

Canto coral e improvisação vocal coletiva: ampliando habilidades através de práticas criativas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO TEMÁTICO III

Paula Castiglioni
ECA-USP
paulacastiglioni@usp.br

Marco Antonio da Silva Ramos
ECA-USP
masramos@usp.br

Resumo. O recorte deste texto compõe a pesquisa de doutorado desenvolvido no Programa de Pós Graduação em Performance em Regência, ECA-USP, e se propõe a refletir como práticas de improvisação vocal coletiva, baseadas nos conceitos de Vinko Globokar, Violeta Hemsy de Gainza, Bobby McFerrin e Música do Círculo, podem colaborar para a ampliação de habilidades coletivas e interpretativas de um coro e seu regente. A pesquisa em andamento nasceu em 2017, considerando diversas atividades do Instituto Música do Círculo, o que viabilizou o contato com diversos jogos criativos e maneiras de improvisar de Stênio Mendes e Fernando Barba. Em 2019, uma formação em CircleSongs com Bobby McFerrin, em Nova Iorque, amparou e auxiliou a organizar os conceitos acima, anteriormente experimentados.

Estes espaços para a criatividade de cantores corais, seja em práticas de composição, arranjos coletivos ou convites à improvisação, podem favorecer a performance desenvolvendo autonomia, segurança, integração com gestos da regência e engajamento.

Palavras-chave. Canto coral, Improvisação vocal coletiva; Criatividade.

Title. Choral Singing and Collective Vocal Improvisation: Expanding Skills through Creative Practice

Abstract. This text is part of the doctoral research developed at Postgraduate Program in Conducting Performance, ECA-USP, and aims to reflect on how collective vocal improvisation practices, based on the concepts of Vinko Globokar, Violeta Hemsy de Gainza, Bobby McFerrin and Música do Círculo, can contribute to expanding skills collective and interpretative experiences of a choir and its conductor. The ongoing research was born in 2017, considering several activities of the Instituto Música do Círculo, which made it possible to come into contact with various creative games and ways of improvising by Stênio Mendes and Fernando Barba. In 2019, training in CircleSongs with Bobby McFerrin, in New York, supported and helped organize the concepts above, previously experienced.

These spaces for the creativity of choral singers, whether in composition practices, collective arrangements or invitations to improvisation, can favor performance by developing autonomy, security, integration with conducting gestures and engagement.

Keywords. Choral singing, Collective vocal improvisation; Creativity.

Habilidades criativas: Improvisar também é prática coral

Vinko Globokar inicia seu texto *Réagir* de 1970, com o seguinte parágrafo:

A interdependência entre compositor e intérprete tornou-se um dos problemas fundamentais da nossa música hoje. Graças aos recentes experimentos e aquisições de música aleatória e gráfica que, entre outras coisas, fizeram o intérprete desenvolver responsabilidade, hoje sentimos o desejo de envolvê-lo mais profundamente na criação musical; Gostaríamos que ele se comprometesse totalmente, não só com os seus conhecimentos técnicos no trabalho, mas também com as suas capacidades inventivas, sua capacidade de tomar decisão, sua capacidade de reagir mais ou menos espontaneamente, numa palavra - “seu conteúdo psíquico”. Ao mesmo tempo, gostaríamos de conservar a possibilidade de poder gerenciar as diferentes formas dessa participação¹ (GLOBOKAR, 1970, p. 71).

A experiência de, ao mesmo tempo, compor e cantar vem ganhando espaços nos ambientes corais. Mesmo considerando um repertório definido, temos visto grupos dedicando tempo de ensaio para improvisações regulares, a partir de ideias aleatórias ou pré-escolhidas, de acordo com as necessidades do momento, sejam elas vocais, musicais ou mesmo do repertório.

Chris Small em seu texto *Musicking*, busca circunscrever e ao mesmo tempo ampliar o conceito de performance:

Se há algo claro sobre a performance é que é ação, é algo que as pessoas fazem. Poderíamos chamá-lo de um encontro entre seres humanos mediado por sons organizados não-verbais. Todos os presentes, tanto ouvintes quanto performers, estão engajados no encontro, e todos estão contribuindo para a natureza do encontro através das relações humanas que juntos eles trazem à existência durante a performance² (SMALL, 1995, p. 02).

¹ The interdependence between composer and performer has become one of the fundamental problems of our music today. Thanks to the recent experiments and acquisitions of random and graphic music that, among other things, made the interpreter develop responsibility, today we feel the desire to involve him more deeply in the creation of music; We would like him to fully commit himself, not only to his technical knowledge at work, but also to his inventive capacities, his decision-making faculties, his faculties for more or less spontaneous reactions, in a word - “his psychic content”. At the same time, we would like to retain the possibility of managing the different forms of this participation. (GLOBOKAR, 1970, p. 71).

² Now if there is anything that's clear about performing it is that it is action, it's something that people do. We could call it an encounter between human beings that is mediated by nonverbal organized sounds. All those present, listeners as well as performers, are engaging in the encounter, and all are contributing to the nature of the encounter through the human relationships that together they bring into existence during the performance. (SMALL, 1995, p. 02).

Segundo Small, o fazer sonoro resultante do encontro configura a performance - musicalidades decorrentes das relações humanas presentes em determinado momento. O processo criativo musical contém legitimidade equivalente ao concerto ou apresentação, considerando que na improvisação, as ações de compor e expor a criação simultaneamente, coexistem.

Sobre considerar o aspecto da somas de ações dos cantores corais e consequente reunião de diversidades, Rhiannon, cantora, educadora vocal, experiente improvisadora, professora da formação *CircleSongs* no Omega Institute, onde é colega de Bobby McFerrin, esclarece no vídeo de introdução ao seu livro que gentileza, capacidade de escuta e musicalidade estão muito presentes em práticas vocais coletivas imbuídas de elementos criativos; que considera a improvisação como parte imprescindível do encontro. Ela acredita que o acolhimento humano, alcançado através da improvisação, viabiliza diversas performances possíveis, permitindo que cada voz soe conforme sua história, somando qualidades ao grupo, trazendo flexibilidade às sonoridades alcançadas nos ensaios. Desse modo, são elaboradas estratégias de conexão entre os participantes, de acordo com o perfil singular de cada grupo, que costumam resultar em *performances* de extrema qualidade musical interpretativa (RHIANNON, 2020).

Violeta Hemsy de Gainza, em seu “La Improvisación Musical” (GAINZA, 2009, p. 13), descreve como seria interessante para um instrumentista, que executa peças complexas e exercícios técnicos, obter a capacidade de improvisar no mesmo nível de dificuldade cujo repertório exige.

Associando esse pensamento à prática coral do início do século XX até agora, não alcançaremos resultados surpreendentes e níveis de expressividade musical consideráveis se trouxermos a prática de improvisação para os ensaios regulares? Como encorajar educadores musicais e regentes a ampliarem suas práticas e planejarem seus encontros com momentos dedicados à criação, criatividade e improvisação, apesar das agendas de concertos e compromissos diversos?

Ana Angélica Albano³, em seu texto, *O Ateliê e a Caixa de Pandora*, descreve e comenta os processos criativos junto a crianças da Educação Infantil e compara o processo criativo das crianças à abertura da Caixa de Pandora:

³ Ana Angélica Albano é Professora Livre Docente de metodologia de ensino, na Faculdade de Educação da UNICAMP, onde foi também Diretora do Museu de Artes Visuais. Foi também Diretora da EMIA-SP e criadora

Dar forma ao desconhecido é função da arte. A imaginação sem controle é assustadora e, talvez, seja esta uma leitura possível dos monstros libertos pela mão de Pandora. Porém, é preciso lembrar que a Esperança, que ficou presa no fundo da caixa, pode guiar a imaginação, com cuidado, para a construção de uma nova ordem, quando a curiosidade será, então, premiada. Criar é dar forma ao caos e para criar é preciso poder fazer escolhas. A escolha é o limite que cria a forma. Só aprendemos a escolher o próprio caminho, quando temos liberdade de opção. (ALBANO, 2011, p. 38).

Valorizar processos de caráter criativo podem transformar e até mesmo acelerar a produção fluida de repertório, com naturalidade, musicalidade e afimco coletivo.

Improvisar pode, ou não, ser um fim em si mesmo. Além disso, pode ser uma ferramenta de extrema utilidade para o fazer vocal coletivo.

Sobre a prática brasileira de improvisação no fazer musical, Marisa Fonterrada afirma:

(...), até onde se pode perceber, ainda que informalmente, essa não é a conduta mais constante no campo do ensino de Música. Seja esta ministrada em conservatórios, escolas de Música, universidade ou em projetos sociais e culturais, o trabalho de caráter criativo tem sido escassamente encontrado, embora não se possa afirmar que não exista. Isso se deve ao fato de a tradição de ensino e aprendizagem de música, nos estabelecimentos especializados, ter por objetivo preparar seus alunos para tocar um instrumento musical ou cantar, o que demanda muito trabalho técnico-instrumental, além do estudo e interpretação do repertório consagrado de cada instrumento musical específico. Essa atitude dá às atividades criativas um papel menos importante do que o do estudo técnico-interpretativo. (FONTERRADA, 2015, págs.15-16).

Como dissemos, Fonterrada refere-se aos corais do Brasil. No entanto, mesmo conscientes deste panorama, podemos aprender a partir de experiências internacionais de coros que são territórios fecundos para a improvisação, tais como *Jazz Choirs*, Grupos Vocais de Improviso, Coros *Gospel*, grupos que salvaguardam culturas populares do mundo, entre outros que também praticam improvisos regularmente, sejam eles ou não derivados da estética do repertório estudado.

Vinko Globokar, compositor e improvisador, sugere cinco procedimentos para improvisação: imitar, integrar, hesitar, fazer o oposto e fazer algo diferente. Partindo da ideia de envolver e responsabilizar o intérprete pelo resultado da performance além do compositor,

do projeto das EMIA's em Santo André e posteriormente em Diadema. Criou o processo artístico citado, dentro do Projeto Sementinha, em Santo André, no ano de 2004.

elencar tais verbos para possíveis variações no decorrer da improvisação (GLOBOKAR, 1970, p. 72).

É portanto nesse universo de atuação/participação que elaboramos uma atividade prática que detalhamos a seguir, para exemplificar as ideias descritas.

Ampliando possibilidades: IMITAR e INTEGRAR no Jogo dos Ecos e CircleSong

Considerando a espontaneidade intrínseca à imitação e subsequente integração, faremos uma proposta para improvisação vocal coletiva a partir dos procedimentos baseados nas ideias de Globokar (1970), Jogo dos Ecos (MAAS, 2018, p.92) e CircleSongs (FERLIM, 2015, p. 02).

Como proposta de condução⁴ de uma improvisação, elegemos os procedimentos da IMITAÇÃO e INTEGRAÇÃO como principais modos de ação. Outras possibilidades, mencionadas no texto *Réagir* de Globokar (1970), poderiam ser empregadas também, porém neste recorte, esses dois modos de ação foram escolhidos para reflexão.

Resumindo, o uso de Globokar, Gainza e Música do Círculo, encadearão a prática, obedecendo aos seguintes procedimentos:

IMITAR

Em relação ao procedimento de IMITAR, Globokar almeja empenhar a participação do intérprete:

Talvez a reação mais direta e instintiva seja a imitação. Após um intervalo de tempo variável, o artista deve reproduzir exatamente o que acabou de ouvir. Obviamente, tanto a espontaneidade quanto a qualidade da resposta dependerão do conteúdo e caráter da proposição, do grau de sua complexidade e do grau de dificuldade de sua percepção. Poucos artistas têm ouvido absoluto, devemos portanto, levar em consideração, por exemplo, uma certa tentativa e erro, quando se trata de imitar exatamente as alturas propostas. Da mesma forma, o lapso de tempo, separando o estímulo da resposta, varia muito de acordo com a presença de espírito de cada artista. A imitação é uma reação espontânea⁵ (GLOBOKAR, 1970, p. 71).

⁴ Os termos “condução” e “conduzir” no contexto da improvisação vocal coletiva descrita, não se referem ao ato estrito de reger. O regente pode cuidar do processo e convidar cantores para conduzir um jogo, ou um circlesong sem abdicar da responsabilidade do processo. Momentaneamente, a condução de outro líder que não seja ele, pode ocorrer. A ampliação da tarefa de conduzir, é almejada. Nas práticas de Bobby McFerrin, Fernando Barba, Stênio Mendes e do Instituto Música do Círculo, os regentes comumente compartilham a condução de suas criações - sem deixarem de ser o regente titular do processo musical ou fluxo de improvisação.

⁵ Perhaps the most direct and instinctive reaction is imitation. After a variable time interval, the artist must reproduce exactly what he has just heard. Obviously, both the spontaneity and the quality of the response will depend on the content and character of the proposition, the degree of its complexity and the degree of difficulty of its perception. Few artists have absolute pitch, we must therefore take into account, for example, a certain trial

O(A) regente expõe um tema com nitidez e convida os participantes a imitar aquela ideia musical que servirá de padrão.

INTEGRAR

O uso da palavra INTEGRAR, no sentido proposto por Globokar, é o seguinte:

Ao invés de imitar literalmente, é possível INTEGRAR-SE em um material que sirva de modelo, segui-lo, incorporar-se a ele, mover-se na mesma direção. Neste caso, a resposta difere do material proposto sobretudo nos detalhes. Percebe-se desvios sutis ocorrendo alternativamente em todos os parâmetros. Os resultados sonoros advindos desse conjunto de reações revelam aspectos de embelezamento, de disfarce ou reforço, e certos desvios intencionais do estabelecido nesta estrada podem implicar pequenos desenvolvimentos de fragmentos descobertos dentro do modelo. Para o performer, esse grupo de reações permanece bastante administrável. O performer pode sempre encontrar uma possibilidade de se integrar no modelo de uma forma ou de outra, e assim o grau de complexidade de informação não desempenha um papel decisivo ⁶(GLOBOKAR, 1970, p. 71).

Para esta prática, elementos como exploração de timbres corporais, percussão corporal (palmas, estalos, bater nas pernas, pisar no chão, espalmar o peito e derivações) e percussão vocal (ruídos a partir de todo o rosto), são bem vindos e muito importantes para, ao mesmo tempo, reconhecer a unidade de timbre que cada sujeito consegue produzir e também variar o resultado coletivo.

Em relação ao padrão dado pelo regente no início do processo, podemos solicitar ao grupo, naipes ou até mesmo para cantores individualmente, que variem suas imitações ou se integrem ao tema inicial. Eventuais instruções verbais podem acontecer simultaneamente ao fazer musical coletivo, interagindo diretamente na ação dos cantores coralistas, permitindo ao

and error, when it comes to imitating the proposed pitches exactly. Likewise, the time lapse separating stimulus from response varies greatly according to each artist's presence of mind. Imitation is a spontaneous reaction (GLOBOKAR, 1970, p. 71).

⁶ Instead of imitating literally, it is possible to INTEGRATE ONESELF into a material serving as a model, to follow it, to incorporate oneself into it, to move into the same direction. In this case, the response differs from the proposed material above in the details. One perceives subtle deviations taking place alternately in all parameters. The sounding results coming from this group of reactions reveal aspects of embellishment, of disguising or reinforcing, and certain intentional deviations from the established road may entail short developments of fragments having been discovered within the model. For the performer, this group of reactions remain rather manageable. The performer can always find a possibility of integrating himself into the model in one way or the other, and so the degree of complexity of information does not play a decisive role (GLOBOKAR, 1970, p. 71) .

regente ajustar, variar, repetir ou interromper. Para isso, os elementos de percussão corporal e vocal cumprem um papel fundamental. São acessíveis à maioria e podem resultar em sonoridades de efeito.

O convite de imitar livremente, cantando em tempos defasados, cantando com dinâmicas diversas, ou contrárias ao vizinho, cantar com voz nasal, tapando os lábios, cantar caminhando pelo espaço, cantar parado, cantar dançando, cantar com olhos fechados, encontrar alguém com timbre vocal parecido com o seu, ou diferente, cantar a melodia com sílabas distintas da original, são estratégias possíveis e que podem ser adaptadas conforme o perfil musical de um coro.

Quanto mais responsabilidades o regente passa ao intérprete, maior a possibilidade de diferença entre resultados estéticos esperados por ele. Este fazer, menos predeterminado, pode trazer inúmeras habilidades ao cantor coral e para o regente simultaneamente. Quem realiza e interpreta uma composição musical, de maneira coexistente, ativa em seu corpo diversos fatores sonoros como a prática de reflexo e integração auditiva com demais materiais musicais provenientes dos colegas no naipe. O regente condutor do processo (regente principal, que pode convidar demais participantes a liderar/ conduzir trechos do fluxo ou processo musical), precisa estar atento em relação ao conteúdo, à frase musical que canta para o grupo imitar. Entender se o padrão dado está genuinamente de acordo com o perfil e habilidades do coro, se irão conseguir repetir o que ouviram com o mínimo conforto, para então, podermos variar o material inicial.

Quando se improvisa, absorvemos materiais auditivos ao mesmo tempo em que nos expressamos. Sobretudo adquirimos experiências que promovem emoções a partir do contato com o som:

O jogo nasce, em grande parte, da imitação, como busca de identidade. O contato com um determinado modelo induz a uma resposta equivalente. Quando imito sou EU E OUTRO ao mesmo tempo. Da imitação terei a possibilidade de conectar - Envolver-me mais profundamente tanto com o meu EU (brincar: improvisação, criação) quanto com o OUTRO (cópia, interpretação). É lógico que a criança é naturalmente inclinada, a partir do modelo imitado, a brincar, criar e se expressar, ou seja, desenvolver, e não aperfeiçoar a cópia, para o que requer uma dose de maturidade, capacidade e atenção e objetividade que ainda não possui e que só poderá alcançar através de um processo ordenado e natural de crescimento (GAINZA, 2009, p. 13).

Seguindo a proposta, após a prática de Globokar, elencamos o Jogo dos Ecos, como Fernando Barba e Stênio Mendes denominam (MAAS, 2018). O jogo implica no grupo repetir

a frase musical emitida pelo condutor (a). As habilidades musicais cultivadas neste jogo são diversas: valoriza o potencial compositor-criativo do/da regente; acessa a atenção plena do coro para imitar com fidelidade e musicalidade a frase criada; une timbristicamente os naipes proporcionando um desenvolvimento do que fizemos anteriormente nos vocalizes e pode ser um ótimo começo para um bloco de improvisação no ensaio. Também é possível e aconselhável que o (a) regente proponha pequenos trechos ou frases para imitar, que estejam facilmente acessíveis aos participantes, criando alternâncias com as ideias de Globokar.

JOGO DOS ECOS

Empregaremos a prática do Jogo dos Ecos sem nenhuma interrupção ou explicação verbal, mas sim, como pontes sonoras transacionais em fluxo, considerando a ideia de iniciar um jogo ou prática do simples ao complexo (MÚSICA DO CÍRCULO, 2023). Para transicionar de um jogo para outro, ou de uma prática musical para outra, é possível realizá-las em fluxo - Transições, Princípio da alternância, Sustentação da energia e Improvisando a estrutura - (MÚSICA DO CÍRCULO, 2023) aspecto que elenca sonoridades, sem explicações demasiadamente verbais entre os acontecimentos musicais. Esta escolha gera leveza, conexão, conserva o engajamento musical coletivo e promove concentração no decorrer de todo ensaio.

Podemos elaborar portanto fluxos de improvisação. O Jogo dos Ecos, nesta proposta, foi o primeiro do fluxo descrito, porém, a organização dos jogos também pode ser improvisada, gerando a possibilidade de criação da estrutura de jogos (MÚSICA DO CÍRCULO, 2023) que pode ou não ser organizada com antecedência.

CIRCLESONGS⁷

Após o Jogo dos Ecos, considerando uma transição ininterrupta para outro jogo, será eleito um padrão que foi proposto por algum dos participantes, e todo o grupo será orientado a realizá-lo em uníssono se for melódico e de modo síncrono, se for um motivo rítmico. Isto constituirá uma camada sonora que será mantida. E é a partir daí que se inicia a construção de uma *CircleSong*.

As circlesongs, assim denominadas pelo músico Bobby McFerrin, são práticas essencialmente vocais e coletivas em que a base é a composição espontânea (improvisação) por um líder que distribui vozes pelas sessões de um grupo. McFerrin criou, em 1997, um grupo

⁷ Utilizamos a palavra CircleSongs escrita assim ligada por ser a forma como Bobby McFerrin a grafou.

vocal de 12 pessoas (Voicestra) para servir de apoio às suas criações musicais (FERLIM, 2015, p. 02)⁸.

Detalhando: *CircleSong* é uma prática de improvisação vocal elaborada por Bobby McFerrin, na qual o regente compõe padrões melódicos e os distribui (as camadas) em naipes, para um coletivo vocal executar. As sobreposições criam diversos ambientes sonoros. A ideia consiste no regente variar a condução dos naipes conforme suas propostas e possibilidades artísticas do grupo.

Compreenda-se que na *CircleSong*, o regente é o criador, o compositor, e o improvisador. É possível eleger uma frase que surgiu no Jogo dos Ecos, jogo anterior ao *CircleSong*, conforme esta descrição de fluxo. Assim, conserva-se a sensação de continuidade (MÚSICA DO CÍRCULO, 2023).

Após a criação de padrões, será feita a distribuição entre os naipes. Não há uma ordem específica, a ideia é deixar o grupo improvisar e depois direcionar a criação para as características vocais dos sopranos, contraltos, tenores e baixos. É possível compor especificamente para um naipe. Consiste em um desafio para o condutor variar este momento composicional, além de considerar o perfil do grupo, o qual pôde ser avaliado antes, através dos jogos anteriores.

Desenvolvido o *CircleSong*, podemos jogar, silenciar algum naipe para alterar o tecido resultante, o aspecto das texturas sonoras, e obter mudanças, obter novas ideias. O convite é para movimentar o que foi construído.

Depois desta etapa mais focada na elaboração do regente, podemos direcionar o processo a uma finalização sem tanta intervenção da funcionalidade da condução, deixando o modo de jogo fluir mais livremente na mão dos cantores.

A descrição de jogos e ideias improvisatórias acima é baseada no princípio do fluxo (MÚSICA DO CÍRCULO, 2023).

Conduzir um fluxo implica em elencar jogos e atividades improvisadas através da comunicação não verbal (ou menos verbal possível), elementos corporais diversos como gestos, padrão de frases musicais e camadas musicais sobrepostas. Não há interrupção abrupta de som. Desta forma, cria-se um ambiente leve, sem explicações verbais alongadas. Explica-se fazendo e assim, se aproveita toda a musicalidade possível no decorrer do tempo total do encontro.

⁸ Uliana Ferlim, professora e pesquisadora na UNB, também incorpora *CircleSongs* e improvisações vocais coletivas em seu fazer musical.

Uma primeira reflexão a respeito dessa prática levou-me a reconsiderar a relação entre produto musical e processo pedagógico. A prática de Circlesongs gera, de fato, produtos musicais espontâneos e o curso, também denominado Circlesongs, segue uma estrutura de práticas comentadas com a contribuição dos facilitadores. As características valorizadas, a partir de minha própria perspectiva, são: a liderança musical (a despeito do conhecimento prévio ou legitimidade deste líder), a importância de ouvir o outro para construir um “todo” com sentido (musical), e a importância de criar um ambiente de estímulo à criação. Esses valores, estimulados em atitudes, são reiterados a cada prática, seja no contexto da própria fluência da música que se cria, no momento em que se cria, seja em rodas de conversas que podem ser estabelecidas ao final de cada grupo de criações, com a participação do público/aprendiz e os facilitadores em uma grande roda (FERLIM, 2015, p. 04).

O fazer em fluxo pode ser uma opção para construir musicalmente as transições, exercitar o princípio da alternância, sustentar a energia coletiva e possibilitar também a improvisação da estrutura de jogos e atividades do encontro (MÚSICA DO CÍRCULO, 2023).

Trazendo novamente Ana Angélica Albano:

A confiança aparece aqui como a chave para novas descobertas. A confiança no processo do outro, na sua capacidade de propor idéias, de usar os materiais de forma responsável para dar forma ao invisível, falando com as imagens o que as palavras não dizem. (ALBANO, 2011, p. 35).

Considerando o modo explicativo de Albano inferimos que a fluidez deste fazer artístico, alinhada à intensidade presencial no momento da performance, valoriza o processo musical “do agora” e diminui a importância do resultado final.

Considerações Finais

Reger a música que está registrada graficamente e conduzir improvisos são ambas habilidades musicais aparentemente díspares. Inserir improvisações no fazer musical cotidiano implica em criar individualmente, criar com o coro, criar para o coro, conduzir práticas de improvisação coletiva entre outras atividades.

Tal regularidade auxilia a fluidez da criatividade. Essas experiências cultivam diversos aspectos humanos, como senso de coletividade e de colaboração, escuta de si frente ao outro e também aspectos musicais, como reflexo, prontidão, equilíbrio entre naipes, afinações complexas etc.

Em relação ao condutor do processo, a improvisação proporciona a consciência de si como um profissional com tríplice perfil: regente educador, condutor de processos e artista criador. Essas três dimensões comparecem igualmente quando ensaiamos repertórios, mas criar improvisando proporciona conhecimento musical pessoal e desafia o crescimento como intérprete.

Tais processos, descritos conforme a prática que elaboramos, podem orientar cada cantor e o coro como um todo, a melhorar fraseados musicais, alcançarem melhor afinação, mais assertividade e nitidez em sua relação a incontáveis aspectos da performance.

Referências

ALBANO, Ana Angélica. STRAZZACAPPA, Hernández Márcia. *Entrelugares do Corpo e da Arte*. Campinas, SP:FE/UNICAMP, 2011. 200 págs.

FERLIM, Uliana Dias Campos. Circlesongs: uma abordagem de prática musical criativa e colaborativa. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, XXII, 2015, Natal/RN. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v1/papers/1271/public/1271-4456-1-PB.pdf. Acesso em: 19 de jun. de 2024.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Ciranda de sons: práticas criativas em educação musical*. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2015. 264 págs.

GLOBOKAR, Vinko. Réagir. *Musique en jeu*, França.V. 1, p. 70-77, Ed. du Seuil,1970.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *La improvisación musical*. Buenos Aires, 2009. 71 págs.

MAAS, Maurício de Oliveira. *Música corporal e jogos musicais corporais: um estudo das práticas do grupo Barbatuques na educação musical do artista teatral*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.

MÚSICA DO CÍRCULO. Formação/Conteúdos, c.2019. Disponível em: <https://musicadocirculo.wixsite.com/formacao/conteudos>. Acesso em: 04 de ago. de 2020.

MÚSICA DO CÍRCULO. Formação/Temas Principais, c.2019. Disponível em: <https://www.musicadocirculo.com/formacao-1>. Acesso em 10 de abril de 2023.

RHIANNON. The gift of music. Página inicial. Disponível em: <<https://www.rhiannonmusic.com/home>>. Acesso em: 22 de abril de 2023.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press, 1998.