

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Willsterman Sottani Coelho

TÉCNICAS DE ENSAIO CORAL:
reflexões sobre o ferramental do
Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca

Belo Horizonte
2009

Willsterman Sottani Coelho

**TÉCNICAS DE ENSAIO CORAL:
reflexões sobre o ferramental do
Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Música da Escola de
Música da Universidade Federal de Minas
Gerais como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: *Performance Musical*
Habilitação: Regência Coral
Orientação: Prof. Dr. Oílham José Lanna
Co-orientação: Prof. Dr. Antônio Lincoln
Campos de Andrade

Belo Horizonte
2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
e-mail: mestrado@musica.ufmg.br
Tel.: (31) 3409-4717 Fax: (31) 3409-4720

Dissertação defendida pelo aluno **Willsterman Sottani Coelho** em 27 de maio de 2009 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Oílham José Lanna
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade
Co-Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Antônio Canedo
Universidade do Estado de Minas Gerais

Profª. Drª. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais

DEDICATÓRIA

Esta dissertação e a audição registrada no vídeo que a acompanha são frutos de um milagre. Minha esposa, meus pais, minha irmã, minha sogra e meus melhores amigos sabem o que quero dizer. Dedico, portanto, esses frutos a Aquele que realizou o milagre.

À única fonte de toda Vida,

O único vivo e Eterno Deus,

O Criador,

O Soberano detentor de todo o poder,

(Por cuja Majestade a arrogância humana se abate),

O Pai perfeito (justo e piedoso).

A Ele e a Seu Filho Unigênito

(Que recebeu o Nome que está acima de todo nome,

Cujo favor é derramado com amor infinito),

Jesus, o Messias.

AGRADECIMENTOS

A minha linda e amada esposa (Sandrinha): por seu doce amor, sua paciência incrível e sua abnegada dedicação em todas as áreas.

A meus pais (William e Aparecida), minha irmã (Jéssica), meus avós (Wilson, Didinha, Darcy e Carmem), minha sogra (Sandra) e meus pastores (Marcelo, Jorge, Matheus, Aender e Flávio M. F.): pelas constantes e valiosas orações.

A meus queridos e inesquecíveis amigos (anjos!) Flávio F. S., Marcos E. C. Filho e Simone K. G.: por me emprestarem seus ombros e ouvidos. Também pela cordial e salutar leitura que fizeram do texto quando eu já havia perdido as esperanças.

Aos trinta amigos que vibraram com e se dispuseram a (e aos outros trinta que vibraram com, mas não puderam) cantar em minha audição final, depois de seis semanas de ensaios às tardes de Domingos e muito estudo individual: pela seriedade com que abraçaram o trabalho e pela agradável companhia nos últimos momentos antes da defesa.

Aos coros que já regi, pelas melhores aulas de Regência Coral de que já desfrutei: Coral Cantáridas (Instituto de Ciências Biológicas da UFMG), Coro da Igreja Metodista Izabela Hendrix, Madrigal Mocó (Mostra de Composições da Escola de Música da UFMG), Coral Angelus, Coro VivAvoz (Tiradentes, MG), Coro Hallel (Ministério Ensinando de Sião) e Ars Nova – Coral da UFMG. Também por tolerarem o meu gênio por tantas vezes rompante (estou melhorando, viu?).

Aos coros em que cantei e a seus regentes, pelos mesmos motivos: Madrigal do Conservatório Pe. José Maria Xavier (com Adilson Cândido, São João del Rei, MG), Coral da FUNREI (com Neri Contin, São João del Rei, MG), Coro de

Câmara da Escola de Música da UFMG (com Iara Fricke-Matte e Lincoln Andrade) e Coro Madrigale (com Arnon Sávio).

A Ernani Aguiar, Luiz Carlos Rocha (*in memoriam*), Hécio Rodrigues, Ângelo Fernandes, Luzia Antoniol, Leonardo Silva, Marco Verona e Suzana Meinberg: pela inestimável contribuição como entrevistados. A Rafael Grimaldi (*in memoriam*): pela disposição demonstrada em ajudar, embora os tempos não tenham sido favoráveis.

Ao Maestro Arnon Sávio e ao Coro Madrigale: por me terem proporcionado o contato com a obra do Maestro Carlos Alberto e pelo apoio que me deram, principalmente à época do processo seletivo para o mestrado.

Ao professor Baeta Zille: por me auxiliar na elaboração do projeto original.

Aos professores Sérgio Canedo e Luciana Monteiro, na qualidade de banca: pela leitura cuidadosa (mesmo em tempo tão estreito) e pelo apreço demonstrado por esta pesquisa.

Aos professores Oiliam Lanna e Lincoln Andrade: meu respeito e admiração sincera.

A todos os que se surpreenderam com, acreditaram em, desejaram e apoiaram esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa foi realizada tendo em vista a singularidade e a importância do trabalho desenvolvido pelo Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca ao longo de sua trajetória como regente titular do Ars Nova - Coral da UFMG. Com o objetivo de contribuir para o resgate da memória artístico-cultural do Brasil e de preencher muitas lacunas no universo da técnica na área de Regência Coral, desenvolveu-se a coleta e a sistematização dos recursos que constituem o ferramental técnico de ensaio coral do Maestro (perfil psicológico do regente, preparação do grupo, montagem de repertório e artifícios técnicos), além de uma discussão acerca de sua trajetória (aperfeiçoamento musical e condução do Ars Nova) e das fontes originárias de seu ferramental (especialmente a escola de Robert Shaw).

ABSTRACTS

This research was conducted in view of the uniqueness and importance of Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca's work throughout his career as titular conductor of Ars Nova - Coral da UFMG. In order to contribute to the rescue of Brazil's artistic and cultural memory and to fill many gaps in the technique universe in the area of Choral Conducting, the resources that constitute the Maestro's rehearsal technical tools (conductor's psychological profile, preparing the group, repertoire settings and technical artistry) were collected and systematized, and his historical trajectory (his musical improvement and Ars Nova direction) and the original sources of that tools (especially the school of Robert Shaw) were discussed.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Problemática	14
1.1.1	A formação dos coros.....	14
1.1.2	A formação dos regentes	15
1.2	Objetivo.....	17
2	REVISÃO DE LITERATURA.....	19
2.1	Autores brasileiros	22
2.1.1	Trabalhos acadêmicos	22
2.1.2	Livros didáticos.....	24
2.1.3	Outros trabalhos	27
2.2	Autores estrangeiros	30
2.2.1	Livros.....	30
2.2.2	Artigos.....	32
3	METODOLOGIA	34
4	MAESTRO FONSECA: TRAJETÓRIA E FERRAMENTAL TÉCNICO	42
4.1	Trajetória	42
4.1.1	Formação.....	43
4.1.2	Coral da UEE	48
4.1.3	Ars Nova – Coral da UFMG.....	50
4.1.3.1	Coro semiprofissional	51
4.1.3.2	Últimos anos.....	54

4.2	Ferramental técnico	58
4.2.1	A figura do regente.....	58
4.2.2	A prática do regente	63
4.2.2.1	Preparação do grupo	66
4.2.2.2	Montagem de repertório.....	71
4.2.2.2.1.	Procedimentos genéricos.....	71
4.2.2.2.2.	Leitura de repertório novo	75
4.2.2.2.3.	Refinamento de repertório.....	79
4.2.2.3	Artifícios técnicos.....	80
4.2.2.3.1.	Dicção.....	81
4.2.2.3.2.	Ritmo e articulação.....	85
4.2.2.3.3.	Apoio e respiração.....	86
4.2.2.3.4.	Impostação vocal.....	87
4.2.2.3.5.	Dinâmica	88
4.2.2.3.6.	Afinação	90
5	ANÁLISE.....	92
5.1	A figura do Maestro Fonseca à luz das abordagens bibliográficas	93
5.2	Ferramental técnico do Maestro Fonseca: fontes.....	96
5.3	A escola de Robert Shaw: influências em Fonseca	101
5.3.1	Por Howard Swan	101
5.3.1.1	Da escola de John Finley Williamson	103
5.3.1.2	Da escola de F. Melius Christiansen	104
5.3.1.3	Do método de Howard S. Swan	105
5.3.2	Por Lloyd Pfautsch	106
5.3.3	Por Charles Heffernan	109
6	CONCLUSÃO	113
	REFERÊNCIAS.....	117
	Trabalhos acadêmicos	117

Livros específicos sobre Regência Coral	118
Outros livros.....	119
Artigos.....	120
Partituras	121
Gravações de áudio	121
Manuais.....	122
Obras de referência rápida	122

APÊNDICE A

Questionário para as entrevistas semi-estruturadas	123
---	------------

APÊNDICE B

Exercício para controle de dinâmica.....	125
---	------------

APÊNDICE C

A prática do Maestro Fonseca: esquema	126
--	------------

ANEXO

Classificação dos fonemas consonantais.....	129
--	------------

1 INTRODUÇÃO

Em uma República com apenas 120 anos de idade e, principalmente, em uma cidade que existe há apenas 114 anos, nenhuma década transcorrida é insignificante. Numa fase ainda tão incipiente das coisas, tudo o que se constrói em dez anos – conhecimento, instituição, infraestrutura – deve ser entendido como parte do alicerce social para os séculos futuros. Principalmente se qualquer coisa construída tiver força suficiente para perpassar várias décadas e exercer algum tipo de influência em situações cada vez mais distantes de sua própria origem.

A cidade de Belo Horizonte, fundada em 1895 e elevada ao patamar de capital estadual em 1897, é sede de algumas das instituições mais antigas da República em atividade ininterrupta, a exemplo da Universidade Federal de Minas Gerais, fundada em 1927. Não é de se admirar que uma Universidade criada por iniciativa do Governo Federal tenha crescido ao longo de 80 anos e que Unidades Acadêmicas tenham nela se multiplicado e se fortalecido nesse tempo. Porém, é de se admirar muito que um Órgão Especial dessa Universidade tenha desenvolvido tamanha autonomia e, como fruto disso, ganhado projeção nacional e internacional inclusive em ambientes extrauniversitários: o Ars Nova – Coral da UFMG, que assim funcionou desde 1964, quando foi incorporado à Universidade, até Março de 2009, quando completou seus 50 anos de criação.

A força desse trabalho deveria chamar à atenção a quem se interessa pela história da Capital mineira e da República. Há, sobretudo, uma classe que não poderia deixar de interessar-se de forma alguma pela trajetória desse Coro: a comunidade musical. Quantos grupos musicais mineiros – amadores, semiprofissionais e profissionais – conseguiram sobreviver durante a República por

tanto tempo mantendo um nível de qualidade tão alto? Como o Ars Nova conseguiu isso? Ao se buscarem respostas para essas perguntas, deparamo-nos com uma personagem essencial: o Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933–2006). Tendo assumido titularmente a regência daquele coro em 1964, foi ele quem esteve à frente do grupo durante 39 anos nas condições acima descritas! Cumpre, portanto, analisar não apenas a trajetória do grupo, mas, especialmente, a trajetória daquele que foi o seu próprio eixo: o Maestro Fonseca.¹

Devo o contato com novas perspectivas para a atividade do regente coral às participações que tive como Tenor no Coro de Câmara da Escola de Música da UFMG, sob regência da Maestrina Iara Fricke-Matte e do Maestro Lincoln Andrade, e no Coro Madrigale, sob regência do Maestro Arnon Sávio. Especialmente, foi no Coro Madrigale que tive contato com a obra do Maestro Fonseca e, através de uma participação efetiva com esse Coro na solenidade de lançamento da Fundação Carlos Alberto Pinto Fonseca, senti-me fortemente estimulado a investigar como este Maestro trabalhava.

Logo que comecei a investigação, percebi o valor que os resultados poderiam ter para o universo da Música Coral no Brasil. Contribuiria para somar ao trabalho de outros que admiravam o Maestro e que se dedicaram – e ainda se dedicam – ao registro de sua memória, uma peça importantíssima no monumento da memória artístico-cultural brasileira. Ele figura como expoente entre os mais brilhantes regentes de coro já produzidos por Minas Gerais e está entre os mais reconhecidos mundialmente no século XX.

¹ Por praticidade, tomarei a liberdade de tratar o Ars Nova – Coral da UFMG simplesmente por “Ars Nova” e o Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca por “Maestro Fonseca” ou simplesmente por “Fonseca”.

Nas próximas seções, apresento e contextualizo o questionamento que deu origem a esta pesquisa e delimito os objetivos da mesma.

1.1 Problemática

O regente coral em Minas Gerais freqüentemente vê-se impossibilitado de realizar um trabalho artístico de alto nível com seus grupos. As razões podem ser muito diversas, mas, a partir de um questionamento básico, destacam-se duas: a formação dos coros e a formação dos regentes. Nas próximas seções, apresento reflexões impulsionadas por perguntas que muitos regentes de coros amadores e semiprofissionais fazem a si mesmos: “Por que muitos aspectos do meu próprio trabalho têm tão bons resultados, outros simplesmente não produzem efeito, e outros produzem até efeitos negativos? O que fazer para obter bons resultados sistematicamente?”

1.1.1 *A formação dos coros*

O primeiro grande problema da prática coral em Minas Gerais é a não-delimitação de objetivos artístico-musicais para a atividade. A maioria dos coros é vinculada a instituições, e a delimitação ou a restrição de objetivos artístico-musicais começa nessa vinculação. Quem fomenta o coro fornecendo espaço, material e verba entende-se no direito de tomar decisões e de fazer escolhas que muitas vezes comprometem o produto artístico. Essas decisões e escolhas podem dizer respeito ao processo e aos critérios de seleção dos coristas e do próprio regente, à convocação para apresentações e até à escolha de repertório.

Com felizes exceções, as más condições técnico-musicais da prática coral em Minas Gerais podem ser vislumbradas em festivais de coros e em situações com

coros isolados – como eventos realizados pelas instituições que os mantêm. São recorrentes as *performances* deficientes no que diz respeito ao equilíbrio tímbrico e dinâmico, à dicção, à afinação e, sobretudo, ao aproveitamento expressivo dos elementos constituintes do discurso musical. Frequentemente, justifica-se essa deficiência técnica com o argumento de que “trata-se de um acontecimento social”, preterindo-se o bom nível técnico-musical. Ora, a socialização e o bom nível técnico não se excluem e, na verdade, devem coexistir.

Em inúmeros casos, entretanto, o problema da não-delimitação dos objetivos artístico-musicais passa pela formação específica dos diretores artísticos dos coros, ou mesmo dos eventos corais (ÖSTERGREN, 2000). OAKLEY (1999) é categórico: “Há somente uma razão pela qual os coros cantam desafinados: alguém permite que eles o façam.” (p. 119) E ainda: “O regente é pessoalmente responsável pela construção do instrumento coral. O instrumento coral é o resultado direto da habilidade do regente, ou de sua inadequação, para ensaiar.” (p. 113) Isso conduz a um segundo problema, enunciado a seguir.

1.1.2 *A formação dos regentes*

Um segundo problema da prática coral em Minas Gerais é a formação lacunar de muitas pessoas que atuam como regentes.² Muitos assumem a função sem

² Ao apontar as dificuldades que se interpõem ao trabalho dos regentes, MARTINEZ (2000) ressalta “a distância a que se encontram dos grandes centros onde existem cursos” (p. 13). É claro, isso é uma dificuldade para regentes que vivem em cidades do interior, exclusivamente. Assim, não se aplica ao meu questionamento, uma vez que estou exatamente em um dos “grandes centros” do país em que, privilegiadamente, há cursos de Regência.

ter de fato a formação específica ou suficiente, lançando-se à prática depois de um curso de Verão, ou depois de uma disciplina curricular periférica³ de curso de outra área do conhecimento. Isso não é de se assustar, porque há mais grupos corais que regentes formados envolvidos com esses grupos ou interessados em trabalhar com eles.⁴

Além disso, os cursos que se dirigem à formação específica do regente apresentam, por sua vez, uma falha verdadeiramente grave: a aparente ausência de um plano de ensino **sistemático unificado** abordando a realidade dos processos de ensaio, de escolha de repertório e de *performance* com grupos amadores – principalmente instrumentais. O gesto tecnicamente perfeito costuma ser colocado como carro chefe do conteúdo, embora não seja suficiente para, em se tratando de coros amadores, comunicar em plenitude o fenômeno musical idealizado. Essa dificuldade de unificação e de sistematização do conteúdo poderia ser justificada pela ausência de bibliografia brasileira de nível superior que pudesse ser adotada como material didático base para os cursos, mas esse argumento apenas reforça o desafio que está diante da classe universitária: a própria **produção** da referida bibliografia.

³ Refiro-me a disciplinas como “Regência e Pedagogia do Canto Coral”, ofertada nos cursos de Licenciatura em Música da Escola de Música da UEMG, por exemplo. O objetivo da disciplina, com apenas um semestre de duração, não é formar regentes, mas suscitar o interesse dos alunos pelo conteúdo e estimulá-los ao aprofundamento posterior ao curso. Uma vez cursada a disciplina, o aluno não deveria ainda se entender em condições de assumir a função de regente, mas buscar aperfeiçoamento específico a longo prazo.

⁴ Embora até recentemente o Brasil tenha sido dotado de pouquíssimas orquestras, o interesse primeiro dos regentes em formação é o trabalho com esse tipo de grupamento musical. Tal interesse é nutrido pelos próprios cursos superiores há décadas, mas somente começou a ter reflexos na criação de várias novas orquestras estáveis agora nos primeiros anos do século XXI. Um grande prejuízo foi a pouca ou nenhuma ênfase dada ao trabalho com bandas, que sempre foram quase tão numerosas quanto os próprios coros.

1.2 Objetivo

O gestual é o recurso privilegiado de que o regente dispõe para se comunicar com o coro durante a apresentação. Por outro lado, no ensaio, é imprescindível lançar mão também de recursos da linguagem oral. Assim, é no ensaio que conhecemos melhor as habilidades do regente para lidar com linguagens **diversificadas**. OAKLEY afirma que “o ensaio representa, na verdade, a *performance* do regente” (p. 113, grifo nosso) e que “Não há gesto no mundo que possa compensar o ensaio inadequado” (idem). Assim, conhecer o trabalho de **ensaio** do Maestro Fonseca como regente do Ars Nova não só contribuiria para o resgate da memória artístico-cultural do Brasil, mas especialmente contribuiria para preencher muitas lacunas no universo da técnica na área da Regência Coral. O objetivo desta pesquisa, portanto, é verificar essa hipótese coletando, discutindo e sistematizando um ferramental técnico de ensaio coral do Maestro.

Chamo ferramental técnico o conjunto de recursos utilizados pelo regente para estabelecer uma boa comunicação com o coro, compreendendo-o e fazendo-se compreendido – tratamento interpessoal, procedimentos didáticos e gestual. Considero procedimentos didáticos aqueles que visam levar os integrantes do grupo ao desenvolvimento de suas próprias habilidades para o canto em conjunto – respiração, apoio, dicção, sincronia, impostação, extensão, afinação, dinâmica, leitura musical e expressão musical. Nesta pesquisa não tratarei diretamente do gestual, por não ser esse o foco de meu interesse imediato e desta pesquisa.

É importante explicar a diferença entre a abordagem desenvolvida nesta pesquisa e as abordagens de outros pesquisadores que já se dedicaram a conhecer melhor o Maestro Fonseca. Enquanto SANTOS (2001) desenvolve sobre ele uma biografia e um catálogo de obras e FERNANDES (2004, 2005) e LAUAR (2004)

enfocam as questões composicional e interpretativa de obras do Maestro, eu pretendo focar em minha pesquisa apenas a sua atividade como **regente coral** e sua atuação **em ensaio**.

Para efeito de delimitação, entenderei o Ars Nova como exemplar de uma categoria de coros a que chamarei “**semiprofissional**”, ou seja, que possui uma estrutura pessoal e uma infra-estrutura organizadas e cujos membros – sem vínculo empregatício – já passaram por um processo prévio de musicalização, sistemático ou não, mas eficiente, mesmo que alguns deles não tenham tido muito larga experiência prévia com técnica vocal. A importância da delimitação do conceito de coro semiprofissional para esta pesquisa reside na hipótese de que os dados obtidos através da mesma poderão ser aplicados em qualquer caso de coro dessa mesma categoria, embora não tenha sido meu objetivo verificar essa hipótese. Outro exemplar de coro que eu enquadraria nessa mesma categoria é o atual Coro Madrigale, criado e regido pelo Maestro Arnon Sávio Reis de Oliveira desde 1992.

Neste relato, distribuo o conteúdo desta pesquisa da seguinte forma:

- a) **Capítulo 2 Revisão de literatura:** apresentação de súmulas das obras da bibliografia principal utilizada nesta pesquisa e apontamentos sintéticos sobre a forma como cada uma das obras influenciou o desenvolvimento deste relato.
- b) **Capítulo 3 Metodologia:** descrição do percurso desta pesquisa e argumentação sobre os instrumentos de coleta de dados adotados.
- c) **Capítulo 4 Maestro Fonseca:** revisão da trajetória do Maestro, concentrada em sua formação musical e em sua relação com o Ars Nova, seguida por uma sistematização daquilo que foi possível recolher de seu ferramental técnico aplicado à prática daquele Coro.
- d) **Capítulo 5 Análise:** associação da prática do Maestro Fonseca às propostas advindas da bibliografia e identificação das fontes de muitos recursos técnicos adotados por ele, comparando sua prática com essas fontes.
- e) **Apêndices e Anexo:** como apêndices, o conteúdo desta pesquisa que não coube ser incluído na parte principal deste relato ou que mereceu ser destacado da mesma, e, como anexo, material de autoria alheia.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Discuto nesta seção apenas a bibliografia principal utilizada nesta pesquisa. Para uma lista completa da bibliografia consultada, ver **Referências**. Divido a bibliografia principal em dois grandes grupos: (1) autores brasileiros e (2) autores estrangeiros. Essa divisão tem uma perspectiva técnica: os autores brasileiros têm um ponto de vista privilegiado sobre a Regência Coral **neste país**. Embora alguns trabalhos sejam muito experimentais ou incipientes, todos os autores brasileiros mencionados aqui servem como referencial teórico para uma argumentação sobre a realidade nacional da disciplina e da prática da Regência Coral. Seja pelo fornecimento direto de informações, seja pelas lacunas deixadas pela falta delas. Os autores estrangeiros, por sua vez, oferecem uma bagagem que não deixa de lançar mão de aquisições técnicas feitas ao longo de séculos de história. Servem para uma comparação entre realidades diversas – a nacional e as estrangeiras – e, o mais importante, constituem, em alguns casos, o próprio referencial teórico-técnico do Maestro Fonseca.

À parte a questão da técnica gestual, foi possível identificar três ênfases nas abordagens da bibliografia específica: (1) atributos do regente, (2) ética e (3) pragmatismo. Na verdade, praticamente todos os autores apresentam as três óticas, mas em medidas diferentes. A diferença de ênfases pode ser reflexo, por um lado, das inquietações provocadas pelo momento ou pelo ambiente em que se inscrevera o autor. Por outro lado, pode ser reflexo simplesmente de um forte desejo de compartilhar conhecimento.

MIGNONE (1943), MARTINEZ (2000), ZANDER (2003) e ROCHA (2004) discutem amplamente a questão da liderança como atributo do regente. Os autores

apontam sensibilidade, equilíbrio, imparcialidade, paciência, organização e responsabilidade como características básicas que um grupo coral deveria esperar de seu líder. São características que inspiram o grupo à confiança e que, portanto, conferem autoridade ao regente. Em adição, para exercer de fato sua autoridade, o regente deve possuir uma personalidade forte. No caso do regente coral, isso significa, em primeiro lugar, ter suas próprias aspirações artísticas envolvendo o grupo com que trabalha. Segundo, significa ser comunicativo e persuasivo para transmitir entusiasmo ao grupo e convencê-lo sobre essas aspirações. ROCHA ainda explica a autoridade do regente como sendo o “reconhecimento tácito [por parte do coro] de sua competência profissional” (p. 25).

Em se tratando de competência profissional, evidentemente, isso depende da formação do indivíduo. MARTINEZ, ZANDER e ROCHA tratam do assunto indicando os conhecimentos que consideram mínimos para a formação intelectual do regente – embora a lista ultrapasse a vida útil de uma pessoa. À parte os conhecimentos específicos da área de Teoria da Música – Harmonia, Contraponto, Análise, História –, o regente teria de percorrer diversas outras áreas, como Direito, Ética, Filosofia, Religião, Administração e Psicologia (ROCHA), além de ter habilidades básicas em diversos idiomas e conhecer também outras artes.

Os quatro autores também são enfáticos na questão da musicalidade do regente coral como atributo essencial e apontam características que consideram determinantes para um nível adequado desse atributo: ouvido musicalmente apurado, desenvoltura em instrumento de teclado, conhecimento sobre técnica vocal proveniente de experiência pessoal como cantor, habilidade na leitura e interpretação de uma partitura.

Os demais autores parecem estar menos preocupados com os atributos de um regente que com suas atribuições. De fato, MATHIAS (1986), JUNKER (1999), ÖSTERGREN (2000) e KERR (2006), sob um ponto de vista ético, lançam luzes à

responsabilidade social do regente coral no Brasil. SCHULLER (1997), também sob um ponto de vista ético, argumenta veementemente a favor de uma “moralidade estética” que ter-se-ia perdido gradativamente a partir da segunda metade do século XIX. SCHULLER apregoa o respeito ao compositor e à obra como ponto de partida para a interpretação.

Diferentemente, mas ainda ocupados das atribuições de um regente, ERICSON (*et al.*, 1976), HEFFERNAN (1982), PFAUTSCH (1988), SWAN (1988), HOLST (1995), CARVALHO (1997), FONSECA (1999 e Apostila), MOORE (1999), NOBLE (1999), OAKLEY (1999), SILANTIEN (1999), FERNANDES (*et al.*, 2006a, 2006b) e FIGUEIREDO (2006) têm um olhar essencialmente pragmático sobre a questão, discutindo meios efetivos de conduzir a prática coral. É nesse ponto de vista que se concentra a maior parte desta dissertação. Em especial HEFFERNAN, PFAUTSCH e SWAN serão tratados detalhadamente no capítulo 5 **Análise**.

2.1 Autores brasileiros

Em função do tipo de abordagem dos autores, divido esta seção em três partes: (1) trabalhos acadêmicos, (2) livros didáticos e (3) outros trabalhos.

2.1.1 *Trabalhos acadêmicos*

SANTOS (2001) fornece um catálogo de obras do Maestro Fonseca e desenvolve uma biografia do mesmo, apresentando, além da narrativa, cronologias separadas para prêmios e condecorações, principais participações especiais em eventos, críticas jornalísticas e cartas e declarações. **A biografia e as cronologias** são o ponto de partida para toda a abordagem desta pesquisa e especialmente importantes como subsídios para uma discussão acerca do perfil do Maestro Fonseca.

Outro importante referencial teórico sobre Fonseca é a dissertação de FERNANDES (2004), da qual interessam especialmente os capítulos primeiro e quinto para esta pesquisa. O primeiro faz uma breve biografia do Maestro Fonseca e estabelece a relação entre suas vivências e a composição de sua “Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)” (FONSECA, 1978). A seção biográfica deste relato (**4.1 Trajetória**) é uma revisão da obra de SANTOS (2001), com atualização das informações. O quinto capítulo trata da “montagem e execução” da “Missa...”, abordando, entre outras coisas, a **atuação do próprio Maestro Fonseca em ensaios** daquela obra. O artigo do mesmo autor (2005) é uma síntese do material apresentado nesses dois capítulos e no capítulo terceiro de sua dissertação.

Em outra pesquisa, FERNANDES une-se a KAYAMA e ÖSTERGREN (2006a e 2006b) para discutirem a sonoridade coral como uma “somatória de elementos técnico-vocais, técnico-corais e estilísticos” (2006a, nota 1, p. 73). Em “O regente moderno...” (2006b), apresentam uma argumentação acerca da função do regente coral – principalmente no contexto de coros amadores – e do conceito de “sonoridade coral”, discriminando duas abordagens para o trabalho dessa sonoridade: aspectos técnicos individuais e coletivos. Em “A prática coral...” (2006a), os autores se concentram na argumentação sobre essas duas abordagens. No grupo de aspectos técnicos individuais, os autores discutem o uso dos **registros vocais**, conhecimentos de **dicção**, flexibilidade de **timbre** e uso do **vibrato**. No grupo de aspectos técnicos coletivos, aparecem **homogeneidade e equilíbrio**, **afinação** em conjunto e **precisão rítmica**. “A prática coral...” parece ser um desdobramento de “O regente moderno”, embora não tenha sido possível detectar o período exato em que o primeiro foi publicado.

Em artigo anterior, ÖSTERGREN (2000) discute as funções do regente e sua conduta perante o grupo coral enquanto parte de uma comunidade. Seus questionamentos acerca do perfil do regente poderiam ser entendidos como uma versão acadêmica da argumentação de JUNKER (1999).

2.1.2 *Livros didáticos*

MATHIAS (1986) parece ser a fonte primária para MARTINEZ (2000), ZANDER (2003) e ROCHA (2004).⁵ O conteúdo abrange assuntos como: diversidade de recursos de comunicação; perfil ético-técnico e funções do regente coral, incluindo suas funções pedagógicas; relacionamento interpessoal; técnica vocal para coro e técnicas de ensaio. Devido à pequena dimensão da obra, a abordagem é extremamente sintética, recorrendo muitas vezes à escrita em tópicos, mas é também de fácil leitura e com uma ordenação muito clara de idéias.

CARVALHO (1997) afirma que o seu trabalho trata-se de uma compilação de “considerações feitas em sala de aula” (p. 13). Segundo o autor, tudo o que se expõe no livro foi vivenciado por sua classe, “Desde a terminologia peculiar da profissão aos impasses confrontados em aula” (p. 13). O conteúdo é riquíssimo em definições de conceitos, os quais são agrupados esquematicamente em tópicos – recorre pouco à linguagem dissertativa – e em função dos quais são ordenados as técnicas e os procedimentos abordados. Como não é seu objetivo aprofundar-se em todos os tópicos apresentados, o livro dirige o olhar do leitor para quase todos os ângulos sob os quais deve observar a Regência enquanto disciplina da Música. CARVALHO é também autor de “Esquema Essencial de Classificação para a Música Ocidental (pesquisa em terminologia própria musical)”.⁶

“Regência Coral: princípios básicos” é publicado como sendo de autoria de MARTINEZ (2000), mas possui significativas e volumosas contribuições de outros

⁵ ZANDER (2003) chega a reverenciar MATHIAS em sua obra.

⁶ CARVALHO, Reginaldo. *Esquema Essencial de Classificação para a Música Ocidental* (pesquisa em terminologia própria musical). Teresina: Impressão Freire e Comp. Ltda, 1993. 68 p.

três autores. O conteúdo do livro apresenta-se em capítulos-tópicos, embora o discurso de cada capítulo seja na verdade dissertativo. Interessam a esta pesquisa especialmente os seguintes capítulos: “Tópico 5: Ser um maestro”, “Tópico 11: Técnicas de ensaio”, “Tópico 15: Voz”, e “Tópico 16: Dinâmicas de grupo para coro”. O “Tópico 15...” divide-se em partes que tratam alternadamente de fisiologia, técnica e higiene vocal.

Concordante com a abordagem desta pesquisa, ZANDER (2003) enfatiza que a expressão “técnica de Regência” não deve ser usada apenas para referir-se ao trabalho de comunicação gestual do regente. Antes, deve-se utilizá-la para referir-se a “um complexo que reúne, além do aspecto mecânico, também o estético, o interpretativo e até o psicológico [...]” (p. 14). O livro oferece uma abordagem honesta e – melhor ainda – prática daquilo a que se propõe. Trata dos seguintes assuntos que interessam diretamente a esta pesquisa: perfil ético-técnico e conduta do regente coral, técnica vocal para coro e afinação coral, técnicas de ensaio coral.

A exemplo de CARVALHO (1997), ROCHA (2004) afirma que seu livro foi inspirado nas necessidades e lacunas que se apresentaram no contexto das aulas que tem ministrado desde 1995. Todos os capítulos são permeados por aspectos que interessam a esta pesquisa, embora a abordagem sobre Regência Orquestral predomine em alguns deles. Os assuntos que mais interessam são: (1) liderança, comunicação gestual e relação regente-obra, porque traçam um perfil ético-técnico do regente, e (2) ensaios.

As obras mencionadas acima são provavelmente as cinco mais importantes do material didático sobre Regência Coral publicado no Brasil. Infelizmente, elas não podem ser tratadas como método de Regência Coral aplicável aos cursos de nível superior, pelos motivos que apresento a seguir:

- a) MATHIAS (1986) é um bom livro didático e até pode ser tratado como um método introdutório à Regência Coral, mas é incipiente para o aluno de um curso superior de Regência.

- b) CARVALHO (1997) é um bom livro para todos os níveis do curso de Regência, mas, devido à linguagem esquemática utilizada, fica claro que o seu objetivo foi o desenvolvimento de um material de referência para consulta e não um método.
- c) MARTINEZ (2000) tem uma estrutura geral muito didática, mas o livro carece de revisão, pois, além de erros recorrentes de ortografia e de construção sintática, há falhas graves no que diz respeito à fisiologia da voz – excetuando-se o conteúdo de autoria de Denise SARTORI: “Tópico 15...”, “Parte III: Anatomia e fisiologia do sistema vocal” (p. 155–184).
- d) ZANDER (2003) oferece um sumário com uma organização muito lógica do conteúdo, mas há idéias e argumentações que parecem não se encontrar na seção adequada, além de um equívoco primordial: apesar de afirmar que o termo “técnica” não deve ser utilizado para se referir apenas a gestual, o capítulo dedicado a “A técnica da regência coral” trata quase exclusivamente do gestual.
- e) ROCHA (2004) é um livro bem escrito e, mesmo sendo razoavelmente sintético, discute amplamente a questão da liderança, embora possa ser questionado pela ótica passional que imprime ao assunto em certos pontos. Além disso, não trata sistemática e abrangentemente de questões respectivas à Regência Coral e foge muito à imparcialidade necessária ao ensino acadêmico.

Fica clara, assim, a necessidade de um trabalho sistemático baseado em pesquisas científicas para o desenvolvimento de um método para cursos de nível superior. Uma solução para essa lacuna seria a tradução de publicações estrangeiras que atendam a esses quesitos, mas isso talvez não contemplasse a realidade brasileira atual do mundo coral.

Apesar dessas lacunas – talvez por causa delas –, os autores até aqui mencionados nesta seção contribuíram substancialmente para a organização do quadro de perguntas utilizado nas entrevistas.⁷

⁷ Sobre as entrevistas e o quadro de perguntas, ver 3 Metodologia e Apêndice A.

Com relação específica à técnica vocal, foi valiosa a leitura de PÉREZ-GONZÁLES (2000). O autor faz uma apresentação autobiográfica descrevendo o processo que o levou a deixar uma carreira de Tenor para assumir abrupta e definitivamente sua voz de Barítono. Em seguida, narra um curso de “Iniciação à técnica vocal” em dez aulas semanais. O formato é um roteiro teatral, do qual participam, além do próprio autor, dois cantores, dois regentes, dois atores e uma professora. No decurso dessas aulas, o autor ensina de maneira prática os elementos básicos de sua escola de Canto. Pelo menos dois desses elementos são adotados pelo Maestro Fonseca como pilares de unificação da sonoridade do Ars Nova. Tratarei desses “pilares” oportunamente (**4.2.2.3.1 Dicção, alínea (a); 4.2.2.3.4 Impostação vocal**).

2.1.3 *Outros trabalhos*

A apostila de FONSECA (sem data) é muito conhecida entre os alunos de Regência Coral da Fundação Clóvis Salgado. Pelas características do discurso, pode-se inferir que a apostila tenha sido organizada a partir de uma compilação de notas feitas em aula por seus próprios alunos ao longo de algum tempo, talvez anos. Por se tratar de notas, geralmente sobre a experiência prática do próprio Maestro Fonseca, não há referências bibliográficas, apenas alusões a alguns nomes, a saber: Sergiu Celibidache, Kurt Thomas e Roberto [Robert] Shaw. Tive acesso à versão digitada da mesma, mas é possível que já na década de 1980 circulasse uma versão datilografada.⁸ Na versão a que tive acesso, FONSECA dedica metade das laudas a

⁸ Sobre essa apostila, o professor Dr. Sérgio Antônio Canedo indica: “Carlos Alberto deu um curso, entre 1986 e 1987, nas dependências do Ars Nova, no Ed. Acaiaca e, realmente, aqueles que fizeram esse curso, entre os quais me lembro do Otacílio, do Márcio Miranda, chegaram a anotar e produzir

técnicas de gestual e a outra metade a técnicas de ensaio e de interpretação de repertório. A segunda metade interessa diretamente a esta pesquisa. O artigo do mesmo autor (1999) apresenta uma fração do conteúdo da primeira metade da apostila em caráter apenas introdutório.

Em seu ensaio sobre a prática coral, FIGUEIREDO (2006) discorre sobre o assunto levantando pontos importantes para esta pesquisa, como (1) a formação de um regente coral e (2) a relação entre o regente e o coro, relação que se desdobra em (3) o conceito e a importância do ensaio, (4) o auxílio ao desenvolvimento do cantor e (5) a preparação do ensaio. Esses pontos também contribuíram para a organização do quadro de perguntas utilizado nas entrevistas.

MIGNONE (1943) faz um ensaio sobre a história da função do regente desde a antiguidade, concentrando-se, finalmente, no período de que seu texto é contemporâneo. Embora trate especificamente da Regência Orquestral, dedica a última parte do ensaio a uma argumentação sobre o perfil do regente. Essa argumentação foi interessante para uma comparação entre a prática daquela época e a prática da segunda metade do século XX.

JUNKER (1999) e KERR (2006) propõem uma abordagem plural e holística da prática coral. Os autores não tratam sistematicamente de aspectos técnicos da Regência Coral, e sua influência aparece nesta dissertação especialmente na medida em que eu evito me referir ao ferramental técnico do regente como um conjunto de recursos para a solução de **problemas**, como fazem a maioria dos autores sobre o assunto. Prefiro me referir ao ferramental como conjunto de recursos para auxiliar o **crescimento técnico do grupo**, evitando, assim, o termo “problema”. JUNKER ainda

uma apostila a partir do que trabalhávamos em sala. Creio ser a mesma apostila aqui referida.” (em notas de correção desta dissertação)

ênfatiza a função do regente inserida no contexto comunitário como educador musical.

2.2 Autores estrangeiros

Em função do tipo de abordagem dos autores, divido esta seção em duas partes: (1) livros didáticos e (2) artigos.

2.2.1 *Livros*

SWAN e PFAUTSCH cooperam com outros autores fornecendo respectivamente os capítulos 1 e 2 do “*Choral Conducting Symposium*” (DECKER e HERFORD, 1988), publicado primeiramente em 1973. O título é uma alusão à reunião de vários autores sob diferentes pontos de vista, mas não se deve à realização de um evento público. SWAN analisa seis escolas de pensamento do Canto Coral nos Estados Unidos, descrevendo suas filosofias, métodos e implicações, além de levantar os pontos positivos e as lacunas deixadas por cada escola. Em seguida, propõe recursos para preencher essas lacunas e, finalizando, apresenta sua própria metodologia da disciplina. PFAUTSCH faz uma abordagem ampla do processo de ensaio. Dos assuntos tratados, interessam a esta pesquisa especificamente: importância, funcionamento e preparação do ensaio, perfil e conduta do regente, relação interpessoal, técnicas de aprimoramento do grupo.

HEFFERNAN (1982) é fortemente influenciado por SWAN e apresenta desdobramentos da perspectiva deste autor. De HEFFERNAN interessa especialmente o capítulo 4, que, além de registrar algumas novidades técnicas, confirma, nove anos depois de SWAN, a eficiência atual do ferramental técnico por este abordado.

Esses três autores – SWAN, PFAUTSCH e HEFFERNAN – são apresentados em detalhes no capítulo 5 **Análise**.

Uma perspectiva semelhante em muitos pontos, principalmente no que diz respeito a dicção, abordagem rítmica e algumas outras técnicas de ensaio é a de GALLO (*et al.*, 2006), no *“Manual para la dirección de coros vocacionales”*. O manual é muito abrangente e discute desde *“El significado socio-cultural del canto vocacional”*, passando pela criação de coros, até a definição de parâmetros para a interpretação de obras corais. O interesse dessa obra para esta pesquisa reside em constatar como muitos dos recursos técnicos abordados por SWAN, PFAUTSCH e HEFFERNAN continuam vivos e aplicáveis até os dias de hoje, mesmo fora do solo norte-americano. No entanto, é importante mencionar que, pelo menos no que diz respeito à impostação vocal, há divergências entre os autores argentinos e aqueles norte-americanos.

Metade do livro *“Choral Conducting”* (ERICSON *et al.*, 1976) é dedicada à técnica do gestual, e o livro todo é essencialmente prático, apresentando pouca argumentação teórica sobre cada assunto. Nas partes que mais interessam a esta pesquisa – capítulos 2, 4, 5 e *“Golden Rules”* –, os autores apresentam uma síntese de sua metodologia em ensaio e uma incursão detalhada pela questão da sonoridade e da afinação. A importância desta obra para esta pesquisa também está no fato de que os autores suecos diferem substancialmente dos princípios e das técnicas apontadas por SWAN e PFAUTSCH, embora sejam contemporâneos. Essa diferença é crucial para desenvolver certa argumentação no capítulo 5 desta dissertação.

A parte mais volumosa do livro de SCHULLER (1997) trata da aplicação de um método de Análise Musical desenvolvido pelo autor, baseado no conhecimento estilístico e no respeito pela partitura, apresentando comparações entre diversas gravações importantes de cada obra analisada. As partes que interessam a esta pesquisa são o prefácio e o capítulo introdutório, que é um ensaio

razoavelmente extenso sobre a “**Filosofia de Regência**” do autor, e serve para efeito de comparação com a filosofia do Maestro Fonseca. Sob um ponto de vista ético, SCHULLER argumenta veementemente a favor de uma “moralidade estética” que ter-se-ia perdido gradativamente a partir da segunda metade do século XIX. O autor apregoa o respeito ao compositor e à obra como ponto de partida para a interpretação.

2.2.2 *Artigos*

SMITH & YOUNG (2003) apresentam um estudo etimológico da palavra “*chorus*” e traçam um panorama histórico da prática coral desde a Antigüidade Clássica. O tópico (i), parágrafo (5), concentra-se na prática coral do século XX e foi muito útil para uma contextualização mais ampla das atividades desenvolvidas pelo Maestro Fonseca, e especialmente para esclarecer seu contato com a *American Choral Directors Association* (ACDA).

MOORE (1999), SILANTIEN (1999), OAKLEY (1999) e NOBLE (1999) apresentam uma síntese de sua concepção sobre o conceito, a importância e o funcionamento do ensaio coral. MOORE detém-se na questão do planejamento das atividades do coro a longo, médio e curto prazo. SILANTIEN, por sua vez, concentra-se nas questões que envolvem as atividades de um único ensaio, considerando a preparação para o ensaio, o ensaio propriamente dito e a avaliação pós-ensaio. OAKLEY categoriza, explica e sugere meios de se trabalhar os elementos que considera unificadores da técnica coral, na seguinte ordem de importância: ritmo, afinação/entonação e dicção. NOBLE, por sua vez, aprofunda sua argumentação na questão rítmica, apresentando uma perspectiva específica sobre o

tratamento do tempo musical. O conteúdo das obras destes autores foi útil principalmente para a elaboração do quadro de perguntas para as entrevistas.

3 METODOLOGIA

Esta seção é dedicada à descrição do percurso desta pesquisa. Para efeito de exposição, divido-o em cinco fases e em vinte e dois passos. Essa disposição pretende seguir uma ordem cronológica, mas alguns passos enunciados ocorreram concomitantemente. Devido à natureza do capítulo, após uma breve exposição de todo o percurso, deter-me-ei detalhadamente numa explicação sobre a terceira fase – escolha e aplicação dos instrumentos de coleta de dados.

Primeira fase:

- a) Questionamento pessoal acerca (1) da prática coral, (2) da prática do regente coral, (3) do ensino da Regência e da Regência Coral especificamente e (4) do cenário da Música Coral em Minas Gerais e no Brasil. Esse questionamento foi o primeiro estímulo para esta pesquisa e direcionou a elaboração do anteprojeto. Além disso, como não podia deixar de ser, ele permeou toda a pesquisa.
- b) Leitura e fichamento da bibliografia específica publicada no Brasil. Parte desse trabalho foi feita ainda antes da redação do anteprojeto.
- c) Elaboração de texto apresentando paralelamente as informações recolhidas em (b), organizando-as por assunto. Esse texto foi apresentado ao exame intermediário de qualificação.
- d) Observação do comportamento dos agrupamentos de informações e percepção das abordagens e tendências da bibliografia.
- e) Comparação entre as questões levantadas em (a) e os resultados obtidos em (c) e (d).

Segunda fase:

- f) Leitura e fichamento da bibliografia específica publicada no exterior. Esse trabalho teve início um semestre antes do exame intermediário de qualificação.
- g) Comparação entre o conteúdo de (f) e as questões levantadas em (a).

h) Comparação entre (g) e (e).

Terceira fase:

- i) Levantamento de questões apontadas por (e), seja por muita, seja por pouca ênfase em certos tópicos, seja por total ausência de alguns tópicos.
- j) Escolha dos instrumentos de coleta de dados: observação participante, entrevistas parcialmente estruturadas e análise de gravações de áudio. Evidentemente, no anteprojeto já havia uma proposta de estratégias – incluindo análise documental e análise de vídeos – mas somente neste ponto foi possível determinar quais seriam realmente os instrumentos utilizados.
- k) Elaboração do questionário para as entrevistas.
- l) Contactação dos participantes. Também no anteprojeto já havia uma lista de nomes de possíveis participantes. Mas foram necessárias diversas alterações – acréscimos e subtrações – em função de circunstâncias que se interpuseram.
- m) Observação de ensaios e realização das entrevistas.
- n) Transcrições.

Quarta fase:

- o) Primeira análise dos dados: elaboração de texto dialogando com as informações obtidas em (n), organizando-as por assunto.
- p) Observação do comportamento dos agrupamentos de informações e percepção das abordagens e tendências dos participantes.
- q) Segunda análise dos dados: sistematização do ferramental técnico do Maestro Fonseca e re-elaboração do texto de (o), calçando-o com informações de cunho histórico oriundas da bibliografia. O texto elaborado neste passo corresponde ao capítulo **4 Maestro Fonseca** desta dissertação.
- r) Elaboração de tabela sintetizando o ferramental técnico do Maestro.

Quinta fase:

- s) Comparação entre os resultados obtidos em (q) e (r) e o conteúdo de (f).
- t) Terceira análise dos dados: elaboração de texto dialogando com as percepções desenvolvidas em (s). O texto elaborado neste passo corresponde ao capítulo **5 Análise** desta dissertação.

- u) Comparação entre o conteúdo de (t) e as questões levantadas em (a): elaboração de generalizações.
- v) Redação final dos capítulos **1 Introdução, 2 Revisão de literatura, 3 Metodologia e 6 Conclusão.**

Na terceira fase concentra-se o maior interesse deste capítulo, porque diz respeito à escolha definitiva dos instrumentos de coleta de dados. Foram necessárias alterações na proposta original em função da dificuldade de acesso a documentos originais e vídeos específicos. Assim, o instrumento privilegiado para esta pesquisa passou a ser a entrevista.

Inicialmente, foi feita uma lista com dezenove nomes de possíveis entrevistados que tiveram contato profissional por mais de dez anos com o Maestro Fonseca, mas com perfis diversificados – para poder obter pontos de vista diferentes – e relevantes. Não era intenção entrevistar as dezenove pessoas: a extensão aparentemente exagerada dessa lista foi uma acertada precaução quanto à possível dificuldade de acesso a algumas pessoas. De fato, não foi possível fazer contato com sete dos dezenove nomes. Os doze nomes restantes foram contatados efetivamente, mas cinco não chegaram a ser entrevistados, pois não foi possível encontrar data e horário viáveis para a entrevista a tempo de ser aproveitada neste trabalho. Portanto, da lista original apenas sete pessoas foram realmente entrevistadas:⁹

- a) Hécio Rodrigues, musicista (regente e cantor). Tendo sido aluno de Regência do Maestro Fonseca, participou do Ars Nova entre 1981 e 2001 como Tenor e como regente auxiliar. Entrevistado aos 10 de Dezembro de 2008. Pontos de vista: (1) o **cantor-regente** sendo regido e observador do outro regente atuando como tal e como professor de Regência e (2) o **cantor-regente** substituindo o outro regente.
- b) Luzia Inês Antoniol, musicista (cantora e professora de canto). Participou do Ars Nova entre 1988 e 2003 como Soprano, como chefe de naipe e como

⁹ Vale registrar que teriam sido muitíssimo enriquecedoras para esta pesquisa duas entrevistas que não chegaram a ser realizadas: Maestrina Ângela Pinto Coelho e professor Eladio Pérez-Gonzáles.

membro da diretoria administrativa do Coro. Entrevistada aos 14 de Janeiro de 2009. Ponto de vista: o **cantor-professor** sendo regido e observador do regente atuando como tal.

- c) Marco Antônio Verona, musicista (cantor). Participou do Ars Nova entre 1992 e 2002 como Tenor e como membro da diretoria administrativa. Entrevistado aos 04 de Dezembro de 2008. Ponto de vista: o **cantor** sendo regido e observador do regente atuando como tal. O diferencial deste perfil está no fato de que o entrevistado não tem intimidade com a **pedagogia** da condução de uma atividade vocal coletiva.
- d) Ângelo José Fernandes, musicista (regente e pesquisador). Conheceu o Maestro Fonseca em 1991, foi seu aluno e acompanhou seu trabalho até 2006, quando Fonseca veio a falecer. Frequentava ensaios do Ars Nova para fins de pesquisa. Entrevistado aos 09 de Novembro de 2008. Ponto de vista: o **regente** observador do outro regente atuando como tal e como professor de Regência. O diferencial deste perfil é que o entrevistado não se ocupava com o ato de cantar no Ars Nova ou com a **execução** das demandas que envolviam a condução de ensaios e, por isso, pôde manter algum distanciamento do trabalho, facilitando tomar notas e desenvolver reflexões sobre o mesmo.
- e) Ernani Aguiar, musicista (compositor e regente), membro da Academia Brasileira de Música. Conheceu o Maestro Fonseca em 1970, foi seu aluno e acompanhou seu trabalho até 2006, quando Fonseca veio a falecer. Nunca frequentou ensaios do Ars Nova. Entrevistado aos 24 de Outubro de 2008. Ponto de vista: o **regente** observador do outro regente atuando como professor de Regência. O diferencial deste perfil é que o entrevistado tem uma visão do trabalho do Maestro Fonseca externa ao ensaio, na prática.
- f) Suzana Meinberg Schmidt de Andrade, arquiteta. Participou do Ars Nova nos períodos entre 1960 e 1970 e entre 1999 e 2005 como Contralto e como membro da diretoria administrativa. Entrevistada aos 09 de Janeiro de 2009. Ponto de vista: o **cantor prático** sendo regido e observador do regente atuando como tal. O diferencial deste perfil não é apenas a perspectiva menos técnica, mas a possibilidade que apresenta de comparar épocas bem distintas.

- g) Luiz Carlos Rocha,¹⁰ professor de História, ex-presidente da Federação Mineira de Corais. Participou do Ars Nova no período entre 1982 e 2003 como Baixo e como membro da diretoria administrativa. Entrevistado aos 11 de Dezembro de 2008. Ponto de vista: o **cantor prático** sendo regido e observador do regente atuando como tal. Devido à muita semelhança com o perfil (f), Rocha não é mais mencionado nesta dissertação, mas foi importante para confirmar diversos dados recolhidos na entrevista com Schmidt de Andrade.

Além destes nomes, também entrevistei o musicista (cantor) Leonardo Viana da Silva, que participou do Ars Nova no período entre 1998 e 2003 como Tenor. Tendo se oferecido espontaneamente para participar, foi entrevistado aos 14 de Janeiro de 2009 ao mesmo tempo que sua esposa, a cantora Luzia Inês Antoniol. Embora ele não se enquadre no grupo dos entrevistados pelo tempo reduzido com que trabalhou com o Maestro Fonseca, sua participação também contribuiu muito para enriquecer esta pesquisa. Silva apresentou um ponto de vista comparativo: tendo participado menos tempo do trabalho do Ars Nova, pôde compará-lo a outros trabalhos recentes de que participara e de que tem participado. Como foi uma entrevista dupla, refiro-me aos dois simultaneamente na maior parte dos casos em que menciono os dados que eles forneceram. Silva apresenta o mesmo ponto de vista que o cantor Marco Antônio Verona: o **cantor** sendo regido e observador do regente atuando como tal.

A contribuição do perfil (f) foi inserida principalmente nas seções **4.1.2 Coral da UEE** e **4.1.3 Ars Nova – Coral da UFMG**. Os perfis (a) a (e) contribuíram substancialmente com dados que, não apenas são o conteúdo principal da seção **4.2 Ferramental técnico**, mas também foram fundamentais para determinar exatamente

¹⁰ Infelizmente, Luiz Carlos Rocha faleceu poucas semanas após a realização da entrevista. Registro aqui meu apreço por aquele homem apaixonado pelo Canto Coral que lutou pelo funcionamento da praticamente desativada Federação Mineira de Corais (FEMICOR) com esforço quase solitário. A fácil acessibilidade era uma característica sua, e eu pude comprovar isso diversas vezes desde que o conheci aos 09 de Junho de 2000, na décima segunda edição de um evento maravilhoso organizado pela FEMICOR: o Minas Cantat.

a estrutura da seção. Voltarei a tratar do processo de estruturação das seções no capítulo 5 **Análise**.

Como manual metodológico para esta pesquisa, utilizei LAVILLE & DIONNE (1999). Dos tipos de entrevista que os autores propõem, o mais adequado para esta pesquisa é aquele a que eles chamam “entrevista parcialmente estruturada”:

Entrevistas cujos temas são particularizados e as questões (abertas) preparadas antecipadamente. Mas com plena liberdade quanto à retirada eventual de algumas perguntas, à ordem em que essas perguntas estão colocadas e ao acréscimo de perguntas improvisadas. (p. 188)

A lista de questões pode ser consultada no **Apêndice A**. Elas foram organizadas de maneira a contemplar de maneira abrangente o que a bibliografia brasileira sobre Regência Coral aponta como ferramental técnico do regente. Como é natural, os autores deixam muito claros os tópicos que consideram importantes. O critério para a inclusão de um tópico no questionário foi um mínimo de ênfase no mesmo por pelo menos um autor, ainda que o tópico fosse completamente omitido por todos os outros autores. Aliás, omissão ou pouca ênfase e abordagens pouco sistematizadas por parte dos autores me estimularam a questionar sobre determinados tópicos e, posteriormente, a desenvolver uma sistematização dos mesmos. As perguntas dividem-se em três grupos:

- a) O primeiro busca desenhar a figura do Maestro Fonseca, abordando aspectos de sua personalidade, de sua musicalidade e de seu comportamento frente ao Coro em ensaio e extra-ensaio.
- b) O segundo trata especificamente de aspectos técnicos do trabalho do Maestro Fonseca enquanto regente coral.
- c) O terceiro, mais genérico, busca preencher possíveis lacunas deixadas pelos dois grupos anteriores.

Como não é objetivo desta pesquisa tratar diretamente de gestual este assunto aparece nas entrevistas de maneira periférica, sempre mencionado por iniciativa dos próprios entrevistados.

Todas as entrevistas foram gravadas em formato *wav*, e os arquivos foram convertidos posteriormente ao formato *mp3*. As transcrições foram feitas a partir das gravações e não em tempo real.

Outra importante fonte de dados para esta pesquisa foi a observação de dois ensaios realizados pelo Maestro Rafael Grimaldi da Fonseca (1956–2008), musicista (regente).¹¹ Tendo sido aluno de Regência do Maestro Fonseca, participou do Ars Nova entre 1978 e 2008 como Baixo, como regente auxiliar e, finalmente, como regente titular. Meu objetivo inicial era realizar a observação do tipo “participante” e complementar com uma entrevista os dados obtidos. Neste caso, Grimaldi apresentaria pontos de vista semelhantes àqueles do perfil (a). Mas ocorreram dois imprevistos que mencionarei nos parágrafos seguintes.

LAVILLE & DIONNE (1999) definem a “observação participante” como a “técnica pela qual o pesquisador integra-se e participa na vida de um grupo para compreender-lhe o sentido de dentro.” (p. 178) Segundo os autores, quanto mais ignorado o pesquisador pelo grupo, mais autênticos serão os dados recolhidos. O primeiro imprevisto foi que Grimaldi, estando ciente desta pesquisa, informou todo o Coro acerca da mesma e de meu objetivo na sala de ensaios, alterando seu próprio comportamento e de todo o grupo. Ele mesmo se comportou como quem estivesse sendo entrevistado: dado o tema, realizou os ensaios informando em detalhes e a todo momento exatamente como Maestro Fonseca teria feito isto ou aquilo. Porém, mesmo com essa falha metodológica e embora tenham sido observados apenas dois

¹¹ Trata-lo-ei por Grimaldi, para uma rápida diferenciação do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca.

ensaios – 12 e 19 de Junho de 2008 –, foi recolhida uma boa quantidade de dados. Os ensaios não foram gravados, mas fiz uso de notas analíticas¹² e de notas descritivas¹³ em tempo real. Embora Grimaldi quase não seja mencionado, os dados oriundos da observação de seus ensaios serviram para confirmar muitas informações sobre recursos técnicos que seriam recolhidas posteriormente nas entrevistas.

O segundo imprevisto foi o falecimento do Maestro Grimaldi, aos 7 de Julho de 2008. Minha intenção era entrevistá-lo apenas depois de efetuar a sistematização dos dados recolhidos nas observações, mas eu ainda não o havia feito até a data de seu falecimento.

¹² “[...] o pesquisador fala de suas reflexões pessoais; elas compreendem as idéias ou intuições freqüentemente surgidas no fogo da ação e logo registradas sob forma de breves lembretes.” (LAVILLE & DIONNE, 1999, p. 180)

¹³ “[...] devem ser tanto quanto possível neutros e factuais para melhor corresponder à situação observada.” (LAVILLE & DIONNE, 1999, p. 180)

4 MAESTRO FONSECA: TRAJETÓRIA E FERRAMENTAL TÉCNICO

Apresento nesta seção os dados coletados sobre o Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Divido-a em duas grandes partes. A primeira traça a própria história do Maestro, fortemente associada ao Ars Nova – Coral da UFMG, e serve como contextualização para a segunda parte. Esta, por sua vez, apresenta discussões sobre a prática do Maestro Fonseca como regente daquele Coro, descrevendo seu comportamento frente ao coro e os procedimentos técnicos adotados por ele em ensaio.

4.1 Trajetória

Antes de apontar e discutir aspectos técnicos da prática do Maestro Fonseca como regente coral, contextualizo essa prática delineando a sua trajetória, e seria impossível fazer isso sem associá-lo ao Ars Nova – Coral da UFMG.¹⁴

¹⁴ Para uma biografia mais detalhada do Maestro Fonseca, pode-se consultar SANTOS (2001), e para dados adicionais, pode-se consultar FERNANDES (2004).

4.1.1 *Formação*

Carlos Alberto Pinto Fonseca nasceu aos sete de Junho de 1933, em Belo Horizonte. Desde os sete anos de idade já tinha aulas de Piano, e não deixou de se interessar por outras artes durante a adolescência, principalmente a Escultura, mas foi pela Música que se sentiu mais atraído. A partir de 1954, tendo completado seus vinte e um anos, passou a se dedicar a diversos cursos de aperfeiçoamento musical. Esse período de estudos pode ser dividido em três fases:

- a) Primeira fase: compreende os anos entre 1954 e 1960, tempo em que Fonseca se aperfeiçoou em Música no Brasil, mais especificamente em Belo Horizonte, pelo Conservatório Mineiro de Música, em São Paulo, pela Escola Livre de Música da Pró-Arte, e em Salvador, pela Escola de Música da UFBA. Nessa fase, fez cursos de Harmonia, de Contraponto e Fuga, de Regência Coral, de Regência Sinfônica e de Professor de Música.
- b) Segunda fase: corresponde ao tempo em que Fonseca mudou-se para Colônia (Alemanha), entre 1960 e 1962. Lá e em outras quatro cidades – Hamburgo (Alemanha), Siena (Itália), Paris e Besançon (França) – fez cursos de Piano, de Percussão e de Regência de Orquestra.
- c) Terceira fase: corresponde a cursos que fez no exterior depois de voltar a morar no Brasil. Em 1966, Fonseca voltou a Siena para cursos de Interpretação e Direção de Ópera e de Regência de Orquestra. Em 1973, esteve em Bolonha para curso de Aperfeiçoamento em Regência de Orquestra. Além disso, ele viajou diversas vezes aos Estados Unidos para participar de eventos promovidos pela *American Choral Directors Association* (ACDA), pelo menos a partir da década de 1970.¹⁵

O mais importante nesse percurso é compreender as influências a que Fonseca se submeteu enquanto se aperfeiçoava: Hostílio José Soares, em Belo Horizonte; Hans-Joachim Koellreutter, principalmente em Salvador; Sergiu

¹⁵ Informação obtida aos 04/05/2009, em reunião com o Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade, chefe da comissão de inventário do Ars Nova – Coral da UFMG.

Celibidache, em Siena; e Robert Shaw, nos Estados Unidos. Se Fonseca se aprofundou naquilo que havia de mais tradicional na Teoria da Música com Soares, ele “teve contato com o mundo fora de Minas Gerais” (Ângela Pinto Coelho, citada por SANTOS, 2001, p. 17) por intermédio de Koellreutter, adquiriu a essência filosófica da sua profissão com Celibidache e os fundamentos de suas ferramentas técnicas mais notórias como regente coral com Robert Shaw.

Hostílio José Soares (1898–1988) nasceu e morreu em Visconde do Rio Branco. Inclinado à Composição desde a adolescência, teve sua formação musical superior no Rio de Janeiro, onde se sustentava tocando Violino em orquestras de cinema. Depois de formado, estabeleceu-se em Belo Horizonte, onde trabalhou como professor do Conservatório Mineiro de Música e onde exerceu a função de regente em várias corporações musicais. Soares é um representante da última fase do romantismo nacionalista na Música brasileira e, como tal, foi fortemente rechaçado pelos compositores emergentes a partir do fim da primeira metade do século XX (OLIVEIRA, 2001). Embora Fonseca não admita ser partidário de algum estilo específico (FERNANDES, 2004), sua composição em essência apresenta forte influência do estilo de seu professor e, como não podia deixar de ser, tem sofrido críticas também semelhantes por parte de compositores de vanguarda.

Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) nasceu em Freiburg, Alemanha, e morreu em São Paulo. Flautista e regente, exilou-se no Brasil para fugir do nazismo. Aqui, trabalhou como professor de música e como compositor, especialmente em Belo Horizonte, São Paulo e Salvador. Fundador do grupo Música Viva (1939), foi um dos autores do Manifesto de mesmo nome (1944 e 1946), que propunha uma revisão da adesão do músico brasileiro à ideologia da vanguarda modernista vigente na Europa (KATER, 2001). Quando professor de Fonseca, Koellreutter poderia ter inculcado em seu aluno o espírito vanguardista de que fora veementemente partidário

nas décadas anteriores. Mas ele mesmo, Koellreutter, diria que “o bom educador é aquele que não educa”,¹⁶ no sentido de que deve dar liberdade ao educando para desenvolver suas preferências. E, mesmo tendo contato direto com as propostas modernistas quando foi estudar na Europa, Fonseca não aderiu ao movimento Música Viva e tampouco ao movimento Música Nova, disparado pelo Manifesto de 1963. De qualquer forma, ele não deixou de aprender com Koellreutter as técnicas, suas aplicações e as direções das correntes vanguardistas existentes.

Sergiu Celibidache (1912–1996) nasceu em Roman, Romênia, e morreu em La Neuville-sur-Essonne, França. Um dos mais importantes regentes de orquestra do século XX, Celibidache tornou-se memorável especialmente (1) por sua fixação na busca pela transcendência durante o fazer musical, (2) por não aceitar realizar gravações comerciais de suas *performances* e (3) por exigir um número de ensaios por programa considerado excessivo pela crítica (BARBER, 2003). Fonseca nunca fez tantas referências a outro regente. Sem dúvida alguma e apesar do tempo pouco, foi o contato a quem Fonseca deu mais importância ao longo de toda a sua vida, no que diz respeito a seu aprendizado musical. Fonseca declarava sistematicamente que Celibidache ensinara-lhe “a técnica que possibilita tocar o coro como um instrumento” (citado por SANTOS, 2001, p. 19. Ver também FERNANDES, 2004; FONSECA, 1999). E, embora Fonseca geralmente estivesse se referindo especificamente ao gestual com a palavra “técnica”,¹⁷ pode-se agregar a essa palavra um valor mais alto, considerando-se a profunda admiração que Fonseca tinha por Celibidache. Por “valor mais alto”, refiro-me à própria filosofia artística deste último: a busca pela transcendência no fazer musical, uma herança da tradição romântica,

¹⁶ Em entrevista concedida ao jornal O Estado de São Paulo (1977), copiada no site <<http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=2&escolha=6&codigo=3016>>, acessado aos 29/01/2009.

¹⁷ Da mesma forma como o fazem os livros didáticos brasileiros sobre Regência Coral em sua maioria.

associada a uma meticulosidade obsessiva – por influência, provavelmente, de reminiscências da Segunda Escola de Viena –,¹⁸ obsessão essa que se refletia na exigência de uma grande quantidade de ensaios.

Robert Shaw (1916–1999) nasceu e morreu nos Estados Unidos. Em 1941, ele fundou o Collegiate Chorale, grupo que desde cedo mereceu atenção de Arturo Toscanini (1867–1957), para quem Shaw viria a trabalhar como preparador de coros. Em 1949, Shaw criou o Robert Shaw Chorale, coro que, patrocinado pelo Departamento de Estado dos EUA, visitaria trinta países. Mais tarde, Shaw foi nomeado diretor de diversas orquestras e, em 1970, durante sua gestão na Atlanta Symphony Orchestra, criou o Atlanta Symphony Orchestra Chorus, com o qual teve igual ou superior sucesso que com o Robert Shaw Chorale (BENNETT, 1983, encarte; PARKER & SHAW, 1994, encarte; SCHUBERT, 1978, encarte).¹⁹ Shaw foi a principal referência nacional na área da Regência Coral e encabeçou uma das seis principais escolas de Canto Coral do país enumeradas por SWAN (1988). Shaw não é mencionado por SANTOS, nem por FERNANDES, nem por nenhum dos entrevistados, mas há fortes indícios de que Fonseca tenha sido influenciado diretamente pelo regente norte-americano.

Outro fator importante é que, coincidência ou não, os três primeiros professores mencionados – Soares, Koellreutter e Celibidache – conviveram com culturas orientais e, sem exceção, desenvolveram práticas oriundas dessas culturas. Soares diplomou-se Cavaleiro da Távola Redonda,²⁰ em 1924, e, desde então, sempre

¹⁸ Trata-se por Primeira Escola de Viena o círculo dos compositores clássicos e românticos que tiveram, de alguma forma, sua atividade musical ligada à cidade de Viena, a exemplo de Wolfgang Amadeus Mozart. Por sua vez, a Segunda Escola de Viena refere-se aos compositores modernistas, a começar por Arnold Schoenberg.

¹⁹ Ver também <[http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Shaw_\(conductor\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Shaw_(conductor))>, acessado aos 08/05/2009.

²⁰ Uma ordem da Teosofia, filosofia que se desenvolveu no mundo ocidental a partir do fim do século XIX baseada na obra da russa Helena Petrovna Blavatsky. Essa filosofia teria origens em culturas

envolveu seus alunos de Música em algum nível de práticas teosóficas (OLIVEIRA, 2001). Koellreutter esteve no Japão e na Índia nas décadas de 50 e 60 e procurava aplicar em sua prática de professor os métodos lá aprendidos, além de aproveitar em sua composição as sonoridades exóticas que observou (KATER, 2001). Celibidache foi introduzido ao Zen Budismo no fim da década de 1930 e, a partir de então, aprofundou-se cada vez mais naquela filosofia, buscando vivenciá-las em tempo integral (BARBER, 2003). Assim, não é de se surpreender a apreciação que Fonseca tinha pela prática e pela filosofia da Ioga²¹ e, sobretudo, pela transferência que ele fazia dos princípios dessa filosofia para sua prática como regente.

Tenho ainda de reforçar as influências que Fonseca recebeu dos meios em que viveu quando fora de Belo Horizonte: a cultura popular baiana e o cenário musical da Europa e dos Estados Unidos.

A questão da cultura popular baiana é amplamente discutida por SANTOS (2001) e por FERNANDES (2004; 2005), enfatizando o proveito que Fonseca tirou da rítmica popular-religiosa em sua composição. Embora Fonseca tenha declarado “jamais ter ido a um terreiro de candomblé” (SANTOS, 2001, p. 30), não escondia sua profunda admiração, no mínimo, pela musicalidade daquele universo. Fonseca referiu-se a “a força primitiva, o impulso e calor do ritmo afro” (FONSECA, 1978, prefácio).²² Especialmente o sentido da palavra “warmth” do texto original – que pode ser calor ou cordialidade – pode ser estendido para fora do contexto religioso afro-brasileiro e alcançar também todo o universo cultural popular baiano.

muito anteriores desenvolvidas na Ásia, como o budismo e o lamaísmo. (OLIVEIRA, 2001; FERREIRA, 2004)

²¹ “Sistema ortodoxo de filosofia da Índia, [...] no qual são expostos os meios fisiológicos e psíquicos que vieram a se desenvolver nos métodos de treinamento que caracterizam cada uma de suas partes: a *bacti-ioga* (na devoção), a *carma-ioga* (no trabalho), a *adiana-ioga* (na meditação), a *hata-ioga* (nas posturas e exercícios respiratórios) e a *japa-ioga* (na disciplina).” (FERREIRA, 2004)

²² “[...] the primitive force, the impulse and warmth, of the Afro rhythm [...].”

Naturalmente, já que Fonseca era concomitantemente compositor e regente, esses três itens – a força primitiva, o impulso e o calor do ritmo afro – estavam tão presentes em sua composição quanto no cerne de sua própria prática como regente.

Outro fator determinante para a essência do pensamento musical do Maestro Fonseca foi a oportunidade que ele teve de ver e ouvir a música européia *in loco* e **nos Estados Unidos**, especialmente a música coral. Isso foi decisivo para ele entender a sonoridade que procuraria reproduzir no Ars Nova posteriormente, e, principalmente, para aprender o modo de se alcançar aquela sonoridade. Naquela época – e até hoje –, a prática coral não teve um desfecho técnico no Brasil como na Europa e nos Estados Unidos. Além disso, gravações não seria suficientes para Fonseca desenvolver uma noção clara da sonoridade coral, porque os equipamentos de reprodução de mídias comuns não dispunham de recursos para uma boa amplificação de toda a textura de uma orquestra ou coro.

4.1.2 *Coral da UEE*

Antes de tratar em específico do envolvimento do Maestro Fonseca com o Ars Nova, apresento uma contextualização sobre as origens desse Coro.

Criado em 1959, o Coral da UEE (União Estadual dos Estudantes) era um grupo de aproximadamente vinte e cinco estudantes universitários de diversas áreas, voluntários, liderados pela então estudante Ângela Pinto Coelho. Apesar do título – um vínculo nominal com a UEE –, não havia um espaço fixo e apropriado para ensaios regulares. Eles podiam acontecer nas casas dos coristas ou na sede da UEE. Quando acontecia ali, o espaço disponível era a sala de entrada, que, não bastasse ser apertada para o coro, tinha de ser compartilhada com estudantes alheios ao interesse

da Música. Mesmo nessas condições, o Coro conseguiu sustentar os quatro naipes equilibrados e crescer tecnicamente. Predominantemente de classe média, a maioria dos integrantes tivera aulas de Música na Escola Regular. Alguns tiveram aulas particulares de Música na infância. (Schmidt de Andrade)²³

A convite de Ângela Pinto Coelho, o Maestro Sergio Magnani (1914–2001)²⁴ assumiu a regência do grupo como voluntário até fins de 1963. Nesse período, o coro propôs-se a levar a arte coral a lugares onde o acesso a ela seria difícil. Apresentando-se principalmente na periferia de Belo Horizonte, o Coral da UEE desenvolveu um público cativo, e, segundo Schmidt de Andrade, muitas pessoas começaram a acompanhar o trabalho do coro, tomando notícia de antemão sobre as apresentações para prestigiá-las. (Schmidt de Andrade)

No começo de 1964, Magnani teve de mudar-se a trabalho para Salvador e indicou o Maestro Fonseca para substituí-lo. Os dois já se conheciam de antes, Fonseca até já havia regido o Coral da UEE em 1961, a convite do próprio Maestro Magnani, e este sabia que Fonseca retornara dos estudos na Europa. O repertório daquele primeiro semestre de 1964, “The Messiah”, de G. F. Händel – completo pela primeira vez em Belo Horizonte – tinha apresentação marcada para fins de Março, mas essa apresentação teve de ser adiada por causa do golpe militar. (SANTOS, 2001; Schmidt de Andrade)

²³ Para fácil distinção entre os entrevistados e os autores de bibliografia, os nomes dos entrevistados **não aparecerão em caixa alta e não terão indicação de data** ao longo do texto. Esse recurso será útil principalmente para o caso de Fernandes, que, além de autor de quatro itens da bibliografia, também foi entrevistado: quando seu nome aparecer em caixa alta, refiro-me ao conteúdo da bibliografia; quando não, refiro-me à entrevista.

²⁴ Sergio Magnani nasceu em Udine, Itália, e morreu em Belo Horizonte. Mudou-se para o Brasil em 1950 e trabalhou como professor e regente em Belo Horizonte, Salvador e São Paulo. É o principal responsável pelo costume das temporadas operísticas em Belo Horizonte. (<http://www.institutosergiomagnani.org.br/sergio_magnani.html>, acessado aos 08/05/2009)

À época em que Fonseca assumiu a regência do grupo, o Coral da UEE viu-se às voltas com problemas políticos dentro da própria UEE. Como é sabido, o golpe militar de trinta e um de Março desencadeou uma série de reações estudantis. Sabendo do público que acompanhava o coro, a ala esquerdista da UEE aproveitava as apresentações para distribuir panfletos e para fazer comícios em seguida. Como o coro não queria ser associado a qualquer partido, depois de discussões com a diretoria da UEE, decidiu-se pelo desligamento nominal do grupo. Por alguns meses, o coro intitulou-se simplesmente por Coral Universitário e não pôde mais fazer uso da sede da UEE para ensaiar. (Schmidt de Andrade)

Aos seis de Junho de 1964, o Coral Universitário realizou na Igreja de São José a estréia belo-horizontina de “The Messiah” em sua versão completa. A repercussão do concerto foi tal que o Prof. Aluísio Pimenta, então Reitor da UFMG, convidou o Maestro Fonseca para montar um coro na Universidade. Fonseca, por sua vez, propôs a incorporação à Universidade do já existente e então denominado Coral Universitário. Pimenta acedeu, e, para reforçar a parceria, o grupo não somente mudou de nome, mas também recebeu o sobrenome da Universidade: Ars Nova – Coral da UFMG. (SANTOS, 2001; Schmidt de Andrade)

4.1.3 *Ars Nova – Coral da UFMG*

Dois anos depois de sua segunda fase de aperfeiçoamentos, Fonseca assumiu a regência do Ars Nova (1964) e, a não ser por algumas interrupções em função dos cursos da terceira fase, não deixou a regência daquele coro até bem perto de morrer, nem mesmo depois de sua compulsória como servidor público que foi. Durante os quarenta e dois anos em que esteve à frente do Ars Nova, essa foi a sua

principal atividade e maior fonte de inspiração. Foi nesse coro que Fonseca pôde experimentar e aplicar em primeira mão seus conhecimentos de Regência e de Composição. Foi para esse coro que ele compôs a parte mais expressiva de sua obra para Canto Coral. E foi regendo esse coro que ele teve suas melhores *performances* em palco. O Ars Nova foi o grande laboratório de Fonseca para a sua prática de Regência e de Composição, mas também foi o melhor produto dessas suas práticas.²⁵ (SANTOS, 2001; FERNANDES, 2004)

A história do Ars Nova²⁶ confunde-se com a própria história do Canto Coral no Brasil da segunda metade do século XX. O coro alcançou diversos prêmios nacionais e internacionais, ao mesmo tempo em que tornou-se modelo para inúmeros coros por todo o país e meta para o currículo de muitos cantores mineiros. Assistiu ao arrefecimento do gosto pelo Canto Coral nos últimos anos do século XX e, enfim, teve a oportunidade de contemplar sua própria crise nos primeiros do século XXI.

Dando continuidade ao tema da trajetória do Maestro Fonseca, procuro apresentar o perfil do Ars Nova em sua época áurea e o desfecho de sua história nas duas próximas seções.

4.1.3.1 *Coro semiprofissional*

A incorporação à Universidade de um coro já existente não foi gratuita. Houve grandes benefícios para ambas as partes. Por um lado, o coro ganhou *status* e infraestrutura. O nome da UFMG possibilitou mais perene visibilidade fora do

²⁵ Contudo, não se pode deixar de mencionar que Fonseca fundou a Orquestra de Câmara da UFMG (1965) e que ele foi o regente titular da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais mediante concurso público (1981). Fundou também a Orquestra de Câmara do MAI (Modern American Institute) e atuou como convidado nas orquestras de PE, BA, MG, RJ, SP, RS e DF. (SANTOS, 2001)

²⁶ A dissertação de SANTOS (2001) é muito rica em detalhes sobre o período entre 1965 e 2001.

Município de Belo Horizonte, por todo o país, e tranquilidade para isso, uma vez que esse nome estaria oficialmente isento de partidarismos. Também serviu para atrair cantores com um perfil específico, a classe universitária, embora nunca se tenha exigido vínculo com a UFMG, especificamente, ou com qualquer universidade.

Do ponto de vista infraestrutural, o coro passou a ter acesso a todo o aparato logístico da Universidade, inclusive pessoal, além de sala de ensaios personalizada e exclusiva. Essa estrutura cresceu com o tempo e, em fins da década de 1990, o Ars Nova dispunha de uma sede num importante edifício²⁷ localizado no centro de Belo Horizonte. A sede tinha quatro salas – a principal, mais ampla, a secretaria, a cozinha e o arquivo morto, que também eram usadas para ensaios de naipes –, banheiros feminino e masculino exclusivos, além de contar com um funcionário de meio expediente na secretaria e com serviço de limpeza por conta da Universidade. (Antoniol & Silva)

Como Órgão Especial da Universidade, o Ars Nova fornecia uma ajuda de custos a seus integrantes que chegou a atingir o valor de um salário mínimo por cantor na década de 1990 (Antoniol). Isso foi estímulo para muitos cantores durante muitos anos, e, assim, o Coro conseguiu manter entre trinta e dois e quarenta e dois o número de elementos, com os naipes equilibrados. O grupo passou a dispor de vozes maduras, o que confere o peso necessário para a sonoridade buscada por Fonseca. A maioria dos integrantes possuía formação básica musical adquirida ainda na Escola Regular, e alguns tiveram aulas particulares de Música na infância. Apesar disso, o solfejo continuou não sendo uma habilidade da maioria dos integrantes. Enquanto muitos dedicavam-se à carreira musical e tinham formação de nível profissional, outros exerciam atividades profissionais paralelas à Música (Antoniol & Silva; Schmidt de Andrade). Mesmo assim, o coro salta do patamar de amador para o de

²⁷ Edifício Acaiaca, 21º andar, Avenida Afonso Pena, nº 867, Centro, Belo Horizonte.

semiprofissional, ou seja, que possui uma estrutura pessoal e uma infra-estrutura organizadas e cujos membros já passaram por um processo prévio de musicalização, sistemático ou não, mas eficiente, mesmo não tendo muito larga experiência prévia com técnica vocal. Em virtude da qualidade, da estrutura e da conseqüente visibilidade, o Coro desenvolve facilidades para conseguir patrocínio ou arrecadar fundos para cumprir agenda de viagens.²⁸

Por outro lado, a UFMG recebeu um Coro com cinco anos e meio de experiência, já com sucesso em Belo Horizonte e com um público cativo. Com a associação do Coro à Universidade, o nome dela seria levado a uma infinidade de lugares. Se contarmos apenas eventos nacionais e internacionais de grande expressão no mundo coral, teremos mais de duas dezenas. O Ars Nova foi condecorado em quase todos esses eventos, mais da metade como primeiro colocado, incluindo um *Hours Concours* – Rio de Janeiro, 1978 – e um *Grand-Prix* – Atenas, Grécia, 1998 (SANTOS, 2001).

Para Carlos Alberto Pinto Fonseca, o fato de Universidade assumir o Ars Nova institucionalmente significou a estabilidade profissional. Mais que isso, significou a oportunidade de trabalhar com um mesmo coro ao longo de muitos anos, o que lhe permitiu maior compreensão do Canto Coral e desse coro especificamente em mínimos detalhes. O contato prolongado com o coro também permitiu-lhe dar-se a conhecer e fazer-se compreendido com absoluta clareza por esse coro. A incorporação do coro à Universidade significou para Fonseca a oportunidade de experimentar sua bagagem técnica em todos os níveis e de moldar o coro a seu gosto a ponto de imprimir-lhe sua assinatura. Tudo isso possibilitou que

²⁸ Já em 1969, o coro faria duas viagens internacionais para concursos e seria condecorado: (1) New York (USA) – IIº Festival Internacional de Coros Universitários: “Dipl. de Honra ao Mérito”, e (2) San Miguel do Tucumán (Argentina) – 1º Concurso Latino-Americano de Coros: “Plaqueta de Ouro”. (SANTOS, 2001)

Fonseca apresentasse ao público os melhores reflexos de sua competência, o que, para o regente que trabalha com coro semiprofissional, só é possível nas condições de estabilidade em que ele se encontrou.

Seria impossível discorrer sobre a história do Ars Nova sem associá-la a Fonseca. A influência do Maestro e a qualidade do seu trabalho, associadas à estrutura da Universidade, elevaram o nome do grupo a um patamar de reconhecimento internacional. As pessoas que participaram do coro durante alguns anos da gestão de Fonseca demonstram profunda admiração por ele e atribuem a ele conhecimentos dos mais importantes que adquiriram. Nas palavras dessas pessoas, o Ars Nova foi uma verdadeira escola para muitos músicos de Minas Gerais e do Brasil, entre eles alguns expoentes do Canto Lírico atual, como José Carlos Leal, Kátia Kazzaz, Marcos Tadeu, Marcus Ribeiro, Rita Medeiros, Sílvia Klein e Suely Lauar. Se o Ars Nova teve a fama de melhor coro do Brasil, deve-o ao alto nível do trabalho do Maestro Fonseca, associado a toda a estrutura universitária. Por outro lado, se Carlos Alberto Pinto Fonseca obteve como Maestro o reconhecimento que obteve, deve-o especialmente ao fato de ter tido em mãos o Ars Nova por tanto tempo.

4.1.3.2 *Últimos anos*

Nas décadas de 1980 e de 1990, a procura por vagas em naipes do Ars Nova aumentou significativamente. Entre as pessoas que procuravam o grupo, era possível detectar no mínimo quatro interesses (Antoniol & Silva; Schmidt de Andrade):

- a) O aprendizado e o prazer de cantar que a experiência naquele coro trazia. Muitos cantores e regentes atuantes hoje em dia decidiram por suas carreiras inspirados pelo trabalho com o Maestro Fonseca. Vários haviam ingressado no Ars Nova para exercer um *hobby*, pois tinham outras profissões, mas saíram de lá profissionais da Música.

- b) O enriquecimento curricular trazido pelo nome constado em programas de concerto do Coro mais premiado do Brasil, especialmente por parte de estudantes de canto e regentes.
- c) A ajuda de custos oferecida pela Universidade em forma de bolsa de extensão, principalmente entre as pessoas com condições sócio-econômicas menos favorecidas.
- d) A possibilidade de participar das freqüentes viagens empreendidas pelo grupo.

O aumento da procura poderia ter sido muito positivo, uma vez que o rigor dos critérios de seleção poderia ser aumentado proporcionalmente à concorrência pelas vagas. Mas, em Dezembro de 2000, Fonseca comenta a SANTOS (2001) sobre o Ars Nova estar “enfrentando um período de crise” (p. 25). No contexto da dissertação de SANTOS, Fonseca parece estar falando de um corte nas ajudas de custo em forma de bolsas de extensão, mas, segundo o próprio SANTOS, esse corte aconteceu em 2001, e a entrevista citada é de 2000. Assim, é possível que Fonseca estivesse falando de uma crise anterior, como a heterogeneidade de qualificação técnica.

Durante a década de 1990, boas oportunidades de trabalho levaram muitos dos cantores mais experientes do Ars Nova para Rio de Janeiro e São Paulo – e até para o exterior. Assim, no ano 2000, quase metade dos membros do coro eram jovens estudantes de Canto com relativamente pouca experiência, criando-se, portanto, uma situação de heterogeneidade, nunca vista no Coro desde a década de 1960 (Antoniol & Silva; Schmidt de Andrade). Na verdade, o Ars Nova já havia sido um coro de estudantes pouco experientes, na época de sua criação, e isso não seria um problema tão grave a ponto de ser tratado por crise, a menos que comparemos o Ars Nova do ano da entrevista citada (2000) com o Coro de dois anos antes, conquistador de um *Grand-Prix* na Grécia.

O progressivo corte de bolsas a partir de 2001 gerou alguma evasão entre os integrantes do Coro, e a fase mais dramática de dispersão de cantores começou

com a compulsória do Maestro Fonseca em meados de 2003, quando completou seus setenta anos. O Coro, trinta e nove anos sob sua regência, apresentou sérias dificuldades para adaptar-se ao novo regente (Antoniol & Silva). No princípio de 2006, com a notícia de que não havia mais bolsas de extensão disponíveis para o coro, a evasão foi total.²⁹

O Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca faleceu em Belo Horizonte aos vinte e sete de Maio de 2006. Dez dias depois de sua morte, exatamente no dia em que ele completaria 73 anos de idade, fez-se a solenidade de lançamento da Fundação Carlos Alberto Pinto Fonseca – Casa do Canto Coral, mais tarde renomeada para Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca. O primeiro e mais notório feito do Instituto foi a criação do Coro Carlos Alberto Pinto Fonseca, regido pela Maestrina Ângela Pinto Coelho. Boa parte dos integrantes desse coro, sobretudo no período de sua criação, eram ex-integrantes do Ars Nova, da gestão de Fonseca. Assim, o Coro Carlos Alberto Pinto Fonseca preservou características muito peculiares ao Ars Nova.

Ars Nova – Coral da UFMG é marca registrada da Universidade Federal de Minas Gerais. Com o propósito de viabilizar a continuidade da história construída ao longo dos últimos cinquenta anos, a Reitoria da UFMG abriu um processo para colocar o Coro sob administração da Escola de Música, transformando a marca em

²⁹ Fica uma pergunta intrigante: Qual foi o verdadeiro papel das bolsas de extensão nessa história? O que aparenta, principalmente nos últimos nove anos, é que um coro semiprofissional recebia uma ajuda de custos e supunha estar sendo remunerado. Algo que havia cooperado para a estabilidade do Coro tornou-se uma ilusão que acabou ofuscando o aspecto realmente mais importante da prática coral: a experiência musical compartilhada. O corte das bolsas foi determinante, apesar de não ter sido a única causa da evasão final.

um Órgão Complementar de Extensão e Pesquisa vinculado àquela Escola, sendo o Coro uma entre outras atividades desse Órgão.³⁰

³⁰ Informações obtidas aos 09/03/2009 em reunião com as professoras Dra. Ângela Imaculada Loureiro de Freitas Dalben (Pró-Reitora de Extensão da UFMG) e Dra. Paula Cambraia de Mendonça Vianna (Pró-Reitora Adjunta de Extensão da UFMG) e com os professores Dr. Lucas José Bretas dos Santos (Diretor da Escola de Música da UFMG) e Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade (presidente da Comissão de Inventário do Ars Nova – Coral da UFMG).

4.2 Ferramental técnico

Nesta seção, traço um perfil do Maestro Fonseca aplicado ao contexto de ensaios do Ars Nova – Coral da UFMG e, em seguida, trato do ferramental técnico do Maestro Fonseca propriamente dito, agrupando os recursos em três categorias: preparação do grupo, montagem de repertório e artifícios técnicos.

4.2.1 *A figura do regente*

O Maestro Fonseca tinha uma vivência extra-musical bastante variada. Alguns entrevistados indicam o seu envolvimento com Literatura, História, Filosofia – mais especificamente Ioga –, Religião – especificamente o Catolicismo e o Candomblé –, Antropologia, Psicologia e até Esportes – natação. De fato, ele pode ter se envolvido com todas essas áreas da manifestação humana, mas não se pode supor que ele era uma espécie de “homem universal”. O envolvimento que ele possuía com cada uma dessas áreas variava do puramente teórico ao essencialmente prático. De qualquer forma, é com elementos extraídos dessa vivência tão variada que ele deve ter construído a figura que discuto a partir de aqui.

Os entrevistados são unânimes em dizer que o Maestro Fonseca tenha sido dotado de grande autoridade. A simples presença dele alterava o comportamento dos cantores, sem necessidade de palavras. Verona afirma que, mesmo não tendo Fonseca o costume de conduzir a seção de vocalises, o resultado dos exercícios era melhor quando o Maestro estava presente na sala de ensaios. Antoniol & Silva mencionam a situação em que, havendo algum regente auxiliar começado o ensaio, o

Maestro Fonseca chegava em silêncio à sala e assumia a regência mesmo durante a execução de uma peça, e o som do Coro mudava completamente. Observando outros aspectos da personalidade de Fonseca, podemos inferir como ele conseguiu adquirir essa autoridade.

Havia no Maestro Fonseca uma bem sucedida associação entre bom humor e demonstração de conhecimento. O epíteto de “O Rei dos Trocadilhos” (Verona) não era sem propósito. Verona e Fernandes³¹ afirmam que Fonseca tinha uma habilidade muito grande para brincar com os sons das palavras e transmitir informações importantes dessa forma. Vale registrar como exemplo o famoso “I raso é um arraso” (citado em ensaio por Grimaldi). Com o som ele ganhava a atenção e a memória das pessoas, e a informação era transmitida com facilidade. Mas a aplicação do bom humor não se resumia aos trocadilhos: o Maestro usava piadas para ganhar a atenção do Coro, ou simplesmente para diminuir a tensão gerada pela dificuldade do repertório (Antoniol & Silva).

Fonseca não ganhava a atenção de seu público apenas por ser bem humorado: mesmo que não fizesse gracejos, o mais importante é que ele transmitia conhecimento com propriedade (Fernandes, Antoniol & Silva). Ele sabia o que queria dizer e como fazê-lo, e o que dizia tinha necessariamente uma aplicação técnica com resultados palpáveis. Segundo Antoniol & Silva, mesmo quando alguma ordem vinha com tom arbitrário, esses resultados eram visíveis logo depois da execução da ordem. Por isso o Coro tinha prazer em executá-las. Rodrigues, Antoniol & Silva usam as palavras “tranqüilidade” e “calma” para se referir ao modo de ser de

³¹ Fernandes, normal, refere-se ao conteúdo da entrevista com a mesma pessoa; FERNANDES, com caixa alta, refere-se ao conteúdo da bibliografia de que ele é o autor.

Fonseca.³² Os dois últimos acrescentam que ele não tinha pressa para transmitir qualquer informação. Fernandes fala também da generosidade e desprendimento de Fonseca para a cessão de informação, evidentes conseqüências de uma vigorosa autoconfiança.

A propriedade na fala é reflexo daquela que Verona aponta como a principal característica de Fonseca enquanto regente: a seriedade. Fonseca delimitava objetivos para o seu trabalho, e esses objetivos tinham de ser alcançados. A sua dedicação à perseguição desses objetivos era notória: Fonseca regia todo o repertório de memória, e isso é uma habilidade que ele desenvolveu com muito estudo (Aguiar). Na verdade, cada nova peça do repertório é um novo trabalho de memorização. Outro reflexo de sua seriedade é a franqueza para tratar de assuntos técnicos (Antoniol & Silva). Mais uma vez: os objetivos tinham de ser alcançados, e atropelos não eram bem-vindos. Fonseca não tinha constrangimento para se dirigir abertamente a alguém para dizer que a pessoa estava desafinando, ou que não sabia o repertório, ou que precisava de orientação de professor de Teoria da Música ou de Canto. Ele era muito rigoroso com esses assuntos. Rodrigues e Fernandes mencionam o que poderíamos considerar a raiz de tanta seriedade – tanta, mas numa medida acertada: o espírito de competição. O gosto por concursos e a interminável busca por troféus ao longo da história do Ars Nova revelam a necessidade de auto-superação que movia o Maestro.

Poder-se-ia também mencionar como fator gerador de respeito a diferença de idade que sempre existiu entre o Maestro Fonseca e a maioria dos cantores – quando assumiu o Ars Nova, Fonseca já estava perto de completar trinta e um anos, e os cantores ainda eram estudantes de graduação. Fernandes acrescenta que o

³² Ao falar sobre o lado engraçado do Maestro Fonseca, Verona lembra que o Maestro chegava a ser tão calmo que parecia mesmo distraído, sendo necessário que alguém se responsabilizasse por seus pertences quando o Coro estava em viagens.

simples fato de ser o regente gerava um distanciamento natural entre Fonseca e o grupo, distanciamento que aumentava proporcionalmente ao renome do Maestro e do Coro. Curiosamente, esse distanciamento parecia crescer unilateralmente por iniciativa do próprio Coro, uma vez que Fonseca era muito sociável. “Sempre cumprimentava todo mundo, sempre muito festeiro. [...] Muito educado. Fazia piadinhas de querer ficar à vontade com todo mundo.” (Antoniol)³³

A autoridade vivida pelo Maestro Fonseca era representada por uma cadeia de aspectos – espírito de competição, seriedade, franqueza, propriedade, tranqüilidade, generosidade, desprendimento, autoconfiança, bom humor. Essa cadeia era um padrão para o próprio Fonseca e, exatamente por ser um padrão, não seria estranho verificarmos alterações eventuais – e até mais que eventuais.

Em um pequeno trecho de sua entrevista, Rodrigues faz uma única e aparentemente não intencional alusão a “rompantes, de nervosia, de quando a coisa não dá certo, a peça desafina, os cantores faltam aos ensaios”. Antoniol & Silva lembram de situações em que Fonseca evocava verbalmente sua autoridade de Maestro diante do Coro. Também lembram que, embora Fonseca fosse muito sociável, havia pouca ou nenhuma liberdade para questionamentos no que diz respeito ao ensaio e ao repertório: os chefes de naipes eram mediadores entre o Coro e o regente, e muitos assuntos eram resolvidos – ou esquecidos – entre os próprios integrantes de cada naipe. Segundo Antoniol & Silva, era absolutamente incomum um corista tratá-lo por “você”, mesmo que fosse algum regente auxiliar:

³³ Essa é a impressão predominante entre os entrevistados. Mas Verona apresenta uma impressão de certo modo oposta: “Eu o sentia meio reservado. [...] e calado [...].”

naturalmente, o tratamento adequado para alguém de seu posto e de sua idade seria “senhor”.³⁴

Seria mesmo surpreendente que rompantes tivessem sido tão esporádicos quanto teriam passado longe de ser regra ao longo de tantos anos de trabalho, como parecem acordar todos os entrevistados para esta pesquisa. Não se deve descartar a possibilidade de alguma amenização do fato por parte dos entrevistados, mesmo que não tenham tido a intenção de fazê-lo. Não é pequena a admiração que todos eles nutrem pelo Maestro Fonseca. E há indícios de que ele tenha sido muito mais enérgico que o panorama apresentado acima, principalmente nas duas ou três primeiras décadas de trabalho com o Ars Nova. Aguiar, que foi aluno de Fonseca, afirma:

Eu o conheci exatamente em 1970. Ele fica cansado depois, por problemas de saúde. Mas quando eu o conheci, era muito difícil estudar com ele. Eu me lembro que o primeiro dia de aula, lá em Ouro Preto, eu tive seis horas de aula com ele. [...] Ele exigia tudo de cor. E ele puxava a gente. Era uma informação atrás da outra. [...] A gente saía pra almoçar, todo mundo em volta dele, e ele falando sem parar, pegava o bandeirão, sentava na mesa e ele... Era de perder o fôlego, rapaz. [...] Depois é que ele foi, com o passar da idade, ficando mais calmo, [...] falar mais devagar, mas antes era uma metralhadora.

Aguiar conheceu Fonseca enquanto professor, mas esse aspecto enérgico tão bem ilustrado na fala acima parece ter sido regra também na prática de regente durante a juventude de Fonseca.

Há ainda dois aspectos importantes do Maestro Fonseca que precisam de ser mencionados para concluir esta seção. Esses aspectos sintetizam a sua **trajetória**

³⁴ Como já dito, Aguiar apresenta o ponto de vista de quem trabalhou com o Maestro Fonseca, mas que não foi regido pelo mesmo. Em sua entrevista, Aguiar afirma que Fonseca não aceitava ser tratado por “senhor”. Mas é um testemunho isolado entre os outros entrevistados.

como regente, porque perpassam toda a sua **formação** e culminam na **aplicação prática** dessa formação. O primeiro é sua habilidade de lidar com repertórios tão variados quantos estilos e gêneros houvesse à disposição – habilidade certamente corroborada por sua variada formação extra-musical. O segundo, mas não menos importante, é sua competência como compositor, especialmente para Canto Coral e mais especialmente para o Ars Nova – conhecimento construído por observação e prática.

4.2.2 *A prática do regente*

Quando começou seu trabalho com o Coral da UEE, o Maestro Fonseca imediatamente teve em mãos um grupo com cinco anos de experiência coral. Apesar disso, segundo Schmidt de Andrade, ele começou um trabalho voltado para a busca de uma sonoridade específica. Na década de 1980 – e pode ser que já dez anos antes – o timbre do Ars Nova era constituído por vozes de extensões amplas, brilhantes e pesadas, mas muito ágeis em todos os registros.³⁵ A sonoridade era “baseada na impostação facial da voz e na cobertura da região aguda” (Fernandes, 2005, pp. 69–70). Mesmo com peso, com vozes extremamente maleáveis, os cantores apresentavam sofisticado controle de dinâmica, vibrato, articulação e dicção. Considero pelo menos três fatores que contribuíram para o desenvolvimento dessa sonoridade:

- a) Os critérios de seleção de candidatos a cantores do Coro;

³⁵ Pode-se constatar através de gravações feitas a partir de 1989. Santos (2001, pp. 42–44) oferece uma cronologia da discografia do Ars Nova. Falta-lhe apenas o CD intitulado “Réquiem: First World Recording” (DURANTE & OLIVEIRA, 2001), que foi lançado no mesmo ano da defesa da dissertação de Santos.

- b) As atividades musicais dos coristas paralelas ao Ars Nova;
- c) O trabalho de aperfeiçoamento técnico-musical conduzido pelo Maestro nas atividades do Coro.

O Maestro Fonseca “tinha uma fama de conduzir a sonoridade” (Fernandes), ou seja, de modelar o som do coro no nível da sutileza, dos detalhes imperceptíveis aos ouvidos desatentos. Isso não seria possível se ele não tomasse certos cuidados na realização dos dois primeiros fatores. Fonseca selecionava rigorosamente vozes que possuísem de antemão as características acima mencionadas (Rodrigues). Era praticamente imprescindível aos candidatos ter alguma experiência com Canto Coral. Se um candidato aprovado apresentasse deficiência técnica em qualquer aspecto, ele era incentivado a ter aulas particulares de Canto, mas, em geral, todos já tinham passado por aulas antes de ingressar (Antoniol & Silva). A habilidade de solfejo não era obrigatória, mas muito bem-vinda (Fernandes). Portanto, o Maestro Fonseca trabalhava com um grupo que, de antemão, apresentava um aparato técnico que, na opinião de HEFFERNAN (1982, p. 82), é essencial para qualquer trabalho sofisticado de sonoridade.

De acordo com todos os entrevistados, Fonseca quase não falava em questões específicas de técnica vocal durante o ensaio – por causa da formação prévia dos cantores. Como já foi dito, também não era seu costume dirigir a seção de aquecimento, que durava entre quinze e vinte minutos. Se havia algum aspecto da técnica vocal para ser trabalhado em grupo, geralmente ele orientava o preparador vocal – que poderia ser um professor de técnica vocal contratado para esse fim ou, na falta dele, um dos chefes de naipes – sobre o que fazer, ou simplesmente deixava por conta do preparador resolvê-lo. Até durante o ensaio de repertório, as pessoas que podiam ocupar a função de preparadores vocais tinham liberdade para interferir nesse sentido, e Fonseca acatava suas sugestões. O Maestro até podia intervir quando a homogeneidade do produto sonoro era comprometida pela diferença de escolas técnicas dos cantores ou mesmo por alguma deficiência na formação de algum

cantor. Nesse caso, ele se pautava na escola técnica do professor Eladio Pérez-Gonzáles para determinar alguns pilares de unificação do som. Mencionarei alguns desses “pilares” oportunamente (4.2.2.3.1 **Dicção, alínea (a)**; 4.2.2.3.4 **Impostação vocal**). Segundo Rodrigues, Fonseca tinha tanta confiança naquele professor, que costumava pedir-lhe para assistir a seus concertos a fim de avaliar a sonoridade do Coro.

Considerando isso, a participação do Maestro Fonseca na condução do trabalho de aperfeiçoamento técnico-musical não está ligada estritamente à técnica vocal individual do cantor. Na verdade, sua participação nesse fator apresenta outra abordagem, a da técnica **coral** do cantor – HEFFERNAN (1982) também adota este conceito –, que pode abranger aspectos da técnica vocal individual, mas que **diz respeito sobretudo à práxis daquele Coro em específico e, portanto, envolve inclusive modelos de interpretação aplicados a todo o seu repertório**. Isso sim era muitíssimo trabalhado em ensaios, ainda que não fosse declarado verbalmente.

Nesta seção, tratarei de três grupos de recursos técnicos utilizados pelo Maestro Fonseca: (1) recursos para preparar o coro psicologicamente para o ensaio, (2) procedimentos básicos para montagem de repertório e (3) recursos específicos para aprimoramento de certos aspectos da técnica coral. O primeiro grupo é o conjunto de ferramentas técnicas que auxilia o regente no tratamento interpessoal, conduzindo o grupo a um estado de concentração apropriado para o ensaio. Os outros dois grupos constituem-se de procedimentos didáticos do regente coral. Uma vez coletados, catalogados, discutidos e sistematizados os recursos, desenvolvi uma tabela esquemática que pode ser consultada no **Apêndice C**. Três observações importantes:

- a) Vale mencionar que os três grupos de recursos técnicos aqui abordados não são necessariamente aplicados alternadamente ou na ordem apresentada neste texto. Eles estão presentes durante todo o ensaio, embora note-se a predominância de um ou outro conforme a demanda no momento do ensaio.

- b) O ferramental técnico discutido nesta seção funcionava no contexto do Ars Nova – Coral da UFMG. Não é objetivo desta pesquisa uma verificação da aplicação desse ferramental técnico em outros contextos e/ou por outros regentes.
- c) A maior parte do ferramental técnico de ensaio coral do Maestro Fonseca parece ter sido aprendida por ele em leituras e em cursos de curta duração no exterior, principalmente até a década de 1970. Não foi possível determinar o momento a partir de quando Fonseca teria começado a adotar sistematicamente todos os recursos aqui apresentados, uma vez que, com exceção de Schmidt de Andrade, todos os entrevistados trabalharam com ele a partir das duas últimas décadas do século XX.

4.2.2.1 *Preparação do grupo*

Quando perguntados sobre como o Maestro Fonseca conseguia levar o Coro a um estado de concentração adequado para o ensaio, a primeira reação dos entrevistados é categórica. Fernandes assegura: “A autoridade do Carlos Alberto, ela era um fato.” Verona, Antoniol & Silva lembram que a presença do Maestro era suficiente para a transformação do ambiente de ensaio. Porém, questionamentos secundários revelam dois fatores adicionais³⁶ que contribuem determinantemente para esse estado de concentração na presença do Maestro Fonseca.

Primeiramente, “Todo mundo ia pra cantar mesmo.” (Antoniol) Havia uma predisposição à concentração por parte dos cantores, desde o momento em que eram selecionados para cantar no Ars Nova até o momento das apresentações. Os cantores novatos aprendiam o comportamento adequado em ensaios por imitação dos mais experientes. No momento do ensaio, a socialização era sim um interesse,

³⁶ O próprio Fernandes acrescenta posteriormente: “Parece que eles foram **treinados** pra acatar a autoridade dele quando ele estava diante do Coro. [...] Eu acredito que isso é uma coisa que foi **construída** ao longo dos anos.” (grifo meu)

mas muito secundário quando comparada à produção artística – ao contrário de muitos coros amadores.

Em segundo lugar, como o Maestro Fonseca não tinha o costume de conduzir a seção de aquecimento, ele geralmente chegava à sala de ensaios já depois de quinze ou vinte minutos de atividade do Coro. Esse tempo em que o Coro inteiro é impedido de conversar, uma vez que todos os naipes estão cantando simultaneamente, em uníssono para quase todos os exercícios, é suficiente para algum redirecionamento da atenção do grupo – lembremos que quase todos os cantores tinham atividades extra-ensaio e que essas atividades, em grande parte dos casos, não eram musicais. Tendo suas atenções redirecionadas, os cantores ofereciam poucos problemas para o estado de concentração necessário ao ensaio.

Contudo, como se trata de um grupo de pessoas, é possível encontrar situações fora do padrão. Verona afirma: “E ele não começava enquanto não tivesse o silêncio e a concentração.” Fernandes também indica que nem sempre o silêncio era natural e perene. Às vezes era necessário solicitá-lo, e, outras tantas vezes, o Maestro Fonseca tinha de alterar a voz para chamar a atenção do Coro – ou para **lembrar** que a regra é “Não admito conversa!” (Silva). Em alguns casos, chegava a gritar, como efeito sinalizador. Não importava exatamente a palavra gritada, mas sim que o grupo percebesse não ser o momento para distrações. Segundo Fernandes, Fonseca não fazia discursos aos gritos. Logo depois de conseguir a atenção do grupo, ele retomava seu tom de voz natural para falar do que interessava.

Uma outra situação atípica eram os atritos entre coristas ou entre corista e regente. Segundo Rodrigues, essas situações eram muito raras, porque, embora a socialização fosse secundária ao fazer musical, ela também era um forte interesse do grupo. Apesar disso, o Coro não estava isento de choques entre personalidades. Quando aconteciam atritos extra-ensaio, geralmente o Maestro Fonseca não procurava tomar conhecimento – a menos que o atrito fosse com ele mesmo –,

porque o Coro possuía uma diretoria administrativa que se ocupava também desse assunto. Mas se a desavença viesse à tona durante o ensaio, o Maestro acabava se envolvendo, por estar na direção da atividade, mas, segundo Antoniol & Silva, geralmente ele apenas exigia silêncio e deixava que os coristas o resolvessem por si mesmos depois do ensaio (Antoniol & Silva). O importante disso é que ele procurava deixar muito claro que o ensaio não era momento para divergências e que o tempo tinha de ser melhor aproveitado de outra forma. Mesmo quando a divergência envolvia diretamente o Maestro, embora ele não fosse inerte, ele procurava ignorar e dar prosseguimento ao trabalho (Verona). Contrários a esta impressão, Antoniol & Silva dizem que o Maestro Fonseca não recuava. Se o opositor não o fizesse, corria o risco de ser convidado a se desligar do Coro. Se Antoniol & Silva estiverem corretos, pode-se inferir que tratava-se de um recurso, um tipo de defesa natural, para nunca colocar em risco o conceito da autoridade do Maestro.

Na opinião de Rodrigues, o Maestro Fonseca conseguia a unidade do grupo por causa qualidade do trabalho musical – como eu já disse, esse era o principal interesse do corpo de cantores. O Coro tinha prazer nisso, e questões extra-musicais podiam ser deixadas de lado. O mesmo alto nível de exigência era aplicado – e bem-vindo – em pequenos exercícios tanto quanto na própria *performance* em palco.

De fato, Fonseca adotava algumas estratégias para conseguir do grupo mais concentração e reatividade, ou simplesmente para fazer o grupo relaxar, principalmente através de exercícios musicais – mas não dispensava algum tipo de dinâmica de grupo. Eis alguns exemplos dessas estratégias:

- a) Vocalise com alterações improvisadas (ver **Figura 1**). Fonseca usava este vocalise para exercitar a atenção e a reatividade do Coro ao gestual do Maestro. Sem explicar verbalmente, apenas através do gestual, ele dividia o coro com entradas alternadas gerando cânones e mudava parâmetros como dinâmica, andamento e articulação. Devido à grande dificuldade para se alcançar a perfeição no exercício, os erros individuais eram muito frequentes, e Fonseca aproveitava a situação para transformá-la em algo

engraçado. Isso dava ao exercício um efeito secundário, a diminuição da tensão psicológica (Rodrigues, Antoniol & Silva).



Figura 1

- b) Regência sem braços. O exercício consistia em deixar de reger com os braços para dar apenas algumas indicações com o olhar enquanto o coro estivesse cantando alguma peça já lida (Antoniol & Silva). Podem-se supor duas finalidades, pelo menos: (1) a concentração da atenção na sonoridade da música, uma vez que o principal condutor passa a ser o som do conjunto, e (2) o aumento da sensibilidade ao gesto do Maestro, pois espera-se que o Coro sinta falta desse gestual e, portanto, perceba a diferença que faz tê-lo à frente.
- c) Quartetos. Segundo Antoniol & Silva, em quase todos os ensaios, Fonseca costumava convidar sem aviso prévio uma pessoa de cada naipe para executar o repertório diante de todo o Coro. Tendo conhecimento da iminência de ser convidado, cada corista se responsabilizava pessoalmente por um trabalho extra-ensaio de assimilação do repertório. Esse trabalho podia ser individual, mas geralmente gerava muita mobilização do grupo no sentido de os coristas se ajudarem uns aos outros e até de marcarem ensaios extraordinários para aprimorar o repertório. Portanto, o efeito desse exercício era muito superior a uma constrangedora avaliação do corista: gerava crescimento individual, mobilização do grupo e aumentava a prontidão para as atividades. Trata-se de um tipo de exercício fortemente recomendado pela bibliografia sobre Regência Coral.
- d) Figuras. O Maestro Fonseca não era apenas proficiente em trocadilhos. Também era muito hábil no uso de figuras, objetivando produzir mudanças no estado de espírito do Coro que redirecionassem a sua atenção para algum efeito na interpretação da música. Apresento dois exemplos mencionados por Verona, Antoniol & Silva. (1) Quando queria diminuir a tensão do grupo, ou, mais especificamente, quando queria sorrisos, simplesmente mostrava ao grupo uma escova de dentes ou um tubo de creme dental. (2) Quando queria que um pianíssimo extremo,

falava ao grupo como é leve uma pena, ou, tendo levado a pena, lançava-a ao ar.

- e) Improvisação musical com luzes apagadas. A presença de muitas pessoas numa única sala, em silêncio e com as luzes apagadas é uma maneira de levar as pessoas à desinibição e à confiança mútua. Rodrigues e Schmidt de Andrade falam dessa prática acontecendo ao final, ou, menos comum, antes do ensaio. Fonseca convidava os presentes a se sentarem relaxadamente, em silêncio, apagava as luzes da sala e improvisava ao Piano por alguns minutos. Naturalmente, esse exercício tinha efeitos diferentes, conforme fosse executado antes ou depois do ensaio. Se antes, servia para direcionar a atenção dos presentes para o ensaio, para aumentar a concentração. Se depois, principalmente se o repertório trabalhado durante o ensaio fosse muito difícil, servia para relaxar. Nos dois casos, o exercício tinha também um efeito de interação grupal.
- f) Passa aperto de mão. Os integrantes do grupo, inclusive o Maestro, ficam em círculo, voltados para o centro e de mãos dadas. O Maestro aperta a mão da pessoa que está à sua direita, por exemplo, ela faz o mesmo com quem está à sua direita, e assim por diante, até o aperto-de-mão chegar ao Maestro pela esquerda. Além de ser um exercício de atenção e reatividade, há um efeito que se alcança subliminarmente através do círculo: unidade do grupo. Tocar as mãos e olhar os olhos dos colegas – o grupo está em círculo – também coopera para o desenvolvimento da desinibição e da confiança mútua. Rodrigues diz que este exercício era feito freqüentemente no fim do ensaio de camarins, em que o grupo estava prestes a ir para o palco.

Fonseca também apregoava cuidar de sua própria concentração: ensinava que, antes das atividades, o regente devia se recolher durante três ou quatro minutos em lugar isolado para, de olhos fechados, dar atenção à respiração (Aguiar). Trata-se de um procedimento que havia aprendido com Celibidache, e pode ser que tenha sido regra prática para apresentações em público (Verona). Mas não se deve supor que isso fosse um hábito para os ensaios. Segundo Antoniol & Silva, Fonseca tinha o costume de chegar para o ensaio até antes do horário, mas, durante o tempo dedicado à seção de aquecimento, geralmente ele se ocupava de aspectos burocráticos da administração do Coro ou de outras questões não musicais de demanda inesperada.

De qualquer maneira,

Ele falava muito da importância da concentração. Ele falava que um coro que não tem o hábito de se concentrar, no momento de uma *performance*, quando ele realmente precisa ficar concentrado, ele não consegue, porque fica nervoso. Então a concentração precisava de ser exercitada no dia-a-dia, pra que, no momento da *performance*, apesar do nervoso, o coro conseguisse manter aquele estado de concentração. (Fernandes)

Um estado de concentração integral, portanto, era a condição básica para o bom resultado das atividades do Ars Nova.

4.2.2.2 *Montagem de repertório*

Nesta seção, discuto as técnicas gerais de ensaio do Maestro Fonseca. O título **Montagem de repertório** diz respeito à meta final de todo ensaio coral. Não tratarei propriamente da escolha de peças para constituir o repertório, pois era uma prática extra-ensaio, que envolvia acordos entre ele e o Maestro Grimaldi, além das imposições feitas pelas organizações de concursos, festivais, encontros e outros eventos dos quais o Ars Nova participasse (Rodrigues, Antoniol & Silva). Tratarei do trabalho que era feito em ensaio com as obras já escolhidas em função de elevá-las ao nível de serem apresentadas em público. Aponto três aspectos desse trabalho: (1) procedimentos genéricos, (2) leitura de repertório novo e (3) refinamento de repertório.

4.2.2.2.1. **Procedimentos genéricos**

O Maestro Fonseca adotava o roteiro tradicional para os ensaios do Ars Nova, que duravam cerca de duas horas: (1) seção de aquecimento, de que não

tratarei aqui, por não ser prática do Maestro; e (2) seção de montagem de repertório, que podia ser dividida em três partes. Ei-las:

- a) Repertório novo (quando houvesse);
- b) Refinamento de repertório;
- c) Repertório assimilado.

Fernandes explica a escolha por essa ordem de eventos:

Ele começava com as obras que ele estava lendo, porque ele precisava que o coro estivesse descansado nesse momento. Quando você está começando uma obra nova, você precisa de um nível de concentração muito grande pra memorização, pra própria leitura em si. Você ainda não está fazendo música de verdade, você ainda está montando a peça. [...] Por outro lado, deixar uma obra madura pro fim, depois que você já está cansado de ler, ou de trabalhar detalhes que ainda estão sendo construídos, era muito motivador. [...] E esse cantar do começo ao fim dava pro cantor essa sensação de realização. É naquele momento que o cantor tinha uma verdadeira experiência estética da obra. [...] E, se ele colocasse essas obras no começo, o coro não estaria aquecido para realizar bem.

Aqui, Fernandes não se refere ao aquecimento vocal apenas. No começo do ensaio, a própria concentração do grupo ainda não está ativa o suficiente para realizar a contento as sutilezas de interpretação pertinentes a uma obra madura.

Segundo Fernandes, pelos mesmos motivos apresentados na citação acima, Fonseca começava a seção de **refinamento de repertório** com as passagens mais complicadas. Não era necessário trabalhar a obra em sua totalidade, mas concentrar-se nos trechos que precisavam de ser melhorados. Em muitos ensaios, algumas obras não chegavam a ser cantadas *da capo al fine*. O Maestro também era muito objetivo com relação a quantos e quais trechos deveria trabalhar naquela seção do ensaio e, por isso, tinha em mente o tempo aproximado de trabalho com cada trecho musical. Mesmo que um trecho não ficasse pronto tendo esgotado o seu tempo, Fonseca deixá-lo-ia de lado naquele ensaio para poder trabalhar em outro

tópico. No ensaio seguinte, retornaria ao trecho problemático. “A não ser que fosse um único problema que o coro tivesse que resolver [ao longo de todo o ensaio], ele sempre ia alternando [as peças] e acreditava” (Fernandes) que com o passar dos ensaios, o Coro amadureceria e os problemas seriam solucionados. Ao longo dessa seção do ensaio, Fonseca procurava trabalhar trechos com cada vez menos problemas, até poder passar para a seção final.

Na seção de **repertório assimilado** – dez ou quinze minutos finais do ensaio –, Fonseca não interrompia as peças. Quando detectava problemas, reservava-os para serem ensaiados na seção de **refinamento de repertório** do ensaio seguinte. Assim, procurava sempre terminar o ensaio com um *da capo al fine* (Fernandes).

Um quesito básico para o bom resultado de todas as seções do ensaio era a profundidade com que Fonseca conhecia as partituras que estava a ensaiar e a clareza que tinha de sua própria interpretação das partituras. Todos os entrevistados afirmam que o Maestro Fonseca decorava **tudo** o que ia reger, mesmo que viesse a usar as partituras no ensaio. Associado a sua boa percepção, isso dava-lhe muita liberdade para transitar entre os elementos interpretativos que aplicava às obras. Por isso, embora a seqüência dos trechos que pretendia ensaiar fosse definida com precedência, a seqüência de abordagem dos **aspectos interpretativos** de cada trecho era determinada pela **percepção** que ele tinha **da demanda** apresentada **no momento** do ensaio (Rodrigues).

De qualquer forma, no fim do trabalho com uma peça, depois de vários ensaios, todos os aspectos da interpretação teriam sido exaustivamente trabalhados, inclusive questões acústicas, porque Fonseca insistia em realizar ensaios no local da apresentação. Não se trata somente de interpretar a obra através do Coro, mas também de treiná-lo para corresponder à própria condução do regente. O Ars Nova era absolutamente **condicionado a reagir ao gestual** do Maestro Fonseca conforme ele esperava (Fernandes). Isso apresenta duas implicações (Antoniol & Silva): (1)

Como a interpretação era tão bem trabalhada e já buscava considerar todos os fatores que dizem respeito à *performance*, não era necessário fazer alterações no momento da apresentação em público; (2) apesar disso, quando o Maestro decidia por pequenas alterações no momento da apresentação, o Coro estava habilitado a corresponder ao seu comando por meio do gestual.

Juntamente com seus artifícios técnicos para refinamento de repertório, os entrevistados consideram o gestual de Fonseca um grande diferencial de seu trabalho. Com os braços sempre muito relaxados e, portanto, refletindo sujeição à gravidade – necessária para marcar os pontos de inflexão –, seus gestos eram pequenos, precisos e objetivos, comunicavam com clareza e em detalhes o que pretendiam comunicar. Mesmo assim, segundo Fernandes, o Maestro Fonseca **treinava** o Coro para compreender seus sinais, e, em raras ocasiões, chegava a explicar seus gestos verbalmente para o Coro.

Fonseca não se privava de falar para explicar ou de cantar para demonstrar. Ele o fazia com frequência, mesmo não tendo boa voz de cantor, com poucos graves (Fernandes), e possivelmente até usava o falsete. Ele não permitia que dúvidas fizessem história. Quando uma dúvida aparecia entre os cantores, ele procurava descobrir exatamente qual era sua origem e tratava-a desde o começo. Cada correção era uma nova oportunidade de exercitar o trecho em que a dúvida aparecia. Fernandes observa que Fonseca não dizia apenas “No compasso tal, façam isso.” O Maestro tinha a paciência de repassar o trecho com o Coro e conferir se o naipe ou o indivíduo havia-o compreendido. Verificada a não compreensão, ele repetia a operação.

Os entrevistados se contradizem quanto ao uso do falsete como recurso. Antoniol diz que Fonseca usava o falsete para demonstrar melodias das vozes femininas. Fernandes diz que o Maestro preferia cantar as partes femininas oitava abaixo, e o falsete ficava reservado aos trechos em que teria de cantar melodias no

registro agudo do Tenor. Rodrigues, por sua vez, diz que Fonseca nunca usava falsete, porque os cantores eram muito experientes e não precisavam de demonstrações com exatidão de registro. Mas não há dúvidas de que ele cantasse para demonstrar.

Tudo o que o Maestro Fonseca queria era muito bem definido. Mesmo não ditos por meio de palavras, todos os aspectos interpretativos eram definidos cuidadosamente por ele. Muitas coisas ficavam explícitas em seu gestual ou implícitas na práxis do Coro. Segundo Antoniol & Silva, muitas coisas eram ensinadas e aprendidas sem necessidade de explicações. Os novatos também podiam aprender muito pela **imitação** dos cantores mais experientes, vários dos quais já cantavam no Coro há quinze, vinte anos, ou mais.³⁷ Para assegurar que o aprendizado pela imitação acontecesse, era o Maestro quem determinava a disposição dos cantores na formação do Coro, tanto em ensaios quanto em concertos, e designava um cantor experiente para cuidar de cada novato até que este adquirisse desenvoltura (Antoniol & Silva).

4.2.2.2.2. **Leitura de repertório novo**

O primeiro contato do Ars Nova com uma obra musical envolvia necessariamente uma contextualização, e o Maestro Fonseca contou muito com o auxílio do Maestro Grimaldi nessa parte do trabalho. Fonseca procurava informar o Coro acerca do compositor, do estilo e da obra em específico, e Grimaldi cuidava de uma contextualização histórica mais abrangente (Antoniol & Silva). Em seguida, a leitura procedia. Fonseca adotava três abordagens diferentes, dependendo da obra a ser lida:

³⁷ Há o caso de uma cantora que permaneceu no grupo por quarenta e cinco anos!

- a) Homofonia barroca, clássica e romântica. Como o Coro possuía muita desenvoltura com esse repertório, a leitura era feita com todos os naipes cantando simultaneamente, cada um em sua própria parte (Rodrigues).

Nos dois próximos casos, era necessário realizar ensaios de naipes para a leitura. Cada naipe dirigia-se a uma sala para ensaiar separadamente e por um tempo determinado, conduzidos pelos chefes de naipes, exceto Sopranos, que geralmente permaneciam com o próprio Maestro. Fonseca não costumava prevenir os ensaiadores sobre o repertório, de modo que faziam de fato leitura à primeira vista. De qualquer maneira, eles tinham a liberdade de recorrer ao Maestro para sanar dúvidas sobre o material (Rodrigues, Antoniol & Silva). Depois dos ensaios de naipes, o grupo se reunia na sala principal e fazia uma segunda leitura, com a presença de todas as vozes, mas Fonseca não pedia de imediato ao Coro para cantar as vozes simultaneamente (Fernandes). A formulação das combinações de naipes para a o processo de leitura dependia das características próprias da obra musical que fosse trabalhada:

- b) Homofonia com harmonia complexa. Segundo Fernandes, ele **agregava** os naipes um a um, do mais grave até o mais agudo, até completar o Coro. Assim, numa peça a quatro vozes, por exemplo, passava os Baixos uma vez, uma vez B + T, uma vez B + T + C, e uma vez B + T + C + S.
- c) Polifonia. Neste caso, Fernandes explica que Fonseca agregava os naipes um a um, seguindo a ordem de entradas na partitura, até completar o Coro. Assim, se as entradas na partitura fossem na ordem C – S – T – B, ele faria C + S, depois C + S + T e, finalmente, C + S + T + B.

Se forem mesmo essas as abordagens utilizadas por Fonseca, podemos identificar um aspecto muito positivo e dois aspectos negativos. O aspecto positivo é o desenvolvimento da concepção e da compreensão da natureza da peça por parte do Coro, harmônica – pela escuta insistente da voz do Baixo – ou polifônica – pela escuta insistente das entradas alternadas. Os aspectos negativos são (1) a saturação dos primeiros naipes a cantar e (2) a ociosidade dos últimos, o que possibilita a geração de certa inquietude. Adapto os mesmos exemplos apresentados nas alíneas (b) e (c) como alternativas para amenizar o problema:

- b) Mantém-se o mesmo princípio de primeiramente estabelecer a base harmônica passando os naipes desde o mais grave até o mais agudo, porém alternadamente: B + T, depois B + C, depois B + S. Em seguida, descansando os Baixos para exercitar os outros naipes por igual: T + C, depois T + S, depois C + S. Por fim, passando as quatro vozes simultaneamente.
- c) Mantém-se o mesmo princípio de primeiramente estabelecer a ordem das entradas passando os naipes nessa ordem, mas em pares. Portanto, se a ordem for C – S – T – B, passam-se C + S, depois S + T, depois T + B. Em seguida, C + B, para evitar que estes naipes se exercitem menos que os outros.

A **passagem de pares de naipes** também traz consigo um problema: aumenta-se – em (b), duplica-se – o tempo da fase de leitura com a presença de todas as vozes. Isso pode ser mais ou menos relevante, dependendo das dimensões da obra ensaiada.

Nos três casos, a leitura poderia ser feita com nomes de notas, com vocalização, com sílabas ou até mesmo com o próprio texto literário indicado na partitura, dependendo do grau de facilidade desses elementos (Rodrigues, Antoniol e Fernandes), embora isso nunca fosse exigido por Fonseca num primeiro momento. Os cantores e os ensaiadores também tinham a liberdade de executar a leitura já aplicando as indicações de dinâmica, de articulação e de agógica, embora também isso não fosse exigido. Essa prática de leitura simultânea de diversos elementos da partitura refletia a larga experiência dos cantores, não apenas com o Canto Coral, mas com aquele Coro em específico e com o Maestro Fonseca. Devido ao contato prolongado, os chefes de naipes e muitos cantores tinham condições de supor de antemão qual seria a interpretação de Fonseca sobre muitos daqueles elementos. Silva cita o Maestro:

Ele dizia que uma característica dele no ensaio era esculpir a música no momento em que o Coro ainda estava aprendendo. Não ensinar a música toda, fazer a leitura, pra depois ir colocando a interpretação. Ele já trabalhava tudo ao mesmo tempo.

É verdade que Fonseca tivesse o cuidado de induzir o Coro a aplicar elementos expressivos ainda na fase de leitura e também que ele o esperasse dos ensaiadores de naipes. Porém, não devemos entender que ele trabalhasse sistematicamente “tudo ao mesmo tempo” – mesmo que o próprio Maestro dissesse isso. Pelos depoimentos dos outros entrevistados, fica claro que Fonseca **evitava a sobrecarga de informações simultâneas** e concentrava a fase de leitura apenas nos aspectos mais básicos. As duas primeiras preocupações de Fonseca para a fase de leitura eram a **precisão das notas e do ritmo** (Verona) com alguma **expressividade** (Antoniol & Silva).

Para trabalhar as notas com o Coro, Fonseca fazia uso constante do Piano – e de teclados eletrônicos nos ensaios de naipes – em toda a fase de leitura. Na opinião de Rodrigues, isso tornava a afinação do Coro um pouco dependente do instrumento, e, se Fonseca fizesse menos uso do mesmo, provavelmente o Coro reagiria mais rápido às dificuldades de afinação quando viesse a cantar *a cappella*. Quando surgiam dificuldades em trechos específicos, seja por complicações melódicas, seja por complicações harmônicas, Fonseca repassava esses trechos quantas vezes fossem necessárias e em quantos ensaios fossem necessários até que funcionassem com perfeição e pudessem ser considerados como lidos (Verona, Antoniol & Silva). Tanta repetição tinha um fundo teórico. Segundo Aguiar, Fonseca dizia: “Uma primeira leitura tem de fracassar.” (*sic*)³⁸ A idéia é manter por muito tempo a expectativa dos cantores pelo resultado sonoro final, de modo a evitar uma diminuição da atenção logo no começo da leitura.

³⁸ Este princípio aparece também na apostila de FONSECA (sem data, p. 8).

4.2.2.2.3. Refinamento de repertório

Segundo Fernandes, o Maestro Fonseca somente começava a abordagem sistemática de uma peça a nível de detalhamento depois de uma leitura que ele considerasse satisfatória, que consistia em o coro entender claramente os aspectos rítmico, melódico e harmônico da peça trabalhada. Depois disso, o primeiro passo era fazer o Coro entender claramente a fonética do idioma, levando em consideração não apenas o país de procedência, mas também a época. Para isso, Fonseca costumava solicitar a intervenção do Maestro Grimaldi. Em seguida, Fonseca exercitava o Coro na pronúncia correta com a devida acentuação tônica das palavras e com as inflexões corretas das frases. Isso era importante porque Fonseca extraía todos os outros aspectos da interpretação exatamente do texto – do significado semântico e da própria sonoridade das palavras e frases. Para viabilizar sua interpretação do repertório, Fonseca aplicava alguns recursos genéricos:

- a) Cor do naipe. Fonseca tinha liberdades para modificar o timbre do coro através da permutação de elementos entre os naipes e até mesmo através da subtração de uma parte do naipe. Por exemplo, para escurecer o timbre do naipe de Sopranos, ele podia transferir para aquele naipe um ou dois Contraltos. Ou, se quisesse que o naipe de Sopranos soasse mais leve em determinado trecho, poderia pedir que todos os Sopranos II não cantassem. (Antoniol & Silva)
- b) Fluência no estilo. Para conseguir isso, Fonseca podia criar uma distorção e pedir ao Coro que cantasse aquela distorção como exercício. Verona lembra de casos em que o Maestro transformava peças lentas e solenes em *jazz*, por exemplo. A prática da distorção permitia a comparação entre os estilos e exercitava o discernimento de características específicas dos mesmos, imperceptíveis à escuta não comparada.
- c) Inflexão da frase musical. Mesmo nos longos melismas em que o texto literário praticamente se perde, Fonseca cobrava do Coro a clareza da inflexão de frases musicais. “ ‘A frase tem que abrir e fechar’, isso ele falava muito.” (Fernandes) Ou seja, ela começava com um *crescendo* natural e suave em direção ao ponto culminante e, em seguida, apresentava um *diminuendo* também natural e suave. A menos que a partitura dissesse o contrário.
- d) Andamento. Os andamentos fixos e sobretudo as mudanças de andamento eram rigorosamente determinadas pelo Maestro Fonseca e ensaiadas à

exaustão. Segundo Verona e Fernandes, o principal recurso era o gestual, que o Coro estava muitíssimo habituado a interpretar, mas, como já foi dito, o Maestro também podia cantar para demonstrar o que queria.

- e) Expressão corporal e facial. Embora o Ars Nova não abrisse mão da formalidade (Antoniol & Silva), não era proibido de se exprimir corporalmente. Não que chegasse a dançar, mas podia apresentar certo balanço como reflexo do ritmo, métrica, frases e seções da música. Segundo Antoniol & Silva, Fonseca mesmo dançava – de fato – diante do Coro para exemplificar e, segundo Verona, estimulava muito o Coro a desenvolver a expressão facial, para com o rosto transmitir ao público o sentido da música. Antoniol & Silva lembram que, para o Maestro, a expressão corporal e facial tinha de ficar patente inclusive nas pausas longas, que ele chamava de “pausas de expressão”. O naipe não canta, mas está presente e atuante no fazer musical.

Não somente como exercício para o Coro, Fonseca adotava a expressão corporal e facial para si mesmo, ao tratar verbalmente de interpretação. Enquanto explicava, o Maestro Fonseca transformava-se numa espécie de ator diante do Coro. A fim de demonstrar o caráter que esperava que fosse impresso na música, ele podia parecer muito eufórico ou melancólico. Nesses casos, ele até mesmo deixava de lado seu perfil brincalhão (Fernandes). Mas deve-se mencionar que ele não recorria a efeitos gratuitos. Segundo Antoniol e Fernandes, todas as decisões interpretativas do Maestro tinham um fundamento realmente musical, seja o estilo de época, o gênero da obra ou o texto.

4.2.2.3 *Artifícios técnicos*

Nesta seção, trato dos recursos utilizados pelo Maestro Fonseca para aprimorar alguns aspectos específicos da **técnica coral** dos cantores. Embora cada recurso coopere para o desenvolvimento de uma gama de habilidades, sendo quase

impossível trabalhar qualquer habilidade isoladamente, divido esses recursos em seis grupos, conforme a habilidade sobre a qual cada um atua predominantemente: dicção; ritmo e articulação; apoio e respiração; impostação vocal; dinâmica; afinação.

4.2.2.3.1. Dicção

Esta era uma das maiores preocupações de Fonseca. Nas opiniões de Verona e de Fernandes, era o principal aspecto do trabalho daquele Maestro. Ele era extremamente cuidadoso para que todo o texto fosse entendido pelo público falante do idioma, independente do registro ou da dinâmica em que o Coro estivesse cantando (Antoniol). Schmidt de Andrade afirma que, já na década de 1960, o Ars Nova era capaz de fazer o público dar risadas com “Galo Garnizé” (FONSECA, 1963a, *sic*).³⁹ O sucesso devia-se a algo mais que interpretação e *performance*: a clareza da articulação do texto permitia ao público compreender exatamente o que estava sendo dito. Aparentemente, Fonseca partia do princípio de que **deveria haver equilíbrio entre todos os fonemas executados**, de modo que nenhum ficasse mais audível ou menos audível que os outros, mas, ao mesmo tempo, **conferindo às palavras a devida acentuação tônica e às frases a inflexão correta**.

Para o referido equilíbrio, Fonseca adotava procedimentos muito peculiares, e alguns consistiam inclusive em acrescentar fonemas às sílabas para reforçar o som de consoantes fracas, ou simplesmente em trocar um fonema por outro. Segundo Verona, “muitos cantores não concordavam com isso, mas era o que ele pedia e que tinha resultado.” Listo os exemplos que consegui coletar. Contudo, é importante observar que são **padrões** adotados por Fonseca na prática do Ars Nova

³⁹ O arranjo pede semínima equivalente a 126bpm, e o texto é articulado silabicamente em semicolcheias praticamente ininterruptas. O texto apresenta três estrofes que fazem piadas sobre a “muié casada”, a “menina moça” e a “muié viúva” e um refrão que adverte: “Tome cuidado co’este galo pequenino, viu?”

e, como padrões, podiam ser adaptados e até evitados, por exemplo, em função de algum aspecto interpretativo que o Maestro julgasse necessário ressaltar. Para uma melhor compreensão deste tópico, convém a leitura do **Anexo** desta dissertação, que faz um breve estudo da classificação de consoantes.

- a) Vogais. Neste ponto estava um dos pilares da **unificação da sonoridade** do Ars Nova, pautado na escola do professor Eladio Pérez-González (Rodrigues; PÉREZ-GONZÁLES, 2000).⁴⁰ Todas as vogais tinham de ter a mesma abertura, para não haver diferença de impedância.⁴¹ Entendo de Fernandes que essa abertura era definida pela mandíbula, e a medida mínima era encontrada pela mordedura das pontas sobrepostas dos dedos médio e indicador, medida, segundo ele, aplicada a todo o registro grave, médio grave e médio agudo. Mantendo os lábios relaxados, fechando-os lateralmente apenas para formar as vogais |u|⁴² e |o|, evitava-se a abertura lateral que lembra um sorriso. Algumas adaptações poderiam ser feitas em função do registro – quanto mais agudo, mais aberto –, mas, em cada registro, todas as vogais deveriam manter essa mesma abertura. É importante observar que isso é uma *opção* do Maestro – ele poderia ter escolhido outra escola de Canto – e, não somente contribui para unificar a sonoridade do Coro, mas também *define* um aspecto muito peculiar de sua sonoridade.
- b) |s| em fim de sílaba seguido de pausa. Como consoante da categoria das fricativas surdas, o |s| é muito brilhante, pois produz frequências muito agudas, muito acima dos registros da voz humana e, por isso, pode ser ouvida com facilidade num contexto de música coral. Como se não

⁴⁰ Verona afirma que Fonseca apresentasse mais preocupação com as consoantes, uma vez que, em sua opinião, as vogais são mais audíveis e, portanto, precisam de menos cuidado. Justifica-se sua opinião pelo fato de que a escrita rítmica tradicional indique a duração das vogais, deixando implicado que as consoantes devem durar o menor tempo possível, antes ou depois das vogais.

⁴¹ Apesar de este termo ser originalmente aplicado à Engenharia Elétrica (veja o verbete correspondente em FERREIRA, 2004), faço uso dele com significado bem diverso: indica quanto o fechamento dos lábios ou da mandíbula **impedem** a saída do som pela cavidade bucal. Aprendi este conceito com o professor Neri Rodrigues Contin, regente do Coral da FUNREI (hoje UFSJ – Universidade Federal de São João del Rei), no período de 1996 a 1999, e com a Maestrina Angélica Faria, em oficina de Prática Coral e em curso de Regência Coral ministrados no IX Inverno Cultural da FUNREI, em Julho de 1996. Angélica Faria trabalhara com o professor Eladio Pérez-González (citada em PÉREZ-GONZÁLES, 2000, p. 3), que também adota o mesmo conceito para o termo **impedância** ao longo de seu livro.

⁴² Fonemas serão indicados entre barras verticais.

bastasse, ela pode ser prolongada por muito tempo, sem o desconforto da associação ao uso das pregas vocais, como aconteceria em |z|. Embora Fonseca quisesse consoantes muito claras e audíveis, o |s| o incomodava, especialmente por esta última característica – no caso mencionado nesta alínea, um cantor distraído poderia exceder muito ao tempo de equilíbrio. Por isso, ele usava uma metáfora como ilustração de quanto aquela consoante deveria durar: “Molhou o dedo, colocou no ferro [quente], acabou. Ninguém segura o dedo lá no ferro.” (Antoniol) Certamente ele teria o mesmo cuidado com as demais consoantes fricativas surdas – |sh| e |f| – se elas ocorressem em fim de palavra.

- c) |l|, |m| e |n| em fim de sílaba, seguido ou não de pausa. Como sonoras,⁴³ estas consoantes acabam confundindo-se à reverberação produzida pelas vogais e, como contínuas, estas consoantes têm a característica de não apresentar necessariamente uma articulação de finalização. Por isso, elas quase se perdem, dependendo da reverberação do ambiente em que se executa uma obra musical, pois podem confundir-se com a própria reverberação, uma vez que são cantadas na mesma altura das vogais que as precedem e que não apresentam uma articulação de finalização. Verona e Fernandes afirmam que, para solucionar o problema, Fonseca pedia aos cantores que simultaneamente articulassem uma vogal neutra para finalizar a consoante – algo entre o |ê| e o |á|, semelhante ao *shwa* hebraico.
- d) Encontros consonantais. Nos casos em que a consoante menos audível precedesse a mais audível, a solução de Fonseca também era acrescentar uma vogal neutra entre elas, geralmente aproximando essa vogal neutra da vogal real que constituísse a sílaba. Verona cita o exemplo da palavra *chrise* – que, apesar de grega, geralmente é cantada com pronúncia latina no contexto da Missa – canta-se |kʁi'ste|. Isso confere melhor articulação e audibilidade ao |k|.
- e) |g| em registro agudo. Fernandes menciona o recurso que Fonseca usava para facilitar a emissão nesse caso. Cita o exemplo da palavra latina *gratia*, em que Fonseca pedia para se substituir o |g| por um |k|. O recurso, portanto, consiste em transformar uma oclusiva sonora não contínua em sua equivalente não sonora, evitando assim a vibração das pregas vocais num registro que exigiria alguma abertura da cavidade oral.

⁴³ Como as contínuas têm ação das pregas vocais, elas devem ser cantadas preferencialmente na mesma altura das vogais próximas.

Considerando isso, o mesmo recurso poderia ser estendido para outras duas substituições: (1) |b| por |p| e (2) |d| por |t|.

- f) |p| seguido de vogal, em registro agudo. Para evitar um golpe muito forte na passagem do |p| para a vogal, Fonseca pedia que o coro inserisse um |f| muito sutil entre os dois fonemas (Fernandes). Este recurso permite um mínimo de abertura da cavidade oral necessário à vibração das pregas vocais naquele registro. O mesmo recurso poderia ser estendido às outras oclusivas surdas: em sílabas iniciadas com |t| ou |k|, pode-se inserir um fonema fricativo antes da vogal com a mesma finalidade.

O problema da emissão no registro agudo é patente em todas as oclusivas, porque elas restringem a abertura da cavidade oral, dificultando o começo da vibração das pregas vocais. Através das entrevistas, foi possível identificar soluções muito eficazes utilizadas por Fonseca para casos das oclusivas sonoras não-contínuas e das oclusivas surdas. Porém, não foi possível identificar soluções para o caso das oclusivas sonoras **contínuas** – |m|, |n|, |nh|.

- g) |r|. Verona e Fernandes estão de acordo que, para Fonseca, esta consoante deveria ser sempre alveolar⁴⁴ em idioma estrangeiro – possivelmente incluindo o Português lusitano. A liberdade para usar o |r| velar⁴⁵ no Português brasileiro indica que esse não era apenas um recurso de dicção, mas uma opção interpretativa que padronizava a prática do Coro. Mesmo assim, parece que, em registros agudos, Fonseca sempre optasse pelo |r| alveolar. Neste caso, trata-se de um recurso de dicção, já que a vibração gutural é muito difícil no agudo. Entretanto, vale lembrar que Verona e Fernandes conheceram o trabalho de Fonseca já na década de 1990. No vinil “Missa em aboio” (MARINHO *et al.*, 1966), o Ars Nova canta “Muié Rendera” (FONSECA, 1963b) com |r| alveolar sempre. No CD “Antologia” (SCARLATTI *et al.*, 1999), o Ars Nova canta a mesma obra com permissão para o |r| velar, como a pronúncia do Português falado na Capital mineira. Assim, fica evidente que, em algum momento, o Maestro mudou de opinião quanto ao uso do |r| velar para o Português brasileiro. Quando informado disso, Fernandes lembra de “um movimento do canto coral brasileiro que buscou uma sonoridade mais popular” na década de 1980 e que, em sua opinião, pode ser o fator que influenciou Fonseca.

⁴⁴ Quando a *ponta* da língua vibra na região dos *alvéolos* dentais (FERREIRA, 2004).

⁴⁵ Quando a *base* da língua vibra na região do *véu* palatino, ou palato mole (FERREIRA, 2004).

Fonseca adotava pelo menos três exercícios para levar o Coro ao uso correto e fluente dos fonemas:

- a) Antecipação das consoantes. Segundo Fernandes, um desses exercícios consistia em declamar o texto literário de uma peça e, para cada sílaba, antecipar a(s) consoante(s) da sílaba seguinte. O exercício era praticado independentemente de quanto o Coro já houvesse assimilado aquela peça, principalmente em obras muito silábicas ou com forte caráter rítmico. Depois disso, o mesmo exercício era feito com a peça cantada, de modo que os cantores fossem obrigados a exagerar a pronúncia das consoantes. Em andamentos rápidos, o efeito resultante era o *staccato*, que geralmente acabava deixando o caráter de exercício e passava a fazer parte da interpretação (Silva). Mas, apesar desse exercício de antecipação, uma consoante final seguida de pausa era executada exatamente no momento onde esta deveria começar – em todo o repertório – para garantir a sincronia do Coro (Fernandes).
- b) Tonicidade e inflexão. A declamação era também um exercício adotado por Fonseca para desenvolver o senso de fraseado do Coro. À parte o exercício de antecipação das consoantes, o Coro devia declamar o texto acentuando com clareza as sílabas tônicas, para garantir a compreensão das palavras, e flexionando-o em pontos específicos, para garantir a compreensão das frases. Em seguida, o mesmo efeito tinha de ser transferido para a obra cantada. Segundo Fernandes, Fonseca também insistia muitíssimo nestes aspectos – a tonicidade e a inflexão –, mesmo em obras já bem assimiladas.
- c) Fluência rítmica. Outro exercício era a leitura rítmica do texto. Fonseca pedia ao Coro para falar o texto – sem alturas definidas – no ritmo correspondente à partitura (Verona e Antoniol). O exercício permitia ao Coro perceber e praticar a dimensão exata de cada fonema dentro do tempo que lhe é reservado pela música.

4.2.2.3.2. Ritmo e articulação

Eis alguns exercícios que o Maestro Fonseca adotava para desenvolver o senso e precisão rítmicos do Coro, além da habilidade de **transitar** entre diversos modos de articulação.

- a) Precisão no ataque. Fonseca criava sílabas percussivas e pedia ao Coro que cantasse essas sílabas, ao invés do texto literário ou dos nomes das notas (Rodrigues). Este exercício permitia aos cantores sentirem com mais

clareza o **ataque** de cada nota e, portanto, desenvolverem a precisão na sincronia desses ataques.

- b) Precisão no ataque. Com vocalização, com sílabas, ou com o próprio texto literário, Fonseca pedia ao Coro para mudar a articulação das notas, geralmente para separá-las – *portato* ou *staccato* (Rodrigues). Este exercício tem efeito semelhante ao anterior, e ainda permite a prática do texto literário e desenvolve o discernimento de articulações diferentes.
- c) Peças de caráter rítmico forte. Apenas como exercício, Fonseca pedia ao Coro para “cantar como se não tivesse vogais, como se tivesse só as consoantes” (Fernandes). Na ocorrência de células rítmicas constituídas por figura pontuada, Fonseca pedia ao coro que fizesse pausa em lugar de ponto de aumento (Verona; FERNANDES, 2004 e 2005). Por ser geralmente curta, essa pausa acaba não acontecendo de fato, principalmente em ambientes com alguma reverberação – no tempo em que haveria pausa, ainda se ouve o decaimento da nota anterior. O objetivo é dar mais relevo ao início do som seguinte, tanto para o ouvinte, quanto para o cantor, diminuindo a imprecisão do ataque decorrente do grande número de executantes.
- d) Melismas rápidos. O Maestro Fonseca designava um ou dois indivíduos do naipe para articular em cada mudança de nota a consoante |l|. Isso era ensaiado e executado em concerto de fato. O efeito final é uma articulação melhor definida da mudança de nota. O público não percebe a consoante adicional (Rodrigues).
- e) Melismas lentos escritos em colcheias ou em semicolcheias. O Coro podia tender a acelerar influenciado pela escrita. Quando isso acontecia, Fonseca convidava o grupo a “sentir” cada colcheia, “imaginando” – na verdade, sabendo – “que elas são lentas” (Antoniol). Esse simples estímulo era suficiente para obter o resultado esperado.
- f) Legato. Apenas como exercício, Fonseca pedia ao Coro para “cantar como se não tivesse consoantes, como se fosse apenas as vogais” (Fernandes).

4.2.2.3.3. Apoio e respiração

Como apoio e respiração são aspectos básicos da técnica vocal, não era necessário o Maestro Fonseca entrar em detalhes sobre **como** produzi-los. Nos casos em que houvesse necessidade, o Maestro Fonseca intervinha apenas lembrando o

Coro de reforçar o apoio.⁴⁶ Para transmitir a mensagem apenas dizia com ênfase a palavra “apoio”, sem maiores explicações. (Fernandes, Antoniol & Silva)

Fonseca prezava muitíssimo pela respiração coral. Não apenas onde fosse estritamente necessário, devido a uma frase longa, mas também ligando as frases umas às outras, principalmente em obras pouco ritmadas. Segundo Verona, Antoniol & Silva, ele praticamente proibia a respiração simultânea nesses casos. Uma característica importante de sua abordagem sobre a respiração coral, é que ele recomendava insistentemente a quem fosse respirar que não pronunciasse a última consoante da sílaba em que aconteceria a respiração (Antoniol & Silva). Esse cuidado evita antecipações individuais da consoante soando como erro. Em outros tipos de repertório, ele próprio definia e demonstrava – cantando ou explicando – ao Coro exatamente onde deveriam ser as respirações, fazendo diferença entre respiração plena, respiração curta e cesura sem respiração (Fernandes, Antoniol & Silva).

4.2.2.3.4. **Impostação vocal**

Na impostação vocal⁴⁷ encontrava-se outro pilar da **unificação da sonoridade** do Ars Nova, pautado na escola do professor Eladio Pérez-Gonzáles (Rodrigues; ver também PÉREZ-GONZÁLES, 2000). Os cantores do Ars Nova tinham de apresentar – ou desenvolver – uma técnica que fosse baseada “na impostação facial da voz e na cobertura da região aguda” (FERNANDES, 2005, p. 69). Quanto aos graves, “eram gerados a partir dos espaços de ressonância no fundo da boca, trabalhados com rebaixamento da laringe, com palato alto” (Fernandes).

⁴⁶ Por **apoio**, refiro-me a um estado de contração dos músculos voluntários do abdômen, estado esse que permite ao cantor um controle sistemático da entrada e da saída do ar.

⁴⁷ Por **impostação vocal**, refiro-me ao fenômeno sonoro gerado pela configuração muscular do aparelho fonador, podendo essa configuração ser produzida voluntariamente pelo cantor mediante a contração e o relaxamento de certos músculos voluntários.

Embora Fonseca não tivesse o hábito de **exercitar** esses itens, essas características eram **exigidas** pelo Maestro.

Verona lembra que Fonseca podia vir a pedir a mudança de cor de alguma vogal, e Fernandes acrescenta que o Maestro chegava a dizer exatamente como fazer isso, embora não fizesse exercícios específicos para alcançar aquelas metas – tudo o que se pedia nesse sentido era aplicado diretamente ao repertório. Se havia diferenças de sonoridade entre cantores, Fonseca não se privava de pedir “pro cantor cantar de novo, ou abrir um pouco mais a boca, se fosse o caso, ou modificar levemente a vogal. [...] Ou subir o palato mole para conseguir uma leveza maior e uma voz um pouco mais redonda” (Fernandes).

De qualquer modo, havia um **foco** que Fonseca adotava como principal e que o cantor não tinha liberdade para variar: “Ele pedia pro cantor sempre direcionar o som da voz contra o palato duro.” (Fernandes) Isso garantia uma sonoridade sempre brilhante, mesmo nas dinâmicas mais sutis. Embora pudesse conseguir isso explicando como fazer, Fonseca podia também simplesmente estimular o Coro pedindo insistentemente um som “brilhante”: “[...] depende das composições, depende do estilo, mas você tem que deixar sua voz sair naturalmente e deixar que realmente brilhe. Nada de esconder a voz.” (Antoniol) É exatamente esta a fonte de energia para os grandiosos trechos em *fortissimo*, e a mesma para os trechos em um *pianissimo* sutil. Mesmo com um **foco** específico, o Ars Nova conseguia uma ampla e variada gama de sonoridades, aplicáveis aos mais distintos repertórios (Fernandes).

4.2.2.3.5. Dinâmica

As dinâmicas extremas apresentam dificuldades intimamente ligadas ao apoio e à impoção vocal: um *pianissimo* pode induzir o Coro a negligenciar o apoio, e um *fortissimo* pode induzi-lo a um foco diferente do foco padrão. Em ambos os casos, provoca-se uma alteração indesejável no timbre e/ou na afinação. Além

disso, os extremos também oferecem dificuldades do ponto de vista da dicção. O *pianissimo* dificulta uma emissão equilibrada das vogais abertas, por apresentarem pouca impedância (4.2.2.3.1 **Dicção**, alínea (a), nota), e das consoantes sonoras não-contínuas, por apresentarem um golpe como articulação de finalização. O *fortissimo* dificulta uma emissão equilibrada das vogais fechadas e/ou nasais, por apresentarem muita impedância, e das consoantes nasais, pelo mesmo motivo. Temos de considerar ainda as limitações oferecidas pela própria natureza dos registros da voz humana: o registro agudo oferece mais facilidades para o *fortissimo* e menos para o *pianissimo*, enquanto o registro grave oferece o contrário. Fonseca fazia uso de alguns recursos para amenizar esses desequilíbrios, mas sua ênfase estava no cuidado com o *pianissimo*. Foi possível coletar três desses recursos:

- a) Controle de dinâmica com mudanças de registro e de vogal. Segundo Antoniol, Fonseca aplicava ao Coro um vocalise desenhado em saltos de oitava, em *pianissimo*, com mudanças arbitrárias da vogal cantada. Como já foi dito, pela natureza dos registros da voz humana, este vocalise privilegia o treinamento do registro agudo, uma vez que o *pianissimo* no grave é mais natural. Porém, se invertermos a dinâmica, o mesmo vocalise poderá ser aplicado para o treinamento do registro grave. Se adaptarmos uma dinâmica intermediária, os dois registros serão exercitados simultaneamente. (Ver **Apêndice B**)
- b) Caráter da dinâmica. Fonseca freqüentemente fazia uso de uma imagem para ilustrar o **caráter** do *pianissimo* queria do Coro. Verona, Antoniol & Silva lembram que ele fazia certo suspense ao colocar a mão em um bolso e vagarosamente retirar de lá uma pena – de ave mesmo – ou mesmo uma linha – da própria roupa. Levantava e soltava aquilo acima do nível da cabeça e dizia suavemente: “Então, gente, é esse o *piano* que eu quero.” (Antoniol) Segundo os entrevistados, a ilustração era suficiente para mudar o som do Coro.
- c) Outros casos. Fonseca não se privava da informação verbal. Mesmo não necessariamente aplicando exercícios específicos, não deixava de cobrar do Coro o efeito exato da dinâmica que ele queria e refutava todos os casos de desequilíbrio mencionados no parágrafo que introduz este tópico. Quando o problema fosse dicção, ele podia aplicar os recursos mencionados no respectivo tópico. Se fosse apoio, respiração ou impostação vocal, podia simplesmente cobrar do Coro uma maior atenção ou recomendar aos preparadores vocais exercícios para o próximo ensaio.

4.2.2.3.6. Afinação

A boa afinação do Coro depende de uma profundidade da compreensão do repertório por parte do próprio Coro, e esse nível de compreensão requer a **automatização** dos mais diversos aspectos do próprio repertório. Qualquer aspecto não automatizado, seja a nível individual ou coletivo, compromete a afinação. Mesmo elementos automatizados podem comprometer gravemente a afinação caso haja simples diferenças técnicas entre os cantores – opções de foco, forma vocálica, vibrato, modo de ataque, dinâmica, apoio, respiração (Fernandes, 2008; FERNANDES, 2006). Por isso, o primeiro passo adotado por Fonseca para a consolidação de uma boa afinação é a **unificação** desses aspectos. Nesse sentido, ele recorria a todos os recursos já apresentados até agora.

Para tratar especificamente da afinação, o Maestro Fonseca lidava com uma imagem do movimento melódico, ilustrando com a figura de uma escada, principalmente no sentido descendente. Ele pedia ao Coro que imaginasse não estar descendo a altura exata dos degraus, mas metade dela. Em movimentos melódicos ascendentes, o Coro tinha de pensar não estar subindo a altura exata dos degraus, mas algo excedente a ela. “Pense sempre para cima”, dizia (Antoniol). A ilustração é muito boa, porque o canto é uma atividade primeiramente mental e depois muscular. Assim como subir ou descer uma escada. Na subida, em ambos os casos, é necessário dar impulso – ou o indivíduo/voz fica na mesma altura –, e, na descida, é necessário ter firmeza – ou o indivíduo/voz corre o risco de se precipitar abaixo.

Em passagens em que o Coro apresentasse muita dificuldade para afinar, mesmo depois de aplicados todos os recursos, Fonseca tratava de verificar as dificuldades individuais dos cantores. Chegava a pedir a cada cantor que cantasse individualmente sua parte. Detectado o problema, podia resolvê-lo usando algum

outro recurso, ou pedir ao cantor que simplesmente não cantasse determinado trecho até se acostumar com a música.

Quanto à automatização dos elementos para assegurar a afinação, Fonseca não se privava da **repetição**. Não se trata apenas de montagem de repertório, mas de um exercício com função específica. Mesmo que pareça muito simples, este era o mais importante recurso dentre os utilizados por Fonseca para garantir a afinação (Verona). Uma vez resolvidos **todos** os problemas de um trecho ou de uma peça, cumpria repetir até ser possível cantar de memória. Isso não apenas garante a fluência do Coro no palco, mas, sobretudo, que os coristas tenham a imagem completa da obra em suas mentes, evitando qualquer distração com elementos não assimilados.

5 ANÁLISE

Este capítulo cruza os dados obtidos nas entrevistas e na leitura de parte da bibliografia adotada. Com isso, (1) verifico as semelhanças entre a figura do regente pretendida pela bibliografia e a figura do Maestro Fonseca, discutindo as atribuições e os atributos de um regente coral, (2) desenvolvo a argumentação que associa o ferramental técnico do Maestro Fonseca a seu contato com a *American Choral Directors Association* (ACDA) e ao nome de Robert Shaw e (3) demonstro como a escola deste regente teria influenciado direta e indiretamente o trabalho de Fonseca.

5.1 A figura do Maestro Fonseca à luz das abordagens bibliográficas

Embora liderança e musicalidade pareçam atributos óbvios de um regente, levantar questionamento sobre eles foi importante, uma vez que possibilitou a verificação na figura do Maestro Fonseca de quase todas as características pretendidas pelos autores. Digamos apenas que ele não fosse imparcial em todos os casos de atrito pessoal, por exemplo, ou que ele não fosse tão organizado a ponto de prescindir de alguém para cuidar de seu material de ensaio (Verona). Digamos também que, embora a formação intelectual de Fonseca percorresse diversas áreas do conhecimento humano, o envolvimento que ele possuía com cada uma dessas áreas variava do puramente teórico ao essencialmente prático, como já disse anteriormente. Mesmo assim, a abordagem da bibliografia sobre os **atributos** do regente suscitou o questionamento que levou a uma interessante descrição do perfil do Maestro Fonseca. Fique dito que não estou com este parágrafo buscando demonstrar que Fonseca teria aprendido liderança com esses autores, em absoluto – isso seria no mínimo anacrônico, exceto por MIGNONE.

O questionário adotado para as entrevistas (**Apêndice A**) não contemplou diretamente as questões éticas – uma vez que a abordagem desta pesquisa tem um olhar pragmático sobre a Regência Coral –, embora alguma informação possa ter vindo à tona espontaneamente. Sob o ponto de vista da **ética social**, por exemplo, Antoniol fala sobre o Maestro Fonseca:

Mas eu cheguei a pegar uma fase dele que ele falava muito nessa volta da Música para a escola. [...] Um ano inteiro a gente [o Ars Nova] fez apresentações nos Caíques, concertos didáticos [...] E teve um trabalho paralelo com pessoas do coral [...] de trabalhar, tentar ajudar as pessoas [...] a entender

um pouquinho de Música. [...] E ele queria que isso fosse muito pra frente. [...] E acabou não dando certo.

Além disso, é sabido que, nos últimos anos de sua vida, Fonseca desenvolveu voluntariamente um trabalho coral com crianças e adolescentes moradores de favelas de Belo Horizonte. Essas práticas, ainda que com décadas de defasagem, refletem as influências de Hostílio Soares e de H. J. Koellreutter. Soares, como teosofista, sentia-se na obrigação de transmitir todo o seu conhecimento – intelectual e espiritual – a seus alunos de Música, a ponto de ensinar-lhes inclusive práticas alimentares específicas (OLIVEIRA, 2001). Koellreutter deu a partida no movimento Música Viva – 1939 em diante –, que, entre outras coisas, propunha um plano de educação musical de alcance popular (KATER, 2001). Foi sob essa perspectiva que introduziu-se no Brasil o famoso método Kodály de musicalização. Fonseca, por sua vez, sempre demonstrou muita generosidade para a transmissão de conhecimentos, segundo os entrevistados, e ainda se dispunha a trabalhos voluntários em prol da difusão musical entre as classes menos favorecidas economicamente.

Sob o ponto de vista da **ética musical**, é explícita a influência de Sergiu Celibidache. Quando perguntados acerca de referências bibliográficas mencionadas por Fonseca, os entrevistados são unânimes em citar Celibidache – embora trate-se de uma referência pessoal e não bibliográfica, como pretendia a pergunta 1.2.a do questionário (**Apêndice A**). A capa da apostila “Curso de Regência” (FONSECA, sem data) é uma fotografia do regente romeno. Em seu artigo, FONSECA (1999) faz suma deferência a Celibidache. Como já foi mencionado, Celibidache exigia uma grande quantidade de ensaios para a montagem de seus programas de concerto. Não sem propósito: sua contínua busca pela transcendência passava prioritariamente por dar tempo a cada indivíduo da orquestra e do coro para perceber em detalhes todas as sutilezas das obras executadas, resultando num claro discernimento de todos os estratos da textura musical (cf., por exemplo, VERDI, 1993). Para Celibidache, isso

incluía a possibilidade de, em função da acústica do ambiente, realizar alterações **drásticas** nos andamentos propostos pela partitura. É uma postura condenada por SCHULLER (1997). De qualquer forma, em essência, a intenção de Celibidache era a mesma de SCHULLER: tão **profundo era o respeito pela composição**, que valia sacrificar o parâmetro andamento pelo bem total de todos os outros parâmetros. Para SCHULLER, melhor seria não apresentar a peça, ou então escolher um ambiente que não requeresse distorções no andamento por razões acústicas.

Fonseca era adepto da mesma visão de Celibidache no que concerne ao respeito pela partitura: cada mínimo detalhe tinha de ser ouvido e, para tanto, tinha de ser ensaiado à exaustão, até que todos os indivíduos participantes distinguíssem claramente todos os estratos da textura musical. Ouvir **tudo**, distintamente. Assim, um enorme número de ensaios do mesmo programa era sempre muito bem vindo – mesmo tendo o Ars Nova larga experiência, e experiência com repertório realmente difícil.

5.2 Ferramental técnico do Maestro Fonseca: fontes

Cruzando os dados coletados nas entrevistas e na bibliografia, é possível identificar as **principais** fontes do ferramental técnico do Maestro Fonseca como regente coral. Na verdade, alguns recursos técnicos adotados pelo Maestro não são originais, sendo amplamente mencionados, discutidos e recomendados por praticamente toda a bibliografia adotada. Há, porém, recursos de fato originais e outros aparentemente originais, dos quais é possível identificar as fontes. É nestes últimos que se concentra esta seção e a seguinte.

A principal pista para chegar às fontes foi exatamente um nome não mencionado por **todos** os entrevistados, por SANTOS (2001) e FERNANDES (2004; 2005) e quase não mencionado pelo próprio FONSECA, não fosse uma breve alusão em sua apostila “Curso de Regência” (sem data). Na **apostila**, FONSECA faz referência a apenas três nomes: Sergiu Celibidache (1912–1996), Kurt Thomas (1904–1973) e “Roberto” Shaw (1916–1999). Além de ter influenciado Fonseca por sua ética musical, Celibidache é claramente a fonte mais importante de sua **técnica gestual**. Isso é aberta e repetidamente declarado por este. FONSECA (1999; sem data) reverencia também Thomas, que foi professor de Celibidache (BARBER, 2003) e autor do famoso “Der Lehrbuch der Chorleitung” [O livro de ensino da Regência Coral], em três volumes. Mas o próprio FONSECA (1999) considera a técnica gestual de Thomas ultrapassada pela técnica de Celibidache. Quanto a Shaw, FONSECA (sem data) o menciona em meio a discussões sobre **dicção**.

Outras menções – diretas ou indiretas – ao ferramental técnico de Robert Shaw me estimularam a buscar mais informações sobre ele. Nos mesmos anais em que encontra-se o artigo de FONSECA (1999), há mais duas menções a Robert Shaw. NOBLE (1999), afirma que, desde que conheceu o trabalho de Shaw, passou anos

intrigado com a abordagem deste regente. SILANTIEN (1999) toma Shaw como exemplo ao tratar da necessidade de dedicação extraensaio.

Também cheguei a Shaw por outra via: em seus artigos sobre a construção da sonoridade do coro, FERNANDES (2006a; 2006b) usa freqüentemente argumentos muito consistentes retirados de HEFFERNAN (1982). A força dos argumentos me levaram à leitura deste autor, que, por sua vez, dedica seu livro “a HOWARD SWAN, Deão dos Regentes Corais Americanos” (p. iii, caixa alta do autor).⁴⁸ Howard S. Swan (1906–1995) também é o próprio autor do prefácio. Finalmente, SWAN (1988) contribui com o capítulo 1, “The Development of a Choral Instrument”, em “Choral Conducting Symposium”, publicado pela primeira vez em 1973. Em seu capítulo, SWAN analisa as seis mais importantes escolas norte-americanas de prática coral,⁴⁹ apontando de cada uma a filosofia, os métodos e os resultados. Entre essas escolas, está a de Robert Shaw, pela qual o autor manifesta especial entusiasmo.

Uma vez identificado Robert Shaw em SWAN, sua forte influência no método deste autor ainda em 1973 e ainda no método de seu admirador, HEFFERNAN, em 1982, cumpria verificar o contexto em que Shaw se inseria. Assim, no próprio texto de SWAN, estudando as outras escolas de prática coral norte-americanas, encontrei algumas fontes de importantes recursos técnicos adotados pelo Maestro Fonseca. John Finley Williamson (1887–1964) influencia Robert Shaw (1916–1999); F. Melius Christiansen (1871–1975) e Shaw influenciam Howard S. Swan (1906–1995); Williamson, Christiansen e Shaw influenciam PFAUTSCH (1988); Swan influencia HEFFERNAN (1982); SWAN (1988), PFAUTSCH (1988) e HEFFERNAN (1982) testam, julgam, registram, discutem e ampliam o ferramental técnico do qual **Robert Shaw** é o eixo principal (**Figura 2**).

⁴⁸ “to HOWARD SWAN, Dean of American Conductors”

⁴⁹ Este autor não chega a mencionar no corpo do texto os nomes dos fundadores das escolas de prática coral que analisa: apenas o faz em notas de rodapé.

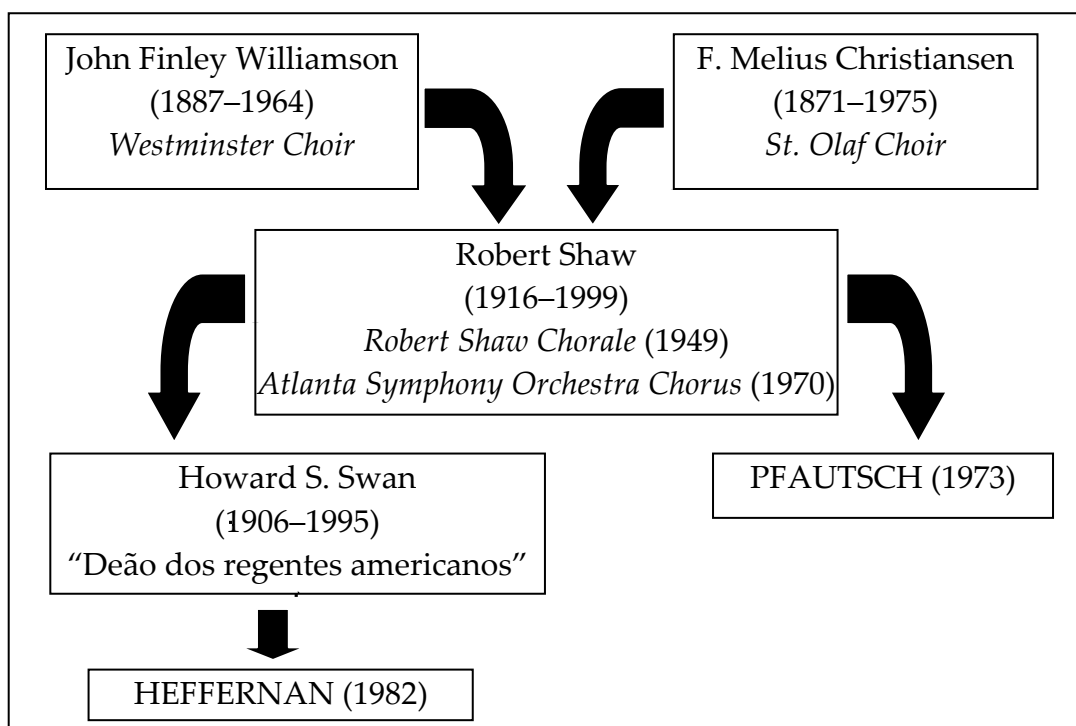


Figura 2

Antes de associar o ferramental técnico do Maestro Fonseca às fontes, é necessário esclarecer como ele teria tomado contato com as mesmas. SANTOS (2001, p. 74–75) menciona três viagens do Maestro Fonseca aos Estados Unidos – 1975, 1977, 2001 – para participar de eventos promovidos pela *American Choral Directors Association* (ACDA), fundada em 1959. E, segundo o professor Campos de Andrade,⁵⁰ há no acervo do Ars Nova documentos que comprovam que ele teria participado de congressos promovidos pela ACDA diversas vezes, pelo menos a partir da década de 1970 – certificados de participação em concursos, cursos e oficinas. Campos de Andrade afirma que, até o final da década de 1990, Robert Shaw era o centro das atenções nesses congressos, e teria sido impossível participar de cursos e oficinas sem tomar conhecimento do método de Shaw.

⁵⁰ Informação obtida aos 04/05/2009, em reunião com o Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade, chefe da comissão de inventário do Ars Nova – Coral da UFMG.

A participação nos congressos da ACDA é seguramente uma das maneiras como o Maestro Fonseca veio a conhecer Shaw. Contudo, não se deve supor que Shaw fosse a única atração dos congressos da ACDA: outras escolas de prática coral também eram e são colocadas em pauta. Em suas visitas àqueles congressos, o Maestro Fonseca adquiriu recursos técnicos desenvolvidos por Shaw e também de outras escolas – isso pode ser constatado quando se comparam o ferramental catalogado na seção **4.2 Ferramental técnico** com SWAN (1988) e HEFFERNAN (1982). É possível que Fonseca tenha lido esses autores – lembrando que SWAN (1988) foi publicado pela primeira vez em 1973 –, mas não é possível afirmá-lo com os dados que possuo. Tendo Fonseca lido essas obras ou não, há razões para crer que, pelo menos no que diz respeito a técnicas de ensaio, ambos os autores – além de PFAUTSCH (1988) um dos colaboradores em “Choral Conducting Symposium” – influenciaram o Maestro Fonseca até mesmo anteriormente à primeira edição de seus textos, como palestrantes em congressos, por exemplo, ou indiretamente, através de seus partidários.

Além dessas considerações acerca de outras influências que o Maestro Fonseca poderia ter recebido, é importante mencionar que parece ter sido uma **escolha** dele seguir esta ou aquela escola de prática coral. Contemporaneamente ao trabalho desenvolvido por Shaw e seus partidários nos Estados Unidos, havia também outras escolas muito fortes sendo adotadas em outros lugares do mundo e mesmo nos Estados Unidos. A escola do regente sueco Eric ERICSON (*et al.*, 1976), por exemplo, é muito difundida entre os coros do Leste Europeu e difere em princípios e recursos técnicos da escola de Shaw. Fonseca certamente teve contato também com a escola de ERICSON nos Estados Unidos, mas deve tê-la preterido para o trabalho com o Ars Nova, devido à imposição que essa escola faz da necessidade absoluta do solfejo aprimorado por todos os cantores.

Apresento a seguir apenas princípios e recursos que foram adotados por Fonseca e cujas fontes puderam ser identificadas. Não me deterei em apontar

diferenças e pontos conflitantes entre as técnicas das várias escolas, dos autores e do próprio Maestro Fonseca, devido às dimensões que este texto poderia tomar. Pelo mesmo motivo, naquilo em que as escolas e os autores forem concordantes, farei referência apenas ao caso mais antigo.

5.3 A escola de Robert Shaw: influências em Fonseca

Nesta seção, demonstro (1) como algumas escolas de regência norte-americanas se influenciaram mutuamente – predominando a escola de Robert Shaw –, (2) como SWAN (1988), PFAUTSCH (1988) e HEFFERNAN (1982) foram influenciados por este regente e pelas outras escolas e (3) como Shaw e estes autores – ou seus partidários – teriam influenciado o Maestro Fonseca.

5.3.1 *Por Howard Swan*

Robert Shaw agrupava os **recursos da técnica coral** em cinco categorias: afinação, sonoridade, dinâmica, enunciação e ritmo. SWAN (1988) lembra que muito dificilmente algum recurso técnico contemplaria apenas um aspecto da técnica coral, mas agrupa os recursos em categorias às quais eles atendem predominantemente. Assim, a maneira como ele apresenta a escola de Robert Shaw assemelha-se estruturalmente à organização de tópicos que proponho para a seção **4.2.2.3 Artíficos técnicos**, em que dicção equivale a enunciação em SWAN. Este autor lembra também que os recursos técnicos geralmente eram aplicados durante o trabalho com repertório. Não necessariamente havia uma seção do ensaio dedicada a eles. O mesmo acontecia com a maioria dos recursos adotados pelo Maestro Fonseca.

Para Shaw, são três as “**forças musicais**” (SWAN, 1988, p. 39) que influenciam a sonoridade do coro a qualquer momento: afinação, enunciação e ritmo. Dessas três forças, o ritmo é a mais poderosa. Para se obter precisão rítmica, é fundamentalmente necessária a correta sensação dos pulsos. Considerando-se

inclusive as pausas como ritmo, todo instante musical é dramático. Essas considerações assim refletem-se no ferramental do Maestro Fonseca: (1) acentuar a força do ritmo era uma de suas predileções na construção da sonoridade do Ars Nova; (2) desde o momento da leitura de uma peça, ele deixava absolutamente clara para o Coro a pulsação; e (3) as pausas eram continuamente trabalhadas como recurso de expressão em que o cantor devia se posicionar ativamente. Shaw adotava alguns recursos para aumentar a precisão rítmica do coro. Dois deles destacam-se pela grande semelhança com práticas de Fonseca muito reconhecidas:

- a) Separar uma figura pontuada da figura seguinte, praticando uma “parada completa antes de cantar a próxima nota”⁵¹ (SWAN, 1988, p. 43). Fonseca diria para fazer pausa em vez de ponto de aumento.
- b) Cantar vogais – principalmente nos ditongos – e consoantes determinando ritmo, ou seja, momento de entrada e duração para cada fonema.

Considerando a alínea (b), pode-se partir para uma discussão específica sobre dicção. Sobre o texto literário de uma obra coral, Shaw apregoava, entre outros, os seguintes princípios (Shaw citado por SWAN, 1988):

- a) “Ele existe em termos da urgência de comunicação do executante para o ouvinte.” (p. 41)⁵²
- b) “Não pronuncie palavras; pronuncie todos os sons das palavras.” (p. 40)⁵³
- c) “Ame os sons das palavras [...]” (p. 40)⁵⁴

Em Fonseca, é possível perceber os seguintes reflexos, respectivamente:

- a) O texto deve ser entendido pelo público falante do idioma, independentemente do registro ou da dinâmica em que o Coro estiver cantando.

⁵¹ “[...] a complete stop before singing the next pitch [...]”

⁵² “It exists in terms of the urgency of communication from performer to listener.”

⁵³ “Don’t pronounce words; pronounce all the sounds of the words.”

⁵⁴ “Love the sound of words [...]”

b) Deve haver equilíbrio entre todos os fonemas executados, de modo que nenhum fique mais audível ou menos audível que os outros.⁵⁵

c) “[...] tirar partido do texto. [...] tirar partido de suas propriedades sonoras (percutivas, sibilantes, aspiradas, etc...)” (FONSECA, sem data, p. 8 e 10)

Apesar dessas coincidências de pensamento, não se pode descartar a possibilidade de o Maestro Fonseca ter aprendido estes princípios com Celibidache. Embora Celibidache tenha sido um proeminente regente **orquestral**, o princípio adotado por ele no que diz respeito à absoluta clareza da articulação instrumental era aplicado também na música vocal (cf., por exemplo, VERDI, 1993).

Shaw apresenta diversas implicações para os princípios mencionados acima. Um deles é o seguinte: “[...] o som principal de cada sílaba deve coincidir exatamente” (citado por SWAN, 1988, p. 40)⁵⁶ com o início do valor rítmico marcado na partitura. Por isso, encontros consonantais em início de sílaba devem ser antecipados, funcionando como uma apojatura branda. Fonseca, por sua vez, diria que consoantes que iniciam sílabas devem ser antecipadas para uma melhor pronúncia e para que as vogais principais possam acontecer exatamente no início do tempo determinado pela partitura.

5.3.1.1 *Da escola de John Finley Williamson*

Em sua apostila, FONSECA (sem data) dá dois exemplos de recursos que seriam adotados Shaw para melhorar a dicção. Um dos exemplos sugere acrescentar um leve |a| para finalizar o |m| da palavra *Deum* (p. 10). Mas, comparando as escolas de prática coral analisadas por SWAN (1988), foi possível constatar que, pelo

⁵⁵ É claro que aqui se está levando em conta que clareza inclui reconhecer-se a acentuação das palavras, suas tônicas e átonas, segundo o caso.

⁵⁶ “[...] the principal sound of any syllable must coincide exactly”

menos no que diz respeito à dicção, Shaw foi fortemente influenciado por John Finley Williamson (1887–1964), fundador do Westminster Choir e cabeça de outra escola de prática coral. Provavelmente, o recurso a que FONSECA se referia era de Williamson, e não de Shaw: nos registros **médio** e **grave**, as consoantes |m|, |n|, |ŋ| e |l| recebem *shwa* quando no fim de palavra, exatamente como adotado por Fonseca. Aliás, também não foi possível identificar soluções para a pronúncia dessas consoantes no registro **agudo**, assim como no ferramental do Maestro Fonseca. Para o agudo especificamente, Fonseca adota de Williamson o recurso de **transformar em surdas** as consoantes **oclusivas sonoras** – trocar |b| por |p|, |g| por |k|, |d| por |t|.

Um importante **princípio** técnico de Williamson adotado por Fonseca é que o regente **preocupa-se muito com as conseqüências musicais** do uso de certos aspectos técnicos da voz, principalmente registros e foco de ressonância, e **pouco com os meios para desenvolver** esses aspectos. A preocupação reside, na verdade, em equalizar os aspectos.⁵⁷ Em Fonseca, esse princípio é mesclado com outro princípio adotado por um contemporâneo de Williamson: F. Melius Christiansen, de cuja escola tratarei a seguir.

5.3.1.2 *Da escola de F. Melius Christiansen*

F. Melius Christiansen (1871–1975) foi o primeiro regente do St. Olaf Choir e cabeça de outra escola de prática coral. Eis o princípio que Fonseca adotava mesclado com Williamson: **a equalização dos elementos da técnica vocal é feita já no momento da seleção dos cantores**, ou seja, somente podem integrar o coro

⁵⁷ O professor Eladio Pérez-González censura os regentes de coros por cultivarem “o vício do resultado”. (Informação obtida em conversa informal com o professor aos 30/06/2009, na Fundação de Educação Artística, Belo Horizonte.)

cantores com um aparato vocal específico. Para Christiansen, a equalização não pode esperar um tempo de maturação para cada cantor recém-ingresso, como seria para Williamson. E, ainda para Christiansen – e Fonseca –, se pequenas diferenças forem detectadas, o cantor deve **mudar sua concepção de técnica vocal para adaptar-se à sonoridade geral do coro.**

Na escola de Christiansen – e no Ars Nova do Maestro Fonseca – em função de acelerar o processo de montagem de repertório, a **imitação** – tanto entre cantores de um mesmo naipe quanto entre naipes – é adotada sistematicamente como recurso para o aprendizado de diversos aspectos do trabalho coral. Christiansen ainda adota dois recursos que parecem ter reflexo na técnica de Fonseca:

- a) Para Christiansen, a maioria dos vocalises deve ser feita em baixo nível de dinâmica.
- b) Christiansen enfatiza o uso dos lábios e da língua para desenhar as vogais.

Em Fonseca estes dois recursos aparecem respectivamente da seguinte forma:

- a) Um dos raros casos mencionados pelos entrevistados em que Fonseca realizava vocalises é exatamente um exercício para mudança de registro com manutenção da dinâmica *pp*. Além disso, Fonseca demonstrava mais cuidados com o *pp* que com o *ff*.
- b) Fonseca estabelece uma abertura fixa da mandíbula e delega a diferenciação das vogais aos lábios e língua.

5.3.1.3 *Do método de Howard S. Swan*

Finalmente, SWAN (1988) apresenta seu próprio método, desenvolvido a partir de testes e julgamentos dos recursos das seis escolas por ele analisadas. Alguns recursos adotados por ele coincidem também com recursos adotados pelo Maestro Fonseca. Considerando que SWAN teve sua primeira edição em 1973 e que, portanto, trata-se da sistematização de uma prática anterior já amplamente testada por ele,

creio que Fonseca realmente foi influenciado também por este autor, no mínimo pelo contato – anterior ou posterior – em congressos na ACDA. Quanto aos recursos específicos de SWAN – ou pelo menos não mencionados por ele em sua análise das seis escolas de prática coral –, eis aqueles adotados por Fonseca:

- a) Usar figuras – **metáforas** – para estimular a compreensão de fatores diversos.
- b) Instar para que o coro demonstre sua compreensão do texto através de **expressão facial**. Isto melhora a comunicação com o público e deve ser **ensaiado**.
- c) **Explicar ao coro o porquê** das associações texto-música.
- d) Levar o coro a **exagerar** os elementos importantes. Se necessário, pode-se atenuar algo em segundo momento.
- e) Levar o coro a **memorizar os níveis de dinâmica** para que os cantores também se sintam responsáveis pelo processo da interpretação. Fonseca trabalhava pela memorização em geral e, com isso, também objetivava a sustentação da afinação.

5.3.2 *Por Lloyd Pfautsch*

Entre os colaboradores de SWAN em “Choral Conducting Symposium”, está PFAUTSCH, que escreve o capítulo 2, “The Choral Conductor and The Rehearsal”. Valem para este autor as mesmas considerações sobre data de edição e, conseqüentemente, suas implicações sobre influências do autor no ferramental do Maestro Fonseca. Assim como SWAN, PFAUTSCH (1988) parece ter sido muito influenciado por Shaw, o que pode ser constatado pelos muitos indícios ocorrentes no **método de ensaio** que apresenta, embora o próprio PFAUTSCH diga que “Não há

uma autoridade ou **uma escola** que tenha descoberto todo o conhecimento pertinente à arte coral” (p. 71, grifo do autor).⁵⁸ Por outro lado, pela própria natureza do capítulo, PFAUTSCH apresenta seu próprio método com muito mais detalhes que os métodos analisados por SWAN – este analisa não menos que seis escolas de prática coral, além de seu próprio método, tudo em apenas um capítulo. Apresento, a seguir, alguns princípios gerais de PFAUTSCH sobre o trabalho coral adotados por Fonseca:

- a) Desenvolver uma relação de dependência, interdependência e independência entre o regente e o coro, devendo este ser **treinado** para aumentar progressivamente o contato visual com aquele.
- b) Trabalhar um **repertório variado** e o **aperfeiçoamento de detalhes** para fazer crescer o interesse do cantor respectivamente pela prática coral e pela peça específica.
- c) **Começar o ensaio pelas peças mais difíceis** e trabalhar os detalhes começando pelas seções mais difíceis de uma peça.
- d) Dar tempo para o refinamento acontecer, não pretendendo alcançá-lo em apenas um ensaio. Embora Fonseca já tivesse aprendido isso com Celibidache, PFAUTSCH é específico em implicar que **não se deve tomar todo um ensaio** com o trabalho de uma única peça, e que **ela deve ser ensaiada aos poucos, ensaio após ensaio**.
- e) Interromper o coro enquanto ele canta deve ter um propósito claro, e esse **propósito deve ser explicado** ao coro.
- f) Ao **demonstrar cantando**, o importante é o acerto da demonstração, não a qualidade da voz – obviamente, desde que o objeto demonstrado não seja a própria qualidade da voz. Podem-se usar também **gestos e dança**.
- g) Reconhecer a importância do bom humor nos ensaios, sabendo **tirar vantagem das gafes** e até **colecionando “anedotas, piadas e ‘frases de efeito’ ”** (PFAUTSCH, 1988, p. 83)⁵⁹

⁵⁸ “There is no **one authority** or **one school** that has discovered all the knowledge pertinent to the choral art.”

⁵⁹ “anecdotes, jokes, and ‘clever phrases’”

Para manter **aumentar a atenção** e **manter o interesse** dos cantores, evitando o desgaste do repertório pelo muito ensaio e simplesmente para manter a afinação, PFAUTSCH apresenta os seguintes recursos, também adotados pelo Maestro Fonseca:

- a) Ensinar os cantores a **pensar nos intervalos ascendentes mais abertos e nos descendentes mais fechados**. Fonseca usa a imagem de uma escada para ilustrar esse recurso.
- b) **Transpor a peça para um semitom ou um tom acima**. Embora não tenha sido mencionado pelos entrevistados, nem por FERNANDES (2004; 2005), nem por FONSECA (1999; sem data), este recurso costuma ser citado por ex-alunos do Maestro Fonseca como ensinado por ele.
- c) **Mudar o andamento da peça**. Fonseca chegava a adicionar a este recurso a **mudança de estilo**, alterando a configuração rítmica básica.

Com relação à **leitura de repertório novo**, PFAUTSCH apresenta os seguintes princípios adotados por Fonseca:

- a) Antes da leitura, **apresentar informações pertinentes à obra** de maneira atraente, esclarecedora e sucinta.
- b) **Usar sílabas inventadas** para a leitura de partes para que os intervalos sejam dominados sem as complicações oferecidas pelo texto. Fonseca fazia uso desse recurso para desenvolver a precisão rítmica do coro, mas dava liberdade a quem quisesse e tivesse mais desenvoltura para cantar com o próprio texto da música.

Para **melhorar o equilíbrio entre os naipes**, PFAUTSCH sugere os seguintes recursos adotados por Fonseca:

- a) Pedir a um ou mais cantores de naipes dominantes para não cantar.
- b) Trocar de naipe um ou mais cantores, aumentando o potencial dinâmico do naipe mais fraco.

Especificamente sobre **dicção**, PFAUTSCH apresenta os seguintes princípios, também adotados por Fonseca:

- a) **O texto cantado deve ser tão claro que o público seja capaz de compreendê-lo**, desde que falante daquele idioma. Este é um princípio de Shaw, enunciado por PFAUTSCH de maneira ainda mais coincidente com o

princípio de Fonseca enunciado pelos entrevistados, no que diz respeito à dicção.

- b) “[...] **as possibilidades para inexatidões são multiplicadas pelo número de cantores que constituem qualquer coro.**” (PFAUTSCH, 1988, p. 102)⁶⁰ Daí a necessidade de estabelecer uma uniformização para os elementos de dicção, que acabam por refletir-se em todos os outros parâmetros da música. Este princípio, também adotado por Fonseca, é mencionado por Fernandes.
- c) **A uniformização da formação das vogais entre os cantores** é útil para (1) criar um amálgama entre as vozes, (2) melhorar a afinação e a cor da nota e (3) facilitar a impostação vocal adequada.
- d) **A uniformização e a adequação da articulação consonantal** são úteis para (1) deixar o texto mais audivelmente inteligível, (2) dar mais apoio e vitalidade à afinação, (3) conferir mais cuidado e precisão ao ritmo e (4) assegurar a impostação vocal adequada.

5.3.3 *Por Charles Heffernan*

Nove anos depois de SWAN e PFAUTSCH, aparece HEFFERNAN (1982), com um impressionantemente bem sistematizado e detalhado método de **técnicas de ensaio coral**: “Choral Music: Technique and Artistry”. Endossado por um prefácio do próprio SWAN (p. ix–x), o método de HEFFERNAN é um aprimoramento e uma ampliação de técnicas recolhidas de escolas anteriores, principalmente de Shaw, citado diversas vezes pelo autor. O capítulo 4, “Choral Technique”, é construído com base no princípio desse regente que agrupa os recursos da técnica coral em cinco categorias: afinação, sonoridade, dinâmica, enunciação e ritmo. Por isso, assim como

⁶⁰ “[...] the possibilities for inaccuracies are multiplied by the number of singers making up any chorus.”

em SWAN (1988), a maneira como HEFFERNAN dispõe os tópicos abordados também assemelha-se à organização que proponho para a seção **4.2.2.3 Artíficos técnicos**, em que dicção e imitação equivalem respectivamente a texto e sonoridade em HEFFERNAN. Apresento aqui apenas os recursos novos ou re-elaborados trazidos por HEFFERNAN e adotados por Fonseca.

Se PFAUTSCH afirmara que o regente deve trabalhar um repertório variado para fazer crescer o interesse do coro, HEFFERNAN acrescenta que, com o mesmo objetivo, **o repertório novo deve apresentar dificuldades**. A superação dos desafios do repertório e a própria variedade de estilos presente nesse repertório sempre foram louros exibidos pelo Ars Nova. Outro princípio de HEFFERNAN – inspirado em Shaw e adotado por Fonseca – é a importância dada a que os cantores tenham um **mínimo** de leitura rítmica: “Ler partitura em um grupo coral é mais uma questão de **quando** cantar que **qual** altura fazer soar.” (HEFFERNAN, 1982, p. 65, grifo do autor)⁶¹ Além disso, o coro deve ser capaz de reconhecer intuitivamente o movimento melódico indicado na partitura. De fato, para participar do Ars Nova não era exigido mais que isso dos cantores, no que diz respeito à habilidade de leitura.

Um dos princípios gerais adotados por PFAUTSCH era começar o ensaio pelas peças mais difíceis. HEFFERNAN, por sua vez, acrescenta que o regente deve trabalhar por um **clímax no final do ensaio**. Esse princípio, também adotado por Fonseca, implica em trabalhar peças cada vez mais familiares ao longo do ensaio, terminando com alguma em que o coro tenha muita desenvoltura. Isso traz satisfação para o grupo, e confirma o desejo de retornar ao próximo ensaio.

Como recurso para facilitar a **leitura de repertório**, HEFFERNAN (1982) sugere o mesmo que PFAUTSCH (1988), o uso de sílabas inventadas, mas acrescenta

⁶¹ “Reading music in a choral ensemble is much more a question of **when** to sing rather than **what** pitch is to be sounded.”

que cada naipe cante usando uma sílaba diferente. Isso ressalta as diferenças entre as partes, reforçando a concentração. Para destacar apenas uma das vozes, fazendo que o naipe ganhe confiança, HEFFERNAN sugere que o naipe a ser destacado cante uma sílaba percussiva e os outros cantem outra sílaba, ou vice-versa. Rodrigues usa a palavra “truques” para fazer referência a esses mesmos recursos adotados por Fonseca.

HEFFERNAN (1982) apresenta uma lista de fatores que interferem na **afinação**. Entre eles, cita (1) a posição dos cantores dentro do naipe e (2) a noção da frase musical por parte dos cantores. No Ars Nova, era o Maestro Fonseca quem definia a disposição dos cantores no naipe e até mesmo nomeava alguns cantores para se responsabilizar pela eficiência de outros. Quanto à noção de frase, o Maestro era insistente para que o coro a desenvolvesse com firmeza, indicando início, ponto culminante e terminação.

Para **reforçar os aspectos rítmicos** de uma peça, HEFFERNAN (1982) sugere cantar como se todas as notas fossem muito curtas seguidas de pausa – *staccato* –, substituindo o texto por sílabas formadas por consoantes oclusivas e vogais claras. Para o Maestro Fonseca, esse recurso podia ser aplicado também com o texto, através da antecipação das consoantes. Desta forma, atinge-se também outra meta: o aprimoramento da pronúncia do texto.

Quanto à **dicção**, pelo menos três pontos apresentados por HEFFERNAN (1982) coincidem com Fonseca: (1) não permitir alterações no percurso de uma vogal; (2) |s| pode requerer redução em coros muito grandes e (3) no registro agudo, as vogais devem ser modificadas. O primeiro ponto é um reflexo do princípio de Shaw de determinar o tempo de duração de cada fonema. Uma vez iniciado certo fonema, ele deve permanecer igual até o final. Modificá-lo também interferiria na afinação.

Devo enfatizar novamente que HEFFERNAN (1982) faz releituras, compilações e ampliações de técnicas de escolas já amplamente testadas e praticadas

anteriores a ele, com forte e explícita influência da escola de Robert Shaw. Assim, mesmo que o Maestro Fonseca não tenha sido diretamente influenciado por HEFFERNAN – o que digo agora vale também para SWAN e PFAUTSCH –, pode-se afirmar que ele foi influenciado, pelo menos, por seus partidários.

6 CONCLUSÃO

Três foram os conjuntos de fatores que me impulsionaram a esta pesquisa, pelo menos: (1) os problemas inerentes à formação dos coros e dos próprios regentes corais em Minas Gerais; (2) a emergente necessidade de registro de diversos aspectos da História da Música Brasileira; e (3) meu interesse pessoal pelo trabalho do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Em função de contribuir para amenizar os problemas apresentados no primeiro conjunto de fatores, delimitei minha abordagem considerando dois filtros:

- a) Uma vez que existem muitos tipos de coros, cumpriria realizar uma pesquisa específica para cada tipo. Por conveniência, escolhi estudar a realidade de um **coro semiprofissional**.
- b) Como o trabalho do regente é um trabalho que envolve uma variada gama de atividades, conhecimentos e técnicas, também cumpriria realizar uma pesquisa para cada caso. Escolhi estudar especificamente **técnicas de ensaio**, das quais não tratei diretamente sobre a questão do gestual.

Através desses filtros e em função de atender em alguma instância à necessidade e ao interesse apresentados nos pontos segundo e terceiro, considerei a trajetória do Maestro Fonseca, vinculando-o todo o tempo a seu trabalho com o Ars Nova, e o ferramental técnico de ensaio desse Maestro como regente daquele coro.

No que diz respeito à trajetória pessoal de Fonseca, fiz uma releitura de SANTOS (2001), discutindo:

- a) A questão das **influências diretas ou indiretas** que o Maestro teria recebido ao longo de sua formação musical, sobretudo dos Maestros Hostílio Soares (1898–1988), Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005), Sergiu Celibidache (1912–1996) e Robert Shaw (1916–1999). O ponto mais importante desta discussão foi a associação de Fonseca à escola de Robert Shaw – essa associação ainda não havia aparecido em pesquisas anteriores.

- b) A história do Ars Nova, descrevendo e analisando o seu perfil em três fases de sua história – criação, consolidação e crise – e como as **evoluções do perfil** teriam influenciado na qualidade do trabalho desenvolvido. O dado mais importante dessas análises foi constatar definitivamente que a crise que se instalou progressivamente desde o início deste século não pode ser associada a técnicas de ensaio possivelmente ultrapassadas pelo tempo. Essa constatação confirma-se pela leitura da bibliografia recente sobre Regência Coral, em que repetem-se inúmeros princípios e recursos técnicos já amplamente discutidos, testados e registrados em bibliografia anterior.

No que diz respeito ao ferramental técnico do Maestro Fonseca, trabalhei em:

- a) Coleta e análise de recursos técnicos a partir da leitura e discussão dos dados obtidos nas entrevistas. A aquisição mais importante desse trabalho foi a **catalogação sistemática** desses recursos agrupando-os em categorias específicas e a criação de uma tabela esquemática. Dessa forma, facilita-se a **generalização** das informações.
- b) Associação de seu perfil às pretensões da bibliografia para o perfil de um regente coral, levantando os pontos de convergência e de divergência. O aspecto mais significativo dessa associação foi a possibilidade de desenvolver e analisar **um quadro do Maestro para efeito de registro histórico**.
- c) Associação das técnicas de ensaio adotadas por ele a suas possíveis fontes primárias. O mais importante dessa associação foi constatar uma **cadeia de nomes que se influenciaram** uns aos outros até chegar ao registro de um ferramental técnico ao qual o ferramental do Maestro Fonseca é idêntico em inúmeros aspectos.

Ao longo da pesquisa, foi possível constatar que o trabalho baseado na escola de **Robert Shaw** pode ter sido uma **escolha** do Maestro Fonseca depois de ter começado a trabalhar com o Ars Nova, devido ao fato de as características essenciais deste coro serem muito adequadas aos princípios e recursos propostos por aquela escola. Embora não tenha sido objetivo desta pesquisa verificar a aplicação do ferramental técnico do Maestro Fonseca em outros contextos e/ou por outros regentes, não há razões para crer que o ferramental aqui catalogado não possa ser aplicado por outros regentes a outros coros **semiprofissionais**, já que todos os

recursos têm sido testados e julgados como eficientes por várias gerações, sendo novamente publicados como proposta metodológica em alguns autores da bibliografia recente. Vale lembrar, contudo, que a **estabilidade** oferecida por todas as circunstâncias envolvendo o trabalho do Maestro Fonseca com o Ars Nova e o **longo período de tempo** em que isso se deu são fatores que contribuíram substancialmente para o sucesso da aplicação desse ferramental técnico.

Ainda importa aprofundamento de pesquisadores em diversos aspectos do trabalho do Maestro Fonseca: lacunas deixadas por esta e outras pesquisas, devido à dimensão monumental daquilo que estamos tratando. Do ponto de vista **biográfico** há muitos detalhes que ainda merecem ser melhor esclarecidos: formação musical elementar; cronologia e influências precisas das viagens realizadas a estudos e a trabalho, seja individualmente ou acompanhado do Ars Nova; outros trabalhos realizados pelo Maestro fora do Ars Nova, seja como professor ou como regente; últimos anos de sua vida. Especificamente sobre o **Ars Nova**, urge desenvolver pesquisas detalhadas de sua história para publicação, uma vez que trata-se de um dos mais importantes grupos musicais brasileiros do século XX. Além disso, ainda há pontos não abordados academicamente no que diz respeito ao **ferramental técnico** do Maestro.

É claro, portanto, que ainda estamos numa fase inicial no que diz respeito ao conhecimento acadêmico produzido sobre **todo** o trabalho artístico desenvolvido pelo Maestro Fonseca ao longo de seus quase setenta e três anos de vida. No que diz respeito à prática coral, considerando sobretudo seu ferramental técnico e sua obra para coro, Fonseca foi pioneiro no Brasil. Embora ele mesmo nunca tenha publicado comercialmente bibliografia técnica sobre Regência Coral ou sobre Composição Coral, a sofisticação de seu trabalho inspirou inúmeros regentes, cantores e compositores em todo o país. O Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca é referência na prática coral do Brasil. Ele não foi o único regente brasileiro da década de 1960, mas foi o primeiro que conseguiu aplicar sistematicamente o ferramental de uma escola

de prática coral específica e consolidada em um trabalho consistente, estável e a longo prazo.

REFERÊNCIAS

Trabalhos acadêmicos

FERNANDES, Ângelo José. *“Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. 158 p. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Música – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2004.

FERNANDES, Ângelo José. De batuque e acalanto: uma análise da Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Permusi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, volume 11, p. 60–72, Janeiro a Junho, 2005.

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, 2006a.

FERNANDES, Ângelo José; KAYAMA, Adriana Giarola; ÖSTERGREN, Eduardo Augusto. O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, volume 13, p. 33–51, Janeiro a Junho, 2006b.

LAUAR, Suely. *A escrita idiomática para coro infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca: entrevista com o Maestro e análise da obra “O passarinho dela”*. Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Música – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2004.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis de. *Hostílio Soares: As sete palavras de Christus Cruxificatum: edição crítica*. 122 p. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Música – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

ÖSTERGREN, Eduardo. A integridade do Maestro como intérprete e seu compromisso na comunidade. *Cadernos da Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP*, Campinas, volume 4, número 2, p. 9-16, 2000.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *Dinâmicas Corporais para a Educação Musical: A busca por uma experiência musicorporal*. 2008. No prelo.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. 80 p. Dissertação para obtenção do título de Mestre em Música – Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2001.

Livros específicos sobre Regência Coral

CARVALHO, Reginaldo. *Regência Musical*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1997. 283 p.

ERICSON, Eric; OHLIN, Gösta; SPÅNGBERG, Lennart; and others. *Choral Conducting*. Chapel Hill, North Caroline: Walton Music Corporation, 1976 (1974). Chapters 2 (p. 99–103), 4 (p. 107–118), 5 (p. 119–122) and Golden Rules (p. 173).

GALLO, José Antonio; GRAETZER, Guillermo; NARDI, Héctor; RUSSO, Antonio. *El director de coro: manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana, 2006. Parte II, Capítulos III e IV (p. 57–88); Parte III (p. 103–140).

HEFFERNAN, Charles. *Choral Music: technique and artistry*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1982. 161 p.

HOLST, Imogen. *Conducting a Choir*. Oxford: Oxford University Press, 1995 (1973). Part III, numbers 14 and 15 (p. 46–55).

MARTINEZ, Emanuel; SARTORI, Denise; GORIA, Pedro; BRACK, Rosemari. *Regência Coral: Princípios básicos*. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000. 222 p.

MATHIAS, Nelson. *Coral: um canto apaixonante*. Brasília: MusiMed, 1986. 118 p.

PFAUTSCH, Lloyd. The Choral Conductor and the Rehearsal. In: DECKER, Harold A.; JULIUS, Herford (organizadores). *Choral conducting symposium*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988 (1973). Chapter 2 (p. 69–111).

ROCHA, Ricardo. *Regência: uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004. 184 p.

SCHULLER, Gunther. *The Compleat Conductor*. Oxford: Oxford University Press, 1997. Preface (p. vii–xii) and Chapter I (p. 3–64).

SWAN, Howard. The Development of a Choral Instrument. In: DECKER, Harold A.; JULIUS, Herford (organizadores). *Choral Conducting Symposium*. 2nd ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1988 (1973). Chapter 1 (p. 7–68).

ZANDER, Oscar. *Regência coral*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 2003. 320 p.

Outros livros

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 6–49.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. HERZOG, Mirna. Prefácio à Edição Brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p.7, 40.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter – Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

KERR, Samuel. Carta canto coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 198–238.

LAGO JUNIOR, Sylvio. *A arte da regência: história, técnica e Maestros*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002. 600p.

LEBRECHT, Norman. *O mito do Maestro: grandes regentes em busca do poder*. BORGES, Maria Luiza. Tradução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 573p.

LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge (Massachusetts)/ London (England): The MIT Press. Chapter 1: Musical Experience and Signification. p. 1 – 26.

PÉREZ-GONZÁLES, Eladio. *Iniciação à técnica vocal: para cantores, regentes de coros, atores, professores, locutores e oradores*. Rio de Janeiro: E. Pérez-González, 2000.

SOBREIRA, Silvia Garcia. *Desafinação vocal*. 2. ed. Rio de Janeiro: MusiMed, 2003.

WEITZEL, Antônio Henrique. *Folcterapias da fala: breve estudo dos trava-línguas e da linguagem secreta, colhidos em pesquisa na Região de Juiz de Fora - MG*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2002.

Artigos

BARBER, Charles. Celibidache, Sergiu. *The New Grove Dictionaire of Music and Musicians*, New York: Oxford University Press, 2003.

DERUSHA, Stanley. A arte da Regência. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília, p. 61-62, 1999.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Considerações sobre a técnica do gesto na Regência. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 15-18, Julho-Agosto, 1999.

GOMES, Elza do Val (Org.). A Música Mineira está de luto! *Arruia*. Belo Horizonte, Maio de 2006, n. 510. Capa, p. 1, e Notas de falecimentos, p. 2.

JUNKER, Tércio Bretanha. Ubi caritas et amor, Deus ibi est: um desafio para a vocação artístico-profética do regente. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 69-76, Julho-Agosto, 1999.

LAKSCHEVITZ, Elza. Repertório coral brasileiro. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 87-89, Julho-Agosto, 1999.

LECK, Henry. Aspectos do Canto Coral infantil. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília, 1999, p. 19-31.

MIGNONE, Francisco. Regência e Regentes. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 88-92, 1943.

MOORE, James A. Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 47-53, Julho-Agosto, 1999.

NOBLE, Weston. Toda música deve dançar. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*. Brasília, p. 77- 86, 1999.

OAKLEY, Paul E.. O ensaio coral: a performance do regente. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 113-128, Julho-Agosto, 1999.

SILANTIEN, John. Técnicas de ensaio coral para aperfeiçoar a afinação. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p. 91-94, Julho-Agosto, 1999.

SMITH, James G.; YOUNG, Percy M.. Chorus. *The New Grove Dictionaire of Music and Musicians*, New York: Oxford University Press, 2003. Topic (i), §5.

Partituras

FONSECA, Carlos Alberto Pinto (Arr.). *Galo Garnizé*. Cópia manuscrita de Jayme Santiago Siqueira, 1963a.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)*. Nova York, EUA: Lawson-Gould Music Publishers, 1978.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto (Arr.). *Muié Rendera*. Cópia manuscrita de Jayme Santiago Siqueira, 1963b.

Gravações de áudio

BENNETT, Robert Russell (Arranjador). Intérpretes: Robert Shaw (regente) e Atlanta Symphony Orchestra and Chorus. *The Many Moods of Christmas*. Atlanta (EUA): Telarc, 1983. CD.

DURANTE, Francesco; OLIVEIRA, Manuel Dias de. Intérpretes: Carlos Alberto Pinto Fonseca (regente), Ars Nova – Coral da UFMG e Orquestra de Câmara Musicoop. *Requiem*: First World Recording. Belo Horizonte, 2001. CD.

MARINHO, Pedro (*et al.*). Intérpretes: Carlos Alberto Pinto Fonseca (regente) e Ars Nova – Coral da UFMG. *Ars Nova*: Missa em aboio. Rio de Janeiro: Festa Discos, 1966. Vinil.

OLIVEIRA, Manoel Dias de; COELHO NETO, Marcos; LOBO de MESQUITA, José Emerico. Intérpretes: Carlos Alberto Pinto Fonseca (regente), Ars Nova – Coral da UFMG e orquestra de músicos convidados. *Ars Nova Coral da UFMG*: Mestres da Música Colonial Mineira. Belo Horizonte, 1996. CD

PARKER, Alice (Arranjadora); SHAW, Robert (Arranjador). Intérpretes: Robert Shaw (regente) e Robert Shaw Chamber Singers. *Songs of Angels: Christmas Hymns & Carols*. Atlanta (EUA): Telarc, 1994. CD

SCARLATTI, Alessandro (*et al.*). Intérpretes: Carlos Alberto Pinto Fonseca (regente) e Ars Nova – Coral da UFMG. *Antologia*: Ars Nova Coral da UFMG. Rio de Janeiro: Rio Digital Arts Ltda, 1999. CD.

SCHUBERT, Franz. Intérpretes: Robert Shaw (regente) e Robert Shaw Chamber Singers. *Songs for Male Chorus*. Atlanta (EUA): 1978. Remasterizado por Telarc. CD.

VERDI, Giuseppe. Intérpretes: Sergiu Celibidache (regente) e Münchner Philharmoniker e Philharmonischer Chor München. *Requiem*. Munique (Alemanha): EMI, 1993. 2 CDs.

Manuais

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para a voz*. Brasília: Sistrum, 2007.

BERNARDES, Maria Eliza Mattosinho; JUVANOVIC, Maria Luiza. *A produção de relatórios de pesquisa: redação e normalização*. Jundiaí, SP: Editora Fontoura, 2005.

DÂNGELO, José Geraldo; FATTINI, Carlo Americo. *Anatomia humana sistêmica e segmentar*. 3.ed. São Paulo: Atheneu, 2007.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina. *Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. 8ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Curso de Regência*. Apostila. 14 p.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber*. Adaptação de Lana Mara Siman. Porto Alegre: Editora UFMG, 1999.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. Tradução de CUNHA, Alberto Luís da. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ZILLE, José Antônio Baêta. *Apostila Orientações e normas para escrita de trabalhos acadêmico-científicos*. Belo Horizonte, 2005.

Obras de referência rápida

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI – O Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição Revista e Atualizada. Editora Positivo, 2004.

LERNOUT & Hauspie Speech Products. *L & H Power Translator*. Versão 7.0, 2000 (1993).

MICROSOFT Corporation. *Enciclopédia Microsoft Encarta 2001*. Versão 10.0.0.0824, 2000 (1993).

APÊNDICE A

Questionário para as entrevistas semi-estruturadas

1 *A figura do regente*

1.1 Atributos

- a) Sobre o Maestro Fonseca. Durante o ensaio coral, que características se ressaltavam:
 - de sua personalidade?
 - de sua musicalidade?

1.2 Faculdades

- a) O Maestro Fonseca costumava referir-se a algum tipo de conhecimento ou a algum livro específico como essencial para o Regente Coral?
- b) Que áreas dos conhecimentos extra-musicais eram mais apreciadas por ele?
- c) A que áreas do conhecimento musical ele dava mais importância? Como ele pregava que devia ser a formação musical do regente?

1.3 Frente ao coro

- a) Em ensaio e extra-ensaio, como era o comportamento do Maestro Fonseca?

2 *A prática do regente em ensaio*

- a) Quais eram os princípios técnicos que se percebiam na forma de o Maestro Fonseca organizar seus ensaios?

2.1 Concentração

- a) Até que ponto e como o Maestro Fonseca conseguia um estado de concentração integral por parte do Coro? O que isso significava para ele?
- b) Como ele contornava situações de atrito?

2.2 Ferramentas técnicas do Canto Coral

- a) Considerando que os cantores precisam de possuir ferramentas técnicas para uma boa *performance* em coro, mas que o Canto Coral apresenta diferenças com relação ao Canto Solo, quais ferramentas técnicas o Maestro Fonseca considerava como importantes para a prática coral?
- b) Como ele abordava em ensaio as questões:
 - do apoio e da respiração?
 - da forma bucal e da dicção?
 - de movimento e ritmo?
 - de impostação e extensão vocal?
 - de afinação e dinâmica?

2.3 Montagem de repertório

- a) Como o Maestro Fonseca conduzia a leitura de uma nova obra do repertório?
- b) E a dinâmica de **burilamento** de uma obra já lida?

3 Geral

- a) Em sua opinião, o que levou o Ars Nova ao patamar técnico a que chegou?
- b) O que distinguia o Maestro Fonseca de outros regentes?
- c) O que distinguia o seu trabalho do trabalho de outros regentes?
- d) O que V. Sa. consideraria como pontos mais importantes da técnica de ensaio do Maestro Fonseca?
- e) Algo mais que V. Sa. acha que devesse ficar registrado nesta pesquisa?

APÊNDICE B

Exercício para controle de dinâmica

Produzi os quatro exemplos abaixo por inferência, a partir das explicações presentes na seção 4.2.2.3.5 **Dinâmica**, alínea (a). Os modelos do tipo A são mais convenientes para começar, porque não apresentam o salto de nona e ainda possuem graus conjuntos, que servirão aos cantores como pontos para exercitar o relaxamento dos músculos do pescoço mesmo em meio aos saltos amplos. Se a intenção for exercitar o *pianissimo* no registro agudo, os modelos do tipo 1 são melhores, porque, começando no grave, oferecem um bom referencial desse nível de dinâmica aos cantores. O inverso é válido para os modelos do tipo 2. Para ambos os casos, podem-se criar variações rítmicas e combinações entre os modelos. Outra possibilidade, a fim de viabilizar uma primeira abordagem é explorar os mesmos movimentos melódicos com intervalos menos amplos – terças, quartas, quintas, sextas e sétimas.

The figure displays four musical exercises, each on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The exercises are labeled A1, A2, B1, and B2.

- A1:** Labeled "Somente saltos de oitava." (Only octave jumps). The melody starts on C4 and moves up stepwise to G4, then jumps an octave to G5, and continues stepwise down to C5.
- A2:** Labeled "Somente saltos de oitava." (Only octave jumps). The melody starts on C4 and moves up stepwise to G4, then jumps an octave to G5, and continues stepwise down to C5.
- B1:** Labeled "Saltos de oitava e de sétima." (Octave and seventh jumps) and "Saltos de oitava e de nona." (Octave and ninth jumps). The melody starts on C4, moves up stepwise to G4, jumps an octave to G5, moves up stepwise to D6, jumps an octave to D7, and continues stepwise down to C5.
- B2:** Labeled "Saltos de oitava e de nona." (Octave and ninth jumps) and "Saltos de oitava e de sétima." (Octave and seventh jumps). The melody starts on C4, moves up stepwise to G4, jumps an octave to G5, moves up stepwise to D6, jumps an octave to D7, and continues stepwise down to C5.

Figura 3

APÊNDICE C

A prática do Maestro Fonseca: esquema

A tabela abaixo esquematiza a prática do Maestro Fonseca em ensaio coral. São quatro colunas: (1) categorias de recursos técnicos numeradas conforme as seções desta dissertação, (2) objetivos a serem alcançados, (3) recursos para se atingirem os objetivos e (4) notas explicativas sobre os recursos ou sobre a consequência dos mesmos, demonstrando a razão de sua eficiência. Na coluna “Recurso”, as células brancas correspondem a ações do coro sob ordem ou influência do Maestro. As células sombreadas são ações do Maestro para o coro. Esta tabela não pretende ser autoexplicativa, dependendo em alguns pontos das explicações no corpo principal da dissertação.

Categoria	Objetivo	Recurso	Nota
4.2.2.1 Preparação do grupo	Estado de concentração básico	Predisposição	
		Aquecimento vocal	Período de tempo sem conversas
	Reatividade a estímulos gestuais	Vocalises com alterações improvisadas controladas pelo gestual	Controle através do gesto
	Reatividade a estímulos musicais	Canto sem regência gestual	Atenção para o som do grupo
	Reatividade a estímulos psicológicos	Metáforas	
	Relaxamento	Criação de situações engraçadas	
		Improvisação musical com luzes apagadas	
	Espírito de cooperação	Prática de quartetos	Estímulo a ensaios extraordinários livres
		Passa aperto de mão	Atenção para a ação do outro
	Unidade do grupo	Trabalho de qualidade	Prazer de participar
	Otimização do tempo	Exigência de silêncio	
		Sufocação de atritos	

4.2.2.2 Montagem de repertório			
4.2.2.2.1 Procedimentos genéricos	Aproveitamento da disposição física e mental dos cantores	Atividades com repertório na sequência do menos assimilado para o mais assimilado	Diminuição da disposição ao longo do ensaio
			Satisfação de concluir o ensaio com execução de trecho musical amadurecido
	Aspectos interpretativos	Abordagem conforme demanda em tempo real	
		Explicações e demonstração através do canto	
		Condicionamento ao gestual	Possibilidade de executar alterações sem dependência de explicação verbal – otimização do tempo
4.2.2.2.2 Leitura de repertório novo	Primeiro contato	Contextualização	Criação de identidade
	Peça homofônica séc. XVII–XIX	Leitura simultânea (cada naipe sua parte): com nomes de notas, com vocalização, com sílabas ou com o texto	Otimização do tempo
	Peça homofônica com harmonia complexa ou peça polifônica	Ensaio de naipe: leitura com nomes de notas, com vocalização, com sílabas ou com texto	
		Ensaio tutti aglutinando as vozes na ordem B → S ou na ordem das entradas	
	Aspectos interpretativos	Abordagem da práxis do coro espontânea e concomitante à leitura	Prazer na musicalidade da peça
	Exatidão de notas e ritmo	Fracasso forjado na primeira leitura	Manutenção da expectativa
		Repetição	Permite pensar em itens diferentes a cada vez e evita sobrecarga de informações
4.2.2.2.3 Refinamento de repertório lido	Fonética do idioma	Exercícios de dicção	
	Cor do naipe	Permutação de cantores entre os napes	
		Subtração de vozes	
	Fluência do estilo	Exercício de execução com distorções no estilo	Escuta comparada e discernimento de características específicas
	Inflexão da frase musical	<i>Crescendo</i> em direção ao ponto culminante, seguido de <i>diminuendo</i> .	
	Andamentos fixos e mudanças de andamento	Repetição à exaustão	Memorização
	Expressão corporal e facial	Aplicação espontânea estimulada pela demonstração	Performance visualmente mais expressiva
	Caráter da obra	Demonstração cênica	

4.2.2.3 Artifícios técnicos	Sonoridade geral	Escolha de cantores em condições previamente estabelecidas	Otimização do tempo
		Aprendizado por imitação da práxis do Coro	
4.2.2.3.1 Dicção	Equilíbrio entre os fonemas vocálicos	Fixação da abertura da mandíbula pela mordedura das pontas de dois dedos sobrepostas Restrição da abertura horizontal dos lábios	Unificação do timbre e da intensidade (1) entre os cantores e (2) entre as vogais
	Equilíbrio entre os fonemas consonantais e clareza dos mesmos	Redução da emissão de [s] [,sh] e [f]	
		Acréscimo de <i>shwa</i> após [l], [m], [n] [e [ng]] finais	Destaque para fonemas de emissão sutil
		Acréscimo de som vocálico (igual a uma redução da vogal principal da sílaba) entre os fonemas de encontro consonantal.	
		Em registro agudo, substituição de [g] por [k] [, b] por [p] e [d] por [t]	Facilitação da emissão
		Em registro agudo, acréscimo de [f] após o [p] [, s] após o [t] e [h] após o [k]	
		Declamação com antecipação das consoantes (exceto a consoante final, que deveria cair na pausa)	Precisão da emissão
	Tonicidade e inflexão	Declamação enfática ressaltando a prosódia e o sentido semântico do texto	
	Fluência rítmica	Leitura rítmica do texto sem alturas	Percepção da dimensão exata de cada fonema dentro do tempo musical
4.2.2.3.2 Ritmo e articulação	Precisão no ataque	Exercício cantado substituindo o texto original por sílabas percussivas	Aumento da atenção para a sincronia
		Exercício cantado substituindo a articulação original por <i>staccato</i> ou <i>portato</i>	
	Reforço do caráter rítmico	Canto imaginando que o texto só tivesse consoantes	
		Em figuras pontuadas, substituir o ponto de aumento por pausa	Relevo ao início do som seguinte
	Melismas rápidos	Articulação das notas com [l] por um ou dois indivíduos de cada naípe	
	Legato	Canto imaginando que o texto não tivesse consoantes	
4.2.2.3.3 Apoio e respiração	Respiração coral	Não pronunciar a(s) consoante(s) de fim de sílaba da sílaba em que houver a respiração alternada	
4.2.2.3.4 Impostação vocal	Impostação facial da voz	Voz direcionada para o palato duro	
	Cobertura na região aguda	Rebaixamento da laringe, palato alto, ressonância no fundo da boca	
4.2.2.3.5 Dinâmica	Controle com mudança de registro	Vocalise específico com saltos	
	Caráter	Estímulo psicológico através de figuras	
4.2.2.3.6 Afinação	Afinação geral	Repetição de trecho ou do todo	Automatização de aspectos diversos
	Movimentos melódicos específicos	Subir como se os intervalos fossem maiores que de fato o são e descer como se fossem menores	

Tabela 1

ANEXO

Classificação dos fonemas consonantais

Adaptação de conteúdo do verbete “consoante”, de FERREIRA (2004), o texto abaixo trata especificamente de fonemas presentes na Língua Portuguesa, mas os conceitos podem ser aplicados ao contexto de outros idiomas.

1) Quanto ao tipo de obstáculo oposto à corrente do ar

oclusivas, fricativas, laterais e vibrantes

Oclusivas.

Há uma aproximação completa ou fechamento momentâneo de dois órgãos da cavidade bucal. Segundo a região em que este se processa, as oclusivas podem ser:

- a) bilabiais (lábio contra lábio): *p, b, m*, como em *pote, bote, mato*;
- b) linguodentais (ponta da língua e arcada dental superior): *t, d, n*, como em *tal, dama, nada*;
- c) palatais (dorso da língua e palato duro): *nh*, como em *ninho, ganho*;
- d) velares (parte posterior da língua e véu palatino): *k, g*, como em *cata, gata*.

Fricativas ou constrictivas.

Há uma aproximação incompleta de dois órgãos da cavidade bucal, e a corrente de ar comprime-se, o que lhe permite passar por uma fenda estreitada. Segundo a região em que a compressão se processa, dando lugar a um contato parcial, as fricativas podem ser:

- a) labiodentais (lábio inferior e arcada dental superior): *f, v*, como em *faca, vaca*;
- b) alveolares (ponta da língua e alvéolos): *s, z*, como em *sapo, cego, zelo*;

- c) palatais (dorso da língua e palato duro): *x* (também representado por *ch*), *j*, como em *xale*, *cheque*, *jacto*.

Laterais.

Há uma obstrução resultante do contato da língua com algum ponto da região central da cavidade oral, escapando o ar livremente por um ou por ambos os lados da língua. Segundo a zona onde ocorre a obstrução, as laterais podem ser:

- a) alveolar (ponta da língua e alvéolos): *l*, como em *lago*;
- b) palatal (dorso da língua e palato duro): *lh*, como em *galho*.

Vibrantes.

Há uma vibração da língua, provinda do contato intermitente desta com certa zona da boca. As vibrantes podem ser: alveolares ou velares, conforme a vibração se dê na região dos alvéolos ou na região do véu palatino, respectivamente:

- a) alveolar (*r* — fraco — em posição intervocálica): *aro*, *tiro*;
- b) velar (a vibrante *r* nas demais posições): *rato*, *régua*; *carro*, *certo*, *guelra*; *lar*, *ser*.

2) Quanto à zona de articulação

bilabiais, labiodentais, linguodentais, alveolares, palatais e velares

3) Quanto à ação das cordas vocais⁶²

surdas e sonoras

Surdas

⁶² Atualmente, têm-se evitado esta expressão, por não se adequar a uma descrição objetiva da anatomia do órgão a que se refere. Em lugar dela, prefere-se a expressão “pregas vocais”.

Não há vibração das cordas vocais:

- a) a oclusiva bilabial *p*;
- b) a oclusiva linguodental *t*;
- c) a fricativa labiodental *f*;
- d) a oclusiva velar *k* (*c*, antes de *a*, *o*, *u*; *qu*, antes de *e* e *i*);
- e) a fricativa alveolar *s* (*ss*, entre vogais; *c*, antes de *e* e *i*; *ç*, antes de *a*, *o*, *u*; *x*, como em *próximo*, *sintaxe*);
- f) a fricativa palatal *x* (quando equivalente a *ch*, como em *xale*, *peixe*, e também representada por *ch*, como em *chave*, *chuva*).

Sonoras

Há vibração das cordas vocais:

- a) a oclusiva bilabial *b*;
- b) a oclusiva linguodental *d*;
- c) a oclusiva velar *g* (*gu* antes de *e* e *i*);
- d) a fricativa labiodental *v*;
- e) a fricativa alveolar *z* (também representada, em posição intervocálica, por *s*: *casa*, *uso*, e *x*: *exemplo*, *exato*);
- f) a fricativa palatal *j* (tb. representada por *g*, antes de *e* e *i*, como em *gemer*, *gíria*);
- g) a vibrante velar *r* (forte), como em *rei*, *tenro*, *terra*.

4) Quanto à ressonância nas cavidades bucal e nasal

orais e nasais

Nasais

A corrente de ar ressoa, em parte, na cavidade nasal:

- a) a oclusiva bilabial *m*,
- b) a oclusiva linguodental *n*;
- c) a oclusiva palatal *nh*.

5) Quanto à duração

contínuas e não-contínuas

Contínuas

Produzidas pelo fechamento incompleto da passagem do ar. [Portanto, podem ser oclusivas nasais, fricativas, laterais e vibrantes. As oclusivas orais são as não-contínuas.]