O USO DE GRAVAÇÕES DE ARTISTAS DE REFERÊNCIA EM PROCESSOS CRIATIVOS EM REGÊNCIA CORAL FRENTE ÀS TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS E AO ADVENTO DA IA

Ana Paula dos Anjos GABRIEL, Universidade Federal do Mato Grosso, ana.gabriel@ufmt.br

1. Introdução

A performance do regente coral não envolve em sua maioria o manuseio direto de instrumentos musicais, mas sim uma "exteriorização gestual" da música, "resultado das representações mentais e da abstração da obra como um todo [...]" (Silva, 2016, pp. 139-140). Na elaboração da performance musical da regência, a escuta de gravações de performances de artistas de referência é um recurso para o processo criativo (Gabriel, 2021). O intérprete atual, entretanto, lida com a interferência crescente da inteligência artificial nos hábitos de consumo de produtos fonográficos, na qualidade e variedade dos produtos disponibilizados e em seu acesso.

Este artigo discute o uso de gravações de performances de artistas de referência no processo criativo de regentes corais em tempos de IA, a partir da análise qualitativa de entrevistas de três regentes brasileiros: Marco Antônio da Silva Ramos, Roberto Martins e Lutero Rodrigues e do diálogo com a bibliografia selecionada. São regentes corais atuantes desde a década de 1960 na cidade de São Paulo, Brasil, até a década de 2020, data da última entrevista realizada. São intérpretes que passaram, portanto, por diversas transformações tecnológicas nos modos de realizar gravações de música que impactaram o Brasil e o mundo.

Embora tenham ocorrido avanços tecnológicos desde a realização da última entrevista, feita em 2020, as falas dos regentes dialogam com questões do processo criativo que permanecem atuais, com a valorização da autonomia artística e da criatividade na elaboração de performances musicais feitas por intérpretes humanos. No caso de Silva Ramos e Rodrigues, ambos os regentes também desenvolveram um trabalho de formação de regentes em cursos superiores de Música em universidades brasileiras durante períodos diferentes de suas respectivas trajetórias profissionais.

Este artigo é um recorte de pesquisa de doutorado (Gabriel, 2021) que se centrou na vivência dos três regentes com canto coral nas décadas de 1960 a 1970, seja como coralistas, seja como regentes corais. A temática do uso das gravações musicais como parte do processo criativo de elaboração de uma interpretação musical é uma temática tangencial nas entrevistas, abordada pelos entrevistados quando discutem suas referências em interpretação musical.

Como referencial teórico, Leech-Wilkinson (2009) orienta o presente trabalho principalmente na área de performance musical e no tratamento de gravações musicais como documentação sonora. Holanda e Meihy (2007), por sua vez, são utilizados como referencial em História Oral que norteou metodologicamente e conceitualmente a realização das entrevistas, especialmente na conceituação da entrevista como um processo dialógico no qual os entrevistados são tratados como colaboradores da pesquisa.

O presente artigo parte do contexto da formação de regentes corais no Brasil, localidade em que atuo como docente no ensino superior, e local em que ocorreram as vivências corais descritas nas entrevistas pelos três regentes corais entrevistados. É importante ressaltar, portanto, que este trabalho se insere em um contexto de ensino superior, ensino técnico ou profissionalizante de músicos da tradição musical erudita ocidental e, portanto, apresenta discussões que não necessariamente se aplicam a outros contextos de ensino de música ou a outros tipos de manifestações musicais. Isso ocorre porque, por mais que a música popular se faça cada vez mais presente na formação de regentes corais no Brasil, principalmente com a proliferação de arranjos de música popular brasileira como repertório de coros das mais diferentes configurações e dos mais diferentes perfis vocais, o regente coral ainda predominantemente é formado dentro de uma tradição musical erudita no país.

2. Gravações musicais e o ensino de performance musical: O uso de gravações como parte do processo criativo de intérpretes

É pressuposto comum à maior parte das pedagogias de ensino de música contemporâneas que os processos de ensino-aprendizagem em educação musical perpassam necessariamente pela sensibilização da escuta sonora e pelo desenvolvimento de uma percepção auditiva consciente e atenta à música e às demais manifestações sonoras do cotidiano. De fato, referências em educação musical como Murray Schafer (1933-2021) e Edgar Willems (1890-1978) estabeleceram o desenvolvimento da percepção auditiva como um elemento central às suas ideias de pedagogia musical, resguardadas as evidentes diferenças de abordagem existentes entre ambos os pedagogos, que não serão discutidas no presente artigo.

Enquanto a educação musical que se encontra presente no ensino básico centra-se numa sensibilização da escuta de parâmetros sonoros igualmente elementares, em contextos de educação musical que visam a formação de músicos o desenvolvimento de habilidades ligadas à percepção auditiva é contínuo e adquire complexidade ao trabalhar a percepção de elementos estruturais da música, como harmonia, aspectos formais diversos, entre outros.

Além de idealmente articular os conhecimentos de linguagem musical com sua própria prática artística, o músico em formação deve ser incentivado a ter uma bagagem musical ampla e diversificada. Essa bagagem é constituída por vivências musicais adquiridas em situações variadas de fazer musical, interpretando ou improvisando música, individualmente ou em grupo. Também é uma bagagem feita da música que o intérprete em formação consome como ouvinte, e que inevitavelmente o músico traz, consciente ou inconscientemente, nas performances que realiza em seu cotidiano profissional.

Ouvir música, tanto em interpretações ao vivo, quanto por meio de gravações musicais, pode ser um importante elemento do processo criativo de um intérprete. Do ponto de vista do músico formado na tradição de música erudita do século XXI, como Leech-Wilkinson (2009), distingue a audição musical de pessoas leigas do que denomina a audição musicológica, feita por músicos:

> [...] enquanto toda audição musical utiliza princípios gerais de organização auditiva – agrupando sons, por exemplo, para identificar relações entre eles, ou interpretando-os para avaliar as informações que sinalizam – músicos ouvintes tendem a agrupar sons por sua compreensão do agrupamento de materiais musicais em uma composição – por exemplo, ouvindo relações entre temas e entre áreas tonais – e a avaliar o significado em termos da função desses materiais musicais em uma estrutura musical, enquanto não especialistas tendem a agrupar sons por sua proximidade temporal e a interpretar seu significado em termos de sua beleza inerente e dos tipos de memórias e de associações que parecem evocar. Parece muito provável que músicos ouçam as coisas que não-músicos ouvem, mas as ignorem em grau considerável ao ouvir musicologicamente. Muito menos certo é que não músicos ouçam os tipos de agrupamentos que músicos ouvem, mas os reconheçam apenas subconscientemente [...]. (Leech-Wilkinson, 2009, cap. 1.1, para. 11, tradução nossa).

O intérprete que desenvolve uma escuta crítica de gravações tem na identificação auditiva de elementos estruturais da música a obtenção de subsídios para a fundamentação da tomada de decisões em seu próprio processo criativo de elaboração de uma performance musical. Além de questões estruturais, o intérprete pode identificar questões de técnica instrumental ou de técnica vocal que estiveram presentes em uma interpretação específica de uma obra musical, bem como o uso de aspectos interpretativos variados. Tais aspectos variam desde o uso da dinâmica musical (variações de intensidade sonora), até o uso da articulação (se as notas são em *legato*, em *staccato, detaché*) e da agógica musical (flutuações intencionais da velocidade com que uma obra é interpretada), a pronúncia de um texto com a ênfase (ou sutileza) empregada em fonemas ou em palavras específicas de uma frase, entre outros.

Também é possível, através da escuta a gravações musicais, identificar como outros intérpretes atuaram na resolução de questões técnicas e interpretativas que obras musicais comumente apresentam, como afirmam Rink (2003) e Leech-Wilkinson (2010) a partir de suas respectivas pesquisas em performance e gravações musicais. Isso é especialmente válido para questões que não são possíveis de serem resolvidas apenas com as informações que são expressas em partitura, que é um sistema imperfeito de registro da linguagem musical de uma obra (Leech-Wilkinson, 2010). Desse modo, por exemplo, um cantor ou cantora pode observar em uma gravação lugares em que colegas de profissão respiram para cantar, que é um tipo de informação que não é universalmente expressa em partitura, e a partir da audição de gravações, embasar sua decisão de onde seria mais conveniente respirar para cantar em sua própria interpretação da obra, e assim por diante.

As performances registradas em suporte audiovisual ainda apresentam aos músicos a possibilidade de identificar aspectos da interpretação de uma obra que outrora eram apenas visíveis através do acesso direto a ensaios, *masterclass* ou performances ao vivo. O aspecto visual da performance musical gestual presente em uma gravação de uma performance em suporte audiovisual pode facilitar a identificação de aspectos gestuais presentes na produção de som de instrumentos musicais diversos, ou na regência, por exemplo; o formato da boca, o formato do tronco do corpo que canta em uma respiração, ou expressão corporal geral para viabilização de uma performance vocal, entre outros.

De fato, com a democratização do acesso a dispositivos de produção de vídeo, há tanto pesquisadores quanto intérpretes que utilizam o vídeo em suas atividades. López Cano (2024), por exemplo, descreve diversos recursos metodológicos em pesquisa artística que utilizam a gravação em vídeo como elemento relevante. Por sua capacidade de ativar a memória a respeito de processos criativos, e pelo potencial de documentar não apenas o resultado sonoro, como também gesto e movimento, López Cano (2024) discorre a respeito do uso do vídeo não apenas na filmagem de performances e de seu processo elaborativo, como também como documentação sonora que estimula a memória de intérpretes em entrevistas e em protocolos verbais de pesquisa.

A audição de gravações e vídeos de músicas, quando realizada com um olhar crítico sobre o que é ouvido, pode levar o intérprete a refletir sobre as inúmeras possibilidades de interpretação de uma obra musical (Leech-Wilkinson, 2010). Essa escuta, quando feita por parte do músico, pode ser um importante exercício de identificação de tais possibilidades interpretativas e de reflexão sobre sua própria atividade de intérprete. Ao reconhecer nas interpretações de outros músicos soluções para questões que enfrenta em sua própria atividade de intérprete, também é possível aprender com essas gravações e aplicar algumas técnicas de resolução de tais questões em sua própria performance.

Do mesmo modo, uma escuta crítica de gravações musicais, por parte do intérprete, pressupõe a existência da opção por não adotar um determinado modo de interpretar uma obra musical por discordância do intérprete em relação aos métodos empregados, à técnica empregada, às edições de partituras e fontes consultadas, e as concepções e ideias de interpretação musical que estruturaram a performance no geral. Tal opção é válida e reconhece que o fato de determinada interpretação musical ter sido gravada e difundida não lhe imbui um caráter autoritativo e que, portanto, uma única gravação não constitui a única maneira correta de se interpretar uma música, podendo ser questionada e rejeitada em detrimento do que o intérprete subjetivamente acredita ser o melhor caminho para elaboração de sua performance musical.

De fato, a audição de gravações como parte do processo criativo de intérpretes conquistou espaço mesmo na Pesquisa em Música, com a análise de gravações musicais constituindo atualmente um tipo de pesquisa com metodologia desenvolvida pioneiramente por autores como Rink (2003) e Leech-Wilkinson (2010). Quando se caracteriza por um uso criterioso e consciente de gravações como parte de processos criativos e processos de pesquisa, o uso de gravações musicais como referências de performance musical pode ser uma ferramenta com impacto positivo nas atividades de performance e pesquisa em performance musical.

Se antes das tecnologias que permitem a captação e gravação de música em áudio os ouvintes tinham acesso presencial à música ao vivo, na localidade ou região geográfica que lhes era acessível, o intérprete em formação na contemporaneidade tem acesso a gravações feitas em épocas variadas, de compositores das mais diferentes correntes artísticas, em localidades geográficas das mais diversas, feitas por grupos e intérpretes que utilizaram diferentes abordagens de interpretação musical.

Evidentemente, essa ampla disponibilidade suscita questões com relação aos efeitos que uma superexposição a gravações tem no ouvinte contemporâneo. Melamed (2005), sobre a escuta das *Paixões*, escritas por Johann Sebastian Bach (1685-1750)[1], atenta para a diferença significativa entre escutar essas obras musicais no século XXI, em uma época ainda anterior à aplicação da Inteligência Artificial na Música, e escutá-las na própria época em que foram escritas. Originalmente tais obras musicais eram interpretadas em igreja apenas uma vez a cada ano, na Sexta-feira Santa. Diferentemente do Barroco, e no que constituiu a prática musical consolidada dessas obras nos séculos XX e XXI, as *Paixões* de J.S. Bach foram isoladas de seu contexto original de performance musical e tocadas em salas de concerto em periodicidade independente de qualquer liturgia religiosa (Melamed, 2005).

Ainda sobre a escuta dessas obras, Melamed (2005) ressalta que a interpretação das *Paixões*, à época de Bach, encerrava o hiato musical da Quaresma protestante, no qual o acesso à música à população comum era escasso. As reflexões e questionamentos de Melamed (2005) discutem como a contemporaneidade e a superexposição a produtos musicais a que grande parte do mundo digital está sujeita atualmente impacta o modo como se escuta e consome música. Especialmente na elaboração de propostas de performances musicais historicamente orientadas, o autor questiona como, em um mundo contemporâneo em que há a alta disponibilidade, ou até a superexposição de gravações musicais para o usuário médio de plataformas digitais, é possível reproduzir o impacto que uma performance das *Paixões* tinha em um ouvinte do século XVIII? (Melamed, 2005).

E, além do público leigo em geral, os músicos em formação também são afetados por essa conjuntura. A alta disponibilidade de gravações digitalizadas que passam por processos complexos de edição de áudio e o advento da internet já fizeram com que a formação de músicos sofresse transformações profundas ainda no final do século XX. Essas transformações, contudo, foram exacerbadas com o desenvolvimento posterior das plataformas digitais de música e das aplicações da Inteligência Artificial à área da Música, presentes na programação de algoritmos que dão visibilidade a determinados produtos musicais mercadologicamente rentáveis, exercendo atividades de curadoria musical e auxiliando na publicidade do trabalho de artistas que se encaixam na lógica lucrativa do algoritmo.

[1] Bach escreveu Matthäuspassion BWV 244 (Paixão segundo Mateus), Johannespassion BWV 245 (Paixão segundo João) e Markuspassion BWV 247 (Paixão segundo Marcos).

Com cada vez mais frequência, as plataformas digitais também veiculam músicas feitas por ferramentas que utilizam Inteligência Artificial para criar composições musicais a partir de bases de dados de obras musicais. Especialmente tomando como ponto de partida o contexto brasileiro, ainda são incipientes as discussões a respeito de políticas de regulamentação do uso da IA para criação de composições musicais, em meio a um cenário em que produtos musicais criados por IA são difundidos em plataformas digitais lado a lado a músicas criadas por seres humanos.

Nesse contexto, na formação de músicos é ainda mais premente o desenvolvimento de uma escuta crítica a respeito da produção de gravações musicais atual, com o desenvolvimento de habilidades para identificação de elementos qualitativos que possibilitem ao intérprete em formação ter um olhar crítico e reflexivo ao realizar a seleção das gravações musicais que ouve. Também é preciso que a formação do intérprete, no século XXI, seja em favor da valorização evidente de trabalhos que são resultado da criatividade humana, com o reconhecimento do intérprete como importante elemento da cadeia produtiva e criativa de gravações musicais.

3. "[...] [A] gente tinha que achar um jeito de fazer [...]": A elaboração de propostas de performance musical em tempos anteriores à inteligência artificial e ao mundo digital

Em meio a esse cenário de transformações tecnológicas na produção e veiculação de produtos musicais na atualidade, a investigação da atividade de regentes corais cuja formação em música precedeu a disseminação de produtos musicais via digital e o advento da Inteligência Artificial tem a possibilidade de fornecer subsídios para reflexão das práticas de ensino da performance do século XXI. As entrevistas de regentes corais que participaram da pesquisa ressaltaram, em primeiro lugar, como as gravações de música erudita, disponíveis somente em suporte físico no formato de *Long Play* (LP), eram de difícil acesso durante recorte histórico estudado, não apenas entre a produção escassa de grupos brasileiros, como também pela dificuldade de importar muitos dos discos de orquestras, coros e músicos consagrados que eram externos ao Brasil.

Essa questão do acesso às gravações é evidente em relatos como o que Silva Ramos (2020) realizou em sua entrevista uma experiência que ocorreu enquanto era estudante de graduação em Música: "Eu me lembro que uma vez eu mandei trazer um disco da Europa e chegou depois de seis meses. E quando chegou foram todos os meus colegas e todos os meus professores ouvir na minha casa" (Silva Ramos, 2020, p. 10). O tempo em que transcorria a fruição desses produtos fonográficos, segundo Silva Ramos (2020), também era mais extenso. De acordo com o regente, "[...] naquele tempo a vida era mais lenta, tudo era mais lento. O tempo intelectual era maior. Então eu pensava muito. [...] tá OK, você pedia um LP, levava 3 meses para chegar. Mas quando chegava você ouvia até furar, entendeu?" (Silva Ramos, 2020, p. 27).

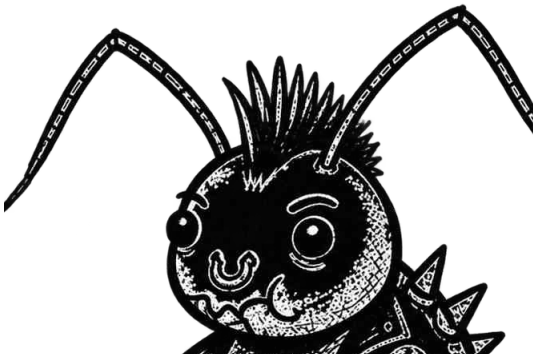
Também pelos modos de circulação dessa produção, nas entrevistas também se fez notar a importância de instituições que providenciaram o acesso a acervos de discos, como bibliotecas e discotecas, sejam públicas ou privadas, bem como a importância de acervos pessoais de gravações musicais aos quais os entrevistados tinham acesso. A Biblioteca Nacional, sediada no Rio de Janeiro, e a Discoteca Municipal de São Paulo, atual Discoteca Oneyda Alvarenga, em São Paulo, são mencionadas nas entrevistas como instituições públicas às quais os intérpretes recorriam para pesquisar gravações musicais. A biblioteca pessoal de regentes como Roberto Schnorrenberg e Klaus Dieter Wolff, que viajavam frequentemente à Europa e tinham, portanto, um acesso facilitado a livros, partituras e discos importados também são menções frequentes.

Especialmente com relação à pesquisa em bibliotecas e discotecas públicas e privadas, trata-se de um modo de acesso a gravações para estudo e pesquisa em performance musical que permanece no século XXI como uma alternativa a plataformas de *streaming* de música, e que também deve se fazer presente na formação de regentes corais e demais intérpretes de música erudita na contemporaneidade. As gravações disponíveis nessas instituições, tanto em suporte físico, quanto em suporte digital, foram preservadas por seu valor artístico e seu valor documental, a despeito dos critérios de curadoria de algoritmos de plataformas digitais, ou mesmo a despeito da lógica de mercado da indústria musical.

Roberto Martins (2019), em uma experiência que conta em sua entrevista, fornece outro exemplo de como os recursos de que dispunham para elaboração de performances musicais, não apenas discos, como também partituras, eram escassos, e de como utilizou um disco para ter acesso a um repertório de música renascentista portuguesa à época pouco veiculado no Brasil:

> Olha, eu queria fazer três peças portuguesas do século XV, do famoso Cancioneiro Musical D'Elvas (agora eu tenho o cancioneiro inteiro). Que aqui no Brasil eles não tinham ainda ouvido falar que existia. Então o que é que eu fiz? Peguei o disco do Fruhen Musik, que tinha as três canções lá, e transcrevi! [...] Porque é difícil a transcrição, porque você tem que analisar a sequência da voz, como é que a voz se comporta, porque tem cruzamentos! E esses cruzamentos na gravação é difícil de você escutar. Então depois de escutar tudo e fazer tudo e tal, eu tive que analisar (Martins, 2019, pp. 7-8).

Lutero Rodrigues (2018), ao recordar sua atuação no recorte temporal da pesquisa, compara essa escassez de recursos para a performance com a profusão atual de gravações:



> Nós éramos jovens que ainda estávamos dentro da Universidade, então nossas referências eram pequenas. A gente buscava ser o mais fiel, o mais verdadeiro, o mais isso, mais aquilo, dentro do nosso universo limitado. Não havia o contato com internet, o contato com Youtube, sabe? Você tinha lá uma gravaçãozinha aqui, um negocinho ali. As referências eram muito limitadas. Então, você quando ia fazer alguma coisa, ou não tinha referência nenhuma, ou tinha uma gravaçãozinha, ou duas? Era só isso! (Rodrigues, 2018, pp. 19-20).

Nesse contexto, as performances musicais ao vivo ainda constituíam importantes referências em performance musical para os entrevistados. São frequentemente citadas nas entrevistas referências de grupos e de artistas que os regentes podiam ver regendo e atuando localmente, em teatros e em outros espaços de performance da própria cidade em que residiam. Os encontros corais, por sua vez, eram oportunidades de regentes verem o trabalho de outros colegas de profissão atuando frente a coros, e de também terem seu trabalho exposto (Gabriel, 2021). Esses encontros representaram, portanto, importantes espaços de troca de experiências e de referências em performance musical, de circulação de repertório musical e de intercâmbio musical para os regentes corais que participaram das entrevistas (Gabriel, 2021).

Naturalmente, é um contraste significativo em relação ao cenário atual em que, a despeito de eventos musicais com performances ao vivo continuarem a fazer parte do cenário artístico de regiões geográficas das mais distintas, tais eventos não constituem mais a única maneira de ter acesso a música na contemporaneidade, com as gravações de música ganhando relevância significativa na vivência musical da população comum e do músico em formação. Com essa mudança, o músico constrói suas referências em performance musical não apenas independentemente da oferta de performances ao vivo na localidade em que reside e atua profissionalmente, como também realiza esse processo através do material gravado por músicos que não são necessariamente da mesma localidade geográfica em que atua, disponível através de plataformas digitais.

Nas entrevistas, esse aspecto do acesso facilitado a gravações é reconhecido pelos regentes corais entrevistados, como é evidente na entrevista de Lutero Rodrigues:

> Hoje, você escolhe no Youtube quantas versões você quer de uma peça qualquer. É muito diferente. Tem uma coisa boa: nós tínhamos que construir nossas próprias interpretações, que é isso que você falou muitas vezes [...]. Nós construímos nossas próprias interpretações porque as referências eram poucas. [...] Hoje é meio, não é que confortável, é até meio...sem graça! Você escolhe...ah eu quero esse, eu acho esse mais bonito. Não, a gente tinha que achar um jeito de fazer. [...] Nós tínhamos que chegar e ter uma proposta de interpretação para aquilo, a gente tinha que convencer o coro de que a nossa proposta, era aquela (Rodrigues, 2018, p. 20).

Nesse trecho de entrevista, Rodrigues (2018) comenta um aspecto da realidade do intérprete do século XXI diretamente relacionado a esse acesso amplo a gravações, que é o fato desse acesso facilitado não implicar necessariamente na obtenção de gravações de qualidade, tanto do ponto de vista do desempenho dos músicos, quanto da qualidade técnica de captação e de edição de áudio. Portanto, especialmente em tempos em que a Inteligência Artificial ganha campo também na realização de tarefas de curadoria musical, é preciso formar intérpretes com autonomia para fazer uma curadoria própria e independente do que o algoritmo oferece como escolha de produtos fonográficos para consumo.

Nesse sentido, é relevante para a formação do músico o desenvolvimento de habilidades de busca direta de gravações musicais em plataformas digitais, sem intermediação de ferramentas de IA como ChatGPT e Gemini, por exemplo, que ainda estão sujeitos a informações falsas ou incompletas, e que ampliam as desigualdades latentes no mercado fonográfico contemporâneo relacionadas à visibilidade da produção de minorias, de artistas de baixa renda, e de nichos musicais com propostas de trabalho alternativas aos artistas do *mainstream*.

Na posse de mecanismos de busca de plataformas digitais que disponibilizam produtos musicais, e que também utilizam IA para sistematizar o modo de disponibilização destes produtos, é necessário também ao músico em formação o desenvolvimento de um crivo de seleção de gravações que priorize critérios artísticos em detrimento de indicadores como número de acessos ou de visualizações, número de *likes*, estatísticas de tempo de escuta, estatísticas de desistência de escuta, hábitos de escuta de usuários relacionados a gêneros musicais e a artistas específicos, entre outros. São esses indicadores, em sua maioria quantitativos, que costumam guiar algoritmos de IA de plataformas digitais em sua curadoria musical e no destaque e ranqueamento que dão a determinadas gravações musicais em detrimento de outrem, um procedimento que nem sempre anda em paralelo à qualidade artística da gravação ou nem sempre dá visibilidade à produção de artistas independentes ou pertencentes a grupos sociais invisibilizados pela sociedade.

Rodrigues (2018) também aborda o quanto foi condicionado a ter uma concepção de performance musical mais independente de referências externas em performance. Esse modo de elaborar a performance musical envolvia a condução de um processo criativo, por parte do intérprete, em que a tomada de decisões referentes ao tratamento de aspectos interpretativos variados (sonoridade vocal, andamento, articulação) era inteiramente fundamentada no trabalho do próprio regente coral de análise e estudo da partitura, da pesquisa bibliográfica e do processo de ajuste da proposta de performance junto ao conjunto coral feito ensaio a ensaio.

Portanto, trata-se de uma maneira de conduzir o processo criativo de elaboração da performance musical em que o regente coral imagina e estabelece como a performance ocorrerá, em todos os seus aspectos sonoros, sem de fato ter ouvido previamente o resultado sonoro que outros conjuntos corais que interpretaram a mesma obra obtiveram em sua atividade de performance musical. É um modo de elaboração de interpretações musicais que não foi de todo extinto na atualidade, especialmente entre manifestações musicais pouco documentadas em registros de áudio e audiovisual. Também é o caso de diversos arranjadores e compositores brasileiros que ainda necessitam de mais registros gravados de suas obras corais, como Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Oscar Lorenzo Fernandes, entre outros.

Embora seja possível o regente coral emular em parte em seu estudo pessoal esses aspectos sonoros de obras corais por meio de instrumentos musicais, ou pela própria voz, evidentemente ter acesso ao resultado sonoro de coros em situações reais de performance proporciona ao músico uma referência sonora relevante feita no meio de interpretação para o qual a obra foi efetivamente escrita. Rodrigues (2018) reflete que, embora não se deva rejeitar de todo as gravações de obras corais como referências para o regente, essas referências devem ser tratadas da seguinte forma:

> Hoje você pode escolher as propostas. A diferença é essa. Eu acho muito mais interessante você criar sua proposta, e é lógico que hoje, embora tenha muitas possibilidades, quem aprendeu a criar propostas não dá tanta bola para Youtube. De vez em quando você vai lá e pega uma referenciazinha, mas a gente aprendeu a fazer assim. O pessoal que vem agora, eu acho que só fica de antena nas coisas que estão por aí. Mas se tivessem mais cuidado, se blindassem um pouco mais dessas coisas, talvez fosse mais interessante. De vez em quando você vai lá e olha alguma coisa, mas procurem vocês mesmos terem consciência de uma proposta de resolução: que andamento? O que dá para fazer com esse texto, com essa harmonia? Que tempo é esse? Que indicação tem? Qual a dinâmica? Como que funciona isso aqui? [...] Primeiro vocês. E depois que estiver tudo na cabeça, vai lá e compara. Olha esse, olha dois, olha três. Está bom. Mas às vezes, quando eu olhava, não gostava daquilo, porque eu já tinha planejado um negócio na cabeça: "não, o meu está melhor, vou fazer desse jeito." Assim foi. (Rodrigues, 2018, p. 20).

Essa afirmação de Rodrigues (2018) sintetiza uma premissa importante do trabalho com formação de regentes (e músicos em geral) na atualidade, especialmente com o advento da Inteligência Artificial. Novamente, há menção à necessidade de que o músico em formação tenha um olhar crítico a respeito das gravações musicais às quais tem acesso, além da recomendação de ter um uso de gravações circunscrito a uma etapa específica do processo criativo, e posterior à estruturação da proposta de performance do intérprete. Para Rodrigues (2018), é evidente que a escuta a gravações de referência não deve substituir o trabalho criativo do próprio intérprete na resolução de questões interpretativas e na elaboração de uma proposta de interpretação musical.

Como docente atuante na formação de regentes corais, compreendo que a incitação do aluno e aluna ao questionamento em relação a escolhas de interpretação musical variadas que Rodrigues (2018) expõe é uma necessidade premente no ensino de Regência Coral. Em minha experiência em sala de aula, é comum que determinada escolha interpretativa do corpo discente referente à performance de uma obra coral seja fundamentada inteiramente na escuta a gravações de referência, sem qualquer tipo de questionamento do conteúdo de tais gravações, sem um cotejamento com outras fontes ou sem uma análise ou estudo pessoal mais aprofundados da partitura. É preciso conscientizar regentes em formação de que uma gravação, assim como uma performance ao vivo, é apenas uma proposta de interpretação musical da obra dentre tantas outras possíveis, e de que como intérpretes, é preciso ter autonomia e independência criativas para elaborar sua própria proposta.

É preciso, como docente, incitar o aluno e a aluna ao questionamento: por que está adotando determinada velocidade, ou articulação, ou qualquer outro aspecto interpretativo desse ou de outro modo? É apenas porque ouviu várias gravações que as adotam desta maneira? Nessas gravações, os intérpretes registraram suas respectivas propostas de performance musical, mas qual é a sua proposta? Suas ideias próprias de interpretação musical da obra compactuam genuinamente com o que ouviu das gravações? Se não, não seria possível pensar a performance de tal obra de modo diferente, criar diferente?

Esses são questionamentos importantes, principalmente porque se músicos eruditos passarem a ser meros reprodutores das gravações musicais que já existem, isso não resultará em uma produção musical homogeneizada em que tudo soará da mesma forma? Essa conduta é, portanto, importante na formação de regentes corais com criatividade, originalidade e autonomia artística no trabalho que desenvolvem, especialmente no contexto em que desenvolve a formação de regentes corais em diversas universidades brasileiras em localidades sem uma tradição de ensino musical de base. É relevante também reafirmar a importância do ensino de habilidades fundamentais à conquista dessa autonomia e que são complementares ao ensino de regência coral, como conhecimentos em percepção musical, em harmonia, em contraponto, em redução de partituras corais, em técnica vocal, entre outros.

4. Considerações finais

No presente trabalho, foram elencados elementos que reafirmam a importância do acesso a gravações musicais para a formação de músicos eruditos, como recurso que pode fazer parte do processo criativo de intérpretes na elaboração de uma proposta musical. Entretanto, as transformações tecnológicas possibilitaram o acesso digital a uma multiplicidade de gravações musicais, rompendo com fronteiras geográficas, sociais, temporais e culturais que limitavam o acesso e o consumo de produtos musicais gravados. Com essa disponibilização em plataformas digitais, e exacerbado pelo advento da Inteligência Artificial, emergem questões referentes à curadoria musical, à qualidade artística das gravações disponíveis, à criatividade e originalidade de produtos musicais disseminados em plataformas digitais, bem como o impacto de tais transformações tecnológicas na formação de músicos eruditos que utilizam gravações como parte de seu processo criativo.

Nesse contexto, as entrevistas de regentes corais discutidos no presente artigo apresentam uma realidade da atuação profissional de artistas que tiveram sua formação e parte de sua atividade coral em período anterior a tais transformações tecnológicas, e em que o acesso a gravações dependia dos fluxos de circulação de produtos musicais em suporte físico. Foram identificados princípios metodológicos que se fizeram presentes na atividade dos regentes, de modo consciente ou inconsciente, no uso de tais produtos musicais em disco, que permanecem atuais na contemporaneidade e são especialmente importantes na formação de músicos do século XXI, em grande parte intermediada pela superexposição à produção musical disponibilizada nas plataformas digitais e ferramentas de inteligência artificial.

Primeiramente, a escassa disponibilidade de gravações nas décadas de 1960 e 1970 condicionou os intérpretes entrevistados a realizarem seus processos criativos para elaboração de suas respectivas propostas de performance musical de modo mais independente e autônomo das propostas artísticas de outros músicos. As gravações musicais, na experiência dos regentes corais entrevistados, apresentaram apenas um papel complementar ao estudo pessoal do intérprete no processo criativo para elaboração de propostas de performance musical e, pelo relato dos colaboradores, não substituem em hipótese alguma essa participação ativa do próprio *performer* no processo criativo de uma performance musical.

As gravações também são tratadas pelos entrevistados como fontes que não apresentam qualquer caráter autoritativo sobre as escolhas interpretativas do regente coral, que apresenta total autonomia para questioná-las, ou mesmo rejeitá-las, seguindo critérios de curadoria musical que considerem seus ideais de performance musical. Partindo de minha própria experiência como docente na formação de regentes corais na contemporaneidade, o professor atua, nesse sentido, como relevante agente intermediador de uma formação musical que, embora não negue avanços tecnológicos e os benefícios evidentes no uso de gravações musicais como ferramenta no processo criativo de músicos, atue na formação de um olhar crítico sobre produtos musicais. Também atua na orientação de estudantes para um uso criterioso de tais produtos que não prejudique sua independência criativa na elaboração de propostas de performance musical. E, especialmente, o educador pode contribuir com a orientação à consulta de acervos fonográficos digitais ou físicos, bem como de ferramentas de busca digitais que enriqueçam o repertório de gravações aos quais o corpo discente tem acesso e que constituam alternativas reais ao que algoritmos oferecem em sua curadoria musical.

Evidentemente, as conclusões expressas não esgotam o tema, mas contribuem com discussões relevantes a respeito do estado atual de um aspecto da formação de regentes corais frente à Inteligência Artificial e às plataformas digitais de música. Tais discussões são especialmente importantes para formação de regentes corais com autonomia criativa e para a manutenção de uma produção musical heterogênea, que valorize o trabalho criativo humano, em um cenário de superexposição a produtos musicais em que a IA cada vez mais tem tomado para si atividades de criação e de curadoria musical que anteriormente eram apenas feitas por seres humanos.

Agradecimentos

Elizabeth Figueiredo de Sá, pró-reitora de Ensino de Pós-Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso. Leonardo Gomes Esteves, coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGECCO-UFMT)

Financiamento

Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Mato Grosso (Propesq-UFMT) e Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso (PROPG-UFMT). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGECCO-UFMT)

Referências

Gabriel, A. P. A. (2021). *Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas* (Tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Holanda, F., & Meihy, J. (2007). *História oral: como fazer, como pensar*. Contexto.

Leech-Wilkinson, D. (2009). *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. CHARM.

López Cano, R. (2024). *¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música*. Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid.

Martins, R. (2019). Entrevista concedida a Ana Paula dos Anjos Gabriel. In Gabriel, A. P. A. (2021). *Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): Práticas interpretativas (pp. 315-337)*. (Tese de doutorado) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Melamed, D. (2005). *Hearing Bach's Passions*. Oxford University Press.

Silva, V. (2016). As múltiplas dimensões da prática coral. In E. Lakschevitz (Org.), *Cadernos do Painel: A preparação do regente* (pp. 134-166). Funarte.

Rodrigues, L. (2018). Este é um capítulo. In Gabriel, A. P. A. (2021). *Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): Práticas interpretativas (pp. 295-314)*. (Tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Rink, J. (2003). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press.

Silva Ramos, M. A. (2020). *Entrevista concedida a Ana Paula dos Anjos Gabriel. In Gabriel, A. P. A. (2021). Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas* (pp. 338-376). (Tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo.