

Interações sensório-motoras com gestos regenciais na atividade de colaboração ao piano em dois conjuntos universitários

Weliton de Carvalho
Universidade do Estado de Santa Catarina
wecarv@gmail.com

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo
Universidade do Estado de Santa Catarina
criemboaba@gmail.com

Eduardo Erik Trojan
Universidade do Estado de Santa Catarina
eleunos@gmail.com

Resumo: O objetivo deste texto é relatar experiências artístico-pedagógicas no contexto de dois coros de extensão universitários, tendo como ponto de vista a colaboração pianística interativamente relacionada com as ações coordenadas pelos regentes que atuam nos grupos. Para isso, realizamos breve pesquisa exploratória na área de piano colaborativo e regência que embasa a narrativa acerca dos processos vivenciados em meio à prática musical, incluindo desde a preparação de repertório, ensaios, até as performances públicas. Em busca de abordagens corpóreas e gestuais, refletimos sobre a atuação integrada entre musicistas à luz de teorias dinâmicas da cognição (Oliveira, 2014), as quais enfatizam sua dimensão sensório-motora estruturante para compreender a atuação de um ser vivo no mundo a partir de ação guiada pela percepção. Ao conceber gestos pianísticos em consonância com gestos regenciais, consideramos a relevância de tais noções corporificadas que permitem reconhecer propriedades cognitivas perante modos de pesquisar e atuar na performance musical em conjunto.

Palavras-chave: Gestos pianísticos, Gestos regenciais, Cognição corporificada, Interações sensório-motoras, Coral.

Sensorimotor interactions with directives gestures in the practice of piano collaboration at two college ensembles

Abstract: The aim of this text is to report artistic-pedagogical experiences in the context of two university extension choirs, from the perspective of interactive piano collaboration related to the actions coordinated by the conductors who work in the groups. To this end, we conducted a brief exploratory study in the area of collaborative piano and conducting that supports the narrative about the processes experienced along with the musical practice, which includes everything from the preparation of repertoire and rehearsals to public performances. In search of corporeal and gestural approaches, we reflect on the integrated action between musicians under the light of dynamic theories of cognition, which emphasize its structuring sensorimotor dimension to understand the action of a living being in the world based on action guided by perception. By conceiving piano actions in line with conducting gestures, we consider the relevance of such embodied notions that allow us to recognize cognitive properties in ways of researching and acting in group musical performance.

Keywords: Pianistic gestures, Directives gestures, Embodied Cognition, Sensorimotor Interactions, Choir

Introdução

Esta comunicação propõe um relato reflexivo gerado a partir de vivências de colaboração pianística¹ em dois projetos de extensão durante mestrado desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, quais sejam, *Madrigal Udesc* e *Coro Infantil VivaVoz*. Os conjuntos mencionados estão alocados no programa de extensão *Engenho Musical* coordenado pela professora Dra. Cristina Emboaba, que gera intercâmbio artístico entre diversas atividades como canto, regência, composição e performance. Argumentaremos a atividade desenvolvida junto aos grupos por uma perspectiva corporificada e perceptiva de ação pianística (Póvoas, 2006; Milani, 2016) que possibilita um contato sensorio-motor com gestos musicais construídos por cada regente em relação às impressões sonoras impregnadas nas obras estudadas. Nesse sentido, objetiva-se direcionar atenção a um campo perceptivo (Almeida, 2018) formado entre obra, regente, cantores e pianista no contexto coral desde os momentos de ensaio até o ato performativo.

1. Atividade pianística em conjuntos corais

Friesen e Póvoas (2019) empregam o conceito de “competências” para se referir a demandas de trabalho do pianista de coro no contexto brasileiro. Os autores apresentam amplo levantamento de tarefas e habilidades em *Survey* com instrumentistas brasileiros. Dentre essas demandas, identifica-se em nosso exercício colaborativo a proeminência da leitura à primeira vista, da redução de grade e do acompanhamento cifrado. Este último, especialmente exercitado na atividade com o coro infantil, onde há necessidade de dar base rítmico-harmônica ao canto, perante a inserção dos gêneros populares no repertório, como aponta Camargo (2010). Os autores compreendem a função do pianista como algo construído na prática em “situações de interação” no contexto coral, onde elementos sociais geram redes de comunicação convergentes à construção musical. Essa interação-comunicação, por sua vez, promove tipos de “atuações em rede” (Paiva, 2006 *apud* Friesen; Póvoas, 2019, p. 11) nas quais a coletividade própria da prática coral se torna evidente, demandando um trabalho conjunto e coordenado que exige do pianista atenção e disponibilidade para agir diante de imprevistos.

Cianbroni e Santos (2017) enfatizam fatores cognitivos em atividades de colaboração pianística no contexto de formação universitária. Neste caso, compreende-se as vivências aqui relatadas como experiências formativas que expandem possibilidades dadas pelo currículo pianístico, conforme apontado pelos autores, de modo que a interação com projetos de extensão demonstra ser relevante para suprir tal demanda. Nesse contexto, os autores ponderam a respeito da “mobilização de conhecimentos, tanto tácitos como explícitos” (*Ibid.*, p. 169) a partir da organização de dados coletados, nas atividades e nos depoimentos dos estudantes pesquisados, em categorias que se resumem nas seguintes conjunções: “músico/cognitiva e sociocognitiva” (*Ibid.*, p. 182). Essas formas de produção que emergem de sua pesquisa dão base a discussões práticas na segunda parte deste texto.

Diante da disposição experiencial em contato com materiais musicais nos ensaios coletivos, Cianbroni e Santos (2017, p. 180) destacam habilidades sensoriais que fornecem “retroalimentações” aurais, cinestésicas, visuais e táteis contínuas, ou seja, “a cada ação perceptiva” realizada pelos músicos. Desse modo, pode-se entender que os conhecimentos necessários para dar forma ao repertório são mobilizados e construídos ao longo de ensaios e apresentações junto aos grupos. Ademais, segundo os autores: “disposições experienciais desempenham o papel propulsor de abertura e disponibilidade com vistas a potenciais relações com os conhecimentos musicais, aqui entendidos como modos de pensar e agir durante um

¹ Segundo Cianbroni e Santos (2017, p. 167) “colaboração poder ser entendida como um termo abrangente, que engloba, de certa forma, diversas funções e atuações de um pianista (acompanhador, coach, correpetidor)”. Dessa forma entendemos que esse termo abrange nossa atividade junto aos grupos mencionados, proeminente no papel de acompanhador, incluindo colaborações tanto nos ensaios e preparação de repertórios quanto nas concepções interpretativas e situações performativas.

período de prática ou ensaio com vistas à preparação intencional de uma performance musical” (Cianbroni; Santos, 2017, p. 180). Um dos fatores evidenciados em seu estudo é a necessidade de investigação dos “conhecimentos vivenciados (e sistematizados) nas experiências dos estudantes de graduação a fim de se buscar relacionar formas de conhecimentos e maneiras de aprender” (*Ibid.*, p. 183). Nesse sentido, pretendemos apontar sentidos cognitivos *corporificados-atuacionistas* que convergem com a emergência de aspectos sensoriais em ação pianística, conforme pesquisa de mestrado em andamento, os quais podem contribuir para o estudo da construção de ações musicais em conjunto, ou seja, dessa mobilização de conhecimentos que, segundo os autores, envolve modos de pensar e agir.

2. Experiências e reflexões com *Madrigal Udesc*

Descrevemos a seguir nosso envolvimento e concepção teórica relacionada às práticas musicais, alternando entre perspectivas do autor que colabora ao piano e dos autores regentes.

O projeto de extensão *Madrigal Udesc* realizou uma série de apresentações ao longo do ano de 2023 visando difundir música coral para socialização do trabalho de discentes integrando regência, prática artística e público em diferentes ambientes culturais e educativos. No programa trabalhado ao longo dos ensaios constam repertórios corais modernos e contemporâneos com ênfase em obras e canções de compositoras ibérico-latinas, incluindo peças em inglês com ares nórdicos e manifestações do populário brasileiro e latino-americano. A atividade de correpetição em ensaios de repertório misto e as performances públicas de duas canções junto ao grupo possibilitaram a ativação empírica de conceitos estudados em disciplinas, núcleos e projeto de pesquisa da pós-graduação, conforme explanado na presente comunicação.

As canções performadas foram: *Acalanto da Rosa* (1958) composta por Claudio Santoro (1919-1989) com poesia de Vinícius de Moraes (1913-1980) e arranjo para piano e coro de André Vidal (s/data), sob regência de Leonardo Marques e *Tundra* (2016) do compositor Ola Gjeilo (1978-) em uma versão para coro, piano e quarteto de cordas, adaptada por Pedro Bernardo, sob regência de Cristina Emboaba. A versão desta última peça demandou também adaptação e editoração da parte de piano, de modo a criar uma redução de camadas sonoras que deviam se evidenciar no referido conjunto instrumental, conforme definido pela regente.

No processo de construção do repertório contribuiu-se nos ensaios em interação com os regentes, na passagem das linhas de cada naipe e sustentação harmônica de repertórios em estudo. Esse contexto de realização exigiu do pianista colaborador capacidades tais como apresentadas por Friesen e Póvoas (2019) no início deste texto, incluindo um estado de atenção pronto a tocar o conjunto de sons correspondente ao compasso escolhido pelos regentes e ressaltar as linhas de naipe que necessitavam cuidado em cada passagem. Também usou-se tocar a linha de violoncelo na música *Caminante* (2014) da compositora Andrea Casarrubios (1988) com poema de Antonio Machado (1875-1939) nos momentos de ausência do violoncelista.

Parâmetros de análise para atividade colaborativa estabelecidos por Cianbroni e Santos (2017, p. 171) auxiliam na compreensão de aspectos intrínsecos, principalmente nas peças onde piano atuou camerísticamente, tais como: “Manutenção e ajustes do fluxo contínuo (ritmo, melodia, harmonia)”, “Equalização das partes (e ajustes de equalização)”, “Decisões e ajustes de dinâmica sobre pontos específicos”, “Escolha sobre pontos onde o piano terá mais volume sonoro” e “Supressão de notas em passagens complexas”. Tais formas de produção musical podem ser observadas na preparação do referido repertório. Esta última, por exemplo, tratou não somente de “suprimir” notas no caso de *Tundra* onde há um rearranjo da parte do piano em composição com a sonoridade do quarteto de cordas que é incluído ao longo dos ensaios, mas

de “adicionar” novos sons quando regentes almejam determinado efeito sonoro, como foi o caso de *Acalanto*.

A primeira obra, *Tundra*, exigiu a manutenção do fluxo musical tornado contínuo pelo “motor” de semicolcheias ininterruptas, o que foi favorecido pela omissão de notas duplas e preenchimento harmônico interno em alguns trechos (evidente nas letras D e E de ensaio), conforme orientação da regente, já que o quarteto de cordas estaria dobrando a harmonia. A editoração de uma parte cavada sem a grade coral, que foi assimilada ao longo dos ensaios, permitiu um maior envolvimento corporal nos pontos em que os baixos deveriam soar com maior intensidade, por exemplo. Na segunda obra houve espaço para uma intervenção poética estimulada pela coordenadora, que sugeriu a inclusão de arpejos agudos dando brilho ao final da peça, levando à decisão de tocar uma sequência de quartas ascendentes que perpassam a melodia dobrada com soprano nos últimos compassos - indo além, até a nota mais aguda do teclado, ao finalizar no arremate do regente como a “estrela no céu” da poesia.

Nesse sentido, em relação à apreensão “sociocognitiva” estabelecida no ambiente coletivo, os autores observam fatores tais como “Estabelecimento de pontos de comunicação visual para a performance”, “Comunicação verbal com o instrumentista, cantor ou regente”, “Estabelecimento de pontos de comunicação gestual para a performance”, Disposição em perceber, escutar e “experimentar formas diferentes de compreensão/concepção musical”, bem como para “aceitar tomadas de decisões conjuntas (sobre compreensão estrutural/expressiva)”. Os quais, dentre outros fatores, figuram entre as sensibilidades envolvidas na colaboração desenvolvida junto ao referido grupo (Cianbroni & Santos, 2017, p. 171).

Como resultado artístico do processo investigado realiza-se uma série de concertos ao longo de 2023. Além das apresentações principais ocorridas (1) no *Festival Fiato al Brasile* Edição Especial *S.O.S Sarti* no Teatro do Direito da USP Ribeirão Preto (28/07) e (2) no *Museu da Música* de Timbó - SC (26/11), realizaram-se concertos nos seguintes locais da cidade de Florianópolis - SC: Hall Departamento de Artes Visuais CEART/UDESC - *Observatório Formação e Arte na América Latina* (19/04), Museu da Escola Catarinense - *Encontro Extensão ABRUEM* (26/04), Catedral Metropolitana - Centro (24/11), Hall Departamento de Música, CEART/UDESC - *Semana da Música* (06/12). Ambas as obras foram tocadas nas apresentações dos dias 28/07 (USP-RP), 26/11 (Timbó) e 06/12 (DMU). Somente a peça *Acalanto da Rosa* foi tocada nas performances dos dias 19/04 (DAV), 26/04 (MESC) e 24/11 (Catedral). O concerto realizado na USP Ribeirão Preto pode ser acessado no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=qz_oCDJg0RU. Neste concerto, uma visão singular do momento performativo se materializa, quando uma linha se forma desde o olhar ao piano passando pelo braço direito do primeiro violinista do quarteto em direção às mãos da regente na entrada de *Tundra*, o que põe em jogo o campo perceptivo que dá sincronia e concretude à obra musical interpretada em conjunto.

3. Experiências e reflexões com Coro Infantil *VivaVoz*

Paralelamente, o trabalho realizado junto aos monitores-regentes Eduardo Erik Trojan e Simón Aftalion - ambos discentes do curso de Licenciatura em Música - no Coro Infantil *VivaVoz* da UDESC/CEART, incluiu o estudo e performance das músicas *Minha Canção* (1970) de Chico Buarque (1944), *Coro Cobra* (2014) de Telma Chan (1953) e *Canto de Iemanjá* (1969) de Baden Powell (1937- 2000) e Vinícius de Moraes (1913 – 1980), esta última com arranjo de Gabriel Stortz. A rotina de ensaios semanais incluiu a ambientação sonora ao piano concomitantemente ao aquecimento vocal-corporal e aos jogos musicais propostos. A interação com tais exercícios, característicos no contexto de “coros cênicos” e na aprendizagem musical de coros infanto-juvenis, conforme Góes (2017), viabilizou a investigação dos fatores de atenção, escuta e prontidão na prática, através de uma inserção perceptiva de pianista

colaborador no grupo musical. Dessa maneira, a integração entre piano e vozes busca maneiras de mobilizar musicalidades e efeitos sonoros junto ao grupo por meio de informações corporais e de movimento postas no espaço de atuação a partir do estímulo dos regentes.

Nesse contexto, compreendemos que referências melódicas e harmônico-rítmicas possibilitadas pelo piano acompanham e complementam a referência vocal e musical dos regentes durante as atividades propostas, de modo a construir ligações entre espacialidade, movimento e musicalidade por meio de metáforas, dentre outros recursos, que induzem explorações sonoras e expressão vocal. No sentido de mobilizar o grupo e começar a movimentação coral-corporal ao início do ensaio, por exemplo, se propunha uma caminhada ritmada pelo espaço com piano marcando uma progressão harmônica simples em compasso binário. Essa caminhada guiada pelo regente já trazia elementos de dinâmica, alturas, pausas, ritmo e velocidade, aspectos tais que reverberavam nas ações do grupo, ou seja, nesse momento inicial, através da integração entre corpo, escuta e ludicidade, pretende-se gerar uma mobilização para as próximas atividades do encontro.

Os aquecimentos e exercícios vocais propostos ao coro são apresentados como brincadeiras e envolvem a movimentação física para sua realização, incluindo jogos de mãos e copos presentes no livro *Lenga-la-lenga* de Beineke e Freitas (2006). Também os vocalizes, que a princípio não possuem essa característica, são associados a gestos, convencionados entre o grupo, para auxiliar na incorporação do exercício. Nesse aspecto toma-se como referência vocalizes de Goulart e Cooper (2019), Bae e Marsola (2001), além de vocalizes sugeridos por Henry Leck, Juliana Melleiro, Ângelo Fernandes, Thelma Chan, entre outros, que tivemos acesso em curso de formação com Silmara Drezza, que dirige corais do Instituto Baccarelli em São Paulo.

Esses referenciais podem ser agregados e potencializados em meio à didática adotada pelos professores-regentes no sentido de dar espaço às vocalidades de cada criança. Entende-se que, com o tempo, tal vocalidade vai sendo assimilada e integrada ao conjunto coral. Colaborativamente, o piano participa das ações relatadas desde um sentido lúdico ao fazer soar temas e efeitos musicais reconhecidos pelos participantes, dando estímulos sonoros-imaginários para as interações propostas pelos regentes como uma espécie de “trilha sonora”, até um sentido formal de dar apoio à passagem das linhas melódicas, à estruturação do grupo no palco enquanto conjunto coral e à disposição formal e temporal de músicas mais longas e com mais partes como na peça *Canto de Yemanjá*, que foi cantada junto aos estudantes da disciplina de *Prática Coral I*, ministrada pelo professor Ms. Leonardo Marques e a um grupo instrumental. Tal processo culmina na performance das peças mencionadas no *Hall* do Departamento de Música, CEART/UDESC, durante a *Semana da Música 2023* (06/12).

Nesse contexto, as atividades relatadas buscam fundamentação em Góes (2017), que investiga processos criativos na prática musical de coros infantis a partir da noção de movimentação corporal. Como alternativa ao enrijecimento do corpo e da musicalidade presente em práticas como o canto orfeônico, o autor ressalta transformações que levam à concepção de “coro cênico” a partir do trabalho de Marcos Leite e Samuel Kerr (*Ibid.*, pp. 59-61) e proposições “eurítmicas” presentes no trabalho do maestro Alberto Grau na *Fundación Schola Cantorum de Venezuela*, por exemplo, no qual “A abordagem Eurítmica [...] assume a importância da sensação musical integrada, com a participação de todo o corpo, e alcança uma expressão corporal que contribua para a interpretação musical” (*Ibid.*, p. 72). Diante dessas transformações, o autor busca abordagens musicais que incluam corpo em seus processos de musicalização para além da linguagem teatral. Semelhantes interações são estimuladas no sentido expressivo e não mecanicista de corpo fenomenológico em Merleau-Ponty (1945), onde “movimentação leva a música para a vivência corporal” e “cinestesia auxilia o cantor a compreender e realizar as tarefas musicais” (Góes, 2017, p. 61).

Nesse sentido, vemos a possibilidade de agregar nossos estudos entre ação pianística, sentido cinestésico e cognição musical corporificada a investigações sobre corporeidade na prática coral e gestualidade no ofício da regência.

4. Considerações para uma corporeidade musical em conjunto

Agregando as experiências expostas à pesquisa teórica exploratória, articulamos as noções de gestos regenciais e gestos pianísticos por meio de fatores corpóreos e interações sensório-motoras, conforme indicado por estudos em cognição musical (Toffolo; Oliveira, 2021).

O gesto regencial é o movimento que busca comunicar uma ideia musical e provocar uma reação sonora desejada, em conformidade com a obra interpretada. Esse gesto vem composto idealmente do caráter da obra, andamento, intensidade, articulação do som, além de indicar a entrada de determinado naipe vocal ou instrumental, entre outras possibilidades. O gestual do regente, segundo Souza (2015), compreende os aspectos mecânico, expressivo-interpretativo e de realização artística. O autor refere-se ao gesto musical como “unidades energéticas significativas que dão forma ao som através do tempo” (Hatten, 2004, p.95 *apud* Souza, 2015, p.1). Nessa perspectiva, a ação gestual na regência é objeto de análise e discussão para a construção sonora das obras musicais. O gesto é uma parte importante no processo da direção musical, no entanto, precisa do estudo prévio da obra, análise, escolhas interpretativas, preparação da gestualidade, estratégias de ensaio, compreensão de instrumentação, orquestração, entre outras especificidades; compõem também a ação do regente a gestão pessoal e administrativa do grupo em questão, e outras atividades correlatas que não estão diretamente ligadas ao ato de reger.

Observa-se tal articulação teórica na ementa da disciplina Ofício da Regência, ministrada pela professora Dra. Cristina Emboaba Camargo no PPGMUS-CEART/UDESC, que propõe uma abordagem hermenêutica no labor da regência musical em sua aplicação coletiva a qual culmina na construção de ações que possam fazer soar o conteúdo poético de obras musicais. Tais ações são realizadas corporalmente através da “modelagem de gestos regenciais”, advindos dos “gestos musicais” apreendidos de uma obra musical. Neste caso, gestos musicais, diferente da proposição de Hatten (2004), referem-se às ideias musicais previstas na obra, constituídas das características sonoras contempladas no texto musical. Assim, o processo descrito se refere ao modo de fazer soar alguma música por meio de ações coordenadas, que demandam a disponibilidade de atenção e percepção física do próprio corpo e seu campo de atuação em relação ao espaço, às outras pessoas e aos instrumentos de trabalho.

Acerca da atuação artística, desde o ponto de vista de quem toca piano em grupos musicais, observamos categorias emergentes no trabalho de Kokotsaky (2012, p. 657) que considera pertinente a construção de um “terreno musical comum” em meio às interações musicais em grupo, na busca de “coordenação entre a pluralidade de ideias e abordagens de atuação” ao considerar características pessoais e considerações interpretativas de cada membro do grupo. De acordo com a autora, há demanda de buscar equilíbrio entre as possibilidades musicais, conduzindo-se o processo de adaptação musical de forma aberta e flexível, através de uma escuta ativa e um engajamento coletivo no processo de experimentação sonora.

No sentido de gerar escuta e engajamento, Kokotsaky (2012, p. 657) considera a necessidade de “tomar consciência²” dos outros tocadores, além das próprias ações, na construção desse particular modo de envolvimento com a prática musical em coletivo. A qual objetiva um “direcionamento da atenção para fora de si mesmo” trazendo-nos a questão de

² Consciência como *awareness*, que tem relação com o sentido cinestésico vivenciado corporalmente por vias sensoriais.

como exteriorizar a atenção para o ambiente do conjunto? De acordo com os dados de sua pesquisa, a atenção dos músicos se manifesta auditiva e visualmente. A modalidade de comunicação aural caracteriza o funcionamento da escuta durante as ações musicais, a qual se comporta “flutuando entre o próprio tocar, o tocar dos outros e o som geral”. Já a comunicação visual corresponde ao direcionamento intencional de atenção aos estímulos presentes no campo de visão dos musicistas, dando acesso a uma troca de interações corporais “valiosas”, segundo a autora, que podem indicar intenções e ações iminentes dos instrumentistas. Dentre outras condições práticas categorizadas por Kokotsaky (2012) situam-se tais “abordagens corporais” que, por sua vez, abarcam mais sensações além dos sentidos aurais-visuais e interferem na manipulação deliberada de som, viabilizando maior fluidez e profundidade à interpretação.

Observamos que na prática camerística, conforme perspectiva de Póvoas e Barros (2017), a disponibilização perceptiva a esse campo aural-visual pode viabilizar a “sincronização” de resultados sonoros em meio aos movimentos corporais no espaço de atuação músico-instrumental, bem como a condução de tempo, dinâmica, coordenação em entradas, cortes e cadências ao logo do ato performativo. Assim, compreendemos a construção de sincronia entre as direções de regentes e a sonoridade produzida pelo grupo vocal assimilada em ação pianística por meio de um estado de atenção e prontidão para auxiliar nas demandas de cada linha de naipe ou trecho musical, bem como na sincronização do fluxo musical em performance. Segundo os autores, a concepção artística da obra, construída ao longo de ensaios e pesquisas, conduz suas intenções musicais a partir das ações corporais dos musicistas, objetivando “organização dos gestos pianísticos” para “externalizar características estruturais e sonoras” na interpretação da obra estudada (Póvoas; Barros, 2017, p. 15).

Nesse sentido, podemos conceber ação pianística em sentidos gestuais e corporificados a partir de uma atuação cognitiva dinâmica e emergente (Toffolo; Oliveira, 2021) que corrobora a presente abordagem narrativa voltada a aspectos sensoriais das práticas musicais. Aproximações entre prática pianística e cognição corporificada são realizadas por Milani (2016), Brito (2018) e Bezerra (2023), bem como possibilidades fenomenológicas são apresentadas por Araújo (2020). Tais caminhos teórico-metodológicos fundamentam a proposta deste texto à medida em que buscamos abordar a prática musical, voltada à performance, por meio de fatores perceptivos e motores próprios do tipo de cognição mencionado. Esses fatores convergem na reflexão acerca das interações sensório-motoras entre gestos pianísticos e gestos regenciais para expressão musical de repertórios corais característicos, a qual é elaborada no contexto sociocultural e sonoro de cada grupo.

Conclusão

As práticas musicais coletivas, aqui descritas nas formações de Coral misto, Coro infantil e piano, são constituídas na interação gesto-som por meio da regência e consolidam-se musicalmente no âmbito da estesia de cada participante da performance expressa em seus corpos. Neste trabalho, compreendemos tal envolvimento como sendo formado entre o campo aural-visual, o campo da fonação (canto, fala) e um campo de atuação cognitiva incluindo demais manifestações corpóreas-gestuais dos participantes do coro junto à ação pianística. Essa interação sensório-motora entre grupos corais, regente e pianista configura-se num fluxo que busca a fluência musical e a flexibilidade para as sutilezas, para a previsibilidade e imprevisibilidade da performance, além das nuances expressivas, numa atenção mútua, sincrônica e dinâmica, muitas vezes impactada pela acústica do local onde se produz sonoramente as obras musicais.

Referências

- Almeida, P. C. (2018). Merleau-Ponty: percepção e música. *Simbiótica*, v. 5 (n. 2), pp. 128-147.
- Bae, T., & Marsola, M. (2001). *Canto: Uma Expressão: Princípios básicos de técnica vocal*. Irmãos Vitale.
- Beineke, V., & Freitas, S. P. R. de. (2006). *Lenga la Lenga: Jogos de mãos e copos* (1º ed). Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda.
- Camargo, C. M. E. (2010). *Criação e arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil*. 278 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Cianbroni, S. H., & Santos, R. A. T. dos. (2017). Perspectivas de mobilização de conhecimentos musicais em atividades de colaboração pianística: Três estudos de caso. *Revista OPUS*, v. 23 (n. 1), pp. 166-186. <https://doi.org/10.20504/opus2017a2307>
- Friesen, R., & Póvoas, M. (2019). Aplicação do conceito de competências à atuação do pianista de coro. *Revista da Abem*, 27(43), 7–20. <https://doi.org/10.33054/ABEM2019b4301>
- Góes, É. M. de. (2017). *Processo criativo e movimento corporal como ferramentas pedagógicas no canto coral infantil*. 159f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil. <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/50351>
- Goulart, D., & Cooper, M. (2019). *Por todo canto: Método de técnica vocal: música popular, vol.1*. Vitta Books & Music.
- Kokotsaki, D. (2007). Understanding the ensemble pianist: A theoretical framework. *Psychology of Music*, 35(4), 641–668. <https://doi.org/10.1177/0305735607077835>
- Milani, M. M. (2016). *Percepções e concepções sobre corpo, gesto, técnica pianística e suas relações nas vivências de alunos de piano de dois cursos de graduação em música*. 186 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Oliveira, L. F. (2014). O estudo da música a partir do paradigma dinâmico da cognição. *Percepta – Revista de Cognição Musical*, v. 2, n. 1, p. 17-36.
- Póvoas, M. B. C. (2006). Ciclos de Movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Brasília, DF, Brasil, 16.
- Souza, N. S. (2015). *O gesto regencial para além do compasso: uma discussão acerca das ferramentas da regência e de seus usos para a performance na música do século XX*. 2015. 52 f. – Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- Toffolo, R. B. G. & Oliveira, L. F. (2021). O conceito de mente, o fato musical e questão metodológica em cognição musical. In: N. G. Germano & A. Rinaldi (Org.). *Música, mente e cognição*. Curitiba: ABCM.