

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**O ACOMPANHAMENTO AO PIANO
PARA CORO INFANTIL**

ESTER RODRIGUES FERNANDES LEAL

CAMPINAS
2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

**O ACOMPANHAMENTO AO PIANO
PARA CORO INFANTIL**

ESTER RODRIGUES FERNANDES LEAL

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos e co-orientação da Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama.

CAMPINAS
2005

L473a

Leal, Ester Rodrigues Fernandes.

O acompanhamento ao piano para coro infantil. / Ester Rodrigues Fernandes Leal. – Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

Co-orientador: Adriana Giarola Kayama.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

1. Acompanhamento musical. 2. Coro infantil. 3. Música.
4. Piano-desempenho. I. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos.
II. Kayama, Adriana Giarola. III. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

A Deus, quem me deu a vida e quem a
mantém.

À Andressa e ao Eldrey, meus filhos
queridos, por me darem o privilégio de
entender a razão da minha existência.

SINCEROS AGRADECIMENTOS....

....A Deus, por me manter, abrir portas, derramar bênçãos, me amar. E principalmente por sempre colocar pessoas especiais em meu caminho.

....Aos meus queridos pais, Tereza e Francisco, pelo exemplo de vida, e pelos 35 anos de cuidado, incentivo, amparo, e muito amor.....

....Ao meu marido, Eder, pelo companheirismo, carinho e compreensão, e pelo apoio certo na hora certa.

....Aos meus filhos, Andressa e Eldrey, aos quais muitas vezes privei de minha presença, e vocês souberam entender. Amo vocês.

....Ao Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos, pela sábia orientação e compreensão, por sua objetividade e eficiência em transmitir conhecimento, e por ter sido além de um professor, um Mestre.

....À Profa. Dra. Adriana Giarola, por sua co-orientação sempre precisa e presente, pela experiência profissional e por alguns anos de amizade e convívio.

....À Cleonice pelos seis anos de convivência, prontidão, zelo, cuidado, ajuda. Você realmente foi e é especial. Você sempre será parte de minha família.

....À minha querida família, meus irmãos Marcos e Toninho, meus sogros “Vó Maria e Vô João”, meus cunhados Jennifer, Viviam, Marli, Marlei, Deço e Hélio, bem como aos meus queridos sobrinhos Adler, Andrei, Heber, Andriely, Gustavo e Ketlin, pelo carinho e apoio sempre constante.

....Aos coristas do Coral Infantil e do Coral Juvenil do IASP (1997 a 2002). Vocês foram minha escola e por vocês ousei estar aqui, hoje.

....Aos coristas do Coral Juvenil e do COART Coral de Tatuí (2003 e 2004). Vocês continuaram sendo minha motivação. Vocês são especiais.

....À querida Denise, por ter sido sempre presente, até mesmo quando eu estive ausente, por “vestir a camisa” em todos os momentos, e por sua maneira incrível e espontânea de encarar a vida.

....Aos queridos amigos de Tatuí. Estive nesta cidade por pouco tempo, mas o suficiente para conhecê-los, respeitá-los, admirá-los e amá-los. O carinho e o apoio de todos vocês jamais será esquecido, muito menos as despedidas. Amo vocês!

....Ao Redator da CASA, Dr. Marcos de Benedicto, por suas correções oportunas.

....Aos regentes entrevistados: Carmen Mettig, Parcival Modolo, Thelma Chan, Silmara Drezza, Suely Valente e Lucy Schimiti, pela prontidão em participar deste projeto, e pelas valiosas contribuições para esta pesquisa.

....Aos membros da banca examinadora Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini e Profa. Dra. Sara Lopes, bem como aos membros suplentes Prof. Dr. Ricardo Goldenberg e Prof. Dr. Nelson Cavalcante, por terem aceitado o convite para examinarem esta pesquisa e poderem contribuir através de sua experiência profissional.

....Aos queridos amigos, professores, bibliotecários e servidores da Unicamp, pelos anos de convivência e aprendizagem.

....Aos alunos de Brasília, meu novo lar, por me proporcionarem uma continuação na aprendizagem da “Arte de Acompanhar ao Piano”.

RESUMO

Este trabalho trata-se de um estudo detalhado sobre as possibilidades do acompanhamento ao piano específico para coro infantil. Através de uma entrevista realizada com regentes de coros infantis, alguns aspectos da arte de acompanhar foram destacados, os quais juntamente com a bibliografia encontrada a respeito, forneceram material para esta pesquisa.

Em sua primeira parte, uma breve trajetória do canto no Brasil chegando até os dias de hoje, é discorrida. Na segunda parte, o tema central é o acompanhamento ao piano e todos os aspectos que o envolvem. Os anexos são compostos pelas entrevistas na íntegra com os regentes de coros infantis, bem como o currículo destes e de seus respectivos coros.

ABSTRACT

This work is a detailed study about the possibilities of piano accompanying for children's choir. It discusses some aspects of the art of accompanying, with the support of materials collected through interviews with choir conductors and bibliographical research.

The first part is a historic overview of singing in Brazil; the second part has piano accompanying as main subject. The attachments include the complete interviews as well as the biographies of the conductors and the curriculum of the choirs.

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	3
AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	6
<i>ABSTRACT</i>	7
ÍNDICE	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – Coro Infantil	13
1.1. O Canto Infantil no Brasil	13
1.1.1. Um Breve Histórico	13
1.2. O Regente de Coro Infantil	28
1.3. Técnica Vocal	30
1.4. Repertório para Coro Infantil	30
CAPÍTULO 2 – O Acompanhamento ao Piano para Coro Infantil	36
2.1. O Instrumentista Acompanhador	36
2.1.1. Técnica Pianística	41
2.1.2. Leitura à Primeira Vista	45
2.1.3. Redução Orquestral	47
2.1.4. Transposição	48
2.1.5. Idiomas	50

2.1.6. Arranjos e Improviso	50
2.1.7. Ensaio	55
2.1.8. Apresentação	58
2.2. Necessidades do Coro Hoje	60
CONCLUSÃO	62
BIBLIOGRAFIA	63
ANEXO I	67
ANEXO II	88

INTRODUÇÃO

O trabalho com coro infantil não é uma tarefa simples. Grandes responsabilidades são destinadas aos profissionais que se dedicam a esta prática. Ao considerar estes profissionais como educadores, a tarefa de “educar” se remete não somente ao sentido musical, mas também ao cuidado especial referente à formação global da criança. Refletindo sobre a ação destes profissionais, detive-me em especial, na atuação do pianista acompanhador para coro infantil. Sendo o piano um instrumento bastante utilizado para acompanhar ensaios e apresentações, a tarefa de acompanhar torna-se especial, pois um perfeito desempenho no acompanhamento ao piano, dependerá de algumas qualidades técnicas musicais, interpretativas e psicológicas do executante. Esta pesquisa teve como intenção estudar os aspectos que envolvem a arte de acompanhar ao piano, específica para coro infantil.

A metodologia adotada para esta pesquisa foi uma coleta de depoimentos realizada através de uma entrevista com alguns regentes de coros infantis experientes de localidades diferentes, e também através da pesquisa bibliográfica. A pesquisa com regentes foi realizada a partir de um questionário enviado por e-mail. Um primeiro contato foi feito, através de uma carta-convite onde estava exposto o objetivo da entrevista, bem como da pesquisa. A partir da resposta recebida e esta sendo afirmativa, um novo contato foi feito, e desta vez com o envio do

questionário. A maioria dos regentes contatados foi pronta em participar, e as respostas então foram chegando também via e-mail.

A pesquisa bibliográfica foi feita através de livros, periódicos e teses, mas muito pouco foi encontrado sobre o acompanhamento para coro infantil especificamente, não sendo este fato uma surpresa, pois este foi um dos fatores que motivaram a realização deste trabalho.

Somando-se o material encontrado com as entrevistas dos regentes, esta pesquisa pôde ser realizada da maneira como é apresentada. No primeiro capítulo, apresento o Coro Infantil no Brasil passando por um breve histórico até os dias de hoje, e logo em seguida, algumas reflexões sobre a figura do regente de coro infantil. Os temas: técnica vocal infantil e escolha do repertório também são analisados.

No segundo capítulo, o acompanhamento ao piano para coro infantil, foco central deste trabalho, é analisado mais profundamente; nele, os aspectos que envolvem o pianista acompanhador são motivos de maiores reflexões.

Para os dois capítulos, tanto a bibliografia encontrada, como principalmente as respostas dos regentes entrevistados, forneceram subsídios para sua construção,

mas principalmente para o segundo capítulo, as respostas dos regentes foram a fonte principal da pesquisa.

Em seguida, no anexo I, pode-se encontrar o questionário realizado com os regentes na íntegra, bem como a carta-convite a eles enviada. E no anexo II, encontra-se o currículo dos regentes e do seu coro, respectivamente.

É objetivo desta pesquisa contribuir para o desenvolvimento do trabalho com coro infantil neste país, auxiliando regentes e principalmente pianistas na tarefa de acompanhar um coro infantil de maneira satisfatória.

CAPÍTULO 1 - Coro Infantil

1.1. O Canto Infantil no Brasil

Seria impossível escrever sobre o canto infantil no Brasil sem associá-lo à educação musical. O ensino de música nas escolas passou por várias mudanças, influenciando de maneira peculiar o processo de ensino-aprendizagem musical. Algumas tentativas foram tomadas para que o ensino da música fizesse parte do cotidiano nas escolas, mas a realidade educacional atual com a qual nos defrontamos exclui a música do currículo oficial do ensino fundamental e médio.

1.1.1. Um Breve Histórico

O ensino de música no Brasil se remete ao início do processo de colonização, com a chegada dos jesuítas. A Companhia de Jesus, ordem religiosa que surgiu na Europa em defesa da Igreja Católica em meio às lutas irrompidas pela Reforma Protestante e que elegeu a educação como uma de suas armas no combate à heresia, chegou ao Brasil em 1549, na Bahia, tendo como objetivo a conversão dos que aqui habitavam. Como primeira missão estava a catequese dos indígenas. Os jesuítas os ensinavam a tocar alguns instrumentos e “aos meninos era ensinada música, com o intuito de formar cantores para atuarem no serviço e nas festividades religiosas, mas também, no teatro jesuítico” (SOUZA, 2003, p. 5).

Os jesuítas seguiram, expandindo-se de acordo com a colonização portuguesa, fundando missões e abrindo escolas. Por dois séculos, foram praticamente os detentores do sistema educacional vigente na Colônia.

A maneira como era feita a evangelização dos nativos diferenciava-se da forma como atuavam nos colégios europeus, os quais acolhiam a sociedade européia e ofereciam o que hoje seria o equivalente ao ensino médio.

A música destaca-se entre os recursos utilizados, em função da facilidade dos indígenas com essa manifestação artística, pois já se utilizavam dela, cantando e dançando em louvor aos deuses, durante a pesca e a caça, festejando vitórias alcançadas ou comemorando nascimentos, casamentos ou mortes.

“O repertório sacro dessa época era formado por autos cantados em português, espanhol, e também na língua dos indígenas, como recurso para conquistá-los. A forma compreendia música cantada e instrumental, além das partes declamadas. A música vocal se baseava no canto gregoriano, com suas características monódicas e pequena tessitura. Os jesuítas utilizavam também a música popular portuguesa como recurso para a catequização dos índios, informação esta encontrada na correspondência dos padres jesuítas desde que chegaram à Bahia em 1549, e também nos documentos da Primeira Visitação do Santo Ofício às partes do Brasil, ocorrida entre 1591-93. Nestes registros é possível observar que a atividade musical ligada à catequese dos índios oscilava entre danças e cantos coletivos populares para a diversão, e hinos e cantos à base de cantochão e órgão para os atos solenes rituais ou de estímulo à devoção religiosa” (Souza, 2003, p. 5).

Os jesuítas trabalharam também visando à eliminação do caráter pagão dos rituais indígenas e contribuíram em muito para o enfraquecimento da espontaneidade nativa. Com o cantochão e os autos que os índios encenavam cantando, dançando e acompanhando com

instrumentos musicais, os jesuítas fizeram com que, gradativamente, a música natural dos nativos perdesse suas características.

O primeiro drama sacro a ser encenado nas escolas dos jesuítas que se tem conhecimento foi realizado na inauguração do Colégio dos Meninos de Jesus, em 1553. O autor desse auto intitulado *Mistérios de Jesus*, o padre José de Anchieta (que chegou ao Brasil neste mesmo ano), em viagem pelo território brasileiro, criou nas aldeias por onde passava as “Escolas de ler, contar e tocar alguns instrumentos”. Mesmo não sendo músico, o padre José de Anchieta se interessava pela música, e os autos de sua autoria continham diversos cantos, os quais incorporavam também manifestações da cultura indígena.

Com a expulsão dos jesuítas, em 1759, o sistema escolar brasileiro passa por um período de desestruturação, ocasionado pelo fechamento dos colégios jesuítas e pela demora pela Coroa em assumir novos compromissos quanto ao ensino. Surgem então as Escolas Régias, que além de acrescentarem outras disciplinas, incorporadas através do momento histórico, também mantiveram um pouco da tradição jesuíta, preservando a música.

A música brasileira também sofreu a influência dos negros, quando chegaram ao Brasil como escravos vindos da África a partir de 1538, trazendo novos elementos culturais à estrutura colonial. O trabalho escravo somente era interrompido nos dias de festas oficiais, estabelecidas pela igreja. “Nos dias das festas religiosas os negros podiam dançar, tocar seus instrumentos e tomar parte nas festas, junto com os portugueses. Assim, suas músicas e danças

foram sendo incluídas na prática social vigente, contribuindo para o processo de formação da música popular brasileira” (SOUZA, 2003, p. 6).

Motivados pelo declínio da economia açucareira de então, começava a se formar uma nova sociedade, urbana, devido à descoberta de ouro e pedras preciosas. Um novo caráter cultural é impresso à realidade brasileira, principalmente na Capitania de Minas Gerais, onde a prosperidade econômica faz surgir um favoritismo à cultura musical.

“É notável a presença da música na vida cotidiana mineira de então, não só nas igrejas como em outros tipos de festas sociais e militares. A música estava nas casas contando com a participação de pessoas da família e até mesmo de escravos” (LOUREIRO, 2003, p. 47).

Com uma nova elite formada, muitos de seus filhos foram enviados a estudar na Europa, visto que o estudo superior era proibido no Brasil de então. E quando estes retornavam à colônia, vinham com novos ideais, contribuindo para um maior desenvolvimento cultural brasileiro, inclusive musical.

Esse desenvolvimento cultural da Capitania de Minas Gerais ao longo do século XVIII se deve também à enorme quantidade de músicos profissionais mulatos. Estes, uma vez livres, dedicavam-se ao ofício das artes, principalmente à música, à procura de sua elevação social. Ao negro não foi possível essa emancipação, porque, mesmo ele sendo treinado para integrar o coro e a orquestra dos senhores de engenho, não saía de sua condição de escravo (KIEFER, 1923, p. 33). Porém, com o esgotamento da produção do ouro em Minas Gerais, coincidindo

com a chegada da família real ao Brasil em 22 de janeiro de 1808, um novo processo de modernização é estimulado, sobretudo no Rio de Janeiro, sede do governo real.

Diante deste quadro, surgem algumas instituições culturais, tais como academias militares, a Biblioteca Real, cursos superiores e a Escola Nacional de Belas-Artes, tomando assim a atividade musical, um novo impulso. Com o surgimento da Capela Real, Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que até então era mestre de capela da Catedral da Sé, foi nomeado como inspetor geral dos músicos. Mulato brasileiro, de origem humilde, obteve seu conhecimento musical através de religiosos, quando, em meados do século XVIII, é criada uma escola de música para filhos de escravos no Rio de Janeiro, e também através da observação de obras musicais de compositores europeus às quais teve acesso, incluindo obras de Beethoven, Mozart e principalmente Haydn, contemporâneos seus. Considerado o mais importante compositor brasileiro do período (final do século XVIII e início do século XIX), compôs cerca de quatrocentas obras, das quais aproximadamente duzentas se perderam. Quase a totalidade de sua obra é sacra, porém escreveu algumas peças profanas, como modinhas.

As atividades culturais novamente sofrem um abalo com a volta de D. João VI a Portugal, quando a Capela Real perde sua força, e a música profana abre espaço perante a música religiosa. A ópera movimentava a vida social do Rio de Janeiro. Era freqüente a presença de companhias italianas apresentando espetáculos líricos. Além da música lírica italiana e do classicismo vienense, a música francesa também foi uma outra importante influência para o período (de transição para o próximo século), fortalecida por alguns compositores que haviam

ido estudar na França. Nesse momento, cresce o número de professores particulares, os quais preenchiam a necessidade de escolas especializadas em música.

A Independência, em 1822, favorece a formação de uma Constituinte, por parte do Imperador Pedro I, quando a educação volta a tomar lugar. Para ser implantado um novo sistema de educação no País, tornou-se necessária a criação de novas escolas, como também a formação de professores. Foi criada então, em 1835, a primeira Escola Normal. Fundida ao Liceu Provincial e visando ao preparo de professores para o ensino preliminar e médio, seu currículo, inicialmente muito simples, é enriquecido com novas disciplinas, entre elas a música. FUKS, ao entrar em contato com o universo dessas escolas, diagnosticou:

“...uma prática musical que ocorre paralelamente às aulas de música, da qual quase toda a comunidade participa. Trata-se de um repertório de cantigas utilizadas para introduzir as diversas atividades infantis na escola (um canto para a hora da entrada, outro para a hora da merenda, etc.). Isto integra a preparação da futura professora que as executará durante o período de estágio e no exercício do magistério diretamente com as crianças” (1994, p. 164).

Sendo assim, o repertório musical, em sua simplicidade do fazer musical, transmitia, de forma subentendida e camuflada, idéias, valores e comportamentos, dando-se pouca ênfase aos aspectos musicais.

Em 1841, é fundado o Conservatório Musical do Rio de Janeiro, primeira grande escola de música do Brasil e hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mudanças nos planos cultural, social, político e econômico marcam o final do século XIX,

culminando com a Proclamação da República. A implantação do novo regime dá início a uma nova fase do ensino das artes, até então marcado pela influência européia. Surgem sociedades e clubes, os quais promovem concertos mensais a seus associados, onde apresentações de compositores europeus eram sempre valorizadas.

O início do século XX é marcado por grandes mudanças no ensino de música na Europa. Músicos e pedagogos como Edgar Willems (1890-1978), na Bélgica, Jacques Dalcroze (1865-1950), na França, Carl Orff (1895-1982), na Alemanha, Zóltan Kodály (1882-1967), na Hungria, e Violeta Gainza, na Argentina, desenvolvem novas idéias para o ensino de música. Como uma destas novas propostas, estava a escolarização de crianças de classes sociais menos favorecidas. No Brasil, devido às mudanças no plano social, político e econômico, esse movimento ganha forças, culminando com a Revolução de 30, quando um novo projeto de modernização da sociedade brasileira é inaugurado, tendo na escola um de seus alicerces. De acordo com LOUREIRO, “a nova escola, capaz de formar o cidadão brasileiro para a sociedade industrial em vias de implantação no país, alicerçando-se nos princípios da Escola Nova, afirmava a importância da arte na educação para o desenvolvimento da imaginação, da intuição e da inteligência da criança e recomendava a livre expressão infantil” (2003, p. 53).

Surge, neste mesmo período, as figuras de João Gomes Júnior e Fabiano Lozano. Visando a uma nova orientação ao ensino de música nas escolas públicas em São Paulo, João Gomes Júnior, introdutor na mansolfa no Brasil, inspirado nas idéias de Dalcroze, propõe um novo modelo para o ensino de música, onde o canto coletivo, com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais e organizado a várias vozes, é destacado. Fabiano Lozano, por sua vez,

cria em Piracicaba (na primeira década do século XX) o primeiro orfeão do Brasil, com 48 componentes, e na década seguinte, o “Orfeão Piracicabano”. Naquele momento, já era preocupação de compositores e professores de música a nacionalização da música brasileira.

A semana da arte de 1922 veio então denunciar a situação das artes no Brasil. “Marco na vida artística cultural brasileira, a proposta da Semana de Arte Moderna trouxe novas maneiras de entender o fazer artístico, propondo uma redefinição do ensino de arte, contestando todo aquele que não considerasse a expressão espontânea e verdadeira da criança” (LOUREIRO, 2003, p. 54).

Dentre outras propostas pedagógicas, é a de Heitor Villa-Lobos, cuja música possuía raízes na tradição folclórica, e que fundamentava sua prática educacional numa música cívica, que ganha importância e se torna vencedora. A obrigatoriedade do ensino de música nas escolas tornou-se possível também pelo reconhecimento, por parte dos líderes oficiais, de sua importância na formação da consciência nacional através da educação.

A busca da identidade nacional passou a ser a questão central da expressão artística brasileira. O clima de nacionalismo dominante no país a partir da Revolução de 30 contribuiu para que o ensino de música, em virtude de seu potencial formador, crescesse em importância nas escolas, passando a ser considerado um dos principais veículos de exaltação da nacionalidade, o que facilitou sua expansão por todo o país.

Dentre outras propostas, devido à obrigatoriedade do ensino de música nas escolas brasileiras, é a de Villa-Lobos que deveria ser instalada em todo o território nacional. A fim de educar as massas urbanas por meio da música, o governo leva à frente o projeto de Villa-Lobos para o ensino de canto orfeônico nas escolas primárias e normais, inspirado no modelo alemão, implementando-o durante os anos 30. Villa-Lobos anuncia o seu programa cultural em 1932, quando é criada a SEMA, Superintendência de Educação Musical e Artística, sendo anunciado o seu nome para a direção da mesma.

Villa-Lobos acreditava no canto orfeônico como uma forma do país se transformar em uma grande nação, através do canto. Em um trecho de uma de suas conferências, ele disse: “O Canto Orfeônico, praticado pelas crianças e por elas propagado até os lares, nos dará gerações renovadas por uma bela disciplina da vida social, em benefício do país, cantando e trabalhando e, ao cantar, devotando-se à Pátria” (VILLA-LOBOS in LOUREIRO, 2003, p. 59).

O ensino de música e canto orfeônico iniciou-se em março de 1932. Esse projeto, cuja base estava comprometida com o nacionalismo da era Vargas, revelava, além do objetivo social, o lado político ao instituir nas escolas públicas o canto orfeônico como prática cívico-musical. Era intenção fazer com que os alunos participassem, cantando, da exacerbação nacionalista que reinava no país. Analisando as finalidades do canto orfeônico como matéria curricular, nota-se que o canto em si, passando pelo processo do conhecimento da técnica vocal, fora deixado de lado, ao contrário dos objetivos sócio-políticos, conforme descritos a seguir:

Finalidades do Ensino de Canto Orfeônico

I – O ensino de canto orfeônico tem as seguintes finalidades:

- a) Estimular o hábito do perfeito convívio coletivo, aperfeiçoando o senso de apuração do bom gosto.
- b) Desenvolver os fatores essenciais da sensibilidade musical, baseados no ritmo, no som e na palavra.
- c) Proporcionar a educação do caráter em relação à vida social por intermédio da música viva.
- d) Inculcar o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar.
- e) Musicalizar todos os escolares.
- f) Despertar o amor pela música e o interesse pelas realizações artísticas.
- g) Promover a confraternização entre os escolares (VILLA-LOBOS, 1946, p. 56).

O canto orfeônico era apresentado nas exortações cívicas, transformando-se em manifestações públicas de apoio e exaltação à figura do presidente. De acordo com CONTIER, “o caráter disciplinador, implícito no projeto para a oficialização do ensino do canto orfeônico nas escolas, interessava aos educadores e agentes políticos, uma vez que a música poderia trazer as massas à cena política onde os políticos assumiriam o papel de sepultar a República Velha, instaurando, no lugar desta, a República Nova (1930) e o Estado Novo (1937)” (1998, p. 22).

Com a implantação do canto orfeônico, fazia-se necessário formar professores para a prática musical de caráter emergencial, uma vez que não havia número suficiente de professores de música para atender às escolas públicas. Com esse objetivo, o SEMA criou um Curso de Pedagogia da Música e de Canto Orfeônico, cujo programa constava de: “Declamação Rítmica e Califonia”, destinadas à iniciação do ensino musical; “Curso de preparação do ensino de Canto Orfeônico”, como estudo da evolução dos fenômenos musicais

e “Curso de Prática do Canto Orfeônico”, tendo como objetivo apresentar programas, processos e métodos de ensino (CONTIER, 1998, p. 30 e 31). Visando à divulgação do canto coletivo nas escolas brasileiras, deixou-se de lado, na fase inicial do projeto, a formação de profissionais altamente qualificados. Dessa forma, foram criados, atendendo às diretrizes do SEMA, órgãos filiados para a implantação e divulgação do projeto por todo o país.

De acordo com FUKS (1994, p. 173),

“.....estes professores, forjados em somente um mês de aulas, tinham que continuar a ser orientados durante toda a sua prática pedagógica. Estabeleceu-se, então, entre os professores de música e o SEMA uma relação pedagógico-realimentadora e fiscalizadora. Objetivava-se fazer com que toda a escola pública participasse cantando as gigantescas concentrações orfeônicas que ocorriam na época. O SEMA, por intermédio desta ação centralizadora que priorizava a disciplina e o civismo, passaria a controlar o fazer musical da escola pública”.

O canto orfeônico, apesar de medidas serem tomadas, encontrou dificuldades para a sua implantação. As grandes dimensões do país dificultavam a vinda de professores ao Rio de Janeiro, para os cursos do Instituto Villa-Lobos, o que favorecia uma formação inadequada, dificultando a implantação do projeto. Com a saída de Villa-Lobos da direção do SEMA, em 1944, e com o fim do Estado Novo, em 1945, diminui a prática do canto nas escolas, e de acordo com FUKS (1994, p. 124), o SEMA tornou-se menos rígido quanto à orientação e fiscalização dos professores.

Numa tentativa para evitar que o canto desaparecesse completamente das escolas, criou-se a Comissão Consultiva Musical, cujo principal objetivo era auxiliar os professores em

relação ao material pedagógico-musical utilizado. Este, produzido pela sua coordenação, já mostrava sinais de modernização, uma vez que foram acrescentadas outras temáticas, como as que valorizavam a natureza, as figuras materna e paterna, a religião. Porém, mesmo mostrando sinais de melhorias, não foi possível impedir o declínio do canto escolar. LOUREIRO comenta:

“O declínio do canto orfeônico nas escolas tem raízes mais profundas. A queda de Vargas e o fim do Estado Novo põem termo às manifestações de mobilização de massas típicas das ditaduras nazi-fascistas. A ênfase atribuída pelo governo Vargas ao canto orfeônico nas escolas se deve ao reconhecimento de seu potencial formador. Mais que isso, a presença de escolares em cerimônias públicas, cantando hinos e músicas que celebravam a grandeza do país, ajudava a criar a imagem de um povo saudável e disciplinado, de um povo unido em torno do projeto de reconstrução nacional conduzido pelo Estado Novo. O país se democratizava e para isso era necessário eliminar tudo aquilo que pudesse ser associado ao regime autoritário. Nesse processo, embora o canto orfeônico continuasse presente como disciplina, no currículo das escolas, ele já não possuía a mesma importância” (2003, p. 63).

Até Villa-Lobos, o ensino de música nas escolas tinha feição conservatorial, de modelo europeu. Com a prática do canto orfeônico, de certa forma, uma nova concepção de ensino de música é fundamentada, tanto para as crianças como para as grandes massas. Não se pode negar que o canto orfeônico lança no cenário educacional a possibilidade de uma prática musical mais coletiva e abrangente. Até 1960, o canto orfeônico permaneceu nas escolas, quando foi substituído pela Educação Musical, que, na prática, pouco diferenciava da proposta de Villa-Lobos, já que os professores eram praticamente os mesmos, e um novo modelo não era apresentado em oposição ao anterior.

Em 1971, extinguiu-se a disciplina Educação Musical do sistema educacional brasileiro (FONTERRADA, apud SOUZA, 2001, p. 246-250), sendo que uma nova lei de ensino é promulgada, na qual a disciplina Música passa a integrar, juntamente com as artes plásticas e o teatro, a disciplina Educação Artística, estabelecida pela lei n. 5.692/71 em seu art. 7.

Um novo sentido ao ensino das artes na escola é impresso pela nova lei, onde a música passa a ser considerada como uma entre as diversas formas de expressão artística. O objetivo era a possibilidade de desenvolver a sensibilidade pelas artes. Entretanto, na prática, o que ocorreu foi uma interpretação equivocada da nova lei, que culminou por diluir os conteúdos específicos de cada área ou por excluí-los da escola, o que se deu especialmente com a música. Incluída no currículo como uma das linguagens da matéria “Educação Artística”, a música passou a atuar como pano de fundo para expressão cênica e plástica, esvaziando-se como linguagem auto-expressiva (SANTOS, 1994, p. 9 e 10).

“Mesmo que a intenção fosse colocar a arte em função da educação global do indivíduo, as práticas pedagógicas relacionadas à educação artística privilegiaram as artes plásticas. Nesse contexto, a música, em razão de sua especificidade como linguagem e conteúdos próprios, ressentiu-se das deficiências dos cursos de formação do professor, e a consequência foi o esvaziamento dos conteúdos dessa linguagem” (LOUREIRO, 2003, p. 71).

Nos anos 80, o fim do regime autoritário e o movimento pela redemocratização da sociedade trazem novamente a educação como questão primordial. Após alguns anos de tramitação, e em meio a polêmicas, uma nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) é promulgada em 1996 (lei no 9.394/96). Esta nova lei, além de reafirmar os compromissos do Estado em relação à escola, promove uma nova organização ao sistema

escolar. O ensino de 1º e 2º graus agora dá espaço à educação básica, onde estão inclusos a educação infantil, o ensino fundamental (antigo 1º grau) e o ensino médio (antigo 2º grau). Diante dessas etapas, cada uma delas deveria se organizar a fim de garantir que a educação pudesse atuar no processo de construção da cidadania, “tendo como meta o ideal de uma crescente igualdade de direitos entre os cidadãos, baseado nos princípios democráticos. Essa igualdade implica necessariamente o acesso à totalidade dos bens públicos, entre os quais o conjunto dos conhecimentos socialmente relevantes” (Parecer no 4/98, Educação Básica, CNE). No artigo 26, parágrafo 2º, é estabelecido que “o ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. Para que isso pudesse ocorrer, é conferido à União poder para “estabelecer, juntamente com os Estados, o Distrito Federal e os Municípios, competências e diretrizes para a educação infantil, o ensino fundamental e o ensino médio, que nortearão os currículos e seus conteúdos mínimos, de modo a assegurar formação básica comum” (lei 9.394/96, art. 9º).

O MEC, em cumprimento a essa determinação, organizou, através de consultas prévias à comunidade escolar, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), submetendo-os ao Conselho Nacional de Educação. Apesar de não serem obrigatórios, os PCNs visam uma reestruturação das propostas educacionais, respeitando as especificidades locais e regionais, estabelecendo então uma política educacional para o país.

Os PCNs trazem orientações para cada área de conhecimento que compõe o ensino nas séries do ensino fundamental: língua portuguesa, matemática, conhecimentos históricos e

geográficos, ciências, língua estrangeira, educação física e artes, nas linguagens música, teatro, dança e artes visuais. Traz ainda os chamados “temas transversais”, que devem tramitar entre o conteúdo de cada matéria com os aspectos da vida do cidadão. São eles: ética, saúde, meio ambiente, pluralidade cultural e orientação sexual. Quanto aos conteúdos da música, como parte do tema “artes”, são apontados três temas: experiências do fazer artístico (produção), experiências de apreciação e reflexão. É dentro do primeiro tema (experiências do fazer artístico) que se situa o trabalho com coro infantil. O desenvolvimento dos conteúdos propostos dentro de cada eixo norteador irá requerer profissionais com habilitação na área, e que sejam envolvidos em um trabalho de reflexão crítica contínua sobre sua prática (LOUREIRO, 2003, p. 77).

O simples fato da menção à música dentro dos Parâmetros Curriculares não garante uma mudança na atual situação do ensino. O estudo em questão envolve muito mais do que está explícito nos PCNs, incluindo desde políticas educacionais até um melhor entendimento do que a música pode contribuir para a formação da criança e adolescente. Foram muitos os anos de uma prática educacional musical com aspecto de atividade descartável, alicerçada na hierarquia das disciplinas escolares e calcada na fragilidade da formação acadêmica do professor. Mas, apesar das dificuldades, o momento é de mudanças, sendo a retomada da música nas escolas favorável, de acordo com os PCNs e a visão humanística que permeia seus conteúdos.

1.2. O Regente de Coro Infantil

Considerando a educação musical nas escolas como um todo e o coro infantil como parte intrínseca, torna-se a figura do regente de coro infantil um educador, uma vez que a prática do canto coral infantil tem sido reconhecida como um dos meios eficazes de educação.

De acordo com GAINZA, para alguém querer dedicar-se à tarefa de ensinar, é necessário sentir uma verdadeira paixão pelo objeto de ensino, uma vez que este sentimento vem acompanhado de uma necessidade de difundir e multiplicar esse foco de interesse. O professor deve ser um estudioso de si mesmo, da criança e daquilo que deseja ensinar (apud JOLY, 2003, p.123). A presença do regente como educador vai além do seu conhecimento musical, uma vez que seus alunos/coristas são reflexos do seu envolvimento com o trabalho. Ensinar e reger fazem parte de um contínuo processo de aprendizado e crescimento para ambos, regente e coristas.

A tarefa do regente na condução do coro infantil não se revela ser das mais simples. Além de educador (como uma das mais importantes), por vezes outras funções podem ser atribuídas a ele, principalmente no contexto brasileiro, tais como preparador vocal, secretário e tesoureiro, entre muitas outras, conforme as circunstâncias. No entanto, alguns pré-requisitos são necessários e indispensáveis para que o trabalho seja realizado de maneira coerente e eficaz, tais como: ter domínio da linguagem musical; possuir conhecimento da voz infantil, bem como da técnica vocal a ela aplicada; demonstrar liderança e saber com precisão os objetivos a serem alcançados; ter conhecimentos de psicologia infantil; possuir conhecimento

da técnica de regência; ser apto para, através dos conhecimentos anteriores, fazer a escolha do repertório adequado ao grupo. FONTERRADA comenta a respeito da regência específica de coro infantil:

“O gesto deve ser construtor e criador. Sua tarefa é a mesma das mãos do instrumentista: descongela a partitura, traduz sonoridades e revela a música concebida pelo compositor, intermediada pela interpretação do regente. Sendo assim, o gesto tem o poder da transmutação, ao transformar o coral em mensageiro da Arte” (1997, p. 18).

A regência coral exige uma predisposição para a sua prática. Porém, em se tratando de crianças, esta atividade se revela digna de maior atenção. Através deste processo de comunicação, as crianças, que normalmente se desconcentram com facilidade, traduzirão em sons o que for pedido. Contudo, nem sempre esta interação ocorre através das mãos, podendo os “olhos” também serem condutores desta comunicação, uma vez que é comum regente e pianista serem a mesma pessoa, quer por falta de bons acompanhadores disponíveis, quer por opção própria. Se com gestos o processo deve ser cuidadoso, quanto mais com os olhos! Carmen Mettig, na pesquisa realizada com regentes, comprova:

*“Quando trabalhei na Universidade, eu tinha uma pianista à minha disposição. Mais adiante, algumas dificuldades surgiram: A disponibilidade para comparecer a ensaios extras antes das apresentações, e também, muitas vezes, o arranjo que queria utilizar não estava escrito na partitura. Então eu mesma tocava. Com o passar do tempo, as crianças e jovens se acostumaram a cantar comigo acompanhando e hoje em dia o **olhar** é mais decisivo do que o gesto...”*

1.3. Técnica Vocal

O regente deve estar apto a orientar seu grupo, conduzindo-o a um desenvolvimento sadio da voz e levando-o a compreender o funcionamento do aparelho vocal. A técnica vocal infantil faz-se necessária no ensino de canto, uma vez que a forma como os coristas irão cantar pode não ser eficaz, danificando o aparelho vocal e resultando em prejuízo artístico, psicológico, social e físico. Um coro infantil é composto por crianças com características vocais diversas, e cabe ao regente conciliar e harmonizar estas vozes dentro do grupo, alcançando um equilíbrio vocal. O resultado vocal alcançado deve apresentar uma sonoridade a qual transmita a essência da música. Assim sendo, a técnica vocal se torna indispensável para o coro ante o processo da aquisição de uma identidade sonora.

1.4. Repertório para Coro Infantil

A seleção do repertório para coro infantil é uma tarefa das mais complexas. Nela se expressará o conhecimento que o regente possui do seu coro, tendo sempre em foco os objetivos a serem alcançados. Um repertório bem selecionado possui como conseqüência a apresentação; porém, estará principalmente alicerçando conhecimentos e aprimorando práticas durante o seu preparo.

“A construção do repertório de canto coral desenvolve na criança a capacidade de responder aos estímulos sonoros de músicas de diferentes formas, culturas e tipos, discutir e descrever música verbalmente e ainda

conhecer o ambiente sonoro em que está inserida. O trabalho em grupo auxilia o desenvolvimento da personalidade, o respeito com o próximo, organização, disciplina, pontualidade, sensibilidade e criatividade. Com essas oportunidades a criança estará fundamentando, para toda vida, os princípios de sua compreensão musical, de sua sensibilização enquanto ser humano e de sua criatividade enquanto artista” (JOLY, 1997, p. 10).

Alguns critérios devem ser examinados para a escolha do repertório. Dentre eles, obras que: estejam dentro da tessitura adequada; tenham diferentes graus de dificuldade, as quais deverão ser apresentadas de maneira crescente em relação aos desafios; sejam variadas, com estilos e gêneros diferentes, favorecendo um conhecimento amplo; possuam um texto com bom conteúdo, apropriado à faixa etária.

“É importante que as crianças aprendam um repertório grande, com músicas variadas, mas também devem ser ensinados hábitos de canto saudáveis, os quais podem ser adaptados a diferentes necessidades encontradas em diferentes músicas. Se o regente não está familiarizado com a produção vocal da criança e do adolescente, como também da qualidade ou colocação vocais, é duvidoso que a habilidade de cantar esteja sendo ensinada” (PHILLIPS, 1996, p. 5).

De acordo com MÁRSICO, “a examinar os critérios para a seleção do repertório, verifica-se que a adequação da melodia à voz infantil emerge como condição imprescindível. A tessitura precisa necessariamente corresponder às possibilidades vocais da criança, bem como o fraseado musical deverá ser lógico e natural” (1979, p. 40 e 41).

Na pesquisa realizada com os regentes, quando questionados sobre o tipo de repertório utilizado, averiguou-se a sua preocupação com a variedade na seleção:

“Sacro, erudito, folclórico (internacional e nacional), composições minhas, feitas para os meus corais e já existentes em livros publicados e também música popular brasileira” (Carmen Mettig).

“Tudo. Música de repertório “erudito”, música internacional arranjada, música infantil original de vários países. Música brasileira, música composta especialmente para o grupo...” (Parcival Modolo).

“Quando reço crianças, faço absoluta questão que o repertório tenha sido destinado à criança” (Thelma Chan).

Cabe ao regente a responsabilidade da escolha do repertório; porém, a sugestão do grupo deve ser considerada e, se possível, aceita. É refletindo sobre as vivências musicais de cada um (coro e regente) e sobre suas necessidades que o sucesso será alcançado. De acordo com TOURINHO, “saber o que selecionar e respeitar o que as crianças selecionam faz parte da função de educar e aprender” (1993, p. 23). Uma das características do canto coral é o trabalho de grupo, onde cada um possui sua própria bagagem musical.

“O repertório nem sempre foi vivenciado por todos os participantes e pertinente a suas realidades, mas o fato de poderem e quererem experimentar, expor idéias, exercitar lideranças, aprender a ceder, acrescentar e criticar, permite às crianças e jovens construir uma prática em que acreditam ser sua verdade, para um contexto que tem sua história” (TORRES, SCHELLING, TEIXEIRA E SOUZA, 2003, p. 72).

Quando questionados a respeito da preferência dos coristas quanto ao tipo de repertório, estas foram as respostas de alguns dos entrevistados:

*“... não existe um repertório preferido, eu acho que existe **como o regente vai trabalhar um repertório variado dentre do seu coro e passar para os alunos a beleza de cada peça**” (Silmara Drezza).*

“Existem músicas que apreciam mais que outras, mas eles (os coristas) sabem da necessidade de um repertório eclético para todos os gostos e oportunidades de diferentes apresentações” (Carmen Mettig).

“Lutamos para que eles saibam apreciar cada gênero e ‘fazemos com que gostem’ de tudo: contamos histórias, levamos o grupo para conhecer lugares relacionados historicamente, mostramos filmes, fazemos pesquisas... Acho que conseguimos fazer com que não tenham preferências de gêneros” (Parcival Modolo).

“As preferências do grupo variam, dependendo da época e de seus interesses, mas vejo que precisam sempre de alguns desafios (peças mais difíceis) que ajudam seu crescimento” (Lucy Schimiti).

“Normalmente eles gostam do que entendem e do que podem interpretar segundo suas próprias experiências, sonhos e fantasias” (Thelma Chan).

Nota-se a posição afirmativa dos entrevistados quanto à necessidade da construção de um repertório variado, escrito especialmente para aquelas vozes, e o empenho dos regentes no aprimoramento de vários estilos musicais, respeitando as sugestões do grupo e valorizando suas idéias.

Infelizmente, existe no Brasil uma dificuldade muito grande referente à busca de material, ou seja, do repertório. A composição específica para coro infantil de boa qualidade ainda é rara, e quando existe, como as poucas que já se tem editado, a divulgação é deficiente. Muitos regentes acumulam então, devido à escassez de um bom material, a posição de arranjador, adequando assim o repertório às necessidades do grupo.

“Hoje tem mais gente compondo para crianças, o que é muito bom, mas ainda faltam tanto composições como edições e divulgação desse material existente. Como nem sempre os regentes têm acesso àquele repertório, que normalmente é mal distribuído, acabam optando por músicas não compatíveis à faixa etária do coro” (Thelma Chan).

“Faço arranjos e composições para os fins que desejo e levo em consideração as facilidades ou dificuldades do meu grupo” (Carmen Mettig).

A carência de repertório infantil ainda é muito grande e deveria ser alvo de maior atenção das classes de composição, conforme é citado:

*“No Brasil, com algumas exceções localizadas, não temos uma **escola de composição** de música infantil. Temos pouco material produzido e nem sempre de boa qualidade, que respeite as características da voz infantil”* (Parcival Modolo).

“Os compositores brasileiros deveriam escrever mais para coro infantil e principalmente para coro juvenil, dentro de uma tessitura vocal que fosse viável para adolescentes e jovens; sinto falta de mais

opções para essas faixas etárias na música brasileira” (Lucy Schimiti).

É válido ressaltar que o regente deve ser apto a realizar o repertório escolhido, e sendo que este repertório pode ter ou não acompanhamento. Os acompanhadores deverão ser igualmente capazes para sua realização.

O foco deste trabalho está centralizado no repertório com acompanhamento ao piano, visto ser essa uma prática bastante comum entre os corais. Portanto, sem desvalorizar ou desmerecer o trabalho realizado *a capella* (ou seja, sem acompanhamento), este assunto será tratado mais detalhadamente a seguir.

CAPÍTULO 2 – O Acompanhamento ao Piano para Coro Infantil

O acompanhamento musical para coro infantil pode ser realizado de inúmeras formas diferentes, por diferentes instrumentos. Neste trabalho, o piano estará sendo focalizado como instrumento de acompanhamento para coro infantil. Apesar da falta de bibliografia a respeito, trata-se do instrumento constantemente utilizado durante os ensaios, e conseqüentemente nas apresentações do coro. Diante desta situação, faz-se necessário um melhor entendimento da atuação do pianista acompanhador diante do coro e regente, bem como dos aspectos técnicos que envolvem esta prática.

2.1. O Instrumentista Acompanhador

A palavra “acompanhar”, entre vários significados, é apresentada como “unir-se, juntar-se, aliar-se, associar-se, participar dos mesmos sentimentos de, ir em companhia de” (FERREIRA, 1986, p. 35). Musicalmente, o termo permanece com o mesmo sentido, uma vez que o instrumentista acompanhador deverá “unir-se” ao coral, “participando dos mesmos sentimentos” manifestados na regência e “mantendo-se na companhia” do grupo, sem jamais adiantar-se ou demorar-se.

A importância desta arte de acompanhar, como uma ramificação da atividade do pianista, está em saber reconhecer as intenções do regente diante do coro, associando-se a ele e correspondendo “pianisticamente” à sua regência. A arte de acompanhar deve ser uma troca contínua entre o pianista e o grupo, de maneira a expressar uma mesma linguagem musical. O pianista acompanhador deve procurar um entrosamento com o regente, estar informado do projeto musical e em separado combinar todos os detalhes musicais, de maneira que os coristas não recebam informações diferentes sobre o mesmo assunto.

O acompanhamento para coro infantil se iguala ao acompanhamento para coro adulto em essência, porém poderá diferenciar-se deste na interpretação, uma vez que o repertório para coro infantil deve ser adequado às vozes infantis, produzindo assim uma sonoridade tal que não sobreponha ao volume destas vozes.

Nas entrevistas realizadas com os regentes, quando questionados a respeito das diferenças entre o acompanhamento para coro infantil e coro adulto, constatou-se:

“Talvez para o acompanhante-instrumentista dos ensaios regulares é que demandamos maiores diferenças. Um bom acompanhante de coro é, certamente, um bom regente: ele sabe de antemão onde o regente preparador quer chegar e antecipa-se às suas necessidades. Ele sabe ajudar

destacando linhas melódicas importantes, harmonias complementares... Finalmente, ele sabe o volume conveniente de seu acompanhamento” (Parcival Modolo).

“Tem que ser levado em conta que o volume é diferente. O acompanhamento não pode cobrir o volume das vozes” (Carmen Mettig).

“A essência do bom acompanhamento é a mesma para ambos os corais. O que muda é o repertório e conseqüentemente, o estilo de interpretação” (Thelma Chan).

Lucy Schimiti, em sua resposta, faz menção ao repertório estrangeiro para coro infantil: *“Tenho executado muita coisa estrangeira, pois as publicações no exterior atendem a todas as nossas expectativas de repertório”,* no qual o acompanhamento *“...possui um toque de humor, algo mais espirituoso, em que parece que o piano dialoga com as vozes e as enriquece”.* Percebe-se aqui o cuidado do compositor / arranjador no preparo de um acompanhamento mais identificado com as crianças, próprio à sua faixa etária.

Infelizmente, é comum a idéia errônea de que qualquer pianista com um bom nível de conhecimento musical e habilidade técnica do seu instrumento pode ser um acompanhador. De acordo com ADLER, o primeiro requisito para ser um bom

acompanhador reside no caráter psicológico. O pianista precisa estar disposto a realizar um trabalho de equipe, que como em todo e qualquer trabalho de grupo ele poderá até liderar em algumas vezes, porém “seguir” será sua rotina, e estar em sintonia com o grupo será a sua constante tarefa (1976, p. 182).

Mesmo o acompanhamento sendo considerado por vezes uma atividade submissa, o “trabalho de equipe” prevalece, quando regente e pianista unem-se num mesmo propósito, constituindo-se esta a maior realização do acompanhador e seu regente. Quando duas ou mais personalidades se moldam em uma firme unidade de proposta e execução, ambos os artistas transmitem e recebem sentimentos, baseados no entendimento sobre o conteúdo poético-musical da peça (ADLER, 1976, p. 182 e 183).

Assim como em qualquer atividade musical, é de fundamental importância que o pianista esteja devidamente preparado para exercer esta função. A habilidade técnica do seu instrumento, adquirida através do estudo diário, deve ser uma preocupação constante e mantida através do tempo. Nem sempre um excelente instrumentista será um bom acompanhador, pois a arte de acompanhar envolve muito mais do que o domínio da técnica do instrumento, como já se pôde analisar até aqui; porém, para ser um bom acompanhador, é necessário ser um ótimo instrumentista. Somente através do domínio sobre o instrumento, somado aos

aspectos particulares que envolvem a arte de acompanhar, o pianista estará totalmente apto para ser um acompanhador.

Quando questionados a respeito do “acompanhamento ideal” para coro infantil, os regentes responderam:

“O acompanhamento ideal é aquele que compreende o trabalho como um todo, onde o pianista faça parte do coro, esteja ligado o tempo todo no que se passa, olhe para o regente, seja criativo e acrescente a cada ensaio” (Thelma Chan).

“...o acompanhamento bem tocado leva o coro para a interpretação desejada” (Carmen Mettig).

“Um acompanhamento ideal é aquele que dá suporte ao grupo, não competindo em instante algum com o trabalho vocal das crianças” (Silmara Drezza).

“O acompanhamento enriquece a interpretação” (Parcival Modolo).

Portanto, é necessário da parte do acompanhador que, além do domínio sobre o piano, ele saiba ouvir a si mesmo e ao coro, simultaneamente, a fim de equilibrar o som entre as vozes infantis e o acompanhamento musical.

Através da pesquisa realizada com os regentes de coros infantis e a bibliografia encontrada, alguns aspetos técnicos foram encontrados quanto à formação do pianista acompanhador. E, com base neste material, destacam-se: técnica pianística, leitura à primeira vista, redução orquestral, transposição, idiomas, arranjos e improviso, ensaio e apresentação. Abaixo, segue um detalhamento destes itens.

2.1.1. Técnica Pianística

Definindo-se *técnica* como “uma maneira especial de executar ou fazer algo” (FERREIRA, 1986, p. 35), *técnica pianística* pode ter seu significado como uma maneira mais apurada de executar peças ao piano, através do domínio do instrumento; uma maneira particular de desempenhar esta função.

A técnica como habilidade do acompanhador, bem como a sua manutenção, somente poderá ser adquirida através do estudo constante do instrumento.

O acompanhamento não deve ser subestimado quando comparado a qualquer outra peça para piano, sendo que muitas vezes poderá apresentar dificuldades técnicas e passagens virtuosísticas as quais necessitarão de um maior estudo e preparo.

Na pergunta referente ao “tipo de acompanhamento” e “como ele é escrito”, as respostas foram as seguintes:

“...acho importante ter a base do acompanhamento ao piano, pois a falta do baixo nas vozes infantis é substituída pela harmonia do instrumento. O coro pode ser também acompanhado por violão. A escrita é por partitura” (Carmen Mettig).

“Piano e play back, às vezes guitarra, baixo e percussão também. A escrita é por cifras, onde coloco o andamento; às vezes escrevo um ou dois compassos indicando a forma de acompanhamento” (Suely Valente).

“Gosto muito do piano e teclado, por serem instrumentos que apóiam tanto melodia quanto harmonia de forma clara. O acompanhamento é normalmente registrado através de cifras, o que é bom, porque permite aos músicos que não lêem partituras poderem tocar também. Por outro, o acompanhamento escrito se faz mais parte da composição, registrando a idéia geral do compositor quanto ao arranjo” (Thelma Chan).

“Piano sempre, teclado eletrônico esporadicamente, e grupos instrumentais variados nos eventos maiores. A escrita é por partitura, necessariamente” (Parcival Modolo).

Como pôde ser constatado acima, os coros em sua totalidade se utilizam do piano como instrumento acompanhador, e a escrita do acompanhamento é na maioria através de partitura, como também através de cifras. Sendo assim, uma boa leitura deve ser a primeira condição técnica para o seu desempenho. Através do estudo desta partitura, o pianista encontrará outros objetivos a serem alcançados, tais como **andamento, fraseado e respiração, dinâmica e sonoridade, e uso dos pedais.**

O **andamento** deve ser um dos principais alvos de atenção do pianista, pois dele poderá depender uma satisfatória apresentação. Uma leitura ruim do repertório poderá causar um andamento lento. Se o pianista não obtiver controle sobre o andamento da peça, mantendo sua velocidade de acordo com o regente, as informações musicais para o coro se mostrarão distorcidas, culminando com uma apresentação frustrada para ambos. A regente Suely Valente, conforme sua resposta citada acima, revelou seu cuidado quanto ao andamento, informando que o coloca na partitura para o pianista. Regente e pianista deverão estar de acordo quanto ao andamento, estipulando-o desde o início do preparo da peça e firmando-o durante os ensaios.

Também em função do objetivo de se alcançar uma unicidade no resultado musical, o pianista deve realizar o **fraseado** e a **respiração** de maneira coerente, sempre de acordo com a regência, que estará transmitindo a devida interpretação

para o coro e o pianista. O gesto para a respiração fornecido pelo regente (que poderá ser orientado também por uma necessidade fisiológica) e seguido pelos coristas é aconselhável ao acompanhador não somente ao seguir o fraseado musical, mas como também respirar fisiologicamente com ele. (BEZERRA, 1983, p. 52)

Quanto à **dinâmica**, o pianista deve não somente conhecer os sinais (do pianíssimo ao fortíssimo), como também saber efetuar-los corretamente, ou até mesmo questionando os sinais escritos na partitura. Sabendo-se das condições às quais muitos coros ensaiam ou mesmo se apresentam (Silmara Drezza apresentou a falta de um local apropriado para os ensaios como uma das maiores necessidades atuais do seu coro), estes sinais serão relativos quanto à acústica do momento como, por exemplo, a qualidade do instrumento, o piano, ou a natureza da sala de ensaio e local de apresentação. O som que o acompanhador irá produzir deve ser motivo de sua atenção, pois a **sonoridade** poderá ser reforçada por variados toques diferentes, desde que haja equilíbrio entre as vozes e o acompanhamento. Diz ADLER:

“Um bom acompanhamento poderá produzir uma grande variedade de nuances tonais, se o pianista quiser expressar-se e tiver a intenção de traduzir este sentimento em toque. Uma grande coleção de ferramentas está à sua disposição neste sentido: ponta dos dedos, dedos, pulso, braço, peso do corpo e a ajuda da mecânica dos pedais, que usados apropriadamente, irá ajudar o acompanhador a prolongar ao máximo as frases para transpor obstáculos” (1976, p. 182).

O **uso dos pedais**, principalmente o pedal de expressão, deve ser criterioso, pois quando acionado permitirá a vibração dos sons harmônicos produzidos, reforçando assim os sons principais, resultando em maior volume e interferindo diretamente na qualidade do som. Para sua correta utilização, o pianista deverá possuir conhecimentos de harmonia e fraseado, levando em consideração as mudanças harmônicas das peças.

2.1.2. Leitura à Primeira Vista

O pianista acompanhador deve possuir uma boa leitura, como já citado acima, sendo a técnica da leitura à primeira vista um aspecto importante para o seu desenvolvimento. Em muitas ocasiões, a nova peça a ser aprendida é oferecida ao pianista no momento do ensaio, e este deverá estar pronto a executá-la da melhor maneira possível logo da primeira vez, fazendo desta prática um aspecto essencial em sua bagagem musical.

A leitura à primeira vista está relacionada com a habilidade de perceber e “responder” musicalmente a rápidas mudanças dentro de uma nova peça, utilizando-se de todo o conhecimento teórico-musical adquirido e principalmente vivenciado e praticado. Não é apenas o ato de ler notas, mas de interpretá-las como um todo, reconhecendo também outras indicações da peça ao mesmo tempo, tais como: sinais

de articulação e dinâmica, acidentes ocasionais, mudanças de claves e na fórmula de compasso, pausas, fraseados, texturas, entre outros. No ato da leitura à primeira vista, os conhecimentos prévios teóricos adquiridos durante a formação do pianista estarão sendo colocados em prática. O resultado será satisfatório se, somando-se a isto, o pianista também possuir o domínio técnico do seu instrumento. Concentrar-se numa leitura prévia e mental, se possível, antes da execução, fará com que o pianista já possua algum subsídio mental para uma melhor realização musical.

Outro fator importante dentro deste processo, de acordo com FERRARI, é a relação entre a partitura musical e os movimentos do pianista para a sua interpretação. Como o piano já possui “notas prontas”, basta ao pianista que as toque. O seu conhecimento mental do teclado o ajudará neste momento. Desta forma, “o pianista reconhece as notas no papel como padrões e ajusta suas mãos como um molde, colocando os dedos sobre as teclas a serem abaixadas. Neste momento, o acompanhador mantém o olhar quase que totalmente na partitura, e apenas o dirige para as mãos em alguns casos de saltos intervalares, ou em passagens mais complicadas” (1999, p. 100). Finalmente, o estudo constante e a prática da leitura à primeira vista também em outras peças, acrescentados aos aspectos anteriores, trarão ao pianista acompanhador um resultado cada vez mais satisfatório nesta realização.

2.1.3. Redução Orquestral

É bastante comum a prática da redução ou transcrição orquestral para o acompanhador, uma vez que existem dentro do repertório para coro infantil obras para coro e orquestra. Esta tarefa será de grande importância, pois ficará sob responsabilidade de um único instrumentista o que foi originalmente escrito para muitos outros. O pianista deverá ter isto sempre em mente, procurando aproximar o som de sua realização com aquele o qual fora concebido, na medida do possível.

Para que este tipo de execução ocorra, algumas peças já foram editadas com a redução para piano; outras, porém, necessitarão do pianista para fazê-lo. Em ambos os casos, o conhecimento do pianista a respeito será fundamental. Em se tratando de edições que já contenham a redução para piano, estas deverão ser observadas com critérios, pois poderão apresentar-se ou muito complexas ou simplificadas demais. Como não foram originalmente escritas para piano, algumas passagens poderão estar escritas de maneira quase impossível de serem realizadas. A comparação com os originais da obra poderá fornecer ao pianista subsídios para uma melhor escrita, podendo alterá-la de maneira a favorecer uma realização mais pianística daquela peça. Entretanto, deve-se sempre manter em mente o caráter e estilo da obra, de modo que o resultado desta redução não comprometa a idéia original.

Quando não houver redução para piano, o pianista acompanhador deverá estar apto a realizá-la, a partir da grade orquestral original. Esta prática, além de todos os conhecimentos musicais do pianista, incluindo conhecimentos de harmonia, para não omitir nada que seja fundamental, exigirá deste os conhecimentos de transposição, sendo que é possível que a grade contenha instrumentos transpositores. Desta forma, a leitura do pianista acompanhador mais uma vez será fundamental, uma vez que será capaz de ler várias pautas, algumas delas em tons diferentes, e transformá-las em apenas duas, com a responsabilidades de não comprometer a estrutura da obra no que se refere ao caráter estilístico da mesma. Tudo isto com a função de acompanhamento, ou seja, manter-se unido ao coro, de acordo com a regência, sem se sobrepor às vozes infantis.

2.1.4. Transposição

As transposições, assim como a leitura à primeira vista, usadas na redução orquestral, são práticas que exigem experiência do pianista acompanhador. Pode ser que uma peça se acomode melhor às vozes infantis em uma outra tonalidade, como, por exemplo, meio tom acima ou abaixo. Tal procedimento também pode ser eleito pelo simples fato de que em uma outra tonalidade o brilho das vozes poderá ser maior. Uma melhor análise da peça a ser executada, juntamente com o regente, auxiliará na definição da tonalidade a ser utilizada.

Assim como os outros aspetos já apresentados, esta prática também requer conhecimentos prévios adquiridos através do estudo da harmonia e contraponto, principalmente no que se referem a modulações e intervalos. De acordo com FERRARI, dois fatores básicos influenciam na realização da transposição: a dificuldade de se tocar dentro da nova tonalidade e o cuidado com a qualidade sonora no resultado final (1999, p. 107).

Um outro objetivo a ser atingido através da transposição poderá ser simplesmente o fato de querer, por parte da regência, mudar o “clima” da peça numa segunda estrofe ou parte, utilizando-se assim de uma nova tonalidade para atingir seus objetivos.

Carmen Mettig, a esse respeito, comenta:

“Um bonito acompanhamento enriquece o repertório. ... A transposição é um recurso riquíssimo. Pode-se cantar a melodia numa tonalidade e, depois do intermezzo, tocar um tom acima, o que revela uma outra atmosfera.”

Seja qual for o motivo da opção em transpor, o pianista acompanhador deverá ser atencioso quanto à nova tonalidade eleita, levando em conta as possibilidades do piano e sempre de comum acordo com o regente do coro.

2.1.5. Idiomas

O conhecimento de outros idiomas, assim como a sua interpretação, faz-se necessário para um melhor entendimento da peça a ser executada, bem como a interpretação que lhe será dada. Não como um fim em si mesmo, mas como mais um artifício para um melhor entendimento da obra, o pianista acompanhador deverá fazer uma análise prévia quanto ao texto. O trabalho do regente também fará com que o coro compreenda o significado do que está escrito, e aprenda corretamente a pronúncia das palavras. Conhecimentos sobre o autor do texto, bem como o contexto em que foi inserido ou a finalidade para a qual foi criado, também são fatores que influenciarão em sua interpretação final. Assim, o pianista acompanhador deve estar atento a todos os detalhes, sendo que alguns destes poderão estar diretamente ligados à tradução do texto, fornecendo para ambos, coro e acompanhamento, uma melhor interpretação global da peça.

2.1.6. Arranjos e Improviso

Diante da dificuldade em encontrar um repertório pronto, perfeito, que atenda diretamente às necessidades do grupo, o pianista acompanhador deve estar pronto a realizar arranjos para o acompanhamento, quando assim lhe for pedido ou se quiser sugerir. A sugestão a seguir é de Carmen Mettig: *“O piano tem que variar através*

do contracanto; não deve ser tocado igual à linha melódica da canção. Às vezes, o tocar na oitava ressoa de forma diferente. Soa bem quando, de um verso para o outro, o pianista faz um pequeno intermezzo antes de recomeçar a melodia”. Lucy Schimiti também sugere: “Aprecio acompanhamentos que estejam sempre sugerindo idéias do trabalho feito pelas vozes, dentro do caráter proposto pelo compositor/ arranjador, oferecendo dicas preciosas para a entrada das vozes, mas sem que sejam redundantes.”

O improviso também poderá ser utilizado diante da escrita que lhe é apresentada, no caso, cifras. O regente, por vezes, poderá questionar o acompanhamento, seja reescrevendo-o ou oferecendo sugestões para a criação do mesmo.

Na pesquisa realizada com os regentes, quando questionados se faziam arranjos para o grupo (vocal e acompanhamento), as respostas foram:

“Já fiz arranjo para vozes, mas em geral não me dedico a isto. Em raras oportunidades coloco algumas cifras para que a pianista execute algum tipo de acompanhamento para ser feito em apresentações ou mesmo para ensaio”
(Lucy Schimiti).

“Faço tanto para coral quanto para o acompanhamento do piano ou instrumental que queira utilizar” (Carmen Mettig).

“Não, e quando preciso de algum em especial, encomendo” (Silmara Drezza).

“Componho músicas para crianças e adolescentes. O acompanhamento é normalmente através de cifras, o que é bom porque permite aos músicos que não lêem partituras poderem tocar também. Por outro lado, o acompanhamento escrito se faz mais parte da composição, registrando a idéia geral do compositor quanto ao arranjo. O ideal mesmo é que o acompanhador saiba ler notas e cifras e que, com sua criatividade e talento, possa enriquecer o resultado sonoro do grupo” (Thelma Chan).

“Faço poucos arranjos, e geralmente não faço o acompanhamento. Escrevo as cifras e toco como é preciso” (Suely Valente).

Como pôde ser observado acima, existe uma preocupação dos regentes quanto ao acompanhamento em especial. Quando estes não escrevem arranjos em partitura para o acompanhamento do seu coro, ou o escrevem em cifras ou encomendam para que alguém o faça. Quando o acompanhamento é escrito em partitura, traz com ele a idéia exata do compositor referente àquela peça em especial, e facilita a compreensão da música como um todo. Porém, quando é escrito em

cifras, dá abertura ao acompanhador para criar, de acordo com o seu conhecimento, diferentes idéias a respeito, podendo utilizar-se do improviso. O improviso aperfeiçoa e agiliza o raciocínio musical. Porém, dentro do acompanhamento, deverá ser utilizado de maneira sábia, evitando efetuar-lo de maneiras diferentes a cada ensaio, a fim de demonstrar segurança para as crianças.

De acordo com os entrevistados, em referência ao improviso:

“Não é a regra. Sugestões de alterações ao que foi proposto originalmente são bem vindas, mas, se forem boas, costumam ser incorporadas à obra. Improviso pode ser um risco: tornar-se mais importante que a obra. Exceções são as obras muito informais, onde nem há produção de material elaborado” (Parcival Modolo).

“Não acho conveniente o improviso no momento das apresentações. O coro e o acompanhamento têm de estar entrosados. Os coristas já esperam o contracanto, as variantes de modulações, etc., e qualquer elemento improvisado pode confundir o coro. O coro tem de estar num nível musical muito adiantado para manter-se seguro e independente” (Carmen Mettig).

“Dependendo do improviso, atrapalha, e as crianças ficam inseguras na hora de cantar” (Silmara Drezza).

“Creio poder afirmar que ela (a pianista) nunca improvisa; houve apenas um caso em que em uma partitura em estilo de jazz havia necessidade de improvisar em determinados compassos. Foi momento raro. Na apresentação da peça, a pianista procurou executar as idéias pensadas no ensaio. Acho importante, porém, a prática da improvisação por parte de todos os músicos, pois esta habilidade abre portas para outros estilos e desenvolve um raciocínio musical rápido. Dentro do acompanhamento, tem de ser uma coisa bem estruturada e lógica, para não deixar o grupo inseguro” (Lucy Schimiti).

“Sim. Faço questão absoluta que meus acompanhadores tenham facilidade com o improviso, que deve acrescentar cor e estímulo aos exercícios de aquecimento de corpo, voz, respiração e ao repertório” (Thelma Chan).

“Sim. Acho que o improviso, na realidade, substitui a ausência de acompanhamento escrito” (Suely Valente).

Através das respostas acima, pôde ser observada a atenção dos regentes quanto ao improviso e a cautela quanto à sua utilização na maioria das respostas, talvez por conceberem a improvisação como um procedimento de última hora que compromete a consistência da realização musical. Um bom improvisador, entretanto, é capaz de realizar diferentes versões da mesma harmonia sem alterar o caráter de uma peça musical. Parte da cautela é explicada pela possibilidade de o

improviso gerar insegurança no coro. Somente dois regentes responderam afirmativamente quanto à utilização do improviso no seu coro, quer seja por falta do acompanhamento escrito ou para “acrescentar cor e estímulo” às atividades do grupo.

2.1.7. Ensaio

O ensaio é o momento quando regente, coro e pianista estarão relacionando-se de maneira a compartilhar intenções e aprimorar conhecimentos. Ao mesmo tempo, é um dos momentos mais importantes durante a convivência de ambos. SCHIMITI enfatiza: “É durante os ensaios que se poderão impulsionar, nas crianças e nos jovens, faculdades latentes associadas à inteligência, à sensibilidade, à percepção auditiva, à criatividade e ao senso crítico” (1997, p. 121). Para tanto, é necessário que este momento seja planejado, onde a possibilidade de aprimoramento musical esteja sempre aparente. A eficiência do ensaio depende também do preparo do regente e pianista quanto à forma de realizá-lo. Ainda de acordo com SCHIMITI, “a profundidade do trabalho do regente é revelada mais pela qualidade de seus ensaios, que pelos concertos que realiza” (Ibid idem).

O pianista acompanhador poderá atuar de diversas formas dentro do ensaio, dependendo da maneira como o regente idealizou e planejou. As respostas acerca da

utilização do pianista acompanhador na dinâmica de ensaio por parte dos regentes entrevistados foram:

“Presente sempre, conhecendo tudo de antemão, sempre sabendo onde vamos chegar, o que vamos ensaiar, para quando será... Ele é parte do grupo e mestre-preparador do mesmo” (Parcival Modolo).

“Sou eu mesma. Acompanho os exercícios de aquecimento e alguns de técnica vocal” (Carmen Mettig).

“Nos aquecimentos de corpo, solicito mais o improviso principalmente rítmico. Nos aquecimentos de voz, a capacidade de transpor tonalidades e a utilização de harmonias modernas no repertório, a capacidade para interpretar diversos estilos musicais” (Thelma Chan).

“Ajuda muito no aquecimento, ...e no ensaio do repertório” (Suely Valente).

“A pianista é solicitada para realizar algum apoio na leitura de frases (embora quase tudo seja exemplificado com a voz da regente); para executar outra linha enquanto o coro canta uma linha específica, para que os cantores possam, depois de ouvir algumas vezes sua linha, identificar sua melodia dentre outras, como num jogo (deverão ficar em pé sempre que ouvirem sua linha ao piano); para preparar uma entrada, dando acordes específicos ou realizando passagens importantes” (Lucy Schimiti).

Atitudes básicas, como pontualidade e atenção especial quanto ao lidar com as crianças, são óbvias demais. Porém, torna-se válido citá-las diante de que o pianista acompanhador também estará na posição de educador. Assim, as crianças também o terão como referencial em suas atitudes. A tarefa do pianista acompanhador nos ensaios poderá iniciar-se acompanhando os exercícios de aquecimento, como citaram as regentes Carmen Mettig, Thelma Chan e Suely Valente, sendo que Thelma Chan menciona o improviso, principalmente rítmico, como uma forma de acompanhamento neste exercício. Como outra atividade do pianista acompanhador, poderá ser o ensaio de naipe de voz. O pianista também poderá ensaiar um grupo de vozes em separado, auxiliando o regente nesta tarefa para que o tempo envolvido com o ensaio de vozes seja minimizado.

A princípio cabe ao regente idealizar e planejar o ensaio, e ao pianista seguir suas orientações. Entretanto, sugestões poderão ser oferecidas por parte do pianista para que favoreçam um ambiente inovador a cada ensaio. É importante ressaltar que o ensaio deve ser dinâmico, sem permitir que a rotina o mantenha sem motivação, pois somente assim manterá a atenção das crianças, sem perder o interesse pelo trabalho. Pudemos observar a variação nas respostas acima, sendo que regentes e pianistas, apesar de atuarem de maneiras diferentes, deverão ter um mesmo propósito musical a atingir. A função do planejamento do ensaio é guiar a tarefa no seu decorrer, como também oferecer segurança ao regente e pianista. Porém, deve-se estar pronto a mudar ou reformular o seu projeto inicial, sempre mesclando peças do

repertório em estilos contrastantes entre si, alternando a maneira de efetuarlo. Fazer parte de um ensaio produtivo será então uma experiência agradável de ser compartilhada entre todos os envolvidos nesta proposta.

2.1.9. Apresentação

A apresentação é o momento em que, apesar da ansiedade e expectativa, o resultado do trabalho é exposto. É uma mostra do que foi alcançado durante o período. Porém, alguns fatores que envolvem a atuação do pianista no palco devem merecer atenção.

O local da apresentação deve ser alvo de atenção do pianista, uma vez que poderá interferir seriamente no desempenho musical do grupo. Portanto, uma visita ao local com antecedência, averiguando-se sua acústica, e principalmente as condições do instrumento, é um fator que poderá solucionar algumas surpresas desnecessárias. Ainda se possível, a realização de um ensaio no local antes da apresentação seria o essencial para não correr riscos. Detalhes como iluminação e posição do piano em relação ao coro devem ser combinados com antecedência, de acordo com pianista e regente.

O pianista acompanhador, quase que na maioria dos casos, toca com a partitura à sua frente, ou por necessidade, para seguir junto com a linha do coro, o que é um fator importantíssimo, ou mesmo pelo programa extenso e da dificuldade em decorá-lo. A virada de páginas, então, muitas vezes se torna um problema para o pianista, pois nem sempre na edição da partitura foi considerada a dificuldade do acompanhador neste movimento. Em função desta necessidade e no caso de se conseguir alguém para a virada de páginas, cada pianista poderá optar ou não por esta escolha. É aconselhável que, se assim o fizer, que a pessoa escolhida possua conhecimentos musicais e que tenha participado de alguns ensaios. O pianista, por sua vez, não deve depender somente do “virador de páginas”, sendo que no trecho que antecede e imediatamente sucede a virada deverá decorá-lo. Assim, caso a virada não aconteça no momento exato, o pianista estará pronto e não comprometerá a realização da peça.

Enfim, no palco, o pianista acompanhador deverá estar muito mais atencioso e preparado para atender “emergências” musicais, mantendo-se concentrado ao regente e ao coro.

2.2. Necessidades do Coro Hoje

Dentro da realidade brasileira, várias são as necessidades que o trabalho com coro infantil apresenta. A escolha de profissionais para esta tarefa poderia ser citada como a mais importante. Regente, regente assistente, pianista acompanhador, outros instrumentistas acompanhadores, preparador vocal e preparador cênico, entre outros, são alguns dos profissionais ligados à tarefa do coro infantil. Esta tarefa de grande responsabilidade tem como missão educar, musicalizar, ensinar a arte do cantar, tendo sempre o objetivo de formação global da criança. Outras necessidades também se apresentam diante do coro. Na palavra dos regentes:

“Conseguir alguma ajuda financeira para ter chance de se apresentar nos encontros fora do estado. Temos sido convidados e não temos tido condições de enfrentar as despesas referentes à passagem e acomodação. Acho importante o coral conhecer o trabalho de outros regentes, e dentro do possível, a nossa escola, o IEM, tem proporcionado diversas experiências muito gratificantes convidando regentes renomados para trabalharem com nossos alunos” (Carmen Mettig).

“No Brasil, com algumas exceções localizadas, não temos uma escola de composição de música infantil. Temos pouco material produzido e nem sempre de boa qualidade, que respeite as características da voz infantil” (Parcival Modolo).

“Ter uma sala mais apropriada para os ensaios, e que os alunos que estão no coral infanto-juvenil lessem partitura, pois facilitaria muito e agilizaria o trabalho”

(Silmara Drezza).

“Buscar um aprimoramento vocal contínuo; realizar peças complexas com nível de execução satisfatório; equilibrar a sonoridade dos naipes, homogeneizando-os; encontrar peças que sejam apropriadas para o nível que os satisfaçam e os faça crescer musicalmente” (Lucy Schimiti).

“Ter um correpetidor fixo e mais partituras para coro infantil” (Suely Valente).

Muitas são as necessidades, quer sejam musicais, financeiras, educacionais, materiais, de tempo, ou até mesmo de ordem psicológica. Porém, enquanto houver profissionais competentes que estejam de coração envolvidos nesta atividade, o trabalho com o Coro Infantil no Brasil resistirá e seu crescimento será natural.

CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo a reflexão acerca do acompanhamento musical ao piano para coro infantil, bem como dos temas relacionados a este assunto. A pesquisa realizada com os regentes através do questionário tornou-se de fundamental importância para a sua concretização, uma vez que há falta de bibliografia a respeito do assunto, e a experiência musical profissional de cada um dos entrevistados é reconhecida.

Pôde-se concluir que o pianista acompanhador para coro infantil deve ser um profissional especialmente qualificado para trabalhar com vozes infantis, atuando também como educador musical, e apto a fazer de sua atuação parte integrante do coro infantil, de maneira a acrescentar e somar, nunca diminuir.

Através de um exame detalhado dos aspectos que envolvem o acompanhamento ao piano, este tema pôde ser analisado com maior profundidade, fazendo do “acompanhar” específico para coro infantil uma tarefa complexa, porém acessível àqueles que a ela demonstrarem interesse.

Apesar de o foco principal ser o “Acompanhamento ao Piano”, o coro infantil como parte integrante da educação musical brasileira não pode ser esquecido. A música precisa ser vista e entendida como um componente curricular importante para a formação integral da criança.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Kurt. *The Art Of Accompanying and Coaching*. New York: Da Capo Press, 1976.
- BEHLAU, Mara. *Higiene Vocal Infantil*. São Paulo: Lovise, 1997.
- BEZERRA, Colbert H. “Frazeados e Acompanhamento”. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: UFRJ, vol. XIII, 1983, p.52.
- BIAGIONE, Maria Zei; GOMES, Neide Rodrigues e VISCONTI, Márcia. *A Criança é a Música*. São Paulo: Fermata, 1998.
- BIAGIONE, Maria Zei e VISCONTI, Márcia. *Guia para a Educação e Prática Musical em Escolas*. São Paulo: ABEMÚSICA, 2002.
- BEHLAU, Mara e REHDER, M. I. *Higiene Vocal para o Canto Coral*. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BOYER, H. C.. “Gospel”. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan, 2002, v. 2, pg. 71 a 73.
- CAMPBELL, Patricia Shehan. “What Music Really Means to Children”. In: *Music Educators Journal*, 03/2000, pg. 32 – 36.
- CLYNES, Manfred. *Music, Mind, and Brain*. New York: Plenum Press, 1982.
- CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: Canto Orfeônico, Educação e Getulismo*. Bauru: Edusc, 1998.
- EMMONS, S. & SONNTAG, S. *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer, 1979.
- FERES, Josette Silveira Mello Feres. *Iniciação Musical: brincando, criando e aprendendo*. São Paulo: Ricordi, 1989.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERRARI, Susana Neto. *Fritz Jank: Pioneirismo Brasileiro na Arte de Acompanhar*. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, 1999.
- FRANCIS, André. *Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRIEDENREICH, Carl Albert. *A Educação Musical na Escola Waldorf*. São Paulo: Antroposófica, 1990. FONTEERRADA, Marisa. “A preparação do regente”. In: *Canto, canção, cantoria: Como montar um Coral Infantil*. São Paulo: SESC, 1997.

FUKS, Rosa. “Prática Musical na Escola Normal: Uma História não Escrita”. In: *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, II e III. São Paulo, 1994.

GAINZA, Violeta H.; LIMA, Sonia A. e FONTEERRADA, Marisa. *Educadores Musicais de São Paulo: encontro e reflexões*. São Paulo: Editora Nacional, 1998.

GAINZA, Violeta H. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. São Paulo: Summus, 1988.

HENTSCHKE, Liane e DEL BEM, Luciana, organizadoras. *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

HENTSCHKE, Liane e SOUZA, Jusamara, organizadoras. *Avaliação em Música: reflexões e práticas*. São Paulo: Moderna, 2003.

HOWARD, Walter. *A música e a criança*. São Paulo: Summus, 1984.

INGRAM, Madeline D. e RICE, William C. *Vocal Technique for Children and Youth*. Tennessee: Parthenon, 1962.

JEANDOT, Nicole. *Explorando o Universo da Música*. São Paulo: Scipione, 1990.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa: as condições da produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

JOLY, Ilza Zenker Leme. “Educação e Educação Musical: Conhecimentos para Compreender a Criança e suas Relações com a Música”. In: *Ensino de Música: Propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

JOLY, Ilza Zenker Leme. “O Coral Infantil”. In: *Canto, canção, cantoria: Como montar um Coral Infantil*. São Paulo: SESC, 1997.

JOSIAS, Gabriela Carnassale. *O Ensino de Canto para Crianças e Adolescentes*. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, 1995.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O Ensino de Música na Escola Fundamental*. Campinas: Papirus, 2003.

MÁRSICO, Leda Osório. *A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1979.

MAIA, Maria. *Villa-Lobos: Alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

- MATHIAS, N. *Coral, um canto apaixonante*. Brasília: Musimed, 1986.
- MARTINEZ, Emanuel. *Regência coral: princípios básicos*. Curitiba: Dom Bosco, 2000.
- MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. New York: Macmillan Company, 1944.
- OITICICA, Vanda. *O bê-a-bá da técnica vocal*. Brasília, Musimed, 1992.
- PATCHEN, Jeffrey. “Overview of Discipline – Based Music Education”. In: *Music Educators Journal*, 09/1996, pg. 19 – 26.
- PHILLIPS, Kenneth Harold. *Teching Kids to Sing*. New York: Schirmer Books, 1996.
- REIMER, Bennett. *A Philosophy of Music Education*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.
- ROCHA, Carmen Maria Mettig. *Falando, Cantando, Movimentando-se e Aprendendo*. São Paulo: Musicália, 1977.
- RUSSO, Ieda Chaves Pacheco. *Acústica e Psicoacústica Aplicadas à Fonoaudiologia*. São Paulo: Lovise, 1993.
- SANTOS, Regina Márcia Simão. “A Natureza da Aprendizagem Musical e suas Implicações Curriculares”. *Fundamentos da Educação Musical*, vol. 1. Porto Alegre: Fundamentos, 1994.
- SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SCHIMITI, Lucy Maurício. “O ensaio”. In: *Canto, canção, cantoria: Como montar um Coral Infantil*. São Paulo: SESC, 1997.
- SMITH, Brenda e SATALOFF, Robert. *Choral Pedagogy*. San Diego: Singular, 2000.
- SNYDERS, Georges. *A Escola pode Ensinar as Alegrias da Música?* São Paulo: Cortez, 1997.
- SOUZA, Sandra Mendes Sampaio. *O Arranjo Coral de Música Popular Brasileira e sua Utilização como Elemento de Educação Musical*. Dissertação de Mestrado, UNESP: 2003.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultua Brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense: 1983.
- STEIN, Deborah e SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.
- STRALIOTTO, João. *Cérebro e Música: segredos desta relação*. Blumenau: Odorizzi, 2001.

SPENCER, Peter. *A practical approach to the study of form in music*. New Jersey: Prentice, 1988.

SWANWICK, Keith. *Musical Knowledge*. London e New York: Routledge, 1994.

TORRES, Cecília; SCHMELING, Agnes; TEIXEIRA, Lúcia e SOUZA, Jusamara. “Escolha e organização de repertório musical para grupos corais e instrumentais”. In: *Ensino de Música: Propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

TOURINHO, Irene. *Seleção de repertório para o ensino de música*. Porto Alegre: Em Pauta, 1993.

VICENTE, Eduardo. *Música e Disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Dissertação de Doutorado: USP, 2002.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 1991.

ANEXO I

Entrevistas com os Regentes

As entrevistas foram realizadas durante o ano de 2004, sendo que aos regentes foi enviada uma carta (por e-mail) a qual continha o convite a participar desta pesquisa através de um questionário. Em seguida ao recebimento da resposta, e esta sendo positiva, o questionário foi enviado. A seguir, está o modelo da carta-convite enviada:

Prezado Regente,

Meu nome é Ester Leal e sou aluna da Unicamp do curso de Mestrado em Música. Estou desenvolvendo uma pesquisa centrada no tema: Acompanhamento ao Piano para Coro Infantil, e como parte essencial dela, pretendo realizar uma entrevista com regentes de coros infantis a respeito do tema de minha dissertação, através de um questionário que será enviado por e-mail.

Gostaria de convidá-lo a participar, pois o resultado desta entrevista será de extremo valor para o andamento da pesquisa, bem como, futuramente, a outros profissionais da área que possam vir a usufruir do resultado final da dissertação.

Desde já agradeço a sua atenção e estarei aguardando a sua resposta,

Ester Leal

O segundo contato continha o questionário com onze perguntas, e também o pedido quanto ao currículo do regente, pianista e coro, da seguinte forma:

Questionário

- ◆ Breve Histórico do Coro
- ◆ Currículo do Regente
- ◆ Currículo do Pianista

1. Que tipo de acompanhamento é utilizado pelo coro?
2. O coro possui um pianista acompanhador ou correpetidor fixo? Há quanto tempo?
3. Como você define um “Acompanhamento ideal” para Coro Infantil e qual a sua importância?
4. Você encontra diferenças no acompanhamento para Coro Infantil do acompanhamento para Coro Adulto? Quais?
5. Que tipo de repertório é utilizado pelo coro? Dentre estes, qual é o “preferido” entre os coristas?
6. O que você pensa a respeito do repertório existente para Coro Infantil? E quanto ao acompanhamento deste repertório?
7. Você faz arranjos para o coro? (arranjos vocais e acompanhamento)
8. Como é escrito o acompanhamento dos arranjos do seu repertório? (partitura, cifra)

9. O pianista acompanhador utiliza-se do improviso durante os ensaios e apresentações? E qual a importância do improviso dentro do acompanhamento?
10. Como você utiliza o pianista acompanhador na dinâmica de ensaio?
11. Quais são as maiores necessidades do seu Coro hoje?

Respostas dos Entrevistados

A seguir, estão as respostas na íntegra de cada um dos regentes entrevistados, na seguinte ordem:

Carmen Mettig

Lucy Schimiti

Parcival Modolo

Silmara Drezza

Suely Valente

Thelma Chan

1. Que tipo de acompanhamento é utilizado pelo coro?

Carmen Mettig

“É preciso lembrar que existe uma tendência a defender o coro *a capella*.

Eu pessoalmente, que trabalho com coro infantil e juvenil, acho importante ter a base do acompanhamento (o piano). A falta do baixo nas vozes infantis é substituída pela harmonia do instrumento que também utiliza recursos que embelezam o repertório, como transposições, por exemplo. O coro pode ser também acompanhado por violão. Em realidade, o coro pode cantar com ou sem acompanhamento, mas a afinação é fundamental”.

Lucy Schimiti

“Normalmente procuro executar peças que sejam *a capella*, ou com acompanhamento já escrito (para piano). Raras vezes executo com outros instrumentos, mas já o fizemos com cello e piano, com quarteto de cordas, e agora estamos lendo peças para serem feitas com violão (escrito)”.

Parcival Modolo

“Piano sempre, teclado eletrônico esporadicamente, nas apresentações externas, e grupos instrumentais variados nos eventos maiores. O coro canta acompanhado de orquestras com relativa frequência”.

Silmara Dreza

“Piano, e em algumas apresentações também contamos com uma percussionista”.

Suely Valente

“*Play back* e piano; às vezes violão, guitarra e baixo; percussão também”.

Thelma Chan

“Gosto do piano, ou teclado, por serem instrumentos que apóiam tanto melodia quanto harmonia, de forma clara”.

2. O coro possui um pianista acompanhador ou co-repetidor fixo? Há quanto tempo?

Carmen Mettig

“Quando trabalhei na Universidade eu tinha uma pianista à minha disposição. Mais adiante algumas dificuldades surgiram: a disponibilidade para comparecer a ensaios extras antes das apresentações, e também, muitas vezes, o arranjo que queria utilizar não estava escrito na partitura, e então eu mesma tocava. Com o passar do tempo, as crianças e jovens se acostumaram a cantar comigo acompanhando e hoje em dia o olhar é mais decisivo do que o gesto que ocorre apenas nas entradas e finalizações”.

Lucy Schimiti

“A Universidade disponibiliza uma pianista acompanhadora para os Coros Juvenil e Infantil, sob nossa responsabilidade, desde que assumimos o Coro infantil (1990), e que também atende o Juvenil desde sua criação (1993)”.

Parcival Modolo

“Por um período ou etapa do trabalho, o acompanhador costuma ser fixo, havendo um rodízio de pessoas pelos diferentes coros da instituição, quando conveniente”.

Silmara Drezza

“O coral sempre teve a participação de um pianista, e desde 1998, Otávio Henrique Piola da Silva é o pianista do grupo em todos os ensaios e apresentações”.

Suely Valente

“Eu sou a co-repetidora do coro. Às vezes contratamos um para apresentações especiais. Estou no coro desde o seu início – 1994”.

Thelma Chan

“Sempre que tenho corais infantis fixos, tenho também pianistas fixos. Gosto que acompanhadores estejam comigo em todos os ensaios”.

3. Como você define um “Acompanhamento Ideal” para Coro Infantil e qual a sua importância?

Carmen Mettig

“Um bonito acompanhamento enriquece o repertório. O piano, por exemplo, tem que variar através do contracanto; não deve ser tocado igual à linha melódica da canção. Às vezes, o tocar na 8ª, ressoa de forma diferente. Soa bem quando de um verso para o outro o pianista faz um pequeno intermezzo antes de recomeçar a melodia.

A transposição é um recurso riquíssimo. Pode-se cantar a melodia numa tonalidade e depois do intermezzo, tocar um tom acima, o que revela uma outra atmosfera. Enriquece-se a melodia, às vezes muito simples e curta, repetindo uma 2ª vez em

boca chiusa, outra vez, pode se intercalar um solo, pode ser refeita de forma instrumental, (violino, flauta transversal etc.).

Numa música, a flauta transversal entra realizando algum contracanto ou realizando a música inteira até voltar ao 2º verso. Utilizo os violinos, às vezes uma mini orquestra, como nos concertos de Natal.

As flautas doces, os violões têm sua vez, de acordo com o repertório trabalhado.

As possibilidades são infinitas!

O pianista tem que ser competente, seguro. Um pianista inseguro derruba o coro. O acompanhamento bem tocado leva o coro para a interpretação desejada. A sensibilidade musical tem um papel relevante para o coro corresponder corretamente. Observação: como eu tenho uma escola de música, utilizo os meus alunos com o coro”.

Lucy Schimiti

“Aprecio acompanhamentos que estejam sempre sugerindo idéias do trabalho feito pelas vozes, dentro do caráter proposto pelo compositor/arranjador, oferecendo dicas preciosas para a entrada das vozes, mas sem que sejam muito redundantes. O acompanhamento somente tem valor se enriquecer a idéia musical”.

Parcival Modolo

“Depende do repertório, do nível, da idade dos cantores e da intenção do grupo. Para grupos mais no início, o acompanhamento ideal é o que apóia harmonicamente o grupo. Quanto mais novos os cantores, mais carentes de bom apoio harmônico, já que harmonia é o último dos elementos musicais a se formar na criança. Para grupos

mais maduros o acompanhamento enriquece a interpretação. Para grupos que fazem obras maiores, de repertório, o acompanhamento é parte da própria obra, portanto, indispensável (não há como fazer o *Magnificat* de *Bach* sem acompanhamento...). Lutamos, entretanto, por sempre tentar fazer algo no repertório *a cappella*, o que imediatamente abre uma nova dimensão vocal e técnica para o grupo”.

Silmara Drezza

“Para mim, um acompanhamento ideal é aquele que dá suporte para o grupo, não competindo em instante algum com o trabalho vocal das crianças. O que tem que sobressair é a voz das crianças e não o acompanhamento. Tudo tem que ser um casamento perfeito, sendo que o pianista tem que ter uma sintonia muito grande com o regente”.

Suely Valente

“Penso que o piano é o ideal. Ajuda a afinar o coro”.

Thelma Chan

“O acompanhamento ideal é aquele que compreende o trabalho como um todo, onde o pianista faça parte do coro, esteja ligado o tempo todo no que se passa, olhe para o regente, seja criativo e acrescente a cada ensaio”.

4. Você encontra diferenças entre o acompanhamento para Coro Infantil e o acompanhamento para Coro Adulto?

Carmen Mettig

“Tem que ser levado em conta o volume que é diferente. O acompanhamento não pode cobrir o volume das vozes. Tenho notado, no caso de coro adulto, (no repertório popular) a utilização de muita percussão; cantam muitas vezes com um volume muito forte. Cabe ao regente dosar o volume e saber escolher o instrumental adequado”.

Lucy Schimiti

“Nunca analisei profundamente este tópico, pois nem sempre executo peças que obrigatoriamente tenham parte de acompanhamento escrito; entretanto, observo que os acompanhamentos para peças vocais infantis que conheço (quase todos estrangeiros, publicados nos EUA ou na Inglaterra, além da Suécia, Finlândia e Austrália) possuem um toque de humor, algo mais espirituoso, em que parece que o piano dialoga com as vozes e as enriquece. Mas esta opinião é de certa forma meio superficial, necessitando de um aprofundamento mais cuidadoso do tema”.

Parcival Modolo

“Se falamos de obras compostas para coro infantil e instrumento(s), as mudanças estão na composição em si. Mesmo assim, só se nos referimos a um gênero musical mais específico. Lembre-se que em parte da Renascença e no Barroco eram coros de meninos e homens que cantavam na liturgia, exatamente as obras que ainda hoje cantamos com corais mistos. Talvez para o acompanhante-instrumentista dos ensaios regulares é que demandamos maiores diferenças. Um bom acompanhante de coro é, certamente, um bom regente: ele sabe de antemão aonde o regente

preparador quer chegar e antecipa-se às suas necessidades. Ele sabe ajudar destacando linhas melódicas importantes, harmonias complementares... Finalmente, ele sabe o volume conveniente de seu acompanhamento”.

Silmara Drezza

“Nunca trabalhei com adultos. Atualmente dirijo cinco coros infantis entre Jundiaí, Campo Limpo e São Paulo. Os corais adultos que tenho contato aqui em Jundiaí são *a capella*, e quando as regentes optam por fazer um acompanhamento, sempre escolhem profissionais bem qualificados para realizarem o trabalho. Várias vezes juntamos o coral adulto com o Infanto-Juvenil, tanto com uma orquestra, ou com piano e percussão”.

Suely Valente

“Minhas músicas para Coro Infantil não tem acompanhamento. É preciso improvisá-lo”.

Thelma Chan

“A essência do bom acompanhamento é a mesma para ambos os corais. O que muda é o repertório, e conseqüentemente, o estilo de interpretação”.

5. Que tipo de repertório é utilizado pelo coro? Dentre estes, qual é o “preferido” entre os coristas?

Carmen Mettig

“Sacro, erudito, folclórico (internacional e nacional), composições minhas, feitas para os meus corais e já existente em livros publicados, e também música popular

brasileira. Existem músicas que apreciam mais que outras, mas eles sabem da necessidade de um repertório eclético para todos os gostos e oportunidades de diferentes apresentações”.

Lucy Schimiti

“Procuramos executar um repertório bastante variado de canções, com os dois grupos mencionados: Canções africanas, peças de oratórios (duetos), peças simples arranjadas para Coro e Orquestra (realizadas em formaturas da Universidade, quando o Coro Juvenil se junta ao Coro adulto da UEL), peças do repertório tradicional brasileiro (a vozes iguais ou mistas), peças estrangeiras de procedências muitíssimo variadas (australianas, finlandesas, alemãs, japonesas, americanas, inglesas, francesas, havaianas, etc.). As preferências do grupo variam, dependendo da época e de seus interesses, mas vejo que precisam sempre de alguns desafios (peças mais difíceis) que ajudam seu crescimento. Gostam também de peças em estilo jazzístico, de peças brasileiras que envolvam percussão corporal ou de instrumentos apropriados, além de apresentarem certa necessidade de terem sempre uma peça renascentista ou barroca de estudo”.

Parcival Modolo

“Tudo. Música de repertório erudito, música internacional arranjada, música infantil original de vários países, música brasileira, música composta especialmente para o grupo... Lutamos para que eles saibam apreciar cada gênero e fazemos com que gostem de tudo: contamos histórias, levamos o grupo para conhecer lugares

relacionados historicamente, mostramos filmes, fazemos pesquisas... Acho que conseguimos fazer com que não tenham preferências de gêneros”.

Silmara Drezza

“Sempre vario o repertório. Meus alunos cantam música popular brasileira, *Spiritual*, eruditas, músicas que trouxe do *Indianápolis Children’s choirs*, cânones, música religiosa, e atualmente estou montando com o Pio X músicas do Circo Místico de Chico Buarque. E não existe um repertório preferido, eu acho que existe **como o regente vai trabalhar um repertório variado dentro do seu coro** e passar para os alunos a beleza de cada peça”.

Suely Valente

“Sacro, erudito, folclórico, MPB, africana, *negro spiritual*, entre outras. É interessante, mas eles gostam de todo tipo de música. Porém, as populares brasileiras têm um espaço reservado na preferência de todos”.

Thelma Chan

“Quando reço crianças, faço absoluta questão que o repertório tenha sido destinado à criança. E normalmente eles gostam do que entendem, do que podem interpretar segundo suas próprias experiências, sonhos e fantasias”.

6. O que você pensa a respeito do repertório existente para Coro Infantil? E quanto ao acompanhamento deste repertório?

Carmen Mettig

“Penso que não existe muita coisa, e por isso é importante que nós possamos também colaborar neste sentido. Verifico que é necessário também dar a chance às outras vozes, para terem a melodia principal e tenho tido cuidado com isso.

Faço arranjos ou composições para os fins que desejo e levo em consideração as facilidades ou dificuldades do meu grupo. Tem dado certo!

Uma mesma música pode ter arranjos com dificuldades diferentes”.

Lucy Schimiti

“Os compositores brasileiros deveriam escrever mais para Coro Infantil e principalmente para Coro Juvenil, dentro de uma tessitura vocal que fosse viável para adolescentes e jovens; sinto falta de mais opções para essa faixa etária na música brasileira. Mas há peças boas e alguns arranjos bem feitos; tenho executado muita coisa estrangeira, pois as publicações no exterior atendem a todas as nossas expectativas de repertório. O acompanhamento dessas obras para Coro Infantil é quase todo escrito para piano, com raras exceções, e em geral, de acordo com o caráter da peça”.

Parcival Modolo

“No Brasil, com algumas exceções localizadas, não temos uma escola de composição de música infantil. Temos pouco material produzido e nem sempre de boa qualidade, que respeite as características da voz infantil”.

Silmara Drezza

“No Brasil, ainda somos muito carentes em repertório Infantil. Temos alguns compositores que estão escrevendo para crianças, mas ainda precisamos crescer muito. É raro achar uma música com acompanhamento. Sempre vem somente com cifras, dificultando muito nosso trabalho”.

Suely Valente

“É muito escasso. Acho que os compositores deveriam investir nesta área. Quanto ao acompanhamento, nem se fala: muito escasso”.

Thelma Chan

“Hoje tem mais gente compondo para crianças, o que é muito bom, mas ainda faltam tanto composições, como edições e divulgação desse material existente. Como nem sempre os regentes têm acesso àquele repertório, que normalmente é mal distribuído, acabam optando por músicas nem sempre compatíveis à faixa etária do coro.

O acompanhamento é normalmente registrado através de cifras, o que é bom porque permite aos músicos que não lêem partituras poderem tocar também. Por outro lado, o acompanhamento escrito se faz mais parte da composição, registrando a idéia geral do compositor quanto ao arranjo. O ideal mesmo é que o acompanhador saiba ler notas e cifras, e que com sua criatividade e talento, possa enriquecer o resultado sonoro do grupo”.

7. Você faz arranjos para o coro? (arranjos vocais e acompanhamento)

Carmen Mettig

“Faço tanto para coral, quanto para o acompanhamento do piano ou instrumental que queira utilizar”.

Lucy Schimiti

“Já fiz arranjos para vozes, mas em geral não me dedico a isto. Em raras oportunidades, coloco algumas cifras para que a pianista execute algum tipo de acompanhamento para ser feito em apresentações ou mesmo para ensaio. Às vezes, ela mesma coloca cifras para ir auxiliando a percepção harmônica”.

Parcival Modolo

“Do nosso grupo de profissionais, vários fazem arranjos, e um dos nossos professores dá algumas de suas horas semanais de trabalho para produzir (compor) para o grupo”.

Silmara Drezza

“Não, e quando preciso de um arranjo especial, encomendo. Já ajudei a fazer alguns, quando o coral adulto e o infantil do Colégio Divino Salvador cantaram juntos”.

Suely Valente

“Faço poucos arranjos, e geralmente não faço o acompanhamento. Escrevo as cifras e toco como é preciso”.

Thelma Chan

“Componho músicas para crianças e adolescentes. Tenho partituras com acompanhamentos escritos para piano e outras somente com cifras”.

8. Como é escrito o acompanhamento dos arranjos do seu repertório?

(partitura, cifra)

Carmen Mettig

“Por partitura”.

Lucy Schimiti

“Em geral, o acompanhamento vem escrito; raras vezes, porém, seguimos cifras planejadas com antecedência”.

Parcival Modolo

“Partitura, necessariamente”.

Silmara Drezza

“As peças que trouxe do *Indianapolis Choirs*, vem com um excelente acompanhamento escrito para piano e às vezes para outros instrumentos; as que vêm somente cifradas, procuro gravações e faço algumas pesquisas para mostrar para o pianista. O Otávio em especial tem muita facilidade em fazer acompanhamento mesmo com cifra”.

Suely Valente

“Cifras. Coloco o andamento e às vezes escrevo um ou dois compassos indicando a forma de acompanhamento”.

Thelma Chan

“Tenho partituras com acompanhamentos escritos para piano, e outras somente com cifras”.

9. O pianista acompanhador utiliza-se do improviso durante os ensaios e apresentações? E qual a importância do improviso dentro do acompanhamento?

Carmen Mettig

“Não acho conveniente o improviso no momento das apresentações. O coro e o acompanhamento do pianista têm de estar entrosados. Os coristas já esperam o contracanto, as variantes de modulações etc., e qualquer elemento improvisado pode confundir o coro. O coro tem de estar num nível musical muito adiantado para manter-se seguro e independente”.

Lucy Schimiti

“Creio poder afirmar que ela nunca improvisa; houve apenas um caso em que em uma partitura em estilo de *jazz*, havia a necessidade de improvisar em determinados compassos. Foi momento raro. Na apresentação da peça, a pianista procurou executar as idéias pensadas no ensaio. Acho importante, porém, a prática da improvisação por parte de todos os músicos, pois esta habilidade abre portas para outros estilos e desenvolve um raciocínio musical rápido. Dentro do acompanhamento, tem que ser uma coisa bem estruturada e lógica, para não deixar o grupo inseguro”.

Parcival Modolo

“Não é a regra. Sugestões de alterações ao que foi proposto originalmente são bem-vindas, mas, se forem boas, costumam ser incorporadas à obra. Improviso pode ser

um risco: tornar-se mais importante que a obra... Exceções são as obras muito informais, onde nem há produção de material mais elaborado”.

Silmara Drezza

“Tenho o Otávio como pianista em quatro corais, e no Coral do Colégio Divino Salvador, conto com a participação de Ingrid. Ambos se formaram em piano na Unicamp, e são excelentes pianistas. A Ingrid não improvisa nunca. O Otávio às vezes. Dependendo do improviso, atrapalha, e as crianças ficam inseguras na hora de cantar”.

Suely Valente

“Sim. Acho que o improviso, na realidade, substitui a ausência de acompanhamento escrito”.

Thelma Chan

“Sim. Faço questão absoluta que meus acompanhadores tenham facilidade com o improviso, que deve acrescentar cor e estímulo aos exercícios de aquecimento de corpo, voz, respiração e repertório”.

10. Como você utiliza o pianista acompanhador na dinâmica de ensaio?

Carmen Mettig

“Sou eu mesma. Acompanho os exercícios de aquecimento e alguns de técnica vocal”.

Lucy Schimiti

“A pianista é solicitada para realizar algum apoio na leitura das frases (embora quase tudo seja exemplificado com a voz pela regente); para executar outra linha enquanto o Coro canta uma linha específica, para que os cantores possam, depois de ouvir algumas vezes sua linha, identificar sua melodia dentre outras, como num jogo (deverão ficar em pé sempre que ouvirem sua linha ao piano); para preparar uma entrada, dando acordes específicos ou realizando passagens importantes”.

Parcival Modolo

“Presente sempre, conhecendo tudo de antemão, sempre sabendo aonde vamos chegar, o que vamos ensaiar, para quando será..... ele é parte do grupo e Mestre-Preparador do mesmo”.

Silmara Dreza

“O Otávio está me ajudando a passar o naipe dos meninos no Pio X, e estou começando a fazer uma música *a capella*, e coloquei-o para cantar. Todos adoraram a idéia do pianista estar atuando como cantor também. Nos outros grupos, somente atua como pianista”.

Suely Valente

“Ajuda muito no aquecimento, nas brincadeiras e no ensaio do repertório”.

Thelma Chan

“Nos aquecimentos de corpo, solicito mais o improviso principalmente rítmico. Nos aquecimentos de voz, a capacidade de transpor tonalidades e a utilização de harmonias modernas. No repertório, a capacidade para interpretar diversos estilos

musicais. Por isso, aprecio muito trabalhar com músicos que tenham vivenciado tanto a música erudita quanto a popular. O contato com a MPB de todos os tempos é, para mim que faço 99% de músicas brasileiras em meus corais tanto adulto quanto infantis, de fundamental importância para dar o tom, o estilo correto a cada canção”.

11. Quais são as maiores necessidades do seu Coro hoje?

Carmen Mettig

“Conseguir alguma ajuda financeira para ter chance de se apresentar nos Encontros fora do estado. Temos sido convidados e não temos tido condições de enfrentar as despesas referente à passagem e acomodação. Acho importante o coral conhecer o trabalho de outros regentes, e, dentro do possível, a nossa escola, o IEM, tem proporcionado diversas experiências muito gratificantes convidando diversos regentes renomados para trabalharem com nossos alunos”.

Lucy Schimiti

“Buscar um aprimoramento vocal contínuo; realizar peças complexas com nível de execução satisfatório; equilibrar a sonoridade dos naipes, homogeneizando-os; encontrar peças que sejam apropriadas para o nível do grupo, que os satisfaçam e os façam crescer musicalmente”.

Parcival Modolo

“Tempo”.

Silmara Drezza

“Ter uma sala mais apropriada para os ensaios, e que os alunos que estão no coral infanto-juvenil lessem partitura, pois facilitaria muito e agilizaria o trabalho”.

Suely Valente

“Ter um correpetidor fixo e mais partituras para coro infantil”.

(A regente Thelma Chan não respondeu a última pergunta, por não estar atuando como regente de coro infantil na ocasião da entrevista).

ANEXO II

Currículo dos Regentes, Pianistas, e Histórico dos Coros

A ordem a ser seguida neste anexo, é a mesma no anexo anterior, ou seja, em ordem alfabética iniciada pelo nome do Regente.

CARMEN METTIG ROCHA (Regente e Pianista)

LOCAL DE NASCIMENTO: Salvador – Bahia – Brasil

CURSOS: Licenciatura em Pedagogia: Faculdade Católica de Filosofia da Universidade Católica de Salvador.

Habilitação em Orientação Educacional: Faculdade de Educação da Bahia.

Licenciada em Música: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Especialização: “Preparation Musicale de L’Enfant d’après le Méthode Psychologique d’Edgar Willems”.

Pós-Graduação: Teoria Musical – Escola de Música da UFBA – 1981.

EXPERIÊNCIAS PROFISSIONAIS:

Professora Assistente da Escola de Música da UFBA das disciplinas: Iniciação Musical I, Iniciação Musical II, Prática de Ensino.

Professora de Piano: Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia

Regente do Coral Infantil da Escola de Música da UFBA: a partir de 1984.

CURSOS MINISTRADOS:

Para Professores de Música “Método Willems”: Nas Universidades do Ceará, Paraíba, em Londrina, São Paulo, Juíz de Fora, Feira de Santana, Salvador.

Para a OMEP (Organização Mundial do Ensino Pré-Escolar) e para a Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia.

Aulas nos Encontros de Vivências Musicais pela APEMBA: De 1991 a 1998.

Coordenadora do Projeto de Extensão da UFBA: Iniciação Musical e Coral Infantil.

Professora Titular da Disciplina “Música na Educação”: Na Faculdade de Educação da Bahia (de 1975 a 1981).

Professora Assistente IV da Escola de Música da UFBA: Licenciatura em Música.

Regente do Coral Infante-Juvenil da Escola de Música da UFBA: até 1991.

Coordenadora do Projeto Iniciação Musical Coral Infantil: Coordenação Central de Extensão da UFBA até 1991.

ATIVIDADES ATUAIS:

Membro Fundador e Atual Vice-Presidente da APEMBA (Associação dos Professores de Educação Musical da Bahia).

Diretora do IEM (Instituto de Educação Musical).

Representante no Brasil do Método de Educação Musical “Willems”.

CORAL EmCanto do IEM

Depois de anos de trabalho como professora da Escola de Música da UFBA (até 1991), onde lecionou as disciplinas Iniciação Musical I e II, Prática de Ensino do Curso de Licenciatura em Música, onde também coordenou o Projeto Iniciação Musical com Coral Infantil através da Fapex, a professora Carmen Mettig Rocha foi convidada a criar junto à Associação Cultural e Educacional da Bahia, o IEM – Instituto de Educação Musical. Esta Associação é a mantenedora das Faculdades Integradas Olga Mettig: Faculdade de Educação da Bahia (FEBa), Faculdade de Turismo da Bahia (Factor), Faculdade de Administração e Comércio Exterior (Facex), além dos Cursos de Pós - Graduação e Faculdade Livre da 3ª Idade. O IEM está completando agora seus onze anos de existência e oferece cursos de Iniciação Musical á partir de dois anos, cursos de instrumento (piano, violino, viola, violão,

flauta doce, flauta transversal, teclado, canto, bateria, além das aulas de solfejo e teoria , conjuntos instrumentais, orquestra juvenil, coral infantil e juvenil).

CORAL EmCanto

O Coral, atividade importantíssima na formação musical do aluno, é oferecida logo em que a criança inicia o estudo do instrumento. O coral dos pequenos, Coral I (de 6 a 11 anos) é realizado uma vez por semana. O Coral II, para alunos mais adiantados (de 12 a 17 anos) funciona duas vezes semanal, com um repertório a 3, 4 vezes e com responsabilidade de apresentações mais freqüentes.

LUCY MAURÍCIO SCHIMITI

Mestre em linguística e Língua Portuguesa pela UNESP (1989) e Bacharel em Música pela Faculdade de Música “Mãe de Deus” (1982) de Londrina. Fez cursos de Regência Coral e de Técnica Vocal em diversas cidades: Campos do Jordão, Brasília, Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Londrina, e tem atuado junto a projetos e cursos em várias cidades do Brasil, como professora e/ou coordenadora.

Ultimamente tem participado dos Simpósios Mundiais de Música Coral - Suécia/Finlândia, Canadá, Austrália e Holanda - como regente dos Coros da Universidade Estadual de Londrina. Em outubro de 1992 foi membro do corpo de jurados do 27º Concursos de Coros do Estado do Rio Grande do Sul, tem participado também de diferentes projetos no Estado do Paraná. É docente do Departamento de Artes/Música e do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL e Regente Titular dos Coros Juvenil e Infantil da mesma Universidade.

Currículo da Pianista Zuleika Pereira de Araújo

Bacharel em Piano, participou de vários Festivais de música, seminários de Educação Musical e concurso de Música. Em 1987 passou a exercer função de monitora dos Coros da Divisão de Música da Universidade Estadual de Londrina e desde 1998, é a pianista dos Coros Infantil e Juvenil da mesma Universidade.

Em 2000 foi proponente do projeto “Viva Chuva” onde foi Diretora Artística .
Desde 2001, atua como pianista no projeto “Um Canto em cada Canto”.

Histórico do Coro Infantil da UEL

Composto por aproximadamente 45 crianças com idade entre 08 e 12 anos. Realiza ensaios nos finais de tarde, as terças e sextas-feiras. Executa um repertório de peças folclóricas e populares de diferentes países, a duas, três e até quatro vozes. Realiza com frequência, apresentações em diferentes eventos da cidade e já participou de Encontros em outros Estados do Brasil.

PARCIVAL MODOLO

Nasceu em Americana, SP, e depois de estudar, ensinar e reger nas principais cidades brasileiras, foi para a Alemanha onde, por quatro anos, completou seus estudos de regência na Westfälische Landeskirchenmusikschule, em Herford, e recebeu grau de mestrado, com especialização em música dos séculos XVII e XVIII. Nesse período foi o maestro titular da orquestra de Sunden, também na Westfália. Entre seus professores estão alguns dos maiores nomes do cenário musical internacional como N. Harnoncourt, Zubin Metha e Segiu Celibidache. Voltando a sua cidade natal, assumiu a reestruturação e direção da Orquestra do Teatro da ópera de Bielefeld, Alemanha, e regente convidado da Orquestra Sinfônica de San Diego, USA. É coordenador do Bacharelado em Música Sacra do JMC, onde também leciona regência, harmonia, contraponto, baixo-cifrado e história da música. É o coordenador geral da Divisão de Arte e Cultura do Instituto Presbiteriano Mackenzie, em São Paulo.

(O regente Parcival Modolo não é o regente direto do Coro Infantil do Mackenzie, porém responsável indiretamente por todos os Coros do Mackenzie, e aceitou prontamente a participar desta pesquisa).

Coro Infantil do Mackenzie

O Coro Infantil teve início em 1990 e foi o gerador do Movimento Coral que hoje existe no Mackenzie. O grupo é formado por crianças entre 08 e 12 anos e tem como objetivo educar para a cultura musical e desenvolver a musicalidade como forma de expressão artística, além de proporcionar um relacionamento interpessoal com os membros do grupo e de outros grupos com os quais eles tenham contato. O repertório é variado e adequado à faixa etária, e varia entre: canções folclóricas nacionais e estrangeiras, MPB, música sacra e dos grandes mestres da música, no objetivo de estimular o espírito investigativo e propiciar uma visão mais ampla aos nossos pequenos cantores. A atuação do grupo é eclética, não se restringindo somente ao espaço escolar. Apresentam-se em shoppings, empresas, praças, outras cidades, encontros corais e teatros. O grupo vem sendo alimentado por novos integrantes a cada ano, dando assim, continuidade a esse grande projeto do Mackenzie.

SILMARA DREZZA

Iniciou seus estudos de música aos cinco anos de idade, na Escola de Música Pio X, sendo seus professores o Maestro Mário Comandulli e Neusa Comadulli. Formou-se em Piano pelo Conservatório Musical Gomes Cardim, sob orientação de Antenor Camargo. Nos anos de 86/87 estudou Pedagogia Musical Infantil na Ecole de Musique Martenot em Paris. Participou de vários cursos e convenções na área de Coral Infantil no Brasil e exterior, tendo participado na Butler University – Indianápolis-E.U.A em junho de 2000 na formação de Regentes para Coro Infantil com o Maestro Henry Leck, e em diversos cursos, seminários e congressos pela Arci (Associação de regentes de coral infantil). Atua como regente dos Corais Infantis do Colégio Divino Salvador, Coral Infantil Pio X, Coral Infantil do Centro Cultural da Krupp e Coral Jovem Baccarelli em São Paulo. É aluna do 4º ano do curso de Licenciatura Plena em Música na Faculdade de Música Carlos Gomes na cidade de São Paulo.

Currículo do Pianista Otávio Henrique Piola da Silva

Formado no curso técnico de piano pelo conservatório Dr. Gomes Cardim.

Atualmente cursa o terceiro ano do bacharelado em música – modalidade piano, na classe do Prof. Dr. Mauricy M. Martin, na UNICAMP. Tem se apresentado como solista e repetidor, em máster classe, concursos, festivais, e outros eventos em diversas cidades. Pianista do Coral Infanto-Juvenil Pio X desde 1998, e desde Junho de 2002, acompanha o Coral Jovem Baccarelli e o Coral Infantil do Centro Cultural da Krupp em Campo Limpo Paulista.

Coral Infanto-Juvenil PIO X

O Coral Infantil Pio X, iniciou suas atividades em 1979, sob regência do Maestro Mário Comandulli, idealizador da Sociedade de Música Pio X. De 1984 a 1990, o Coral Infantil foi regido por Luciane Fornari em parceria com Silmara Drezza. Em 1990, sob regência de Maristela Camargo, o Coral passou à categoria Infanto-Juvenil, participando de vários eventos, inclusive de gravações da Rede Bandeirantes.

Em 1994, como coro adulto misto, o Madrigal Pio X, passou a ser regido pelo professor Marco Antonio Cunha. Em Maio de 1996, Silmara Drezza retomou as atividades do Coral Infantil. No início de 2003, o Coral Infantil, passou à categoria Infanto-Juvenil, com a faixa etária de 7 a 15 anos.

Apresentações realizadas pelo Coral desde 1996

Inauguração do Teatro Polytheama, e em vários Encontros de corais em Itatiba, Indaiatuba, Guarulhos, Salto, Campo Limpo, Minas Gerais, Jundiaí, e na USP em dezembro de 2001, no Encontro Yapapá de Corais.

Em novembro de 1999, o Coral participou das comemorações de inauguração do Shopping Extra-Mappin, em São Paulo, a convite da Orquestra de Cordas Baccarelli. Participou do Encontro de Corais no Memorial da América Latina nos

anos de 1999 e 2000. No dia 25 de Dezembro, a convite da apresentadora Adriane Galisteu, participou do “Especial de Natal” no programa Super Pop.

O grupo participou da 9ª mostra Vocal que aconteceu na cidade de Blumenau em novembro de 2001, e do 1º Encontro de Corais realizado pelo depto de Farmácia da USP, no Auditório Camargo Guarnieri. Participou das gravações de Natal do Maxi-Shopping, que foi exibido na rede de rádio e televisão, todo o mês de novembro e Dezembro.

O Coral participou do Festival Nacional de Corais Infantis, que aconteceu na Sala São Paulo, sob a regência do renomado regente americano Henry Leck. Os alunos participaram com 490 crianças de todo o Brasil. Participou do Prêmio “Professor nota 10”, cantando o Tema “o Professor” especialmente composto para esta ocasião. Em Setembro de 2003 apresentaram-se no Sesc Ipiranga em São Paulo, a convite da ARCI- Associação de Regentes de Corais Infantis, e no Lions Clube de Vinhedo, e no Sesc de Campinas.

O trabalho cênico do grupo está sendo desenvolvido por Reynaldo Puebla, que dirige vários espetáculos e grupos corais da cidade de São Paulo.

Karen Richter Comandulli, é a percussionista do grupo, e Otávio Henrique Piola da Silva, pianista, acompanha o grupo em todas as aulas e eventos desde o início de 1997.

SUELY VALENTE (Regente e Pianista)

NOME: Suely Valente de Carvalho

NÍVEL ESCOLAR: 3º Grau

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL: Conselho Regional do Distrito Federal – Registro nº 3735, datado de 02 de outubro de 1992.

FORMAÇÃO MUSICAL:

Nascida no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de piano aos 07 anos de idade, estudando na Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro,

onde atuou como pianista e corista. De 1972 a 1974 estudou na Escola de Música de Brasília, concluindo o Curso Técnico. Formou-se em Educação Artística com Licenciatura em Música, pela Universidade de Brasília, em julho de 1982, tendo sido aluna dos maestros Cláudio Santoro, Orlando Leite e Jorge Antunes.

Residindo em Brasília desde 1972, ingressou no Coral Mokiti Okada de Brasília, da Igreja Messiânica Mundial do Brasil – Igreja Brasília, em 1982, atuando como organista e vocalista, vindo a assumir a regência do coral, em outubro de 1989. Atualmente rege o Coral FENABB – AABB Brasília e os corais Adulto, Infantil e Juvenil da Fundação Mokiti Okada, entidade vinculada à Igreja Messiânica Mundial do Brasil – Igreja Brasília, além de coordenar os corais em nível nacional da mesma fundação, perfazendo um total de 40 corais em todo o território nacional.

CORAL INFANTIL E JUVENIL MOKITI OKADA DE BRASÍLIA

Fundado em dezembro de 2004

Formado por 25 crianças de 7 a 13 anos e 25 jovens de 14 a 21 anos

Um ensaio semanal - sábados

Repertório eclético com mais de 100 peças.

Comemorou os 10 anos de atividades com o Concerto Encantos do Brasil, no dia 14 de novembro, no Teatro Ulysses Guimarães.

THELMA CHAN

Vida

Nasci em São Paulo, em 23 de novembro de 1953. Aos cinco anos minha mãe me matriculou na escola de ballet, mas a professora era chata e eu não quis ficar: "Então você vai aprender piano", resolveu a mãe que queria que eu tivesse um "algo mais". E lá fui eu. Por sorte a professora era muito legal! Levou até a gente pra cantar na televisão! Sim, ela nos fazia cantar também. Adorei! E segui em frente. Tive outras professoras de piano até chegar na dona Hilda, que me levou pro Conservatório; eu tinha então 12 anos.

Formação

De lá pra faculdade de música foi um pulo, pois o Osvaldo Acursi, diretor do Instituto Normal de Música, o tal conservatório, era muito ousado e inovador. Tínhamos os melhores professores, e o ano todo aconteciam apresentações de excelentes músicos. A Semana da Arte era o máximo! De dia, se apresentavam os alunos. À noite, artistas consagrados como Isaac Karabitchevsky e seu Madrigal das Arcadas, Sebastian Benda e sua Camerata de Cordas, Yara Ferreti interpretando Villa Lobos, Pietro Maranca, um dos melhores pianistas que já se viu, e muito mais. Com tudo isso, jamais quis parar de fazer Música. Quando chegou a hora do vestibular, o Acursi estava montando a primeira faculdade de Música de São Paulo, a Faculdade Paulista de Música. Eu cursava então o quarto ano de Magistério, pois sempre quis ser professora. "Vai prestar vestibular pra quê?", perguntou Osvaldo, "Ainda não sei", respondi aos 18 anos, "Então vai fazer Música". E eu fui. Fiz parte da primeira turma, da primeira faculdade de música da cidade.

Carreira – Brasília

Depois de ministrar aulas de Música em escolas regulares e conservatórios, parti para a capital federal, onde trabalhei por dois anos na Escola de Música de Brasília. Morar na cidade foi uma experiência incrível! Quando cheguei na Escola de Música, em 1975, procurando emprego, vi, pela primeira vez na minha vida, crianças integrando uma orquestra de verdade. Fiquei absolutamente apaixonada! Depois de um concurso básico, passei a integrar o corpo de professores dessa escola maravilhosa, que sob a batuta de Levino Ferreira de Alcântara levava crianças, jovens e adultos a trilharem os perfeitos caminhos da Música, com toda a estrutura imaginável! Lá também integrei o Madrigal de Brasília e tive a chance de ser regida pelos melhores como o próprio Levino, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Camargo Guarnieri, Emílio de Cesar, entre outros. Aprendi muito em dois anos e meio na Escola de Música. Lá também, em 1976, tive meu único filho, Thiago Chan.

Carreira - São Paulo

De volta a São Paulo, passei a integrar os corais Baccarelli, Madrigal Cantovivo e Coralusp. Com o último, em 1979, viajei em missão cultural pelo continente africano. Em 1982, ingressei na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) onde iniciei a área Coral Infantil. Por meio desse trabalho, acabei levando, pela primeira vez na história da Escola, as mães às salas de aula, com o Coral de Mães. Com o apoio da EMIA realizei, em 1983 o I Encontro de Corais Infantis, buscando integrar crianças cantoras e regentes, e povoar o universo musical da cidade com os corais infantis, até então bem poucos e com poucas oportunidades de se apresentarem. A evolução desses encontros me levou a criar o NUCI, Núcleo de Corais Infantis, através do qual iniciei o trabalho de reciclagem e formação de regentes.

O sucesso dessas atividades levou à fundação, em 1984, da ARCI, a Associação de Regentes de Corais Infantis, a qual presidi por sete anos. Hoje, presidida por Marcelo Recsky, a ARCI representa um papel importante no trabalho dos regentes de corais infantis e infanto-juvenis de todo o Brasil. Como regente de corais adultos desenvolvi trabalhos em diversas empresas e faculdades de São Paulo. O trabalho de maior expressão nessa área foi o grupo Cantolivre, que venceu o 8o Concurso Nacional de Corais do Rio de Janeiro. O repertório desse período era composto exclusivamente de músicas brasileiras de compositores contemporâneos como Osvaldo Lacerda, Ronaldo Miranda, Nestor de Holanda Cavalcante, Cirley de Holanda, Carlos Alberto Pinto Fonseca e de arranjadores como Fernando Ariani, Damiano Cozzela, Alexandre Sanches, Rogério Duprat, Paulo Malaguti, em canções da MPB de todos os tempos.

Carreira - Jacareí

De 1995 a 1997 exerci o cargo de Assessora de Música da Fundação Cultural de Jacareí e a direção da Oficina de Artes Santa Helena. Essa atividade trouxe resultados significativos na área musical do município porque a comunidade passou a ter acesso a oficinas das mais variadas expressões musicais, desde Coral infantil

até uma Escola de Samba Mirim, além de aulas de instrumentos de sopro e percussão, percepção musical, regência, Big Band, entre outras. Dança brasileira, capoeira, catira, foram as oficinas voltadas para o folclore brasileiro. Os músicos da cidade também ganharam destaque em projetos como o SOM DA CIDADE, onde bandas locais se apresentam nos diferentes bairros, PRATA DA CASA, com instrumentistas e cantores, em clima de bar, ENCONTRO DE VIOLAS, que aglutinou os grupos de catira e violeiros da região. Atuei também como cantora e produtora nesse período e realizei espetáculos que integraram atores e músicos de Jacareí, como FEMININA e JOSÉ MARIA DE ABREU.

Carreira - Coral Jovem Baccarelli

Após a experiência do trabalho governamental, assumi em 2000 a regência do primeiro grupo vocal infantil do projeto Orquestra e Coral e Orquestra Jovem Baccarelli - projeto social que desde 1996 se empenhava no resgate de cidadania de jovens carentes por meio do ensino de música. A iniciativa do maestro Silvio Baccarelli surgiu após assistir pela TV o incêndio na comunidade de Heliópolis. Durante 2 anos me dediquei à iniciação musical de 60 crianças selecionadas entre 2000 candidatos. Em 2002, com a proposta de ministrar oficinas para professores de escolas de Ensino Regular e de Música, viajei por todo o Brasil, acompanhada pelo tecladista Thelmo Cruz, parceiro de trabalho por 15 anos. Em cada estado pude adquirir novos conhecimentos sobre a cultura do país, o que colaborou para ampliar o repertório de sons, paisagens, cores e sabores, aguçando os sentidos para transformar tudo em músicas. Ouvir vozes de Porto Alegre e Macapá, Londrina e Roraima, Curitiba e Belém, Uberlândia e Natal cantando cada qual com seus sotaques é uma experiência incrível!

No final do mesmo ano, no dia do meu aniversário, fui assistir à turma do Coral Jovem Baccarelli, que, na época de Natal, estava se apresentando na agência do Bank Boston da Avenida Paulista. Com o restabelecimento do contato, surgiu a oportunidade de voltar a trabalhar com a equipe junto a uma nova turma, selecionada em 25 de maio. Desde então 70, dos 180 pequenos cantores que fazem

parte do projeto, tiveram aulas comigo até o final do ano passado. Com um pouco de dor no coração, deixei o projeto no começo de 2004. O lançamento do novo trabalho, Pra Ganhar Beijo, me impediu de manter um trabalho musical que exige muito tempo e dedicação total. As viagens por todo o Brasil para a divulgação do novo trabalho me impediriam de me dedicar às crianças do Coral Jovem Baccarelli. Também em 2003, assumi a regência do coral do Hospital Prof. Edmundo Vasconcelos, retornando assim, à regência de corais adultos.

Em 32 anos de carreira, acumulei diversas obras, entre livros e canções. Desde 1987 componho músicas para crianças que falam de higiene, respeito, características do Brasil e de outros países, e muitos outros assuntos que educam de forma divertida. Coralito, Dos Pés à Cabeça, Um Conto que Virou Canto, Dia de Festa, Che ro Momaiteí, Brasil! , Divertimentos de Corpo e Voz, Pirralhada e agora também Que Delícia...!, são trabalhos que foram produzidos por mim e editados pela Fermata do Brasil e Via Cultura Edições Musicais. Os livros são utilizados por professores e regentes de todo o país. Fico feliz com o caminho que trilhei para minha vida, não poderia ter sido melhor...