

Coro Experimental Vozes da Cidade: relato da implementação de um coro amador sob a perspectiva da educação

Comunicação

Elenis Aparecida Sabino Guimarães
Universidade Federal de São João del-Rei
elenis@ufsj.edu.br

Gabriel Cursino Madeira Casara
Universidade Federal de São João del-Rei
casara@ufsj.edu.br

Resumo: Este artigo apresenta um relato de experiência da primeira etapa do projeto de extensão Coro Experimental Vozes da Cidade, desenvolvido pelo Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ. A iniciativa visa promover a inclusão musical e o desenvolvimento artístico dialogando com a pedagogia de Paulo Freire e referências da prática coral. Os resultados até aqui indicam uma evolução significativa na técnica vocal, na sonoridade e na coesão do coro, apesar dos desafios iniciais como a heterogeneidade do grupo, o desequilíbrio entre vozes femininas e masculinas e a necessidade de encontrar uma abordagem pedagógica adequada. A pesquisa destaca a importância da coletividade como ferramenta pedagógica para superar obstáculos e promover a transformação social por meio da música. Os aprendizados obtidos neste projeto podem servir como referência para outros grupos corais amadores, especialmente no que diz respeito à técnica vocal, estratégias pedagógicas e a aplicação dos princípios da pedagogia freireana na prática coral.

Palavras-chave: Prática Coral; Relato de Experiência; Paulo Freire.

Introdução

Nesta comunicação apresentamos um relato de experiência a partir da implementação, desenvolvimento e realização da primeira apresentação pública do Coro Experimental Vozes da Cidade, um projeto de extensão vinculado à Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ –, sob a coordenação da professora de canto lírico Elenis Guimarães e do músico (pianista) Gabriel Casara, ambos servidores do Departamento de Música. O projeto teve seu início no dia 25 de março de 2024, quando recebeu 57 candidatos para as audições de classificação vocal e aptidão. Os participantes, jovens e adultos entre 20 e 73 anos, foram distribuídos em 4 categorias (ver Tabela 1), dentre vozes femininas (sopranos e contraltos) e masculinas (tenores e baixos):

Tabela 1: Composição inicial do grupo vocal

Tessitura vocal	Quantidade
Soprano	43,48%
Contralto	34,78%
Tenor	8,70%
Barítono	13,04%

Inicialmente, 23 coralistas foram considerados aptos e apresentaram dentre suas características mais marcantes: 1. a heterogeneidade (quanto à faixa etária, atuação profissional, expectativas e nível de conhecimento musical), 2. o desequilíbrio proporcional entre as vozes (consideravelmente constituída em sua maioria por vozes femininas) e 3. o pouco conhecimento e desenvolvimento técnico-vocal individual e coletivo.

O processo

Esse coro amador adulto-juvenil, com pouca ou nenhuma experiência em canto coral, exigiu adaptações pedagógicas. Optou-se, num primeiro momento, por um repertório com menor extensão vocal, priorizando o trabalho em uníssono e a introdução gradual da polifonia por meio de cânones simples. Para facilitar a participação de todos, permitiu-se a união de vozes agudas e graves femininas e masculinas numa mesma voz, possibilitando o canto a duas vozes. A escolha da língua portuguesa visou facilitar a compreensão das letras e a conexão emocional e cultural com as músicas, contribuindo para o desenvolvimento musical e a autoestima dos alunos. Alinhada aos princípios de Paulo Freire, essa prática pedagógica valoriza a participação ativa, a construção coletiva do conhecimento e a cultura popular, fortalecendo o protagonismo do aluno no processo de ensino-aprendizagem (Freire, 1986, 1996).

Além da atividade musical em si, a criação do coral busca também constituir-se como espaço de interação social, propiciando a integração de indivíduos de diferentes faixas etárias e estratos econômicos e sócio-culturais, e estabelecendo, por meio da convivência, uma nova proposta de lazer e de expressão coletiva por meio da prática musical vocal em conjunto, bem como novas perspectivas de apreciação também de outras artes. O canto coral promove: 1. a cooperação pois, para que sejam bem sucedidos no seu fazer musical, os coralistas necessitam trabalhar em conjunto na busca de uma convivência e um som harmoniosos, 2. a escuta, pois é fundamental que seus integrantes escutem uns aos outros e façam ajustes em benefício do grupo, 3. a expressão, pois o canto é um meio pelo qual é possível expressar não só sentimentos, mas também ideias, e 4. a socialização, pois encontramos na prática coral uma importante ferramenta, sobretudo, de construção de laços.

Nesse sentido, e também como estratégia de elaboração de um repertório adequado para o grupo coral amador em formação, inspiramo-nos na ideia de *dialogicidade*, segundo os preceitos de Paulo Freire, especialmente no tocante à dinâmica de comunicação e intercomunicação na relação educador-educando. Sobre isso, Freire defende que

a tarefa coerente do educador que pensa certo é exercer, como ser humano, a irrecusável prática de inteligir, desafiar o educando com quem se comunica

e a quem comunica, produzir sua compreensão do que vem sendo comunicado. Não há intelegibilidade que não seja comunicação e intercomunicação e que não se funda na dialogicidade. O pensar certo por isso é dialógico e não polêmico (Freire, 1996, p. 16).

Por outro lado, a pedagogia freiriana fala também de uma educação libertadora, na qual o aluno é protagonista do seu próprio aprendizado (Freire, 1986). No prefácio do livro *Pedagogia do Oprimido*, o professor Ernani Maria Fiori reflete sobre os métodos de ensino utilizados por Freire. Para Fiori, a metodologia de Freire era baseada na conscientização e politização do educando e, por isso, entendia a educação como um ato político que permitisse aos indivíduos questionarem a realidade e transformarem o mundo (Freire, 2018, p.17).

Traçando um paralelo com o pensamento de Freire, é possível entender a prática do canto coral como espaço de: 1. empoderamento, pois tanto um como a outra buscam empoderar os indivíduos, dando-lhes voz e autonomia; 2. diálogo, por meio da troca de experiências e do contato com o fazer musical em grupo; 3. cidadania, uma vez que ambas as práticas contribuem para a formação de cidadãos mais participativos e críticos e 4. cultura, entendida aqui como um meio de conhecer e transformar a si próprio e a realidade.

Por isso, em diálogo com o grupo e buscando compreender o perfil e as preferências estilísticas individuais e coletivas que se formavam e se modulavam a cada ensaio, pouco a pouco o repertório foi ganhando forma, em consonância com os ganhos técnicos e motivacionais observados por nós, educadores.

Imbuídos desse pensamento, realizamos no dia 8 de abril de 2024 o primeiro ensaio do Coro Experimental Vozes da Cidade, a partir do estudo de 4 peças de compositores brasileiros de fácil e rápida aprendizagem: *Baião*, de Edino Krieger; *Fulô*, de Lisiane Costa Leite; *Canto do Povo de Algum Lugar*, de Caetano Veloso e *Tamba-Tajá*, de Waldemar Henrique. A escolha das duas primeiras peças – de textura monofônica mas com a possibilidade de sua realização em cânone – justifica-se por favorecerem a introdução da polifonia nas duas seguintes pois, tanto *Canto do Povo de Algum Lugar* quanto *Tamba-Tajá*, foram trabalhadas

em arranjos para 2 vozes acompanhadas do piano, mas também com a possibilidade de serem, eventualmente, cantadas *a capella*.

Ao longo dos ensaios seguintes, sequencialmente foram acrescentadas ao repertório do coro: uma peça a 2 vozes, em português (*Canta, Canta Mais*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, num arranjo simplificado que partiu do arranjo de Paulo Jobim); uma peça a 3 vozes, em espanhol (*Cancionero*, nº 378, de Juan del Encina); e uma peça a 4 vozes, em inglês (*Oh, Happy Day*, Negro Spiritual, no arranjo de Marcelo Rescki). Com exceção de *Cancionero*, as demais peças poderiam ser feitas *a capella* ou com o acompanhamento do piano.

Em 14 de Julho de 2024, após 13 ensaios, o Coro Experimental Vozes da Cidade realizou sua primeira apresentação pública. O evento teve lugar em São Tiago, cidade próxima à sede do coral (São João del-Rei - MG), como parte da programação da 3ª Florada Musical, promovida pela Fazenda Lua Dourada. O grupo apresentou o repertório trabalhado até então: *Canto do Povo de Algum Lugar*, de Caetano Veloso; *Baião*, de Edino Krieger; *Fulô*, de Lisiane Costa Leite; *Cancioneiro*, de Juan del Encina; *Tamba-Tajá*, de Waldemar Henrique; *Canta, Canta Mais*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; e *Oh, Happy Day*, no arranjo de Marcelo Rescki. A performance aconteceu em 2 momentos. O primeiro, a partir de um *Flash Mob*¹ *a capella*, realizado durante a visita ao pomar das ameixeiras em flor; o segundo, no palco principal do evento, com a inclusão do piano como suporte musical.

Fruto dos processos dialógicos inerentes às nossas estratégias pedagógicas, observamos um rico aporte artístico ao fazer musical desenvolvido em apenas 3 meses de trabalho, começando com o *Flash Mob*, que trouxe a preocupação com o posicionamento cênico e a inclusão de solos vocais; a inserção de instrumentos de percussão, não só como apoio instrumental em *Baião* e *Fulô*, mas também como um elemento de inspiração artística e de evocação etnocultural, além de coreografias pontuais nas demais peças. Acreditamos que

¹ Segundo Trindade *et al*, *Flash Mob* “é a aglomeração de pessoas que se encontram em local público para realizar uma ação já combinada” (2012, p.27). No contexto de uma performance musical de um coro, um *Flash Mob* se dá pela intervenção artística do cantar em meio ao público, inesperadamente, causando surpresa.

tal estratégia de inclusão e protagonismo do educando no processo de aprendizagem apresenta-se como reflexo dos preceitos de Freire, quando afirma que "ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção" (Freire, 1996, p. 21). A inclusão do aluno nos processos criativos, como protagonista de sua aprendizagem, relaciona-se ainda com as estratégias de adaptação do conteúdo aprendido durante os ensaios para o contexto de nossa primeira apresentação pública – momento caracterizado pela alta expectativa e ansiedade frente a presença e julgamento do público. Por isso, como desdobramentos da aplicação do conceito de *dialogicidade*, foram integrados às propostas de ensino trazidas pelos coordenadores o planejamento cênico e a incorporação de solos e instrumentos de percussão por sugestões e iniciativas dos próprios coralistas, ampliando os limites das técnicas de ensino convencionais utilizadas, enriquecendo o fazer musical e contribuindo para a apropriação dos novos saberes.

Outros avanços técnicos observados ao longo do trabalho foram: a introdução de 2 idiomas estrangeiros (espanhol e inglês) e de uma obra renascentista (o *Cancionero 378*, de del Encina), o aprimoramento da percepção musical, sobretudo nos processos miméticos, a execução de todo o repertório de memória – independência da partitura –, assim como melhoras perceptíveis na qualidade sonora e na afinação.

Paralelamente aos progressos técnico-musicais, outro aspecto inerente ao desdobramento de atividades educacionais com viés humanizador merece destaque: o caráter inclusivo e de socialização assumido por este projeto de extensão, que, como dito anteriormente, reúne um grupo heterogêneo de pessoas de 20 a 73 anos, composto por estudantes, profissionais liberais e aposentados de profissões diversas, de diferentes estratos sociais, econômicos, culturais e raciais, com interesses e expectativas musicais variados e contrastantes entre si.

Diferenças que poderiam ser motivo de desavenças e evasões acabaram por transformar-se em companheirismo e união a partir de uma atividade e de um interesse comum, elementos chave para o sucesso do aprendizado e do aprimoramento musical. Tal

fato vai ao encontro das constatações do etnomusicólogo estadunidense Thomas Turino, em seu livro *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Assim como ele, acreditamos que “a participação e a experiência musical são valiosas para os processos de integração pessoal e social que nos tornam inteiros” (Turino, 2008, p. 1). No contexto dos projetos de extensão como atividades socializadoras que aproximam a comunidade do ambiente acadêmico, atribuímos às interações sociais que emergem do desdobramento da educação musical coletiva o nosso maior ganho humano e nossa ferramenta pedagógica mais valiosa para o aprendizado artístico.

A preparação vocal e o apoio do piano na prática coral

O Coro Experimental Vozes da Cidade conta com o suporte pedagógico de dois profissionais da área: a professora Elenis Guimarães, responsável pela preparação vocal e o músico Gabriel Casara, responsável pelo suporte do piano. Considerando o perfil amador do grupo, seu pouco conhecimento formal de música e a adequação do repertório trabalhado, a direção dos ensaios é compartilhada pelos educadores responsáveis pelo projeto.

Preparação vocal

O trabalho de técnica vocal, que incluiu alinhamento corporal, exercícios respiratórios e vocalizes, foi elaborado com base, principalmente, em *Evoking sound, The Choral Warm-up*, de James Jordan (2005), e *The Complete Choral Warm-up Book*, de Russel Robinson e Jay Althouse (1995).

Em *Evoking sound*, Jordan propõe um método para o ensino e o aprendizado efetivos da técnica vocal para coros amadores, que inclui o planejamento, os procedimentos e o que ele considera como vocalise essenciais. Propõe também uma série de diretrizes, por ele chamadas de “regras pedagógicas fundamentais”², que devem orientar a aplicação desse método, assegurando, assim, um bom desempenho sonoro. Dentre essas diretrizes duas

² Do inglês *Pedagogical Cardinal Rules*. Tradução nossa.

podem ser consideradas como basilares: 1. a utilização dos princípios do *Body Mapping* (mapeamento corporal³) para “realinhar” o corpo e reeducar a postura dos cantores. Tais princípios consistem numa representação mental acurada e adequada de como nos constituímos fisicamente em relação à estrutura, à função, ao funcionamento e às dimensões de nossos corpos. Tal compreensão, para Jordan, abre caminho para facilitar e esclarecer pedagogicamente todos os demais aspectos relacionados à técnica vocal; e 2. a busca constante e sistemática da conscientização ou do “estar consciente” das sensações físicas que experimentamos enquanto cantamos (consciência cinestésica), associada à percepção das próprias emoções e das emoções despertadas pela música. Essa “consciência interior” combinada a informações visuais e auditivas contém todas as informações relevantes no momento em que são necessárias para a construção de uma boa técnica vocal.

Acreditamos que a utilização da metodologia de Jordan é facilitada pela formação em canto lírico da preparadora vocal, assim como sua experiência como coralista em coros amadores e profissionais. Especialmente ao detalhar suas regras pedagógicas fundamentais, o autor lança mão de termos de difícil compreensão para um público leigo tais como *on the breath singing* (em tradução livre: cantar sobre o ar ou, em outras palavras, cantar com apoio), *use the sigh to create space* (em tradução livre: usar o “suspiro” para criar espaço, ou em outras palavras, usar a sensação do bocejo para criar espaço) ou ainda *be certain all sounds are spacious, high and forward* (em tradução livre: assegure que todos os sons tenham espaço e estejam altos e à frente), para citar apenas alguns. Tal terminologia, embora um tanto vaga, é própria do processo de ensino e aprendizado desse estilo de canto e remetem a questões técnicas essenciais a serem experienciadas e treinadas para serem de fato compreendidas e passíveis de serem ensinadas.

³ Do inglês *Body Mapping*. Princípios defendidos por Barbara Conable em suas aplicações da Técnica de Alexander. Entre seus títulos destacam-se *How to learn the Alexander Technique: A Manual for Students*, *The Structures and Movements of Breathing* e *What every Musician Needs to Know About the Body*. Tradução nossa.

O piano como suporte à prática coral

Nos ensaios corais, o pianista desempenha um papel crucial, atuando como um elemento fundamental no aprendizado e na estruturação musical do conjunto. A flexibilidade da execução do repertório trabalhado ao piano permite, por exemplo, adaptar a partitura às necessidades específicas do grupo, seja ajustando a tessitura, a dinâmica, a harmonia ou o tempo. Ao acompanhar os cantores, o pianista contribui para o desenvolvimento da musicalidade, facilitando a memorização, a percepção rítmica e a compreensão da estrutura musical das obras (Paiva, 2006; Sobrinho & De Santana Limeira, 2001). Além disso, o pianista pode isolar vozes, criar atmosferas específicas e acompanhar partes individuais, personalizando o processo de ensino-aprendizagem e atendendo às necessidades individuais e coletivas dos coralistas.

Sobre isso, Sérgio de Paiva (2006), em sua dissertação *O Pianista Correpetidor na Atividade Coral: Preparação, Ensaio e Performance*, discute como o piano é uma ferramenta pedagógica indispensável à prática coral por contribuir para que o regente ou a pessoa responsável pelo ensaio possa personalizar suas atividades e otimizar seus métodos de ensino-aprendizagem. Segundo Paiva,

a prática do correpetidor está intimamente relacionada a uma co-direção do grupo, podendo este assumir a própria direção em muitas situações. Apesar de ser o idealizador e principal mantenedor da interpretação dada pelo coro às obras na preparação e na performance, o regente necessita do apoio artístico, técnico e intelectual de seu pianista. A relação entre ele e o pianista é de troca mútua, todo o tempo do ensaio. (Paiva, 2006, p. 13).

Dessa forma, nos ensaios do Coro Experimental Vozes da Cidade, buscamos uma colaboração estreita entre o pianista e a preparadora vocal, dividindo as responsabilidades de forma a otimizar o processo de ensino-aprendizagem e de estruturação musical. Dentre as estratégias pedagógicas relacionadas, utilizamos a separação dos naipes com cada um dos educadores. Essa estratégia permite um aprendizado mais rápido e efetivo das peças polifônicas e contribui também para promover a autonomia musical dos coralistas.

Além de acompanhar as vozes, tanto individualmente quanto em conjunto, é esperado que o pianista contribua ainda com a criação de arranjos personalizados (Friesen, 2019), harmonizando obras monofônicas e enriquecendo os vocalises com acompanhamentos que, além de dar suporte aos objetivos pedagógicos, estimulem a musicalidade e a autonomia dos coralistas. Ao oferecer um modelo de execução musical de alta qualidade, contribui para a afinação precisa do coro e amplia os horizontes interpretativos dos cantores. Por isso, a colaboração estreita com a preparadora vocal permite uma abordagem pedagógica mais completa, que abrange desde a técnica vocal até a interpretação musical.

Segundo Sobrinho e Limeira (2021), a capacidade de escuta ativa e a flexibilidade são essenciais para adaptar-se às diferentes necessidades do grupo e contribuir para o sucesso das apresentações. Ao ouvir as harmonias, melodias e o ritmo tocado pelo pianista, mesmo em se tratando de educandos não musicalmente alfabetizados, diversos dos elementos musicais que seriam aprendidos através da partitura são, intuitivamente, apreendidos pela observação da exemplificação musical ao piano. Essa prática não somente desenvolve questões relacionadas à percepção musical extrínseca, mas também intrínseca por permitir a modulação da emissão vocal em consonância com o grupo como um todo.

Por fim, os benefícios observados pela presença do piano como suporte da prática coral de nosso grupo foram: 1. a facilitação do aprendizado, 2. o aumento da motivação, 3. o desenvolvimento da musicalidade e 4. a criação de um ambiente musical mais agradável, cognitivamente seguro e atraente. Em conjunto com a preparação vocal e direção de ensaio adequados, observou-se ainda que, apesar da pouca ou quase nenhuma experiência de palco dos integrantes, o grupo obteve desempenho altamente satisfatório em sua primeira apresentação pública por cantar todo o repertório de memória, demonstrar ímpeto musical, arriscar estratégias extra-musicais (*flash mob*, coreografias, posicionamento de palco, dentre outras) e, sobretudo, por expressar satisfação no pós-performance.

Considerações finais

Apesar de ter sido implementado há pouco tempo, os resultados alcançados neste projeto demonstram o potencial do canto coral como ferramenta de inclusão social e desenvolvimento pessoal. A formação de um grupo coeso e engajado, com diferentes níveis de experiência musical, evidencia a importância de uma abordagem pedagógica que valorize a *dialogicidade* e a construção coletiva do conhecimento, em consonância com o pensamento de Paulo Freire. A fundamentação teórica e a prática pedagógica adotadas foram cruciais para o desenvolvimento técnico-vocal dos coralistas e para a realização de uma apresentação de alto nível artístico.

As obras apresentadas, em diferentes idiomas e estilos, demonstram a versatilidade do grupo e a qualidade do trabalho desenvolvido. Acreditamos que este estudo contribui para a área da educação musical ao apresentar uma experiência prática e exitosa de formação de um coro amador não acadêmico em parceria com a universidade. Os resultados obtidos podem inspirar outros pesquisadores e educadores a desenvolver projetos semelhantes, ampliando o acesso à música e promovendo a democratização da cultura.

Como sugestão para futuras pesquisas, propomos a realização de um estudo mais aprofundado sobre o impacto da participação em um coro amador na autoestima e na qualidade de vida dos participantes. Além disso, seria interessante investigar a possibilidade de implementar um programa de formação continuada para os coralistas, com o objetivo de aprofundar seus conhecimentos musicais e ampliar suas possibilidades de atuação no campo artístico.

Referências

ALTHOUSE, Jay; ROBINSON, Russell L. *The Complete Choral Warm-up Book: A Sourcebook for Choral Directors*. Alfred Music, 1995.

FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1986.

_____. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa* / Paulo Freire. 25a Edição. São Paulo: Editora PAZ E TERRA (Coleção Leitura), 1996.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. 65a edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

FRIESEN, Rafael Ricardo; PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. *Aplicação do conceito de competências à atuação do Pianista de Coro*. Revista da ABEM, v. 27, n. 43, 2019.

JORDAN, James Mark. *Evoking sound: the choral warm-up: method, procedures, planning, and core vocal exercises*. Chicago: GIA Publications, 2005.

PAIVA, Sérgio. *O Pianista Correpetidor na atividade coral: preparação, ensaio e Performance*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: PPGMUS/UFG, 2006.

SOBRINHO, Mayra Ferreira; DE SANTANA LIMEIRA, Doraneide Tosta. A Escuta Musical Ativa na Prática Coral. In: XXV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. 2021.

TRINDADE, Ana Lígia de Oliveira et al. *Multiculturalismo urbano: o fenômeno flash mob*. Texto Digital, v. 8, n. 1, p. 25-39, 2012.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.