



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA



JOEMERSON CARLOS BOTELHO ALVES

REGÊNCIA CORAL E DIREÇÃO MUSICAL NOS GRUPOS VOCAIS
DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM VILA KIOLA: da importância da prática à performance
de resultados

São Luís
2016

JOEMERSON CARLOS BOTELHO ALVES

**REGÊNCIA CORAL E DIREÇÃO MUSICAL NOS GRUPOS VOCAIS
DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM VILA KIOLA: da importância da prática à performance
de resultados**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Música da
Universidade Federal do Maranhão como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta
Pereira

São Luís
2016

ALVES, Joemerson Carlos Botelho.

Regência coral e direção musical nos grupos vocais da Assembleia de Deus em Vila Kiola: da importância da prática à performance de resultados. / Joemerson Carlos Botelho Alves. – São Luís, 2016.

70 f.

Impresso por computador (Fotocópia)

Orientador: Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta Pereira

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Música, 2016.

1. Regência Coral 2. *Performance*. 3. Assembleia de Deus

CDU 783.5 (812.1)

JOEMERSON CARLOS BOTELHO ALVES

**REGÊNCIA CORAL E DIREÇÃO MUSICAL NOS GRUPOS VOCAIS
DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM VILA KIOLA: da importância da prática à performance
de resultados**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Música da
Universidade Federal do Maranhão como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta
Pereira

Aprovado em 28 de março de 2016.

Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta Pereira (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof^a Pós-Dr^a Maria Verónica Pascucci (1º Examinador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Pós Dr. Ricardo Mazzini Bordini (2º Examinador)
Universidade Federal do Maranhão

São Luís
2016

“Tudo o que tem vida louve o Senhor! Aleluia.”

Salmos 150:6

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pela oportunidade que me deu nesta jornada e pela realização deste trabalho. Sem Ele na minha vida não conseguiria concretizar esta grande conquista.

A minha família pelo apoio, incentivo, pelo carinho, amor, compreensão e por estarem sempre ao meu lado nesta caminhada contribuindo para o meu desenvolvimento enquanto músico e pessoa.

A minha querida e amada mãe (*in memoriam*) que foi a responsável por minha formação acadêmica. Sem o seu incentivo eu não chegaria aonde cheguei. Serei eternamente grato a esta extraordinária pessoa que me deu a vida e que, com muito carinho me proporcionou todos os ensinamentos e me preparou para seguir com simplicidade e dignidade os caminhos desta vida.

A minha querida companheira Ruth Alves por sua dedicação, por nunca deixar de acreditar em mim, por me apoiar nos momentos mais difíceis da minha vida, por compreender as minhas decisões e por me proporcionar a felicidade.

Aos meus colegas de turma e amigos pela colaboração acadêmica e afetiva, em especial Vinícius Castro, um grande companheiro de todas as horas.

Ao meu pastor Raylson Batista por ter me dado a liberdade de fazer a pesquisa na igreja e pelo seu carisma e, também, à sua esposa Jane Batista pelo seu apoio e colaboração.

A todos os líderes dos grupos vocais da Igreja Assembleia de Deus em Vila Kiola que participaram desta pesquisa, em especial a líder Francisilde Muniz Pereira que com muita dedicação e atenção repassou todas as informações que eu precisava.

Aos meus amigos Maria José Muniz, Pedro José Silva e Cleiton Pereira pelo apoio e incentivo.

Ao nobre amigo Kemuel dos Santos Fernandes, que foi uma grande inspiração para eu fazer este curso.

Às professoras Verônica Pascucci, Risaelma Arcanjo e Quezia Silva que sempre me encorajaram me dando sábias palavras de incentivo e pelos muitos ensinamentos.

Ao meu querido orientador Leonardo Corrêa Botta Pereira pela generosa orientação, pela atenção, pelo incentivo, por ter acreditado em mim na realização deste trabalho e, principalmente, pela paciência que teve comigo. Fica aqui o meu muito obrigado.

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a duas pessoas que muito me inspiraram. A minha amada e querida mãe (*in memoriam*), que me muito me incentivou a fazer este curso e a minha amada esposa Ruth Muniz Alves pelo grande apoio dado durante esta jornada.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal descrever como se caracteriza a regência nos grupos vocais da Assembleia de Deus na Vila Kiola bem como suas respectivas metodologias a fim de identificar fatores que contribuam para a *performance* musical. Estudou-se as concepções básicas sobre Canto Coral, Regência e sua trajetória histórica numa perspectiva musical, ressaltando-se a relevância e as práticas dos regentes nos contextos religiosos. Revela-se as figuras do regente e dos coros, observando-se o âmbito de suas formações e atitudes ideais para a melhor organização do grupo e efetivação da *performance* musical. Discutem-se as técnicas utilizadas e a linguagem aplicada por estes em seus principais aspectos e momentos do canto. Investiga-se ainda como é desenvolvida a comunicação gestual nos coros da igreja citada e seus coros, bem como a demonstração dos resultados da pesquisa quanto ao perfil dos regentes voluntários e dos grupos vocais participantes.

Palavras-chave: Regência Coral. *Performance*. Assembleia de Deus.

ABSTRACT

This research aims to describe as characterized in the conductorship vocal groups of the Assemblies of God Church in Vila Kiola as well as their respective methodologies in order to identify factors that contribute to the musical performance. He studied the basic conceptions of Choral Singing, Conductorship and its historical trajectory in a musical perspective, emphasizing the relevance and practices of the rulers in religious contexts. It turns out the figures of conductor and choirs, observing the extent of their backgrounds and attitudes ideals for a better organization of the group and execution of the musical performance. Discusses the techniques used and the language applied by them in their main aspects and moments of singing. Investigating even how hand signals in the mentioned church choirs is developed and their choirs, as well as the demonstration of the search results as the profile of the volunteers regents and participating vocal groups.

Keywords: Choral Conducting. Performance. Assembly of God.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O tempo forte	28
Figura 2: O padrão binário.....	29
Figura 3: O padrão ternário	29
Figura 4: O padrão quaternário.....	30
Figura 5: O padrão binário composto	31
Figura 6: O padrão ternário composto	31
Figura 7: O padrão quaternário composto	32
Figura 8: O gesto inicial	33
Figura 9: O corte final	33
Figura 10: Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Vila Kiola	40
Figura 11: O padrão “assembleiano” ou “oito deitado”	48
Figura 12: Ensaio do vocal infantil.....	52
Figura 13: Ensaio do vocal de Jovens	53
Figura 14: Apresentação do vocal de crianças	56
Figura 15: Vocal de senhoras se apresentando em Culto de Santa Ceia da IEADVK.....	57

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Situação dos líderes dos coros da IEADVK	43
Quadro 2: Situação dos grupos vocais e coral da IEADVK.....	44

LISTA DE ABREVIATURAS

AD	Assembleia de Deus
IEADVK.....	Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Vila Kiola
EBD	Escola Bíblica Dominical
CGADB	Convenção Geral das Assembleias de Deus no Brasil

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 REGÊNCIA CORAL, GRUPOS VOCAIS E FORMAÇÕES CORAIS	17
1.1 Concepção Histórica.....	17
1.2 Classificação dos corais.....	19
1.3 A regência e o gestual.....	26
1.4 Padrões de marcação de compassos	27
1.5 O Regente e o Cantor.....	34
2 COROS DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM VILA KIOLA	37
2.1 Breve histórico da Assembleia de Deus no Brasil.....	37
2.1.1 A Assembleia de Deus no Estado do Maranhão.....	38
2.1.2 A Assembleia de Deus em Vila Kiola	39
2.1.3 A liturgia da Assembleia de Deus	41
3 A PESQUISA	42
3.1 Sobre os regentes	43
3.2 O gestual dos regentes da Assembleia de Deus em Vila Kiola.....	46
3.3 Sobre os grupos vocais e o coral da igreja	49
3.3.1 Os ensaios	50
3.3.2 As apresentações.....	54
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	60
BIBLIOGRAFIA	63
ANEXOS	64

INTRODUÇÃO

Desde os tempos mais remotos observa-se que as manifestações musicais e as práticas religiosas têm caminhado conjuntamente, pois suas ligações são encontradas nos mais diferentes e históricos registros de todos os povos do mundo. Os egípcios acreditavam na origem divina da música, pois ela estava relacionada no culto aos deuses; entre os chineses ela estava intimamente ligada à vida de culto, logo, também a usaram em eventos religiosos; em meio aos gregos, os deuses eram os doadores e heróis, os mediadores da música; para os romanos a música tinha um papel fundamental na religião e em rituais sagrados. Zander (2003) diz que na idade média, onde o pensamento religioso predominava, podemos observar a música sacra sobre o domínio do canto gregoriano, gênero musical de cunho vocal composto por uma única melodia, que por sua vez era a música oficial da época e, em certos aspectos, assemelhava-se ao canto da Antiguidade.

Segundo Bennett (1986), a história mostra que as músicas religiosas mais antigas eram elaboradas por melodias que fluíam de forma livre, quase sempre mantidas dentro de uma oitava¹, e se desenvolviam preferencialmente de forma suave, através de intervalos de um tom e ritmos irregulares, que tem como base a língua latina e os modos autêntico ou plagal².

Campelo (1999) menciona que no âmbito da Igreja Reformada, compreende-se que a música exerceu um admirável plano educacional. Quando Lutero traduziu a Bíblia do latim para o alemão, ele adotou métodos próprios para fazer com que o povo memorizasse as

¹ Intervalo entre oito graus em uma ESCALA DIATÔNICA (Lá₄–Lá₅, por exemplo), guardando uma relação de frequência 1:2 (lá 440 Hz: lá 880 Hz) (DOURADO, 2004, p.231).

² O canto gregoriano foi estabelecido como a música litúrgica da Igreja Católica pelo Papa São Gregório I (c.540–604). São chamados de modos eclesiásticos as escalas ou modos utilizados por esta música de caráter monofônico. Os modos gregorianos foram usados durante a Idade Média e o Renascimento. Progressivamente, durante o Renascimento, dois dos modos, o eólio e o jônio tornaram-se nossas escalas maiores e menores. O número de modos varia de acordo com a época e o ponto de vista dos teóricos, mas no geral, oito modos gregorianos foram identificados. Os modos eclesiásticos tinham uma final, uma nota na qual a melodia terminava e na qual encontrava repouso. Sua função era similar à função da tônica em escalas maiores e menores. Além disso, tinham também uma dominante. A dominante era a nota sobre a qual havia muita insistência durante a melodia. Modos são divididos em duas categorias: os modos autênticos e os modos plagais. Cada modo plagal está associado com um modo autêntico. Ambos têm as mesmas notas e compartilham a mesma final. A diferença entre o modo autêntico e seu relativo plagal está na nota dominante e na extensão. Tratados de Canto Gregoriano associam os números ímpares I, III, V e VII aos modos autênticos. Seus modos plagais relativos estão associados aos números pares II, IV, VI e VIII. O relativo plagal do modo autêntico I é o II, ou seja, a relação é I-II, III-IV...etc.

Santas Escrituras³. Ao parafrasear, artifício usado para uma melhor compreensão dos trechos bíblicos sem alterar o seu verdadeiro sentido, ele transmitia a fixação dos textos religiosos através de músicas da época, tais como: o canto gregoriano, músicas folclóricas e populares, possibilitando, assim, um aprendizado mais dinâmico através da música cantada.

Tomando por base o que afirma Campelo, nota-se que as igrejas vêm, de forma crescente, desenvolvendo um papel de inclusão musical em meio à sociedade, pois se verifica que um grande número de músicos e cantores já fizeram ou fazem parte de uma instituição religiosa. Esta inclusão, caracterizada, sobretudo, pela transmissão de conhecimentos e conteúdos, na maior parte dos casos é feita através do ensino informal. Segundo Maura Penna (1991, p. 20-21), “esse conhecimento pode ser adquirido não apenas na escola, mas também de maneira dita ‘informal’, pela vivência, pelo contato cotidiano, o que leva a sua familiarização”.

O canto coral, como parte intrínseca da música, está inserido nesse contexto histórico e percebe-se também que ele está implantado nas liturgias das Igrejas Evangélicas Assembleias de Deus do Brasil. Enfatiza-se que estes encontros religiosos se caracterizam por orações, cânticos, testemunhos e pregações. Na situação atual das igrejas evangélicas encontram-se uma prática musical bastante diversificada, tais como: Equipes de Louvor, Bandas Sinfônicas, Coral e alguns Grupos Vocais.

Em todas as igrejas o coro deve fazer parte integrante do culto, como comunicação e elemento que participa na realização do mesmo, como o sacerdote e a comunidade. Sua atuação não é a apresentação, mas participação e anunciação. O canto a uma ou mais vozes não deve faltar na realização litúrgica, pode ser elemento constitutivo da mesma (ZANDER, 2003, p. 178).

No entanto, para que grupos desse porte desenvolvam tais atividades se faz necessária a presença de uma liderança, que geralmente é atribuída à pessoas que possuem conhecimentos e habilidades em direção e regência musical. No tocante às atribuições e responsabilidades podemos destacar a formação de repertório e sua execução bem como aspectos ligados ao convívio social do grupo. Observa-se, então, que a figura do regente, nas suas diversificadas inter-relações sociais, geralmente lidando com numerosa quantidade de pessoas, precisa lançar mão de recursos e técnicas para uma efetiva comunicação. Dentre elas, a que talvez assuma o maior destaque seja a técnica gestual.

A técnica de gesticulação está sujeita ao temperamento artístico do regente e à interpretação que cada um deles entende de transmitir ao conjunto. Todavia, nem

³ Bíblia Sagrada

sempre as normas de conduta do regente são necessariamente claras e precisas. Referimo-nos, aqui, a determinados gestos que causam uma execução falha e imprecisa e muitas vezes imperceptível ao público em geral, mas sentida e condenada pelos músicos do conjunto (BAPTISTA, 1976, p. 7-8).

Baptista (1976) menciona que cada regente tem seu modo de reger. De acordo com a sua personalidade, uns serão mais comedidos e outros mais expressivos, no entanto o gestual é algo que pode deixar a desejar. Partindo desse pensamento, neste trabalho de conclusão de curso optamos por fazer um estudo investigativo, bem como uma análise sobre o gestual dos regentes dos grupos vocais da Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Vila Kiola com objetivo de identificar técnicas e metodologias utilizadas.

O objeto de pesquisa utilizado para o projeto foram os grupos vocais e o coral da citada igreja, localizada na Rua Princesa Ângela, quadra 27, número 21, no município de São José de Ribamar – MA. Esta é composta por seis grupos vocais dos quais, quatro estão divididos por faixa etária e dois por categoria, sendo que destes dois últimos, um é composto por pessoas recém-convertidas ao Cristianismo e o outro é constituído por pessoas de diferentes faixas etárias, tanto do sexo masculino quanto do sexo feminino e possuem experiências no canto. Dentre os seis grupos apresentados destacam-se cinco como amostra para a pesquisa, pois através deles conseguiu-se identificar não somente o gestual, como também os recursos, as metodologias e as habilidades, características necessárias para o regente.

No primeiro momento, apresenta-se a metodologia contemplada nesta introdução bem como os objetivos da pesquisa. No primeiro capítulo, concentram-se os conceitos e concepções básicas sobre o Canto Coral, sua classificação a regência e o gestual e alguns padrões de marcação de compassos, a Regência e sua trajetória histórica numa perspectiva musical. Já no segundo capítulo, aborda-se as figuras do Regente e dos cantores, observando-se o âmbito de suas formações, atitudes ideais para a melhor organização do grupo e efetivação da *performance* musical. As técnicas utilizadas e a linguagem aplicada por estes em seus principais aspectos e momentos do canto também são discutidos.

O terceiro capítulo destina-se à apresentação do *locus* de pesquisa, a Assembleia de Deus da Vila Kiola e seus coros, bem como a demonstração dos resultados da pesquisa quanto ao perfil dos regentes voluntários e sobre os grupos vocais existentes ali. Nas considerações finais reitera-se os objetivos dessa pesquisa com breve reflexão sobre a realidade encontrada no que tange à regência dos Coros da igreja pesquisada.

1 REGÊNCIA CORAL, GRUPOS VOCAIS E FORMAÇÕES CORAIS

Cantar em grupo é uma atividade humana milenar, registrada historicamente por diferentes razões e inúmeras finalidades; a polifonia vocal começou no Ocidente em contextos sacros e mais tarde desenvolveu-se também como expressão artística em ambientes não religiosos, com o intuito de lazer e dessa forma “foi se desvirtuando até transformar-se num simples objeto de adorno que preenchia o tempo e servia para embelezar o cerimonial” (ZANDER, 2003, p. 177). Entretanto, independente de seus objetivos, para sua melhor organização sentiu-se a necessidade, ao longo dos tempos, de uma figura que orientasse e conduzisse formações vocais e instrumentais cada vez mais numerosas através da linguagem gestual, o regente.

Para Baptista (1976, p. 7), “a regência é o ato de transmitir a um conjunto instrumental ou vocal, por meio de gestos convencionais, o conteúdo rítmico e expressivo de uma obra musical”. É, portanto, de vital importância que a figura do regente tenha a sensibilidade musical para elaborar coerentemente tais conhecimentos frente ao seu grupo.

Quanto a isso Zander (2003, p. 146) nos diz que, “na medida do possível, o regente deve provir de um grupo coral. Ter sua prática de cantor de coro para também, mais tarde, poder entender o trabalho sob o ponto de vista dele”. Pode-se destacar que existem dois tipos de regência: a regência coral e a regência orquestral.

O citado autor lembra que “ambas distinguem-se fundamentalmente na sua prática de trabalho e ensaio”. Para tanto, a regência coral foi o foco e cerne principal de estudo para análise dos grupos vocais da Igreja Evangélica Assembleia de Deus na Vila Kiola, entretanto faz-se necessário, antes de adentrar-se a pesquisa de campo no âmbito do método procedimental utilizado, fundamentar-se teoricamente os estudos que se seguem.

1.1 Concepção histórica

Para Martinez (2000), não existem muitos registros na antiguidade de regência, entretanto ele nos chama atenção para a informação que todos os chefes e líderes tribais tinham uma responsabilidade similar, à que possuímos hoje, no que tange a reger, dirigir, ou coordenar grupos de música ou dança. “E entre os povos mais antigos, os gregos foram os que deixaram o maior legado nas artes, na filosofia e na ciência” (Martinez, 2000, p. 16). Chega a afirmar em sua obra:

Documentos antigos revelam a existência de fundamentos da regência e de direção: a marcação ruidosa por meio de batidas de bastões, marcações precisas por meio de instrumentos musicais ou comandos de voz. Esses procedimentos mantiveram-se por muitos séculos. [...] A música entre os gregos era usada com muitos objetivos, entre eles domar animais e provocar êxtase psicológico, este último ainda buscado por povos do oriente. [...] O instrumental mais utilizado para o acompanhamento eram as cítaras, os aulos, e diversos instrumentos de percussão. As vozes tinham funções muito importantes nesse contexto. Já que não havia harmonia como conhecemos hoje, e o elemento melódico foi muito desenvolvido (MARTINEZ, 2000, p. 16-17).

Martinez estuda os primeiros coros e esclarece:

Utilizavam-se coros cujo diretor era chamado Chóregos, uma espécie de coordenador de música, que também podia atuar nos dramas e na dança. Era considerado o superior, o mais importante, comparável ao maestro que rege uma ópera atualmente. Utilizava-se a batida dos pés como referencial. Sabe-se que seus calçados possuíam lâminas de metal para aumentar o ruído. Sabe-se também que algumas vezes o diretor regia com as mãos indicando o tempo forte do texto com movimentos descendentes. O ritmo da música era sempre associado à palavra (MARTINEZ, 2000, p. 17).

Ressalta-se que na Idade Média mantiveram-se os processos da antiguidade, entretanto surge um novo pensamento que muito influencia as artes, a religião⁴. Assim, segundo o autor, no ocidente o cristianismo dominou todas as manifestações artísticas. “Essa atuação da Igreja provocou o surgimento de duas correntes: a oficial, dominada pela música religiosa e a não oficial, considerada música profana. A música profana era desprezada pelos praticantes da sacra” (MARTINEZ, 2000, p. 17). Carpeaux (2009) menciona a música religiosa na Idade Média através do Cantochão, “a música mais antiga que conhecemos, tanto sacra como profana” (BENNETT, 1986, p. 13) que “sempre é cantado em uníssono, à uma voz” (CARPEAUX, 2009, p. 18-19) e do coral gregoriano, “única música litúrgica que conta para o Ocidente” (CARPEAUX, 2009, p. 19). Para tanto, Martinez diz que a maior referência desse período é o canto gregoriano. O autor afirma:

O maior referencial da música religiosa da Idade Média é o *canto gregoriano*, idealizado pelo papa GREGÓRIO I (540-604). Sua música era *monódica*, ou seja, provida de uma só melodia, e o ritmo era determinado pelo texto. Pode-se notar uma semelhança com a música antiga dos gregos, no entanto, um novo elemento, a *doutrina cristã*, passava a influenciar essa música (MARTINEZ, 2000, p. 17).

⁴ Deriva do termo latino "*Re-Ligare*", que significa "relição" com o divino. Essa definição engloba necessariamente qualquer forma de aspecto místico e religioso, abrangendo seitas, mitologias e quaisquer outras doutrinas ou formas de pensamento que tenham como característica fundamental um conteúdo Metafísico, ou seja, de além do mundo físico (FILORAMO, 1999).

Assim, o teórico musical justifica o nascimento da regência:

Com o aperfeiçoamento da música, sentiu-se a necessidade de um dirigente, que também integrasse o coro e, com pequenos movimentos de cabeça, coordenasse a execução. Além disso, utilizava-se a mão quirrônica⁵, ou seja, os movimentos da mão acompanhavam os *movimentos neumáticos*⁶ do texto. [...] A definição de ritmos e de alturas precisas foi estabelecida por Guido d'AREZZO (995-1050), e, sem dúvida, esses novos elementos musicais facilitaram a execução universal da música. Fruto do processo de reformulações musicais, o novo sistema, a chamada *notação mensural*, tornaria alturas e durações muito mais precisas (MARTINEZ, 2000, p. 17).

O autor continua:

Com esse novo sistema, a atuação do regente ficou mais definida. Quando surgiu a polifonia, a independência musical das vozes veio associada à independência do texto. Obviamente, a pluralidade do texto e a independência das vozes originaram uma gama de efeitos diferenciados e deslocados, desobrigando a atuação do regente. Por esse motivo, a função do regente passou a ser secundária: restringia-se à manutenção de movimentos, pelos quais todos se orientavam, à preparação e ao ensino de músicos e cantores (MARTINEZ, 2000, p. 17).

Segundo Zander (2003, p. 38), como a importância de conduzir um grupo era “quase que secundária”, o regente era apenas um simples coordenador de movimentos pelo qual todos se norteavam e “a marcação não acentuada permaneceu ainda durante muito tempo, principalmente na música coral”. Para tanto, “os regentes marcavam às vezes com a mão, e para ficar despercebidos na medida do possível, também movimentavam só os dedos.”

Na Renascença e no Barroco a música mudou bastante, tornando-se mais individualista, ao contrário do que era vivenciado na Idade Média. Para Zander (2003), as técnicas polifônicas já existentes foram deixadas em segundo plano, porém transformaram-se em um novo sistema, a homofonia harmônica, que deu origem ao canto acompanhado, abrindo a possibilidade do improvisado e da ornamentação.

1.2 Classificação dos corais

Segundo Junker (1999) existem vários tipos de corais que podem ser observados sobre diversos critérios e, mediante a sua natureza, denominam-se profissionais ou amadores,

⁵ Consiste na exteriorização do desenrolar rítmico e melódico através da mão, e, ocasionalmente, também acompanhada de movimentos da cabeça ou até de todo o corpo (ZANDER, 2003, p. 32).

⁶ Os *neumas* eram sinais escritos, com frequência, no sentido de uma linha horizontal, acima do texto religioso e indicavam, de forma muito vaga, o movimento ascendente ou descendente das melodias do cantochão. Os músicos, por vezes, usavam “pauta” de uma linhas coloridas, cujas alturas eram indicadas por letras, logo no seu início, que constituíram ente a origem das claves.

sem juízo de valor qualitativo. Fucci Amato e Escrivão Filho (2011) dizem que além destas duas categorias há outra, os coros semiprofissionais. Para eles os corais “profissionais” são aqueles em que os coristas são músicos profissionais; os “semiprofissionais” consistem naqueles em os que os coristas são graduandos em música ou músicos com ligação profissional e os “amadores” onde os coristas não são profissionais. No entanto (JUNKER, 1999) diz que a grande maioria dos grupos corais no Brasil e no mundo é amadora e demonstra mais precisamente os variados gêneros de grupos corais. Conforme o autor o termo “gênero” sugere em qual tipo, categoria, estilo ou estrutura de atividades os corais estão inseridos e destaca que “para cada um existe um contexto específico que causará em objetivos e estruturas musicais e administrativas diferentes” (JUNKER, 1999, p. 1).

Para RIBEIRO (*apud* Junker, 1998) os grupos corais podem ser classificados nas seguintes categorias: “corais de empenho”; “corais religiosos ou sacros”; “corais de escolas técnicas e superiores de música” e “corais independentes”.

Junker (1999) traz algumas considerações importantes sobre as categorias assim classificadas analisando alguns fatos que podem ser observados numa visão musical e diz que a classificação citada pode ser levemente diferenciada destacando que há um fator importante o qual pode delinear as características de um gênero. Para ele:

Além das considerações de Ribeiro acima apresentadas, e considerando alguns pontos de vista musicais como: quais os tipos de grupos e tipos de vozes que se pode juntar para reger, quais os grupos sociais a que pertence o coro, quais os níveis artísticos que se podem atingir baseados na dificuldade de repertório, quais os objetivos gerais que se pode alcançar, os gêneros corais podem ser classificados de maneira levemente diferente da mencionada acima. Porém, um dos fatores mais importantes que irão delinear o trabalho e características de um gênero é o repertório com as suas implicações, tais como: extensões vocais, o uso de agrupamento das vozes (SCTB), sua complexidade, seus estilos históricos, etc (JUNKER, 1999, p. 2).

O autor analisa os grupos corais quanto à sua dimensão, peculiaridades vocais e repertório. Para a questão tivemos o cuidado de separar os grupos corais por gênero, idade (faixa etária), estilo, estrutura de atividades, número de integrantes e tipo segundo a visão de Junker e, assim, foram delineadas as características pertencentes a cada um deles:

a) Gêneros

- **Coros Masculinos:** Grupos corais formados de homens que podem também fazer uso de falsete ou sua voz de cabeça. Portanto este grupo pode ser ou de vozes iguais ou mistas. No entanto, é muito raro o uso de falsete constante onde se trabalha um

repertório misto frequente. Existem os “corais de meninos” ou *Knabenchor*, dentre eles o mais famoso é o coral dos “Meninos cantores de Viena” cujas origens remontam a Idade Média. Na Alemanha e na Inglaterra eles existem até hoje. Na Catedral de *Westminster*, o coral é formado por meninos internos do colégio da Catedral e é especializado em canto gregoriano e a música polifônica da Renascença.

- **Coros Femininos:** Coros formados por mulheres e moças. Estes grupos são definidos como de vozes iguais.
- **Coros Adultos Mistos:** Grupos de homens e mulheres com vozes maduras. O repertório pode conter extensões variadas onde se exige vocalmente do cantor.

b) Idade

- **Coros infantis:** Grupos corais formados por crianças que ainda não passaram pela muda vocal. Frequentemente atividades de iniciação musical, com suas variadas metodologias, são utilizadas com as crianças. Estes métodos deveriam ser aplicados por todos os regentes de corais infantis, pois eles trazem tremendos benefícios para a formação musical do indivíduo.
- **Coros de Escolas Secundárias:** Coros de jovens cujo repertório a ser desenvolvido, em sua maioria das vezes, deve ser mais leve por consideração das extensões vocais dos cantores envolvidos. Para os grupos que trabalham com repertório musical mais simplificado, existem arranjos musicais próprios para este gênero compostos a três vozes: Soprano, Contralto e Barítono. Semelhantemente aos coros universitários, estes grupos surgem mais como uma atividade comunitária no meio escolar, do que como uma atividade acadêmica. São as chamadas atividades extraclases.
- **Coros Infante/Juvenis:** Considerando o repertório, são grupos semelhantes ao gênero anterior, com a diferença de que as vozes de soprano e contralto (ou primeira e segunda vozes) são infantis. Grupos que surgem principalmente em igrejas e escolas, seu repertório consta preferentemente de peças sacras e folclóricas.
- **Coros de Terceira Idade:** Este termo se refere a alguns grupos corais que tem surgido em tempos modernos cujos participantes são pessoas idosas. Esta atividade

tem relevada participação em diferentes cidades brasileiras por proporcionar a estes cantores uma ocupação que lhes desenvolve o ânimo, o moral, o humor, etc. Também causa um profundo sentido de auto-realização em cada cantor.

c) Estilo

- **Coros Sacros:** Os chamados coros de igreja, estes tem objetivo de enriquecer as atividades litúrgicas em uma comunidade eclesiástica. Seu repertório é quase que exclusivamente de músicas sacras e suas participações musicais, em sua maioria, são dentro da própria igreja ou instituição religiosa.
- **Coros Líricos e Sinfônicos:** Este gênero tem o repertório como principal fator indicativo. Estes grupos usualmente realizam peças sinfônicas para coro e orquestra, coros de ópera, operetas ou peças de estilos semelhantes. Eles geralmente pertencem a teatros municipais, estaduais ou nacionais, como um dos três corpos quando há estrutura para tal (orquestra e *ballet* são os outros dois) ou a instituições superiores de música. Há também os coros sinfônicos comunitários, que tem a mesma estrutura do primeiro, porém são mantidos e abertos para toda a comunidade sem ser seletivos.
- **Coros Cênicos:** Grupos que tem como características executarem tanto concertos como *shows* onde utilizam também da coreografia para suas apresentações. Seu repertório consiste em grande parte de peças incidentais onde histórias são contadas tais como: Óperas, operetas ou cantatas cênicas. Porém estes grupos não ficam restritos a este tipo de repertório somente.

d) Estrutura de atividades

- **Coros Comunitários:** Grupos corais formados por pessoas de uma comunidade específica de caráter social, religioso ou político. Geralmente são pessoas leigas em música cujo objetivo pessoal é o de ter uma atividade a fim de obter satisfação ou realização pessoal. Muitas vezes o cantar pode ser algo com objetivos secundários.
- **Coros de Empresas:** Estes são de dois tipos. O primeiro, em sua vasta maioria (quase que a totalidade) existe com objetivos de se ter um grupo na empresa com atuação artística nas atividades sociais ou de cunho patriótico. Seus participantes geralmente

são funcionários das empresas que tem alguma ligação com a música coral, porém o fazem por amor; O segundo tipo, tem o objetivo de representar a instituição em suas variadas atividades sociais de cunho interno ou mesmo externo. Este grupo pode levar o nome da instituição em uma grande porção de variados eventos, principalmente fora da casa.

- **Coros Universitários:** No Brasil, existe uma situação interessante em relação a alguns corais universitários. Existem alguns grupos que são ligados diretamente à reitoria através de decanatos ou pró-reitorias de assuntos ou ações comunitárias e não ligados a departamentos de música. Muitas vezes esses grupos foram originados nos *Campus* em consequência de atividades da comunidade sem a iniciativa do departamento de música propriamente dito. Desta forma, com a solidificação do movimento na universidade, estes grupos se tornaram uma atividade comunitária e de representatividade externa (quando necessário) da instituição a que estão ligados.

e) Número de integrantes

- **Coros de Câmara ou Madrigais:** Grupos cujo número de participantes é restrito. Estes termos são originados na história da música. O termo *câmara*, dentre as suas várias definições, compreende: aposento, compartimento. Surgiu quando a prática musical começou a se espalhar para além dos espaços da igreja até atingir os locais dominados pela aristocracia. Exatamente pelo fato de apresentações serem realizadas nos aposentos das cortes da época. O termo *madrigal* originalmente se refere a uma forma composicional utilizada durante a renascença na Itália. Eram peças musicais seculares cantadas por grupos vocais com uma voz por parte. Daí despontaram grupos madrigalescos fazendo predominantemente esta forma musical. Com isso, como forma derivativa do termo original, grupos de limitado número de pessoas surgiram com o nome de madrigais.
- **Grupos vocais:** Semelhante aos grupos de câmara e madrigais, estes grupos também tem número restrito de pessoas. Porém suas atividades, objetivos e repertório são diferentes. Geralmente são grupos que realizam *shows* ou participam como *back up* vocal de cantores ou instrumentos solistas. Seu repertório, em grande parte, consiste de Música Popular, *Jazz*, *Gospel* ou *Jingles* para rádio ou Televisão.

f) Tipo

- **Coros Profissionais:** Segundo definições dos especialistas, um coro pode se tornar profissional sob duas situações diferentes. Alguns deles acham que somente uma delas indica o fato do grupo ser profissional, que é quando há salários ou proventos para que o cantor exerça a função. Outros acham que profissional é o grupo cujas pessoas têm formação acadêmica para tal. Ou seja, estudaram para exercer a função. De qualquer maneira, sob uma ou ambas as circunstâncias, é dos gêneros mais raros no país.

Como podemos observar, existem diversas classificações para um coro e suas finalidades podem ser: religiosas, lúdicas, lazer, formalmente educacionais, políticas, dentre outras. A sua formação depende da ação individual ou do grupo interessado no assunto. Para se formar um coral faz-se necessário um determinado número de cantores que podem entoar em uníssono ou variar entre dois, três, quatro ou mais naipes, dependendo da obra. Para Figueiredo (2006, p.9) “cantar em coro é sempre cantar em uníssono.” O autor justifica a sua afirmação:

Cantar em coro é sempre cantar em uníssono. Parece estranho dizer isso, quando a maior parte das obras feitas por coros é a duas, três e mais vozes. Não podemos perder de vista, porém, que cada cantor - soprano, contralto, etc.- canta em uníssono com seus colegas de naipe. Assim sendo, a busca de um perfeito uníssono é um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal. Falar em uníssono significa enfatizar, antes de tudo, a afinação perfeita, que deve passar, necessariamente, pela emissão igual das vogais, essenciais na formação do som de um cantor (FIGUEIREDO, 2006, p. 9).

Dessa forma, o autor mostra que cada naipe (soprano, contralto, tenor e barítono ou baixo) canta em uníssono com os seus respectivos companheiros. Por se tratar de diversas vozes mistas, Martinez (2000, p.33) afirma que “um coro, em sua formação como conjunto musical, pode ir do uníssono, como no canto gregoriano, a uma infinidade de vozes,” conclui-se, portanto, que o número de vozes que compõe um coro determina a qualidade sonora do mesmo (ZANDER, 2003). Valladares (1998, p.7) diz que “a partir de oito elementos poder-se-á organizar o conjunto. Pequenos vocais são denominados: madrigal, ou trio, quarteto, etc.” Valladares (1998) ainda define alguns termos para os corais:

- **Coro igual** - composto de vozes de timbre semelhante; ex.: somente vozes femininas, ou masculinas, ou femininas e infantis, por serem estas últimas de timbre igual às vozes femininas;

- **Coro misto** - formado de vozes femininas e masculinas; ex.: masculinas e infantis, ou ainda masculinas, femininas e infantis. O coro misto baseia-se no quarteto vocal: soprano e contralto (vozes femininas); tenor e baixo (vozes masculinas), mas poderá também constar de: soprano, tenor, barítono e baixo; ou soprano, meio-soprano, contralto e baixo; ou soprano, contralto, tenor, barítono e baixo, etc. Várias combinações de vozes podem ser adotadas de acordo com a obra a ser interpretada;
- **Coro concertante (duplo ou *spezzati*)** - constituído de dois grupos idênticos de vozes iguais ou mistas, geralmente colocados um em frente ao outro, cantando alternadamente e reunido num só conjunto; ex.: coro da Paixão de São Mateus, de Johan Sebastian Bach;
- **Coro uníssono ou homófono** - coro executando simultaneamente a mesma melodia com ou sem acompanhamento;
- **Coro harmônico ou polifônico** - conjunto executando obra em várias partes ou melodias e acordes diversos, à capela ou com acompanhamento;
- **Coro à capela** - sem acompanhamento instrumental;
- **Coro com solistas** - uma ou mais vozes em solo, duo, etc, acompanhadas pelo coro com ou sem acompanhamento de instrumentos;
- **Coro antifônico (ou salmodiado)** - declamação, entoada, geralmente sobre uma mesma nota, antecedida e precedida por grupos de notas ascendentes e descendentes; utilizado no canto dos salmos e antífonas, dividindo o conjunto vocal em dois coros ou solo e coro alternados;
- **Coro de manecantoria e psallete** - conjunto vocal infantil, de profissionais dedicados à música religiosa;
- **Coro orfeônico** - conjuntos vocais de vozes iguais ou mistas, compostos de escolares, operários etc; amadores. O termo, originário de Orfeu, deus da música da mitologia grega, foi empregado na França, Espanha, Portugal e América Latina, inclusive no Brasil;
- **Coro recitado ou declamado** - conjunto que recita um texto, alternando solistas e grupos, empregando os timbres vocais, nuances de expressão e ritmo, de acordo com as exigências do texto; vários compositores contemporâneos têm empregado essa declamação coletiva, outrora utilizada pelos gregos.

Ressalta-se, portanto que existem diversos agrupamentos envolvendo as vozes e, através desses, determina-se a classificação a qual o coro está inserido. Portanto, compreende-

se que um coro de igreja, um madrigal ou um grupo vocal, por exemplo, pode ser de vozes mistas ou de vozes iguais e, ainda, pode cantar em uníssono à capela ou acompanhados. Esta classificação pode ser determinada conforme o gênero, a idade, o estilo, o tipo e o número de integrantes do grupo.

1.3 A regência e o gestual

Kaminski (1999) aponta três diferentes estilos que expressam técnicas dos primórdios no desenvolvimento da regência. São elas: a *regência quironômica* empregada ao repertório litúrgico da era medieval, com marcações não constantes, na qual a melodia é subjugada ao texto; a *regência expressiva* utilizada por regentes de coro e caracterizada por movimentos que enfatizam a interpretação e não a técnica e a *regência de pulsação* da unidade métrica que é baseada no repertório barroco. Zander (2003, p. 16) diz que “podemos encarar a regência sobre dois planos distintos“ a regência coral e a regência orquestral. Lembra que “ambas distinguem-se fundamentalmente na sua prática de trabalho e ensaio”. Na regência coral, os cantores, em sua maioria, são amadores e leigos e isto resulta num convívio mais extenso com o regente. Com isso, gestos especiais e particulares são gerados. Já na regência orquestral não é necessário ensaios exaustivos, exatamente por se tratar de músicos formados os quais compõem o grupo.

Zander (2003, p. 98) relata que “para conseguir-se uma boa técnica de regência, deve-se começar por exercícios elementares, que consistem em fazer primeiro os movimentos dos braços, preferivelmente seguindo o professor.” Nota-se que é importante que se dediquem a exercícios sistematizados até que fiquem automáticos e conscientes em sua execução. Tais mecanismos metódicos devem ser abordados e estudados especificamente para este fim, assim como nos mostra Baptista (1976, p. 9): “O regente, a exemplo do pianista, deverá disciplinar os movimentos dos braços com exercícios específicos e metódicos até atingir o automatismo.” Zander (2003, p. 98), complementa tal pensamento dizendo que “todo automatismo deve originar-se do consciente. Somente nesse plano o regente sentir-se-á completamente à vontade e terá convicção e sensação de domínio”.

Para Rocha (2003, p. 42), “a regência tem nos braços do regente os principais intérpretes de suas intenções. Operando simultaneamente com dois gestos básicos – os de condução e os de expressão.” O autor menciona também que os “gestos de condução traduzem a natureza rítmica da obra” e os “gestos de expressão indicam o conteúdo e a maneira da condução”.

Entretanto, Mathias (1986, p. 20) alerta para as “quatro áreas que devem ser desenvolvidas para o sucesso de um regente”: Habilidades Físicas, Consciência Auditiva, Comunicação e Interpretação. Descreve com precisão as subáreas que são a preocupação maior de todo mestre/regente, especificando-as:

1.(Padrões de regência, gestos expressivos, uso da mão esquerda, preparação-ataques-cortes, dinâmicas e agógica, fraseologia); 2.(Afinação, consciência tonal, equilíbrio/unidade, consciência rítmica); 3.(Correção das faltas vocais, equilíbrio do som, motivação, exemplificação-demonstração, uso de analogias e ilustrações, liderança, relacionamento interpessoal); 4.(recriação das intenções do compositor, entendimento dos estilos e períodos históricos, execução da música dentro do estilo próprio, e a vivência da música) (MATHIAS, 1986, p. 20).

O mesmo autor revela a abrangência da regência e a atenção necessária a essa atividade, responsabilizando a figura do regente que execute exercícios que facilitem aos cantores, um melhor posicionamento de atenção e resposta ao seu gestual. “A prontidão nos ataques, cesuras, dinâmicas e agógica, deve ser algo constantemente exercitado, em um repertório cada vez mais exigente tecnicamente. (...) Os coralistas devem conhecer o tipo de comunicação gestual do seu regente” (MATHIAS, 1986, p. 30).

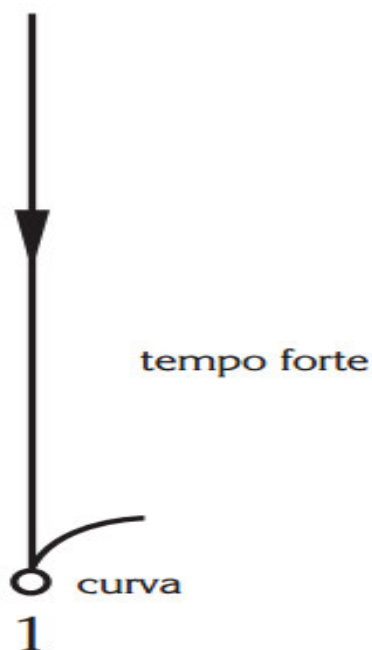
1.4 Padrões de marcação de compassos

O compasso é o componente que admite ao intérprete ou ouvinte organizar e metrificar uma música e é através dele que se consegue agrupar objetivamente o ritmo das notas. Podemos classificar o compasso levando-se em conta o número de tempos que o compõe ou conforme o tipo de divisão sofrida por cada tempo.

A partir daí aborda-se a marcação dos compassos que é mostrada, através de movimentos com as mãos, como os tempos são divididos. “Estes movimentos todos devem ser realizados com flexibilidade e molejamento dos braços em configurações arredondadas” (ZANDER, 2003, p. 69). “O gestual da regência deve ser observado em planos verticais para que haja a correta definição do plano de regência” (MARTINEZ, 2000, p. 113).

Mostraremos alguns desses planos verticais nos exemplos seguintes. Porém, ressalta-se que essas formas simulam o movimento com a sua elasticidade e, embora sejam muito usadas mundialmente, podem sofrer alterações. Inicialmente mostra-se com maior clareza a trajetória do tempo forte:

Figura 1: O tempo forte



Fonte: https://www.lds.org/bc/content/shared/english/pdf/callings/music/conducting-course/33619_por.pdf?lang=por

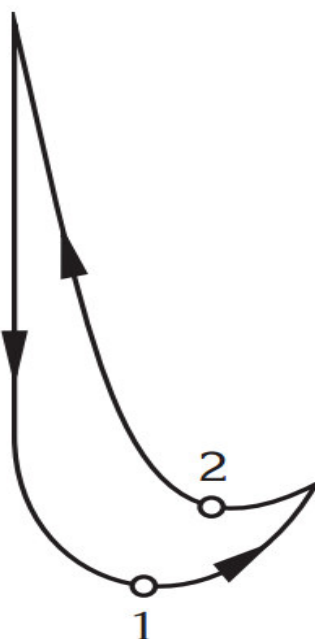
Conforme Zander (2003, p. 69), “em todos os tipos de compasso o *primeiro tempo*, também denominado tempo forte, sempre é marcado nitidamente *para baixo*.” Na figura acima, o movimento indicado mostra o tempo forte que ocorre na 1ª batida de cada compasso, independente da fórmula de compasso⁷.

A seguir serão demonstrados nos compassos simples binário, ternário e quaternário, a forma natural do movimento traçado segundo o plano vertical da regência consoante a visão dos autores Zander (2003), Martinez (2000), Baptista (1976) e Rocha (2004), os quais comungam dos mesmos princípios.

Os autores recomendam o uso do padrão binário, o qual apresentam em sua fórmula de compasso as frações $2/2$; $2/4$; $2/8$ ou $2/16$. Tal padrão binário exige dois movimentos fundamentais. “O primeiro descendente e o segundo ascendente” (Zander, 2003, p. 70). Observe-se que cada curva e declive que se indique por um círculo chama-se *icto* (ponto num padrão de regência onde ocorre a batida). Cada icto indica onde ocorre a batida do compasso.

⁷ Símbolo em forma de fração que aparece no início das partituras. O número superior indica a quantidade de tempos do compasso (unidade de compasso). O número inferior indica a figura que representa 1 tempo (unidade de tempo) com base na tabela abaixo. Apesar de serem frações, as fórmulas não são lidas como tal. Deve-se ler “dois por dois”, “três por quatro”, “três por oito” e assim por diante.

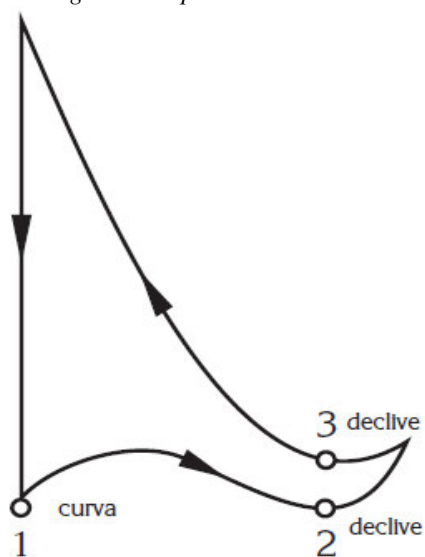
Figura 2: O padrão binário



Fonte: https://www.lds.org/bc/content/shared/english/pdf/callings/music/conducting-course/33619_por.pdf?lang=por

Para músicas que tenham em suas fórmulas de compasso as frações $3/2$; $3/4$; $3/8$, etc, sugere-se usar o padrão ternário. “O compasso ternário tem o primeiro tempo marcado para baixo, o segundo lateralmente para fora e o terceiro lateralmente para cima” (Zander, 2003, p. 70). Nota-se que o *icto* mostra os tempos de modo claro e ao dar-lhe ênfase torna a regência fácil de ser seguida.

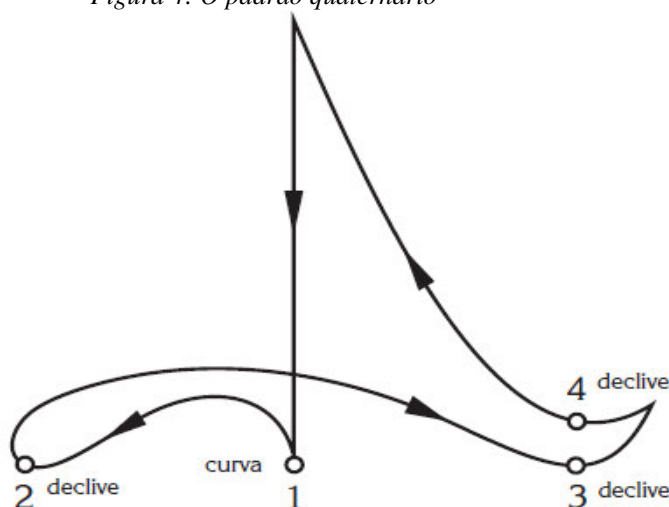
Figura 3: O padrão ternário



Fonte: https://www.lds.org/bc/content/shared/english/pdf/callings/music/conducting-course/33619_por.pdf?lang=por

Para músicas com a fórmula de compasso 4/4, o autor ensina utilizar o padrão do compasso quaternário (de quatro tempos). Segundo Zander (2003, p. 71), esse compasso “tem o primeiro tempo marcado para baixo; o segundo lateralmente para dentro, em direção ao eixo do corpo; o terceiro lateralmente para fora, afastando-se do corpo e o quarto, o mais fraco, para cima, em plano mais elevado.” Observa-se que para facilitar o acompanhamento do padrão dessa regência, enfatizam-se a 1ª curva no 1º tempo, e os declives no 2º, 3º e 4º tempos. Conforme ilustrado na figura a baixo:

Figura 4: O padrão quaternário



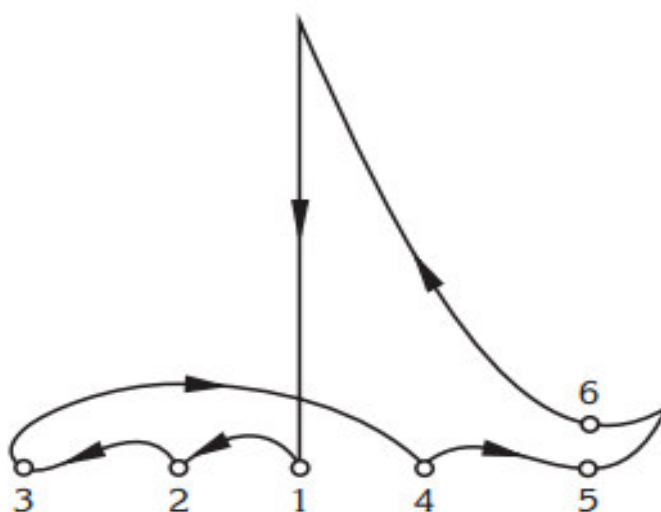
Fonte: https://www.lds.org/bc/content/shared/english/pdf/callings/music/conducting-course/33619_por.pdf?lang=por

Já nos compassos compostos, Rocha (2004) lembra que devemos seguir os mesmos fundamentos determinados nos compassos simples. O autor aponta que:

devem ser pensados e executados seguindo os mesmos princípios antes estabelecidos, nos quais o movimento sempre tem origem no jogo de forças contrárias de expansão e contração. Partindo-se daí, se uma pulsão se der no campo direito do regente, os tempos anteriores a ela devem acumular tensão tanto no campo esquerdo quanto para cima. Se a pulsão acontecer na esquerda, o acúmulo se dará para a direita e igualmente para cima (ROCHA, 2004, p. 56).

De acordo com Zander (2003, p. 74), “nos compassos compostos deve-se levar em conta que cada tempo se desdobra em três outras subunidades, fazendo-se sentir sempre bem nitidamente quando entrar a unidade mais pesada.” Nas músicas que apresentam em suas fórmulas de compasso as frações 6/2; 6/4 ou 6/8 o autor declara que deve-se usar o padrão binário composto.

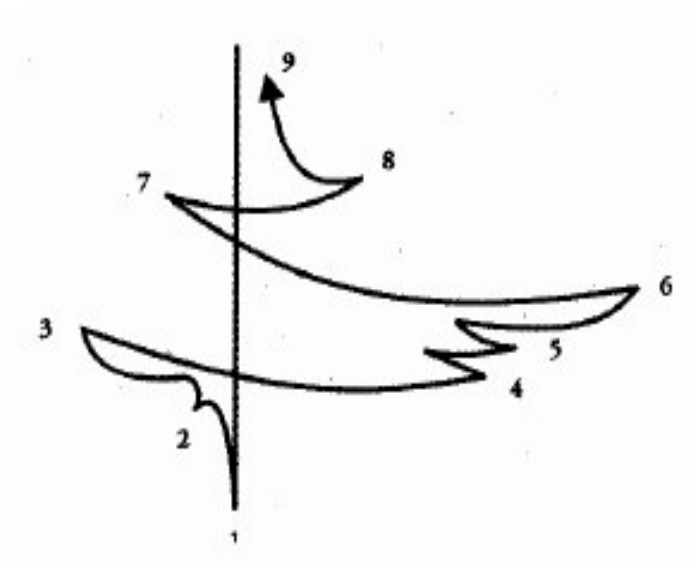
Figura 5: O padrão binário composto



Fonte: https://www.lds.org/bc/content/shared/english/pdf/callings/music/conducting-course/33619_por.pdf?lang=por

Nas músicas que apresentam em suas fórmulas de compasso as frações $9/2$; $9/4$ ou $9/8$ o autor declara que se deve usar o padrão ternário composto e marca-se de acordo com os movimentos estabelecidos no plano vertical da figura abaixo:

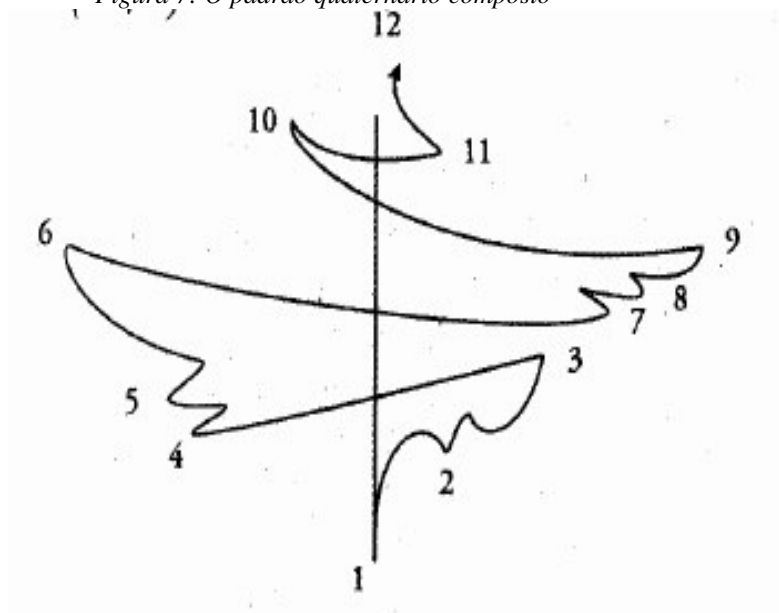
Figura 6: O padrão ternário composto



Fonte: ROCHA, 2003, p. 57.

E por fim, nas músicas que apresentam em suas fórmulas de compasso as frações $12/2$; $12/4$ ou $12/8$ o autor recomenda usar o padrão quaternário composto, o qual tem como marcação:

Figura 7: O padrão quaternário composto



Fonte: ROCHA, 2003, p. 57.

A trajetória correta desses padrões de regência será estabelecida a partir do jogo natural de um movimento para o outro (ROCHA, 2004), pois a marcação dos compassos é o alicerce para o alcance gradativo de uma gesticulação mais aprofundada (BAPTISTA, 1976). Zander (2003) recomenda algo importante sobre a marcação e condução. Diz:

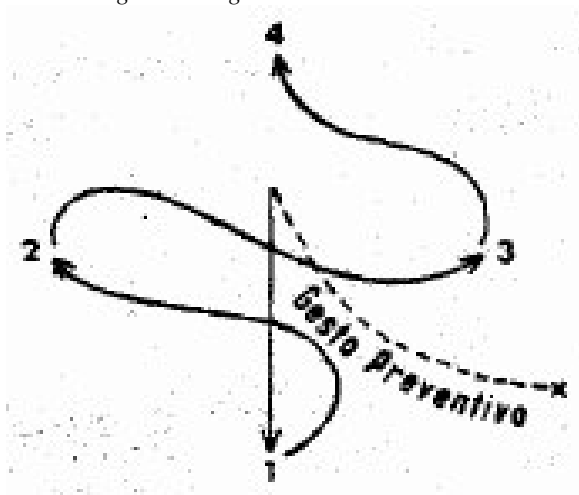
é bom que aqueles que desejam se dedicar à regência tenham em mente fazer todos os movimentos necessários, [...] a arte de marcar e conduzir deve ser encarada com toda a seriedade, pois uma condução e marcação deficientes podem estragar e mesmo não preencher as condições elementares da parte puramente estético-musical e expressiva (ZANDER, 2003, p. 53).

Ressalta-se ainda que nos padrões de marcação há um gesto inicial, uma indicação clara de um movimento de ataque. Trata-se de um golpe inicial, um gesto preventivo, um “tempo percorrido entre o gesto preventivo e o ponto exato de ataque o qual deve ter a mesma duração compreendida entre um e outro tempo do compasso que se inicia” (BAPTISTA, 1976, p. 10).

Segundo Rocha (2004, p. 52), “para qualquer início de obra, tético ou anacrústico, [...] há a necessidade de preparação, de ‘aviso’ de um gesto, para que a indução seja obtida

com precisão.” Zander (2003, p. 66), afirma que esse “movimento inicial deve ser tão exato que ninguém tenha a menor dúvida, principalmente em se tratando de andamento e intensidade.” Para Baptista (1976, p. 10) “todo golpe inicial para ataque é precedido de um gesto de caráter preventivo que, logo de início, deverá sugerir o andamento e a dinâmica próprios do trecho a ser executado.”

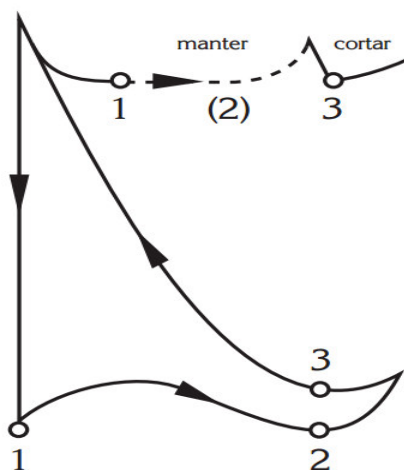
Figura 8: O gesto inicial



Fonte: BAPTISTA, 1976, p. 10

Já o corte final, determina todo gesto que se faz durante o último tempo de uma música para indicar aos cantores quando parar de cantar. Para Rocha (2004, p. 72), “a execução dos cortes deve ser pensada em função da passagem, podendo-se respeitar o valor da última nota ou não, de acordo com a articulação e o caráter da obra.”

Figura 9: O corte final



Fonte: https://www.lds.org/bc/content/shared/english/pdf/callings/music/conducting-course/33619_por.pdf?lang=por

Certamente, as opiniões irão variar de regente para regente, no que diz respeito à importância de se trabalhar com estes padrões, porém ressalta-se que eles são muito utilizados mundialmente. Contudo, existem outros que não entrarão em questão a fim de não perdermos o foco. Enfatiza-se também que essas referidas autoridades (ZANDER, 2003; MARTINEZ, 2000; BAPTISTA, 1976 e ROCHA, 2004) pensam de forma semelhante com relação aos gestuais apresentados acima.

1.5 O regente e o cantor

A execução de uma obra coral depende, entre outros aspectos, da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além de outras qualidades técnico-vocais do coro moldadas pelo regente que, assumindo sua função de intérprete, deve conceber sua própria visão da obra, expressando-a através da sonoridade resultante deste processo. Assim, regentes atentos ao refinamento histórico-estilístico de uma obra devem também se preocupar com a importância de se ter um conhecimento técnico-vocal que viabilize os resultados buscados. Conhecendo a pedagogia vocal, regentes podem trabalhar efetivamente para desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal, facilitando a tarefa de interpretação de repertórios diversificados. Com uma técnica vocal eficaz e saudável, o cantor pode aprender a variar a sonoridade da voz em todos os registros, atingindo grande quantidade de “cores sonoras”, desenvolvendo um amplo espectro de dinâmicas e, ainda, adquirindo a habilidade de executar passagens com grande agilidade e leveza.

Newton (1984, p. 5) diz que “existe um amplo espectro de sons que podem ser produzidos pelas pregas vocais para realizar os mais diferentes tipos de música, considerando-se o mundo inteiro e sua variedade cultural”⁸. Visto que a atual prática coral visa abranger uma grande variedade de estilos musicais, faz-se necessário a formação de coros conscientes e capazes de construir sonoridades variadas, em especial no contexto religioso, dentro das igrejas.

É fato que, para atender ao resultado esperado de um grupo de cantores, o regente precisa ter um coro que corresponda às suas exigências, porém, ainda assim, o mesmo deve estar preparado para compreender que nem sempre o resultado almejado será alcançado. Seja pela falta de atenção com a técnica vocal ou pela sua relação com a técnica de regência. Ambos os aspectos técnicos devem ser de total intimidade e os mesmos devem trabalhar em

⁸ There is a wide spectrum of sounds that can be produced by the vocal folds to make the most different types of music, considering the whole world and its cultural variety.

conjunto com o conhecimento musical geral do regente, o qual está em pleno exercício da sua função de interprete.

Smith e Sataloff afirmam que:

O regente deve reunir um arsenal de ferramentas pedagógicas, inspiração poética, conhecimento histórico e habilidades pessoais para acompanhar os passos da natureza de constantes mudanças do coro. É essencial que os regentes corais aprendam a usar bem suas próprias vozes, e por meio disso formem uma estrutura pessoal de referência para assuntos vocais. Postura, qualidade e som da voz, uso da linguagem e gestual de regência deveriam, cada qual, exemplificar e encorajar bons hábitos vocais (SMITH; SATALOFF, 2000, p. 9)⁹.

Entende-se, portanto, o coro como processo educacional, ou seja, que a prática vocal é uma forma de desenvolvimento da criança, do jovem, da mulher, do homem, enfim, de todos, inclusive dos segmentos de instituições religiosas. Acredita-se que a linguagem musical deva ser apresentada e vivenciada em ampla diversidade, em especial pela realidade e objetivos propostos destas.

Até que os membros do coro estejam seguros em sua demonstração de postura, respiração e apoio, e até que eles possam cantar sem tensão, com a ressonância adequada, pouco pode ser feito para produzir variações na sonoridade. Por isso é que muitos coros destreinados ou inexperientes são cansativos de ouvir; deficientes de técnica vocal, eles podem produzir pouquíssima variação em seu som. O regente deve ter constantemente em mente a necessidade de uma produção vocal eficaz (HEFFERNAN, 1982, p. 82)¹⁰.

Deste modo, compete ao regente a missão de nortear o processo interpretativo, onde ele deve desempenhar seu papel de preparador vocal e/ou educador musical de determinado grupo. “O regente influencia na técnica vocal, formação vocálica, tipo de ataque e terminação, aspectos do legato e da articulação, e outros fatores que possibilitam que o som seja moldado de acordo com suas intenções” (SMITH; SATALOFF, 2000, p. 138)¹¹.

De acordo com uma pesquisa levantada por Brandvik (1993), em 1992 dentre 15.000.000 de cantores de corais do mundo, pelo menos 95% destes não tinham aulas de

⁹ The conductor must amass an arsenal of pedagogical tools, poetic inspiration, historical knowledge, and personal skills to keep pace with the ever-changing complexion of the choir. It is essential that choral conductors learn to use their own voices well, thereby forming a personal frame of reference for vocal matters. Posture, quality and tone of voice, use of language, and the shape and timing of choral conducting gestures should each exemplify and encourage good vocal habits.

¹⁰ Until the members of the choir are secure in their demonstration of posture, breathing, and support, and until they can sing without tension, resonating properly, little can be done to produce variations in tone color. This is why untrained or inexperienced choirs are boring to hear; lacking vocal technique, they can produce but little variation in their sound. The conductor must constantly keep in mind the need for good vocal production.

¹¹ The conductor influence on vocal technique, vowel formation, type of attack and finishing aspects of legato and articulation, and other factors that allow the sound to be shaped according to your intentions.

canto individuais. Esta pesquisa evidenciou que o preparo vocal deles ficava sobre os cuidados de seus regentes. O regente, visto que está à frente de um coral, quer seja amador ou profissional é, em geral, um professor de música, pois os cantores do seu grupo o terão por toda a vida como professor de canto. Porém para obter tal título, faz-se necessário assumir a responsabilidade de instruí-los tecnicamente. Heffernan observa que:

regentes de coros que aspiram a um alto nível de excelência artística devem, portanto, se verem não apenas como líderes de organizações mas também como professores de técnica vocal. Embora [alguns] membros do coro possam estudar canto privadamente, eles ficam sob a instrução do regente durante um período muito maior por semana. A influência do regente, vocalmente falando, pode ser extensiva, e ele ou ela devem assumir a responsabilidade desta posição de liderança (HEFFERNAN, 1982, p. 20)¹².

Já de acordo com Mathias (1986), referindo-se ao regente como um educador musical:

enfim, tudo que o regente puder realizar com o seu grupo, para que este se torne um grupo musicalmente ágil, flexível, maleável, ele estará contribuindo para um trabalho mais efetivo. [...] Por causa disso, cabe também ao regente o papel de educador musical com os seus coralistas, no desenvolvimento do ritmo, do som, da coordenação motora e da criatividade musical. É aqui que se encontra o sucesso de muitos grupos (MATHIAS, 1986, p. 30-32).

Observa-se que, por se tratar de contribuições para a aprendizagem musical, desenvolvimento e integração, há a necessidade do regente ser o principal responsável pelo processo de ensino-aprendizagem, e para isso, precisa lançar mão de recursos e metodologias que facilitem as atividades do seu grupo, uma vez que este assume o papel de educador musical.

¹² Conductors of choirs that aspire to a high level of artistic excellence must, therefore, view themselves not only as leaders of organizations but also as teachers of vocal technique. Although members of the choir may be studying voice privately, they are under the tutelage of the conductor for a much longer period each week. The director's influence, vocally, can be extensive, and he or she must accept the responsibility of this position of leadership.

2. COROS DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM VILA KIOLA

Nesse capítulo, com intuito de uma melhor compreensão da inserção da música na liturgia de cultos da referida igreja evangélica, se faz necessário um breve histórico dessa denominação religiosa no Brasil e no Maranhão, bem como detalhamento sobre a metodologia da pesquisa empregada aqui.

2.1 Breve histórico da Assembleia de Deus no Brasil

Segundo documentos históricos da Igreja, relatos de pastores e autoridades eclesiais da Assembleia de Deus no Brasil, entre os anos de 1900 e 1901, informam que, especificamente na América do Norte, teve início um reavivamento espiritual, chamado de movimento pentecostal¹³. Esse movimento tinha como doutrina principal o Batismo no Espírito Santo¹⁴ com a evidência do falar em outras línguas ou em línguas desconhecidas e a doutrina dos Dons Espirituais. A Igreja Assembleia de Deus no Brasil é resultado desse movimento. Em 19 de novembro de 1910, chegaram à cidade de Belém, capital do Estado do Pará, os missionários Gunnar Vingren e Daniel Berg, suecos, que em meio ao movimento pentecostal, receberam em Chicago – EUA, o batismo com o Espírito Santo. Ambos eram batistas, e sentiram em seus corações o chamado para propagarem a palavra de Deus no Brasil. Ao chegarem a Belém, foram recebidos como hóspedes pela Igreja Batista da cidade.

Assim que aprenderam a pronunciar as primeiras palavras em português, começaram a evangelizar e a inserir uma nova doutrina bíblica. Os jovens conseguiram alcançar outros fiéis, porém, este fato incomodou as Igrejas já existentes na região: Igreja Batista de Belém do Pará, Presbiteriana, Anglicana e Metodista, principalmente porque os cristãos se mostravam abertos ao ensino do pentecostalismo. Contudo, tanto Vingren e Berg, quanto os seus seguidores foram excluídos da comunhão batista e expulsos da Igreja. Após esse episódio, os missionários juntamente com os fiéis, fundaram a denominação chamada de Missão da Fé Apostólica, em 18 de junho de 1911, sendo, portanto, a primeira Igreja Pentecostal brasileira. O nome Assembleia de Deus - AD foi adotado somente em janeiro de 1918, conforme nos afirma Joanyr:

¹³ Movimento que se originou nos Estados no ano de 1906, o qual tem como centralidade o ensino da doutrina acerca do Espírito Santo e suas diversas manifestações (FREESTON, 1994).

¹⁴ Significou o início do cumprimento de Deus registrado nas profecias de Joel, capítulo 2 versículo 28 de derramar seu Espírito sobre todo o seu povo. Esse derramamento resultou num fluir sobrenatural do Espírito Santo entre o povo de Deus.

Quanto a denominação Assembleia de Deus, o pioneiro Manoel Rodrigues lembrava, em fins dos anos setentas, sobre a primeira vez que se ventilou o assunto um grupo de irmãos saía da congregação Vila Coroa e se encontrava na parada do bonde de Bernal do Couto. Vingren indagou a respeito da questão e informou que nos Estados Unidos haviam adotado o nome Assembleia de Deus ou igreja pentecostal. Houve unanimidade em torno do primeiro nome mencionado. Em 11 de janeiro de 1918, o título Assembleia foi oficialmente registrado (JOANYR, 1997, p. 59).

A Assembleia de Deus espalhou-se rapidamente de modo que em 1944, já estava instalada no Brasil, conforme nos afirma Silva (2001, p. 32) após 33 anos de história: “em 1944, a AD já estava em todos os estados da federação; em 1947, o Brasil era o terceiro país em número de crentes pentecostais em todo mundo com 100 mil fieis Batizados.” Atualmente, segundo o Censo do IBGE (2010), ela possui mais de 20 milhões de membros e está presente em todos os municípios brasileiros. É organizada em dezenas de Convenções Regionais e uma convenção Geral, a CGADB. Depois de alguns anos, devido ao grande crescimento numérico e ministerial, surgiram alguns problemas administrativos, o que levou ao surgimento de outra convenção nacional, conhecida como CONAMAD, ou Assembleia de Deus - ministério de Madureira.

2.1.1 A Assembleia de Deus no Estado do Maranhão

A primeira cidade do Maranhão a ser alcançada pelo evangelho com teor pentecostal foi São Luís, porém a Assembleia de Deus só foi fundada na capital maranhense no dia 15 de janeiro de 1921 pelo colombiano Clímaco Bueno Aza que se converteu em Belém e foi auxiliar de Daniel Berg na implantação de diversas igrejas. Em 1918, Clímaco Bueno Aza foi ordenado pastor e indicado para iniciar a referida igreja no estado maranhense. Ao chegar a São Luís, o então pastor Clímaco Bueno Aza, começou a evangelizar no centro da cidade e, em 15 de janeiro de 1921 oficializou a fundação da Igreja na Rua 07 de setembro. Conde (2001, p. 75) descreve que “o primeiro culto pentecostal celebrado no Maranhão teve lugar na casa de nº 149 na Rua Sete de Setembro, de propriedade de Propécio Lobato, e foi oficializado pelo pioneiro pastor Clímaco Bueno Aza.”

O trabalho do pastor Clímaco Bueno Aza na cidade de São Luís expandiu-se rapidamente, distribuindo folhetos e realizando cultos pentecostais, os quais continham: os batismos no espírito santo, as curas e o falar em línguas estranhas, e isso atraiu diversas camadas da sociedade. Os cultos eram realizados em casas alugadas e os primeiros a se converter no Maranhão foram Propécio Lobato e a sua esposa, Ana Almeida Lobato. Os

trabalhos tiveram continuidade e os precursores organizavam os trabalhos de oração e ensinamentos, conforme as palavras de Silva:

Algun tempo depois, na Rua do Passeio, na casa de nº 360 (hoje fica em frente ao Templo Central), o trabalho continuava. Era uma modésta residência, que aos fundos possuía um grande salão. Ali, durante vários anos, os pioneiros realizaram cultos de pregação, reuniões de oração e de estudos da palavra de Deus (SILVA, 2001, p. 57).

Santos (2006) diz que nos anos de 1940 a 1943 houve um grande crescimento da Igreja Assembleia de Deus tanto na capital como no interior e esses trabalhos fortaleceram-se. Foram construídos novos templos e novas lideranças constituídas. Assim como na capital, no interior os trabalhos da Igreja foram marcados por diversos acontecimentos causados por pessoas contrárias ao movimento naquele local: eles perseguiam cometendo violências, apedrejamentos e até espancamentos. Um desses acontecimentos é descrito por Sousa em um culto realizado na casa de um homem chamado Pedro:

Um certo dia quando estava sendo dirigido um culto em sua casa, um homem furioso e armado com um punhal, aos berros, invadiu-a quebrando a lamparina posta sobre a mesa que servia ao púlpito, deixando esta de pernas para cima, e pondo todos para correr. No dia seguinte, ao registrarem queixa na delegacia, os irmãos tomaram conhecimento de que o ocorrido tinha sido a mando do próprio delegado, a pedido do prelado católico, com a alegação de que a cidade era da prelazia e não aceitava cultos evangélicos (SOUSA, 2002, p. 49).

A Fundação da Igreja Assembleia de Deus em Imperatriz, a segunda maior cidade do Maranhão, inicia-se com a chegada do pastor Plínio que ao comprar uma casa, dá início aos primeiros cultos pentecostais no dia 16 de setembro de 1952 (SOUSA, 2002).

Houve mais cidades e municípios do interior do Estado que foram alcançadas pela expansão da igreja AD, porém não entrarão em questão para que não se perca o foco, mas trouxemos de forma bem sucinta como ela se estendeu da capital para o interior alcançando um expressivo crescimento por todo solo maranhense. Segundo Silva (2001), atualmente a igreja está sobre a liderança do pastor José Guimarães Coutinho, que desde 1996 assumiu a presidência da AD no Maranhão.

2.1.2 A Assembleia de Deus em Vila Kiola

O pentecostalismo foi repassado desde o seu início aos novos membros da igreja pelos seus líderes e pastores e, assim como no Brasil e no Maranhão, a Assembleia de Deus chegou ao bairro Vila Kiola. Os trabalhos tiveram início em abril de 1985, no local

denominado Cajueiro, proximidades do bairro, mas que fazia parte do mesmo, através do dirigente Francisco das Chagas Silva Fernandes, o qual foi transferido do bairro Sacavém. Este realizou diversos cultos pentecostais e, passados dois anos, a Igreja foi transferida para o bairro Vila Kiola. No ano de 1986 e no ano de 1988 foi construído o primeiro templo, no mês de outubro.

Figura 10: Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Vila Kiola



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1389423458002158&set=a.1389400588004445.1073741828.100008035507306&type=3&theater>

No ano de 2000 a Assembleia de Deus em Vila Kiola, já como sede da área XIV¹⁵, possuía nove congregações e 1500 membros e congregados. Além dos cultos, já foram realizadas diversas atividades como: ação social, feiras beneficentes e uma escola de alfabetização infantil, além de congressos intensivos para professores da Escola Bíblica Dominical (EBD) e toda liderança e, inclusive seminários de regência coral para líderes de grupos vocais (SILVA, 2001). Conforme Silva (2001), a igreja realiza os seus trabalhos mensalmente com a participação de todas as igrejas da área XIV e ainda há, uma vez ao ano, trabalhos festivos que tem a participação de músicos, cantores e pessoas de diversos lugares do Brasil, além da visita de outras igrejas de bairros adjacentes. A programação dos cultos, segundo a agenda da área, ocorre nos dias de terça, quarta, quinta, sexta, sábados e, encerra, nas noites de domingo com o culto evangelístico.

Atualmente a Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Vila Kiola está sob a liderança do pastor Raylson Batista, desde 27 de janeiro de 2013, o qual tem realizado diversos trabalhos, tais como: reforma em alguns dos templos, inauguração de novas igrejas

¹⁵ Implantação de nova sistemática e descentralização de atividades pastorais em áreas na grande cidade. Cada pastor é responsável, em média, por 10 congregações (SILVA, 2001).

na área, projetos sociais e, agora recentemente, um grupo vocal de homens. Ressalta-se que este grupo não entrará em questão no trabalho.

2.1.3 A liturgia da Assembleia de Deus

A AD possui dias e horários específicos para a realização dos seus cultos e neles estão inseridas as liturgias, as quais se caracterizam por: orações, cânticos (hinos evangélicos clássicos e contemporâneos), testemunhos e pregações, onde muitas vezes ocorrem manifestações espirituais. Os principais cultos da AD funcionam às terças-feiras das 19 horas e 30 minutos às 21 horas e aos domingos por volta das 18 horas e 30 minutos às 20 horas e 30 minutos. Há também, os de ensinamentos bíblicos (a Escola Bíblica Dominical, com divisão de classes por idade) por volta das 8 horas às 10 horas da manhã. Os cultos têm duração média de 02 horas, sendo divididos em:

- **Oração inicial** - normalmente um pastor ou outro membro da igreja faz uma oração a Deus. Ressalta-se que em alguns casos, após a oração inicial, dá-se a oportunidade de cantar alguns corinhos¹⁶, com a banda ou equipes de louvor;
- **Cânticos iniciais** - utilizando-se a Harpa Cristã (um livreto de Hinos Evangélicos Clássicos), canta-se em média três hinos;
- **Leitura bíblica** – o pastor pede a um dos membros da igreja fazer leitura introdutória da Bíblia;
- **Oportunidades de cânticos** - pelos grupos vocais, corais e bandas da igreja; mensagens acerca do evangelho (estudos bíblicos e/ou ensinamentos da Bíblia), geralmente ao final de cada mensagem dessas canta-se uma música;
- **Mensagem Oficial** – geralmente o pastor ou um pastor convidado;
- **Apelo** - Convite aos que não são evangélicos a aceitarem a Jesus como único e suficiente Salvador (geralmente há um fundo musical);
- **Avisos** - sobre as próximas reuniões, calendários da igreja, programações da semana e do mês;
- **Oração final** – geralmente o pastor ou um dos membros da igreja;
- **Bênção apostólica** - somente dado pelo pastor, presbítero ou evangelista.

¹⁶ Cânticos de cunho evangélico, que se caracterizam por uma estrutura melódica simples e intuitiva, de pequena extensão, com o conteúdo emocionalista. Essa descrição não parece muito distante da dos cânticos evangélicos dos EUA que, na primeira metade do século XX, tornaram-se hinos tradicionais do Protestantismo brasileiro. Contudo, seu estilo extremamente fácil, em comparação ao dos hinos tradicionais, longos e mais difíceis de serem memorizados, tornou-o o preferido das igrejas. Por sua vez, estes Corinhos eram geralmente curtos, possuíam ritmos mais animados e eram memorizados facilmente.

3. A PESQUISA

Para o desenvolvimento desta pesquisa com o intuito de encontrar possíveis respostas ao problema levantado neste trabalho, foram utilizados os seguintes instrumentos de coleta e análise de dados: 1) observações junto aos regentes, tanto nos ensaios dos grupos, quanto em suas respectivas apresentações e 2) filmagem das apresentações dos grupos com o intuito específico de identificar a forma como o regente os conduzia e o seu gestual. E por meio da observação participante foram feitos levantamentos de dados qualitativos junto aos grupos vocais pesquisados.

Esta pesquisa tem natureza descritiva, em que se pretende identificar e compreender técnicas de marcação de compassos dentro da regência dos grupos vocais da IEADVK. Esse tipo de pesquisa assume tal classificação, quando tem por objetivo principal “a descrição de características de uma determinada população ou de um dado fenômeno, envolvendo técnicas padronizadas de coleta de dados, como os questionários e a observação sistemática” (GIL, 2002, p.42). O autor menciona que, embora definidas como descritivas a partir de seus objetivos, as pesquisas terminam por proporcionar uma nova visão do problema, aproximando-se também das ditas exploratórias, em alguns momentos da investigação.

Os métodos científicos utilizados para a abordagem foram: uma pesquisa bibliográfica e um trabalho de campo sustentado em observações, entrevistas, questionários e filmagens para se obter uma conclusão a respeito de determinada(s) premissa(s). Assim, buscou-se compreender e relatar com precisão e credibilidade os acontecimentos apresentados, bem como uma explicação adequada para os fatos até chegar-se na observação e análise do particular, ou seja, a regência praticada junto aos grupos vocais da Assembleia de Deus na Vila Kiola. O método de procedimentos foi um estudo de caso, que Adelman e Kemp descrevem como:

o estudo de caso é uma descrição minuciosa, “rica” (GEERTZ, 1973,), de um aspecto de uma cultura atual ou do passado, dentro de limites bem delineados e escolhidos pelo investigador. O seu objetivo é relatar, pormenorizadamente, os acontecimentos e as suas relações internas e externas (ADELMAN e KEMP, 1995, p. 111).

Para que pudéssemos encontrar esse “aspecto” de uma cultura, conforme citado pelos autores acima, e descrevê-los de forma minuciosa, lançamos mão das seguintes estratégias de coleta de dados: (1) observação e (2) entrevistas, conforme mencionado anteriormente.

3.1 Sobre os regentes

Inseriu-se na pesquisa dez regentes que voluntariamente aceitaram participar desta investigação científica, nos seguintes aspectos: formação musical, contemplando o tipo de curso na área (Regência Coral), tempo que exerce a função e, com relação a aulas de canto, qual seu status. O modelo de entrevista utilizado foi o da entrevista semiestruturada (cujo direcionamento se dá por um roteiro previamente elaborado). Destaca-se que alguns líderes de grupos vocais e o segundo regente do coral não responderam ao questionário e/ou não quiseram participar da pesquisa.

Das questões específicas para os líderes dos grupos vocais obtiveram-se os seguintes resultados em elementos iconográficos que consubstanciam as análises a seguir:

Quadro 1: Situação dos líderes dos coros da IEADVK

<i>Líderes dos Grupos</i>		<i>Formação Musical</i>	<i>Curso de regência</i>	<i>Tempo de atividade</i>	<i>Aulas de canto</i>
Crianças	1º líder	Não possui	Participou de alguns seminários	28 anos	Nunca fez
	2º líder	Não participou da pesquisa			
	3º líder	Não participou da pesquisa			
Adolescentes	Único líder	Não possui	Não possui	02 anos	Nunca fez
Jovens	1º líder	Não possui	Participou de alguns seminários	12 anos	Já fez
	2º líder	Não possui	Não possui	02 anos	Nunca fez
	3º líder	Não possui	Não possui	01 ano	Nunca fez
Senhoras	1º líder	Não possui	Participou de alguns seminários	10 anos	Nunca fez
	2º líder	Não possui	Não possui	03 anos	Nunca fez
	3º líder	Não participou da pesquisa			
Novos Convertidos	1º líder	Não possui	Não possui	01 ano	Já fez
	2º líder	Não possui	Não possui	01 ano	Nunca fez
Coral	1º líder	Superior em música	Não possui	03 anos	Nunca fez
	2º líder	Não participou da pesquisa			

1) Quanto à formação musical somente 01 dos entrevistados marcou a opção adaptada de possuir curso superior em música, 02 começaram curso técnico em música, mas tiveram que deixar o curso, 03 afirmaram ter participado de seminários voltados para regência coral e os demais não possuem nenhum curso ou seminário na área e revelam ter aprendido mesmo com a prática na igreja;

2) Tempo de exercício na função de regente variou de no máximo 28 anos e no mínimo de 01 ano de experiência apenas;

3) Quanto a aulas de canto, somente dois líderes afirmaram já ter feito.

Perguntou-se, também, quanto ao número de participantes, a classificação do grupo (profissional ou amador), número de naipes e se faziam aquecimento vocal antes e depois dos ensaios e apresentações. Quanto aos resultados alcançados, os líderes dos seis grupos foram unânimes em responder que se classificam em grupos amadores; apenas os grupos de adolescentes e de novos convertidos possuem até 20 cantores, os demais variam de 20 a 40 cantores; só o vocal de jovens, às vezes, faz uso de 2 *naipes* e o coral da Igreja é o único que trabalha com 4 *naipes*; somente o coral da Igreja faz aquecimento antes dos ensaios, após os ensaios e nas apresentações nenhum dos grupos faz uso dos aquecimentos.

Quadro 2: Situação dos grupos vocais e coral da IEADVK

Grupos	Nº de participantes	Classificação	Nº de <i>naipes</i>	Aquecimento vocal nos ensaios	Aquecimento vocal nas apresentações
Vocal Infantil	De 20 a 40	Amador	Uníssonos	Não faz	Não faz
Adolescentes	Até 20	Amador	Uníssonos	Não faz	Não faz
Jovens	De 20 a 40	Amador	Às vezes 02	Não faz	Não faz
Senhoras	De 20 a 40	Amador	Uníssonos	Não faz	Não faz
Novos Convertidos	Até 20	Amador	Uníssonos	Não faz	Não faz
Coral	De 20 a 40	Amador	04	Apenas antes dos ensaios	Não faz

Em conversa informal com o regente do coral da IEADVК sobre os cantores, ele afirmou que a prática lhe fez ter alguns cuidados para que o grupo possa alcançar sucesso em suas apresentações e repertórios, a exemplo, mencionou:

1. Atentar à habilidade dos cantores no grupo;
2. Evitar músicas que tenham notas agudas ou graves demais para que sejam cantadas comodamente;
3. Ter cuidado ao usar músicas com notas muito rápidas, ritmos difíceis ou frases musicais em que haja grandes intervalos;
4. Deve-se também evitar harmonias incomuns ou contrapontos estranhos.
5. Se o número de homens for pequeno, o som de suas vozes será enfraquecido se divididos em tenores e baixos. Será melhor escolher uma música ou fazer um arranjo em que as vozes masculinas sejam unidas em uma só voz (normalmente a dos baixos).

Já os líderes dos demais grupos, em resumo, citaram dez itens para um grupo vocal bem sucedido:

1. Ensaios regulares;
2. Ensaios breves e de trabalho intenso;
3. Música agradável dentro da capacidade dos cantores;
4. Um regente e um acompanhante entusiasmados e bem preparados
5. Oficiais do coro dedicados;
6. Apoio do líder da Igreja (pastor);
7. Apresentações regulares;
8. Desenvolvimento das habilidades vocais nos grupos;
9. Unidade e companheirismo entre os cantores;
10. Recompensas espirituais e alegria ao servir cantando para Deus dentro ou fora da igreja.

Quando perguntado sobre como começou na liderança do grupo e se existe alguma orientação específica aos regentes da IEADVК, as respostas foram as mais diversas. No entanto, destacamos a resposta do regente do coral, por ter-nos chamado a atenção. Ele enfatizou o seguinte:

Aqui na Igreja da Kiola o regente não é empossado ou permanece no grupo simplesmente por ter títulos ou cursos na área musical. Só será designado ao cargo desde que tenha um bom testemunho perante a sociedade cristã, isto é, seu comportamento frente às doutrinas da Igreja. Na verdade, ele pode ser o melhor na sua área, mas se não proceder segundo as perspectivas da igreja, este será rejeitado

pelos membros e líder da instituição. Para a liderança da Igreja se o candidato a regente de um grupo vocal tiver assiduidade nos trabalhos da igreja, for membro com um bom testemunho, e tiver participação direta em algum dos grupos vocais da igreja, será apresentado à comunidade e, em oração, a Deus, a fim de exercer suas atividades como regente à frente de um grupo vocal, pois a partir da nomeação passará a ser um dos colaboradores do ministério, uma vez que recebera um dom extremamente útil, fundamental e importante e que foi dado diretamente pelo Espírito Santo. Trata-se de uma das políticas internas da Assembleia de Deus, a qual destaca que as orientações de Deus encontram-se acima da formação técnica de qualquer homem.

A partir dessa afirmação podemos concluir que a IEADV escolhe seus líderes de grupos vocais “sem nenhum critério estritamente musical” (CAMPELO, 1999, p. 3) e suas habilidades são resultados de um aprendizado adquirido no próprio seio da Igreja. Sobre esses critérios na igreja Campelo (1999) diz:

Outro fator que influenciará a sua escolha ou permanência no cargo é o seu testemunho diante da comunidade, isto é, seu comportamento e atitudes frente aos dogmas da igreja. Ele pode ser um grande músico, com vários cursos, mas se não proceder conforme as expectativas da Igreja será rejeitado pela comunidade (CAMPELO, 1999, p.3).

Estes fatos mostram que os resultados na *performance* destes líderes, surpreende simplesmente por ser fruto de pura vocação, dedicação e interesse dos mesmos, ou ainda, como a maioria destes acredita, por intervenção divina. Eles creem na capacitação advinda do Espírito Santo que, segundo as escrituras sagradas, capacita-os tanto na execução do louvor (música) quanto na organização e apresentação geral dos coros. Para tanto, esse caráter artístico adquirido por eles se dá pela importante valorização que a música tem na IEADV, que em sua história, a relevante prática da regência de corais é adquirida através do convívio, observação e imitação.

3.2 O gestual dos regentes da Assembleia de Deus em Vila Kiola

Antes do relato sobre o gestual dos líderes dos grupos vocais da IEADV, mencionam-se alguns fatores indispensáveis no gestual. Para Martinez (2000, p.112), “o gesto é um dos meios mais importantes da comunicação não-verbal, que produz uma resposta imediata quando os músicos estão adestrados para isso.” O autor ainda destaca alguns princípios sobre o gestual básico: generalidades do gestual (o tempo forte do compasso - indicar os tempos e outras subdivisões rítmicas – o braço direito devendo funcionar como metrônomo – clareza em cada movimento – em ensaios e apresentações não se pode modificar nada do que já foi preestabelecido); princípios da mão esquerda (a mão esquerda

tem a função de indicar: a dinâmica, a entrada das vozes e instrumentos, os fraseados, os cortes, as exortações, as acentuações musicais e fatos importantes da interpretação) e princípios da mão direita (a função primordial da mão direita é o padrão métrico).

Ressalta-se, dentro dessa linguagem, as técnicas empregadas e o estudo das configurações básicas do gestual, indicando o tempo por meio de movimentos que seguem padrões determinados. Tais padrões identificam-se pelo número de pulsos ou tempos em cada compasso, conforme indicado pelo numerador da fração que sugere a fórmula do compasso.

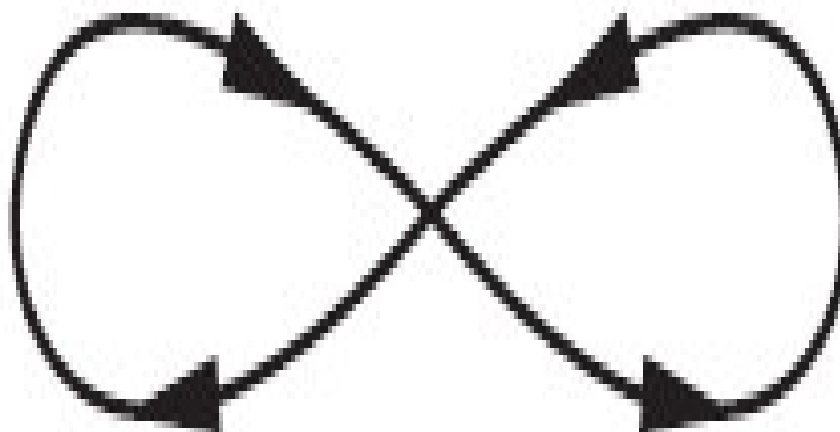
Ao analisar o gestual dos líderes dos cinco grupos vocais e do regente do coral da IADVK, notou-se que apenas este último adota os padrões de regência e a exata marcação de compassos no plano vertical, já os demais não fazem uso de nenhum dos princípios descritos e nem do plano vertical do padrão da regência, o que ocorre são movimentos que demonstram desconhecimento técnico sobre o assunto em questão. Quanto à marcação dos compassos dos líderes dos cinco grupos vocais, observou-se que o plano de regência segue o mesmo padrão, uma técnica fundamentada em princípios pré-estabelecidos e imitados pelos guias que estão à frente do grupo.

Observou-se que as músicas mais frequentes incluídas nos repertórios dos grupos: vocal infantil, vocal de adolescentes, vocal de jovens, vocal de senhoras e vocal de novos convertidos são as que apresentam a fórmula de compassos 2/4, 3/4, 4/4 e 6/8. Para tanto, eles fazem adaptação a um único gestual: “o padrão assembleiano” de conduzir a marcação de compassos. Ressalta-se que tal “padrão assembleiano”, é copiado por mimese¹⁷ dentro desta Igreja. Pode-se considerar que, para eles, este gesto é suficientemente adequado para reger o hino (música) inteiro.

Entretanto, enfatiza-se, em nossa pesquisa na referida Igreja, que no plano vertical de regência, a marcação de compassos tradicionalmente utilizada pelos líderes dos grupos: vocal infantil, vocal de adolescentes, vocal de jovens, vocal de senhoras e vocal de novos convertidos é similar à figura do algarismo “oito deitado”. A figura abaixo ilustra exatamente o plano vertical deste padrão:

¹⁷ Mimese ou mimésis (em grego: μίμησις, *mimesis*), é um termo crítico e filosófico que abarca uma variedade de significados, incluindo a imitação, representação, mímica, *imitatio*, a *receptividade*, o ato de se assemelhar, o ato de expressão e a apresentação do *eu*. Figura de retórica que se baseia no emprego do discurso direto e essencialmente na imitação do gesto, voz e palavras de outrem. Imitação verosímil da natureza que constitui, segundo a estética aristotélica e clássica, o fundamento de toda a arte.

Figura 11: O padrão “assembleiano” ou “oito deitado”



Fonte: https://www.lds.org/bc/content/shared/english/pdf/callings/music/conducting-course/33619_por.pdf?lang=por

Para a questão encontrou-se apenas um material que fundamenta, em poucas palavras, o que fora dito sobre esse padrão do algarismo “oito deitado”. O Curso de Regência, da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias (1995, p.63) diz: “Enquanto rege, caso se perca no movimento de regência, mova o braço para cima e para baixo de acordo com o ritmo da música até localizar-se novamente. Outro padrão neutro que pode ser usado é o de um algarismo oito deitado.” Contudo, estas informações são imprecisas e, apesar de constar num método, não pode-se atestar credibilidade, pois nem em tudo o que se lê deve-se confiar, aceitar ou dar crédito. Em conversa informal com os líderes dos grupos vocais pesquisados os mesmos alegaram não saber de onde surgiu este padrão “oito deitado”. Portanto, constatou-se que eles desconhecem o material que o fundamenta.

No entanto, por se tratar de um gesto pessoal e já tradicionalmente conhecido entre os líderes e cantores dos grupos vocais da IEADV, Zander (2000, p.223) diz que “pelos gestos, que podem ser muito pessoais, gestos já conhecidos pelos cantores, o regente pode fazer de tudo dentro de um bom senso, criando uma linguagem de movimentos e mímica que se torna familiar a todos.” Embora haja esta técnica fundamentada no gestual adotado pelos líderes da igreja estudada, os integrantes do grupo entendem que todos os movimentos adotados pelo seu líder passam alguma informação. Trata-se de uma linguagem não verbal, transmitida pelo regente e compreendida pelo grupo.

Martinez (2000, p.112), diz que “o gesto é um dos meios mais importantes da comunicação não-verbal (...)” e o autor destaca algumas generalidades do gestual: “o tempo forte do compasso, sempre será indicado para baixo; o braço direito deverá funcionar como metrônomo; cada movimento deverá ser expresso com clareza, precisão e bem definido.” Tais

recomendações não são assistidas pelos líderes dos grupos (vocal infantil, vocal de adolescentes, vocal de jovens, vocal de senhoras e vocal de novos convertidos) da AD em Vila Kiola, observou-se que tanto nos compassos simples quanto nos compassos compostos o gestual é o mesmo, por sua vez, o gesto preventivo do líder que executa este padrão e o ponto de apoio de cada tempo deixam a desejar, pois seus movimentos de mãos ficam confusos porque ora o inicia da esquerda para a direita, ou ora dá-se início da direita para a esquerda. Quanto a isso Baptista (1976, p.10) afirma que “todo golpe inicial para ataque é precedido de um gesto de caráter preventivo que, logo de início, deverá sugerir o andamento e a dinâmica próprios do trecho a ser executado”, Martínez (2000, p.113) diz que para os compassos simples e compostos “o ponto de apoio de cada tempo deve ser nítido para que haja a correta interpretação do sinal.” Bozzonni (1998), afirma que se o regente apresentar uma técnica clara e refinada, ele é capaz de desempenhar uma boa atividade à frente de qualquer grupo, pois consegue passar as suas ideias musicais a todos os componentes, através dos seus gestos.

3.3 Sobre os grupos vocais e o coral da Igreja

Ao analisar os grupos vocais e o coral da Igreja Assembleia de Deus na Vila Kiola, percebeu-se que esses têm contribuído para a sociedade de forma crescente, pois muitos dos seus componentes passaram a despertar o interesse pela música e ousaram buscar novos conhecimentos, não somente no canto, como também em instrumentos diversificados. Nota-se, também, que alguns músicos profissionais tiveram seu primeiro contato com música na igreja, tendo as práticas e vivências como parte de sua formação depois desenvolvendo e ampliando seus conhecimentos em instituições formais de ensino musical. E, desta feita, um processo de musicalização evidenciou-se, de forma indireta, nos grupos vocais que na maioria das vezes, veem seus componentes passar a ocupar cargos de ministros de louvor nas atividades musicais promovidas pela igreja.

Outro fator que chamou a atenção nos grupos vocais da Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Vila Kiola, foi a forma como os líderes dos grupos vocais designam suas principais atividades, tais como: os ensaios, os repertórios, o preparo do material, os recursos e as apresentações. Os ensaios e as apresentações serão detalhados nos próximos tópicos.

3.3.1 Os ensaios

As pessoas, normalmente, chegam para participar dos ensaios do seu coral, vindas dos mais variados lugares, executando atividades diversificadas, com a mente cheia dos mais complexos problemas, com diferentes níveis de disposições físicas e mentais, e conseqüentemente, com maior ou menor motivação para se envolver em um ensaio dinâmico e produtivo (MATHIAS, 1986, p.22).

Normalmente os grupos vocais da AD em Vila Kiola costumam ensaiar nas manhãs e/ou tardes de domingo e início das noites de segunda-feira, quarta-feira e sexta-feira. Isso porque a maioria dos seus cantores trabalha ou estuda pela manhã ou tarde; quando chegam aos ensaios, os participantes, frequentemente apresentam tensões e fadigas, acumulados no decorrer do dia, fato este, que pode atrapalhar a sua atuação perante o grupo. Rocha (2003, p.82), diz que “ensaio significa oficina musical que demanda tempo de elaboração e maturação da substância musical.” Para tanto, Martinez (2000) enumera algumas estratégias que poderiam ser desenvolvidas em um ensaio. São elas: 01. Relaxamento; 02. Técnica Vocal; 03. Aquecimento; 04. Ensaio (ensaio de naipes, ensaio de conjuntos, finalização da obra, estudo do texto, planificação do horário de ensaio, posicionamento do coral). Sabe-se que um ensaio pode ser processado de diferentes maneiras, no entanto entende-se que todas estas etapas são de vital importância e seriam muito eficazes para todo e qualquer grupo. A seguir detalham-se os ensaios dos grupos vocais da Assembleia de Deus em Vila Kiola:

- **Coral da Igreja**

Detalhamos algumas particularidades sobre este coral. É o único grupo que tem como líder um regente com formação musical. Este, por sua vez, desempenhou o papel de regente e ampliou seus conhecimentos, aplicando-os no coral da Assembleia de Deus na Vila Kiola. Notou-se que em seus ensaios, o coral da igreja passa por uma série de preparações: relaxamentos, aquecimentos vocais, solfejo melódico e rítmico e, por fim, o ensaio em si. Rocha (2004, p.26) defende que “se souber aonde quer chegar, caberá ao líder estabelecer metas e criar as estratégias e táticas eficazes que lhe possibilitem ir vencendo as etapas necessárias para a consecução dos objetivos”.

As metodologias adotadas por este regente são eficazes e tem influenciado o coro a participar assiduamente dos ensaios. O coro canta à capela e é dividido em quatro vozes: soprano, contralto, tenor e baixo, no que resulta uma sonoridade harmônica de qualidade e agrada, em muito, aos membros da igreja.

Os recursos adotados pelo regente do coral para os ensaios são: um teclado digital ou uma escaleta, um aplicativo no celular denominado *Ensemble Composer*, um *notebook* com o programa *Finale* e as partituras do hinário da igreja denominado Harpa Cristã (um livreto com as canções congregacionais) da qual é extraído todo repertório para o coral. As vozes são passadas separadamente e apenas alguns dos componentes acompanham com partitura em mãos, uma vez que nem todos sabem ler uma partitura. Em alguns momentos, o segundo regente passa as vozes do tenor, enquanto as vozes dos sopranos, contraltos e baixos são passadas pelo regente titular, propriamente dito. Quando não há a assimilação das vozes, o regente prepara áudios separadamente de cada voz e distribui entre os cantores de cada naipe que precisam aprender para que, assim nos próximos ensaios, o coro tenha um melhor desempenho. Para tanto, Zander (2003, p.20) afirma que “como guia de um conjunto, é igualmente preciso que tenha certas qualidades de organização, pois a prática mostrará que grande parte do trabalho elementar na regência consiste simplesmente em ‘organizar’ o todo”.

Por fim observou-se a técnica do regente do coral da igreja, e percebeu-se que sua postura, seus gestos, a posição das mãos, suas atitudes, os recursos e metodologias utilizados, passam segurança ao grupo. E isto implica que o estudo sistematizado e a aplicação dos conhecimentos adquiridos, o grau de cultura e a autoridade de comando o qualificam como regente.

A única impressão que o regente deve causar, tanto em seu meio de trabalho como nos ouvintes, é a de controle absoluto de si e de sua tarefa de identificação com o seu grupo e a obra que executam, e de simpatia para com os ouvintes. O regente deve irradiar somente música em todos os sentidos e não agir de modo que, às vezes, perca a dignidade, transformando sua atuação em mera aparência (ZANDER, 2003, p.21).

- **Vocal infantil, adolescentes, jovens, senhoras e novos convertidos**

Todos esses grupos têm líderes sem nenhuma formação na área da música e alguns desses afirmaram ter participado de apenas três pequenas palestras sobre regência coral, promovidas pela própria igreja. Notou-se que, diferentemente do coral, em seus ensaios, estes grupos não apresentam as mesmas metodologias, tais quais: relaxamentos, aquecimentos vocais, solfejo melódico e rítmico. Os ensaios apresentaram-se produtivos, contudo, percebeu-se que há evasão de alguns componentes e isso é um fator preocupante. No entanto, são elaboradas algumas estratégias para estimular a assiduidade dos participantes nos ensaios, tais como: premiações aos três participantes mais assíduos, jantar com o grupo,

confraternizações, distribuição de chocolates aos integrantes e passeios incluindo lazer (piscina, futebol, vôlei e dinâmicas em grupo).

Os recursos adotados são: cópias com as letras das músicas, *cds* com *play-back*, a aparelhagem de som da igreja ou caixa amplificadora, microfones e *dvd* portátil. Os métodos de aprendizado das músicas são praticamente os mesmos em todos os grupos: audições do áudio original da música. Tal procedimento permite que os componentes memorizem a melodia e letra e, logo em seguida, cantem com o acompanhamento do *play-back* ou, em alguns casos, com a banda da igreja.

Somente o vocal infantil não utiliza cópias, pois nem todas as crianças sabem ler. Porém as líderes fazem leitura da letra antes da audição, logo em seguida cantam por partes a música. Uma das líderes disse sentir a falta da participação dos músicos da igreja para que o ensaio fosse mais proveitoso.

Figura 12: Ensaio do vocal infantil



Fonte: Acervo próprio

A duração dos ensaios, geralmente varia entre uma hora e uma hora e meia em apenas um dia da semana, e nesse pouco tempo os líderes conseguem passar as músicas com suas respectivas letras. No entanto, enfatiza-se que, mesmo se tratando de um simples ensaio, o gestual convencional, “oito deitado”, é executado, mesmo sendo com o acompanhamento do *play-back* (utilizado, nos ensaios, logo após a memorização da melodia e letra da música com o CD original da canção e em suas respectivas apresentações).

O repertório dos grupos é diversificado e todas as vozes são predominantemente passadas no mesmo momento, uma vez que os grupos cantam em uníssono. No entanto, há no grupo de jovens, ocasiões em que os naipes (sopranos e contraltos ou sopranos e tenores) são passados separadamente, pelo fato de, às vezes, ter divisão de vocal. Em alguns momentos, o próprio líder, o segundo líder ou um dos integrantes do grupo faz o solo, enquanto os demais aguardam o momento para cantar. Isso é determinado pelos líderes de cada grupo vocal.

Dentre todos esses, o vocal de jovens se sobressai por ser o único que, às vezes, se prepara para cantar com duas linhas melódicas (sopranos e contraltos ou sopranos e tenores) acompanhado da banda da igreja, de um piano ou de um violão, e saber a importância dos aquecimentos e relaxamentos antes e depois dos ensaios regulares, mas não o fazem por não conhecerem técnica alguma. Notam-se, entretanto, como os grupos se apoiam em seus líderes e a importância que estes têm para com os seus liderados. Segundo Zander (2003), a segurança e confiança apresentadas pelos regentes justifica a confiança dos cantores e desta forma o grupo fica bem-disposto e terá maior gozo e despreocupação a fim de executar suas atividades com convicção, o que será estimulante tanto para o grupo quanto para o líder. O autor continua:

nenhum grupo gosta que seu guia mostre indecisão. Esta fraqueza diminui a confiança daqueles que lhe estão subordinados. A falta de confiança tira também o respeito e implica não saber. Ninguém quer ser guiado, muito menos ensinado, por quem não domina o que ensina. Caso o regente tenha dúvida, que seja espontâneo e não queira ocultar sua incapacidade por um rigor que se reflita só em sua condição de chefe. A autoridade, no caso, decorre do domínio, do saber (ZANDER, 2003, p. 221).

Figura 13: Ensaio do vocal de Jovens



Fonte: Acervo próprio

Nota-se a importância da precisão do regente nas técnicas de ensaio e é, exatamente, o que os seus subordinados esperam. Que ele se mostre seguro e domine aquilo que passa, seja exigente e se expresse com clareza durante os ensaios a fim de que o grupo obtenha um melhor resultado em suas apresentações.

3.3.2 As apresentações

Os grupos vocais e o coral têm suas apresentações musicais dentro da própria igreja e, durante duas vezes ao ano, no Templo Central (Sede das Assembleias de Deus em São Luís), onde todos os membros são convidados para cantar de um a dois hinos a pedido do pastor presidente, José Guimarães Coutinho. Vê-se, então, a importância que cada grupo apresenta para a congregação, uma vez que cantam em uníssono algumas músicas escolhidas por um dos líderes dos grupos vocais, geralmente o de senhoras.

Para os membros da IEADV, a música não é somente uma parte do culto, mas também um dos mais importantes incentivos para excitar no homem a necessidade e o desejo de adorar a Deus. Na Bíblia sagrada, mais precisamente no capítulo 25 de I Crônicas, encontram-se registros que retratam a função primordial da música no serviço divino. O rei Davi, juntamente com os líderes dos levitas escolheram os seguintes grupos de famílias para dirigirem os cultos de adoração dessa época: Asafe, Hemã e Jedutum. Eles foram os responsáveis por anunciar a mensagem de Deus através da música e, para isso, eles reuniram no templo 288 cantores de coro e instrumentistas, dos quais foram treinados e conduzidos em 24 grupos de 12, onde cada grupo tinha um líder.

O mesmo ato acontece na comunidade estudada. A música apresentada por grupos vocais sempre ocupou um papel de extrema importância nos cultos. No entanto, as músicas são contextualizadas para servir somente de louvor e adoração a Deus e anunciar a mensagem dele. Trata-se da inserção da música na liturgia da Igreja e para a liderança as principais funções dos grupos vocais são: integrar os seus membros e adorar a Deus na beleza da sua santidade através dos louvores ofertados a ele. Segundo os ensinamentos estabelecidos na AD, a música foi criada por Deus e pode retornar a ele em forma de louvor. Baseado nesse contexto, mostram-se as apresentações dos grupos vocais da IEADV.

Normalmente os grupos têm participações em cultos ditos oficiais e geralmente aos dias de terça-feira, domingos, cultos de Santa Ceia (uma vez ao mês, variando nos dias da semana), cultos festivos, cultos de rua e cultos de Assembleia Geral (no Templo Central das Assembleias de Deus em São Luís). Cada grupo apresenta em média dois hinos (louvores),

frequentemente com o acompanhamento do *play-back* ou, em alguns casos, com a banda da igreja. Os grupos vocais ficam posicionados em um espaço próprio, determinado pela organização da igreja. Quando o pastor e/ou dirigente anuncia a apresentação de algum dos grupos, imediatamente o seu líder ou um dos cantores leva o *CD* com *play-back* para o sonoplasta, faz um gesto particular (avisando aos integrantes que devem levantar, pois ficam sentados), com um gesto preventivo, que também é algo particular, dá início a execução do louvor (música) e começa a reger ao seu modo. Com um movimento uniforme dos braços, porém com o braço esquerdo acompanhando o desenho do braço direito em sentido inverso, nota-se claramente a trajetória do “oito deitado”, mais uma vez retomando o que fora dito a respeito do padrão “assembleiano” de reger, quer a música esteja em compasso simples ou composto, quer seja binário, ternário ou quaternário, o trajeto das mãos sempre é o mesmo.

Observou-se que em alguns momentos os regentes se ausentaram no momento da apresentação e este acontecimento deixou os grupos inseguros, prejudicando, assim, o seu desempenho em suas respectivas apresentações. Para tanto, percebe-se que o regente torna-se um agente facilitador para o sucesso coletivo como um todo. Para Zander (2003, p. 148), “a responsabilidade do regente como autoridade é grande, porque com sua capacidade deve ser o guia, a alma e a vida de seu agrupamento. O corpo é o reflexo do que o regente pode e sabe.”

Figura 14: Apresentação do vocal de crianças



Fonte: Acervo próprio

Da figura acima se destaca uma das crianças fazendo o solo (garoto à esquerda segurando o microfone) e a outra regendo o grupo. Esse fato se dá à medida que as líderes deste grupo incentivam as crianças a aprender o método “assembleiano” de conduzir. As líderes deste grupo afirmaram ter certa dificuldade ao escolher uma das crianças para dirigir, pois a maioria delas gosta de estar à frente do grupo executando o gestual. No entanto, segundo as observações, apenas algumas das crianças executam os gestos dentro do compasso.

Logo em seguida observou-se a apresentação do regente e grupo vocal de adolescente. Embora seja um grupo liderado por uma adolescente de 17 anos, não deixa a desejar em seu desempenho, pois sua líder sente-se completamente desinibida, tanto para o grupo, quanto para o público. Todavia, assim como os demais, não fazem aquecimentos nem antes e nem depois das suas respectivas apresentações. O gestual utilizado também é o “oito deitado”, citado anteriormente que nos deixa confuso ao conferir o compasso. Para tanto, notou-se afinação no grupo e as vozes desenvolviam uma sonoridade leve e agradável, apesar da música ser cantada em uníssono e com o acompanhamento do *play-back*. No entanto, um fato curioso desta líder é que ela não canta de forma afinada, todavia a escolha do seu repertório agrada muito aos membros da igreja que exaltam a Deus através da música entoada por este grupo vocal.

Nas observações junto aos ensaios, observou-se que essa líder põe os seus liderados para ouvir a música a ser ensaiada e distribui as cópias com letra da canção. Os integrantes, segundo a líder, ouvem a música até aprenderem e, logo em seguida, cantam-na enquanto a sua líder fica ouvindo com atenção. Notou-se, portanto, que a desafinação dessa líder não atrapalha no desempenho do grupo, pois o fato dos integrantes estarem expostos às músicas (SOBREIRA, 2003) que serão ensinadas através do CD simplifica o aprendizado da melodia e letra do repertório. O termo desafinação é definido por Sobreira (2003) referindo-se às pessoas que, embora “convivam com padrões musicais comuns à nossa cultura, não conseguem reproduzir vocalmente uma linha melódica cometendo erros, entre os intervalos das notas, que a tornam diferente do modelo sugerido” Sobreira (2003, p. 33). Mas é fato que com uma boa e sensata orientação, essa desafinação pode ser evitada (ZANDER, 2003).

A seguir relatar-se-á a *performance* das líderes do grupo de jovens. Durante o período de observações, constatou-se que tanto os gestuais, quanto as metodologias são as mesmas e que não há aquecimento vocal nem antes e nem após as suas devidas apresentações.

O posicionamento das mãos, as entradas, o padrão de condução e marcação dos compassos, o corte final são os mesmos dos demais líderes dos grupos vocais.

No momento da apresentação as líderes chegam a um acordo para saber quem estará à frente para conduzir o grupo, na maioria das vezes a primeira líder é quem o faz, a segunda líder faz o solo enquanto a terceira líder ajuda o grupo na execução da música, vale ressaltar que há rodízio destas. No entanto, as mesmas selecionam, também, em alguns casos, um dos integrantes para cantar o solo de uma das músicas apresentadas. As líderes justificam esse fato afirmando que qualquer um dos componentes do grupo vocal é capaz de cantar.

Figura 15: Vocal de Senhoras se apresentando em culto de Santa Ceia da IEADVK



Fonte: Acervo próprio

Na apresentação do grupo de senhoras em culto de Santa Ceia, figura acima, destaca-se o posicionamento de mãos da líder, as cópias com letra da música e o ponto de visão em relação ao grupo. Observa-se que não há equilíbrio da parte do coro e do regente, uma vez que esta se encontra em uma posição demasiado abaixo do coro e as cantoras não conseguem vê-la adequadamente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, comunga-se da definição de Coro ou Coral compartilhada por BOTTA, Leonardo (2010, p.1), quando este afirma apresentar-se como: “um grupo de aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social”, sendo este também conforme o mesmo autor, “um espaço constituído por diferentes relações pessoais e de ensino aprendizagem exigindo do regente uma série de habilidades e competências”, o que também se concorda ao final desta pesquisa, em especial no desenvolvimento musico-social promovido pela pertinente prática de regência de corais da IEADV, *locus* de investigação, pois, verificando-se a classificação dos grupos regidos dentro da Igreja constatou-se que apesar de serem de natureza amadora realizam um trabalho histórico no contexto das apresentações artístico-religiosas, as quais a denominação se propõe.

Constatou-se, portanto, o alcance do objetivo principal desta monografia, pois descreveu-se como se caracteriza a regência nos grupos vocais da Assembleia de Deus na Vila Kiola. E especificamente, estudou-se os padrões de regência da referida Igreja, configurando a metodologia e a prática dos líderes nestes grupos, identificando os fatores que contribuem para *performance* final da regência dos grupos pesquisados.

Ressalta-se que foi possível identificar uma sistematização ou adoção de um método específico para a regência e, embora os líderes dos grupos, vocal infantil, de adolescentes, de jovens, de senhoras e de novos convertidos, apresentem um gestual próprio, constatou-se que o aprendizado deles é baseado na convivência com o grupo.

Os cinco grupos vocais citados, independente de onde irão se apresentar, são sempre conduzidos, pelos seus respectivos líderes, através do padrão “oito deitado” que é desnecessário por ser um gestual mecânico e sem sentido, pois os cantores não atentam para a marcação de compassos executada e sim para a linguagem não-verbal do seu diretor. E, como mencionado anteriormente, este padrão deixa-nos confuso quando conferimos os tempos dentro dos compassos simples ou compostos. Sabendo-se que o primeiro tempo sempre será executado para baixo, neste padrão “oito-deitado” o primeiro tempo ora começa de dentro para fora e ora começa de fora para dentro, ou seja, não é possível identificar uma sistematização específica que determine onde será o primeiro tempo, o tempo forte.

Para tanto concluímos que seria interessante que o regente do coral da IEADV, por ter as qualidades referenciadas pelos autores estudados e executar corretamente o plano vertical da regência, organizasse alguns seminários a fim de incentivar os demais líderes a renovar e revitalizar os seus conhecimentos sobre a arte da regência coral, de maneira que os

grupos vejam o aprendizado e progresso dos seus respectivos diretores, pois se faz necessário um padrão correto na marcação dos compassos. No entanto, o esmero e dedicação com que realizam a direção dos grupos, ou seja, a prática musical exercida tem merecido um valioso destaque junto à comunidade em que estão inseridos, bem como estratégia de inclusão social dos seus cantores por suas atividades musicais desenvolvidas.

Tais iniciativas exitosas e o bom desempenho dos já muito reconhecidos coros da Assembleia de Deus em Vila Kiola, junto à comunidade e de fora dela, nos credibiliza a reconhecer e constatar que aos líderes dos grupos, cabe já uma forma de distinção pelo trabalho ali desenvolvido tendo em vista o compromisso, a responsabilidade, o entrosamento com seus grupos vocais e públicos, sejam eles cristãos ou não, devido ao caráter evangelístico de muitas de suas apresentações.

Outras contribuições prestadas destes podem ser consideradas quanto ao seu caráter sócio-educativo, pois viabilizam melhorias na comunicação entre crianças, adolescentes, jovens, mulheres e homens da referida comunidade, além de socializar e refinar o gosto pelas artes, música e valores ético-morais, além de proporcionar produções artístico-culturais na região minimizando, assim, conflitos sociais, violência urbana e outras mazelas vigentes neste bairro de periferia, localizados entre os municípios metropolitanos da grande ilha (São Luís, Paço do Lumiar e São José de Ribamar).

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Raphael. **Tratado de Regência**: aplicada à orquestra, à banda de música e ao coro. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.
- BENNET, Roy. **Uma Breve História da Música**. Tradução Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1986.
- BORGES, Jane (Org). **Dinâmica de Ensaio Coral**. São Carlos, 2007. 17p. (Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Educação e Ciências Humanas, UFSC, para obtenção do título de Licenciatura em Música).
- BOZZINI, Angelino. A técnica do maestro I. **Revista Weril**, nº 120, 1998.
- BRANDVIK, Paul. Choral Tone. IN: WEBB, Guy B. (ed.). **Up front! Becoming the complete choral conductor**. Boston: E. C. Schirmer, 1993. p. 147-186.
- CAMPELO, Regina Celia Lopes. **O coro como fator musicalizador na Igreja Presbiteriana do Brasil**. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1999. Dissertação (Mestrado em Música).
- CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música: Volume 1/** Roland de Candé; tradução Eduardo Brandão; revisão de tradução Maria Appenzeller. – 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música**: da idade média ao século XX. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2009.
- CONDE, Emílio. **História das Assembleias de Deus no Brasil**. Rio de Janeiro: CPAD, 2000.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Ed.34, 2004.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto *et al.* **Reflexões sobre aspectos da prática coral**. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p.6-49.
- FILORAMO, Giovanni; PRANDI, Carlo. **As Ciências das Religiões**. São Paulo: Paulus, 1999.
- FUCCI AMATO, R. C.; ESCRIVÃO FILHO. **Por dentro do coral: Análise da estrutura organizacional de sete coros brasileiros**. XXXI ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO. Inovação Tecnológica e Propriedade Intelectual: Desafios da Engenharia de Produção na Consolidação do Brasil no Cenário Econômico Mundial Belo Horizonte, MG, Brasil, 04 a 07 de outubro de 2011.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª. Ed. São Paulo: Atlas S/A, 2002.

GIMENES, Renato Lanza. **O trabalho realizado pelo regente por trás da técnica e estética da regência coral e o seu resultado na performance.** São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, 2010. (monografia).

HEFFERNAN, Charles W. **Choral music: technique and artistry.** Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1982.

JOANYR, Oliveira. **As Assembleias de Deus no Brasil** 1º ed Rio de Janeiro CPAD editora, 1997.

JUNKER, David. O movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica In: Anais do Congresso da ANPPOM, XI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, Campinas: 1999. p. 2-8. Disponível em www.anppom.com.br/anais. Acesso em 18/04/2015

KAMINSKI, Carlos. **A história da regência orquestral do século XIX.** São Paulo: Grafe editorial, 1999.

CURSO DE REGÊNCIA DA IGREJA DE JESUS CRISTO DOS SANTOS DOS ÚLTIMOS DIAS - IJCSUD, SÃO PAULO, ED.IJCSUD, 1995.

MARTINEZ, Emanuel. **Regência Coral: princípios básicos,** Curitiba: Ed. Colégio Dom Bosco. 2000.

MATHIAS, Nelson. **Coral: um canto apaixonante,** Brasília: DF, Ed. Musimed, 1986.

NEWTON, George. **Sonority in singing: an historical essay.** Nova York: Ed. Vantage, 1984.

PENNA, Maura. **Reavaliações e buscas em musicalização.** São Paulo. Ed. Loyola, 1991.

PEREIRA, Leonardo Corrêa Botta. **Recursos de ensino-aprendizagem utilizados na prática Coral: observando 10 corais na cidade de São Luís-MA.** São Luís, UFMA, 2010. (monografia).

ROCHA, Ricardo: **Regência: uma arte complexa.** Técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais. Ibis Libris, Rio de Janeiro, 2004.

SANTOS, Lyndon de Araujo. **As outras faces do sagrado; protestantismo e cultura na primeira república brasileira** São Luis Ma, Edufma 2006.

SILVA, Rayfran Batista da. **História das Assembleias de Deus no Maranhão.** vol 1 São Luis MA ,Edigraf, 2001

SMITH, Brenda & SATALOFF, Robert Thayer. **Choral pedagogy.** San Diego: Singular Publishing Group, 2000.

SOBREIRA, Silva Garcia. **Desafinação vocal.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Musimed, 2003.

SOUSA, Sebastião Cleyton Alves de, **História das Assembleias de Deus de Imperatriz.** Imperatriz MA edições IEADI, 2002

VALLADARES, Débora Generozo. **Canto Coral: Reflexões através de um coro evangélico.** Rio de Janeiro, URJ, 1998. (monografia).

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. **Ampliando o repertório do Coro Infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética.** São Paulo, Ed. UNESP: Rio de Janeiro – FUNARTE, 2008.

ZANDER, Oscar. **Regência coral.** Porto Alegre: Movimento, 2003.

BIBLIOGRAFIA

ADELMAN, Clem; KEMP, Anthony E. **Estudo de caso e investigação-ação**. In: KEMP, Anthony E. (Ed.). *Introdução à investigação em educação musical*. Tradução de Ilda Alves Ferreira e Fernanda Magno Prim. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. cap. 6., p. 111-134.

ALMEIDA, João Ferreira. **Bíblia de Estudo Pentecostal**. Rio de Janeiro: CPAD, 1995.

ARAÚJO, Israel de. **Dicionário do Movimento Pentecostal**. 1 ed. Rio de Janeiro, RJ. CPAD, 2007.

DREHER, Martin N. **A Crise e a Renovação da Igreja no Período da Reforma**. São Leopoldo: Sinodal, 1996 (Coleção Histórica da Igreja; v 3)

FERNANDES, Ângelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. *Música Hodie*, volume 6, número 1, p. 51–74, 2006.

FERREIRA, Antônio José. **As Fontes Bíblico Patrísticas da Música Litúrgica**. Meloteca, 2009.

LIBANEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez, 2008.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22. ed. rev. E ampl. São Paulo: Cortez, 2002.

ANEXOS

ANEXO A: QUESTIONÁRIO DE PERFIL

ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADA AOS REGENTES DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM VILA KIOLA

IDENTIFICAÇÃO

Nome: _____ Idade: _____
 Profissão: _____

FORMAÇÃO MUSICAL

Marque com um X a opção que melhor se adapta à sua formação musical

- () Conservatório ou Curso Técnico em Música
 () Curso de Licenciatura em Música
 () Curso de Bacharelado em Música
 () Pós-Graduação em Música
 () Nenhum

SOBRE OS GRUPOS VOCAIS E REGENTES

* N° de participantes

- () Até 20 () de 20 a 40 () mais de 40

* Classificação

- () Infantil () Masculino () Profissional
 () Adolescentes () Feminino () Amador
 () Jovens () Misto
 () Adultos

* N° de Naipes

- () 02
 () 03
 () 04
 () não há divisão

Quantos anos exerce a função de regente? _____

Quantos grupos vocais você está regendo atualmente? _____

Com relação a cursos de regência coral, você: () faz () já fez () nunca fez

Com relação a aulas de canto, você: () faz () já fez () nunca fez

ANEXO B: QUESTIONÁRIO

1. Qual a importância que a Regência tem em sua vida?
2. Como começou sua história na Regência?
3. Porque você aceitou ser regente do grupo Vocal na Igreja?
4. Quando e como você fez o curso específico de regência?
5. Você aprendeu as técnicas de Regência? Comente.
6. Quantos regentes existem no grupo?
7. Existe alguma orientação específica aos Regentes da Igreja AD? Qual?
8. Existe ordem de aprendizagem das vozes?
9. Qualquer pessoa é capaz de cantar no grupo vocal?
10. Existe alguém que não saiba cantar no grupo vocal?
11. Qual o perfil do cantor do grupo?
12. Qual o número de cantores que fazem solo atualmente no grupo vocal?
13. Quantas vozes masculinas e quantas vozes femininas existem no grupo?
14. Quais os locais de ensaios e do grupo vocal?
15. Quais métodos e recursos você usa para ensaiar com o grupo?
16. Como as músicas deveriam ser ensinadas nos ensaios regulares?
17. Qual instrumento você utiliza para ensaiar? Comente.
18. Existe um momento específico nos ensaios para o estudo da música?
19. O grupo tem acesso a partituras? Porque?
20. Qual a forma de ingresso no grupo vocal?
21. O grupo canta com acompanhamento de banda, playback ou à capela? Porque?
22. Antes dos ensaios e apresentações você faz aquecimento vocal? Justifique a sua resposta.
23. Depois dos ensaios e apresentações você faz aquecimento vocal? Justifique a sua resposta.

ANEXO C:
CÓPIA COM LETRA DE UMA MÚSICA ENSAIADA PELO VOCAL DE JOVENS

Tudo Por Você

Cristina Mel

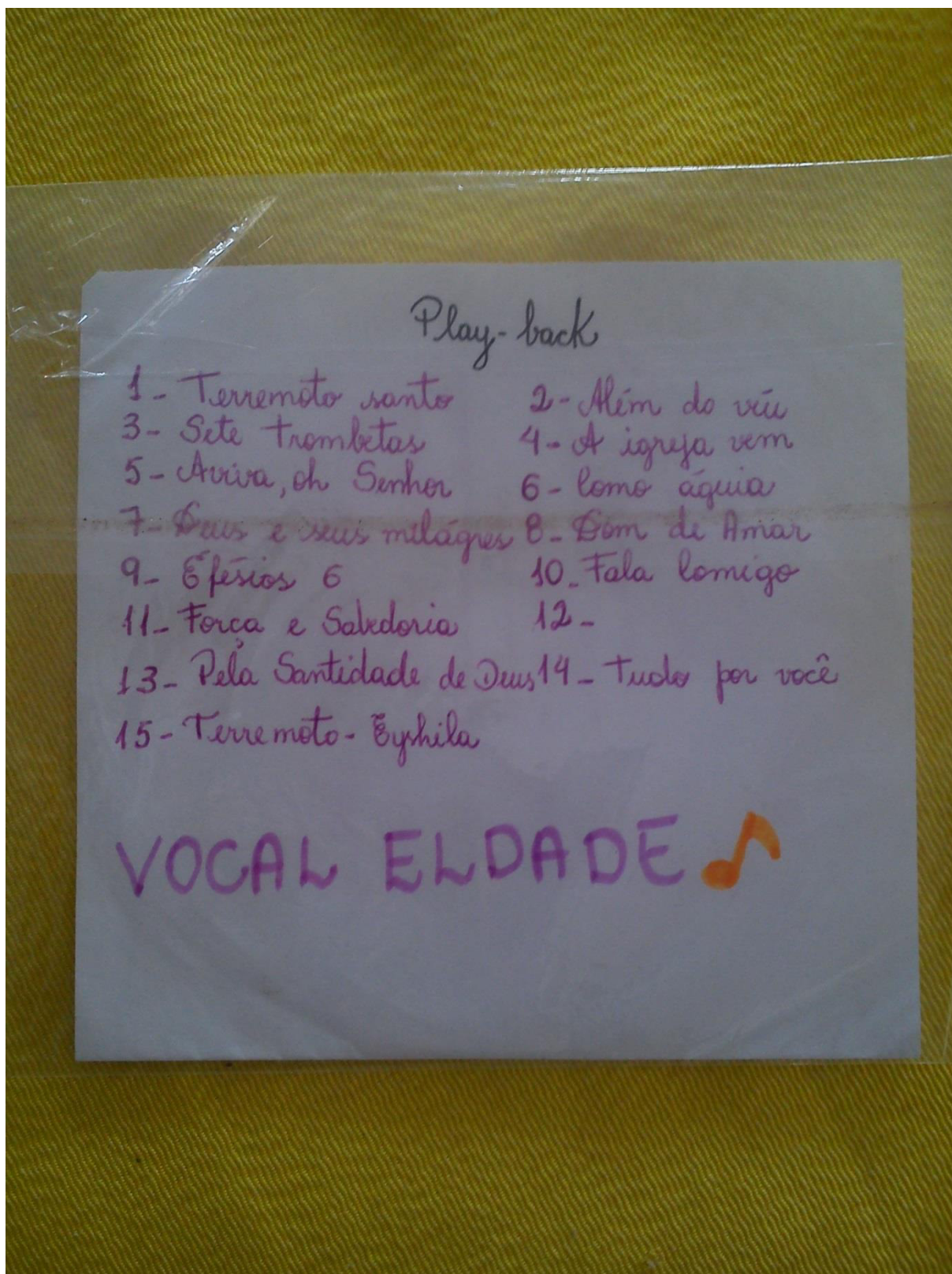
O sol se esconde sob o teu olhar
E te obriga a enfrentar mais uma noite sem
dormir
As lutas em tua porta vêm bater
Na intenção de te fazer da caminhada desistir

Com lágrimas nos olhos você ora
Soluçando a Deus implora forças pra sobreviver
O céu se move porque Deus atende
O teu pranto Ele entende
E manda alguém te socorrer

E por você Deus estremece terra
Quebra as cadeias pra te libertar
Onde estiver, Ele manda um anjo
Até o cativo para te buscar

Deus entra em cena contra o inimigo
E mostra que contigo Ele sempre está
Quem toca em você está tocando em Deus
E procurando fogo para se queimar

Você está à sombra do Onipotente
Você tem mil motivos pra seguir em frente
Quem vier te ofender
Com Deus vai ter que guerrear.

ANEXO D: CD COM PLAY BACK DO GRUPO VOCAL ELDADE (JOVENS)

ANEXO E: UMA DAS PARTITURAS DO CORAL DA IEADVK

39

Alvo Mais Que a Neve

H. M. W

$\text{♩} = 88$ *Andante* *p*

1. Ben - di - to se - ja o Cor - dei - ro, Que na cruz por nós pa - de -
 2. Quão es - pi - nho - sa a co - ro - a Que Je - sus por nós su - por -
 3. Se nós a Ti con - fes - sar - mos, E se - guir - mos na Tu - a

ceu! Ben - di - to se - ja o Seu san - gue, Que por
 ④ tou! Oh! Quão pro - fun - das as cha - gas, Que nos
 luz, Tu não so - men - te per - do - as, Pu - ri -

nós, a - li E - le ver - teu! Eis nes - se san - gue la -
 ⑦ pro - vam quan - to E - le a - mou! Eis nes - sas cha - gas pu -
 fi - cas tam - bém, ó Je - sus; Sim, e de to - do o pe -

va - dos, Com rou - pas que tão al - vas são,
 ⑩ re - za Pa - ra o ma - ior pe - ca - dor!
 ca - do! Que ma - ra - vi - lha de a - mor!

Cresc. *Rit.*

f a tempo

Os pe - ca - do - res re - mi - dos, Que pe - ran - te seu Deus já es -
 13 Pois que mais al - vo que a ne - ve, O Teu san - gue nos tor - na, Se -
 Pois que mais al - vo que a ne - ve, O Teu san - gue nos tor - na, Se -

Côro *f* *p*

tão!
 16 nhor!
 nhor.

Al - vo mais que a ne - ve!
 Oh, sim mui - to mais!

Oh, sim mui - to mais!

f *p* *f*

Al - vo mais que a ne - ve! Sim, nes - se san - gue la -
 19 Oh, sim mui - to mais! Oh, sim mui - to mais! Sim, nes - se san - gue la -

va - do, Mais al - vo que a ne - ve se - rei.
 22 va - do, la - va - do, Mais al - vo que a ne - ve se - rei! se - rei!