

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

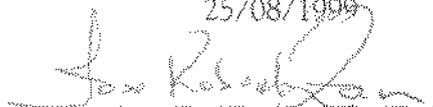
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil

Sergio Alberto de Oliveira

Este exemplar é a redação final da tese
defendida pelo Sr. Sérgio Alberto de Oliveira
e aprovada pela Comissão Julgadora em
25/08/1999



Prof. Dr. José Roberto Zan

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação do
Prof. Dr. José Roberto Zan

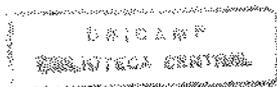
CAMPINAS-1999



1150039788



IA
T/UNICAMP OL3c



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

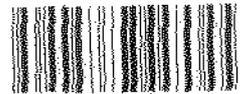
Mestrado em Artes

Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil

Sergio Alberto de Oliveira

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação do
Prof. Dr. José Roberto Zan

CAMPINAS-1999



1150039788



T/UNICAMP OI3c

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

1A/385

UNIDADE	IB
N.º CHAMADA:	F/UNICAMP
V.	Ex.
TOMBO BC/	39.387
PROC.	229.129
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	85,11,00
DATA	13-12-99
N.º CPO	

CM-00134418-6

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

OL4c Oliveira, Sergio Alberto de
Coro-cênico : uma nova poética coral no Brasil / Sergio
Alberto de Oliveira. -- Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : José Roberto Zan.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Canto coral. 2. Música coral. 3. Teatro musical.
4. Música popular. 5. Canção polifônica. I. Zan, José
Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Faculdade de Letras
Campinas
1999

*Aos meus pais
que nunca mediram esforços para me incentivar na carreira*

À Adriana

*Por estar ao meu lado em todos os momentos,
pelo apoio, incentivo e pelo carinho que sempre me dedicou*

Ao Victor

pelas horas inestimáveis que deixei de estar ao seu lado

À Gislaine

que conviveu intensamente com todo o universo deste trabalho

Agradecimentos

Ao Zé Gustavo

pela dedicação, persistência e amizade.

Comigo esteve desde o início. Grande parte deste trabalho lhe pertence

Ao Magno

por sua preciosa colaboração, que me proporcionou vivências inesquecíveis

Ao Vitão

cuja imensa amizade, sinceridade e clareza de sentimentos muito me auxiliou

Aos grandes amigos e amigas do Coral da USP-Ribeirão

pelos anos a fio de canto e amizade, sem cujo esforço não haveria este trabalho

Ao Bossa Nossa

*por me propiciar estas experiências e este trabalho
e por compartilhar e ceder grande parte de suas vidas e emoções*

Ao Coral IBM-Campinas

pela oportunidade e experiência que me proporcionaram

Ao Maestro Benito Juarez

que me proporcionou a criação do Coral da USP-Ribeirão

Ao Maestro Samuel Kerr

pela imensa colaboração para o desenvolvimento deste trabalho

Ao Prof. Dr. José Eduardo Dutra de Oliveira

pela confiança depositada no meu início de carreira

Aos colegas, amigos e diretores da USP

que me auxiliaram na construção deste trabalho

Aos colegas do Serviço de Promoção Social e da Comunicação Social

pela amizade e companheirismo

Ao Prof. Dr. José Roberto Zan

pela orientação firme, exigente, mas ao mesmo tempo compreensiva

À Fernanda Cecchi, Sílvia Chibeni, Hermelino Neder e tantos outros

que de uma forma ou de outra me auxiliaram nesta longa caminhada

Este trabalho contou com o inestimável apoio financeiro

da **UNICAMP**

(Bolsa de incentivo acadêmico, de Outubro de 1989 a fevereiro de 1991)

e da **FAPESP**

(Bolsa de Mestrado, de Março de 1991 a Março de 1992)

Homenagens póstumas

*A Paulo de Laurentiz e Valter Krausche
que tenho como modelos de alegria, de arte e de visão*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. Um instante maestro!.....	14
2. Da estrutura da dissertação.....	16
3. Do objeto de estudo: o coro amador.....	18
4. Das definições.....	20
5. Do teatro musical e outras manifestações similares.....	23
6. Das teorias.....	27

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES

1. Ancestralidades.....	34
2. O século XX.....	38
4. Villa-Lobos e o canto orfeônico.....	44
5. Os madrigais renascentistas.....	47

CAPÍTULO II: O CORO ENTRA EM CENA

1. Primeiras composições.....	50
2. Arranjos.....	56
3. Samuel Kerr.....	58
3.1. Sua história.....	58
3.2. "Impactos, observações e afirmações".....	59
3.3. Método de Trabalho.....	60
3.3.1. O lúdico.....	61
3.3.2. Percepção interativa.....	61
3.3.3. Procura da qualidade.....	65
3.3.4. Trabalho em equipe.....	67
3.3.5. Roteirização.....	70
4. Alguns coros cênicos.....	73

CAPÍTULO III: RELATOS DE EXPERIÊNCIA

1. Coral IBM/Campinas.....	78
1.1. Dos antecedentes.....	78
1.2. Da nova proposta.....	81
1.2.1. Fase de adaptação.....	81
1.2.2. Fase de preparação.....	84
1.2.3. Montagem final.....	85
1.3. Conclusão.....	88
2. Coral da USP-Ribeirão/ Grupo Via Oral.....	89
3. Coral da USP-Ribeirão/ Grupo Vocal Bossa Nossa.....	94
3.1. <i>Chega de Saudade</i>	95
3.2. <i>Telefone</i>	100
3.3. O Show " <i>Conversa de Botequim</i> ".....	104
3.3.1. <i>Fez Bobagem</i>	105
3.3.2. <i>Trilhos Urbanos</i>	108
3.3.3. <i>Eu Te Amo</i>	110
3.3.4. <i>O Pão Nosso de Cada Mês</i>	112
3.4. O espetáculo " <i>bossa@usp.br</i> ".....	118
3.4.1. <i>Circuladô de Fulô</i>	120
3.4.2. <i>Parabolicamará</i>	121
3.4.3. <i>Pela Internet</i>	122

CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES SOBRE A POÉTICA CORAL CÊNICA

1. Condições sociais e ideológicas.....	125
1.1. A atividade coral como lazer.....	125
1.2. O repertório canção.....	131
1.2.1. Da sua condição social.....	132
1.2.2. Do caráter mutável e múltiplo da canção.....	134
1.2.3. Facês não musicais da música.....	141
1.3. A música gestual.....	144
2. A propósito da técnica.....	145
BIBLIOGRAFIA.....	152

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Excerto do arranjo de <i>Travessia</i> (Damiano Cozzella).....	14
Figura II-1: Excerto de <i>Ruidismo dos Pobres...</i> (Damiano Cozzella).....	52
Figura II-2: Excerto de <i>Beba Coca-Cola</i> (Gilberto Mendes).....	54
Figura II-3: Excerto de <i>Velho Sino</i>	64
Figura II-4: Coral da Santa Casa em 1967.....	69
Figura II-5: Coral da Santa Casa em 1972.....	69
Figura II-6: Estrados de Rainer Jacob.....	70
Figura II-7: Folder do espetáculo <i>Abrir o eco</i>	71
Figura III-1: Foto de <i>O Grande Circo Místico</i>	93
Figura III-2: Foto de <i>Chega de Saudade</i>	96
Figura III-3: Excerto de <i>Telefone</i>	101
Figura III-4: Excerto de <i>Fez Bobagem</i>	106
Figura III-5: Foto de <i>O Pão Nosso de Cada Dia</i>	115
Figura III-6: Foto de <i>O Pão Nosso de Cada Dia</i> com instrumental.....	115
Figura III-7: Foto de ensaio cênico do Grupo Bossa Nossa.....	118
Figura III-8: Foto de <i>Pela Internet</i>	123

ABSTRACT

This dissertation pretends to document the process of creation and sistematization of the Scenic Choir in Brazil, particularly in São Paulo State, through the gathering and analysis of Maestro Samuel Kerr's work and of reports of experiences involving two amateur choral groups at the São Paulo State's interior.

The incorporation of the mass song in choral singing such as the 60th's artistic movements influence have propiciated the Scenic Choir formation in two modalities: the "avant-gard" modality, which appears under the Concrete Movement's auspices and the "cancionist" modality, originating from popular music. This dissertation will investigate the last one in more details.

Both involve the language hybridism question. The choral singing, previously a unidirectional expression, changes to a multiple conception of artistic expression, creating another technical necessities here exposed.

Associated with the theoretical discussion about the song language and your interrelation with amateur choirs, we'll make a description of another experiences observing tendencies and limits of the new poetic.

RESUMO

Esta dissertação pretende documentar o processo de criação e sistematização do Coro-Cênico no Brasil, em particular no Estado de São Paulo, através do levantamento e análise do trabalho do Maestro Samuel Kerr e do relato de experiências envolvendo dois grupos corais amadores do interior do Estado.

A incorporação da canção de massa no canto coral assim como a influência dos movimentos artísticos da década de 60 propiciaram a formação do Coro-Cênico em duas modalidades: a modalidade “vanguardista”, que surge sob a égide do Movimento Concretista e a modalidade “cancionista”, provinda da música popular. Esta última será a mais perscrutada nesta dissertação.

Ambas envolvem a questão do hibridismo de linguagens. O canto coral, antes uma expressão unidirecional, volta-se agora a uma concepção múltipla de expressão artística, criando outras necessidades técnicas que serão aqui expostas.

Juntamente com a discussão teórica acerca da linguagem canção e o seu inter-relacionamento com os coros amadores, descreveremos outras experiências, observando tendências e limites da nova poética.

INTRODUÇÃO

“Ultra aequinoxiale non peccari”

Gaspar Barléu

“Não existe pecado do lado de baixo do Equador”

Chico Buarque e Ruy Guerra

1. UM INSTANTE MAESTRO!

O início das reflexões sobre a música popular no canto coral, no plano pessoal, deu-se por volta de 1985. Foram ocasionadas pela interpretação do arranjo da canção *Travessia*, de Milton Nascimento, pelo CORALUSP-Ribeirão, sob nossa regência, num trabalho conjunto com o CORALUSP de São Paulo.

O arranjo inicia-se com uma introdução entrando em seguida o naipe de baixos com o tema “*Quando você ...*” em contratempos (Fig. 1).

Travessia

Arranjo: Damiano Cozzella

Milton Nascimento

S/A

T/B

La la

la la la ú

Quan - do vo - cé foi em - bo - ra Fez - se noi - te em meu vi - ver

Fig. 1: Excerto da partitura de *Travessia*, arranjo de Damiano Cozzella.

Na procura de uma uniformidade rítmica do coro e precisão nas entradas, era prática forçar a marcação dos tempos e contratempos através dos gestos, gerando com isso uma sonoridade muito marcada, pesada.

Como eu não sentia uma fidelidade com a canção interpretada por Milton Nascimento, tentava, nos meus ensaios, trabalhar de forma que o coro liberasse um som mais leve, mais solto, mais “mole”. Perdia-se com isso um pouco do volume sonoro; por outro lado ganhava-se na interpretação mais próxima à canção original.

Este procedimento acabou por iniciar um processo de experimentações, reflexões e rupturas em torno do tema “interpretação da música brasileira popular no canto coral”.

Com o decorrer do tempo, outras indagações foram surgindo, sendo a mais forte delas a questão da gestualidade, ou a necessidade de uma interpretação que extrapolasse a sonora, em função basicamente do repertório ligado à música brasileira, com forte tendência rítmica.

Assim como a exploração do veio cênico no canto coral aconteceu pela necessidade do Coral da USP-Ribeirão e de sua direção artística em obter maior qualidade técnica neste trabalho, esta dissertação nasceu de uma necessidade pessoal de investigação e aprofundamento deste fenômeno. Por quê o coro e o público, em geral leigo, apreciava tanto esta forma de apresentação? Por outro lado, por quê tantas críticas de quem fazia música coral tradicional, principalmente por parte dos regentes?¹

Claro estava que o mais importante para o grupo no fazer coral, era o prazer de cantar, de estar junto, de tentar. No decorrer dessa prática, a melhoria da

¹ “Isso não é um coral, é um bando de gente cantando”, dito por um regente de coro e orquestra de Ribeirão Preto.

questão musical era um detalhe, e um passo. Detalhe por tratar-se de um coro amador, absolutamente iniciante, inserido num Campus Universitário de vocação biomédica, no interior do Estado de São Paulo, onde informações artístico-culturais demoram anos ou mesmo décadas para serem assimiladas. Um passo, porque este coro transformou-se numa referência local, regional e cremos que nacional. Talvez esta dissertação possa nos auxiliar nesta afirmação.

2. DA ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

O Capítulo I está voltado para a apresentação de alguns aspectos históricos e estéticos que antecederam a criação do Coro-Cênico. Para tanto estudamos algumas manifestações similares ao longo da história e a condição da penetração de elementos da cultura brasileira no repertório coral do país, particularmente os da música popular. Passamos pelas manifestações nacionalistas, pelas iniciativas de Villa-Lobos na década de 30 e pelos arranjos corais de música popular.

No Capítulo II apresentamos a incorporação de elementos extramusicais no repertório coral tradicional na década de 60, precipitados pelo movimento concretista, a tropicália e o teatro de Boal. O movimento concretista proporcionava a emergência de uma modalidade de Coro-Cênico, a qual denominamos **vanguardista**, (Gilberto Mendes a denomina “música com ação teatral” ou “música com elementos de teatro musical”). Verificamos também que a inclusão da música brasileira popular, a **canção urbana**, veiculada pelas mídias, gerou a criação de uma outra modalidade de Coro-Cênico, a qual denominamos **cancionista**.

Analizamos a forma de trabalho do Maestro Samuel Kerr, demonstrando o processo de criação da poética do Coro-Cênico. Para tanto utilizamo-nos do referencial teórico de Jakobson e Pareyson.

O Capítulo III é voltado aos relatos das experiências com coros amadores, efetuadas ao longo de 16 anos pelo autor da dissertação com a parceria de outros profissionais, que de uma forma ou de outra tiveram como proposta a condição cênica de apresentação. Serão relatadas as experiências com o Coral IBM-Campinas e com o Coral da USP-Ribeirão Preto: Grupo Via Oral e Grupo Vocal Bossa Nossa. No corpo do capítulo serão efetuadas descrições do processo de construção de várias peças com algumas análises teóricas, dentre elas as do movimento, apontando para a configuração de tipologias de performances.

O Capítulo IV está voltado inicialmente para a discussão sobre aspectos do coro amador enquanto atividade de lazer e seu relacionamento com a canção popular. Esta é, para o coro amador sua referência mais próxima, não somente pelas questões musicais mas também culturais do país, sendo por isso amplamente aceita em seu repertório. cremos inclusive que a canção popular não se torna referência maior em vista da falta de material crítico sobre o tema, além de certo tradicionalismo que envolve o fazer coral.

A canção popular, dotada de uma linguagem multidimensional, é constituída, além dos seus componentes musicais, por aspectos visuais, gestuais e cênicos, que ao longo da história foram se articulando de maneiras distintas. Procuramos levantar a problemática da recorrência por parte dos coros amadores a essa linguagem híbrida, comercial e de massa, discutindo o seu inter-relacionamento com a prática coral cênica.

3. DO OBJETO DE ESTUDO: O CORO AMADOR

Como objeto de estudo foi escolhido o modelo de prática coral mais difundido no país, e, por analogia e reconhecimento, também no mundo: o coro amador. Este tipo de atividade movimenta uma quantidade razoável de recursos e pessoal uma vez que são realizados encontros e festivais nacionais e internacionais em diversos países anualmente².

Genericamente, os coros podem ser classificados em algumas categorias, tais como: independentes, universitários, de escolas, de empresas, de igrejas, de associações, de teatros, de rádio e televisão. Dentre as formações estão os coros infantis, masculinos, femininos, mistos. Estes subdividem-se ainda em pequenos grupos como trios e quartetos, grupos vocais (até aproximadamente 10 pessoas), madrigais (até aproximadamente 18 pessoas), coro médio (até aproximadamente 40 pessoas), e coro de massa ou coro sinfônico (acima de 60 pessoas), auxiliando também nessa classificação o tipo de repertório executado. Em relação a este estão a música sacra, antiga, contemporânea, popular, folclórica, etc.

Neste universo coral, a quase totalidade de seus cantores não percebe vencimentos, não recebe remuneração financeira para a consecução da atividade. Isto caracteriza a atividade como não-profissional, amadora. Sendo assim, estando o principal interesse desta parcela do universo coral voltado apenas ao crescimento pessoal, cultural e social dos seus participantes, esta atividade pode ser caracterizada então como *lazer*, nas suas diferentes manifestações.

Em relação ao Brasil, grande porcentagem dos coros, que não mantêm relacionamento estreito com o *mainstream* do canto coral (normalmente erudito)

² Itália, Espanha e Estados Unidos são exemplos de países que fomentam a atividade coral intensivamente.

e que não possui as suas referências, trabalha com a música popular, especialmente a canção de massa, como esteio de seu repertório³.

Com exceção dos coros especializados em apenas um gênero musical, praticamente todos os coros possuem em seu repertório a música popular, não apenas a folclórica, mas sobretudo a canção. No entanto, apesar de tão disseminado, o modelo coral cancionista não se encontra no inconsciente coletivo, visto que quase sempre ao se mencionar coro, são reportados os consagrados como “Meninos Cantores de Viena”, “Coral da Abadia de Westminster” e outros.

Em termos de Brasil, são lembrados os corais líricos dos teatros municipais e alguns coros pontuados dos grandes centros. A realidade desses grupos é, entretanto, a profissional ou semi-profissional, e são ligados a instituições artísticas ou de formação, quase sempre estatais. O repertório se baseia na música erudita e, particularmente nos corais de teatros, na música de ópera. Na sua quase totalidade tais coros cantam ainda o repertório tradicional, conhecido tanto do público quanto dos coros e regentes, havendo pouco investimento em novo repertório.

Para uma boa execução de tal repertório, com padrão artístico, depreende-se a necessidade não somente do conhecimento do código musical, mas também conhecimento geral sobre questões históricas, estéticas e interpretativas, sendo que seus cantores freqüentemente têm atividades como solistas.

³ Há trinta anos atrás esta afirmação já existia: “As canções populares e folclóricas, quase sempre as mais preferidas...”. In BARRETO, C. B. *Canto coral: organização e técnica de coro*. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 81. Num levantamento estatístico realizado pelo autor desta dissertação na Convenção Internacional de Regentes de Coros em julho de 1999, em Brasília, num total de 240 regentes corais de todo o país, a porcentagem dos gêneros musicais se configurou da seguinte maneira: música sacra, 37%; música erudita em geral, 14%; música popular,

Embora os esforços dos regentes corais caminhem no sentido da qualificação musical dos coros amadores sob as condições e técnicas da música erudita desde os tempos de Villa-Lobos, na prática essa qualificação não acontece. Desse modo o coro amador cancionista se mantém carente de legitimidade no contexto coral.

Na tentativa de auxiliar na discussão deste conflito, será discutida a questão da canção popular enquanto repertório do coro amador.

4. DAS DEFINIÇÕES

Ao iniciarmos este estudo, sentimos falta de um termo que explicitasse a condição do cantar coral aliado ao gestualizar, ou teatralizar. Usualmente, para o tipo de atividade similar ao objeto deste estudo, se utilizava mais correntemente e de forma coloquial a denominação “coral cênico”. Na procura da exatidão do termo, deparamo-nos com algumas definições.

Em relação a coral, Aurélio⁴ destaca o termo como:

“Adj. 2 g. 1. Referente a coro: canto coral, declamação coral (...) 3. Forma que se desenvolveu a partir da Reforma Protestante: coral luterano, os corais de Bach (...) 4. Designação de certos grupos corais, madrigal, coro: o coral Palestrina”.

Em relação ao termo “coro”, encontramos ainda em Aurélio:

“Coro (ô) [Do gr. chorós, pelo lat. choru]. S.m. I. conjunto vocal que se expressa pelo canto ou pela declamação. (...) Conjunto de cantores, em número mais ou menos considerável, que executam peças em uníssono

29%; música folclórica, 14%; outros, 5%. Excluindo a música sacra, que se caracterizou como exclusivamente para culto, obtém-se um elevado percentual da música popular.

⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2a. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p. 476.

ou a várias vezes, com acompanhamento ou sem ele, e do qual é padrão o que é constituído por vozes mistas de soprano, contralto, tenor e baixo; orfeão: coro sacro, coro profano; coro polifônico. (...). No teatro clássico, conjunto harmónico dos atores que, como representantes do povo junto às personagens principais, e declamando e cantando, narram a ação, a comentam, e freqüentemente nela intervêm com ponderações e conselhos.(...) Parte de uma obra dramática declamada ou cantada por vários atores. (...) 12. Conjunto de vozes de animais, ou de sons: (...)

Coro a capela. Mús. Coro sem acompanhamento instrumental; orfeão.

Coro falado. Mús. Coro declamado, de grandes possibilidades expressivas, usado por vários compositores do séc. XX.

Coro múltiplo. Mús. Aquele cujas partituras são compostas para mais de um conjunto de cantores. (...)⁵

Dentre estes, destacaremos alguns aspectos do coro grego no Capítulo I. A definição encontrada no *New Grove Dictionary* nos traz alguns outros subsídios.

Chorus. A group of singers who perform together either in unison or, much more usually, in parts; also, by extension, a work, or movement in a work, written for performance by a chorus of singers (e.g. the 'Hallelujah' chorus in Handel's *Messiah*). In the performance of part-music a distinction is generally observed between a group of soloists (one singer to each part) and a chorus or choir (more than one singer, usually several or many, for each part); this distinction is not, however, without its exceptions (e.g. the solo *petit chœur* of the 17th-century French *grand motet*). The designations 'chorus' and 'choir' are often used in conjunction with qualifying terms indicative of constitution or function (e.g. mixed choir, male choir, festival chorus, opera chorus). Moreover at various times and places certain types of chorus and choir have been generically designated by terms lacking the words 'chorus' and 'choir' (e.g. *schola*

⁵ *Idem*, p. 480.

cantorum, glee club, singing society, chorale). In English, but in no other language, a distinction is often made between ‘choir’ and ‘chorus’: an ecclesiastical body of singers is invariably called a choir, as, normally, is a small, highly trained or professional group; ‘chorus’ is generally preferred for large groups of secular provenance.”⁶

Em vista, portanto, de sua origem e da existência de ampla multiplicidade de definições relacionadas a ela, a palavra “coro” foi assumida. Tivemos também a intenção de testar uma retomada do termo original e não a sua forma adjetivada.

Em relação ao termo “cênico”, encontramos as seguintes aproximações:

“cênico, (...) Relativo à cena”⁷.

Cena, por sua vez, é , entre outras:

“qualquer marcação ou diálogo dos atores”⁸,

sendo que consideramos **marcação** a palavra-chave de qualquer início de trabalho cênico mais apurado. Como extensão destes termos, a compreensão de **cenografia** se faz importante em função de dois sentidos que ela pode sugerir: o primeiro como a “arte e técnica de projetar e dirigir a execução de cenários para espetáculos teatrais, cenoplastia”⁹; o segundo como “uma composição em um espaço tridimensional” do qual o ator pode também fazer parte como elemento

⁶ THE NEW GROVE'S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. *Chorus*. London, MacMillan, 1980. pp. 341-2.

⁷ FERREIRA, A. B. H. *Op. cit.*, p. 380.

⁸ *Idem*, p. 379.

⁹ *Idem*, p. 380.

visual¹⁰. Temos daí a figura do encenador ou diretor, que concebe “o espetáculo como um todo (a partir do texto dramático a ser encenado ou de outra proposta sem uso do texto)”¹¹ e que dirige os atores e coordena todo o grupo.

Como esta atividade coral envolve em primeiro lugar um procedimento no lugar cênico - onde acontece a cena - que não necessariamente uma atividade teatral, nos parece mais adequada a utilização de cênico para composição do termo, uma vez que este aceita possibilidades tanto posturais e gestuais como teatrais. Com isso, preferimos a utilização do termo Coro-Cênico no lugar de “coro-teatral” ou “teatro-coral”.

Após esta resolução, experimentamos na prática o seu uso durante vários anos, o que se evidenciou bastante adequado. Embora com uma prática mais simples em termos cênicos, em geral os coros do país vêm utilizando esta denominação. Foi encontrado ainda um outro termo, “cenicoro”¹², interessante no seu aspecto morfológico mas que pode apresentar uma certa dificuldade de auto-explicação. Verificaremos com o decorrer do tempo.

5. DO TEATRO MUSICAL E OUTRAS MANIFESTAÇÕES SIMILARES

Sendo esta uma atividade que teve antecedentes históricos em outros locais e épocas, e na procura da contextualização desse fenômeno, consideramos o Coro-Cênico uma prática pertencente ao **Teatro Musical Contemporâneo** que, segundo Livio Tragtenberg, é “fruto típico da combinação de linguagens (...), é

¹⁰ MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo, Ática, 1989. (Princípios, 177). p. 6.

¹¹ *Idem*, p. 5.

¹² Cenicoro “se diferencia de um coral cênico porque utiliza a música como recurso para dar mais força à mensagem teatral, e não a movimentação para enriquecer as músicas”. In <http://www.positivo.com.br/junior/jrcoratr.html>.

um desdobramento da ópera e do teatro moderno”¹³. Griffiths define outras expressões, que transcrevemos na íntegra:

música de ação (action music, segundo edição inglesa) Termo às vezes usado para a música em que as ações dos intérpretes parecem pelo menos tão importantes quanto os sons que eles produzem. Exemplos clássicos seus são encontrados na música de Cage, sobretudo na música para piano que compôs para Tudor na década de 50.¹⁴

Nesse caso enquadram-se normalmente peças escritas para um instrumento, piano por exemplo, e um ou poucos solistas.

Importante a compreensão do seguinte termo:

teatro musicado (musical theater, segundo edição inglesa) 1. Termo preferido para “ópera” por Felsenstein e outros produtores (e críticos), com a intenção de chamar a atenção para a natureza dramática da arte. 2. Combinação de música e teatro em pequena escala, muitas vezes de maneira inconvençional, embora sem a multiplicidade de meios sugeridos pela mídia mista: o teatro musicado é vanguarda, a composição para mídia mista é geralmente experimental. Algumas vezes, tem-se dado ao gênero uma ancestralidade que inclui *Combatimento*, de Monteverdi, *A História do Soldado* e *A Raposa*, de Stravinsky, e *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, mas sua história continua dificilmente remonta a antes de 1960, e os compositores que se interessaram por ele tenderam a criar suas próprias convenções, às vezes com conjuntos próprios. Os exemplos abrangem composições de Davies para o *Fires of London* (embora aqui o *Pierrot* seja incontestavelmente um modelo) e o tríptico de Goehr para o Music Theatre Ensemble, que também apresentou *Down by the Greenwood Side*, de Birtwistle. Outros compositores que trabalharam

¹³ TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo, Perspectiva, 1991. (Coleção Debates); v. 239). p. 75.

¹⁴ GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo, Martins Fontes, 1995. p. 146

nesse campo incluem Berio, Bussoti, Henze e Kagel, e num período anterior, Weill (o “Songspiel” de *Mahagonny*) e Falla (*El retablo*).¹⁵

Por ser mais usual, preferimos a expressão “teatro musical” a “teatro musicado”, muito embora o termo carregue a significação de seu gênero mais popular, o “teatro musical hollywoodiano”. Tal expressão é utilizada também em francês, sobre a qual encontramos uma “definição-questão” bastante apropriada de Siron.

“Le Theatre Musical. Un musicien qui joue sur scène se soucie de son jeu instrumental. Mais n'est-il pas sur scène un peu comme un acteur ? Pourquoi ne deviendrait-il pas (un peu) acteur, lui aussi ? Ou si l'on veut, la musique traditionnelle exige des musiciens une mise en scène traditionnelle (entrée, jeu, vêtements, etc.). Pourquoi la musique contemporaine n'en proposerait-elle pas d'autres, ne serait-ce que pour se distancer de la pratique traditionnelle ? Pourquoi n'utiliserait-on pas la pensée musicale dans le domaine théâtral ? Il ne s'agira pas d'inventer une action continue, mais simplement de faire en sorte que la musique inspire des gestes, à des musiciens acteurs, costumés ou non, sur une scène avec ou sans décor. C'est notamment le problème du compositeur allemand Mauricio Kagel, de Français Luc Ferrari, Georges Aperghis, de l'Anglais Peter-Maxwell Davies”.¹⁶

Outro termo que circula no universo do Coro-Cênico, por exemplo em Gilberto Mendes, e encontrado também em Griffiths é:

“**música experimental** Qualquer obra de arte é uma experiência em pensamento, mas costuma-se usar a palavra “experimental” para a música que se afasta significativamente das expectativas de estilo, forma ou gênero canonizados pela tradição - exceto a tradição experimental.

¹⁵ *Idem*, p. 224.

¹⁶ SIRON, Paul-Louis. *Aspects de la musique contemporaine: 1960-1980*. Lausanne, Editions de L'aire, 1983. 135 p. 33.

Alguns compositores, sobretudo em fins da década de 60 e início da de 70, quando a música experimental estava no auge, faziam uma útil distinção entre a vanguarda, que trabalhava dentro da tradição e dos canais aceitos de comunicação (casas de óperas, concertos orquestrais, universidades, empresas de radiodifusão, gravadoras), e os compositores experimentais, que preferiam trabalhar de outras formas. (...)”¹⁷

Outros termos mais distantes, porém pertinentes ao assunto são:

“zeitoper (ópera de época) Termo aplicado às óperas alemãs de fins da década de 20 e início da de 30, que tratam da sociedade contemporânea: p. ex., obras desse período de Hindemith, Weill, Krenek, Brand, etc. O gênero foi uma expressão do mesmo desejo de relevância social que motivou a Gebrauchsmusik e a Neue Sachlichkeit (Von heute auf morgen), de Schoenberg, é, ao mesmo tempo, uma gozação e um exemplo do gênero”.¹⁸

Da forma como conhecemos e praticamos, a linguagem ora estudada se diferencia da modalidade “teatro-musical” ou da “ópera de época” principalmente porque neles a formação coral é rara¹⁹, sendo primordialmente baseadas na existência de personagens, representadas por apenas um cantor ou cantora, ou seja, solistas.

Similares ao assunto da dissertação, encontramos ainda a *Zarzuela* e o *Teatro de Revista*, ambos abordados no Capítulo I.

Utilizamos ainda o termo **modalidade**, definido por Greimas/Coutés:

“**Modalidade**. s.f.; fr. Modalité; ingl. Modality

¹⁷ GRIFFITHS, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸ *Idem.*, p. 245.

¹⁹ Levantamento efetuado em KOBÉ, Gustave. *Tout l'opéra: de Monteverdi à nos jours*. Paris, Robert Laffont, 1982.

1. A partir da definição tradicional de modalidade, entendida como “o que modifica o predicado” de um enunciado, pode-se conceber a modalidade como a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo (...)”²⁰.

Esta definição – apenas a inicial num estudo mais profundo de Greimas em seu dicionário – será a utilizada por nós.

6. DAS TEORIAS

A grande dificuldade enfrentada para a construção desta dissertação foi encontrar referencial teórico para esclarecimento das questões levantadas.

Este estudo envolve – em diferentes proporções e níveis de aprofundamentos – processo histórico, processo de criação, educação, lazer, análise musical, análise de movimento. Várias outras aproximações foram excluídas.

Embora este trabalho seja uma dissertação – o que prevê um estudo de natureza reflexiva de um determinado tema²¹ –, o seu tema é múltiplo. Com isso, necessário se fez ingressarmos em um referencial teórico também múltiplo, assim como é a nossa linguagem-objeto²².

Até mesmo a linguagem-objeto, estudada em diferentes coros, com diferentes interesses e estruturas, se subdivide em modalidades, necessitando de referenciais distintos. A definição do objeto “coro amador” não veio *a priori*, mas

²⁰ GREIMAS, A. J. *Op. cit.*, p. 282.

²¹ MARCONI, Marina de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. São Paulo, Atlas, 1986.

²² A linguagem que se estuda. In PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 2a. ed., São Paulo, Perspectiva, 1968. p. 44.

em função da procura de um denominador comum entre os coros pesquisados. Este denominador veio a ser o lazer.

No entanto, os diferentes interesses de cada grupo pesquisado traz à tona questões de vão desde o interesse pelo processo lúdico do lazer até a preocupação com a criação artística. Para esta, o referencial teórico encontrado mais adequado para sua análise foi a semiótica, tendo nos utilizado de autores como Pareyson, Peirce e Pignatari.

Na época do início deste estudo (1989), a semiótica da música não era um fato concreto. As teorias foram surgindo gradualmente e muito ainda está sendo desenvolvido. Em função portanto da nossa linguagem-objeto não se ater ao aspecto musical e em virtude de tais teorias ainda estarem sendo estabelecidas e disseminadas, nossas análises semióticas vão se ater aos aspectos que envolvem a arte num contexto mais amplo.

Como o estudo foi realizado principalmente a partir de experiências com o coro, dentro do contexto universitário biomédico – este prevê uma extensão cultural aos estudantes para preservação de um mínimo de sentido humanístico na sua formação técnica –, caracterizou-se o enquadramento da prática coral enquanto saber informal inserido em processos de transformação no campo social. Daí a inserção da teoria/metodologia da **pesquisa-ação** vinda a nós por Thiollent²³.

A extensão cultural, no caso de uma atividade artística na universidade, é realizada em duas etapas. A primeira caracteriza-se pela extensão direta à comunidade intra e extra campus realizada por exemplo por uma atividade cultural, que poderia bastar-se nela mesma. A segunda caracteriza-se

²³ THIOLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 5ª ed., São Paulo, Cortez, 1992.

pela extensão indireta à comunidade também intra e extra campus com a apresentação de um produto ou trabalho realizado naquela primeira etapa. Isso implica em processos de comunicação. Estes podem ser analisados pelo referencial teórico da semiótica, que embute nela a teoria da comunicação.

Esse produto pode ser mais ou menos artístico, dependendo, como dissemos, dos interesses de cada grupo. No entanto, o julgamento ou percepção desse produto se dá pelo receptor, que pouco conhecimento tem da *praxis* artística e menos ainda da *praxis* artístico-amadora. A recepção/significação de qualquer produto pelo receptor se dá pelo repertório cognitivo e comportamental²⁴ que este possui. Portanto, quanto mais artísticas e repletas de informações novas forem as atividades, mais dificilmente elas serão aceitas, tanto pelos possuidores de “alto” como os de “baixo” repertório (porque junto deles estão embutidos vários preconceitos). O processo orgânico de crescimento artístico-cultural de um grupo artístico se dá, portanto, pelo crescimento artístico-cultural também da comunidade nela inserido.

A difícil procura de fazer arte comprometendo-se com o crescimento cultural de uma comunidade – muitos dizem ser incompatível – nos encaminhou a uma instrumentalização geradora de procedimentos múltiplos. Foram com esses procedimentos que desenvolvemos nosso trabalho e esta dissertação.

²⁴ (...)Assim como ninguém pode empregar uma palavra que não conste de seu repertório verbal, também não pode pautar sua conduta por esquemas de comportamento externos à sua formação e condição(...) O indivíduo ou grupo pode não desconhecer outras formas de comportamento, mas elas carecem de significado prático, isto é são ininteligíveis, vale dizer: impraticáveis em relação aos seus esquemas habituais de comportamento individual, familiar, comunitário - e que constituem o seu repertório e a sua linguagem de comunicação social...etc. In PIGNATARI, D. *Op. cit.*, p. 98.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES

“...depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço”¹.

Pero Vaz de Caminha

1 ANCESTRALIDADES

Situamos o Coro-Cênico não como um fenômeno isolado do século XX, mas como um fenômeno ligado à necessidade do ser humano de se comunicar também corporalmente. A junção da música e teatro ou da música e movimento fez parte da atividade vocal desde os primórdios das civilizações.

No coro grego, por exemplo, a música e a poesia caminhavam juntas, tendo ambas, como raiz, a magia oral. Segundo Jules Combarieu, entre os primitivos, o “encantamento mágico”, a magia oral, foi a raiz da música e da poesia e “ponto de partida para as técnicas de canto, ritmo e lirismo”². Na sua evolução desenvolveu-se como culto religioso e passou para o domínio da arte inicialmente sem perder a condição mítica e ritual para, após o século VI a.C., ir perdendo o sentido religioso e sofrendo acréscimos de elementos poéticos, mímicos e musicais, transmutando-se de sagrado em profano, resultando então no drama grego.

¹ CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El Rey Dom Manuel, in KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre, Movimento/INL/IEL, 1976. p. 9.

² PIROTTA, Nilthe Miriam. *O melos dramático: pequena introdução ao estudo das relações drama-música no teatro*. São Paulo, ECA/USP, 1992. (Dissertação de Mestrado em Artes) p. 2.

A tragédia grega nasce pois do espírito da música, cuja raiz é o “coro”, afirma Nietzsche³. Aquela, posteriormente, com a representação da imagem do Deus, começa a ser drama. A ação dramática (ação contida no interior do drama) funde-se com a música numa síntese perfeita que é externada então no espetáculo.

Música, poesia e dança andavam juntas. Poemas eram cantados por solistas ou pelo coro, que fazia evoluções ou executava movimentos de marcha ou dança. O ritmo era o elemento de ligação entre as artes e tinha, assim como os modos e gêneros, um efeito moral no cidadão e no Estado. Para eles a boa música deveria promover o bem estar individual e do Estado, sendo que a má poderia destruir o de ambos.

O coro concentrava a parte musical (junto de si o canto e a dança) e por isso também retardava a ação dramática. Como o coro interagia com o protagonista, o aparecimento do deuteragonista (a segunda personagem) propiciou a perda de sua importância, acentuada depois pelo aparecimento do tritagonista (terceira personagem). A importância religiosa foi se perdendo e o espetáculo ganhando terreno. O coro passa lentamente a fazer música incidental, composta originalmente ou não para o trabalho de cena e a tragédia grega passa a ser “mais teatro e menos música” ao afirmar-se como drama, descreve ainda Pirotta⁴.

Outra manifestação músico-cênica ainda hoje por vezes revisitada é o madrigal renascentista cômico, ou **Comédia Madrigal**. Adriano Banchieri é um dos autores mais populares desse gênero madrigal, tendo escrito peças como *La Pazzia Senile* (1598), *Festina nella Sera di Giovedì Grasso* (1605) e *Barca di Venetia per Padova* (1623).

³ NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia: ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. p. 62.

⁴ *Idem*, pp. 33-4.

Há controvérsias sobre a origem do madrigal. Alguns musicólogos afirmam que o madrigal pertence a um estilo *a cappella* primitivo, outros a uma forma de composição a uma voz com acompanhamento de instrumentos. É certo, porém, que no séc. XV o estilo imitativo da polifonia *a cappella* saiu das igrejas e passou a utilizar textos profanos, por vezes acompanhados por instrumentos. A técnica da imitação convivia com a escrita homofônica, sendo que em meados do séc. XVI o número de vozes aumentava para cinco ou seis. Compositores como Palestrina, Vecchi, Gabrielli, Gesualdo e Jannequin foram expoentes do gênero que “empregando fórmulas melódicas absolutamente novas, enriquecidas de melismas, movimentos cromáticos e dissonâncias” procuravam traduzir “frase a frase, palavra a palavra, o sentido do texto (...), dando, enfim, ao madrigal a expressividade de sentimentos elevados, sinceros e emotivos”⁵.

Pode-se identificar, dessa forma, uma proximidade em termos interpretativos, dos madrigais renascentistas com a canção popular atual, onde, além dos textos profanos – reiteradas vezes com sentido erótico – encontramos uma metrificacão irregular do texto em relação à noção atual de compasso.

Tal é a importância dos madrigais como ancestral da atividade cênico-musical, que o maior compositor tardio de madrigais, Claudio Monteverdi, é considerado o responsável pela introdução de solos, duetos e trios dramáticos, formulando desse modo os recitativos do futuro gênero operístico.

Outro gênero de teatro musical encontrado na história é a zarzuela⁶, “tipo de ópera-cômica espanhola, baseada em melodias folclóricas e com libreto

⁵ BORBA, Tomas; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Edições Cosmos, Lisboa, 1963. p. 160.

⁶ “A designação do gênero provém-lhe das representações com música que, nos princípios do séc. XVII, se realizavam na propriedade do príncipe D. Fernando, La Zarzuela, próximo de Madrid; e de certo modo se pode dizer que quem primeiro o ilustrou foi Calderón, com as suas “jornadas” de El Jardín de Falerina, representadas

satírico”⁷. Aproxima-se da ópera *bouffe* francesa não somente pela forma, onde diálogos são intercalados com canções ou pequenos conjuntos, mas também pelo assunto, em geral cômico ou burlesco. São também características da zarzuela a improvisação e por vezes a participação da platéia.

A zarzuela é, em geral, em um ato, com três ou quatro peças compondo um espetáculo, tendo esta forma conquistado mais popularidade que as zarzuelas em dois ou mais atos. Obras como *As bodas de Luís Alonso*, *Luisa Fernanda* e *La verbena de la paloma* obtiveram reconhecimento internacional.

Embora ainda cultivada, grande parte do prestígio da zarzuela foi perdida em vista da entrada da ópera italiana na Espanha. No entanto, um renascimento do gênero aconteceu na segunda metade do séc. XIX, tendo ocorrido uma transformação de divertimento palaciano em divertimento popular atingindo então o seu período áureo com compositores como Arrieta, Gaztambide, Barbieri, Caballero, Chapi, Chueca e Valverde. A zarzuela entra então novamente em fase de declínio, não tendo se recuperado até hoje.

No Brasil, este gênero foi trazido por D. José Amat, um espanhol revolucionário foragido de seu país, que criou também um plano de incentivo à criação e representação de óperas em português na Ópera Nacional. Amat fez difundir a idéia de que o espetáculo operístico mais propício às condições artísticas brasileiras era a zarzuela. Também aqui, esses espetáculos fizeram enorme sucesso mas duraram poucos anos. “Em quatorze meses, José Amat

em 1648, no palácio real de Madrid, com música que Pedrell atribui, parece que erroneamente, a José Peiró” in BORBA, Tomas; GRAÇA, Fernando Lopes. *Op. Cit.* p. 741.

⁷ HORTA, Luiz Paulo. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. p. 420.

encenou sessenta e dois espetáculos de zarzuela, óperas cômicas italianas e a Norma, de Bellini”⁸.

Notamos que as manifestações aqui registradas têm sempre um cunho popular ou de representação do “homem simples”⁹ como no caso do coro grego. Mantendo-nos agora na realidade brasileira e seguindo esta linha de raciocínio, embora possa parecer um fato isolado, é interessante assinalar o caso de um compositor nascido no Rio de Janeiro em 1705 que poderia ser um precursor do teatro musical no Brasil, em vista da similaridade da sua atuação com relação ao Coro-Cênico, particularmente no caso da prática do arranjo. Trata-se de Antonio José da Silva, poeta, libretista, arranjador. Ele “adaptava trechos de óperas, minuetos, fandangos, contradanças, modinhas e até lundus. Suas comédias de costumes continham cenas faladas, declamadas ou recitadas, às quais se seguiam árias, duetos, coros e danças (...). Obteve enorme sucesso em Portugal com seu teatro mordaz, o que lhe valeu as iras da Inquisição. Foi degolado e queimado como punição”¹⁰.

A chegada da corte portuguesa ao país trouxe grandes modificações na produção de música profana no Brasil. No período em que D. João VI aqui esteve houve uma extraordinária ampliação das atividades culturais, apoiadas pelo Príncipe Regente, entusiasta da música. A música profana, dentre elas a ópera, obteve grande impulso com a chegada em 1811 do compositor Marcos Portugal, embora sua obra seja tida por alguns como “teatral” e ornamentada.

O lazer, o divertimento, enquanto exigência da sociedade palaciana, está vinculada principalmente às temporadas de ópera. Existia porém uma prática

⁸ MARIZ, V. *Op. cit.*, p. 73.

⁹ NIETSCHE, F. *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁰ MARIZ, V. *Op. cit.*, p.40.

de teatro musical realizado por Marcos Portugal. Além da encenação no Teatro Régio em 1811 de sua ópera bufa *L'oro non compra amore*, compôs no ano seguinte, a pedido de D. Pedro, uma *farsa* (variante da comédia): *A saloia enamorada*, com texto do poeta Domingos Caldas Barbosa, “apresentada na Quinta da Boa Vista por cantores dos cursos de música para escravos”¹¹ e, em 1817, no mesmo local, a serenata cênica *Augurio di felicità, ossia il trionfo del'amore*.

O estilo praticado por Marcos Portugal, “pomposo e adornado da música napolitana, tão na moda em Lisboa”¹², teria influenciado grande parte da composições produzidas no país até o advento do nacionalismo, inclusive na produção artística de uma das figuras mais importantes da história musical brasileira, Padre José Maurício Nunes Garcia¹³. Embora analisado como um reflexo da Europa em termos estilísticos, Pe. José Maurício é apontado por Bruno Kiefer como um prenúncio do sentimento nacional.

A vinda da corte trouxe grandes transformações nas artes em geral. A partir de meados do império, período marcado pela ascensão de um segmento burguês na sociedade brasileira e pela urbanização das cidades, verifica-se a expansão e popularização do teatro, onde se intercalavam pequenos números de música e dança entre as tragédias, dramas e comédias. Tais danças, cujas coreografias eram executadas ao som de lundus, tinham caráter frenético, sensual, e com rebolados que por vezes simulavam o ato sexual. O público da elite, interessado nas peças e óperas importadas e se negando a ver os “entremezes

¹¹ MARCONDES, Marcos A (Editor). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Reimpressão da 2a. ed. São Paulo, Art Editora/Publifolha, 1998. p. 639.

¹² MARIZ, V. *Op. Cit.*, p. 55.

¹³ Compositor carioca, mulato, nascido em 1767 e morto em 1830. Teve uma enorme produção de música sacra e, embora em número reduzido, compôs também obras profanas: óperas, modinhas e até mesmo música de cena para duas peças teatrais.

licenciosos dos brasileiros”¹⁴, foi se afastando do teatro, comparecendo apenas nas grandes oportunidades. Esse afastamento da elite burguesa do teatro “decadente” e o triunfo da dança do lundu como espetáculo fez conhecidos os primeiros artistas populares como a pernambucana codinominada Joana Castiga, que cantava e dançava “estimulando o clima de excitação sensual”¹⁵.

O afastamento da elite dessas manifestações populares foi apoiado pela fundação de escolas de arte e conservatórios de música ainda no período da monarquia, voltados para a manutenção do *status quo* da burguesia. Um desses exemplos é a Academia de Belas-Artes trazida pela ‘Missão Francesa’:

“Destinado a uma pequena minoria recrutada com dificuldade, o ensino da arte a serviço do sistema monárquico já denotava a importação de modelos estrangeiros, provocando um ‘processo de interrupção da tradição da arte colonial, que já era uma arte brasileira e popular’, e acentuando ‘o afastamento entre a massa e a arte’. (...) Afastando-se a arte do contato popular (...) concorria-se, assim, para alimentar um dos preconceitos contra a arte, até hoje acentuado em nossa sociedade, a idéia da arte como uma atividade supérflua, um babado, um acessório da cultura”¹⁶.

Nessa época a preocupação de um caráter “brasileiro” das manifestações culturais na elite despontava. No início da segunda metade do séc. XIX ganhava força a idéia da representação de óperas estrangeiras em português (vide D. José Amat) assim como a composição de obras por autores brasileiros. A defesa de um caráter do “nacional” nas artes se propagava gerando o discurso do “Nacionalismo”, que tem em Mário de Andrade seu maior pensador.

¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2a. ed., Petrópolis, Vozes, 1975. p. 141.

¹⁵ *Idem*, p. 143.

¹⁶ BARBOSA, Ana Mae T.B. *Arte-educação no Brasil*, p 11. *Apud* MARCELLINO, *op.cit.*, p. 125.

No entanto, começa a surgir no Brasil nessa mesma época um gênero pertencente ao mesmo tempo à categoria de teatro popular e de teatro musical que, tendo com o tempo assimilado caracteres variados da população brasileira, impregnou-se na cultura do país, podendo fornecer elementos verdadeiramente autênticos na procura da uma identidade nacional: o **Teatro de Revista**.

Tendo suas origens na França, na *revue de fin d'année*, o Teatro de revista é confundido com outros gêneros de teatro musical como a opereta, a burleta, o *vaudeville*, a *féerie*, o *cabaret*, o café-concerto e o *music-hall*, apesar de possuir características muito específicas, particularmente o Teatro de Revista brasileiro.

Ele é um espetáculo “ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, (que) faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em revista fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão”¹⁷. Apesar de possuidora de uma “fórmula resolutória”, Neyde Veneziano destaca que “na revista cabe tudo, pode-se tecer tudo”¹⁸ sem a mudança de sua estrutura, indicando, dessa forma, um sentido de linguagem.

A parte musical era composta por canções populares (sambas, lundus e maxixes) inicialmente conhecidas do público. Com o desenvolvimento do gênero, as canções foram sendo compostas especificamente para as revistas. Autores como Lamartine Babo, Orestes Barbosa, Mário Lago, Ary Barroso, Assis Valente e Sinhô compuseram para o Teatro de Revista. Alguns destes foram justamente os autores das primeiras canções arranjadas décadas mais tarde para coro tradicional.

¹⁷ VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas, UNICAMP, 1996. P. 28.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

2 O SÉCULO XX

Já no séc. XX, no que diz respeito às manifestações populares, houve o afloramento do chamado “popularesco”¹⁹, sinônimo das canções urbanas propagadas pelo rádio na década de 30, significando para os modernistas a “negação do ‘nacional’ e do ‘popular’ na música brasileira”, nas palavras de Arnaldo Contier. Importante salientar que durante as duas primeiras décadas do século XX as elites intelectuais, tendo uma proximidade com os ideais darwinistas, adquiriram “posturas de colorações racistas, antidemocráticas e altamente preconceituosas em face das culturas populares, vistas como símbolo da ‘barbárie’, do atraso, da tradição. Por essa razão, os donos do poder reprimiram, com violência, através de forças policiais, as capoeiras, os batuques de negros, os participantes do bumba-meu-boi”²⁰.

A preocupação com o caráter “nacional” das artes ganhou força no Brasil a partir do império e nas primeiras décadas do século XX. Esse fenômeno ocorreu não apenas na sociedade brasileira mas é notada a partir do final do século XIX na Europa, quando apareceram os primeiros indícios do nacionalismo. Vasco Mariz descreve o aparecimento desta nova corrente estética vinda como alternativa para os “exageros da ópera italiana, para o romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana”²¹. Chamamos a atenção para esta divisão entre a corrente nacionalista e a “maré wagneriana” apontada por Mariz a qual analisamos como o ponto de dissensão e origem do que mais tarde se caracterizaria como modalidades do nosso tema de pesquisa.

¹⁹ Termo utilizado por Mário de Andrade para designar o que era “feito à feição do popular, influenciado pelas modas internacionais” do que era essencialmente popular, nacional, autóctone. In WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In *Música*. São Paulo, Brasiliense, 1982. (O nacional e o popular na cultura brasileira).

²⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira, in *Revista Música*, vol. 5 nº 1, maio 1994. P.44.

Utilizando material folclórico, ritmos e melodias populares, “compositores russos, espanhóis, poloneses, checos, húngaros imprimiram um colorido diferente à sua música, agregando-lhe um toque patriótico”²². Tendo tido bastante sucesso, esse *modus operandi* durou até a Segunda Guerra Mundial, quando foi sobrepujado pela tendência universalista da música.

No caso brasileiro, ainda segundo Mariz, “essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus. Como a parte mais rica e pitoresca de nosso populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1888, o público musical das sociedades de concertos olhava com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo. (...) Ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob o título de ‘tangos’ para que pudessem ser lançados e aceitos. A Semana de Arte Moderna teve efeito preponderante, em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna. Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns cinquenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós.”

Crê-se até mesmo numa possível contemplação do Teatro de Revista pela Semana de Arte Moderna uma vez que o Teatro de Variedades foi tema de manifesto pelo futurista Marinetti.²³

Compositores como Carlos Gomes e Brásílio Itiberê da Cunha são tidos como precursores da música nacionalista. Carlos Gomes escreveu em 1857

²¹ MARIZ, V. *Op. cit.*, pp. 115-6.

²² *Idem, ibidem.*

²³ VENEZIANO, N. *Op. Cit.*, pp. 68-9.

A Cayumba, uma dança de negros para piano solo e Brasília Itiberê *A Sertaneja*, primeira peça escrita com um motivo popular: “balaio, meu bem, balaio”. Do final do século XIX temos Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Henrique Oswald, Leopoldo Miguez como compositores que se utilizaram em maior ou menor grau, de elementos da temática brasileira, fosse folclórica ou popular. Dentre estes, Vasco Mariz destaca Alexandre Levy com a *Suite Brasileira* para orquestra como “o verdadeiro toque de alvorada da música brasileira”²⁴.

Interessante seria o aprofundamento posterior no estudo de dois destes nomes nos processos de ruptura com as linguagens tradicionais. Um deles é Alberto Nepomuceno, tido por Enio Squeff como um sistematizador do programa nacionalista. Nepomuceno foi defensor da adoção do vernáculo nas composições assim como introdutor da música “de negros (maxixe) nos salões e nos teatros da alta sociedade”²⁵. Republicano e migrante vindo do Ceará para o Rio de Janeiro, Nepomuceno alinha-se ideologicamente com o mundo progressista, industrial e universalista. Outro é Luciano Gallet, que nos fornece a prática da harmonização de canções populares brasileiras. Fugia da utilização de temas destas canções para composição, alegando que dessa forma poderiam não sair “brasileiras”²⁶ e conjugava-se fortemente com os postulados do projeto nacionalista de Mário de Andrade que veremos a seguir.

Em suma, essa etapa do nacionalismo, romântica, operística e pianolátrica – adjetivando termo cunhado pelo próprio Mário de Andrade –, gerou e, ao mesmo tempo, foi sobrepujada por um espírito nacional cada vez mais

²⁴ *Idem*, p. 119.

²⁵ SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

²⁶ TRAGTENBERG, L. *Op. cit.*, p. 48.

arraigado na intelectualidade. Jorge Coli destaca que “...Nos idos de 1926, Mário de Andrade está preocupado com as marcas de um espírito coletivo sobre a criação artística. Trata-se do pressuposto para que estas inflexões constituíssem os componentes de um espírito nacional, que surgia para ele como questão maior...”²⁷. Dois anos depois Mário de Andrade publica o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, que Arnaldo Contier expõe como marco do Nacionalismo Musical. Nessa obra, o autor estabelece princípios para a composição que Contier resume da seguinte forma:

“1. o compositor deve fundamentar suas obras na folc música brasileira. O aproveitamento das fontes folclóricas pelos compositores reflete uma das principais teses pelo autor (...).

2. Como o compositor nacionalista deve sentir esse inconsciente coletivo? Deve seguir três processos:

a) empregar integralmente melodias folclóricas em suas peças (...)

b) modificar um ou outro trecho de uma melodia folclórica (...)

c) inventar uma melodia folclórica própria... Não se trata do folclore ‘puro’, mas da música erudita de inspiração popular.

3. Quanto à técnica de composição, o compositor deve empregar o contraponto (neoclassicismo). Mário de Andrade justifica esse princípio (posteriormente utilizado por C. Guarnieri e seu grupo) partindo de duas justificativas básicas:

a) os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades, ao contrário da polifonia, que se aproxima do inconsciente coletivo do povo brasileiro. (...)

²⁷ COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, Unicamp,

b) a linguagem da maioria dos cantos folclóricos prende-se a processos harmônicos que são geralmente precários, paupérrimos, portanto de difícil *aproveitamento* pelo compositor ao tentar escrever *música nacionalista*;

4. O compositor deve incluir em suas peças alguns instrumentos folclóricos, tais como ganzá, urucungo, chocalho, entre outros (...)

5. O compositor deve redefinir a estrutura das formas de composição, procurando substituí-las, na medida do possível, pelas formas existentes no folclore brasileiro; assim, por exemplo, substituir a giga ou sarabanda das suítes tradicionais pelo samba ou pela seresta.²⁸

O item 2 descreve na verdade, como uma cartilha, as três fases pelas quais os compositores deveriam passar: “1. a fase da tese nacional; 2. a fase do sentimento nacional e; 3. a fase da inconsciência nacional”²⁹.

Contier destaca ainda um possível caminho de ruptura com a música européia pela “descolonização” da música brasileira. Segundo ele, Mário de Andrade rejeitava a utilização do folclore como puro elemento exótico, como a ênfase dada às estruturas rítmicas e melódicas tal como ocorria nos primeiros trabalhos de Villa-Lobos, que agradavam sobremaneira aos europeus. Os “...compositores que empregavam sistematicamente o ritmo sincopado (...) distanciavam-se, de acordo com as teorias de Mário, de uma autêntica Arte Nacional”³⁰.

Salientamos que Mário de Andrade, assim como seus partidários, tentava fugir das tradições européias, fundamentando-se em pesquisas das

1998. p. 351.

²⁸ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2a. ed. rev. e ampl. São Paulo, Novas Metas, 1985. pp. 27-8-9.

²⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962. p. 43.

³⁰ *Idem*, p. 30.

tradições populares brasileiras. No caso específico do gênero operístico, tais pesquisas o levaram a uma proposição reformísta no sentido do coletivo, gerando a criação de um libreto para uma ópera coral. Este por sua vez gerou uma das únicas óperas escritas para coro, por Francisco Mignone: *O Café*³¹.

Jorge Coli descreve que Mário de Andrade, então imerso na questão do individual *versus* coletivo, propõe um retorno à “pureza do teatro cantado” - cujas origens se encontram nas tragédias gregas - assim como é influenciado pela concepção social da ópera *Boris Godunov* de Rimsky-Korsakov onde, na versão de 1874, é diminuída a importância dos personagens em favor das forças sociais. Radicalizando então esta concepção, Mário de Andrade retoma a “pureza” e a “naturalidade” do coro grego gerando uma “ópera coletiva”, uma ópera coral, que “lidasse com massas; em vez de solistas virtuosísticos que sempre foram o elemento principal de desmoralização artística, (...): em vez de personagens solistas, personagens corais. Enfim uma ópera inteira exclusivamente coral”³².

A proposta de Mário de Andrade, retomando o ideal do coro grego, de certa forma se configura muito próxima à prática do Coro-Cênico, visto que esta é essencialmente coral, coletiva, e sem intuídos solistas.

O movimento nacionalista na música, que se iniciou com obras para piano, orquestra e ópera, amplia-se para o canto coral mais sistematicamente a partir de Villa-Lobos.

³¹ Além desta, o libreto *O café* gerou composições de Marlos Nobre e de Claudio Santoro (deste, uma suite de bailado).

³² ANDRADE, Mário de. Psicologia da criação. *Mundo Musical, Folha da Manhã*, 11/11/1943. *Apud* COLI, J. *Op. cit.*, p. 326.

3 VILLA-LOBOS E O CANTO ORFEÔNICO

Villa-Lobos escreveu em 1919 as *Canções Típicas Brasileiras*, primeiro bloco importante de canções com recriação de temas folclóricos. Dentre sua imensa obra, destacamos para este trabalho as obras didáticas *Solfejos* em dois volumes, *Canto Orfeônico* em dois volumes e o *Guia Prático* em onze volumes contendo: canções infantis populares; hinos nacionais e escolares, canções patrióticas e hinos estrangeiros; canções escolares nacionais e estrangeiras; temas ameríndios do Brasil e do resto da América, melodias afro-brasileiras e folclore universal; peças do repertório universal e; repertório de música erudita.

Por achar que o canto coletivo era o meio mais simples e eficaz de educação musical e social da juventude, Villa-Lobos concentrou aí seus esforços “arregimentando corais de professores e alunos em contextos cívicos que vão ganhando respaldo institucional progressivo”³³. Este projeto, denominado Canto Orfeônico³⁴, acaba sendo encampado por Getúlio Vargas em 1932 (atendendo a “dramático apelo” do compositor³⁵). Apaixonadamente, professores e colaboradores se empenhavam nas concentrações corais em estádios de futebol que progressivamente aumentavam de tamanho e importância. Embora o resultado não fosse propriamente artístico, alcançava-se o efeito e a comoção, inesquecíveis, segundo comentários até mesmo de Carlos Drummond de Andrade³⁶.

³³ *Idem*, p. 178.

³⁴ O canto orfeônico (termo originário de Orfeu, deus da música na mitologia grega) foi empregado com características diferentes em países como França, Espanha, Portugal e na América Latina. No Brasil, foi uma prática de ensino musical, utilizado em escolas, através de canções populares, nacionais e hinos civicos, regidos pelo sistema de manossolfa (solfejo feito por sinais com a mão).

³⁵ *Idem*, p. 179.

³⁶ HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987. p. 68.

O projeto do Canto Orfeônico não pode porém ser visto desligado do projeto ideológico da época. Ao falarmos sobre ele é inevitável falarmos também em Getúlio Vargas, que presidiu o país na era de 1930 a 1945.

De 1930 a 1937 o país viveu intensa experimentação política cujo esforço de reorganização nacional “resultou em sete anos de agitada improvisação, incluindo uma revolta regionalista em São Paulo, uma nova Constituição, um movimento de frente popular, um movimento fascista e uma tentativa de golpe comunista”³⁷. O Estado Novo (1937 a 1945), “versão brasileira atenuada do movimento fascista europeu”³⁸, tinha como objetivos o bem-estar social e o nacionalismo econômico, perseguidos então sob tutela autoritária.

Dentre os esforços de reorganização da nação e visando a conquista do bem-estar social, o Estado percebe a música como ponto estratégico na sua relação com as maiorias iletradas³⁹. Uma música de caráter coletivo, grandioso, valorativo das questões nacionais e que estivesse embuída da função educativa e social. Escolhida para este fim estava a música coral, não apenas no Brasil mas também em outros países. Jorge Coli nos mostra que “os regimes totalitários internacionais e, entre nós, o Estado Novo, haviam colocado em valor os cantos coletivizadores, corais e patrióticos. Eles penetravam fortemente não apenas na vida escolar, mas cultural, do país.”⁴⁰ O modelo praticado então foi o das grandes concentrações corais e para atingir tal propósito, a prática disciplinadora cívico-artística escolhida foi o orfeão escolar ou Canto Orfeônico.

³⁷ SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. 7a. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 26.

³⁸ *Idem, ibidem*.

³⁹ WISNIK, J. M. *Op. cit.*, p. 133.

⁴⁰ COLI, J. *Op. cit.*, p. 349.

Foi neste contexto, e antes mesmo do Estado Novo, já no início dos anos 30, que Villa-Lobos iniciou o seu projeto de Canto Orfeônico. Dez anos mais tarde foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, culminando então na maturação do movimento nacionalista no Brasil com amplo apoio institucional.

Esta pedagogia cívico-social-disciplinadora, segundo Wisnik uma “pedagogia autoritária”, proporcionou grandes concentrações corais de até 40.000 vozes onde se entremeavam programas cívicos e “culturais”, envolvendo obras de Beethoven, Palestrina e do próprio Villa-Lobos. Esta faceta autoritária não é tida ou considerada por muitos – é até mesmo relevada –, uma vez que se defende uma “orientação humanística” não só ao projeto orfeônico mas também ao projeto de governo getulista. No entanto, tal orientação promovia em tese uma expressão das massas, mas somente no que lhes fosse permitido, ou seja, a música tida como nacional e popular, distinta da “popularesca” e submetida a uma figura cultuada, o regente. Baseando-se em Walter Benjamin, Wisnik descreve que “o projeto do canto orfeônico quer fazer com que o corpo social se exprima, desde que não faça valer seus direitos, mas que se submeta ao culto e às ordens de um chefe”⁴¹.

Portanto, numa análise estrita, em razão da estreita relação de Villa-Lobos com Getúlio Vargas, e da forma como foi conduzido, apesar da sua inicial intenção humanística, educacional e cultural, o Canto Orfeônico acabou caracterizando-se como a resultante musical de uma “preocupação com o bem-estar social de fundo nacionalista inequivocamente antidemocrática”⁴².

⁴¹ *Idem*, p. 189.

⁴² SKIDMORE, T. *Op. cit.*, p. 52.

Em contraposição a esse projeto, erudito por excelência, a música urbana, de rádio, “popularesca”, “indisciplinada”, a “falsa música popular”, continuava seu caminho. Tinha no samba o reduto da boemia e do elogio do ócio, e no samba-exaltação o diálogo com o poder no sentido do elogio da ordem, do trabalho e das belezas do país e de seu povo. O fim deste período provocou uma maior liberalização dos temas das canções, mantidas sob censura, justamente no período áureo do rádio, entre as décadas de 40 e 50. Neste década surgem então os cantores ídolos de massa, cujo assunto retomaremos mais adiante.

4 OS MADRIGAIS RENASCENTISTAS

Com o fim da Segunda Guerra e a morte de Getúlio Vargas, o canto orfeônico desvaneceu-se. Um processo de internacionalização da produção musical se inicia, tanto na música urbana, popular, quanto na erudita.

Os coros do país começam a cantar um repertório diferente, composto de peças renascentistas. Esse repertório coral torna-se uma opção e uma contraposição ao canto orfeônico. Com peças gostosas de serem cantadas e de escrita impecável, as renascenças eram cantadas no seu original, sem arranjos e sem versão para o português, práticas freqüentemente utilizadas até então, especialmente no canto orfeônico.

Cantava-se agora em francês, italiano, espanhol, inglês, alemão. Jannequin, Purcell, Monteverdi e Lasso voltaram a fazer parte do rol de compositores mais cantados. Das grandes formações corais do canto orfeônico passou-se à criação de “madrigais”, conjuntos menores e por conseguinte, mais especializados, mais sofisticados e, portanto, mais elitistas.

Villa-Lobos continuava a fazer parte do repertório mas as peças do canto orfeônico foram sendo postas de lado. Foi-se estabelecendo o estigma do

autoritarismo e fascismo ligado ao canto orfeônico. Ao mesmo tempo a atividade coral foi se libertando do preconceito em relação à música popular, à música de rádio, que, a partir da década de 50, foi sendo incorporada ao repertório através dos arranjos.

Até então era considerada para o canto coral somente a música folclórica, cuja “respeitabilidade” era apoiada pelas tendências nacionalistas baseadas na política Jdanovista, ou então determinadas músicas populares condizentes com o caráter moralista ou romântico das agremiações como por exemplo *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense⁴³, entre outras⁴⁴.

Os princípios da música realista (clássica) estabelecidos pelo jdanovismo na União Soviética se fundamentavam:

- 1º) no emprego do atonalismo não ortodoxo e do sistema tonal;
- 2º) na expressão do ‘natural, do belo e do humano’;
- 3º) no reconhecimento dos valores herdados do classicismo;
- 4º) na organicidade ligada à pesquisa da música popular (melodia, ritmos);
- 5º) na concepção de ‘cultura popular’ enquanto divulgação das obras produzidas almejando conquistar as massas;
- 6º) no sentido de assimilar, sob um ângulo ‘agradável’, esse tipo de música, tornando-o uma fonte de prazer, de otimismo devido à sua fácil compreensão.

⁴³ Segundo Almirante, em carta enviada a ele por Villa-Lobos, este diz taxativamente que a música foi composta por João Teixeira Guimarães (João Pernambuco), in ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo, Paulo de Azevedo Ltda., 1963. p 13-4.

⁴⁴ Um dos grupos corais mais importantes do país à época, o Madrigal Renascentista, fundado e regido por Issac Karabtshevsky, gravou um LP com peças da renascença assim como arranjos folclóricos de vários países. Agora essas, apenas duas peças de Villa-Lobos com caráter “nacional”: *Estrela do Céu é Lua Nova* e *Rosa Amarela*. Também o Madrigal Revivis, hoje integrado ao Coral da USP de Ribeirão Preto e formado na Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto em 1970, surgiu desta tendência que nos remete a Koellreuter, Klaus Dieter Wolf, etc.

Em contrapartida, a doutrina do realismo socialista na música condenava, veementemente, as seguintes premissas:

- 1º) a música formalista baseada no atonalismo ortodoxo;
- 2º) o emprego excessivo pelo compositor de acordes dissonantes sucessivos;
- 3º) os sons de conotações 'falsas, vulgares, patológicos';
- 4º) a busca do 'novo' a qualquer preço (modismo);
- 5º) a negação da expressão de emoções representativas de um individualismo excessivo atrelado a uma 'elite' restrita e 'fechada', ou seja, a um ínfimo número de 'iniciados', em geral, pessoas 'egoístas';
- 6º) a total incompreensibilidade de seus signos pela maioria do povo soviético"⁴⁵.

Pois bem, os princípios jdanovistas infiltraram-se de tal forma no pensamento musical brasileiro que, apesar de várias controvérsias, o nacionalismo musical na década de 1950, segundo Contier, tornou-se o projeto hegemônico da arte erudita no Brasil.

O repertório coral tido como de qualidade, estabelecido nessa época era, portanto, resultado da junção de peças renascentistas, composições originais para coro, obviamente de cunho nacionalista, e alguns poucos arranjos de música folclórica.

⁴⁵ *Idem*, pp. 31-2.

CAPÍTULO II

O CORO ENTRA EM CENA

Nos anos 60 o Cinema Novo, a Bossa Nova, o Tropicalismo, o Movimento Concretista, o teatro de Boal, a televisão, o elemento visual que emerge em todas as artes, o *happening*, dão margem para a experimentação e incorporação de linguagens mistas.

Embora discretamente, as experimentações ocorreram também no canto coral, surgindo duas correntes de Coro-Cênico: a primeira, que denominamos **vanguardista**, advinda mais especificamente do Movimento Concretista, e a segunda, que denominamos **cancionista**, advinda do trabalho com arranjos de canções por Samuel Kerr.

1 Primeiras composições

O Movimento Concretista foi a força motriz do pensamento artístico de então. Na área musical erudita o Movimento Música Nova¹ foi o seu correspondente. Os compositores a ele ligados criavam obras de cunho metalinguístico, e almejavam explorar, entre outros, os aspectos da multidirecionalidade das artes e ciências. De caráter internacionalista, o movimento se mantinha crítico e irônico em relação ao subdesenvolvimento nacional. Reportando-se politicamente às esquerdas, era ao mesmo tempo acusado por elas de divisionista². Criticavam sobremaneira o nacionalismo, a “xaropada

¹ O movimento iniciou-se com o Manifesto Música Nova, assinado em julho de 1963 por Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Carreia de Oliveira e Alexandre Pascoal.

² Este comentário foi feito por Rogério Duprat in *Caderno de Música*, Dezembro/81, p. 6.

folclórico-nacionalista”, segundo Décio Pignatari. Olivier Toni disse que o movimento “era uma reação contra esta idéia primitiva de escrever ‘música brasileira’, de usar síncopa, motivos índios, do norte do País”³. Em relação à síncopa, esta fazia parte da simbologia da música nacionalista, existindo inclusive uma “tabela” com os “principais ritmos que atúam (*sic*) na musica brasileira”⁴ nos livros de canto orfeônico.

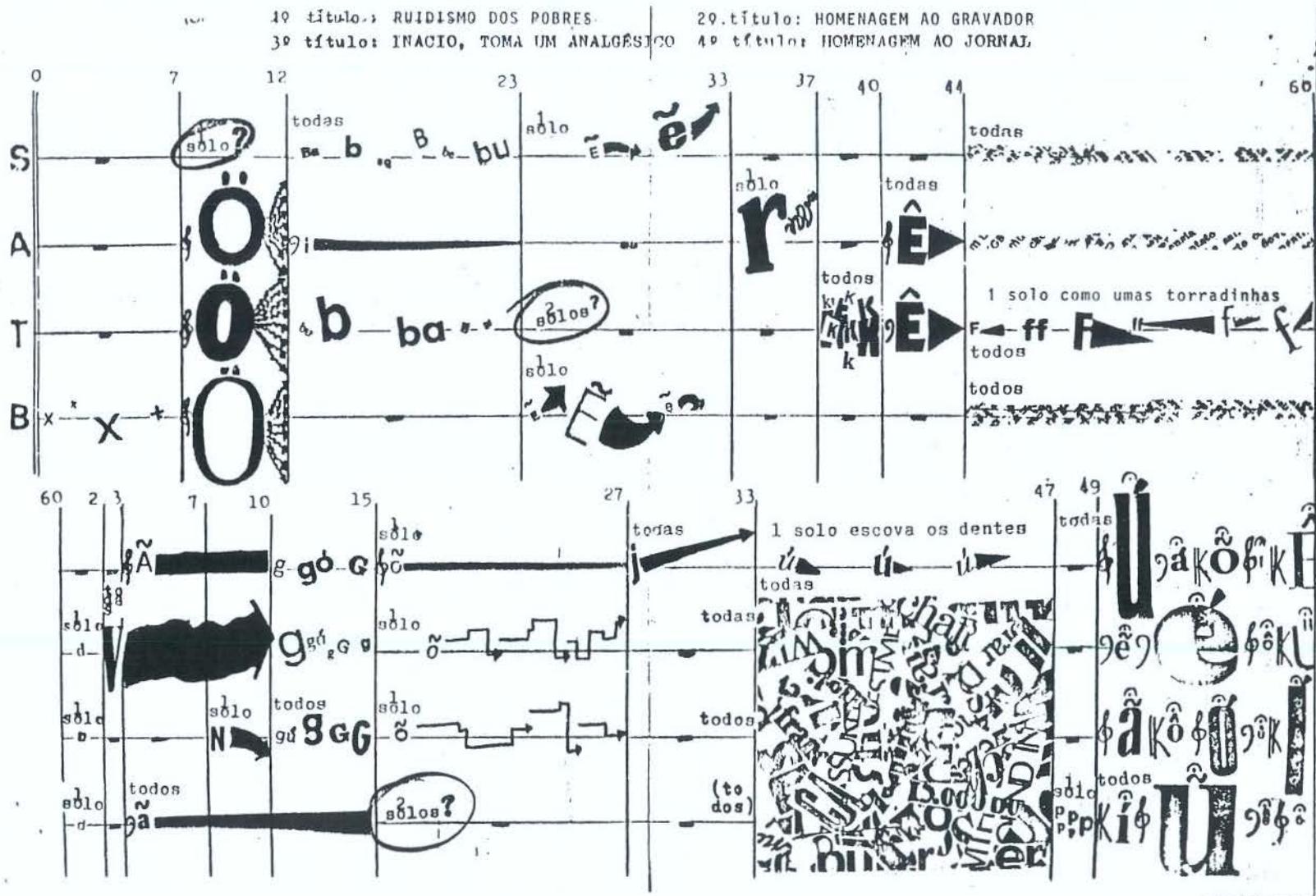
O precursor do movimento, segundo Rogério Duprat, foi Damiano Cozzela, que compôs para coro entre outras a peça *Ruidismo dos Pobres...* (Fig. II-1), exemplo de abertura às experimentações cênicas, à “não-música”, à intervenção, ao *happening*.

A peça recebeu quatro títulos: *Ruidismos dos pobres*; *Homenagem ao gravador*; *Inácio, toma um analgésico*; *Homenagem ao Jornal*, podendo ser escolhido qualquer um deles. É composta por blocos cuja medida temporal se dá por segundos. Cada bloco indica uma sonoridade a ser executada baseada em vogais e consoantes, segundo o próprio autor, existentes na língua portuguesa do Brasil. O efeito sonoro resultante é o de uma colagem sonora, tal qual uma composição para fita magnética. Da mesma forma, a partitura é também uma colagem com recortes de letras, pedaços de palavras e desenhos. A peça é entremeada de ação cênica por intermédio de solos *ad libitum* indicados pelo sinal de interrogação e solos com ações corriqueiras tais como “comer umas torradinhas” ou “escovar os dentes”. A estrutura do coro se mantém tradicional (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo). Facilmente verificamos nesta peça uma intencionalidade da execução de uma música de vanguarda frente às possibilidades do coro brasileiro, aliada à presença de elementos críticos.

³ Olivier Toni in *Caderno de Música* - Dezembro/81, p. 4.

⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico*. vol. 2. São Paulo, Irmãos Vitale. 1951. p. 5.

Fig. II-1: Primeira página de *Ruidismo dos pobres...* de Damiano Cozzella



Outro exemplo próximo ao *Ruidismo dos pobres...* está a peça *Nascemorre*, escrita por Gilberto Mendes entre 1962 e 1963, e baseada em poema homônimo de Haroldo de Campos. As obras para coro *Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola)* (Fig. II-2) e *Asthmatour* são os exemplos mais importantes desse período. *Beba Coca-Cola* caracteriza-se como uma peça divertida e ao mesmo tempo de postura crítica ao mercado de consumo. O poema de Décio Pignatari é repetido em blocos sucessivos, aliados a efeitos de sons expirados, falados e microtonalismos. A palavra final do poema, “cloaca”, só entra na peça também no seu final, gritada e repetida três vezes. Esta peça foi executada no mundo todo e sempre com enorme sucesso⁵. *Asthmatour* é um jingle sobre viagens aéreas organizadas por uma agência de viagens (Asthmatour), onde Mendes faz experimentações com polifonia de gargarejos, frases cantadas com água na garganta, bombinha antiasma e ação cênica de um “ouvinte” disfarçado na platéia que sobe ao palco tentando enganar um cantor.

Podemos situar essas obras como precursoras do Coro-Cênico de linhagem vanguardista, composicional, erudita, e seguidora dos conceitos estéticos do movimento concretista, muito embora Gilberto Mendes as denomine de “teatro musical” ou de peças com “ação musical”, seguindo a codificação da música contemporânea de vanguarda⁶.

⁵ Gilberto Mendes relata a apresentação desta peça pelo Cobra Coral, com regência de Marcos Leite, no Rio de Janeiro, quando seis meninas levantaram as blusas mostrando, além dos seios, as seis letras da palavra cloaca. In MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo, EdUSP/Giordano, 1994. p. 107.

⁶ Peças de teatro musical ou com ação teatral para coro relacionadas em MENDES, G. *Op. Cit.*: Para Coro a Cappella: *A Grande Babilônia*, para SATB. Texto: *O Apocalipse* de S. João. De *O Apocalipse*, teatro musical de sua autoria. 1967; *Motet em Ré Menor* ou *Beba Coca-Cola*, para SATB e ação teatral. Texto: Décio Pignatari. 1967. Obras Experimentais Diversas: *Nascemorre*, para SATB em microfons, 2 máquinas de escrever e *tape recording*. Texto de Haroldo de Campos. 1963; *Vai e Vem*, para SATB, *tape recording* e 1 toca-discos, com ação teatral. Texto de José Lino Grunewald. 1969; *Asthmatour*, para vozes e percussão: pandeiro, maracas, crátalos e ação teatral. Texto: Antônio José Mendes. 1971. Várias outras para ação teatral e outras formações estão relacionadas no livro.

Coralusp

Coroal
universidade de são paulo

Ribeirão
MOTET
em Ré menor

POEMA CONCRETO DE SÉCIO PIGNATARI
MUSICA DE GILBERTO MENDES

The musical score is organized into three systems, each with five staves corresponding to the vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the notes, often with syllables separated by spaces. Dynamic markings such as *f*, *ppp*, and *p* are placed above or below the staves. The first system includes a *f* marking at the beginning and a *f* marking above the Bass staff in the fifth measure. The second system starts with a *ppp* marking. The third system includes a *p* marking at the beginning and a *p* marking above the Bass staff in the fifth measure. The lyrics for the first system are: S: cola; C: babe cola, baba coca, babe cola, caco caco, cola; T: bebacocacola, babe cola, beba coca, babe cola, caco caco, cola; B: caco caco, cola. The lyrics for the second system are: S: bebacocacola, babe cola, beba coca, babe cola, caco caco, cola; C: bebacoca cola, babe cola, caco caco, cola; T: bebacocacola, beba coca, babe cola, caco caco, cola; B: bebacocacola, cola. The lyrics for the third system are: S: BA; C: P; T: bebacoca, caco caco, cola; T: bebacoca, BA; B: bebacocacola, babe cola, caco, BE.

Fig. II-2: Primeira página de *Motet em Ré menor* (Beba Coca-Cola)

Esta modalidade de Coro-Cênico praticamente não teve continuidade. As peças com “ação teatral” apresentadas hoje em dia são praticamente as mesmas, com um caráter amadorístico de *performance*, sem recursos de direção ou preparação cênica dos cantores. Muito embora se caracterizasse como vanguarda internacional e de enorme aceitabilidade, estranhamente não aconteceu o desenvolvimento desta linguagem.

Tragtenberg assinala que, ao final dos anos 60, enquanto em âmbito mundial respirava-se uma pluralidade de meios e linguagens, no Brasil, “inúmeros compositores silenciaram ou adotaram uma espécie de sotaque clichê de música nova”⁷. Dentre os compositores do movimento que se mantiveram em produção seguindo alguns princípios do Manifesto, talvez o único seja Gilberto Mendes, embora em certo sentido o renegue⁸. “Os mais ligados à música informal e multidisciplinar (de raiz cagiana) partiram para uma atuação na música popular, no mesmo período da Tropicália, escrevendo arranjos para canções (Júlio Medaglia, Sandino Hohagen, Damiano Cozzella e principalmente Rogério Duprat)”⁹.

No Estado de São Paulo, mais modernamente, poucos são os exemplos de composições com indicação de cenas e roteiro, como *Noigandres*, de Marco Antonio da Silva Ramos¹⁰. De caráter mais simples citamos *Quadrilha* de Raul do

⁷ *Idem, ibidem*.

⁸ “Renego o Manifesto. Tivemos boa fé, achávamos que a música nova estava ligada às reformas sociais. Ela era aparentemente revolucionária. Mas nos tornamos inocentes úteis da ideologia burguesa, a serviço do capitalismo”. In *Cadernos Música* - Dezembro/81, p. 5.

⁹ *Idem, ibidem*. Após esse período alguns seguiram o caminho acadêmico: Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal, Damiano Cozzella (ligado enormemente a arranjos corais), Régis Duprat (musicologia); Júlio Medaglia seguiu o rumo da regência e produção de concertos; Sandino Hohagen é pianista e regente; Rogério Duprat faz jingles, discos, música para filme (segundo ele próprio, músico por taxímetro).

¹⁰ A peça *Noigandres*, descrita na dissertação de mestrado de Fábio Cardozo Cintra e realizada pelo Coral da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) entre 1982 e 1983, é um misto de composição e roteirização de peças renascentistas, folclórica e arranjos de música popular entremeadas por textos e poemas. Podemos considerá-la como uma continuidade da própria dissertação de mestrado do autor - *Canto coral: do repertório*

Valle. Encontramos, portanto, poucas obras escritas para esta modalidade do recém criado Coro-Cênico. A indagação de Lívio Tragtenbeg sobre quais “resultados criativo-culturais gerou o Música Nova”¹¹ se mantém, desta forma, ainda aberta.

2 Arranjos

Em relação ao repertório coral não erudito brasileiro, este começou a se diversificar passando lentamente, no decorrer de aproximadamente duas décadas, do folclórico para o popular clássico¹² e deste para o popular de massa, lembrando ainda que os programas de concerto eram mistos, compostos pelas partes erudita, folclórica e eventualmente popular. Cozzella foi um dos maiores responsáveis por essa diversificação, com uma imensa produção de arranjos para coro que vão desde *Os Carnavais I* e *Os Carnavais II*, aos *poutpourris* de Rita Lee e Beatles¹³.

O movimento Bossa Nova forneceu incontáveis peças para arranjo coral. Provavelmente suas progressões harmônicas mais complexas trouxeram aos arranjadores, de formação erudita na sua maioria, mais liberdade e prazer na manipulação do material sonoro. O coro, por sua vez, passou a sentir uma proximidade maior com a sonoridade popular vigente, diferente das síncopas nacionalistas. Sentiu mais charme, mais *swing* no cantar.

temático a construção do programa, defendida em 1988 junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

¹¹ TRAGTENBERG, L. *Op. cit.*, p. 34.

¹² Denominamos de popular clássico as canções populares mais antigas (p. ex. da época do rádio e dos velhos carnavais), que fazem parte, hoje, de um repertório de caráter mais tradicional e menos comercial.

¹³ Dois coros funcionaram como receptores das atividades descritas. O Madrigal Ars Viva, de Santos, de caráter vanguardista desde a sua fundação, foi o responsável pelas primeiras audições das peças de Gilberto Mendes. O Coralusp, de São Paulo, foi o grande laboratório dos arranjos e composições de Cozzella.

Os arranjos de canções populares, trazendo o ritmo para o coro, propiciou não apenas uma possibilidade mas uma necessidade de maior liberdade corporal. Para tanto, passou-se a utilizar técnicas de relaxamento e exercícios de soltura que se tornaram parte do aquecimento inicial dos coros. Embora não se soubesse precisar, tais exercícios eram na sua maioria jogos e exercícios teatrais advindos do diretor Augusto Boal, que por sua vez se utilizava também de exercícios de Stanislavsky e Brecht¹⁴.

Da mesma forma como os coros amadores, a atividade teatral desenvolvida por Boal destinava-se primordialmente a não-atores e tinha caráter declaradamente político de esquerda. Os exercícios e jogos foram utilizados entre 1956 e 1971 pelo Teatro de Arena de São Paulo, do qual foi diretor artístico, que ansiava e “lutava pela criação de uma arte nacional e popular, uma arte combativa”¹⁵. Novamente nos deparamos com a questão da identidade nacional.

De certa forma, este foi o contexto político-social-artístico que propiciou novas experimentações no canto coral, sendo que a mudança mais promissora, no que concerne ao Coro-Cênico, coube a outro nome: Samuel Kerr. Professor, regente e arranjador, Kerr possibilitou, com uma proposta de trabalho que se utilizava basicamente de arranjos, a criação de uma outra modalidade do Coro-Cênico: a **cancionista**. Nesse sentido, demonstramos, através de uma análise de seu trabalho, todo o seu processo de criação.

¹⁴ A sistematização desses exercícios foi realizada pelo diretor em BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977. (Teatro Hoje, vol. 30)

¹⁵ BOAL, A. *Op. cit.*, pp. 10-1.

3 Samuel Kerr

3.1 Sua história

De grande importância para a compreensão de determinadas posturas profissionais de Samuel Kerr é o conhecimento da sua formação musical e cultural, estreitamente ligada, até certo tempo, à igreja presbiteriana.

Nascido em São Paulo em 1935, Samuel Moraes Kerr iniciou estudos de piano em 1949 e de órgão em 1955, sendo a partir daí e durante 5 anos o organista da Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo. A partir de 1957 frequentou os Seminários de Música da Pró-Arte tendo como professores nomes como Hans Graf, piano, Damiano Cozzella, tudo! (sic) e Roberto Schnorremberg, tudo! (sic). Através dos Seminários, a música coral renascentista cantada no idioma original, fosse alemão, francês ou italiano, começou a ser difundida e tida como a verdadeira, séria e boa música coral, vindo em oposição à realidade de então, que era a do canto orfeônico e de corais de igreja.

A partir de 1960 participou de cursos de formação de professores organizado pelo Governo do Estado de São Paulo tendo, entre outros, Diogo Pacheco como professor de regência. Nessa mesma época atuou intensamente como organista, fosse na própria igreja ou como recitalista.

A fim de situarmos alguns acontecimentos citados mais adiante, registramos ainda o início de sua atividade como regente em 1962 na Terceira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo. Após isso, atuou de 1963 a 1965 no Coral Atlas (Indústrias Villares) e de 1964 a 1974 no Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo.

Além destes, foi regente de vários outros corais e conjuntos orquestrais, dentre eles a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo. Organizou vários movimentos corais (encontros, festivais) e acumulou vasta experiência de ensino, sendo esta prática, e a preocupação com ela, um verdadeiro eixo para todas as outras atividades.

3.2 "Impactos, observações e afirmações"

Quando de sua primeira experiência em 1962 com o Coral da Igreja Presbiteriana, à qual pertencia, Samuel Kerr introduziu o repertório assimilado nos Seminários de Música da Pró-Arte modificando a realidade musical do grupo que, antes cantando hinos e salmos, passou a cantar renascenças francesas, inglesas, etc.¹⁶. O primeiro "impacto", como ele mesmo chamou, veio com a constatação de que a introdução da "boa música" no repertório do grupo provocou "um verdadeiro abismo entre coro e congregação", indo diretamente contra os princípios da igreja protestante¹⁷.

No ano seguinte, em 1963, passou a reger um coro de empresa (Elevadores Atlas). Os "cantores", diferentemente do outro grupo, nunca houveram tido qualquer experiência coral e o segundo "impacto" ocorreu novamente em função da utilização do "inigualável" repertório renascentista, quando a dificuldade em cantar tal repertório era muito grande.

¹⁶ Segundo Kerr, o coro cantava o repertório significativo da Igreja Reformada que tem na Renascença seus exemplos mais importantes. Da renascença francesa, o *Saltério Huguenote* de Louis Bourgeois e Claude Goudimel; da renascença inglesa (até Purcell), os *Anthems*, com textos do *Book of Common Prayer* e outros (entre eles textos da Igreja de Henrique VIII); da renascença alemã (até Buxtehude e Bach), o *Coral Luterano* e todas as suas aparições nos motetos, prelúdios corais (órgão), cantatas, etc., tudo cantado em português. Esse repertório era oposto ao que se fazia na igreja protestante no Brasil, com as coletâneas de hinos *Cantor Cristão* e *Salmos e Hinos* além de *Coros Sacras* (obra coral de Alberto Lackschevitz).

¹⁷ Devemos destacar a sempre estreita relação entre a igreja e a música, sendo que esta, na igreja protestante, desde a Reforma de Lutero, passou a ser cantada na sua maior parte na língua mãe, visando a clara compreensão da mensagem. Essa prática, assim como o dever da música de louvar a Deus, além da sua função comunitária, servindo de elo entre celebrante, coro e congregação, permanece até hoje.

Em 1964, desta vez com um coro universitário, o da Medicina da Santa Casa, Samuel Kerr conseguiu resultados bastante satisfatórios e com o mesmo tipo de repertório. Teve então reforçadas as suas concepções sonora e interpretativa tradicionais em função de viagens bem sucedidas ao exterior como coralista e regente¹⁸. Com o tempo, porém, percebeu que, embora possível, o custo para tal intento era imenso, além do fato de considerar que nada de novo poderia ocorrer. O terceiro “impacto” veio exatamente no momento em que, apesar dos exaustivos ensaios de uma determinada peça e por não ter conseguido o resultado adequado à sua concepção, a opção foi falar: – Cantem do jeito que vocês quiserem! Segundo Kerr, talvez por orgulho ou por provação, aconteceu um resultado sonoro imenso, aliado a uma grande emoção. Não com a “qualidade” esperada, mas com uma “outra qualidade”.

Com essas percepções e após um processo laboratorial desses fatos, Samuel Kerr pode fazer algumas afirmações que, por força da linguagem tradicional assumida (ou não) pelos coros, são ainda pouco discutidas:

1. A inadequação do repertório coral tradicional à cultura do país; 2. A necessidade de uma nova linguagem coral; e 3. A utilização do lúdico e do espontâneo como processo criativo.

3.3 Método de Trabalho

Samuel Kerr passou então a experimentar novas formas de trabalho na tentativa de modificar a realidade presente nos coros. Partia do que os próprios coristas sugerissem para então interagir com os elementos surgidos daí. Apesar de Kerr não usar técnicas consagradas (embora se utilize delas quando necessário) e

¹⁸ Samuel Kerr viajou como coralista e coordenador de uma turnê pela Itália em 1964 com a Cantoria Ars Sacra e esteve no Chile em 1967 regendo o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, participando do 1º Festival Latino-Americano da Canção Universitária conquistando dois prêmios.

nem mesmo se preocupar em estabelecer novas técnicas, podemos verificar um procedimento recorrente nos seus ensaios e apresentações, que conduz invariavelmente a um método. Um método – prolongamento de suas conclusões – onde vários elementos enquadram-se num processo laboratorial que abre espaço ao criativo, emocional, vivencial, pessoal; e deixa em segundo plano, ou até mesmo exclui, o consagrado, o técnico, o codificado.

Selecionamos então os elementos mais significativos para a descrição parcial do seu método:

3.3.1 O lúdico

Um dos elementos mais marcantes na condução de experiências musicais por Samuel Kerr é o lúdico. Segundo ele, “as pessoas têm que se sentir à vontade” para dar vazão às suas experiências pessoais e, como não se trata de teatro, nem de terapia de grupo, mas de canto coral, o lúdico torna-se o recurso mais simples para isso.

Devemos, entretanto, demonstrar a diferença entre presença do lúdico e uso do lúdico. A primeira é incentivada e encarada pelos profissionais da regência como técnica de ensaio. Ensina-se a criar espaços de descontração durante os ensaios com o propósito de aliviar tensões e “aproximar” o regente do coro. Na segunda conduta, utilizada por Kerr, o lúdico está presente e deve ser aproveitado para a liberação de sentimentos e emoções, servindo, como poderíamos denominar, de processo libertário. Com o necessário “feed back” do regente, é possível então haver uma interação de experiências.

3.3.2 Percepção interativa

A percepção interativa significa, em outras palavras, estar de olhos e ouvidos abertos e interagir com o percebido.

Sem esse elemento, de pouco serviria o processo libertário da fase anterior. No lugar de uma segmentação do ensaio na forma tradicional: relaxamento (já modernamente) – técnica vocal – leitura – intervalo – interpretação – final (“prá cima!”), surge o aproveitamento das situações sonoras, corporais ou emotivas surgidas nessa fase numa possível transcrição em atos musicais criativos. Um comentário tal como “amanhã eu vou, vai lá” é utilizado por Samuel Kerr para a procura de sonoridade num grupo¹⁹, o que poderíamos chamar de micro-interação ou interação interna ao grupo.

Dessas micro-interações resulta uma transparência da personalidade do grupo, personalidade esta que tende a se delinear mais precisamente através do repertório e da forma como esse repertório é apresentado. Para a construção deste, evidencia-se então a preocupação com a experiência alheia:

“Aberto esse canal, onde a atitude do cantor, a escolha do cantor, a opinião do cantor passam a ter importância, deixou de ter importância o repertório que eu estava acostumado a trabalhar. Nada mais daquilo servia. Passei a receber sugestões de novas músicas, refletir sobre elas e transformá-las em algo possível de ser cantado em coro. Com isso surgiu um repertório novo, formado por canções folclóricas, carnavais antigos, músicas do momento, *jingle* de rádio, prefixo de estação de rádio, canções de ninar.”²⁰

Um sentido macro-interativo, ou interação externa, estaria em atitudes propostas por Samuel Kerr como recolher peças escritas por compositores de uma cidade onde vai ser dado um curso, arranjá-las para as possibilidades que se

¹⁹ Essa frase, provavelmente ouvida por Kerr num ensaio do Coral do SESC - São Paulo, é utilizada com várias entonações e velocidades pelo grupo, visando atingir sonoridades de pássaros. Observada no programa “Contando algumas histórias” num projeto conjunto entre a Secretaria de Estado da Educação, a Fundação Padre Anchieta e o SESC.

²⁰ Samuel Kerr, em matéria realizada por Graziela Guidugli no fascículo “Quem quiser que conte outra...” da Secretaria de Estado da Educação, p. 59.

apresentem e, aliadas às suas características pessoais, praticar uma releitura do material²¹.

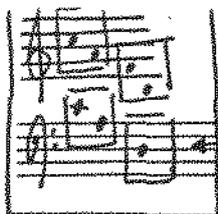
A título de exemplo, citamos o caso de uma oficina coral realizada em Franca em 1988. No encerramento, foi apresentado por todos os grupos um arranjo realizado por Samuel Kerr de uma canção intitulada *Velho Sino*, de uma compositora de canções e modinhas da cidade. Embora de muita idade, ela esteve presente na apresentação, proporcionando ao coro e público um dado histórico e uma lembrança da cultura local, além obviamente de toda emoção que tal atitude fez emergir.

No arranjo (Fig. II-3), verificamos uma característica dos arranjos de Samuel Kerr, que é a construção de sonoridades, auxiliando no preenchimento de possíveis vazios sonoros ou fornecendo a base harmônica da peça. É o caso da introdução onomatopaica sugerida na partitura, indicada como “à maneira de um carrilhão prá começar”. Sua estrutura repetitiva possibilita então a criação de uma ambientação sonora.

A estrutura simples no restante do arranjo propicia uma fácil assimilação pelo coro, intenção recorrente em Kerr.

Outra prática utilizada por Kerr também presente nesta partitura é a possibilidade de interligação com outra peça criada pela manutenção de um acorde ou de uma nota, como indicado no final do primeiro sistema.

²¹ Esse tipo de trabalho foi apresentado por Samuel Kerr numa palestra denominada “O canto coral e a memória das comunidades” na Convenção Internacional de Regentes de Coros/1999.



VELHO SINO

Valsa de Judith S. Cilurzo
Letra de Octávio Cilurzo
Arr. de Samuel Kerr

A TIMPÉLICA DE
UM CARPIDEIRO
PRA COMEÇAR

Laboratório Coral - Franca - 1988

S (PAM PAM PA-RAM PAM PA-RAM PAM PAM PAM PA-RAM PAM PAM PAM)

C VE- LHO SI- NO A LEM - BRAN- SA

T

B

C T e B repetem este trecho e
com, no último compasso imi-
tando as batidas, enquanto os
sopranos mantem a nota lá em a.

S O VE-LHO SINO EM RES- TA BRONZE CAUÇOR DE OU-TRO- RA

C EM SE - RES- TA CO- MO OU - TRO- RA

T

B

S MARCO UMA VIDA DE FES- TA E SO' DOBRES TA - GE AGO - RA

C vi - DA EM FES- TA TAN- GE A - GO - RA

T

B

Fig. II-3: Partitura de Velho Sino.

3.3.3 Procura da qualidade

Notamos que a preocupação de Samuel Kerr está antes na criação e construção da personalidade do grupo, o que ocorre na prática durante o ensaio, e não na mostra dessa personalidade, a apresentação.

Através da interação e conseqüente personalização do grupo, a questão estaria voltada então para a procura de um elemento que expressasse a personalidade do grupo e garantisse uma qualidade.

Não se trata da qualidade vista como símbolo de uma cultura como na frase “a qualidade sonora dos corais europeus”, mas da qualidade resultante da sua igualdade sígnica com o grupo. A qualidade do coro está na emoção que ele transmite, na comicidade, na informalidade, na comunicação? Há que se descobrir signos que sejam representativos do grupo²² para estabelecimento da personalidade do coro.

Apesar da defesa da prática de arranjos, Samuel Kerr não propõe o abandono do repertório tradicional – tecnicamente incomparável em termos de escrita vocal –, mas no caso de sua realização entre nós, acha que não se deveria “sofrer!” em demasia nem se preocupar com modelos estabelecidos. Segundo ele, “- Há tudo para se fazer”. Kerr continua:

“Eu acho que a educação musical, se ela resultar numa obra de arte, fantástico, mas ela não precisa ter a preocupação de vir a ser uma obra de arte (...). Trabalhar vibrações, trabalhar emoções, fazer sair para fora as emoções através da música e mais, fazer com que as pessoas estabeleçam relações que não só se emocionem no momento em que faz música, mas no momento em que ela fala, em que ela age, em que ela interage na classe

²² Signos representativos de uma ou mais qualidades são chamados de qualisignos, termo elaborado por Charles Sanders Peirce em seus estudos da Teoria Semiótica.

(...). Se disso tudo vier uma tradição musical, se disso nós viermos a descobrir como é que o brasileiro faz música, qual o instrumento que deve ter à disposição, nossa, seria uma maravilha, mas, antes de mais nada, é preciso trabalhar a emoção do aluno para sensibilizá-lo prá tudo, prá vida.”²³

No artigo intitulado “L’enseignement de la musique au Brésil”²⁴, Kerr manifesta-se sobre o aparecimento, no final da década de 50, de grupos corais como uma reação ao canto orfeônico, que consideravam esse trabalho “prejudicial ao verdadeiro canto coral, e fizeram conhecer enormemente a música da Renascença cantada em línguas estrangeiras”. Transcrevemos agora um trecho um tanto quanto longo desse artigo, mas que nos permitirá compreender o ponto de vista do autor desse momento do canto coral:

“Esses grupos proliferaram chegando a oferecer ao ‘mercado’ de trabalho musical uma saída séria a muitos de meus colegas e a muitos estudantes de música. As indústrias, os bancos, as associações e entidades sociais diversas se miraram a criar cada qual o seu ‘coral’. Mas, outra vez, a orientação não veio nunca do canto orfeônico, nem das idéias de Villa-Lobos, mas de um modelo, para mim não brasileiro, utilizando um repertório muito difícil, e que começa a necessitar dos coralistas verdadeiros estudos de canto ou, - como se começou a dizer - de ‘técnica vocal’. Eu posso estar enganado, mas esse movimento coral apreendeu característica totalmente diferentes do nosso esforço educativo com o canto orfeônico e difundiu uma maneira de cantar totalmente estranha à nossa maneira de ser, uma prática sem dúvida próxima da tradição coral das igrejas protestantes com a herança harmônica vinda da Reforma do

²³ Comentário de Samuel Kerr no programa “Contando algumas estórias”.

²⁴ Artigo da revista *L’éducation musicale* n° 279 e 280 onde SK, em forma de carta, escreve sob o título “A importância dos corais na formação artística da juventude” (“Le rôle des chorales dans la formation artistique de la jeunesse”).

século XVI, tudo como não é assimilado aqui. (...) Certos grupos corais chegaram a fazer turnês ao exterior com muito sucesso e voltaram cobertos de glória e de orgulho, como se os louros colhidos no estrangeiro pudessem compensar a incompreensão do público brasileiro. Incompreensão? Mas tudo era cantado em língua estrangeira, repertório historicamente interessante, mas sem tradição entre nós! Se eles houvessem consentido a se interessar naquilo que nós fizemos antes com o canto orfeônico, eles teriam podido estabelecer muitos elos com o público. Eles cantavam bem qualquer peça inspirada no nosso folclore, mas sem expressão rítmica autêntica, e com uma ligeira afetação italiana ou alemão, conseqüência da técnica vocal que lhes era ensinada.”²⁵

Podemos observar neste contraponto de realidades, um distanciamento muito grande de ação entre as duas correntes, o que levou Kerr então a assumir a procura por uma nova linguagem ou, como podemos supor, pela procura do “elo perdido” do canto orfeônico.

3.3.4 Trabalho em equipe

A introdução da canção popular brasileira nos coros (com os códigos a ela vinculados), somada ao processo da prática da criatividade nos ensaios, propiciou aos cantores uma natural informalização da postura cênica no ato interpretativo.

Samuel Kerr realizou experimentações ligadas à canção popular e informalização da postura com o Coral da Santa Casa no final da década de 60 e início da de 70. Isso gerou uma necessidade de especialidades. Não era mais suficiente para o coro o regente com sua experiência musical. Necessitava-se também de outras pessoas que atuassem em áreas como teatro, cenografia, expressão corporal, etc.

²⁵ Tradução realizada pelo autor da dissertação

“Num certo momento, eu pedi auxílio de uma outra área. É um momento em que você vai precisar de outras especialidade para fazer o coral. Eu disse para os meninos do coro: - Quem conhece um estudante de arquitetura? Um deles apresentou o Rainer Yacob, que fazia Comunicação Visual com o Flávio Império, que era o homem da cena, do visual. Nós não tínhamos mais uniformes, nem estrado, não tínhamos mais nada (...) Nós tínhamos uma música, que era do Chico Buarque e falava do Ano Novo e de uma cidade miserável, que tinha que ficar bonita porque o rei ia chegar²⁶.

A partir deste texto, o coro trouxe de casa tudo quanto era roupa velha e tudo que estava no fundo do quintal, retalhos que a mãe não ia usar, latas, caixotes. Com isso a gente montou um estrado e vestiu o coro (...) Quando os meninos do coro começaram a experimentá-las (as roupas) e decidir sobre elas, começaram a sofrer toda uma influência vocal. Porque uma coisa é você estar vestido com uma toga preta, vermelha, ou verde e outra é você ir para o palco e preparar-se para cantar vestido de noiva, ou com uma roupa de sheik ou com uma roupa de engraxate.”²⁷

Para ilustrar esta diferenciação, demonstramos o Coral da Santa Casa na sua primeira etapa, quando de uma apresentação em concurso no Chile, vestido com um uniforme desenhado pelo figurinista Alceu Penna (receberam prêmio de coro melhor trajado) (Fig. II-4) e o coro numa apresentação em 1972 (Fig. II-5).

²⁶ A canção chama-se *Ano Novo*, gravada em 1967 no disco intitulado Chico Buarque de Hollanda - vol. 2., in HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. 2 vol.

²⁷ KERR, S. in “*Quem quiser...*” p. 59.



Fig. II-4: Coral da Santa Casa durante excursão no Chile em 1967



Fig. II-5: Coral da Santa Casa em 1972



Fig. II-6: Os estrados de Rainer Yacob

3.3.5 Roteirização

Quando Kerr trabalhou sobre a música de Chico Buarque e com a utilização do estrado criado por Rainer Yacob (Fig. II-6), possibilitando um arranjo cênico e uma conotação de espetáculo à apresentação, começou a surgir uma linguagem coral diferente. Na verdade, essa nova linguagem coral, após todas as etapas anteriores, consolidou-se somente com as montagens de espetáculos completos.

A prática da montagem de espetáculo por Kerr começa a se consolidar com produções mais complexas, como a do espetáculo “musical ecológico” *Abrir o eco*, realizado em 1986. Já verificamos nesse programa a inclusão de diversos “auxiliares” e especialistas. (Fig. II-7)

		as pessoas se reúnem na praça
dança	W. Lutoslawsky (Gaik)	
canção	Enriquez-Bardotti / Chico Buarque (Minha canção)	
fuga em dō maior	J.K.F. Fischer (Ariadne Musica)	
		... falam sobre Energia Atômica ...
serenata	D. Caymmi (Canção Antiga - arr. S. Kerr)	
trecho da missa	G. Frescobaldi (Ritarcare dopo il credo)	
canção nordestina	Anônimo (Nas penas do tiê)	
		... "a energia solar é a fonte da vida" ...
chorinho	M. Mascarenhas (Papagaio embriagado - arr. J.M. Galindo)	
"blues"	R. Rogers (My funny Valentine - arr. J.M. Galindo)	
		... procuram as árvores ...
samba antigo	Ary Barroso (Na baixa do sapateiro - arr. G. Frutuoso)	
		... o Grupo Seiva dá um recado ...
		... um músico de rua toca ...
		... falam sobre a fauna em extinção ...
sucesso do momento	RPM (Sob a luz do sol)	
computador	Kalau (Do computador)	
		... envolvidos pelo som em redor ...
coral	J. Neander (arr. Piero Bastianelli)	
papel de paz	Bene Fonteles (Hã)	
		... o carrilhão toca e todos se despedem.
adeus	Vinicius de Moraes (arr. S. Kerr e G. Frutuoso)	
Realização		
Serviço Social do Comércio (SESC)		
Presidente do Conselho Regional		
Abram SzaJman		
Diretor do Departamento Regional		
Danilo Santos de Miranda		
Gerente do SESC Vila Nova		
José Menezes Neto		
Coordenação Técnica da Área de Música do SESC Vila Nova		
Samuel Kerr		
Área de Música		
Orquestra de Cordas		
Laboratório Coral		
Cherryl Saunders, violino	Cacilda Lanuza, voz	
João Maurício Galindo, viola	Grupo Seiva de Ecologia, assessoria	
Leonel Gonçalves Dias, violoncelo	Robert A. de Oliveira, serrote e percussão	
Gerson Frutuoso, contrabaixo	Ruggiero Andrea Ruschioni, sintetizador	
	David de Brito Alves, iluminação	
João Maurício Galindo, assistente orquestra	Armando Barbosa, sonoplastia	
Gisele Corrêa da Cruz, assistente coral	Danilo Rosistolato, montagem	
Magali Fortes, secretária	Participação especial de Conrado Silva	
Claudia Toni, assessoria	na ordenação e preparação da Orquestra de	
	Cordas e Laboratório Coral nos procedimentos	
	de música minimalista.	
SAMUEL KERR, direção	Arlete V Gavazza, produção gráfica	
	Nelson B Inácio, off-set	

Fig. II-7: Folder do espetáculo *Abrir o eco*

O procedimento de montagem de um programa, ou roteirização, se por um lado pode parecer simples, por outro esbarra em um ponto polêmico que é o do “respeito à partitura” por demais incutido no músico erudito, dentre os quais os regentes incluem-se na sua quase totalidade. O princípio do respeito ao que o compositor escreveu chega aos domínios dos arranjos de música popular, onde até mesmo ritmos de melodias conhecidas obedecem rigorosamente à divisão prescrita e não ao que o corista ou instrumentista têm como modelo, “no ouvido”.

É a partitura se sobrepondo à realidade cultural, é um código querendo se sobrepor a um outro código. Obviamente não se trata do caso onde mudanças rítmicas ou melódicas são intencionalmente introduzidas pelo arranjador mas da adequação necessária da melodia e *swing* ao limitado código da notação musical. Tal respeito à obra impede uma conduta mais livre de inter-relacionamento entre as peças de um repertório envolto numa temática, obrigando o tradicional silêncio e atenção antes do início da peça e o necessário aplauso ao final dela.

Um exemplo muito simples de adaptação que nem chega a alterar a partitura foi o procedimento utilizado por Kerr para três pequenas peças do *Canto Orfeônico* de Villa-Lobos. Sob um princípio programático, ele alterou a tonalidade de uma ou duas peças, utilizando as notas finais de uma e iniciais de outra como notas-pedal para interligá-las. O que seriam três peças infantis, que atualmente causam pouco interesse, e sobre as quais recai enorme preconceito por pertencerem ao antigo canto orfeônico, transformam-se num conjunto harmonioso, com conexão real e temática, moderno e de valor histórico.

A observância dos elementos presentes no trabalho de Samuel Kerr e da sua utilização sistemática – gerando técnicas e procedimentos –, aliada à

verificação da assimilação progressiva dessa nova estrutura coral, nos faz afirmar que uma nova poética coral brasileira foi criada²⁸.

Após essas apresentações, situamos o quadro do Coro-Cênico da seguinte maneira: uma corrente baseada nos conceitos estéticos do concretismo, de tradição formalista, e de aspecto internacionalista, vanguardista, urbano, que tem uma produção bastante exígua; e uma outra corrente advinda da música popular, baseada no visceral, no emocional que, embora com percalços e sem se desenvolver de forma orgânica, continua a produzir.

Ambas as correntes representam, contudo, a cultura visual, multidisciplinar, multidimensional, híbrida, todos termos da cultura pós-moderna, pós-utópica, pós-tudo, impregnada na sociedade deste século.

4 Alguns Coros Cênicos

A década de 70 foi marcada pela lenta assimilação da proposta do então chamado Coral Cênico. Esta começa a se disseminar a partir de 1980. Nesse ano foi apresentado no TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo – o espetáculo “Praça da Sé”²⁹, com o Coral da UNESP – Universidade do Estado de São Paulo, dirigido por Samuel Kerr, que se manteve realizando outros espetáculos.

²⁸ A “poética” é uma denominação estético-filosófica que designa “um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte (...) A atividade artística é indispensável uma poética” que é “eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo”. O conceito de poética também auxilia nos processos de julgamento de uma obra de arte porque passa-se a vê-la pelos critérios internos à obra, “tomando como base a própria obra” e não por critérios externos, in PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Martins Fontes, 1984. p. 26. No entanto, continua Pareyson, a poética “de per si, auspícia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua atividade depende do artista”. O termo “técnica”, utilizado por Walter BENJAMIN em *O autor como produtor*, p. 189, correlaciona-se com o termo “poética”, onde “técnica” representa o “ponto de conexão a partir do qual se pode superar (...) a contraposição de forma e conteúdo (...) e, tendência e qualidade”.

²⁹ Este espetáculo foi o primeiro contato que o autor desta dissertação teve com a proposta coral cênica.

Em 1981, momentaneamente, o Brasil todo teve contato com esta prática através da veiculação, pela Rede Globo de Televisão, do Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro, o “Cobra Coral”, regido por Marcos Leite. Na época, o grupo conquistou o prêmio de Pesquisa e Criatividade do Festival MPB-Shell com a apresentação da composição *Cobras e Lagartos* de Nestor de Hollanda Cavalcanti, então diretor musical e arranjador do coro e de Hamilton Vaz Pereira.

Após uma temporada em São Paulo, quando regeu o Coral do estado de São Paulo, Marcos Leite fundou a “Orquestra de Vozes A Garganta Profunda”, junto com Regina Lucatto e Nestor de Hollanda Cavalcanti. A estréia do grupo se deu em 5 de março de 1985 no Jazzmania, no Rio de Janeiro, realizando sua primeira temporada no mesmo ano na CAL-Casa de Artes de Laranjeiras.

Embora de caráter profissional, consideramos importante relatar um pouco da trajetória do grupo, dada sua importância no contexto nacional. Era formado à época por cerca de 20 componentes, entre cantores e instrumentistas. O grupo explorava não apenas as possibilidades corais mas também as individuais, já que era composto por solistas, atores e dançarinos. Nestor de Hollanda Cavalcanti afirmava que o grupo não tinha coreografia e que cantava apenas de maneira descontraída³⁰. Na temporada do espetáculo “*Pacote musical*” – uma retrospectiva de seu repertório³¹ – entre abril e maio de 1986, contou com a direção cênica de Hamilton Vaz Pereira (Ex-Asdrúbal Trouxe o Trombone). A partir daí realizou vários *shows*, como “*Yes, nós temos braguinha*” e “*Garganta*

³⁰ Depoimento de Nestor de Hollanda Cavalcanti *in* Pacote musical do Garganta Profunda. *Jornal do Brasil*, 2 de maio de 1986. s.p.

³¹ O programa do espetáculo constava de peças de Villa-Lobos, Carlos Gomes, Chico Buarque, Roberto Carlos e de membros do grupo: Paulinho Mosca, Gervásio de Araújo, Maurício Lissovsky, Marcos Leite e Nestor de Hollanda Cavalcanti.

canta Beatles”, participou de *clips*, comerciais, trilha sonora, teatro e grandes eventos.

Hoje em dia denominado simplesmente “Garganta”, o grupo tem como tendência mais a concepção de “grupo vocal” que a de “coral”, com uso de microfones e condição solista de interpretação das peças. Mantém-se afastado, desse modo, da procura de uma possível linguagem híbrida.

O CORALUSP de São Paulo manteve, durante vários anos, trabalhos corais cênicos. Dentre os grupos, o BEIJO foi o que obteve mais destaque, tendo participado do projeto de Marlui Miranda sobre os índios denominado “*Ihú*”, composto de CD, livro e partituras. Com repertório eclético, o grupo chegou a desenvolver um alto nível técnico, vocal e corporal. Seu regente, Thiago Pinheiro, participava como cantor, exercendo então a função de regente de palco, que descreveremos no Capítulo III. O grupo ZIMANA apresentou no ano de 1993 em São Paulo e interior do Estado de São Paulo o espetáculo “*Um sarau na corte*”, com direção cênica de Reynaldo Puebla, aliando a experimentação cênica ao repertório renascentista. Num formato temático, foi criada uma estória que alinhavava composições de Purcell, Monteverdi, Gibbons, Schütz, Cobb, Jannequin, Gesualdo e Sandrin. Com acompanhamento instrumental de flautas doce, cravo, fagote e violoncelo, a apresentação adquiria em determinados momentos um formato convencional, com a figura do regente, Alberto Cunha, posta em destaque cênico.

Também com o mesmo formato temático porém com grande aparato de produção, foi realizado em 1990 no Estado de São Paulo, na capital e no interior, o espetáculo “*Elsinore: variações sobre o tema Hamlet de W. Shakespeare*”, pela Companhia Coral. Contou com a concepção de projeto de Hermelino Neder, concepção e direção artística de William Pereira, regência de Samuel Kerr e

arranjos de Marcos Leite. Podemos considerar que este espetáculo tenha sido o mais bem acabado resultado artístico da proposta coral cênica, não apenas pela condição infra-estrutural propiciada por um órgão estatal mas por reunir os principais nomes ligados à atividade no país.

Com 21 cantores selecionados entre centenas, a preparação demorou três meses, com 6 horas de trabalho diários, num alto estágio de profissionalização. Contando com profissionais especializados de várias áreas, Elsinore teve em seu programa peças basicamente renascentistas, além de composições de Bach, The Doors e Beethoven.

Um depoimento de Hermelino Neder demonstra o seu conhecimento sobre a problemática da realização de tal espetáculo:

“Como regente de canto coral, eu sentia a modernidade de seu potencial artístico apesar do gênero estar esquecido e menosprezado, limitado em todos os aspectos, dos figurinos ao repertório. Sentia a magia da voz humana coletiva e acústica, e via as tentativas de se formar um coro cênico esbarrarem em dificuldades aparentemente simples mas de solução dispendiosa, apresentando resultados quase sempre caricaturais.

O Projeto Cia. Coral é uma tentativa de resolver estas questões estéticas e criar um coro-escola para cantores cênicos. O Estado tem obrigação e dever de fazer experiências como estas. As retaguardas financeiras (...) e técnica (...) permitiram cuidar não só da formação como ainda da cenografia, figurinos, luz, etc...”³²

³² NEDER, Hermelino. Cia. Coral. In SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Elsinore: variações sobre o tema de Hamlet de William Shakespeare* (programa). São Paulo, s.d., 1990.

A proposta de formação do grupo foi gerar proficiência na prática do Coro-Cênico, além da criação de outros espetáculos via patrocínio empresarial. Apesar disso, temos conhecimento de apenas mais uma incursão do Cia. Coral, num espetáculo em homenagem a João Pacífico, famoso cancionista do interior de São Paulo.

Acreditamos serem estes os mais importantes grupos com trabalhos realizados na poética do Coro-Cênico. Embora encontremos tantos outros grupos com incursões na atuação cênica, como por exemplo o Coral Juvenil da Universidade Mackenzie e o Coro Cênico do Colégio Técnico da Universidade Federal de Alagoas, não nos alongaremos na apresentação destes trabalhos, uma vez que não é função desta dissertação fazer um cadastramento de coros cênicos.

CAPÍTULO III

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

“A luz acende sobre o palco. No vídeo ascende um ‘cartaz’. No início foi o verbo. Depois veio a luz. Depois ainda veio o brilho: gesto-luz que, preenchendo a música que obrigatoriamente falta, banha-lhe coloridamente a epiderme. O que fazer com esse brilho? Apagá-lo, caso não se goste dele, parece impossível. Talvez caiba acendê-lo mais ainda. Talvez decodificando e excitando o ‘fetiche’ da canção. Como? Talvez entrando na pista.”

Valter Krausche

1 Coral IBM/Campinas¹

1.1 Dos Antecedentes

A fase inicial do trabalho com o Coral IBM-Campinas ocorreu de Outubro/88 a Dezembro/90 e teve como parâmetro a adequação do conceito de canto coral enquanto atividade de lazer associada a um processo cultural,

¹ O Coral IBM-Campinas foi fundado na época da implantação da fábrica-Sumaré em 1973. Visava a implementação de um de seus objetivos: a integração social entre seus funcionários e familiares. Desde a sua estréia, apresentou-se em eventos diversos: convenções, formaturas, encontros corais, concertos sinfônicos. Destes destacam-se: Festival de Música de Paraty, concerto “Quinze anos de Canção” e concerto com a peça “Planeta Terra” com a Orquestra Sinfônica Jovem de Campinas e seus autores Nelson Ayres, Nivaldo Ornellas, Marcio Montarroyos e Toninho Horta no Parque do Ibirapuera em 12/03/89 com gravação ao vivo. Gravou ainda o LP “Quinze Anos de Canção” comemorativo dos 15 anos de fundação do grupo. Contava à época com aproximadamente 30 pessoas, com quantidade equilibrada de vozes nos naipes. Chamamos a atenção para o perfil do coro: amador, padrão conservador, faixa etária na média de 40 anos com filhos pré-adolescentes e adolescentes, *status* econômico/social estabelecido (classe média, média/alta), história do grupo ligada à igreja protestante.

caracterizando-o então como "veículo de educação"². Diferentemente de uma característica mais próxima à "funcionalista" ou "moralista"³ que ocorria anteriormente no grupo⁴, essa fase teve a função de estabelecer novas regras de operacionalidade assim como, e principalmente, de permitir ao coral o acesso a informações acerca de: repertório coral (tradicional ou não); linguagem musical (códigos musicais); interpretações diversas; percepção harmônica, rítmica, melódica; relaxamento e sensibilização; técnica vocal (conscientização do processo fisiológico do canto); canto "a cappella".

Excetuando-se a técnica vocal, existente anteriormente no grupo apenas como modelo sonoro (sem exercícios direcionados), todo um trabalho técnico de canto coral tradicional necessitou ser feito, encaminhando-se este gradativamente para o aspecto da soltura corporal.

O repertório então existente constava de: 1. Peças para cerimônia de casamento: *Exodus* (Elmer Bernstein), *Bolero* (Maurice Ravel), *We are the world* (Michael Jackson/Lionel Ritchie), *Love of my life* (Freddie Mercury), *Sonho impossível* (Mitch Leigh/Versão em português); 2. Peças folclóricas: *Nas penas do Tiê*, *Levantei de madrugada*, *Ai, moreninho*, *Acordai donzela*, *Anjo lindo*; Canções populares brasileiras: *Nada será como antes*, *Cio da terra*, *Asa Branca*, *Azulão*, *Samba em prelúdio*, *Procissão da chuva*, *Iolanda*, e *Poutpourri* composto por *Modinha*, *Luciana*, *Sabiá* e *Valsinha*; Composições do próprio autor: *Prá que a pomba não voe só*, *Clareira*, *Vida*, *Bem-vindo amor*; Outras: *Nas mãos de Deus*, *Nobody nows de trouble I've seen*, *Hino dos Jogos Florais*.

²MARCELLINO, N. C. *Op. cit.*, p. 60.

³*Idem*, pp. 35-6.

⁴O coro era dirigido por um regente ligado à igreja adventista, assim como sua antecessora, esta ainda funcionária da própria empresa.

Os arranjos na sua maioria seguem a forma tradicional, com contrapontos para preenchimento dos espaços interfrases, notas longas conduzindo a harmonia cantadas em “uh” e “ah”, baixos rítmicos em “dum, dum, dum” reproduzindo as fundamentais dos acordes ou realizando uma linha tipo *walkingbass*.

Dentre estas, mantiveram-se: 1. *Nada será como antes*. Autor: Milton Nascimento, arranjo: Jonatas Manzoli; 2. *Iolanda*. Autores: Pablo Milanez/Versão: Chico Buarque, arranjo: Jonatas Manzoli; 3. *Poutpourri com Modinha, Luciana, Sabiá e Valsinha; Nobody nows de trouble I've seen, Sonho impossível* (Mitch Leigh/Versão em português).

Foram acrescentadas ao longo de dois anos: *Poutpourri* de Tangos com *Mano a mano, El dia que me quieras, A media luz* e *Adios Muchachos* com acompanhamento de piano a quatro mãos, arranjo de Damiano Cozzella; *Sonora Garoa* (Passoca, arranjo de Júlio Cesar Giúdice); *Anos Dourados* (A. C. Jobim, arranjo Rafael dos Santos); *Shy Moon* (Caetano Veloso), *Porgy and Bess* (excertos da ópera) (G. Gershwin), entre outras.

As estruturas desses arranjos possuem as mesmas características dos arranjos anteriores.

Pouco mais de um ano após o início dos trabalhos, no dia 27 de abril de 1990, foi realizada uma reunião com os responsáveis pelas atividades culturais da empresa para relato dos problemas técnicos e interpessoais encontrados no coro, exposição de análise da situação e explanação das propostas de mudanças. Tal reunião tinha por objetivo assegurar o apoio da empresa às mudanças que iriam ocorrer no coro, sendo que estas visavam também uma modificação na sua

forma de apresentação, o que representaria gastos extras para confecção de vestimentas.

Havia a necessidade de uma maior identificação do grupo com a imagem da empresa. Nesse caso, portanto, a formulação – ou reformulação – da identidade do grupo – via conquista da explicitação de seus próprios signos –, está atrelada ao contexto da instituição que lhe abriga.

Dividimos esta primeira fase em duas etapas. Na 1ª etapa ocorreu uma pequena redução de componentes, em vista também de uma nova relação regente/corista. O regente era antes um membro da comunidade (situação da grande maioria dos corais brasileiros); depois, um regente profissional, externo à comunidade. Ocorreu também um acirramento das posições favoráveis e contrárias às mudanças e um certo saudosismo em relação aos relacionamentos anteriores. Na 2ª etapa verificou-se a compreensão do modelo proposto mas ainda um certo receio (não explícito) da nova integração. Houve a continuidade do trabalho e explanações constantes sobre as propostas.

1.2 Da nova proposta

1.2.1 Fase de adaptação

Início:19.FEV.91; Término:25.JUN.91; Total de ensaios:33

Ao final da etapa anterior, foi proposto um trabalho mais elaborado dentro do conceito de uma nova linguagem coral. Para tanto, necessitaríamos de informações e treinos mais precisos e especializados. O método⁵ incluiria a inclusão de profissionais das áreas de teatro e canto, como uma das técnicas a

⁵ Verifica-se o estabelecimento do método com Samuel Kerr no capítulo anterior.

conscientização do estado/movimento corporal⁶ e como objetivo o estabelecimento de uma comunicação mais eficiente no ato da *performance*.

Subjetivamente, esta fase representou o período de assimilação do trabalho de orientação cênica – ministrado pelo então graduando em Artes Cênicas José Eduardo Neves – na proposta de modificação da linguagem do grupo.

Não foi estipulado um prazo para esse período, que foi medido *a posteriori* através de alguns sinais e fatos ocorridos.

A proposta inicial de introduzir jogos e brincadeiras e trabalhar algumas situações que envolvessem emoções – deixando de lado o aspecto da produção imediata – refletiu no lado musical. Uma peça simples e pequena demorou aproximadamente dois meses para ser preparada. Os ensaios começavam sistematicamente com atrasos.

Tal proposta gerou uma certa ansiedade, o que é compreensível tomando-se como referência a noção de "tempo livre"⁷ do lazer, explorado mais detalhadamente no capítulo seguinte. Tendo havido um excesso de jogos teatrais – para a característica do grupo –, o trabalho foi rediscutido (primeiramente entre os orientadores). A partir disso, inverteu-se a prioridade e passou-se a trabalhar quase que exclusivamente a música.

Para agilização do aprendizado de peças e retorno, embora temporário, ao conceito de produtividade, foi efetuado um trabalho específico de orientação vocal e ensaios de naípe – realizado por Gisele Ganade, então graduanda em Música na UNICAMP. Tal período durou aproximadamente um mês, utilizando-

⁶ Autores como Laban, Reich, Wilson, Weil & Tompakow podem ser citados como referência.

⁷ MARCELLINO, N.C. *Op. cit.*, p. 27-35.

se um revezamento propositadamente indefinido entre trabalho cênico e trabalho musical. Após esse período retomou-se o trabalho múltiplo de forma mais equilibrada.

Esse revezamento indefinido fez parte da estratégia de convencimento de alguns componentes do grupo pouco receptivos aos jogos, que recebiam com reservas todo o processo.

Como previsto, os atrasos para início dos ensaios diminuíram. Durante este período, eram ensaiados ou os naipes ou o coro todo, e cada participante tinha a oportunidade, espontaneamente ou não, de participar de todas as etapas do ensaio. A seqüência destas etapas era modificada sem aviso prévio, quais sejam: a. preparação cênica; b. preparação vocal; c. ensaio de naipe; d. ensaio geral.

A utilização de uma metodologia de trabalho coral onde a interatividade está presente e onde as variáveis são infinitas, tais como disponibilidade do grupo, rotatividade dos componentes, disposição física e psicológica dos integrantes, plantões de trabalho, cursos, viagens, instabilidade econômica etc.; e onde se considera o "processo libertário" (vide capítulo II) essencial, a indeterminação está presente, ou seja, uma projeção de trabalho pode ser ou não cumprida. Podemos assinalar, no entanto, que o término (a sensação na verdade foi de "esgotamento") da "Fase de adaptação" deu-se em menos de cinco meses de trabalho, com o aparecimento de novas expectativas – tanto dos orientadores quanto do grupo – e com a demonstração de um amadurecimento das atitudes pessoais na atividade e maior assimilação das proposições.

O fim dessa etapa de trabalho coincide com a exposição por dois coristas, após os jogos, de suas ansiedades, dificuldades pessoais e medos diante de uma simples e pequena "representação", mesmo entre amigos. Neste caso, a

própria exposição destes participantes de suas ansiedades e medos perante seus pares pode ser considerada a linha divisória para uma etapa mais adiantada. Uma etapa que envolve confiança mútua e uma exposição pessoal maior, seja entre pares, seja entre estranhos.

Em 25 de junho de 1991 discute-se brevemente sobre o próximo passo: - Monta-se alguma coisa ou não ?. A oportunidade são dois encontros corais⁸. O grupo aceita o desafio. Tempo de preparo: três meses.

1.2.2 Fase de preparação

Essa etapa consistiu na preparação do grupo para "alguma coisa". Novamente não foi estabelecido um projeto, mas um trabalho visando uma "amostragem". Não foi proposto montar um Coro-Cênico, mas sim melhorar o aspecto da comunicação do grupo apresentando um repertório de forma diferenciada.

A empresa passou a se manifestar de forma muito positiva criando matérias em seu jornal interno. Numa delas o jornal explora justamente o caráter cênico a que o coro se propunha. Mediante entrevista com o regente, onde este expôs suas intenções de maior comunicabilidade com o público e o processo para sua conquista (jogos, brincadeiras, técnicas de teatro, etc.), o jornal explorou a quebra da tradição do coro estático expondo isso como um desafio do grupo⁹.

As conseqüências gerais foram:

1. Amadurecimento da idéia, disposição para uma maior entrega pessoal em vista de um objetivo mais concreto;

⁸ Encontro de Corais de Campinas em setembro de 1991 no Centro de Convivência Cultural de Campinas e VII Encontro de Corais de Mogi Guaçu, dia 28 de setembro de 1991.

⁹ IBM Brasil. Canto em cena, in *Em Sumaré*. Sumaré, nº 5, julho/1991, p. 8.

2. Modificação na conduta dos orientadores: O pragmatismo nessa etapa é encarado com mais naturalidade por eles, visando resultados imediatos.

Em relação ao regente:

1. Aprofundamento do trabalho de percepção e afinação (dirigido para as peças a serem executadas);
2. Definição do repertório;
3. Retomada de condutas técnicas como definição das respirações fraseológicas, dinâmica, pronúncia, interpretação.

Em relação à orientadora vocal:

1. Aprofundamento dos exercícios de respiração, impostação, timbre.

Em relação ao orientador cênico:

1. Mais exercícios e jogos teatrais associados às peças do programa e dirigidos às suas intenções;
2. Procura de uma linha condutora para o programa.

1.2.3 Montagem final

A condução do ensaio passa cada vez mais às mãos do orientador cênico. O regente – nesse caso também pianista – passou a atuar apenas nas correções necessárias ou nas observações estritamente musicais, ou ainda nas situações em que a proposta cênica prejudicasse o desempenho musical.

O orientador cênico sugeria cenas e climas dentro das possibilidades dos coristas. Tendo ele a voz de baixo e com experiência coral, auxiliou em

alguns momentos o naipe nos ensaios. Fez marcações, trabalhou sugestões, "regeu" o movimento.

Em função da inexperiência do coro nesta linguagem, foi escolhido trabalhar inicialmente um repertório pequeno mas musicalmente significativo e que somasse a prática de interligação de peças sem contextualização prévia – atitude comum nos coros cênicos – com a prática de uma montagem temática. Para tanto, foram escolhidas as seguintes peças:

A. *Sonora Garoa*; autor: Passoca; arranjo: Júlio César Giúdice

B. *Anos Dourados*: música: A.C.Jobim, letra: Chico Buarque; arranjo: Rafael dos Santos, vocalização: Sergio Alberto de Oliveira

C. *Porgy and Bess* (seleção de 5 peças da ópera): música: G. Gershwin, letra: Ira Gershwin e Dubose Heyward, arranjo: Clay Warnick¹⁰. Peças: 1. *Oh, I got plenty o nuttin'*; 2. *Summertime*; 3. *It ain't necessarily so*; 4. *Bess, you is my woman now*; 5. *There's a boat dat's leavin' soon for New York*

O trabalho cênico foi voltado somente à seleção de *Porgy and Bess* (cantada em inglês). O arranjo realizado é para 4 vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) com acompanhamento de piano. Sua construção é baseada na forma original da ópera, cujas partes solo são normalmente executadas por um naipe. Como exemplo, na primeira peça – *Oh, I got plenty o nuttin'* – o solo inicial é realizado pelos baixos (Tom de Sol Maior) sendo acompanhado por mínimas e semínimas nas demais vozes. O segundo tema é cantado pelas vozes femininas acompanhadas pelas masculinas também em mínimas e semínimas. Retorna o

¹⁰ GERSHWIN, George; HEYWARD, Du Bose; GERSHWIN, Ira. *Porgy and Bess*: choral selection. Milwaukee, Chappell Music Company/Hal Leonard Publishing Corporation, s.d. Transcription by Clay Warnick (S.A.T.B.)

tema inicial nos sopranos (primeira frase) e baixos (segunda frase) acompanhados em homofonia pelas demais vozes. Uma pequena coda é dada em solo de baixos com resposta rítmica pelas demais vozes terminando com um uníssono na frase "I got my song" já em *allegretto semplice*, numa ponte para a tonalidade de Lá menor da segunda peça: *Summertime*. Essa estrutura se modifica para uma inteiramente homófona como na peça final *There's a boat dat's leavin' soon for New York*, que propicia um término mais grandioso e sonoro.

Ao início do trabalho necessitou-se de explicações prévias sobre a ópera: seu contexto histórico, sua tradução e audição de algumas de suas peças. Esse trabalho foi realizado pelo regente. O diretor cênico realizou discussões com o grupo baseadas em textos sobre o seu enredo.

Aproveitando a idéia acima exposta da regência de movimentos, o regente, agora diretor musical, sugere a sua manutenção na apresentação de estréia deste trabalho, já que não haveria a regência musical. O diretor cênico postou-se então à frente do coro, no meio da platéia, e regeu a movimentação¹¹. Esse fato aconteceu apenas na primeira apresentação, já que nas seguintes o coro foi adquirindo confiança, não necessitando mais desta "regência". Da mesma forma, o amadurecimento do grupo tornou o espetáculo mais plástico e ritmado.

A conduta cênica proposta era simples. Cada naipe se movimentava em bloco, evidenciando os solos de cada um. À medida em que os naipes se sucedessem nesses solos, vinham à frente ou se situavam em um espaço cênico adequado a uma melhor projeção de voz, enquanto as demais se mantinham próximas entre si para melhor se ouvirem. O treinamento principal era no sentido desses blocos não se entrechocarem, necessitando uma atenção às marcações estabelecidas. Foram criadas aberturas nos blocos para que houvesse espaço para

¹¹ VII Encontro de Corais de Mogi Guaçu, dia 28.setembro.91.

intercruzamento dos naipes, possibilitando o vai e vem das vozes. O término da peça se dava em conjunto, os naipes aglomerados, vindo num movimento lento de fundo do palco à boca de cena, ao mesmo tempo em que a música, nesse momento toda em homofonia¹², caminhava também num *crescendo* até o *Gran Finale* de oito compassos em *fortíssimo*, similar aos términos dos musicais de *Hollywood*¹³.

A regência nas apresentações se fazia através de meneios de cabeça, alguns poucos movimentos de braço mas principalmente pelas conduções musicais executadas ao piano. Toda lembrança e indicação de dinâmicas, entradas, retardandos e acelerandos eram dadas pelo pianista. Ou seja, a percepção auditiva era preponderante na condução do espetáculo.

1.3 Conclusão

Foram realizadas três apresentações¹⁴ de *Porgy and Bess*, que obtiveram grande aceitação do público. O grupo foi aplaudido de pé em todas elas. Na estréia houve comentários tais como "...vocês trouxeram a vanguarda para Mogi Guaçu"¹⁵ da comissão organizadora do evento. Obviamente, tal comentário é um exagero se for pensado em termos de linguagem híbrida estrita, a montagem não teve essa pretensão. No entanto, ela foi importante no processo de experimentações acerca das técnicas do Coro-Cênico.

¹² Na homofonia as vozes caminham ritmicamente em conjunto, neste caso as vozes caminham em uníssono e abrem-se em acordes em determinados momentos. Difere da polifonia, onde as vozes, interligadas pela estrutura harmônica, caminham melodicamente de forma mais independente.

¹³ Podemos identificar uma origem do *Gran Finale* nas óperas bufas do século XVIII. Os *finali* são descritos em CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkromos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo, ECA/USP, 1998. (Tese de doutorado)

¹⁴ A terceira deu-se num encontro de corais em Ribeirão Preto no Auditório da Oficina Cultural Cândido Portinari no dia 26 de outubro de 1991.

¹⁵ IBM. *Folheto de comunicação interno*. Sumaré, s. e., s.d.

Uma avaliação contextual deste evento deve observar, em primeiro lugar, a alegria no cantar causada no coro e, em segundo, a recepção calorosa dada pela platéia, remetendo-se à inicial intencionalidade da comunicação mais efetiva com o público.

2 Coral da USP-Ribeirão / Grupo Via Oral

As atividades do Coral da USP do Campus de Ribeirão Preto teve início em abril de 1983¹⁶. O coro, de 120 pessoas durante o primeiro ano, era formado na sua quase totalidade por iniciantes, estudantes das unidades de ensino do Campus¹⁷. Aqueles que conheciam música eram direcionados para realizar ensaios de naipe.

O seu repertório, praticamente restrito a peças “a cappella”, possuía um caráter eclético, mas o coro solicitava com frequência cantar arranjos de canções. E como tal se tornou conhecido.

Na realidade, apesar do seu repertório ser baseado em peças já existentes, inclusive arranjos, o coro tendia a incorporar peças não muito tradicionais, fossem elas eruditas ou populares, e que incluíam indicações extra-musicais, intervenções sonoras e cênicas, muitas vezes com possibilidades cômicas. A primeira peça com indicações extra-musicais realizada pelo coro foi “*Ruidismo dos Pobres...*” de Damiano Cozzella, exposta no Capítulo II. Esta foi, inclusive, a segunda peça ensaiada pelo grupo.

¹⁶ Estes relatos são baseados nas experiências pessoais do regente. Além destas, os fatos relatados têm como referência programas, fotos, vídeos e relatórios do Coral da USP-Ribeirão, mantidos nos arquivos da Seção de Atividades Culturais da Prefeitura do Campus da USP de Ribeirão Preto.

¹⁷ O Campus da USP de Ribeirão Preto era formado pelas seguintes unidades: Escola de Enfermagem, Faculdade de Odontologia, Faculdade de Farmácia, Faculdade de Medicina e Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

A conduta de trabalho estabelecida para o coro sempre foi “não cercear”, e com isso apareceram movimentos, coreografias, vestimentas, situações teatrais. O público sempre aplaudia muito, o grupo se sentia atuante, “artista”.

Como toda a *mise-en-scène* era realizada de modo não profissional, a sensação para o coro era mais de brincadeira, diversão, o que chamava cada vez mais gente para cantar. O compromisso era substancialmente social, não musical.

Apesar disso, havia um insistente preparo técnico, cuidados com a afinação principalmente, e treino cognitivo para interpretação de um repertório eclético, que ia de Bach a Cardew. Esse aspecto do repertório eclético somente se modificou com a incorporação de outros grupos, transformando cada qual num “especialista” de determinado repertório. Essa preparação técnica, porém, ficou restrita ao aspecto musical. A parte cênica acontecia em função de palpites, sugestões, alguma inserção de resultados de jogos teatrais, experimentações grupais que resultavam em situações interessantes e principalmente, cômicas.

Essa veia cômica, sempre presente no coro, era exercitada a todo momento. Os *sketches* apareciam de forma espontânea, como comentário a uma situação vivenciada no universo do grupo. Em um desses *sketches*, a melodia ouvida ao telefone nas inúmeras ligações “a cobrar” para os pais eram parodiadas com o texto: “Você quer falar mas não dá”.

Aliás, as manifestações do cotidiano são tidas como manifestações populares, diferentemente das questões psicológicas, de conflito, sérias. Podemos

de certa forma relacionar a prática utilizada no coro com a do Teatro de Revista e seus congêneres¹⁸.

A seriedade *versus* brincadeira foi, contudo, o grande conflito que envolveu o Grupo Via Oral. O seu repertório em determinadas épocas se voltava para a música popular de cunho mais comercial (Kid Abelha). Em outros momentos, optava pela música tradicional (Missa de Mozart). Na maioria das vezes, o repertório se mantinha eclético, gerando uma heterogeneidade no trato das questões interpretativas. A solução encontrada foi o foco para uma determinada linha.

Em 1989 o Madrigal Revivis passou a integrar o Coral da USP, grupo formado em 1970 no esteio da recriação dos madrigais, com seu repertório e tradições. Este passou a ser, após determinado tempo, o grupo voltado ao repertório coral tradicional.

Em 1991 foi criado o Grupo Bossa Nossa, voltado inicialmente à música jazzística, e posteriormente à música popular brasileira. Possuindo características de grupo vocal, associa o trabalho de timbragem de naipe com as possibilidades vocais individuais.

O Grupo Via Oral manteve-se ligado à música popular, sem o compromisso exclusivo para com a cena. Voltado para o contexto social do Campus, continuava composto na sua maioria por estudantes. Foi o remanescente do coro brincadeira.

Seu repertório consistia em 1992, de:

¹⁸ Assim como o Teatro de Revista, a prática coral cênica, pelo menos no Campus de Ribeirão Preto, manteve-se sempre próxima das manifestações espontâneas, do caráter cômico e do aspecto da comunicação com o público. A exploração desses elementos incentivou a continuidade dos trabalhos no Coral da USP-Ribeirão.

Peça	Autor	Arranjador
Tropicália	Caetano Veloso	J. G. J. Camargo
Panis et Circensis	Caetano Veloso e Gilberto Gil	Paulinho Costa
Ovelha Negra	Rita Lee	Marcelo Onofri
Ponta de Arcia	Milton Nascimento	Boca Livre
Tourdion ¹⁹	Anônimo séc. XVI	
Ai que saudade d'ocê	Vital Farias	Roberto Rodrigo
Biquíni de bolinha amarelinha	Ronie Cord	Marcelo Onofri

Findo o ecletismo, o grupo se deparou com a necessidade de definição de trabalho. Da mesma forma, a direção artística²⁰ já não se contentava em manter um trabalho sem definição. No final de 1993, foram realizadas reuniões onde o grupo resolveu assumir a condição cênica com um trabalho fechado. Escolheu-se o espetáculo *O Grande Circo Místico* de Edu Lobo e Chico Buarque.

O ano de 1994 foi todo dedicado à criação desse espetáculo para coro misto a quatro vozes. Foram realizadas diversas reuniões entre arranjador, diretor cênico²¹ e coro para discussão do texto e formulação dos arranjos. O regente comparecia a algumas das reuniões e participava mais efetivamente na condução dos ensaios musicais.

O processo de construção do espetáculo foi significativamente lento. A sua estréia completa deu-se em novembro 1995, dois anos após o início das discussões. No ano seguinte o grupo realizou algumas apresentações mas o caráter mais “profissional” desejado não emergiu.

Em vista da saída de componentes masculinos no final de 1995 foi realizada uma nova versão, a três vozes femininas, cuja estréia se deu em julho de

¹⁹ A peça *Tourdion* era cantada com acompanhamento de violão com ritmo de *bossa nova*.

²⁰ Nesta época a regência do grupo era efetuada por José Gustavo Julião de Camargo.

²¹ Prof. Dr. Magno Bucci, diretor de teatro, docente da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar e diretor do Teatro Ribeirãopretano da USP – TRUSP, entre outros.

1996. A partir daí e até o final do projeto, a carreira do espetáculo esteve sempre em ascensão, tendo realizado várias apresentações. Os resultados artísticos conseguidos foram consideráveis, quando até mesmo com a falta de recursos técnicos de palco teatral se fizeram visíveis a movimentação e o colorido do espetáculo (Fig. III-1).



Fig. III-1: Apresentação d'*O Grande Circo Místico*, sem recursos de palco e iluminação.

Não nos alongaremos com o relato d'*O Grande Circo Místico* porque este mereceria um projeto à parte, inclusive com formulação e impressão de todo o material confeccionado, constituindo-se numa grande possibilidade de divulgação de um espetáculo coral cênico, com comentários, partituras corais e instrumentais, desenhos, especificação de movimentação, iluminação, figurinos e cenários.

O importante porém, a ser destacado neste pequeno relato, é a dificuldade na construção de um espetáculo coral cênico de temática única, onde os cantores amadores fazem parte do seu processo construtivo. A rotatividade dos

integrantes do coro e a inclusão/exclusão de outros participantes tais como instrumentistas acompanhadores e orientadores interferem sobremaneira na velocidade de fechamento de um projeto de tal monta.

3 Coral da USP-Ribeirão / Grupo Vocal Bossa Nossa

O Coral da USP-Ribeirão era composto pelos grupos Via Oral e Madrigal Revivis. Desde 1989, alguns componentes de ambos os grupos desejavam realizar um trabalho com menos pessoas, mais seletivo e com um repertório voltado às canções de Cole Porter e George Gershwin. Em fins de 1991 aconteceram os primeiros encontros²².

Para este intento foram recolhidos arranjos de grupos vocais norte-americanos já editados (*How long has this been going on, The man I love, I've got you under my skin, S'wonderful*) e algumas peças foram arranjadas para o próprio grupo (*Someone to watch over trouble me, Bebop*, e uma versão de Carlos Renó para a canção *Let's fall in love: Façamos amor também*).

A vontade de somar-se canções brasileiras a esse repertório não tardou. Nesse momento a questão maior entre os diretores musicais²³ se voltou para o aspecto da sonoridade. Qual deveria ser a sonoridade do grupo? Seria a dos grupos vocais norte-americanos? Ou a dos grupos vocais brasileiros, remetendo-se a 'Os Cariocas ou ao MPB⁴? O grupo indagava aos diretores musicais qual o som que deveria ser feito. Os maestros não sabiam!

²²Os componentes foram sendo acrescentados, mas no seu primeiro ano o grupo foi composto por: Sopranos: Fernanda Cecchi, Gislaine Ribeiro e Rita Ignácio; Contraltos: Janet Lee Reily, Lilian Maria Ferezin, Cristina Emboaba e Maria Célia Tambasco; Tenores: Celso Visconti e José Luiz Baldo; Baixos: Dalton Amorim, Victor Ferraz e Claudio Dias.

²³Sergio Alberto de Oliveira, regente titular e diretor artístico e José Gustavo Julião de Camargo (Zé Gustavo), então regente-adjunto e arranjador.

Após algum tempo de reflexão, a sugestão dada pela direção musical para início da procura da sonoridade acabou não sendo a de um grupo específico mas a de um movimento, o da Bossa Nova. As canções ligadas a esse movimento faziam parte do universo do grupo – no que diz respeito à sua faixa etária, condição sócio-econômica, etc. – e eram propícias a maiores possibilidades de experimentação vocal em razão da sua maior complexidade harmônica e rítmica em comparação com outros gêneros de canção.

Faremos a seguir uma explanação do processo de preparação da primeira canção brasileira escolhida: Chega de Saudade, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, arranjada a quatro vozes, “a cappella”.

3.1 Chega de Saudade

Nos ensaios iniciais a prioridade foi dada não ao cantar mas à audição. O solo, todo entregue aos baixos, foi ensaiado exaustivamente no sentido de uma reprodução rítmica, melódica e sonora da interpretação de João Gilberto. Em vista dos baixos possuírem experiência em coros tradicionais, o trabalho se encaminhou justamente na modificação dessa condição. Foram observados com rigor a dicção, entonação, acentos, respiração, fraseado e colocação de voz realizados pelo intérprete. O acompanhamento, realizado pelos demais naipes, é praticamente a reprodução da “levada” da canção original com alguns elementos da orquestração. Os ensaios foram voltados para a sua precisão rítmica e harmônica (afinação). A sonoridade pequena, ligada à poética do microfone, foi não somente respeitada mas insistentemente controlada.

O maior desafio encontrado foi a manutenção da independência do solo em relação ao acompanhamento, tal como se dá em geral nas canções. Com essa conduta, observou-se que algumas características do canto coral tradicional tiveram que ser suprimidas. A precisão no “encaixe” dos baixos com os demais

naipes não poderia ser levada em conta tal como escrita na partitura, uma vez que o solo deveria se manter “solto” do acompanhamento²⁴. O cantar conjunto do solo com dois cantores se deu pela coordenação entre eles e não pela regência explícita. Esta, através da técnica gestual tradicional, era utilizada de forma apurada e precisa no ensaio do acompanhamento e na condução/lembança das intenções no solo. Era voltada, porém, para a sua posterior supressão. Na *performance*, o posicionamento das vozes se deu com os baixos à frente dos demais naipes, auxiliando a audição do acompanhamento pelo naipe-solo e sugerindo uma idéia mais intimista, a do “cantinho e violão” (Fig. III-2).



Fig. III-2: Grupo Bossa Nossa numa de suas primeiras apresentações de *Chega de Saudade*

²⁴ A respeito desse assunto, Lorenzo Mammi analisa o princípio da seguinte forma: “Distribuindo os dois caracteres básicos e complementares da prosódia brasileira, acentuação marcada e articulação frouxa, em dois planos distintos, o da batida sincopada do violão e o da emissão vocal ininterrupta, João Gilberto cria uma dialética suficiente para transformar a melodia num organismo que se auto-sustenta, que não precisa de apoios externos para se desenvolver. Não podemos dizer, de fato, que o canto de João Gilberto se apoie sobre os acordes do acompanhamento.” In MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos estudos*. CEBRAP, nº 34, novembro 1992. p. 67. Já Martha Ulhôa, através de suas pesquisas, chega ao conceito da “métrica derramada”, onde a liberdade prosódica do canto provoca uma incompatibilidade rítmica com a regularidade medida do acompanhamento. Na métrica derramada, os tempos fortes são deslocados e há uma flexibilidade no limite dos compassos. Verifica-se com isso quase que uma independência da voz em relação ao grupo instrumental. In ULHÔA, Martha Tupinambá. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasiliana*: Revista da Academia Brasileira de Música, nº 2, 2/maio/1999, pp. 48-56.

A libertação da referência visual (regência) para a execução das peças tornou-se sistemática. Ou seja, prevalece o princípio do pulso a ser conquistado pelo grupo. Esse pulso, no momento da *performance*, é dado pela contagem em voz alta (algumas vezes de forma velada e outras de forma bastante explícita) de um ou dois compassos anteriores ou por introdução instrumental – tal como na prática da música popular.

Para que houvesse um acompanhamento das ações e condução segura no momento das entradas, o regente utilizava-se de uma guia com a relação das músicas, tons respectivos, forma de contagem e as situações cênicas envolvidas (Prancha 1).

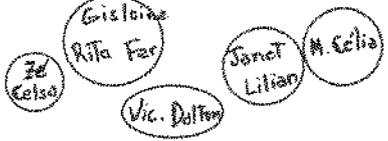
O repertório de música popular brasileira foi se ampliando com as músicas *Conversa de Botequim*, *Feitiço da Vila*, *Você vai me seguir*, *Três Apitos*, *Brasil Pandeiro*. Em 16 de junho de 1993 o grupo se apresenta na Capela Cultural do Campus da USP-Ribeirão com este repertório, complementado pelas canções norte-americanas.

Como todo o repertório foi pensado para grupo vocal, esta apresentação baseou-se na estrutura de um *show* musical. A aspecto cênico – cuja direção era realizada desde o início de 1992 e até então por José Eduardo Neves (Zédú Neves) – se limitava portanto a uma condição de *show*: a cena acontecia com apenas algumas marcações; a movimentação gestual ficava restrita em geral à redundância da mensagem (movimentos explicativos do texto); havia a inclusão de alguns elementos de cenário (sofá, abajur, banquetas) e poucos recursos de iluminação (na verdade, a luz geral existente no local mais o abajur).

PRANCHA 1 – Apresentação do Grupo Bossa Nossa

CENÁRIO: No palco um cenário de apartamento classe média com um sofá e abajur anos 60, cadeiras comuns, um telefone antigo preto no canto direito em cima de um banquinho.

MÚSICOS: No fundo, fazendo parte do cenário, dispostos de forma que se possam entreolhar.

MÚSICA	TOM e CONTAGEM	CENA
1. How long has this been going on		<p>Conversa descontraída / Coro o</p> <p>Platéia→Palco / Senta-se nas cadeiras</p> <p>Coro lembra 3 músicas</p> <p>Sergio fazendo um som dá o tom</p> <p>Coro canta no AP descontraidamente</p>
2. Someone to watch over me	Ab 1 e 2	<p>Retira as cadeiras cantando a introdução</p> <p>T e B para o fundo, sentados / S e A focando</p>
3. Três apitos	G 1 2 3	<p>Tenores na frente</p> <p>Bloco 1 (D, R, F, J) esquerda</p> <p>Bloco 2 (L, D, V, M) direita</p>
Blá do Dalton		
4. Feitiço da Vila	G# 1 e 2	<p>Sopranos vão para frente</p> <p>T B C sentados no fundo do palco, descontraídos</p>
5. Telefone	D 1 2 1	<p>Tuen Tuen e olha para o telefone</p> <p>Final caminha para a formação de The man I love</p>
6. The man I love	C#m .. 3 4	<p>Formação difusa com sopranos caminhando para a frente no solo</p> <p>Final Zé entrega pandeiro para Celso</p>
7. Conversa de Botequim	F# D E A	<p>Celso dá entrada com toque de pandeiro</p> <p>Coro vem fazendo tipo</p> <p>Final sai fazendo tipo</p>
8. Samba do avião	F# C# E A 1 e 2	<p>Começa introdução no fundo do palco</p> <p>Cena de fotografia de turistas</p>
9. I've got you under my skin		<p>Entra Baixo, Bateria e Piano</p> <p>S e A saem / Ficam T e B / Volta S e A</p> <p>Cantam para o público</p>
Blá do Sergio		Agradecimentos a firmas colaboradoras e apoios culturais
10. Chega de saudade	G# B F# A# 1 2 1 2 3	<p>Formação:</p> 
11. Trilhos urbanos	C# G# E# G# .. 3 4 1	Formação / Solo passa para frente
12. S'wonderful		<p>Fila S A T B</p> <p>Rita vai para o piano, mulheres também</p> <p>Onde Rita vai, mulheres vão atrás</p>
13. Você vai me seguir	B 1 2 3	
14. Brasil pandeiro	C C F A 1 2 3 4	Músicos saem das posições e vão à frente fazendo festa

O acompanhamento era efetuado por um trio instrumental clássico (piano, baixo e bateria). Os tons eram dados no piano e o tempo em voz alta pelo regente, também ao piano. Como a primeira parte era *a cappella*, a cena no fundo do palco era realizada pelo pianista/regente e pelo baixista/arranjador, que se revezavam no sofá, “bebericando” um *whisky*.

Os *shows* foram acontecendo, não apenas associados aos elementos cênicos mas também com recursos de amplificação. A amplificação excluía a cena, em razão dos microfones serem fixos. Dessa forma, o coro se caracterizava como um grupo vocal estrito, quando apenas uma postura mais relaxada e um gestual²⁵ discreto com poucos diálogos são possíveis. As necessidades para apresentação também de se modificavam, com a inclusão de P.As.²⁶ e técnicos de som, estes raramente aptos tecnicamente a amplificar diversas vozes, particularmente “a cappella”.

Com a entrada de Magno Bucci na direção cênica a partir de 1993, as apresentações foram se modificando, sendo incorporados cada vez mais elementos cênicos, notadamente os ligados à linguagem teatral.

A mescla de linguagens cada vez mais presente passava a exigir maior integração entre música e cena, o que não era correspondido pela estrutura seqüencial de montagem das peças: canção→arranjo→cena.

²⁵ Para a análise dos movimentos nos utilizamos de algumas terminologias do método Laban descritas por diversos autores elencados na bibliografia. Os movimentos posturais estão relacionados ao eixo central do corpo, movimentos gestuais aos membros periféricos.

²⁶ Como exemplo de uma apresentação simples, com poucos recursos, são necessários: Mesa de som com 24 canais, P. A. (*Public Amplification*) compatível (potência, equalizador, *reverb*, *mixer*, caixas de som, retorno, etc.), microfone com pedestais para cada cantor.

3.2 Telefone

Uma resposta convincente dada a esse conflito foi a consecução, por José Gustavo Julião de Camargo, do arranjo de *Telefone*, desta feita pensado juntamente enquanto execução musical e movimento. Sua estrutura é baseada numa independência e equilíbrio hierárquico das vozes, cada qual com um motivo rítmico e em tessituras adequadas ao cantar com certo volume. Ou seja, a sobreposição das vozes, tanto no seu aspecto rítmico quanto no seu aspecto intensidade de voz geraram a anulação da importância da melodia, criando então um caráter caótico à peça. O arranjo transpõe semiótica e criticamente, o senso comum de caos reinante nos serviços de telefonia – linha ocupada, linha cruzada, acesso interrompido, etc. (Fig. III-3)

Foram realizadas pelo grupo duas leituras desta peça, que eram cantadas dependendo do perfil da apresentação e do espírito do grupo. A primeira correspondia à leitura da escrita, com seu caráter caótico predominante, o qual proporcionava movimentos rápidos, diretos, tensos. Nela as pessoas se inter cruzam, interrompem os movimentos, têm reações nervosas e exageradas. A segunda leitura correspondia a uma inserção de uma “levada” *reggae* – executada normalmente em apresentações sem cena. Com a “levada” mais lenta se sobrepondo à escrita, os movimentos obrigatoriamente se transformam. Segundo a teoria Laban, tornam-se menos diretos, menos focais; menos firmes/mais leves, com menos intenção; mais lentos, menos decididos. Com fluência mais limitada, tornam-se menos precisos.

Em função do bom resultado obtido com a junção música/cena, suprimiu-se definitivamente as canções norte-americanas entrando em seu lugar apenas canções populares brasileiras, a partir de então arranjadas especificamente para o grupo.

TELEFONE

Arranjo: José Gustavo Julião de Camargo
Coral da USP-Ribeirão / 1994

Roberto Menescal
Ronald Bóscoli

$\text{♩} = 80$

The musical score is arranged for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 80. The lyrics are in Portuguese and describe a conversation about not talking on the phone.

Soprano
Tuen tuen tuen tuen

Contralto
Tuen tuen tuen tuen

Tenor
Tuen tuen tuen tuen

Baixo
Tuen tuen tuen tuen

tuen Não con - si - go nem fa - lar tuen Não con - si - go

tuen O - cu - pa - do pe - la dé - ci - ma vez tuen te - le - fo - no e não con

tuen O - cu - pa - do pe - la dé - ci - ma vez tuen te - le - fo - no e não con

tuen Fa - lar fa - lar não tuen Fa - lar fa -

nem fa - lar tuen tuen tô ou - vin - do há mui - to mais de um mês tuen

- si - go fa - lar tuen tuen tô ou - vin - do há mui - to mais de um mês tuen

- si - go fa - lar tuen tuen Fa - lar fa - lar não tuen

lar não tuen tuen Não con - si - go nem fa - lar tuen

Fig. III-3: Excerto da partitura do arranjo de *Telefone*

As necessidades de mudanças foram se impondo. O diretor cênico conduzia a *performance*²⁷ cada vez mais para a linguagem do teatro. O *show* ou apresentação – nunca concerto – passava a se denominar “espetáculo”. A seqüência das peças, que antes era mutável a cada apresentação em função das necessidades que se apresentassem, passou a se fixar, assim como as marcações de cena para interligação das peças. As intervenções de agradecimentos, comentários e avisos ao público, antes com espaços pré-determinados (*Blás na Prancha* 1) deixou de existir. Essas mudanças, que ocorreram paulatinamente, geraram a necessidade da construção de um espetáculo fechado, com começo, meio e fim.

Para a consecução de um espetáculo, o grupo se reunia para discussões em torno da escolha do seu tema, quase sempre lideradas pelo arranjador. Após alguns encontros chegou-se a um consenso de que o tema tratado seria “Fossa”, com a definição também de suas tipologias. Cada membro sugeria as canções no momento das reuniões ou trazia posteriormente outras sugestões. O resultado desse levantamento foi transcrito (*Prancha* 2) e o projeto nomeado provisoriamente de “*Fossa Nossa*”.

Após a definição das peças, foram confeccionados e ensaiados os seguintes arranjos: *Se eu quiser falar com Deus, Folhas Mortas, Pedaco de mim, Maninha, Doze anos, Se acaso você chegasse, Fez bobagem, Podres poderes, O cu do mundo, Lamento sertanejo, Eu te amo, Prá esquecer, Meus tempos de criança.*

²⁷ Utilizamos o termo *performance* significando o ato da apresentação.

Prancha 2: Projeto “Fossa Nossa”

Obs.: Alertamos que essa tabela corresponde à transcrição do documento manuscrito, sem correções.

TIPO	CANÇÕES	AUTORES e /ou INTERPRETES
INFÂNCIA	. <i>Doze anos</i> . <i>Maninha</i> . <i>Professorinha</i> . <i>Meus tempos de criança</i>	Paulinho da Viola Chico Ataulfo Alves Idem
IRÔNICAS	. <i>Se acaso você chegasse</i> . <i>Vampiro</i> . <i>Fez bobagem</i> . <i>Samba do gago</i>	Lupicínio Mautner Assis Valente
SOCIAL	. <i>Geni</i> . <i>Podres poderes</i> . <i>O cu do mundo</i>	Chico Caetano Idem
FILOSOFICAS	. <i>Se eu quiser falar com Deus</i> . <i>Meu mundo caiu</i>	Gil Maysa/Wisnik
TERRA NATAL	. <i>Lamento sertanejo</i>	Gil
AMOR	. <i>Eu te amo</i> . <i>Pedaço de mim</i> . <i>Prá esquecer</i> . <i>Folha Morta</i> . <i>Modinha</i> . <i>Noite de paz</i> . <i>Fim de caso</i> . <i>Por causa de você</i>	Tom Jobim/Chico Chico Noel Tom/Vinícius Dolores Duran Idem Idem
Bis	. <i>Amor em paz</i>	Tom Jobim

O sucesso conquistado a cada apresentação proporcionou um incentivo à continuidade do trabalho. A possibilidade de uma viagem à Grécia veio reforçar a proposta de montagem de um espetáculo. Como a concretização desse projeto de viagem se deu em muito pouco tempo (seis meses), necessitou-se uma retomada de antigas peças do repertório e a supressão de outras.

A realização de um *show*, denominado então “*Conversa de Botequim*”, agora vinculado a uma viagem ao exterior, necessitou a introdução de outros elementos, humanos e materiais. Produção, figurino, confecção, publicidade, venda de ingressos, gráfica, patrocínio e apoio cultural foram termos que se

associaram a coro. Um ator/contra-regra, Robson Coimbra, e um violonista/cancionista, Márcio Coelho, se incorporaram nesse momento ao grupo.

3.3 O Show “Conversa de Botequim” (Anexo, Fita de Vídeo)

Uma vez escolhido o programa, as canções foram sendo apresentadas na forma de *show*. A seguir demonstramos o formato do espetáculo na sua montagem. Para sermos mais objetivos suprimimos os nomes dos autores e arranjadores das canções.

Montagem	
1. Três apitos	9. Samba do avião
2. Conversa de Botequim	10. Chega de saudade
3. Feitiço da Vila	11. Eu te amo
4. Prá esquecer	12. Marinha
5. Se acaso você chegasse	13. Doze anos
6. Fez bobagem	14. Lamento Sertanejo
7. Telefone	15. Trilhos Urbanos
8. Folhas Mortas	

A apresentação foi pensada em blocos, cada qual voltado a um assunto. Como o programa foi montado a partir de peças já existentes no repertório, esses blocos contêm por vezes peças soltas, colocadas em função do equilíbrio no ritmo da apresentação.

Na estréia do *show*, que se deu em Iraklion (Grécia), o tempo de apresentação foi de apenas 50 minutos. Em função disso, resolveu-se aumentar o tempo para aproximadamente 1 hora e 15 minutos, visando o aprofundamento e ampliação dos assuntos. Apresentamos a seguir as duas versões, características dos blocos e funções de algumas peças. (Tabela 1).

Tabela 1: Primeira e segunda versões do *Show* “Conversa de Botequim”

1ª Versão (95/96)	Características	2ª Versão (96/97)	Características
Primeiro Bloco	Canções “a cappella”	Primeiro Bloco	Canções “a cappella”
1. Samba do avião		1. Samba do avião	
2. Feitiço da Vila		2. Feitiço da Vila	
3. Maninha		3. Maninha	
4. Doze anos	Associa-se grupo instrumental	4. Doze anos	Associa-se grupo instrumental
5. Wave (instrumental)	Interligação, tempo para troca de figurino	5. Wave (instrumental)	Interligação, tempo para troca de figurino
Segundo Bloco	Fossa, numa mesa de bar	Segundo Bloco	Fossa, numa mesa de bar
5. Se acaso você chegasse		6. Se acaso você chegasse	
6. Conversa de botequim		7. Conversa de botequim	
7. Prá esquecer		8. Prá esquecer	
8. Folhas mortas		9. Folhas mortas	
10. Triste (instrumental)	Interligação, tempo para troca de figurino	10. Triste (instrumental)	Interligação, tempo para troca de figurino
Terceiro Bloco	Amores	Terceiro Bloco	Discussões amorosas
9. Fez bobagem		11. Fez bobagem	
10. Três apitos		12. Sagrado barracão	Canção composta para interligação de 11 e 12
11. Eu te amo		13. Luzia	
12. Chega de saudade		Quarto Bloco	Amores
		14. Três apitos	
		15. Eu te amo	
		16. Chega de saudade	
		17. Telefone	
Quarto Bloco	Crítica social	Quinto Bloco	Crítica social
13. Telefone		18. Lamento sertanejo	
14. Lamento sertanejo		19. Trilhos urbanos	
15. Trilhos urbanos		20. Podres poderes	
16. Podres poderes		21. O pão nosso de cada mês	
17. Brasil pandeiro	Samba exaltação	22. Você vai me seguir	Indicação de término

Analizamos a seguir as peças que consideramos mais significativas para compreensão do desenvolvimento da prática coral cênica pelo Grupo Vocal Bossa Nossa no *show* “Conversa de Botequim”, afora a canção *Telefone*, acima exposta.

3.3.1 Fez Bobagem

A canção tem um caráter alegre e trata do assunto de uma mulher cujo homem – seu moreno – leva outra mulher ao seu barracão e esta anda pela favela com suas roupas, enquanto ela trabalha longe de casa, como dançarina, para

sobreviver. A peça foi escolhida para iniciar o bloco das discussões amorosas. Como é bastante movimentada, servia também para a quebra do clima do bloco anterior (“fossa”).

O arranjo foi feito para cinco vozes – três vozes femininas sempre em homofonia que se contrapõe, em diálogo, com duas vozes masculinas – acompanhadas por trio ou quarteto instrumental. A introdução instrumental, de quatro compassos, é repetida pelo tempo necessário para a finalização da troca de figurino (a troca é realizada enquanto o grupo instrumental toca *Triste*), entrada e posicionamento do coro. O coro começa a se manifestar com um “bate boca” ainda na coxia. A entrada do coro é dada pelo piano, indicando ao instrumental e coro de forma clara as notas finais do compasso 4, sol-do-sol-do-sol-do. (Fig. III-4)

Fez Bobagem

Arranjo: José Gustavo Julião de Camargo

Assis Valente

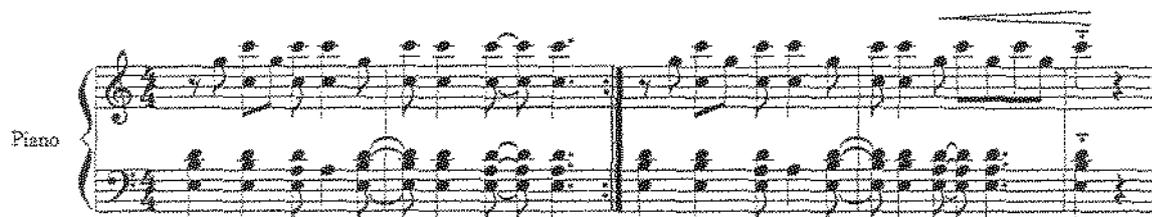
The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 4/4 time. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score is divided into two measures by a double bar line. The word 'Piano' is written to the left of the first measure. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and note heads.

Fig. III-4: Parte de piano do arranjo de *Fez bobagem*

O “bate boca” entre homens e mulheres é retomado após o retorno do tema (compasso 52), que é realizado pelo grupo instrumental. O coro canta o término da frase do tema, quando é interrompido por um dos cantores abrindo os seguintes diálogos:

- “Dalton - Peraí. Peraí um pouco. Que negócio é esse de teu barracão, minha leide?
- Cristina - É isso mesmo que você ouviu, seu pilantra. Paquerador de parque de diversão. Você ainda tem a coragem de me dirigir a palavra? Morcegão!
- Celso - Princesa, temos que discutir melhor essa questão da propriedade do barraco.
- Rita - Discutir o que! Safado. Grileiro de barraco. Não tem conversa. Não tem papo. Espirro de gangster. Não sei onde eu estou com a cabeça que não te... Sai prá lá, cão! Cão!
- Zé - Oh! Princesa, você não era assim. Você mesmo fala que me ama apesar de tudo. Que se passa? Não estou entendendo! É muito trabalho? Já sei (afirmando para os outros) ‘estresse’, ‘estresse’.
- Denise - Que ‘estresse’, ‘estresse’ o que! (jogando com a cabeça). Cara de pau! Sem vergonha! Desocupado! Pão amanhecido! Encosto!
- Vitor - Tá certo! Tá certo! Pequei sim. Mas eu não tenho culpa!
- Todas - Ah! Não tem culpa, é santo, etc.
- Victor - Não tenho culpa de ter nascido tão gostoso (VIVAS)”²⁸

Este é o texto original, que foi se modificando espontaneamente. Foi feita a sua redução posterior em função do diretor cênico considerar que estes diálogos provocavam uma perda do ritmo da peça.

Analisemos este fato. A linguagem especificamente teatral foi utilizada somente nesta parte do espetáculo, com este pequeno texto. Mesmo assim exigiu uma disponibilidade absolutamente teatral dos participantes dos diálogos. O treinamento realizado – texto, subtexto, dicção, colocação de voz, gestual – visou proporcionar uma real condição de interpretação teatral.

²⁸ Texto escrito por Magno Bucci.

Neste caso, as personagens foram explicitadas, encarnadas em um componente do grupo, não em um naipe, mais próximo, portanto, da realidade da ópera.

O grupo instrumental passou a fazer música incidental. Inicialmente, entre os diálogos, os músicos faziam intervenções sonoras com *clusters*²⁹ improvisados, auxiliando no ritmo do texto. Posteriormente essas intervenções foram suprimidas, gerando uma sensação de que os músicos se tornavam “espectadores”.

Muito embora esta seja uma peça que provoca um arrebatamento do público, ela se distancia da vertente do coro cênico enquanto linguagem híbrida. Ela representa sim uma colagem de elementos, ora musical, ora teatral. No momento em que se inicia um, termina o outro.

3.3.2 Trilhos Urbanos

O arranjo desta canção de Caetano Veloso foi originalmente confeccionado para outro grupo³⁰, iniciante. Pensado de forma simples, a três vozes, o acompanhamento da primeira parte da música é realizado por um motivo rítmico de colcheias em contratempo – reproduzindo a “levada” da canção – e com muitas notas repetidas. Esses elementos, falta de referência do tempo forte e notas repetidas, propiciam no canto “a cappella” alguns problemas técnicos como queda de afinação e perda de andamento. O arranjo foi ampliado para quatro vozes, cantado meio tom acima (Do#Maior) e acompanhado por bateria. Interligado com um arranjo instrumental do *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos que tinha como funções permitir ao coro passar de uma formação a outra, servir

²⁹ *Clusters* são notas sobrepostas normalmente sem relação entre si que formam um análgama sonoro, uma textura densa.

³⁰ O arranjo foi feito para o Coral da USP de Pirassumunga por José Gustavo Julião de Camargo e Cristina Nagayoshi.

de introdução à música e indicar a ele a tonalidade. Ao final dessa introdução baixo e piano “entregam” o motivo rítmico dos contratempos ao coro. Este canta quatro compassos deste motivo e os sopranos entram com o tema.

Como esta peça pertence à primeira fase do coro, a parte cênica se associou a ela posteriormente. O diretor cênico propõe a discussão do texto. Como este se remete a lembranças de lugares e da vida, a figura do bonde presente no texto transforma-se em mote da ação cênica. Janelas imaginárias servem de vitrine em momentos pontuais para os “viajantes”.

Foram realizados exercícios de expressão corporal baseados no canto. O texto, poético, sugeria movimentos lentos. Um dos integrantes, praticante de *tai-chi-chuan*, acabou conduzindo o grupo aos movimentos daquela arte marcial, se posicionando, inclusive, na frente do “trem”.

Na *performance* apresentada, os movimentos de cada indivíduo ocupam apenas o espaço da cinesfera³¹, com expansões e contrações que vão do nível médio ao nível alto, de lado a frente, de frente a outro lado. No que se refere às qualidades dos movimentos, no conjunto eles são contínuos e fluentes³² (leves, lentos e flexíveis). Como as disponibilidades corporais dos integrantes do grupo são heterogêneas, a qualidade individual de fluência dos movimentos é também heterogênea.

³¹ A cinesfera, ou kinesfera, se refere à primeira esfera ao redor do corpo alcançada pela extensão dos membros, na terminologia Laban. Rudolf Laban desenvolveu uma metodologia de análise, descrição e notação dos movimentos corporais que é cada vez mais utilizada nas psicoterapias corporais, assim como na notação para a dança. A teoria pode ser verificada, entre outros, em SERRA, M.A. *Análise do movimento expressivo*. Campinas, UNICAMP, s.d. (Apostila de classe). Ainda a título de esclarecimento, o estudo da espacialização dos movimentos faz parte da Coreútica. O estudo das qualidades dos movimentos faz parte da Eukenética.

³² Neste caso a fluência é controlada, não significando porém que é limitada, amarrada. Ver CORDEIRO, A. L. *et al. Método Laban: nível básico*. São Paulo, s.e.d., 1989, pp. 28-9.

A interpretação da peça concentrada em movimentos corporais gerados pelas lembranças e sensações advindas do texto produziram um resultado mais plástico e sensível. Segundo a teoria Laban, a qualidade de leveza do fator peso/força³³, indicando suavidade e delicadeza, está associada à sensibilidade. A fluência limitada ou controlada é associada ao sentimento. Quando cada indivíduo se movimenta no espaço dirigindo-se para várias direções, multiplicado pela quantidade de pessoas do grupo, produz-se uma qualidade espacial multifocal, associada a uma atitude contrária à atenção e favorável ao pensamento. E por fim, o tempo lento do movimento se associa a uma atitude não de decisão mas de intuição. Enfim, sensação, sentimento, pensamento e intuição, segundo a teoria Laban, são as possíveis atitudes provocadas por essa performance de *Trilhos urbanos*.

3.3.3 Eu te amo

Esta canção, de Chico Buarque, arranjada para 5 vozes com acompanhamento de piano, inicia-se com uma introdução de piano de seis compassos que conduz, em *rallentando*, a entrada de um solo de soprano. O acompanhamento dos demais naipes é homofônico.

A melodia é executada desmembrando-se as estrofes em frases solo. Estes solos são cantados por alguns dos cantores em sucessão. Apesar do aspecto “solo” estar presente neste arranjo, ele é musical – diferentemente dos diálogos teatrais do arranjo da canção *Fez bobagem* – e a personagem é diluída por todo o grupo. Na verdade, a personagem é uma só, representada pelo grupo todo, com o solo sendo perpassado pelos cantores que assumem mais intensamente no seu momento a personagem (relegada pelo outro que foge da relação), e que é imediata e sucessivamente transferido a outro.

³³ Um dos quatro fatores de movimento: fluência, espaço, peso e tempo.

A peça havia sido ensaiada musicalmente com todo o rigor técnico e o coro já havia assimilado a interpretação musical. Em um encontro para discutirmos a questão cênica, o diretor cênico, após discussão e compreensão do texto – onde cada um expunha suas sensações e impressões – propôs um jogo teatral. Após serem efetuados exercícios de relaxamento e sensibilização, o jogo, partindo do resultado da discussão, consistiu em as pessoas buscarem o olhar de um companheiro. Este então se desviava do olhar buscando outro, e assim por diante. Inicialmente de dois em dois, esta ação foi ampliada pelo intercruzamento das demais pessoas, sempre lentamente, respeitando o andamento da canção.

Essa experiência teve uma intensidade psicológica extremamente forte. O coro, ao cantar novamente a peça, e apesar de realizar todas as questões musicais pré-estudadas, proporcionou uma interpretação completamente diferente da anterior. O som, antes belo porém técnico, medido e controlado, ganhou força, intensidade, dramaticidade. Enfim, a canção ganhou uma interpretação de grande seriedade, de cunho não somente musical mas verdadeiramente multidimensional³⁴.

Uma dramaticidade intensa foi conquistada por uma ação conjunta do coro no seu aspecto vocal, piano acompanhador – cujas conduções melódicas se interpenetram nas conduções do coro –, figurino despojado mas significante, e iluminação a meia luz com discretos focos para os quais convergem os solos.

Colaboram para a dramaticidade as posturas e gestos medidos. Diferentemente da fluência de *Trilhos urbanos*, os indivíduos de dirigem aos

³⁴ Termo utilizado por Morin, que situa a canção dentro de um “complexo multidimensional” onde a canção frequentemente é música de dança, é mediadora de exhibições mimico-teatrais e é envolvida em um processo econômico-industrial-técnico-comercial, como por exemplo o cinema. In: MORIN, Edgar. Não se conhece a canção, in *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis, Vozes, 1973. pp. 145-6.

outros em movimentos diretos, retilíneos, que, segundo Laban, indicam rigidez de atitude. Os movimentos demonstram nas suas qualidades motoras movimentações reprimidas, relutantes, passivas. Nas qualidades mentais afloram o ser dependente, confuso, ambivalente; e nas qualidades atitudinais a apatia, o conformismo, o medo, a não cooperação, a intolerância.

Observa-se que tal dramaticidade não foi conquistada apenas pelo invólucro, pela sua forma. Foi conquistada por uma experimentação intensa em termos de significação individual compartilhado por todo o grupo, articulando, desse modo, forma e conteúdo. A técnica³⁵ vai se estabelecendo. A poética vai se firmando.

Consideramos este um exemplo de conjunção entre elementos musicais e cênicos que, sem modificação significativa da canção matriz, proporciona a esta uma leitura diferenciada e altamente personalizada. A canção ganha no palco uma materialização de aspectos visuais oníricos – por exemplo os recortes momentâneos dos casais – presentes, por exemplo, na linguagem do *vídeo-clip*.

3.3.4 O Pão Nosso de Cada Mês

Na época da segunda versão do “*Conversa...*” os diretores musicais travavam constantes discussões a respeito da poética coral cênica. A questão do hibridismo de linguagens passou a ser preponderante, já não bastando apenas uma inserção cênica a um arranjo de uma canção.

³⁵ Segundo Walter Benjamin, a técnica é resultado da coerência entre forma e conteúdo.

Neste estágio de desenvolvimento da proposta no grupo, da mesma forma como na canção, o pensamento conjunto entre música e cena prevalece, reafirmando a linguagem da canção³⁶.

No entanto, outra possibilidade pensada pelo arranjador e discutida com o diretor cênico foi a montagem de uma peça com início justamente pela questão cênica. A canção escolhida – *O pão nosso de cada mês* de Tom Zé, que servia para complementar a parte de crítica social – foi estudada inicialmente pelos dois diretores.

Após o amadurecimento das idéias, foram lançadas em ensaio algumas proposições cênicas. Uma reunião de família para uma foto foi o mote. Os componentes do grupo assumiram personagens enquanto membros da família, cada qual com sua personalidade, características e posicionamento frente às relações familiares.

Para apoio à formulação da cena – e sua medição temporal – foi confeccionado um acompanhamento de bateria em computador e executado em *play-back* para o coro. O coro apenas cantava a canção, sem arranjo. Uma vez estabelecida a cena, desde o tempo de entrada do coro em palco até o término do *sketch*, o arranjo foi feito.

Como o arranjo foi baseado numa repetição contínua do ritmo e motivos melódicos – remetendo-se à monotonia da vida familiar burguesa – os ensaios musicais foram poucos e, após estes, a peça já se encontrava pronta. Foi com certeza a montagem cênica e musical mais rápida de todo o repertório.

³⁶ Valter KRAUSCHE esclarece que “passando pelo arranjo e chegando à interpretação, os vários produtores da canção, em cooperação, operam a articulação da música com a imagem. Em termos de tendência, não se produz mais para visualizar depois...” in

Foi convidado então um figurinista³⁷ para desenhar e confeccionar o material. O profissional comparecia aos ensaios, discutia com o diretor cênico as características desejadas e formulava o figurino especificamente para cada personagem. Este ficou composto por partes frontais de roupas diversas, com coloridos intensos (amarelo, verde, azul) em napa emborrachada (Fig. III-5) – acentuando o seu caráter artificial – com as partes coladas e rebitadas. As peças eram colocadas sobre o figurino já existente e fixas no corpo por velcro³⁸.

O grupo instrumental, posicionando-se na parte anterior do palco – como um fosso de orquestra – facilita a controle sonoro do conjunto e a limpeza cênica. Verificamos mais adiante a mesma peça sendo apresentada da forma mais comum, com o grupo instrumental atrás do grupo vocal. (Fig. III-6)

A iluminação em todas as peças eram baseadas nos recursos existentes no local de trabalho³⁹ embora fosse sempre ampliada quando havia possibilidade⁴⁰. O diretor cênico fazia o projeto de iluminação que era executado inicialmente pelos próprios cantores. Posteriormente – e quando as condições de produção permitiam – era contratado um iluminador.

Os instrumentistas, para se tornarem independentes das condições de iluminação de cada local, se utilizavam de luminárias portáteis que se prendem às estantes com potência de luz suficiente apenas para iluminação discreta das partituras, acionados pelos mesmos quando de sua entrada no palco.

³⁷ O figurinista convidado foi Constantino Sarantopoulos, arquiteto e cenógrafo.

³⁸ Ao final da música o figurino era retirado em público enquanto o coro cantava a peça final *Você vai me seguir*, explicitando o término do espetáculo via linguagem brechtiana, que permeava todo o *show*.

³⁹ A Capela Cultural do Campus da USP de Ribeirão Preto. Recursos existentes: Uma vara externa ao palco com 10 *spots* de 500 e 2 *spots* de 250 *watts*, duas caixas de 120 cm x 50 cm com 4 lâmpadas de 150 *watts* cada, 2 *spots* de chão, gelatinas, papel celofane.

⁴⁰ O projeto de iluminação chegou a utilizar em alguns locais 2 varas frontais, 3 no palco, ciclorama e 4 colortrans para sua iluminação (do piso para cima), torrinhas para iluminação lateral, além de *spots* para os instrumentistas.



Fig. III-5: Apresentação de *O pão nosso de cada mês*, ao ar livre, em Latina (Itália)



Fig. III-6: Apresentação de *O pão nosso de cada mês* no Memorial da América Latina, São Paulo, onde se vê o posicionamento do quarteto instrumental.

Uma das mudanças significativas ocorridas no decorrer de todo o processo de amadurecimento da linguagem cênica do grupo, mas que se mostrou necessária a sua definição, foi o aparecimento de um outro especialista: o **regente de palco**. Como o regente/ensaiador era ao mesmo tempo o pianista/tecladista, e o local onde este permanecia era o fundo do palco – nenhum local onde o coro se apresentou possuía fosso de orquestra –, quem passou a ter a função de dar os tons e as entradas no palco foi a cantora do grupo Cristina Emboaba, também regente. Esta função foi com o tempo se ampliando passando ela a coordenar as ações do grupo em palco, tanto cênicas quanto musicais, e a fazer a intermediação deste com o grupo instrumental, que dava suporte à dinâmica da apresentação⁴¹.

Os problemas musicais que porventura surgissem no espaço cênico, tais como andamento demasiado lento ou demasiado rápido que interferisse nos movimentos; volume muito alto ou muito baixo do conjunto instrumental ou de um dos instrumentos, eram transmitidos aos diretores musicais pelo regente de palco por meio de pequenos gestos e sinais.

Os problemas cênicos tais como demora na troca de figurino; falta de um elemento cênico (cadeira, por exemplo); troca de posição entre os cantores, eram resolvidos pelos próprios integrantes sem interferência da direção cênica. Este se mantinha na iluminação e resolvia as situações surgidas mediante reunião com o grupo após a apresentação ou no próximo ensaio.

O grupo instrumental contava agora com piano ou teclado, baixo elétrico, violão amplificado e bateria. A coordenação do grupo era efetuada pelo regente/pianista e pelo arranjador/baixista. As entradas das músicas eram dadas

⁴¹ Esta função, a de regente de palco, era efetuada também por Samuel Kerr em vários de seus espetáculos. Mesmo em *Elsinore*, uma produção profissional, ele estava presente, conduzindo o coro, dando os tons e controlando o grupo embora de forma não participante do espetáculo, sem se confundir com os cantores. Um pouco similar ao diretor de harmonia das escolas de samba.

ora por um, ora por outro (por vezes pelo baterista), combinado com antecedência, anotado na partitura e dependente da conveniência de cada situação e de cada instrumentista. A proximidade do coro com o instrumentista, o alcance visual decorrente da direção de entrada do coro em relação ao instrumentista, a atenção exigida de um solo instrumental ou então o solo instrumental que conduzia a entrada do coro, todas essas situações eram fatores que influenciavam na distribuição da coordenação musical na *performance*.

Num contexto geral, verificamos que os procedimentos desta modalidade de Coro-Cênico – *performance* sem regência, intermediação do regente de palco para as questões de dinâmica e andamento, controle geral das questões sonoras procedentes do fundo do palco, entre outros –, podem gerar certa inexatidão e atraso na resolução destas questões no momento da *performance*, quando não a sua própria impossibilidade.

Tal característica provoca, ao mesmo tempo, uma maior resposta sensitiva do grupo em relação a estes problemas, os quais são trabalhados *a posteriori*.

Essa conduta: constatação→resolução posterior, é importada da linguagem teatral. Após as apresentações, ou ensaios gerais, são feitas reuniões dirigidas pelo diretor cênico, o qual, por meio de anotações detalhadas das ocorrências verificadas, as expõe e discute com o grupo as soluções. Estas podem envolver tanto questões cênicas quanto musicais. Por vezes a falha provocada pela pressa numa troca de figurino gera uma mudança no arranjo da música ou a repetição de um determinado trecho instrumental.

O regente passou a fazer uso de tal conduta após algum tempo, se mostrando de grande valia no contexto da concentração e autonomia do coro.

3.4 O espetáculo “bossa@usp.br”

O aprofundamento de todas as questões levantadas até o momento aconteceram no espetáculo seguinte: *bossa@usp.br*. Novamente em função de outra viagem internacional, desta feita para a Itália, foi reformulado o *Conversa de Botequim*, que já ia esgotando suas possibilidades de crescimento e de atendimento aos anseios do grupo.

Como o tempo para a consecução do projeto era relativamente curto (seis meses), optou-se pela continuidade da estrutura em blocos. Foi substituído o bloco “mesa de bar”, entrou o bloco “comunicação”. Redefiniu-se o bloco “amores” separando-o em dois: “amor/paixão” e “amor/discussão” (Fig. III-7), e



Fig. III-7: Ensaio cênico da peça *Luzia*, do bloco amor/discussão.

foram efetuadas outras pequenas mudanças no restante do programa, mantendo-se intacto apenas o último bloco. O espetáculo configurou-se então da seguinte forma:

<i>bossa@usp.br</i>	Características
Primeiro Bloco	Canções “a cappella”
1. Triste berrante	
2. Maninha	
3. Samba do avião	
4. Chega de saudade	
5. Telefone	
Segundo Bloco	Comunicação
	Entrada do grupo instrumental. Interligação. Troca de figurino
6. Circuladô de Fulô	
7. Parabolicamará	
8. Pela Internet	
	Interligação. Troca de figurino
Terceiro Bloco	Amor
9. Eu te amo	
10. Oceano	
11. Futuros amantes	
12. Zamba	Peça instrumental, composta para interligação. Troca de figurino
Quarto Bloco	Discussões amorosas
13. Fez bobagem	
14. Sagrado barracão	
15. Luzia	
Quinto bloco	Crítica social
	Troca de figurino, introdução instrumental
16. Lamento sertanejo	
17. Trilhos urbanos	
18. Podres poderes	
19. O pão nosso de cada mês	
20. Você vai me seguir	Indicação de término

Até então as apresentações do grupo eram denominadas *shows*. Como o perfil das apresentações sofreu uma transmutação para uma condição mais híbrida música/cena, o termo “espetáculo” foi sendo requisitado, particularmente pelo diretor cênico. Da mesma forma ocorreu com o nome do grupo que, antes denominado “grupo vocal”, passou a ser chamado de “Coro-Cênico”.

Inaugura-se então a nova fase do grupo com o espetáculo *bossa@usp.br*, sendo que a sua parte mais significativa é o bloco da “comunicação”, que gerou o próprio nome do espetáculo.

O bloco “comunicação” é formado por três peças: *Circuladô de Fulô*, *Parabolicamará* e *Pela Internet*. Consideramos este o bloco mais coerente em termos de unidade por algumas razões: as canções são de Caetano Veloso e Gilberto Gil, compositores muito próximos estilisticamente; os assuntos são relacionados a uma comunicação bidirecional, ou seja, ao mesmo tempo em que mostram os aspectos locais, regionais, captam uma modernidade universal – o próprio cunho do termo *Parabolicamará* (universo + nordeste) é um exemplo, assim como a forma de medição do tempo por meios de locomoção utilizados sincronicamente: “...de jangada leva uma eternidade, de saveiro leva uma encarnação, de avião o tempo de uma saudade...” –, os arranjos foram confeccionados todos na mesma época, gerando uma uniformidade de escrita e a condução cênica se liberta da condição teatro/texto e aprofunda a questão da movimentação, equilibrando-se o tripé música/teatro/movimento.

As três peças acabam recebendo um tratamento cênico de representação tribal. Os arranjos, construtivamente mais simples – homofonias, seqüências de quintas, alguns contrapontos vocais dois a dois (dois naipes contra dois naipes) –, propiciaram maior liberdade para a ação cênica.

O espírito reinante no bloco é o da tropicalização, da antropofagia, da carnavalização.

3.4.1 Circuladô de Fulô

Inspirado pelo ritmo marcante do arranjo dessa canção de Caetano Veloso, o grupo, numa brincadeira, teve a idéia de fazer movimentos das danças indígenas. Estes permaneceram. A necessidade de tempo para troca de figurino gerou uma introdução instrumental com apitos e berimbau. A condição circular da dança gerou também o posicionamento do grupo para o canto das estrofes. Sendo estas mais textuais, quase canto-falado em função da tessitura grave,

produziu um cantar mais misterioso. As expressões faciais e gestuais se tornam mais claras e definidas em relação às peças anteriores. A intenção do texto tem sua comunicação otimizada.

A introdução de danças brasileiras no espetáculo causou a procura de outro profissional para nos auxiliar. Foi chamada após um tempo uma orientadora corporal, Patrícia Sene⁴², para execução de um trabalho dirigido à limpeza dos movimentos das danças. Para a consecução deste trabalho, foram necessários vários encontros intensivos onde foram trabalhados principalmente a conscientização e a libertação dos movimentos de cada indivíduo.

Verificou-se com esta experiência que uma verdadeira consolidação da linguagem cênica passa pelo trabalho corporal específico, até então explorado apenas enquanto trabalho teatral. Dentre as ações práticas mais marcantes da atuação da profissional foi a conscientização pelo grupo da necessidade do aquecimento corporal juntamente com o aquecimento vocal, embora este procedimento ainda não se encontre sistematizado.

A preparação do corista cênico para a sua entrada em palco passou com essa experiência a ser composta de: passagem das marcas e texto, conferência dos figurinos e suas localizações, aquecimento corporal e maquiagem, tudo individualmente. O aquecimento vocal era realizado em conjunto pela orientadora vocal.

3.4.2 Parabolicamará

A simbologia da antena parabólica é recorrente nesta peça de Gilberto Gil. O círculo novamente presente transforma a tribo numa antena que se desfaz

⁴² Patrícia Sene é dançarina, professora e pesquisadora de danças brasileiras. É formada em dança pela UNICAMP.

nos momentos das estrofes. Nestas, os movimentos lentos e contínuos se remetem aos movimentos ondulatórios do mar.

O drama e tensão gerados pelas posturas são interrompidos no último refrão, onde uma soltura corporal brusca faz quebrar a separação palco/platéia. O coro, agora solto, se aproxima do público e se abre para ele, terminando com um impulso de todo os corpos para trás simultaneamente com um grito de satisfação, como numa brincadeira.

3.4.3 Pela Internet

Neste momento do bloco, ao interpretar mais essa canção de Gilberto Gil, o coro se impregna do sentido alegórico, carnavalesco, tropicalista. Ele assume uma conduta totalmente aberta às influências dos meios de comunicação. TV, programa de auditório e *video-clip* passam a pertencer ao universo do coro. Os movimentos são baseados nas coreografias dos dançarinos da TV onde cada naipe ensaiou uma coreografia que foi incorporada ao conjunto. Os figurinos foram escolhidos como num baile de carnaval, onde cada um incorpora uma personagem. O ritmo, samba, sugere a dança, embora o coro não tenha a preocupação de mostrar que sabem sambar.

As citações pós-modernas acontecem não somente na cena – Chacrinha, aeróbica, carnaval, etc. – mas também no arranjo, incluindo as próprias da canção e auto-citações do grupo (tuén, tuén da peça *Telefone* do primeiro *show*). Já não seria uma caracterização da metalinguagem sugerida por Pignatari?⁴³

Apesar de uma aparente facilidade para a consecução desta peça em particular, devemos considerar que o produto exposto foi resultado de

⁴³ “Quando a linguagem-objeto se volta sobre si mesma, ela tende a ser metalinguagem”. In PIGNATARI, D. *Op. cit.*, p. 44.

experiências e discussões constantes acerca do fazer música coral no país, principalmente porque o espetáculo foi realizado primeiramente para um público do exterior, que normalmente procura o “exotismo” brasileiro – como dizia Mário de Andrade⁴⁴.

Infelizmente não contamos com material produzido e editado em vídeo deste espetáculo. Contamos apenas com trechos em vídeo amador da apresentação de pré-estréia do espetáculo em 16 de julho de 1997 na Capela do Campus da USP-Ribeirão Preto, ainda sem figurino⁴⁵, e da estréia na Academia Filarmônica Romana⁴⁶ dez dias após (Fig. III-8).



Fig. III-8: *Pela Internet*, em apresentação em Roma

⁴⁴ A discussão a respeito da procura e aceitação somente do exótico e do diferente nas artes brasileiras estão presentes já nos trabalhos de Mário de Andrade nos *Ensaio sobre a música brasileira*.

⁴⁵ Os figurinos foram criados pela programadora visual Tânia Marcondes, assim como os *folders* e cartazes do espetáculo, estes confeccionados em fins de 1997.

⁴⁶ A apresentação se deu nos chamados Giardini Della Accademia Filarmônica Romana, em Roma.

É importante salientar que o trabalho específico de regência foi se modificando e diminuindo, à medida em que foram se incorporando novos profissionais e especificidades ao grupo.

O que antes era coro, regente e arranjador, excetuando-se o instrumental, transformou-se lentamente em: coro, regente, arranjador, compositor, regente de palco, orientador vocal, orientador corporal, figurinista, programador visual, produtor, diretor cênico, diretor musical, diretor administrativo, diretor artístico.

Como advogava Paulo de Laurentiz, toda conquista de meios se dá pela perda de outros meios. Parodiando-o, podemos dizer que toda conquista de funções se dá pela perda de outras.

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES SOBRE A POÉTICA CORAL CÊNICA

La musique absolue telle qu'on l'imagine, sans autreélément qu'acoustique, est très anormale. Je pense que tout le monde voit lorsqu'il écoute, même un disque. (...)

Mauricio Kagel¹

1. CONDIÇÕES SOCIAIS E IDEOLÓGICAS

1.1. A ATIVIDADE CORAL COMO LAZER

Como apontado na Introdução, ao analisarmos os coros amadores, identificamos algumas categorias nas quais eles podem ser classificados, tais como: independentes, universitários, de escolas, de empresas, de igrejas, de associações. Verificamos que se trata, na sua quase totalidade, de grupos cujo principal interesse é o lazer, nos seus diferentes aspectos.

Contextualizando a atividade coral amadora como atividade de lazer, relacionamos algumas facetas do canto coral sob tal condição. Para tanto, utilizamo-nos das proposições efetuadas por Marcellino² em relação à conceituação de lazer.

¹ SIRON, Paul-Louis. *Aspects de la musique contemporaine: 1960-1980*. Lausanne, Editions de L'aire, 1983. p.68.

² MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Lazer e educação*. 2.ª ed. Campinas, Papirus, 1990.

A atividade coral, sendo praticamente toda ela realizada fora do expediente normal de trabalho – hora de almoço, à noite ou final de semana –, pode ser considerada como integrante de um processo cultural mais amplo, que de acordo com Marcellino constitui o lazer. Segundo ele, o lazer é “...a cultura – compreendida no seu sentido mais amplo – vivenciada (praticada ou fruída) no tempo disponível”³.

Outra característica que o autor destaca de importância “como traço definidor, é o caráter ‘desinteressado’ dessa vivência”⁴. No caso dos corais esse traço nem sempre está presente – é o caso de concursos e determinados encontros corais onde a disputa se faz presente. Há que se ressaltar, entretanto, o lazer que possa propiciar condições de desenvolvimento pessoal e social. Sobre esse assunto, Marcellino cita em seu trabalho teóricos e técnicos da área⁵.

Marcellino destaca a situação onde “ao falarem das atividades artísticas, ou das práticas físicas, por exemplo, os autores freqüentemente abordam conteúdos ou situações de lazer”. Com relação ao canto coral, por exemplo, alguns autores caminham nos meandros do assunto lazer, sem no entanto assim denominá-lo, uma vez que os valores normalmente associados ao lazer são o descanso e o divertimento⁶.

O caráter lúdico do lazer, presente na atividade coral e descrito no capítulo relacionado ao trabalho de Samuel Kerr, é analisado também em

³ *Idem*, p. 31.

⁴ *Idem*, *ibidem*.

⁵ Os autores mencionados por Marcellino são Ethel Bauzer Medeiros e Renato Requixa. Membros de organismos internacionais ligados ao lazer, Ethel Medeiros foi fundadora da Associação Brasileira de Recreação e Renato Requixa foi Diretor Regional do SESC-São Paulo. *In* MARCELLINO, C.B. *Op. cit.*, p. 30.

⁶ “Depois de um estudo de obras mais difíceis, o coro tem necessidade de entoar canção mais acessível. Como simples divertimento, essas canções colaboram eficazmente nessa recreação” *In* BARRETO, C. B. *Op. cit.*, p. 81.

Marcellino. Segundo ele, autores como Marcuse e Perrotti fazem uma clara “...distinção entre o jogo e seu caráter lúdico, e o lazer, como esfera permitida e controlada da vida social...”⁷.

Seguindo este raciocínio, relembramos que a prática coral cênica via música popular teve seu início pelo caráter lúdico proporcionado aos coristas durante os ensaios. Da mesma forma ocorreu no CORALUSP-Ribeirão na sua primeira etapa de existência, de 1983 a 1986, quando a irreverência, a alegria de estar junto e o descompromisso com as questões musicais formais estavam presentes. Esse conjunto de caracteres imprimiu ao grupo uma personalidade solta, cômica e quase sempre acompanhada de elementos cênicos. A experimentação nesse aspecto se manteve e caminhou posteriormente para a consolidação de grupos e trabalhos com esse perfil.

Entretanto, a partir do momento em que se necessitou ou se esperou a demonstração de um produto mais acabado numa apresentação, o aspecto lúdico deixou proporcionalmente de existir. Relembrando o capítulo anterior, isto ocorreu no início da segunda fase do CORALUSP-Ribeirão, a partir de então denominado Coral da USP-Ribeirão/Grupo Via Oral. Da mesma forma ocorreu com o Coral IBM-Campinas, quando este decidiu realizar um trabalho mais direcionado.

Em geral, tal fato ocorre nos grupos artísticos. A partir do momento em que uma apresentação é marcada, o tempo de produção se restringe ao tempo do encontro, que passa a se voltar ao objetivo imediato. Desse modo, como aponta Marcellino, citando Perrotti, “a racionalidade do sistema produtivo torna o lúdico inviável, pois o tempo do lúdico não é regulável, mensurável, objetivável” e que,

⁷ MARCELLINO, N. C. *Op. cit.*, p. 27.

sendo assim, “toda tentativa de subordiná-lo ao tempo da produção provoca sua morte”⁸.

De uma certa forma, isso ocorreu no Coro-Cênico: uma vez estabelecida a linguagem, a conduta dos coros voltou-se para a sua prática. Destituíu-lhe o caráter lúdico e voltou-se para a *performance*. É a observação feita por Marcellino de que a “prática do lazer na sociedade moderna é marcada por fortes componentes de produtividade. Valoriza-se a ‘performance’, o produto e não o processo de vivência que lhe dá origem; estimula-se a prática compulsória de atividades detonadoras de moda ou ‘status’”.⁹

Um dos coros cênicos mais voltados para a questão do lúdico, que conservava em parte esse caráter durante suas *performances* foi o *Algodão N’oreia*, de Campinas. De tendência performática, o grupo se apresentava seguidamente em Campinas e região. Fez muito sucesso por sua irreverência e descontração, cativando o público e sugestionando-o para a sua entrada na atividade coral, muito embora essa não fosse uma intenção declarada.

Importante observar que o lazer não está associado somente à questão do lúdico. Existem abordagens em relação ao lazer com as quais os coros apresentam semelhanças, principalmente naquelas relacionadas à educação. Marcellino destaca as abordagens “romântica”, “moralista”, “compensatória” e “utilitarista”, alertando para o fato de que elas são interligadas, de que podem se sobrepor.

A abordagem romântica apresenta uma certa semelhança com os coros das agremiações, sociedades recreativas, corais da terceira idade e afins, onde o

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ *Idem, p. 28.*

repertório, normalmente de cunho saudosista, relembra as canções da época dos carnavais, da era do rádio, entre outras, cantadas próximas da sua forma original, como relembração, sem um trabalho de resignificação. Marcellino destaca frases características para essa abordagem tais como: “Lazer, palavra feliz! Preguiçosa e indomável! Livre como o pássaro que pousa onde lhe apraz e canta quando quer! (...). Tinha o sabor da família reunida, folgando, rindo e se amando”¹⁰.

A abordagem moralista aproxima-se da concepção do canto orfeônico, agremiações cívicas e beneméritas. “Lazeres convenientes desenvolvem”, “lazeres perigosos podem desintegrar”, “lazer construtivo” e seu caráter essencial “...para a tranquilidade, a ordem e a segurança social” são as frases levantadas por Marcellino. Do canto orfeônico, recolhemos: “Para um Brasil melhor, desejamos que os nossos alunos trabalhem cantando”¹¹. Dentre suas finalidades encontramos a “educação do caráter em relação à vida social (...), incutir o sentimento cívico de disciplina, o senso da solidariedade...”¹².

As abordagens compensatória e utilitarista nos remetem aos corais de empresa ou de entidades classistas, onde a função das atividades artísticas ou esportivas é de aliviar tensões do trabalho, estabelecer relações e laços cordiais entre os funcionários e suas famílias, assim como propiciar um “investimento” cultural e social. Normalmente os autores referem-se “à oposição que se verifica entre o trabalho - alienado, mecânico, fragmentado e especializado - das sociedades modernas, e a realização individual. Nessa ótica, o lazer compensaria a insatisfação e a alienação do trabalho”¹³. Dessa forma se caracteriza “a redução

¹⁰ MARCELLINO, N. C. *Op. cit.*, p. 36

¹¹ ALMEIDA, Judith Morisson. *Aulas de canto orfeônico: para as quatro séries do curso ginásial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 19a ed. 1955. p. 10.

¹² Portaria nº 300 de 7 de maio de 1946 do Ministério da Educação e Saúde, in VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto orfeônico*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1951. 2º vol., p. 7.

¹³ MARCELLINO, N. C. *Op. cit.*, p. 37.

do lazer à função de recuperação da força de trabalho, ou sua utilização como instrumento de desenvolvimento”¹⁴. Destacam também o ganho das entidades na redução de gastos com recrutamento e treinamento, na redução da rotatividade dos funcionários e melhoramento da relação entre trabalhadores e administração.

Com essas abordagens, os autores depreendem, enfim, uma visão “funcionalista” do lazer, que segundo Marcellino, é altamente conservadora e auxiliar no suporte da disciplina e das obrigações sociais, ou seja, é uma válvula de escape socialmente aceita e moralmente correta.

Numa ampliação do conceito de lazer proposto por Marcellino está a sua caracterização como um possível canal de atuação no plano cultural. Seria a busca do prazer no lazer associado à “vivência de valores que contribuam para mudanças de ordem moral e cultural. Mudanças necessárias para a implantação de uma nova ordem social”¹⁵. Nesta categoria podemos incluir, ainda assim com poucas representações, grupos corais ligados a entidades culturais ou universidades, ou até mesmo independentes, os quais tentariam lidar com as questões social, amadora e artística de forma mais aprofundada – até mesmo experimental – sem uma preocupação apriorística de pertencerem ao *mainstream* do canto coral.

Em não existindo tal preocupação, é possível haver uma resposta no nível repertorial na direção da canção popular. De uma certa maneira, a canção popular pode criar condições mais favoráveis ao estabelecimento da condição do lazer. O leigo (em relação ao código musical) pode cantar a canção, escolher a canção, transformar a canção. Ele pode, enfim, manipular a linguagem.

¹⁴ *Idem*, p. 37.

¹⁵ *Idem*, p.40-1.

Linguagem esta, segundo alguns autores, originada pelo lazer e a ele sempre associada, particularmente ao chamado “antilazer”¹⁶.

A canção popular, em vista de sua importância e disseminação enquanto manifestação cultural do país, acaba servindo, portanto, como mediadora da ação do grupo coral com o público receptor¹⁷. É proporcionada uma empatia entre coro e público, estabelecendo-se uma comunicação mais eficiente¹⁸.

1.2. O REPERTÓRIO CANÇÃO

*- Vocês disseram que iam cantar rock, isso não é rock!!!... E parou de dançar*¹⁹.

Como dissemos anteriormente, a opção pelo trabalho com a canção popular de massa em canto coral carrega consigo alguns problemas que devem ser considerados. Portanto, achamos necessário analisar a canção com mais detalhes para obtermos mais elementos que possam contribuir para a compreensão desses problemas.

Voltando-nos então ao estudo das características da canção, encontramos esse fenômeno analisado de forma distinta por diversos autores.

¹⁶ Termo que conceitua a própria negação do lazer, associada ao consumo de atividades alienantes. *Idem*, p. 42.

¹⁷ A cultura popular, após o processo de concentração industrial nas grandes cidades, foi se transformando na chamada cultura de massa. Os dispositivos que passaram a mediar esta cultura têm caráter mercantil e tecnológico e de matrizes culturais. A canção, produzida com esse caráter, é resultado da cultura de massa, tornando-se, portanto, seu elemento mediador. Este assunto é explorado em BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987.

¹⁸ A canção faz parte do repertório cognitivo da população, disseminado amplamente pela mídia, ou meio. Natural que ela se reconheça no objeto e com ele se identifique, garantindo uma maior empatia.

¹⁹ Comentário de um garoto de aproximadamente 7 anos porque o Coral da USP- Ribeirão disse que cantaria um rock de ‘João Penca e Seus Miquinhos Amestrados’ no Sesi de Ribeirão Preto.

1.2.1. Da sua condição social

Apesar dos efeitos positivos concernentes à posição privilegiada da canção popular brasileira no contexto cultural do país e também fora dele, os coros “cancionistas” passam comumente pela situação de ser a periferia do instituído. Por vezes o próprio cantor considera o coro cancionista um primeiro degrau para atingir o *status* do coro tradicional. Por vezes se mantém com a sensação de pertencer a um coro de segunda classe.

A relação regente/coro muitas vezes poderia auxiliar na resolução deste conflito. No canto coral, o regente, normalmente dotado de um saber formal, defronta-se com os coristas, que possuem um saber informal. Esta defrontação poderia abrir a possibilidade de se estabelecer ou de melhorar a “estrutura de comunicação entre os dois universos culturais: o dos especialistas e o dos interessados”²⁰. De certa maneira, o que ocorre em relação aos coros tradicionais, é que a resultante pende para o universo do especialista.

Também na pesquisa formal, acadêmica, esse caráter periférico é relatado. Segundo Thiollent, “de acordo com a postura tradicional, muitos pesquisadores consideram que, de um lado, os membros das classes populares não sabem nada, não têm cultura, não têm educação, não dominam raciocínios abstratos, só podem dar opiniões e, por outro lado, os especialistas sabem tudo e nunca erram. Este tipo de postura unilateral é incompatível com a orientação ‘alternativa’ que se encontra na pesquisa-ação (e pesquisa participante)...”²¹. Situação análoga é freqüentemente encontrada no meio coral e particularmente no da música erudita. Como exemplo, a falta de apoio e falta de público a atividades

²⁰ THIOLLANT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 5ª ed. São Paulo, Cortez: Autores Associados, 1992. p. 67.

²¹ *Idem, ibidem*.

culturais “eruditas” são normalmente facultadas à “falta de cultura do povo”, à “falta de educação”, etc., assim como fazer cultura significa muitas vezes “levar a cultura (erudita) ao povo”.

É interessante notar que a canção popular ocupa também uma posição periférica enquanto objeto de investigação no campo acadêmico. A análise dessa questão feita por Morin nos traz elementos ilustrativos à nossa pesquisa. Criticando sociólogos membros de uma “intelligentzia” que “...voluntariamente, colocaria em questão o sentido do mundo, mas de modo algum seus critérios rígidos do belo e do feio, do frívolo e do sério”²², o autor destaca o universo da canção, julgada frívola e vulgar por essa “intelligentzia”, sendo ignorado assim como “tudo que emana da ‘cultura de massa’, e de modo particular, àquilo que, na cultura de massa, parece o mais insignificante, o mais frívolo: a canção”²³. Relatando a existência de movimentos com tendência a reconhecer a canção como arte, Morin destaca ainda, falando particularmente em relação à França, a diferenciação dada à “*bonne chanson*” e à má canção de produção industrial.

Podemos relativizar essa dicotomia boa/má canção utilizando-nos de conceitos semióticos, pelos quais a importância desta ou daquela canção recai sobre a “poética” de cada manifestação. Franco Fabbri nos esclarece que o fator poético “em diferentes graus e com diferentes intenções, distingue a música de arte das outras, como se distingue ‘rock progressivo’ do ‘hard rock’, a ‘chanson d’auteur’ da ‘pop song’”²⁴.

²² *Op. cit.*, p. 143.

²³ *Idem*, p. 144.

²⁴ Fabbri segue no mesmo texto dizendo que “A função metalinguística é tão fundamental na definição de vanguarda (a qual não faz distinção entre ‘falar de música’ – também em música – e ‘fazer música’) quanto é a função imperativa que predomina na ‘dance music’ e a emotiva na música de filme e jingles comerciais”. In FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications, in Popular music perspectives*. Göteborg, ed. D. Horn and P. Tagg, 1981. p. 52-81 *Op. cit.*, p. 57.

1.2.2. Do caráter mutável e múltiplo da canção

A música coral é normalmente realizada no sentido de promover um amálgama sonoro com voz impostada, exigir precisão rítmica, intervalar, etc., quase sempre convergindo para uma interpretação constantemente aperfeiçoada mas também proporcional à fixação dessa interpretação.

Enquadrar a música popular em padrões rígidos de interpretação de certa forma descaracteriza-a. A canção de massa em geral, e particularmente a música popular brasileira, possuem uma natureza diversa. O semiólogo e compositor Luiz Tatit identifica-a como mutável a cada versão, mesmo em itens fundamentais como harmonia e arranjo²⁵.

Essa mutabilidade é característica geral da canção desde a época de formação da sua linguagem. Dessa época também vem a visão de acessório a tudo aquilo que excede a letra e a linha melódica. Essa visão de acessório, esclarece Tatit,

“reflete ainda o consenso que se foi adquirindo durante as etapas de formação e consolidação de uma estética específica da canção popular (décadas de 20, 30, 40 e 50). Este novo tipo de música (grifo nosso), cuja história se confunde com a história do próprio rádio, não conservava mais a autenticidade e a brejeirice das canções folclóricas ou das modinhas regionais e nem se arvorava em modelo requintado à maneira das canções eruditas. Possuía uma natureza indisciplinada e uma vocação amalgâmica, isto é, uma tendência a misturar formas nacionais com formas estrangeiras e a incorporar, sem qualquer resistência, as influências circunstanciais da moda, do progresso tecnológico, das outras modalidades artísticas, dos acontecimentos sócio-culturais, enfim, se havia uma estética

²⁵TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1987. 2. ed.

completamente desguarnecida e aberta a todos os influxos da época, sem ter muito o que preservar, esta era a incipiente estética da canção popular.”²⁶

Acreditamos que esse caráter de mutabilidade da canção deva ser levado em conta na interpretação coral, seja no momento da leitura do arranjo, seja nos momentos das leves mudanças ocorridas durante o amadurecimento da peça.

A co-autoria é uma característica existente na canção desde os seus primórdios. À medida que o processo evolutivo da linguagem vai acontecendo, essa co-autoria vai se expandindo e tornando-se mais complexa.

No princípio da produção em massa da canção, pensava-se a co-autoria restrita aos autores do texto e da melodia, que podia ser um só. Gilberto Mendes nos mostra uma pequena expansão desse conceito, relatando suas impressões a respeito das canções populares de Jerome Kern, Irving Berlin, Porter e Gershwin que ouvia na sua juventude. Destaca o fato de que estas “eram compostas duas vezes. O compositor era uma espécie de *troubadour* medieval, compunha só a melodia, que precisava ser extremamente identificada com o texto, feita em função dele. (...) O arranjador orquestral recompunha a canção de tal maneira que ele se tornava um outro autor dela. Era responsável pela harmonia, contraponto, combinações orquestrais, *riffs* e outras invenções formais”²⁷.

Indo mais profundamente na questão da linguagem, Tatit depõe como inegável a dissociação da melodia com a mensagem verbal a ser transmitida, além do fato de todo o processo de gravação da canção, inclusive arranjo, ser parte

²⁶ *Idem*, pp. 1-2

²⁷ MENDES, G. *Op.cit.*, pp. 21-2.

integrante do produto final. “Talvez, a identidade da canção, salvaguardada pela melodia e pelos versos, como dizia Almirante, não chegue a se comprometer com a superposição do arranjo e da gravação. No limite, eles podem ser substituídos. Mas quanto a seu sentido e processos de persuasão, a participação do arranjo e da gravação é complementar e indispensável. Atualmente, é o verdadeiro ponto final da composição. E, para além do estúdio de gravação, os vídeo-clips.”²⁸

Morin avança um pouco mais, afirmando que a canção moderna é também uma música de dança. Desse modo, a “peça musical é uma exibição total, na qual o artista realça não somente sua voz, mas seu ser físico e seus dons de representar”²⁹. O autor afirma também a existência de uma “plasticidade protoplástica da canção, que se pode fazer acompanhadora da dança ou mediação para uma exibição mímico-teatral. Sua música arrasta-a para a dança, sua letra para o teatro, e o conjunto música-letra é mais que dança-teatro, algo que tem realidade molecular”³⁰. Além desses aspectos da linguagem, Morin cita o envolvimento da canção moderna “em um processo econômico-industrial-técnico-comercial”, reforçando o caráter de “multidimensionalidade”³¹ da canção.

Também nesta direção, Valter Krausche, em seu artigo “Na pista da canção”³² – em que relata brevemente o histórico do gênero desde os primeiros registros em “cilindros de couro revestidos por uma cera...” chegando ao atual *video-clip* - destaca a aparição do produtor de fonogramas, que, com sua função, tende a transformar o intérprete em “...um dos elementos de uma complexa

²⁸TATTTI, L. *Op. cit.*, p. 64.

²⁹MORIN, E. *Opus cit.*, p. 146

³⁰*Idem, ibidem.*

³¹ Este termo encontra um paralelo em Lívio Tragtenberg, que utiliza o termo “multidirecionalidade” em relação às expressões culturais no Brasil in *Artigos musicais*, p. 50.

³² KRAUSCHE, Valter. Na pista da canção: primeiros passos de uma dança maior, in *Trilhas: revista do Instituto de Artes, UNICAMP*, ano I, n° 1. p. 82.

divisão do trabalho”. A aura deste intérprete “...tende a diluir-se, sua performance deixa de depender da força de sua individualidade criadora, até então objeto de culto e veneração.” Ainda segundo Krausche, à canção, sendo agora resultado da participação de muitos, em termos de produção “...impõe-se o vazio de sua individualidade artística” que passa a ser “preenchido pelas referências aos atributos físicos e pessoais do *astro* ou da *estrela*: gestos, tiques, coxas e danças, traços mítico-biográficos e indumentárias marcando a presença ‘individual’ do artista”³³. Portanto, na canção, os vocalistas são o “lado tátil e visual do grande espetáculo. Desse modo, o processo de ‘restituição’ da individualidade da criação depende de meios que produzem aquele seu caráter tátil e visual. A indústria do disco (...) associa-se nesse percurso às outras agências culturais modernas. A luz do grande espetáculo enfim começa a brilhar, a luz da canção de massa”³⁴.

A produção industrial desses elementos não musicais que passam a constituir o universo da canção popular de massa gera um novo modo de recepção da música, marcado pela demanda, por parte do público, por imagens, gestos, cores, etc. Nesse contexto, a *performance* do coro deveria responder a essas demandas.

No ensaio “A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução”, Walter Benjamin associa as transformações que ocorreram no plano das condições técnicas da arte e da cultura na sociedade moderna com o advento de um novo modo de percepção dos bens culturais. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o autor, referindo-se à natureza do cinema, afirma que “a técnica submeteu assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de

³³ *Idem*, p.

³⁴ *Idem*, p.

estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme”³⁵.

Esse novo modo de percepção pode sugestionar, por exemplo, que um coro cante uma canção que foi interpretada por Carmen Miranda associado a uma conduta corporal intensa no sentido da reprodução dos seus trejeitos – desde que possua liberdade para tanto –, assim como um coro que tenha a possibilidade do uso de figurinos provavelmente num primeiro momento projetará o uso das bananas na cabeça. É sobre esses significados que os Coros-Cênicos inicialmente costumam trabalhar.

A contradição do repertório do coro está assim imposta, uma vez que, penetrando no mundo das massas, as diretivas do coro tradicional não se associam ao apelo imposto pelas expectativas dessas massas. Muito pelo contrário, o coro tradicional se associa a uma proposta de seleção de repertório ligado a uma apuração do gosto dos praticantes e do público (vide as funções do lazer). Tenta forçar com isso a manutenção de sua aura enquanto modalidade cultural “cultura”.

A esses respeito, Pignatari analisa num texto denso e esclarecedor, que:

“Na medida em que vai tomando consciência do problema, a elite procura engajar-se no processo de massificação da cultura (...) a fim de preservar valores que considera universais, mas que em muitos casos - nas ciências humanas em especial - não são senão seus próprios valores distintivos. O modo pelo qual julga poder solucionar o problema não é *via* massificação da cultura e sim *via* culturalização das massas, ou seja, “levar a cultura às

³⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in *Walter Benjamin: obras escolhidas III*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1991. p. 125.

massas”. O processo, porém, parece irreversível e as massas consomem, através dos meios de comunicação, tanto Shakespeare como Chacrinha, sem preocupar-se com uma ordem de valores, com uma hierarquização que só tem significado para a elite, pois é por meio desse processo e dessa aparente confusão que a massa vai adquirindo capacidade de escolha e discriminação, capacidade de metalinguagem, no processo de criação de sua própria tábua de valores. (...)

O processo pelo qual a elite julga levar a cultura às massas implica numa triagem da informação, e esta pré-seleção envolve, em maior ou menor grau, uma orientação ideológica, ou uma preferência ideológica, se quiserem. Nos países de sólidas tradições culturais, de elites de repertório elevado - incluindo superelites, produtoras de informações originais - esta operação pode conduzir a resultados parciais bastante positivos. Mas em países como o nosso, onde as elites possuem um repertório relativamente baixo - a ponto de obstacularem, por todos os modos, a verdadeira pesquisa, ou seja, as tentativas de criação de informações originais (*pesquisa alta*, como a chamava Osvald) - a informação importada vem viciada por dois lados: é mal “traduzida” e, o que é pior, mal selecionada: a elite cultural brasileira não consegue reconhecer e muito menos participar de informações originais, isto é, de primeira mão; seu repertório só lhes permite importar informações de segunda e terceira mãos. Isto significa que ela sofre o mesmo processo pelo qual pretende levar a cultura às massas....”³⁶

Retornando a Krausche, ele nos esclarece que “com o desenvolvimento da indústria fonográfica, em associação com outros meios de comunicação de massa, fala-se em um certo controle seletivo do gosto. No entanto, tal controle não pode anular o gosto popular (os impulsos sócio-culturais) e nem desejar”³⁷.

³⁶ PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 2a. ed. São Paulo, Perspectiva, 1968. pp. 85-8.

³⁷ KRAUSCHE, V. *Op. cit.*, p. 83.

Ora, a atividade coral não prevê a sua imediata inclusão no mundo *pop*, de consumo³⁸, porque ela tenta primeiramente detectar aquilo que passou pelo crivo do gosto popular – o que conseguiu perdurar – para posteriormente passar pelo seu próprio crivo. Tal procedimento gera um atraso do repertório dos coros em relação ao repertório de consumo tornando-o sempre “clássico”.

É importante enfatizar as diferenças entre a linguagem coral tradicional e a linguagem canção. Sendo uma colagem, a linguagem canção impõe a condição de redundância do discurso, condição esta muito evitada na linguagem coral tradicional. Aquela “busca pelo tátil e pelo visível impõe o descartável (...) daí a necessidade do sempre novo”³⁹. Já o coro espera o envelhecimento da canção para que se possa investir em termos de arranjo e assegurar um repertório não descartável. Afinal de contas, leva tempo para o coro aprender uma música!

Neste sentido, a atividade coral cancionista dificilmente poderá fazer parte do mundo *pop*, ou de consumo, a menos que ela tenha condições de explorar a linguagem multidimensional da canção e deixe de ser uma reprodutora tardia do seu meio sonoro.

Destacando a importância do gênero canção no seu aspecto cultural, Krausche afirma que a “reprodução do que é mais tátil e visível nos impulsos sócio-culturais e a necessidade de preenchimento do vazio da individualidade artística com imagens extra-musicais”⁴⁰ fez com que a canção se evidenciasse

³⁸ Samul Kerr, em entrevista ao autor desta dissertação, destaca que no seu entender, o importante da atividade coral não é o seu consumo – uma injusta competição com o mercado – mas apenas um momento para os coristas estarem juntos, fazerem música juntos.

³⁹ KRAUSCHE, V. *Op. cit.*, p. 87.

⁴⁰ *Idem*, p. 84.

pela sua “não-música, instrumento de conquista. A expressão mais acabada desse processo vem a ser o vídeo-clip.”⁴¹

Pois bem, a incorporação dos elementos dessa denominada não-música nos coros vai ocorrendo paulatinamente, chegando, por vezes de forma insistente, ao desvio completo da atenção do aspecto primeiro da linguagem coral, que é o cantar. Houve (e ainda há) casos de perda tão considerável do aspecto musical em detrimento ao visual, que as críticas em relação ao Coro-Cênico se aprofundaram ao ponto da negação da continuidade da linguagem, provocando grandes dificuldades ao seu desenvolvimento.

Não podemos perder de vista que, como dito no capítulo anterior, o ato da mescla, inclusão, ou ganho de outros meios causa obrigatoriamente perdas ao meio original. Observamos em todos os coros cênicos que numa primeira etapa desse processo de hibridização ocorrem perdas no aspecto musical. Uma possível proposta de aperfeiçoamento da poética coral cênica poderia ser então a sua recuperação ou modificação, com incorporação, por exemplo, de recursos eletrônicos, ou outros elementos a serem pesquisados.

1.2.3. Faces não musicais da música

“ Para uns luz, para outros trevas ”

Valter Krausche

No percurso da nossa discussão, continuamos com Krausche na descrição da linguagem da canção, que reafirma o conceito da arte contemporânea exposto por Júlio Plaza⁴² no sentido da colagem, da bricolagem, e das

⁴¹ *Idem*, p. 85.

⁴² PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

sobreposições: “O fundamento do vídeo é a colagem e, por essa via, música e imagem tornam-se inseparáveis. Assim, a canção conquista definitivamente uma outra capacidade humana além do ouvido, o olho, pelo gesto que se cola à canção.(...) O gesto e a fala sempre andaram juntos na origem da canção popular; percorrem as suas entranhas e suscitam novas falas e novos gestos. O *clip* evidencia exatamente os impulsos coreográficos e teatrais que estruturam a linguagem daquela canção. Trata-se mesmo de uma colagem, não de uma simples imposição do marketing. Ou uma imposição que coincide com uma conquista da música popular, fazendo emergir impulsos que ficavam um tanto obscurecidos (grifo nosso) quando o complexo fonográfico-cultural estava voltado principalmente para os ouvidos e menos para os olhos. É por isso que o produto torna-se convincente: não é o resultado do poder dos truques colocados em ação pelo sistema, mas muito mais”⁴³.

Com este “muito mais” podemos nos enveredar em outras possibilidades de discussão que inclui a continuidade da explanação da linguagem da canção gerando o vídeo-clip até a necessidade gestual na música ensaiada por Roland Barthes⁴⁴.

Ainda no que concerne à linguagem do Vídeo-Clip, algumas aproximações são encontradas em Frédéric Moinard relacionando-a à linguagem do cinema: “Si *Clip* signifie *boucle, copeau*, alors le vidéoclip est du cinéma en copeaux qui recycle son histoire.”⁴⁵. Segundo ele, o clip mostra “un film à la mesure d’une chanson”⁴⁶ e que, utilizando-se de códigos mais característicos do

⁴³ KRAUSCHE, V. *Op. Cit.*, p. 85.

⁴⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

⁴⁵ Se Clip significa clipe, corte, então o videoclip é do cinema um corte (uma parte) que recicla sua história. BLANCHARD, Gérard. “Les vidéoclips”. In *Communication et langages*, n° 72, 2º trimestre. 1987, p. 49.

⁴⁶ Um filme do tamanho de uma canção. *Idem*, p. 50.

filme publicitário, este é, ao mesmo tempo, um filme de autor e filme publicitário. Ainda, “‘Le clip - dans son principe - c’est imager une chanson’. En effet, pour la plupart, les vidéoclips montrent une succession d’images rapidement assemblées, suivant le rythme d’une chanson, comme des associations d’idées.”⁴⁷

O vídeoclip é ao mesmo tempo filme, canção, publicidade, imagem, *performance*, movimento. Este é o formato da canção atual e, em sendo ela transposta para outro meio, por mais tradicional que seja, traz embutidos os seus significados e meios.

Percebemos então que a matéria-prima do Coro-Cênico, a canção, não é somente aquela música que aprendemos a cantar e que gostaríamos de cantar em coro, mas sim uma música que carrega junto de si imagens filmicas (Carmen Miranda), radiofônicas (Emilinha Borba) e televisivas (dos festivais da Record aos *clips*), que nos impulsionam a produzir movimentos e gestos.

Não estamos afirmando que o coro deva ser uma reprodução dessas imagens, mas considerando que a canção de massa do “complexo industrial fonográfico” determina um novo modo de recepção da música popular por parte do público, o coro não deve ignorar essa nova realidade.

Enfim, chamamos a atenção para a condução dada por Krausche no sentido da definição da linguagem canção: “No fim de tudo a imagem torna-se canção”⁴⁸ e essa linguagem está profundamente impregnada de elementos gestuais.

⁴⁷ “‘O clip – em princípio – é a imagem de uma canção’. Na verdade, na sua maioria, os vídeoclips mostram um sucessão de imagens reunidas rapidamente, seguindo o ritmo de uma canção, assim como a associação de idéias.” *Idem*, p. 50.

⁴⁸ KRAUSCHE, V. *Op. Cit.*, p. 86.

1.3. A MÚSICA GESTUAL

Nesta dissertação, o estudo da canção é fator preponderante para a explicação do fenômeno coral cênico. Ela é, entretanto, apenas uma das possibilidades para a explicação do movimento e do gesto na música.

Não nos estenderemos por ora em mais estudos mas apontaremos para outras possibilidades de pesquisa em relação à música integrada ao movimento.

Roland Barthes é um dos que relacionam música e movimento. Na verdade, não o movimento associado aos musicais, ao *clip*, etc., mas aquele movimento muscular, embutido na música que se executa, diferente da música que se escuta. É a mesma relação que faz Samuel Kerr com a música coral, amadora, “categoria definida mais por um estilo que por uma imperfeição técnica”⁴⁹, que Barthes diz não mais existir: a *musica practica*. Ela “é a música que podemos executar, sozinhos ou entre amigos, cujo único auditório é constituído por seus participantes (isto é, a eliminação de qualquer risco de teatro ou de qualquer sensação histérica); é uma música muscular; a audição tem apenas uma parte de sanção: é como se o corpo ouvisse – e não a ‘alma’; não é uma música que se execute ‘de cor’; diante do teclado ou da estante, o corpo comanda, conduz, coordena, deve transcrever, ele próprio, aquilo que lê: fabrica som e sentido: é o escrevedor, e não o receptor, o captador. Essa música desapareceu”⁵⁰.

De fato, essa música não desapareceu. Neste mesmo texto, logo em seguida, Barthes assinala que para encontrar no Ocidente a *musica practica* “é necessário ir procurá-la junto a outro público, a outro repertório, a outro

⁴⁹ BARTHES, R. *Op. Cit.*, p. 232.

⁵⁰ *Idem.* p. 231. Na verdade, Barthes se remete neste texto, à música normalmente executada ao piano, como por exemplo Schumann, que para sua interpretação necessita, segundo ele, não uma técnica de virtuose, perfeita, sem acasos, mas uma capacidade de entusiasmo, de penetração no corpo, nos músculos.

instrumento (os jovens, a canção, o violão)”. Ora, aquela referência da música muscular de Barthes, que parecia distante, recai justamente na nossa discussão!

O gesto está impregnado no meio social. O seu afastamento gera também um afastamento do público, afirmou Krausche. Por sua vez, Tragtenberg também afirma que “as rupturas que geraram a música aleatória, a música gestual e o Teatro Musical, tentam recolocar a atividade musical de forma mais ampla e integrada ao meio social”⁵¹. O autor relaciona procedimentos e materiais utilizados na música gestual que remontam a mais de quatro mil anos⁵².

Além de todas estas afirmações, estudos na área médica relacionam os mecanismos de controle neuro-muscular com a *coloração emocional*. Isso significa dizer que fisiologicamente deve existir uma coerência entre a mensagem vocal e a gestual. “Uma vez estabelecidas as estratégias de emissão vocal (...), a vocalização e a fala devem receber a entoação (timbre, velocidade da prosódia, intensidade, *pitch* e ênfase) coerente com o significado da comunicação pretendida”⁵³.

Estas observações poderão servir de indicação para estudos posteriores.

2. A PROPÓSITO DA TÉCNICA

O aspecto da multidimensionalidade da canção, que incorpora outras mídias e profissionais, nos faz discutir também questões comportamentais que envolvem o fazer múltiplo.

⁵¹ TRAGTENBERG, L. *Op. cit.*, p. 87.

⁵² Verificar o assunto em TRAGTENBERG, *op. cit.*, pp. 87-93.

⁵³ COSTA, Henrique Olival e SILVA, Maria Assumpção de Andrada e. *Voz Cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo, Lovise, 1998, pp. 57-60.

A composição de uma linguagem envolve todas as questões pertinentes tanto aos elementos que auxiliam como aos que prejudicam o seu desenvolvimento.

A questão da postura é a principal, seja a postura corporal seja o modo com que o participante se envolve com a questão. O cantar com a partitura é uma delas. A menos que a cena permita ou até mesmo solicite um cantor com partitura nas mãos, essa atitude é praticamente excluída de uma concepção cênica, ao contrário da postura tradicional coral, onde a presença da partitura faz praticamente parte do ritual. A linguagem se utiliza dela.

O músico acompanhador de um Coro-Cênico difere do instrumentista de orquestra em função do caráter freqüentemente funcional, ou incidental, da música que ele executa. O músico de orquestra raramente aceita confortavelmente uma condição volátil de interpretação, onde o código musical – que na orquestra ele executa rigorosamente e para isso ele é treinado – pode ser mutável dependendo das condições momentâneas da apresentação. Tal condição o aproxima da prática da música popular, da música improvisativa.

Da mesma forma o regente que se posta sempre à frente do coro terá que se submeter a um outro espaço e condição. No máximo, quando as condições permitirem, ele estará num fosso de orquestra. O gestual amplo, carregado de conotações emotivas à frente do coro e à vista do público é praticamente proibitivo para uma apresentação cênica, posto que desvia a atenção do objeto principal. Tal condição é óbvia desde que a conduta não faça parte do contexto cênico.

Com relação ao Coro-Cênico como poética, duas questões se impõem para discussão: a primeira é a da transposição de linguagem, a qual chamamos de tradução; a segunda a da mescla de linguagens, a hibridização.

No que concerne à tradução, Roman Jakobson classifica-as em três espécies: “1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A **tradução inter-semiótica** ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”⁵⁴. O Autor destaca, em qualquer uma, a impossibilidade da transposição não criativa, sendo que a que nos cabe utilizar aqui é a inter-semiótica: “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”⁵⁵. Em relação a esta última citação, Júlio Plaza acrescenta a reversibilidade da afirmação, ou seja, a afirmação é válida de um sistema de signos para qualquer outro sistema de signos⁵⁶.

A título de alerta, esclarecemos que Plaza diferencia essas traduções inter-semióticas, que descreve como “fenômenos de interação semiótica entre diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguais” da Tradução Intersemiótica, “atividade intencional e explícita da tradução” que estaria na “linha de continuidade desses processos artísticos”⁵⁷ com a qual ele trabalha como poética.

⁵⁴ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 7ª ed. São Paulo, Cultrix, 1974, pp. 64-5.

⁵⁵ *Idem*, p. 72.

⁵⁶ PLAZA, J. *Op. Cit.*, p. XI.

⁵⁷ *Idem*, p. 12.

No caso do Coro-Cênico cancionista, quais as implicações da passagem de uma linguagem de caráter individual, acompanhada, e que se utiliza de recursos sonoros e visuais eletrônicos para uma possível linguagem de caráter coletivo, tradicionalmente a capela e sem recursos de amplificação? Procurar-se-á uma tradução fiel do modelo original?

A tradução inter-semiótica não procura uma fidelidade com o original – de qualquer forma esta fidelidade não existirá. “A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade...”⁵⁸.

Como exemplo, no arranjo da peça *Podres Poderes* – interpretado pelo Grupo Vocal Bossa Nossa – a primeira parte da canção, no seu aspecto rítmico, foi totalmente modificado: compassos de 2/4, 3/8, 4/4 se sucedem; a melodia é recortada, as notas são acentuadas de acordo com os tempos fortes dos compassos; o acompanhamento não estabelece relação com a “levada” original. Trata-se de um arranjo sem fidelidade com a canção mas que traz consigo elementos novos, contemporâneos, significantes para o meio social atual. É um exercício de linguagem na própria estrutura do arranjo.

No caso do arranjo da canção *Travessia* (relatado na introdução deste trabalho) a interpretação era revestida de condutas e procedimentos da linguagem coral tradicional. Afeita ao código musical e por este contida, a relação da interpretação com o meio social se dava apenas pela lembrança da canção original. Da mesma forma que na interpretação de *Podres Poderes*, não há fidelidade com o original, mas também não há uma tradução passado-presente (a canção como era / arranjo sónico da época atual), mas uma tradução passado-

⁵⁸ *Idem*, p. 1.

passado anterior (a canção como era / arranjo baseado na linguagem coral tradicional)⁵⁹, prevalecendo a estrutura da linguagem já estabelecida.

A linguagem da canção, multidimensional, se acerca de elementos inexistentes numa estrutura coral. Os recursos tecnológicos mais avançados são utilizados na produção da canção. No canto coral, nem mesmo o microfone é utilizado, com exceção dos grupos vocais, o que permitiria aos cantores explorarem sutilezas da dicção e outros sons produzidos em qualquer parte do corpo. Somente na música experimental os recursos eletrônicos e de multimídia estão presentes, mesmo assim com pouca penetração no *mainstream*.

A tradução do meio é uma das questões que envolvem a tradução inter-semiótica. A linguagem coral se estabeleceu utilizando-se do meio “voz coral acústica”. A canção se utiliza do meio “voz solista amplificada”, seja na apresentação ao vivo, seja na gravação. O meio utilizado por este é uma extensão do homem⁶⁰, não o homem em si. No coro tradicional, essa extensão só é utilizada como recurso para audição das grandes platéias, não como parte da poética do canto coral, como no caso da canção. A experimentação utilizada por nós para tentar resolver este problema foi a reprodução do som de João Gilberto em *Chega de Saudade*.

A tradução do código “canção” para o código “música escrita” foi por vezes inclinada à canção, por vezes inclinada à partitura.

Neste ponto, percebemos que a poética do coro pouco se modificou em relação às conquistas tecnológicas do século XX. Na verdade, as inovações se restringiram praticamente à própria linguagem musical (serialismo,

⁵⁹ Júlio Plaza analisa os modos de recuperação da história como forma de produção artística. Na criação estariam embutidas as relações do presente, passado e futuro. *Op. cit.*, pp. 6-10.

dodecafonismo, etc.), penetrando pouco nas propostas múltiplas da arte contemporânea, híbrida por excelência.

A **hibridização**⁶¹ no Coro-Cênico se estabeleceu nas questões de linguagens e códigos corporal, teatral, coral e da canção. Ela quase sempre ocorre nos processos iniciais dos coros na forma de colagem simples, com sobreposição de meios e redundância da mensagem nesses meios. Como exemplo, a mensagem do meio corporal reproduz a mensagem do meio vocal. Ela é redundante, auto-explicativa.

A proposta coral cênica carece ainda de uma hibridização mais completa, uma hibridização também de meios, cada vez mais utilizada na canção e pertinente às questões artísticas da contemporaneidade. A televisão, o computador, o telão, a holografia poderiam estar fazendo parte desta poética. Tais hibridizações, principalmente as superposições de tecnologias sobre tecnologias, produzem as chamadas intermídia e multimídia⁶².

A ambigüidade em relação à atividade coral cênica é imensa. Ao mesmo tempo em que as possibilidades se abrem às hibridizações, estas por momentos são tentadas a ser mais limpas, simples, sutis.

Com esta dissertação pretendemos abrir caminhos para a discussão a respeito do Coro-Cênico, e não fazer a defesa incontestável de um ou outro procedimento. Neste sentido, Plaza observa que o "...período da pós-modernidade, caracterizado por uma rejeição às utopias da vanguarda (...),

⁶⁰ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação: como extensões do homem*. 5ª ed. São Paulo, Cultrix, 1979.

⁶¹ A hibridização é o princípio da combinação de elementos distintos. No caso artístico, faz parte a colagem bricolagem, sobreposições de linguagens ou técnicas. McLuhan define o híbrido como "o encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova", in MCLUHAN, *op. cit.*, p. 75.

⁶² *Idem*, p.13. No Brasil, experimentações mais próximas deste cenário acontecem nos trabalhos de Tragtenberg associado a Décio Pignatari e outros.

caracteriza-se também por uma re-corrência à história, pela crítica do 'novo' (opondo convenção à invenção), pela recuperação da categoria do público (grifo nosso), isto é, por uma ênfase na recepção e, sobretudo, por uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças: tempo de mistura”⁶³.

Importante salientar ainda que a utilização de um meio moderno, contemporâneo, não é suficiente para estabelecer uma linguagem moderna, contemporânea. Da mesma forma como a arte, semioticamente falando, transita entre mais icônico, mais indicial e mais simbólico, a articulação da linguagem intra-meio também se dá nestes três níveis. O contrário também é verdadeiro. A utilização de um meio simbólico (por exemplo, coro tradicional) pode permitir a articulação de linguagens icônicas.

O que define isto são “os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem”⁶⁴. Em outras palavras, o que define o caráter mais ou menos artístico de uma linguagem é a técnica formulada e reformulada por ela mesma.

⁶³ PLAZA, Júlio. *Op. cit.*, p. 206.

⁶⁴ *Idem*, p. 67.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. "Sobre música popular" in COHN, Gabriel (Org.). *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1986.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo, Paulo de Azevedo Ltda., 1963.
- AMARAL, Aracy A. *O projeto construtivo brasileiro na arte: (1950-1962)*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.
- ARRUDA, Solange. *Arte do movimento*. São Paulo, Parma, 1988.
- BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987.
- BARRETO, Ceição de Barros. *Canto coral: organização e técnica de coro*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" in Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. São Paulo, Abril, 1980. (Os pensadores)
-
- _____. "O autor como produtor". In KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, 1985.

- _____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in *Walter Benjamin: obras escolhidas III*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BLANCHARD, Gérard. “Les vidéoclips”. In *Communication et langages*, nº 72, 2º trimestre. 1987.
- BLANCHARD, Paul. *Historia de la dirección teatral*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960.
- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977. (Teatro Hoje, vol. 30)
- BORBA, Tomas; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. Edições Cosmos, Lisboa, 1963.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro, Globo, s.d.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo, ECA/USP, 1993. (Dissertação de mestrado)
- _____. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo, ECA/USP, 1998. (Tese de doutorado)
- CARTOLANO, Ruy Botti. *Regência: coral, orfeão, percussão*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1968.
- CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. *Noigandres: o programa coral como composição*. São Paulo, ECA/USP, 1987. (Dissertação de Mestrado)

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo, Perspectiva/USP. 1989. (Debates, 219)
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, Unicamp, 1998.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. “Mário de Andrade e a música brasileira”. In *Revista Música*, vol. 5 n° 1, maio 1994.
- _____. “Memória, história e poder: a sacralização do Nacional e do Popular na música (1920-50)”. In *Revista Música*. São Paulo, ECA/USP, vol. 2 - n° 1 - maio 1991. pp. 5-36.
- _____. *Música e ideologia no Brasil*. 2a. ed. rev. e ampl. São Paulo, Novas Metas, 1985. (Ensaio, 1)
- CORDEIRO, A. L.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C. *Método Laban: nível básico*. s.e.d., s.d.
- COSTA, Henrique Olival e SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. *Voz Cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo, Lovise, 1998.
- DINIZ, J. C. *Músicos pernambucanos do passado*. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1969. Vol. I.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- FEDERAÇÃO PAULISTA DE CONJUNTOS CORAIS. *Caderno de música*, dez/81, n° 8.

- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1986. (Estudos, 79)
- FERRARA, L. D.; PIGNATARI, D.; FERLAUTO, C. A. R.; ALONSO, C. E. *Semiótica*. São Paulo, USP/FAU, s.d. (Manual de leitura)
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2a. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- FOUSNAQUER, Jacques-Emmanuel; GLAYMAN, Claude; LEBLÉ, Christian. *Musiciens de notre temps: depuis 1945*. Paris, Edition Plume et SACEM, 1992.
- FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA & SESC. *Contando algumas histórias*. São Paulo, RTC, s.d. 1 fita vídeo VHS. 30 min.
- GALEFFI, Romano. *Fundamentos da criação artística*. São Paulo, Melhoramentos/Edusp.
- GALIZIA, L.R. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo, Perspectiva, 1986. (Estudos, 91)
- GOLDENBERG, Ricardo. "Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil". *Pro-posições*, vol. 6 nº 3{18}, 103-109, Novembro/1995.
- GRIFFTHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- GULLAR, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. 2 vol.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 7^a ed. São Paulo, Cultrix, 1974.

PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. *Pesquisa em música e educação*. Rio de Janeiro, ed. da autora, 1983.

KERR, Samuel Moraes. *Depoimento sobre o trabalho de...* Entrevista realizada em 27 de maio de 1990 em Piracicaba. Entrevistador: Sergio Alberto de Oliveira. Campinas, UNICAMP/IA, 1990. 2 fitas cassetes, 100 min.

_____. *Ensaio de Elsinore*. Gravação realizada em 27 de maio de 1990 em Piracicaba, Teatro Municipal. Gravação: Sergio Alberto de Oliveira. Campinas, UNICAMP/IA, 1990. 1 fita vídeo VHS, 15 min.

_____. "Le role des chorales dans la formation artistique de la jeunesse". *In: L'enseignement de la musique au Brésil. L'éducation musicale*. Paris, France, 279/280: 349-53, Juin/Juillet 1981.

KERR, Samuel; BREIM, Ricardo. *Monitores corais*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/DARC, 1990.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre, Movimento/INL/IEL, 1976. (Luís Cosme, vol. 9)

KRAUSCHE, Valter. "Na pista da canção: primeiros passos de uma dança maior". *In Trilhas: revista do Instituto de Artes, UNICAMP, ano I, n° 1*.

- LAURENTIZ, Paulo Tadeu de. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas, UNICAMP, 1991. (Teses)
- LEAL, A. C. S. *Lei de software e lei de direito autoral*. Rio de Janeiro, Esplanada, 1998. (Coleção ADCOAS)
- LEITE, Marcos. *Curso de dinâmica do canto em grupo*. Rio de Janeiro, INM/FUNARTE/Projeto Villa-Lobos, 1983. (Relatório de curso)
- LOPES, Sara Pereira. *Diz isso cantando!: a vocalidade poética e o modelo brasileiro*. São Paulo, ECA/USP, 1997. (Tese de doutorado)
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. *In Novos estudos*. CEBRAP, nº 34, novembro 1992.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo, Ática, 1989. (Princípios, 177)
- MARCELLINO, Nelson Carvalho. *Lazer e educação*. 2ª ed. Campinas, Papirus, 1990.
- MARCONDES, Marcos A. (Editor). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Reimpressão da 2a. ed. São Paulo, Art Editora/Publifolha, 1998.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. São Paulo, Atlas, 1986.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 4a. ed. rev. amp. 1994.

- _____. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL, 1983. (Retratos do Brasil, 169)
- MATHIAS, Nelson. *Coral: um canto apaixonante.* Brasília, MusiMed, 1986.
- MATUCK, A. *Arte dialógica.* São Paulo, Tese doutorado, ECA/USP, 1989.
- MCLUHAN, Marschall. *Os meios de comunicação: como extensão do homem.* 5ª ed. São Paulo, Cultrix, 1979.
- MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco.* São Paulo, EdUSP/Giordano, 1994.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular.* São Paulo, Global, 1988.
- MORIN, Edgar. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção.* Petrópolis, Vozes, 1993.
- NEDER, Hermelino. *Depoimento sobre coro-cênico.* Entrevista realizada em 27 de maio de 1990 em Piracicaba, Teatro Municipal. Gravação: Sergio Alberto de Oliveira. Campinas, UNICAMP/IA, 1990. 1 fita cassete, 20 min.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- OLIVEIRA, R.C. de et al. *Pós-modernidade.* 2ª ed. Campinas, UNICAMP, 1988.
- OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Samuel Kerr e a ruptura da linguagem coral.* Campinas, s.e., 1990. (Monografia, UNICAMP)
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética.* São Paulo, Martins Fontes, 1984.

PEIRCE, Ch. Sand. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1977 (Estudos - 46)

_____. *Escritos coligidos*. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
(Os pensadores)

PICARD, Yves. “Le vidéoclip: entre le postmodernisme et le ‘star-system’”.
Communication. Québec, Ottawa, vol. 9, nº 1, 2e. trimestre, 1987.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo,
Perspectiva/CNPq, 2a. ed., 1987. (Estudos, 94)

_____. *Semiótica & literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. 2ª ed.
ver. e ampl. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979.

PIROTTA, Nilthe Miriam. *O melos dramático: pequena introdução ao estudo
das relações drama-música no teatro*. São Paulo, ECA/USP, 1992.
(Dissertação de Mestrado em Artes)

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, (Brasília):
CNPq, 1987. (Coleção estudos; 94)

RAMOS, M. A. da Silva. *Canto coral: do repertório temático à construção do
programa*. São Paulo, ECA/USP, 1988. 3 v. ilustr. (Dissertação de Mestrado)

REICH, W. *A função do orgasmo*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo,
Cortez/UNIMEP, 1982.

_____. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São
Paulo, Nobel, 1986.

_____. *O que é semiótica*, 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.
(Primeiros Passos, 103)

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas. *Quem quiser que conta outra...* São Paulo, SE/CENP, 1986. (Projeto Ipê)

SERRA, Monica Allende. *Dinâmica do movimento expressivo: comunicação não verbal terapeuta-paciente*. s.e.d. (Apostila de classe)

_____. “Dançaterapia: ou a cura pelo movimento”. (Artigo de periódico). s.e., s.d.

_____. *Análise do movimento expressivo*. Campinas, UNICAMP, s.d. (Apostila de classe disciplina AT-106)

SIRON, Paul-Louis. *Aspects de la musique contemporaine: 1960-1980*. Lausanne, Editions de L'aire, 1983.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. 7a. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema”. In SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Globo, 1989.

STEVENS, Denis (Ed.) *Historia de la cancion*. Madrid, Taurus, 1990.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. 2ª ed. São Paulo, Atual, 1987. (Série lendo)

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Londres, Mac Millan, 1980. (20 v.)

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 5ª ed. São Paulo, Cortez, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1975.

ULHÔA, Martha Tupinambá. “Estilo e emoção na canção: notas para uma estética da música brasileira popular”. São Paulo, *Atravez, Cadernos de Estudo: análise musical*, nºs. 8/9, nov/1995. pp. 30-40.

_____ “Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular”. Rio de Janeiro, ABM, *Brasiliana: Revista da Academia Brasileira de Música*, nº 2, 2/maio/1999.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas, UNICAMP, 1996.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Ponte/UNICAMP, 1991.

WEIL, P & TOMPAKOW, R. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis, Vozes, 1984.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”. In SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira: indústria e mercado*. Campinas, IFCH/UNICAMP, 1996. (Tese de doutorado)

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. Porto Alegre, Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1979.

ARTIGOS DE REVISTAS E JORNAIS

“Garganta Profunda está no Paço”, *O Globo*, 28 de abril de 1986, p. 13.

“Pacote musical do Garganta Profunda”, *Jornal do Brasil*, 2 de maio de 1986.

PALADINO, Patrícia. “A sonora brincadeira”, *Jornal do Brasil*, 29 de outubro de 1988, p. 6. (Suplemento Niterói)

PROGRAMAS E FOLHETOS

A GARGANTA PROFUNDA. Folder de apresentação. s.e., s.d.

IBM. *Folheto de comunicação interno*. Sumaré, s. e., s.d.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Elsinore: variações sobre o tema de Hamlet de William Shakespeare* (programa). São Paulo, s.e.d., 1990.

SESC. *Abrir o eco: um espetáculo musical ecológico*. São Paulo, s.e., s.d.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *bossa@usp.br*. Ribeirão Preto, Villimpress, s.d.

_____. *Conversa de Botequim*. Ribeirão Preto, PCARP/Coral da USP-Ribeirão, 1996.

_____. *Grupo Vocal Bossa Nossa*. Ribeirão Preto, PCARP/Coral da USP-Ribeirão, 1994.

_____. *Um sarau na corte*. São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/Coordenadoria de Comunicação Social, maio/1993.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Coral do Rio: um novo jeito de cantar*. Rio de Janeiro, 25 de junho de 1988.