

# Pertencimento e performance: diálogos entre a música escrita e a improvisação no canto coral

Paula Castiglioni  
Universidade de São Paulo  
[paulacastiglioni@usp.br](mailto:paulacastiglioni@usp.br)

**Resumo:** O canto coral é uma manifestação social, onde acontecem processos de convivência humana e que contextualiza tais relações, influenciando os processos de convivência humana entre os envolvidos. Este artigo aponta como fazeres vocais coletivos - que considerem as dimensões da colaboração e cultivo da sensação de pertencimento no momento da performance - podem ampliar a conexão humana entre integrantes do coro, proporcionar ambientes acolhedores e consequentemente aprofundar detalhadamente resultados concernentes à sonoridade coletiva do grupo. Propõe-se refletir sobre duas perguntas: - Como os cuidados e práticas regulares em relação à dimensão da coletividade e interação social influenciam na qualidade da performance musical de um grupo coral? - Podem os processos de improvisação vocal colaborar para a criação de vínculos coletivos e consequentemente levar a resultados mais profundos na performance em todos os níveis em que ela pode se dar? Como referências teóricas principais, o trabalho se baseia em Émile Durkheim (2019); Vinko Globokar (2009); Pereira & Vasconcelos (2007); Ana Mae Barbosa (2023); Chris Small (1998) e Paulo Freire (2018), com intenção de relacionar o aporte bibliográfico à experiência da autora. O artigo discute também o diálogo entre o repertório coral escrito e práticas de improvisação vocal.

**Palavras-chave:** Coletividade; Pertencimento; Canto Coral e Sonoridade Coletiva; Repertório Coral e Improvisação Vocal; Canto Coletivo

## Belonging and performance: dialogues between written music and improvisation in choral singing

**Abstract:** Choral singing is a social manifestation, where processes of human coexistence take place, and contextualizes such relationships, influencing people involved. This article points out how those collective vocal practices that consider the dimensions of collaboration and cultivation of a sense of belonging at the time of performance can expand the human connection between choir members, provide welcoming environments and consequently deepen in detail results concerning the collective sound of the group. It proposes to answer two questions: - How do regular care and practices, in relation to the dimension of collectivity and social interaction, influence the quality of the musical performance of a choral group? - Can vocal improvisation processes collaborate to create collective bonds and consequently lead to deeper results in performance at all levels at which it can occur? As main theoretical references, the article is based on Émile Durkheim (2019); Vinko Globokar (2009); Pereira & Vasconcelos (2007); Ana Mae Barbosa (2023); Chris Small (1998) and Paulo Freire (2018), with the intention of linking the bibliographic contribution to previous experiences of the author. This article also discusses how choral repertoire and vocal improvisation establish dialogues.

**Keywords:** Collectivity; Belonging; Choral Singing and Collective Sound; Choral Repertoire and Vocal Improvisation; Collective Singing.

## Introdução: Identidade e Qualidade Musical

Acreditamos que uma discussão acerca do papel que pode ter a temática da ação colaborativa no canto coral contribuiria legitimamente com novas abordagens para pensá-lo enquanto tal e também quanto às suas práticas culturais:

Interação entre os seres humanos é um processo social primordial que sustenta a sociedade, cultura e nosso bem estar (...). Todos nós nos tornamos humanos através da interação com outros, e nela adquirimos uma personalidade, aprendemos como nos adaptarmos em sociedade, e organizamos nossas vidas. (TURNER<sup>1</sup>, 2000, p.18).

Partindo dessas premissas, este trabalho busca responder a duas perguntas:

- Como os cuidados e práticas regulares em relação à dimensão da coletividade e interação social podem influenciar na qualidade da performance musical de um grupo coral?
- Podem os processos de improvisação vocal colaborar para a criação de vínculos coletivos e conseqüentemente levar a resultados mais profundos na performance em todos os níveis em que ela pode se dar?

Em busca de possíveis respostas, trabalhamos com um conjunto de autores e autoras que têm nos servido de referência sobre a questão: Émile Durkheim; Vinko Globokar; Pereira & Vasconcelos; Ana Mae Barbosa; Chris Small e Paulo Freire.

Explico: em minha experiência como regente de diversos coros, pesquisadora, pianista e professora da Emesp Tom Jobim, percebi que, no decorrer dos ensaios corais, ter e cultivar habilidades que considerem o coletivo, reforcem a sensação de pertencimento e ampliem a conexão humana entre os integrantes do coro, eram ferramentas diferenciais nos encontros, que favoreciam o comprometimento dos participantes com os fazeres de alta carga cognitiva de trabalho<sup>2</sup> que a atividade demanda. No ato de um ensaio, podem estar presentes aprendizagens teóricas, habilidades físicas, autoconhecimento afetivo e psicológico, habilidades de convívio pessoal, social e musical, entre muitas outras. É disso que se trata quando analisamos e olhamos para um ensaio coral como uma prática de alta carga cognitiva de trabalho.

Sabe-se que o canto coletivo é ancestral e pode ter sido uma das primeiras manifestações expressivas coletivas do ser humano.

---

<sup>1</sup> Jonathan H Turner, teórico da sociologia, atua no campo da sociologia das emoções, relações étnicas, instituições sociais, estratificação social e biosociologia. Atualmente é professor na Universidade da Califórnia, Riverside.

<sup>2</sup> A carga cognitiva de trabalho (CCT- cognitive workload em inglês) se refere à quantidade de demanda cognitiva necessária para a realização de uma tarefa específica (Stervinou, A; Barbosa, K. K. P.; Lima, H. P. Chaves, L.L. Carga cognitiva de trabalho na performance orquestral. Revista Música, v. 22, n. 2, dezembro de 2022, p. 203-2017).

Pereira e Vasconcelos, no artigo “O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária” de 2007, trazem contribuições que nos foram úteis no que toca às possibilidades de desenvolvimento humano oportunizadas pelo canto coral enquanto agente socializador. Eles mencionam Vygotsky:

O canto coral, em seus diversos aspectos e manifestações, está presente na grande maioria das culturas mundiais, o que mostra que esta atividade é um tipo de ação especificamente social, cultural e humana (VYGOTSKY, apud PEREIRA & VASCONCELOS, 1998, p. 108).

E prosseguem em suas próprias palavras:

(...) há um processo de socialização no canto coral e, conseqüentemente, um desenvolvimento favorável ao participante desta atividade. Este desenvolvimento acredita-se, é propiciado pelas relações travadas entre as pessoas, porém tendo como canal e vínculo entre elas aquilo que seria o elemento principal – a música (PEREIRA & VASCONCELOS, 2007, p.102).

A partir disso, propomos neste trabalho ampliar a pesquisa sobre como a convivência humana em determinado contexto pode influenciar as escolhas e posturas de vida que farão os integrantes de um coro.

Émile Durkheim, em seu livro “As regras do método sociológico”, demonstra que o fato social acontece de maneira repetitiva, a partir de uma coerção exterior, independente das consciências individuais dos sujeitos e exclui da sociedade aquele que não o acata ou executa.

Segundo Durkheim, um fato social implica em maneiras de agir, pensar e sentir que ocorrem repetidamente, de modo exterior ao sujeito, influenciados por algum elemento ou alguém (DURKHEIM, 2019, p. 45). Conforme a citação acima, a palavra *coerção* denota imposição da sociedade ao sujeito, uma maneira de se conduzir que existe exteriormente às consciências individuais (DURKHEIM, 2019, p. 44). Para Durkheim, um fato social é:

(...) toda maneira de fazer, fixada ou não, capaz de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou ainda, que é geral na extensão de uma sociedade dada - mesmo tendo uma existência própria - independente de suas manifestações individuais (DURKHEIM, 2019, p. 47).

Buscaremos encontrar ressonância deste pensamento nas relações entre a música e o fazer vocal coletivo, propondo uma leitura ampla em relação ao fazer musical e às definições de *fato social* de Durkheim: somar vozes resultará em sonoridades particulares, decorrentes de maneiras de agir, pensar e sentir específicas, influenciadas pelo(a) regente, pela relação mútua entre os integrantes do coro, assim como pelo ambiente em que o coro existe.

Nenhum grupo vocal é exatamente similar ao outro, cada um é sempre construído a partir da natureza comunitária disponível e disposta a forma-lo. Segundo o sociólogo, "o homem não pode viver no meio das coisas sem nutrir sobre elas ideias segundo as quais regula sua conduta" (DURKHEIM, 2019, p. 48).

A consequência sonora da reunião criteriosa, sensível e equilibrada de diferentes timbres vocais, é uma das tarefas mais relevantes que competem ao ou à regente: a qualidade musical do som resultante de um coro, tende a ser a relação entre o compromisso do som imaginado pelo regente e o das vozes que de fato integram aquele grupo. Nesta função de liderança e exposição, o(a) regente pode assumir uma postura catalisadora ou não no momento de reunir, preparar e conduzir vozes para constituírem um organismo coletivo vocal artístico. É sobre este "ou não" que se refere à catalisação, que discutiremos a seguir.

Ações criativas podem viabilizar mudanças positivas nas perspectivas em relação à unidade rítmica, unidade fraseológica, expressividade, reflexo, afinação do conjunto, junções timbrísticas e no decorrer de todo o processo interpretativo. Reunir pessoas para cantarem juntas a partir de um planejamento e organização, não constitui por si só, um organismo coral. Para Durkheim, um fato social para ser definido precisa ser delimitado e absorvido como princípio (DURKHEIM, 2019, p. 37-38). Trazendo para nossa reflexão, acreditamos poder afirmar que o coro se cria como organismo coletivo à medida que o processo decanta (desenvolve), unindo cantores corais e seus regentes numa vivência única.

Ana Mae Barbosa, importante referência da arte-educação brasileira<sup>3</sup> e autora de vinte livros sobre o assunto, em seu artigo, intitulado "Criatividade: da originalidade à ação coletiva" dentro do recente título "Criatividade Coletiva - arte e educação no século XXI", organizado por ela e Annelise Nani da Fonseca, menciona que "criatividade coletiva (...) pode ser definida pós-modernamente como um fenômeno de interação entre criador e sua audiência ou seu usuário" (Barbosa, 2023, pág. 125). Afirma que a criatividade coletiva tem poder para transformação social e política:

O ambiente de imersão criativa, usando-se criticamente os instrumentos da arte-educação e da arte de todos os tempos, tem se mostrado muito eficiente para desenvolver a criatividade (...). A ação criativa coletiva é potencializada pelas medidas sociais e opera uma metástase que pode provocar transformações no tecido social e no indivíduo. (Barbosa e Fonseca, 2023, pág. 127).

---

<sup>3</sup> Embora Ana Mae Barbosa nunca tenha escrito especificamente sobre educação coral, o uso que fazemos de seu texto se refere às relações entre arte e educação. Sendo a música um dos campos da arte e o canto coral um dos campos da música, acreditamos poder fazer este paralelo e trazer o conceito de Criatividade Coletiva em que ela discute neste capítulo do livro de 2023 supracitado.

O Professor Marco Antonio da Silva Ramos repete seguidamente em suas aulas que a criatividade só se torna um bem socialmente positivo se associado a uma postura ética em conjunção com a postura estética. (Anotações pessoais, 2023).

Elencando o desenvolvimento das ideias artísticas da Professora Ana Mae Barbosa associadas com as características delimitadas da música coletiva (especificamente aqui representada pelo canto coral), unir vozes de maneira a considerar a individualidade do sujeito e sua interação com o(a) regente, respeitando cada participante, sem expor ou induzir possíveis inseguranças e fragilidades emocionais (ética) conduzindo-as pelo afeto e garantindo segurança vocal a cada participante, são etapas que fortalecem certas características do canto coral (escuta do conjunto como escuta da voz do outro; colaboração consciente para um resultado coeso; consciência e atuação dentro das ramificações do fazer coral nas relações do cantor: consigo mesmo, com o naipe, entre naites, com regente, de dentro do naipe com o regente, enfim, com cada um e com todos). Tais relações promovem ampliações de habilidades técnicas e expressivas na performance repertorial, de acordo com o perfil e com o nível artístico do grupo em questão (estética). Não se trata, porém, apenas do aperfeiçoamento técnico. Na medida em que se envolve com a humanidade dos presentes, espera-se que o participante possa perceber suas necessidades humanas minimamente contempladas no que tange ao pertencimento, e assim, ao integrar-se engajadamente no fazer coral, colabora com afinco na musicalidade dos gestos vocais desenhados pelo(a) regente, para então sentir-se pertencente àquela comunidade e saber que sua capacidade vocal é integradora, somando qualidades artísticas indispensáveis ao grupo. Assim, tomando uma postura de colaboração atenta ao aspecto da coletividade, integrantes do coro, que poderiam somente fazer parte de um número de pessoas cantantes, passam a ter sua identidade estabelecida: deixam de ser um número para ser um elo. Esta rede vocal, elaborada a partir de empatia, técnica, intimidade musical e vocal entre participantes e regente, resultará em conseguir um *blend*<sup>4</sup>, um amálgama de vozes quase sempre único, identitário daquelas pessoas. Desta forma o coro viverá a partir da contribuição vocal de cada cantor.

Resumindo: todo o aparato musical, técnico e humano é imprescindível para as realizações concernentes à criação de tal ambiente favorável à experimentação, aberto às questões de pertencimento dos integrantes do coro e ao aprofundamento musical da interpretação.

---

<sup>4</sup> Blend, palavra inglesa que significa misturar de modo que a junção de elementos, quaisquer que sejam, fique o mais homogênea possível, sem possibilidade de identificar o que foi combinado.

Esse modo de agir se viabilizará ao se considerar o perfil dos cantores, seus comportamentos vocais e as maneiras de obter do coro as emoções e expressões desejadas na construção e no decorrer de performances (práticas, ensaios e apresentações).

## Viabilizando possibilidades musicais através da convivência: Improvisação Vocal e Repertório Coral

A prática da convivência e do diálogo podem formar pilares das relações humanas e também musicais. Paulo Freire, patrono da educação brasileira, em seu livro “Pedagogia da Autonomia” de 1996, defende o princípio de que a abertura ao próximo gera movimento e conhecimento: “O sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história” (FREIRE, 2018, p.133). Neste recorte, Freire ressalta a contínua sensação de incompletude humana e que, correr riscos coletivamente é condição à disponibilidade à vida:

É no respeito às diferenças entre mim e eles ou elas, na coerência entre o que faço e o que digo, que me encontro com eles ou com elas. É na minha disponibilidade à realidade que construo a minha segurança indispensável à própria disponibilidade. É impossível viver a disponibilidade à realidade sem segurança, mas é impossível também criar a segurança fora do risco da disponibilidade. (...) Testemunhar a abertura aos outros, a disponibilidade curiosa à vida, a seus desafios são saberes necessários à prática educativa. Viver a abertura respeitosa aos outros e, de quando em vez, de acordo com o momento, tomar a própria prática de abertura ao outro como objeto de reflexão crítica deveria fazer parte da aventura docente (FREIRE, 2018, p.133).

Sobre a disponibilidade ao outro e demais questões pedagógicas que envolvem os fazeres vocais coletivos, sejam eles amadores ou não, Edna Castro de Oliveira relata no prefácio da Pedagogia da Autonomia:

É a convivência amorosa com seus alunos e na postura curiosa e aberta que assume e ao mesmo tempo, provoca-os a se assumirem enquanto sujeitos sócio-histórico-culturais do ato de conhecer, é que ele pode falar do respeito à dignidade e autonomia do educando. Pressupõe romper com concepções e práticas que negam a compreensão da educação como uma situação gnossológica. A competência técnico-científica e o rigor de que o professor não deve abrir mão no desenvolvimento do seu trabalho não são incompatíveis com a amorosidade necessária às relações educativas. Essa postura ajuda a construir o ambiente favorável à produção do conhecimento onde o medo do professor e o mito que se cria em torno da sua pessoa vão sendo desvelados. É preciso aprender

a ser coerente. De nada adianta o discurso competente se a ação pedagógica é impermeável a mudanças (FREIRE, 2018, p.12).

Observamos que a prática de improvisação contém certa inquietação, algo incompleto e que pode continuar. Essa ideia de “inquietação e curiosidade como inconclusão em permanente movimento na história” expressada por Freire, se relacionada à prática vocal coletiva, uma ferramenta capaz de ampliar possibilidades e práticas comuns às tradições intrínsecas ao canto coral. Acreditamos que a estratégia de improvisar, viabilizada por meios dinâmicos e acessíveis, realizada com regularidade, pode trazer aos participantes e regente envolvidos as contribuições citadas anteriormente, tanto na dimensão musical quanto na dimensão social.

Improvisar, segundo Violeta Hemsy de Gainza em seu livro "La improvisación musical" de 1983, é toda realização musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo (HEMSY DE GAINZA, 2009, p. 11).

Um dos mais importantes organizadores do pensamento improvisatório da música do século XX, o compositor e trombonista húngaro, Vinko Globokar, no artigo “Reflexões sobre Improvisação” de 1982, nos traz o interessante texto que se segue:

A improvisação é hoje uma força viva, que escapa à escrita no sentido mais amplo do termo, como se fosse um raro sobrevivente da tradição oral, quase desaparecida. Ela se comporta como os anticorpos de uma racionalidade estabelecida. Felizmente está lá, frequentemente em um estado desastroso, um pobre parente da música, para injetar um sopro de vida na gama bastante questionável de produtos musicais da "instituição". Não poderíamos desejar que fosse mais maldosa, mais destrutiva do que é, para causar uma grande desordem neste mundo da música que se tornou terrivelmente bem educado<sup>5</sup> (GLOBOKAR apud HEMSY DE GAINZA, 2009, p. 46).

Relevando-se o fato de que a primeira edição do livro “La improvisación musical”, onde Violeta Hemsy de Gainza cita o texto de Vinko Globokar a que nos referimos, é de 1983, portanto, apenas um ano após a publicação do artigo de Globokar no México, percebe-se que, na época, havia significativa preocupação em relação às práticas de improvisação, sua manutenção e o despertar de sua realização no meio musical mais inclinado aos tradicionalismos.

O panorama atual considera e dissemina com profundidade a prática da improvisação. É perceptível também grande existência de muitos grupos voltados à criatividade, aberturas incentivadoras e livres ao “não convencional”, assim como a composições e arranjos vocais

---

<sup>5</sup> La improvisación es hoy una fuerza viva, que escapa a la escritura en el sentido más amplio del término, como si fuera un raro superviviente de la tradición oral, casi desaparecida. Se comporta como los anticuerpos de una racionalidad establecida. Afortunadamente está allí, a menudo en un estado desastroso, un pariente pobre de la música, para inyectar un soplo de vida a la cuestionable gama de productos musicales de la "institución". No podríamos desear que fuera más malo, más destructivo de lo que es, para causar estragos en este mundo de la música que se ha vuelto terriblemente bien educado (GLOBOKAR apud HEMSY DE GAINZA, 2009, p. 46).

coletivos. Tais criações musicais coletivas desviam, até certo ponto, o foco da performance vinculada ao concerto tradicional e a supervalorização de um “produto final” lapidado - cujo ponto culminante geralmente é a apresentação ao público - valorizando com a mesma proporção, o processo criativo, facilitam o diálogo com as estéticas de outras culturas, abrem múltiplos caminhos para o aqui-agora. Considerando-se que o fazer musical é uma ação, Chris Small declara em seu artigo “Musicking: A Ritual in Social Space” de 1995, que a música não é somente uma ciência, ou área abstrata do conhecimento humano, mas sim, uma atividade. Depois de se debruçar sobre vários autores do cânone filosófico e estético, como por exemplo, Kant; Hegel; Schopenhauer; Dahlhaus e Adorno, Chris Small levanta aspectos que o preocupam em relação a natureza da música e qual seria a sua função na vida do ser humano. O autor acredita que uma atividade humana tão universal e tão concreta como a música não deveria exigir explicações tão complicadas, prolixas e abstratas. Para ele, tudo parece terrivelmente distante não apenas da própria experiência musical, seja como intérprete, ou como ouvinte, compositor, professor, ainda mais pela experiência da grande maioria dos alunos. Relata que a música é algo que as pessoas fazem e que engloba todas as ações que ocorrem ao redor dela (SMALL, 1995, p.02). Logo, é necessária a viabilização do encontro humano para se fazer música e participar de uma performance: “(...) Participar de uma performance musical é participar de um ritual cujas relações espelham, nos permitem explorar e celebrar, as relações de nosso próprio mundo como nós as imaginamos que seriam<sup>6</sup>” (SMALL, 1995, p.08).

Para Small a performance não é absolutamente neutra, mas sim, impregnada de uma rica coleção de significados. Nem sempre a concepção de música, ou musicar (*musicking*) foi uma opção nítida para comunicar emoções experienciadas pelo autor. Segundo ele, nem sempre sentiu tristeza ao escutar uma música considerada “triste”, ou alegria, em uma peça descrita como “alegre” (SMALL, 1998, p.09). Se estamos interessados em entender a natureza da performance, então as perguntas básicas que precisamos fazer, segundo Small, são duas: Quais relacionamentos ideais, cujo conceito de conexão, estão sendo celebrados aqui? Qual é a natureza dessas relações e como elas são representadas na performance? (SMALL, 1995, p.12).

Sobre a questão da definição de relacionamentos humanos resultantes do fazer musical o autor afirma:

Dentro de cada tradição, de cada estilo, haverá algumas performances em que isso é bem feito e outras em que é mal feito. Só quem se deu ao trabalho de mergulhar na

---

<sup>6</sup> (...) to take part in a musical performance is to take part in a ritual whose relationships mirror, and allow us to explore and celebrate, the relationships of our world as we imagine them to be (SMALL, 1998, p.08).



cultura, ou seja, na comunidade, saberá dizer qual é qual. Podemos perceber, no entanto, que temos o direito de sentir, que existem maneiras de fazer música que estão de acordo com nossos próprios conceitos de relacionamentos ideais e outras maneiras que não estão. A escolha das formas de musicar nem sempre podem ser feitas de maneira consciente ou deliberada, mas nunca é uma questão trivial<sup>7</sup> (SMALL, 1995, p.12).

Para Small, mergulhar na cultura e se aproximar da comunidade é uma forma de ressignificar a performance musical. Ao promover conexão legítima entre seus integrantes e fundamentar os fazeres musicais na qualidade das relações humanas, teremos assim, resultados musicais a partir do encontro.

Há com certeza muitas formas de improvisação e de criação coletiva. Este artigo não pretende nem poderia abranger todas. Há as improvisações jazzísticas, étnicas, clássicas. Há as muitas práticas, formas e referências da maior importância, como a Música do Círculo, as Circlesongs, as formas de Reagir de Vinko Globokar entre tantas outras. No entanto optamos por deixar a abordagem mais em aberto, podendo abarcar todas ou apenas uma delas, com o intuito de mostrar como o coletivo abre uma porta de pertencimento ao canto coral e mostrar possíveis caminhos de diálogo entre o repertório e a improvisação.

Com isso acreditamos ter refletido e eventualmente respondido, ainda que em parte, às perguntas propostas no início deste artigo.

## O repertório e a improvisação

Proporcionar o encontro para performances vocais coletivas, em que exista espaço livre e acolhimento para quaisquer níveis de conhecimento musical, é uma tarefa desafiadora, mas que pode obter êxito se realizada partindo de elementos simples direcionando objetivos complexos. Detectar o perfil musical, sonoro e técnico vocal de um coro quando se trabalha com o grupo semanalmente, exige certa percepção. Quando o tempo disponível para esse mapeamento de perfil dos integrantes é curto, de um dia, ou horas, a postura do(a) regente precisa ser flexível e ainda mais habilidosa para perceber o que será viável realizar coletivamente. Neste lugar, as práticas de improvisação favorecem grande sensação de realização musical, pois é possível fazer música junto a partir do aproveitamento das habilidades inerentes dos participantes, sejam elas quais forem, rítmicas, melódicas, vocais,

---

<sup>7</sup> Within each tradition, each style, there will be some performances where this is done well and others where it is done badly. Only those who have taken the trouble to immerse themselves in the culture, which means the community, will be able to tell which is which. We may well feel, however, and we do have a right to feel, that there are ways of musicking that accord well with our own concepts of ideal relationships and others which do not. The choice of ways of musicking may not always be done consciously or deliberately, but it is never a trivial matter (SMALL, 1998, p.12).

de escuta, colaboração, presença, organização etc. As diferenças são bem vindas e esperadas, possibilitando um tecido diverso e conseqüente, que produzirá um resultado diferente de todos os outros, único portanto, mas que pode acolher tanto homogeneidade quanto heterogeneidade.

É desejável que o coro perceba a relevância da improvisação após a realização dessa atividade artística:

A improvisação foi uma manifestação presente no decorrer de toda história da música. (...) as práticas improvisatórias estiveram presentes nos processos de criação composicional e na performance, ela sempre esteve presente na gênese das novas concepções que viriam a se tornar estilos ou na criação de novas modalidades notacionais, contribuindo, mesmo que de forma nebulosa, para o desenvolvimento das mesmas. (De Lima & Albino, 2010, p. 108).

Considerando por exemplo a estética Barroca, a prática do baixo contínuo<sup>8</sup> permeou todo o período que se estendeu por volta de 1600 a 1750. Esperava-se que o intérprete tocasse a linha melódica escrita para o baixo e improvisasse harmonias completando o contraponto.

Expoente fundamental da época, J. S. Bach, foi mais conhecido como um exímio improvisador do que como compositor, apesar do fato de que foram as suas partituras que nos permitiram conhecer a sua música. Das suas improvisações restam apenas depoimentos de seus contemporâneos que puderam testemunhar essa sua habilidade (De Lima & Albino, 2010, p. 99).

Outro representante do grande repertório proveniente da cultura ocidental, Frédéric Chopin, considerava suas improvisações como alicerces de sua composição e parte fundamental de seus processos criativos:

O ateliê do compositor, em Chopin, é seu piano, antes de tudo. O pianista, o improvisador, o criador e o pedagogo são apenas um. A elaboração de uma obra geralmente se enraiza na improvisação - arte na qual ele foi o gênio. O primeiro estágio é ao piano; a mesa só vem em seguida<sup>9</sup> (<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2010-1-page-12.htm>, acessado em 25/05/2023).

Além da relevância musical do repertório coral registrado em partituras a partir de sistemas notacionais, a improvisação pode estar presente em alguma etapa dentre estratégias para quaisquer práticas vocais. Desta forma, planejando momentos nos ensaios dedicados

---

<sup>8</sup> O baixo contínuo consiste numa linha de baixo que, podendo ou não ser figurada, evidencia ao executante a harmonia a ser executada e improvisada (MANNIS, 2005, p.02).

<sup>9</sup> L'atelier du compositeur, chez Chopin, c'est son piano avant tout. Le pianiste, l'improvisateur, le créateur et le pédagogue ne font qu'un. L'élaboration d'une œuvre prend généralement racine dans l'improvisation – art dont il a été le génie. Le stade premier est au piano ; la table ne vient qu'ensuite (<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2010-1-page-12.htm>, acessado em 25/05/2023).

especificamente a improvisar, o regente proporciona aos integrantes, a percepção de como suas ações individuais no coletivo de desdobram, tanto nas práticas criativas de improvisação quanto no repertório coral, propondo-se para tanto a: proporcionar ações de contato entre os participantes, valorizar a “música do agora”, experimentar livremente ou conduzir o coro em diversas maneiras de improvisar, considerando assim processos de ensino-aprendizagem decorrentes da improvisação com a mesma importância técnico-musical da performance de repertórios registrados em sistemas notacionais.

É próprio do pensar certo a disponibilidade ao risco, a aceitação do novo que não pode ser negado ou acolhido só porque é novo, assim como o critério de recusa ao velho não é apenas cronológico. O velho que preserva sua validade ou que encara uma tradição ou marca uma presença no tempo continua novo (FREIRE, 2018, p.36-37).

Assim, pode ocorrer (e acreditamos, deve-se buscar) uma "abertura do ouvido", uma ampliação da bagagem cultural de cada um dos coralistas e do coro enquanto coletivo, uma ampliação da percepção do todo, um desejo de fazer parte de sua construção.

Não há respostas definitivas para as perguntas que formulamos no início deste artigo, porém elas nos jogam nas direções de performances que fomos sugerindo no decorrer do texto. Tudo na música é arte do tempo, do fluxo. E a música da tradição pode ser arejada e reinterpretada a partir das práticas que trazem a sua performance para o campo do coletivo, via reflexão, via improvisação, via a abertura de novos ouvidos. O repertório da música escrita pode, portanto, se beneficiar dos processos da música improvisada. É daqui para lá e de lá para cá.

## Referências

- BARBOSA, Ana Mae e FONSECA, Annelise Nina da. *Criatividade Coletiva: Arte e Educação no Século XXI*. Ed Perspectiva, São Paulo, 2023.
- DE LIMA, Sonia Albano; ALBINO, Cesar. *A improvisação musical e a tradição escrita no Ocidente*. Música em Perspectiva, v. 2, n. 1, 2010.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 56ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta. *La improvisación musical*. Buenos Aires, 2009.
- LOPES NETO, Carmelito. *Aprendizagens musicais nas interações sociais em práticas musicais coletivas*. 2021.
- MANNIS, Guilherme Daniel B. *Introdução a História do baixo contínuo*. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, 2005.
- PEREIRA, Éliton; VASCONCELOS, Miriã. *O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária*. Revista Música Hodie, v. 7, n. 1, 2007.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, 1995.

STERVINO, A; BARBOSA, K. K. P.; LIMA, H. P. CHAVES, L.L. Carga cognitiva de trabalho na performance orquestra. *Revista Música*, v. 22, n. 2, dezembro de 2022.

TURNER, J. H. *Sociologia: conceitos e aplicações*, São Paulo: Pearson Educations do Brasil, Ed. Makron Books, 2000.

Biblioteca Nacional de Paris. <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2010-1-page-12.htm>, acesso em 29/05/2023.