação mais severas. O regente não exclui ninguém do trabalho, o que nem todos concordam. E por essa razão, acredita ter pessoas que saíram do coral. Para ele, essa comunidade, é também uma Schola Cantorum, um lugar onde as pessoas vão aprender a cantar, onde elas vão entrar em contato com a música. Por isso, todos que manifestam o desejo de cantar são aceitos e bem-vindos ao grupo. Mesmo aquelas que ainda destoam no trabalho, permanecem. Ao menos para socializar e vivenciar a música. Há dois anos no coral acredita que a evolução do coral foi lenta e ainda precisa-se resolver muitas questões para ter um resultado satisfatório. O ideal para ele seria ter um regente de carreira e ele cuidar da parte litúrgica que conhece muito bem. Pensa ser uma divisão interessante.

Competências necessárias a um regente de coro de igreja

O regente Laércio expõe o que um regente de um coro litúrgico precisa para atuar dentro do contexto da igreja e da liturgia, sua formação, habilidades, perfil e atuação no contexto litúrgico. Sugere que o regente tenha um conhecimento musical estreito, do repertório, conhecimento técnico-musical e domine um instrumento harmônico, preferencialmente o piano. Deve cantar afinado, mesmo que não tenha uma grande voz. E o que acha que falta a muitos regentes, é um conhecimento litúrgico mais aprofundado, pois precisa se inserir no contexto paroquial e no contexto da comunidade. Tem que saber se articular na paróquia e tem que posicionar o coral dentro da comunidade. Acredita que falta um Instituto de música sacra no Brasil, com formação musical e litúrgica. As escolas de música dão a parte musical e abordam a questão litúrgica de uma forma marginal, como um dos legados históricos da música universal, ou seja, é uma especialidade dentro da música que não tem tratamento de especialidade na formação. Então, o resultado é pessoas que

formadas em música que se tornam diretores de música de uma paróquia, mas não é especialista naquilo. E o ideal é que fosse, pois tem o conhecimento musical, mas não o litúrgico e vice-versa. Relata que nos Estados Unidos conhece pessoas especialistas na música litúrgica. O coro São Francisco, por exemplo, foi fundado exatamente por uma pessoa que conhece da liturgia, sabia um pouquinho de música, sabia achar as notas no teclado, cantava afinado e fundou o coral. Diz ser interessante por acreditar que a chave da longevidade desse coral é a missão institucional que o coral tem. E por fazer parte de um grande Santuário, onde há oportunidade para vários grupos se apresentarem.

Questionários de integrantes do Coro São Francisco

#1 Nome: Sônia Aparecida Silva Costa

Naípe: *Soprano*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Há sete meses

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Por frequentar a paróquia e por gostar muito de música

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Sim; frequento as missas e também faço parte do ECC.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Não respondeu.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – as desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Para mim foi uma experiência maravilhosa; como entrei há pouco tempo no Coral procurei me empenhar cada vez mais. Aproveitei ao máximo tudo o que aprendi. Desde conhecer o texto, o significado das palavras... O sentido de cada frase. E como fica bonita a música, quando damos ênfase às sílabas tônicas. Com todo esse trabalho realizado fica mais fácil assimilar a letra e decorar. E o resultado foi maravilhoso. Com certeza tudo valeu a pena.

#2 Nome: Marli do Pilar Gontijo

Naípe: *Soprano*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Sete anos

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Era um desejo meu cantar num coral. Melhor ainda de cantar no Coral da Paróquia.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Sim. Sempre que possível.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

É fundamental pois ele complementa a música ou a melodia.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Para mim foi uma novidade. Descobri que a ênfase dada ao texto enriquece a música, dá sentido pro texto, ajuda a compreender e decorar a letra com mais agilidade. Além disso, a música soa mais bonita para quem ouve. O Coral tem um crescimento na técnica vocal. O resultado foi visível em tão pouco tempo!! O estudo e a persistência é fundamental! Excelente!

#3Nome: Niva Maria Vasques Campos

Naípe: *Soprano*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Há mais ou menos dois anos

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Porque gosto de canto coral, porque a missa com canto coral é muito mais bonita, porque tenho o horário dos ensaios disponível e porque o coral se apresenta apenas uma vez por mês (Não fica muito comprometido)

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Missa somente as que cantamos. Outros eventos (festas) de vez em quando.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Sim. Conhecer o significado, a pronúncia correta e a ênfase ou a tônica das palavras e frases ajuda a cantar com sentimentos e sentido, ritmo e andamento; e também a colocar a inspiração (respiração) no momento mais correto.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – as desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Entendi muitas coisas que me ajudaram na hora de cantar. Acho que evoluímos muito enquanto coral.

#4 Nome: Vera Maria Carnicelli

Naípe: *Soprano*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

5 anos

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Fiquei feliz com o convite da Mariana, auxiliar contralto do Coro Sinfônico, regido pelo maestro David.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Só participo do Coral.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Muito importante estar dentro do tema sacro da missa.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – ao desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Maravilhoso conhecer mais a técnica e conhecer a origem sacra.

#5 Nome: Lúcia Marcuzzo da Rosa

Naípe: *Soprano*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Há 7 anos.

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Sempre gostei de cantar na missa. Tinha comigo que Deus me ouviria melhor. Ficava me perguntando porque as pessoas não cantam. Comecei no coral por

incentivo do meu sobrinho Edison que foi muito atuante anos atrás. Gostei demais e me aproximou mais de Deus sem a menor dúvida.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Frequento as missas da minha paróquia São Miguel Arcanjo e Santo Expedito e inclusive sou da equipe de liturgia. Canto no coral lá também.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Acho que nos fez ver a grande importância do texto e a sonoridade adequada.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Foi muito importante. Agradeço pela oportunidade de vivenciarmos a experiência do Coral dando ênfase ao entendimento entre letra e música. O resultado tem sido cada vez melhor e crescemos muito.

#6Nome: Lucimar Rodrigues

Naípe: *Contralto*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Estou no Coral há 4 anos.

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Eu sempre quis cantar salmos na missa, participando de um coral religioso eu me prepararia mais adequadamente.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Frequento as Missas em que somos designados para cantar e alguns eventos. Minha paróquia é a São Pio, no Sudoeste.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Considero primordial o entendimento e a introjeção do texto para memorizar a letra e ficar atenta aos movimentos do regente;

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

No começo fiquei meio angustiada, uma responsabilidade muito grande, achei que podíamos não dar conta e comprometer o trabalho da pesquisadora, depois com

os ensaios intensos vi que era possível. Você passou muita segurança para o grupo, sei que demos muito trabalho, contraltos, mas valeu a pena. Levo como experiência para meus ensaios de música popular todo o aprendizado obtido com essa experiência. Muito obrigada Patrícia, pelo seu empenho e dedicação. Tudo isso me faz acreditar cada vez mais que, mesmo sem nascer com o talento, o treino, a perseverança, o estudo e a dedicação tornam possível a realização do sonho de cantar. Aprendi muito da técnica e a emoção que é natural, fazem nosso canto e louvor mais belo.

#7Nome: Maria das Graças Guerrante

Naípe: *Contralto*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Há 2 anos.

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Porque gosto de cantar e principalmente Canto coral. Já pertenci a este coral há muito tempo atrás. Esta paróquia já foi minha paróquia quando morei próximo dela. Porque estou muito ligada a este santuário.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Atualmente participo ocasionalmente das missas, mas nunca deixo de estar presente na missa do padroeiro.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Importantíssimo conhecer o texto para poder cantá-lo bem. Isto o coral aprendeu com esta pesquisa!

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Adorei participar desta pesquisa; foi muito instrutiva.

#8Nome: Maria das Graças Ferreira

Naípe: *Contralto*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Há 25 anos.

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Porque amo cantar e o canto me dá a oportunidade de expressar p meu amor a DEUS.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Sim. Faço parte da família franciscana (OFS) Ordem Franciscana Secular.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Sim. É muito importante, pois complementa a música. Foi importantíssimo conhecer o texto para aprender cantar bem.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Para mim foi gratificante.

#9Nome: Filomena

Naípe: *Contralto*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Há 3 anos.

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Já havia participado de outros corais, mas não de igreja. Foi a oportunidade, depois que me mudei para o Noroeste, levada pela minha amiga Lúcia.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Normalmente não. Assisto à missa “itinerante” no Noroeste, celebrada pelo frei da Paróquia.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Muito importante para aprimorar o entendimento e a sonoridade.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Foi muito enriquecedor. Aprimoramentos gerais, podendo enfatizar a compreensão e entendimento do contexto da letra e música. Achei o resultado maravilhoso. Seria bom continuarmos com a prática em nossos ensaios.

#10Nome: Aquileu Gomes

Naípe: *Tenor*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

2 anos

2 Porque escolheu participar do Coro São Francisco?

Foi uma oportunidade de fazer aquilo que eu sempre quis fazer, cantar para a celebração das missas e o coral me deu essa oportunidade de servir a Deus através dessa pequena contribuição. Como também é sem dúvida uma escola dos cantos litúrgicos como também uma escola de técnicas vocais que aprendemos em contato com esses grandes mestres da música.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Sim. Frequento e participo.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Vejo como parte importantíssima da música, o texto nos dá um norte, o qual é transformado em uma música depois da interpretação.

5 Como foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Foi muitíssimo rico para mim, aprendi algo inovador para aplicar nas canções dando-lhe vida e força de expressão, como também favorece a compreensão do ouvinte. O resultado foi ótimo, excelente. E, já estou treinando esses conhecimentos em minhas interpretações.

#11 Nome: **Vilmar Jatobá**

Naípe: *Tenor*

1 Há quanto tempo participa do Coro São Francisco?

Mais ou menos 30 anos

2 Por que escolheu participar do Coro São Francisco?

Não respondeu.

3 Frequenta as missas e eventos do Santuário?

Sempre que posso participo de tudo. As Missas, como cristão, todos os domingos.

4 Como vê o texto na música? Considera importante?

Acho importantíssimo apesar da minha indisciplina; mas estou tentando melhorar.

5 foi participar do processo de investigação do texto na pesquisa “Música vocal e coral – os desafios do texto e recomendações” e do recital? O que achou do resultado?

Foi muitíssimo rico para mim, aprendi algo inovador para aplicar nas canções dando-lhe vida e força de expressão, como também favorece a compreensão do ouvinte. O resultado foi ótimo, excelente. E, já estou treinando esses conhecimentos em minhas interpretações.