

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE**

**Voz-corpo-movimento:**

Uma nova abordagem expressiva no canto coral

Trabalho de conclusão do Curso de  
Especialização em Pedagogia da Arte do  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
da Faculdade de Educação da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof. Ms. Ana Cecília de Carvalho Reckziegel

**SILVIA HELENA DE SOUZA ZANATTA**

**Porto Alegre  
2008**

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	3
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	4
<b>1 O CANTO CORAL NO BRASIL</b> .....	7
1.1 A MÚSICA CORAL DO SÉCULO XX.....	7
1.2 VILLA-LOBOS E O NACIONALISMO.....	7
1.3 O MOVIMENTO MÚSICA NOVA E O CONCRETISMO .....	10
1.4 MARCOS LEITE, COBRA CORAL, GARGANTA PROFUNDA .....	11
1.5 CORO CÊNICO.....	14
<b>2 O CORPO– O corpo e o coro, o corpo do coro, o coro com corpo</b> .....	16
<b>3 VOZ-CORPO-MOVIMENTO</b> .....	18
3.1 SOBRE A PROPOSTA ESTÉTICA .....	19
3.2 SOBRE O PROCESSO DE TRABALHO.....	22
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	28
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	29

## RESUMO

Uma nova abordagem do canto coral tem sido empregada por um número cada vez maior de grupos corais. Essa abordagem utiliza voz, corpo e movimento como elementos inseparáveis e essenciais na construção da expressividade artístico-musical, diferindo do coral tradicional, que se baseia somente na voz como elemento expressivo e do coro cênico, que coloca música e teatro em iguais patamares de importância. A presente pesquisa estuda o trabalho de um grupo coral de Porto Alegre que desenvolve essa abordagem. Utilizando-se de observações de ensaios e apresentações e de entrevistas com cantores e regente, busquei conhecer como se estrutura o processo de desenvolvimento artístico desse grupo, desde a escolha do repertório até a finalização da *performance*; que habilidades os cantores precisam desenvolver, tanto de forma coletiva como individual; o que pensam e sentem os participantes em relação ao desenvolvimento do trabalho e ao resultado final. Com essa pesquisa, espera-se ampliar a compreensão dos processos envolvidos na criação coral, auxiliando os regentes e cantores na construção de uma expressão coral mais integral e humanizadora.

**Palavras-chave** – Música. Canto coral. Coro. Voz. Corpo. Movimento.

## INTRODUÇÃO

Mesmo antes de ingressar no curso de graduação em música, eu já tinha interesse pelo fazer criativo e pelo fazer coletivo. Quando comecei a estudar música, adorava participar dos ensaios de orquestra muito mais do que das aulas individuais de instrumento. Tinha consciência de que as aulas individuais eram o momento adequado para desenvolver a técnica do instrumento, mas tinha paixão por tocar em conjunto. A minha opção pelo estudo de regência coral ocorreu justamente pela vontade de trabalhar com grupos, por acreditar que as individualidades formam a coletividade e que as decisões quanto ao fazer musical podem ser tomadas coletivamente.

Na graduação, portanto, a regência coral era uma das opções que me permitiria trabalhar coletivamente e criativamente. No canto coral, assim como na orquestra, temos o resultado musical formado por vários grupos, cada um cantando ou tocando linhas melódicas diferentes simultaneamente; dentro de cada grupo, ainda, temos a junção de vários indivíduos, cada um com a sua personalidade.

Na época em que era participante de um coral como cantora, tive contato com um trabalho de preparação corporal e cênica específico para coral. Passei a observar que o canto coral tradicional está organizado sobre o trabalho exclusivamente musical, ficando esquecido o fato de que, nas apresentações, o coral não está somente sendo ouvido, mas também está sendo visto. Nesse período, ficou muito claro para mim que o corpo precisa ter tanta expressividade no canto coral quanto a voz. Voz e corpo não são elementos separáveis, formam um *continuum*, assim como mente e corpo. Portanto, o desenvolvimento da consciência do corpo e de sua presença no espaço é fundamental para a expressividade dos cantores e regentes.

O canto coral consiste em um grupo de cantores organizados para interpretar, em conjunto, obras musicais. Na sua forma tradicional, os corais apresentam-se em geral posicionados no palco em semicírculo, em uma ou mais fileiras, agrupados por tipos de voz, formando o que chamamos de naipes. Os cantores permanecem de pé, com os braços ao longo do corpo ou segurando partituras, olhando para o regente. Procuram manter o corpo estático, parado, mesmo que relaxado. Alguns corais, quando interpretam músicas populares, fazem pequenos movimentos ritmados com o corpo, sem grandes gestos nem deslocamentos. O coral executa

normalmente todas as músicas com o mesmo posicionamento de palco; eventualmente, no entanto, acontecem trocas de posição entre os naipes, no intervalo entre duas músicas, conforme a escrita da obra a ser executada, sempre mantendo o semicírculo.

As roupas são todas iguais (daí serem chamadas de uniforme) diferenciando-se somente entre homens e mulheres. Podem ser um traje formal ou esportivo, conforme a ocasião da apresentação, sendo muito comum também o uso de batas. Estas batas são como ponchos longos que podem ou não deixar as mãos à mostra.

O repertório é formado de música erudita brasileira ou estrangeira, desde peças da renascença até contemporâneas; também são cantadas peças folclóricas e populares, sendo a postura corporal a mesma usada para obras eruditas.

Existem alguns grupos, no entanto, que não utilizam esse modelo tradicional. Um modelo que se opõe radicalmente ao tradicional é o coro cênico. Nesse tipo de trabalho, o posicionamento estático no palco é substituído por maior liberdade de movimentação, a partir de uma concepção teatral mais completa. O teatro passa a ter igual importância que a música, numa integração das duas linguagens. Essa igualdade das linguagens traz uma consequência quase óbvia: tanto uma como outra precisam, em muitas situações, abrir mão do aprofundamento técnico e artístico em benefício da integração, o que pode decepcionar tanto os “defensores” da música como os do teatro.

Uma terceira abordagem de trabalho coral faz um contraponto entre o coro tradicional, onde a execução musical é a única preocupação, e o coro cênico, onde o teatro assume um patamar de importância igual ao da música. Mantendo como prioridade o trabalho musical, essa nova abordagem busca a integralidade do cantor como pessoa, pois a voz não existe separada do corpo. Os cantores têm maior liberdade de movimentos, os quais surgem a partir da interpretação musical, favorecendo-a. A percussão corporal está presente, ampliando as possibilidades sonoras do coro. Os grupos usam posicionamentos de palco diferenciados, variáveis conforme a obra que está sendo interpretada, adequando-se e facilitando em muitas situações a execução musical.

Os posicionamentos e movimentações também favorecem uma preocupação com a integralidade e visualidade do espetáculo, a partir da compreensão de que o coral está num palco, vendo e sendo visto pelo público. As roupas são tratadas

como figurinos e não como uniformes, ou seja, não há a obrigatoriedade de serem todas iguais, possibilitando uma composição visual mais criativa.

Esse tipo de coral geralmente busca um repertório que contribua com novidade artística musical e não a simples reprodução de um modelo europeu de coral. A música brasileira, tanto popular e quanto erudita, é muito valorizada, procurando criar uma nova expressividade vocal do coro.

Por ser uma nova forma de pensar o coral, mesmo já sendo utilizada por um número cada vez maior de grupos, essa abordagem ainda não tem uma denominação de conhecimento geral. Passo, então, neste trabalho, a chamá-la de voz-corpo-movimento.

Através deste trabalho, busquei conhecer a forma de trabalho de um grupo coral que utiliza essa abordagem diferenciada, com o objetivo de ampliar a compreensão do processo de desenvolvimento artístico do grupo, desde a escolha do repertório até a finalização da *performance*. Para isso foi necessário compreender a metodologia de trabalho do grupo, assim como identificar as habilidades que os cantores desenvolvem, tanto de forma coletiva quanto individual.

Através de observações e entrevistas, procurei investigar, a partir do ponto de vista dos cantores e do regente, como se desenvolve o processo de trabalho nos ensaios e apresentações, quais habilidades os cantores desenvolvem e o que pensam e sentem os participantes com relação a este tipo de coral.

## 1 O CANTO CORAL NO BRASIL

### 1.1 A MÚSICA CORAL DO SÉCULO XX

No século XX, o canto coral passou por dois momentos significativos de mudança. A primeira mudança ocorreu no âmbito do repertório apresentado pelos corais, sendo efetivamente concretizada por Villa-Lobos, através do canto orfeônico. Até este momento, o repertório dos corais brasileiros era formado por obras eruditas de compositores europeus ou compostas no estilo europeu, sendo a maioria delas em latim, italiano, alemão e francês. Inserido no movimento nacionalista, Villa-Lobos escreveu arranjos corais de canções folclóricas brasileiras e utilizou elementos rítmicos e melódicos desse folclore para a composição de novas obras corais.

O segundo momento de mudança ocorreu a partir dos anos 60, com uma série de manifestações irreverentes e inovadoras: a Bossa Nova, a Tropicália, o Concretismo e o Movimento Música Nova. A ousadia e a criatividade destes movimentos acabaram criando condições para o surgimento, na década de 80, do coro cênico. O coro cênico, além de incorporar no seu repertório as inovações da música popular e erudita, incluía também, em igualdade de importância, a arte cênica, a qual, como a música, passava por um período de grandes transformações.

Estas alterações na estética musical não ocorreram de forma linear ou estanque, mas num *continuum*, em que cada inovação não extinguiu as manifestações anteriores mas, ao mesmo tempo, sucedeu e interpenetrou a anterior.

### 1.2 VILLA-LOBOS E O NACIONALISMO

Desde o século XIX, o movimento nacionalista aflorou em vários países da Europa. As composições desse período traziam como característica mais a exaltação de um sentimento patriótico do que o desenvolvimento de um estilo composicional que pudesse caracterizar etnicamente cada região. (AMATO, 2007, p. 211)

No Brasil, Carlos Gomes, precursor da corrente nacionalista, compôs utilizando tramas e personagens de inspiração brasileira, mantendo-se, porém, fiel à estética composicional européia. É o caso das óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, que fizeram sucesso frente às platéias mais importantes da Europa.

Após Carlos Gomes, muitos compositores passaram a incorporar o folclore brasileiro à produção de seus trabalhos, utilizando motivos rítmicos e melódicos como material composicional de obras eruditas. Entre eles, destacaram-se Brasília Itiberê, Luciano Gallet, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno.

A valorização das riquezas folclóricas nacionais e seu aproveitamento rítmico ou melódico encontraram resistência de parte da sociedade brasileira, ainda ligada aos gostos tradicionais europeus, que "olhava com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo" (MARIZ, 1994, p. 116). Por conta disso, em 1895, Alberto Nepomuceno causou uma grande polêmica, ao realizar um concerto no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, onde apresentou canções em português de sua autoria, contrariando os preceitos do *bel canto* de cantar somente em italiano.

Apesar da música de caráter nacional já ser reconhecida fora do Brasil, foi com a Semana de Arte Moderna de 1922 que teve impulso o reconhecimento dos seus méritos. Os modernistas defendiam três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência criadora nacional – cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras. Estes princípios coincidiam com as idéias pelas quais, há anos, Villa-Lobos lutava e ele integrou-se ao Movimento Modernista. O percurso em direção a uma música erudita verdadeiramente brasileira encontrou em Villa-Lobos um grande representante.

A criatividade e o entusiasmo de Villa-Lobos em meio à efervescência cultural do Modernismo produziram resultados de importância ímpar para a música brasileira e, em especial, para a música coral. Em 1932 ele foi incumbido de organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (SEMA), que tinha como objetivo a orientação, o planejamento e o desenvolvimento do estudo da música nas escolas, em todos os níveis. A proposta pedagógica da SEMA foi instituída de acordo com os princípios: disciplina, civismo e educação artística.

[...] a proposta de Villa-Lobos era a difusão dos ideais nacionalistas por meio da educação musical, que também formava os indivíduos cívica e moralmente, conjugando o belo (a estética) com o bom (a moral e a ética), como Platão, que em *A República* estabelece a educação como fator essencial para o desenvolvimento da vida política e social. (AMATO, 2007, p. 213)

O canto coral (orfeônico) concebido por Villa-Lobos preocupou-se com a valorização das raízes culturais do país. A partir da década de 30, ocorre a inserção da canção folclórica no canto coral e posteriormente a inclusão da música popular através de arranjos. Villa-Lobos dedicou grande parte dos seus Guias de Canto Orfeônico a canções tradicionais e folclóricas, demonstrando assim que a conjugação desse repertório com a prática coral é plenamente possível e pode fornecer novas habilidades aos indivíduos que a exercem.

Este esforço resultou no principal movimento educacional do século XX para a música coral especificamente através do chamado 'canto orfeônico'. O mestre Villa-Lobos acreditava que todos os cidadãos brasileiros deveriam estar expostos ao ensino de música. (JUNKER, 1999, p. 5)

Villa-Lobos acreditava que, por meio da educação musical, poderia formar moralmente a população e desenvolver no povo uma cultura civilizada e o orgulho das origens brasileiras. Buscava, assim, difundir o nacionalismo. O Estado Novo de Vargas, que patrocinava o Nacionalismo, patrocinava também o projeto educativo-musical de Villa-Lobos, pois considerava que o processo civilizatório era meio de legitimação do regime. (AMATO, 2007, P. 218)

O conjunto dessas iniciativas, associado ao esforço de Villa-Lobos, levaram à criação, em 1942, do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, filiado ao Ministério de Educação e Saúde. O curso de canto orfeônico formava professores capacitados para o ensino desta disciplina idealizada por Villa-Lobos e foi regulamentado em 1946. Até a criação deste curso, a formação pianística era a base dos cursos oferecidos por estabelecimentos de ensino especializados, como conservatórios musicais. A partir deste período, além de ser incluído na grade escolar, possibilitando uma maior democratização dos conhecimentos musicais, o canto orfeônico também se difundiu muito, destacando-se ao lado do piano na oferta de cursos dos conservatórios. (AMATO, 2007)

Embora os ideais do nacionalismo pregassem uma valorização da cultura e das coisas brasileiras, independente prática vigente em outros países, especialmente na Europa, na prática isto não aconteceu plenamente.

Quanto ao aspecto cultural, destaca-se [...] que o Nacionalismo brasileiro nunca passou de um esforço de modernização dos parâmetros segundo os quais o Brasil seria modelado à imagem e semelhança dos países desenvolvidos. Foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação. O que importava não era a expressão nacional, mas adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. Nossa modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução da

matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento internacional. (AMATO, 2007, p.213)

### 1.3 O MOVIMENTO MÚSICA NOVA E O CONCRETISMO

Na década de 60 surgem movimentos de vanguarda no teatro, na música popular e erudita, abrindo as portas para a possibilidade de uma nova maneira de pensar coral. A Bossa Nova, a Tropicália, o teatro de Boal e o concretismo tiveram seu correspondente na música erudita com o Movimento Música Nova. Como exemplo, as obras de Damiano Cozzella, que compôs para coro a peça “Ruidismo dos Pobres” e as obras de Gilberto Mendes (por ex. Motet em Ré Menor – Beba Coca-cola) foram extremamente importantes para a abertura dos coros às experimentações cênicas. (OLIVEIRA, 1999, p. 1)

Com relação ao repertório coral não erudito brasileiro este passou lentamente do folclórico ao popular e passou a sugerir uma maior liberdade corporal. Aqui também se destaca Cozzella pela sua imensa produção de arranjos.

Desde o final da década de 50, o Grupo Música Nova, formado em Santos por jovens compositores e músicos eruditos, já trabalhava com os modos e estilos mais avançados da época: música aleatória, visual, concreta, microtonal. Deste grupo fazia parte Gilberto Mendes e também outros músicos que depois vieram a se consagrar nacional e internacionalmente. O relacionamento e interação deste grupo com os poetas concretistas brasileiros encorajaram a busca de novos idiomas musicais e a criação de obras corais revolucionárias. Na maioria das vezes estas obras musicais estão apoiadas em poesia concreta formando, texto e música, uma estreita unidade. É o caso do Motet em Ré Menor (Beba Coca-cola), obra coral a *cappella*, com ação teatral e texto concretista de Décio Pignatari, que estreou em 1968 com grande repercussão. (MARIZ, 1994)

Paralelamente, no ambiente político conturbado com a ditadura militar no Brasil, a música popular representava uma voz contrária ao regime. As mensagens de protesto eram comunicadas à população de forma cada vez mais velada, usando metadiscurso ou linguagem eufemística. Apesar da censura, das prisões, tortura, exílio e mesmo mortes, os intelectuais da música popular estiveram entre os que combatiam a ditadura, criando uma aura em torno de si que, de certa forma, obscurecia outras áreas, entre elas a música erudita. Entretanto, apesar de pouco

ter sido divulgado, neste período os músicos do Grupo Música Nova refletiam a efervescência política de sua época. Também no caso da música erudita, a comunicação entre público e artistas ocorreu de forma às vezes clara, às vezes sutil e sofisticada. Assim, pequenas e sutis referências nas suas obras podiam transmitir a mensagem contida nelas, como ocorreu com o Motet em Ré Menor. (SOARES, 2006)

#### 1.4 MARCOS LEITE, COBRA CORAL, GARGANTA PROFUNDA

A partir dos anos 80, o modelo de coral existente já não correspondia à realidade sócio-político-cultural e aos anseios artísticos da época e era questionado por regentes e coralistas: era preciso romper os padrões dos grupos corais “cujos modelos remetiam às igrejas ou ao canto orfeônico da década de 40”. (RIBEIRO, 2007, p. 10) A este respeito, relata Nestor de Hollanda Cavalcanti:

[...] meu conhecimento a respeito do canto coral naqueles dias<sup>1</sup> era de um grupo de cantores com cara assustada, vestindo uma bata cinza ou mesmo colorida, com os braços abertos em forma de pingüim, olhando fixamente para o regente. Este ou esta estaria de costas para o público e, claro, usaria aquele “apito”, também chamado de diapasão, para colocar as vozes no seu devido lugar, disciplinando-as. (CAVALCANTI, 2006, p. 97)

Outra questão que se tornava relevante no final dos anos 70 era a escassez de arranjos de música popular brasileira para coral. Levando-se em conta o nível intelectual e artístico de compositores como Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda e a qualidade de suas obras, é de se estranhar que essas não tenham sido mais exploradas. Os poucos arranjos existentes, associados a técnicas de voz inadequadas para este tipo de música (mais apropriadas ao *bel canto*) e a rigidez e formalismo herdados de épocas anteriores, acabavam por descaracterizar a nova música popular que surgia. (RIBEIRO, 2007).

Em outubro de 1980, durante o VII Concurso de Corais do Rio de Janeiro, Marcos Leite, então regente do Coral da Cultura Inglesa, reencontrou Nestor de Hollanda Cavalcanti, amigos desde a década de 70. Para esse concurso, Nestor, que trabalhava na FUNARTE, fora solicitado a escrever uma peça de confronto para coro misto juvenil, o que ele realizou de forma inovadora, divertida e irreverente, imaginando um coro de adolescentes “descontraído”. No mesmo evento que

---

<sup>1</sup> Refere-se a abril de 1980.

propiciou o reencontro, Marcos Leite apresentava-se com o Coral da Cultura Inglesa (depois transformado em Cobra Coral), formado por cantores jovens, vestidos de malha preta e descalços, também “descontraídos”. Encantado com o que viu, pois era assim que imaginava um coral, Nestor se propôs a escrever uma obra para o grupo, o que deixou Marcos muito contente. (CAVALCANTI, 2006, p. 101).

A partir desse encontro, Nestor e Marcos Leite trabalharam juntos, em estreita parceria, durante aproximadamente sete anos:

[...] juntam-se o humor sério de Nestor e o humor descontraído de Marcos Leite (‘Marcos estava sempre bem-humorado e contrastava com minha cara fechada, sentado, calado... [com] óculos escuros’) para modelar, especialmente nos sete anos junto com os grupos Cobra Coral e Garganta Profunda, um coral brasileiro que se afastava da seriedade do coral europeu e integrava recursos cênicos, processo do qual participaram nomes como Regina Casé e Pedro Paulo Rangel. (BORÉM, 2007, p. 91)

A ópera-monólogo *Cobras e Lagartos* (barítono, clarineta, violão e piano) de Nestor de Hollanda Cavalcanti mostra toda a efervescência por que passava a escrita coral no Brasil. Segundo o próprio Nestor, o sucesso da peça resultou de uma “[...] parceria de compositor mais peça mais regente mais coral. Uma festa!”. (CAVALCANTI, 2006, p. 103) Os grandes e os pequenos fatos do dia-a-dia serviam de motivo para Nestor. *Agência de (o) emprego* foi composta a partir de um caso contado por seu amigo compositor Aylton Escobar a respeito de sua empregada. Compôs também *Do cavalo do bandido* e *Oração da secretária*. Até mesmo os motetos do Padre José Maurício recebiam tratamento cênico inusitado. Os arranjos deixavam geralmente espaço para improvisações dos cantores. Numa apresentação do Coral da Cultura Inglesa na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, uma crítica ao padrão vigente do ensino de canto aparece na improvisação. Um dos cantores, ao final da peça *Cobras e Lagartos* brada: *Quatrocentos anos de tradição não podem acabar assim! Oitavas seguidas, quintas paralelas! O pior é que a sensível nunca resolve na tônica!* (BORÉM, 2007, p. 91)

A ebulição presente na música coral dos anos 80 fica ainda mais evidente na performance de *Beba Coca-Cola* (de Gilberto Mendes e Décio Pignatari), em 1981, em que seis coralistas do Cultura Inglesa, levantaram a blusa para que o público lesse a palavra “cloaca”, deixando os seios à mostra, enquanto o restante do grupo se contorcia, balbuciando algum fonema. (RIBEIRO, 2007, p. 117)

Marcos Leite foi um dos mais importantes regentes de coro do final do século XX, no Brasil. Escrevia seus arranjos de maneira simples e objetiva, mas sempre criativa. Nos ensaios, deixava todos muito à vontade, inventava exercícios, dançava enquanto regia. Levava em consideração também o peso das “sensações” (ou prazer) como eixo principal da metodologia que utilizava à frente do coral. “Tinha um modo especial de “zelar pela educação de seu grupo” privilegiando a forte interação social, a delegação de poderes, além da diversidade e proximidade do repertório com a realidade dos integrantes”. (RIBEIRO, 2007, p. 10)

É interessante notar que ele dirigia o coro de um modo muito livre, muito especial. Nada de autoritarismos, mas com simplicidade e espontaneidade. (...) Podia-se observar muita criatividade durante os ensaios. Os coralistas ficavam muito à vontade para cantar e brincar. Marcos lhes dava bastante liberdade. Às vezes, liberdade até demais. (...) e o coro era alegre e espontâneo. Assisti a grandes e curiosos momentos nos ensaios do Coral da cultura Inglesa. Lembro muito bem de um dia, por exemplo, que o Marcos se dirigiu a um pequeno banheiro que ficava atrás, num corredor à direita da sala, abriu a porta, deu uma descarga na privada e ordenou que o coro imitasse o som que estava escutando. (CAVALCANTI, 2006, p. 104 -105)

Por conta destas “brincadeiras”, acabariam revolucionando o canto coral brasileiro: participaram do VII Concurso de Corais do Jornal do Brasil, em 1980, onde ganharam um prêmio especial de “Renovação do Comportamento Coral”. No ano seguinte, cantaram no maior festival de música popular do país na época, e foram premiados como o “Melhor Trabalho Criativo do MPB SHELL 81” para um público de mais de cento e quarenta milhões de expectadores (classificação e final). (RIBEIRO, 2007, p. 15)

Ribeiro (2007), que foi integrante do Coral da Cultura Inglesa e do Cobra Coral, relata que “no aspecto composicional propriamente dito, Marcos buscou sempre por material inédito, se possível, que viesse de dentro do coro. [...] A própria escassez de materiais e modelos (já que os existentes não nos serviam) permitiu que atividades normalmente restritas, como composição e arranjos, fossem realizadas por todos, de forma espontânea e ‘germinal’” (RIBEIRO, 2007, p. 11-12)

O lado cênico do Coral da Cultura Inglesa se deve muito às intervenções de Marcos e mais ainda à participação de integrantes do grupo ligados à música, dança e teatro, como Paula Mófrega e Guto de Macedo. Paula [...] vinha dos cursos de teatro de Hamilton Vaz Pereira, criador e diretor do “Asdrúbal trouxe o trombone” [...] Guto participou do grupo de dança Coringa dirigido por Graciela Figueroa. (De Oliveira, 2005, p.10 apud RIBEIRO, 2007, p. 11-12)

Analisando a trajetória do Coral da Cultura Inglesa, depois transformado em Cobra Coral, podemos considerar que, um pouco intuitivamente, por desejo de mudar, um pouco na tentativa de solucionar eventuais problemas técnicos, as atividades do grupo abriram caminho para o que depois se chamou “coro cênico”.

## 1.5 CORO CÊNICO

Alguns autores como Bucci (2008) defendem o conceito de que coro cênico é uma modalidade artística na qual ocorre a união e o inter-relacionamento de duas linguagens: o teatro e o canto coral. Elas compõem o espetáculo com igual importância, sem o predomínio de uma sobre a outra. A criação e concepção do espetáculo têm que acontecer de forma integrada, sendo que “[...] ora a criação coral (que pode ser obra originária ou obra derivada) pode determinar o foco da encenação, ora a proposta cênica pode sugerir o ‘tratamento’ à música, ou mesmo há a possibilidade da convergência das virtualidades cênica e coralística.” (BUCCI, 2008)

Na verdade podemos considerar coro cênico como um conceito ainda em formação. Existe pouca literatura específica sobre este assunto e “poucos são os exemplos de composições com indicação de cena e roteiro [...] ou mesmo sem indicação de cena, mas abertas a experimentações”. (OLIVEIRA, 1999, p.2)

A maior parte da literatura sobre coro cênico “revela apropriações e aplicações, feitas pela prática coral, do que é específico da arte cênica”. (BUCCI) Oliveira cita como exemplo a utilização de técnicas de relaxamento que se tornaram parte do aquecimento inicial dos coros a partir da década de 80, e que “eram na sua maioria jogos e exercícios teatrais advindos do diretor Augusto Boal que, por sua vez, se utilizava de exercícios de Stanislavsky e Brecht”. (OLIVEIRA, 1999, p.2)

Para Bucci não basta estar no palco para que a manifestação seja cênica e também não bastam noções de marcação no espaço cênico, ou uso de figurinos ou outros recursos técnicos para que a atividade seja considerada cênica. Como exemplo, cita a estruturação do grupo Bossa Nossa, de Ribeirão Preto, do qual ele participa, onde o maestro concentra a responsabilidade sobre a música e o diretor cênico responde pela cena. Deste modo, se existe uma partitura musical a ser trabalhada, existe também uma partitura cênica a ser desenvolvida, caracterizando assim o grupo como coro cênico. Especificamente no grupo Bossa Nossa ocorreu

então “a substituição do maestro – aquela figura à frente do coro – pelo regente de palco, um integrante do grupo [...] com a função de conduzir musicalmente o coro” (BUCCI, 2008).

Oliveira (1999) referindo-se ao mesmo grupo Bossa Nossa, relata:

[...] novos profissionais foram se incorporando ao grupo. O que antes era coro, regente e arranjador, 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. (OLIVEIRA, 1999, p.8)

## 2 O CORPO

Para entender a reviravolta que ocorreu no século XX a respeito da forma como os corais se apresentam ao público, precisamos percorrer o caminho inverso: entender como o ser humano chegou a acreditar que poderia expressar-se pela voz, ignorando ou até negando a presença do resto do corpo.

Aparentemente toda a história do homem ocidental esteve permeada por esta divisão. Segundo Santin (2001): “O homem primitivo tinha apenas uma vivência de si mesmo, uma percepção de si e do universo. [...] Vivia integrado a toda a criação”.

Desde que começou a buscar saber quem ele é, o ser humano olha o corpo como “um recinto provisório de uma alma aprisionada”. (SANTIN, 2001)

A alma, ou mente, ou psique constituiria a parte mais tipicamente humana do homem, sendo o corpo um agregado incômodo. Os valores espirituais

“davam a imagem e a identidade do ser humano. Em nome deles cada pessoa deveria organizar sua vida. A eles caberia o comando e o controle sobre todas as manifestações da vida individual, mas sua vigilância maior deveria ser aplicada sobre as manifestações do corpo. Os desejos, as emoções, os instintos, as paixões eram vistos como resíduos perigosos da herança animal”. (SANTIN, 2001)

Dentro da ordem social, aqueles com racionalidade mais desenvolvida deveriam ser os condutores do destino histórico da humanidade, os outros acabariam formando a grande massa de conduzidos: plebeus, trabalhadores, excluídos e marginalizados. (SANTIN, 2001)

Esta hierarquização dentro da ordem social, entretanto, nunca ficou bem resolvida: por um lado, nos “inferiores” sempre permaneciam e se manifestavam algumas ou muitas qualidades “superiores”. Por outro lado, naqueles que portavam os valores mais nobres da natureza, permaneciam as manifestações ditas “inferiores”: os instintos, a fome, a dor, o cansaço, o prazer. (SANTIN, 2001)

Nestes parâmetros, se estabelece o jogo do poder e, dentro dele, as formas de exercê-lo. Este poder, em qualquer sociedade, sempre teve o corpo como objeto e alvo, impondo-lhe limitações, obrigações e proibições, já que foi considerado a parte menos nobre do ser humano.

Porém, conforme Foucault (2007), nos séculos XVII e XVIII, cresceu ainda mais o interesse pelo controle do corpo, por esquemas e técnicas que tornassem o corpo mais dócil, mais útil. Isso resultou no detalhamento e aperfeiçoamento das

disciplinas. Essas se tornaram formas gerais de dominação, diferentes da escravidão, porque não se fundamentam na apropriação dos corpos; diferentes da vassalagem, que se realiza mais sobre os produtos do trabalho; diferentes do ascetismo, cuja função é realizar renúncias. As disciplinas “têm como fim principal um aumento de domínio de cada um sobre seu próprio corpo”. (FOUCAULT, 2007, p.119)

Através do desenvolvimento das disciplinas, forma-se um mecanismo em que o corpo é tanto mais útil quanto é obediente e vice-versa. É uma “mecânica do poder” que estabelece “como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina.” (FOUCAULT, 2007, p.119)

A disciplina fabrica, assim, corpos submissos e exercitados, corpos dóceis. Aumenta as forças do corpo (em termos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos e de obediência). A coerção disciplinar estabelece no corpo uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada.

As técnicas disciplinares, sempre minuciosas, desde o século XVII, não pararam de se aperfeiçoar e expandir. Vamos encontrá-las nas determinações rígidas de horários das fábricas, na distribuição espacial das mesas e dos alunos na sala de aula, nas rotinas a serem seguidas nos hospitais, no treinamento dos atletas, mas também do operário ou do deficiente mental. As disciplinas foram cobrindo e se inscrevendo em todo o corpo social: prisões, exércitos, oficinas, hospitais, escolas e... corais.

“Quando falamos em música, parece-nos que o corpo assume um lugar secundário [...] e, quando falamos da voz, também essa passa a ser o foco principal e não o todo que a integra, o corpo.” (BÜNDCHEN, 2005, p. 97) Assim, quando falamos em coral, pensamos numa imagem disciplinada de corpos dóceis e estáticos. No entanto, “[...] o corpo fala. Sempre falou. [...] no seu retiro silencioso, ele envia constantemente suas mensagens.” (SANTIN, 2001)

### 3 VOZ-CORPO-MOVIMENTO

Com o objetivo de conhecer o trabalho de um grupo coral que utiliza uma nova abordagem estética, diferente tanto do coro tradicional como do coro cênico, acompanhei durante algum tempo o trabalho do Expresso 25. Esse grupo de Porto Alegre foi fundado em 1964 com o nome de Coral Misto 25 de Julho, ligado ao clube de mesmo nome. Atualmente, é regido por Pablo Trindade.

A escolha do Expresso 25 como grupo a ser estudado ocorreu porque entendo que esse grupo vem conseguindo um excelente resultado artístico-musical dentro dessa nova abordagem coral que, para esse trabalho, denominei voz-corpo-movimento. Um segundo fator que foi por mim considerado na escolha do Expresso 25 foi o fato de o grupo ter passado por um recente processo de mudança na linguagem estética após a chegada do regente Pablo Trindade, sendo que uma boa porção dos cantores atuais já estava no grupo antes dessa transição. Esses cantores têm a vivência das duas estéticas, a anterior e a atual, o que lhes confere uma ótima perspectiva de observação do seu próprio trabalho.

Observei ensaios e uma apresentação. Também realizei entrevistas com o regente e com cinco cantores integrantes do grupo. As entrevistas, semi-estruturadas, foram inicialmente gravadas e posteriormente transcritas e analisadas. As perguntas feitas ao regente foram diferentes daquelas feitas aos cantores. Aos cantores perguntei:

1. Há quanto tempo estás no grupo?
2. Já cantaste em outros corais?
3. Qual é a tua formação em música?
4. Na tua opinião, quais aspectos diferenciam o trabalho que o grupo desenvolve hoje do trabalho de outros corais?
5. Como funcionam os ensaios?
6. Como é feita a preparação ou montagem de um espetáculo em termos de cena?
7. Que habilidades consideras importantes que os cantores tenham ou desenvolvam para esse trabalho?
8. O que sentes e pensas sobre este trabalho diferenciado?
9. Gostarias de dizer mais alguma coisa?

Ao regente, perguntei:

1. Qual é a tua proposta estética no trabalho com este grupo?
2. Que metodologia de trabalho utilizas para os ensaios deste grupo?
3. O que pensas sobre o uso do corpo, movimentação e posicionamento de palco no canto coral?
4. Que habilidades os cantores precisam ter ou desenvolver para participar deste tipo de trabalho?

As respostas de todos os entrevistados foram reagrupadas em quatro categorias, de acordo com o assunto abordado: proposta estética, processo de trabalho, habilidades dos cantores, o que pensam e sentem os participantes. Cada categoria agrupa tópicos mais específicos.

Os cantores e as cantoras entrevistados têm idades bem distintas, assim como varia também o período de tempo de participação no grupo de cada um; tiveram suas identidades preservadas e aqui são identificados por C1, C2, C3, C4 e C5.

### 3.1 SOBRE A PROPOSTA ESTÉTICA

Após o início do trabalho com o regente Pablo Trindade, o Expresso 25 passou por um grande processo de mudança na sua linguagem estética, na sua “forma de fazer” coral, abandonando o modelo tradicional de canto coral e adotando essa nova abordagem. O modelo anterior, conforme nos relataram o regente e os cantores entrevistados, era fortemente baseado em um antigo modelo alemão de coral, trazido pelos imigrantes alemães do século XIX e cultuado por seus descendentes.

Como nos diz Pablo Trindade:

**Pablo:** Toda a linguagem que eles faziam como coral era uma linguagem muito estática, uma linha mais romântica, de antigos corais europeus e muitos descendentes de alemães.

O processo de transição se estruturou a partir da necessidade do grupo de encontrar a sua identidade.

**Pablo:** Nunca a intenção foi apenas, de forma simplista, interromper o que eles eram, mas, principalmente, tentar achar as bases do que eles eram realmente. A gente começou tentando entender o que o grupo era no seu contexto de cidadania.

A nova linguagem do grupo aproximou-se mais de uma visão integral do cantor e do espetáculo. Pablo explica a nova proposta estética adotada:

**Pablo:** [...] fomos construindo uma linguagem que aos poucos teve elementos em comum [entre os participantes] como: a descoberta, por exemplo, de uma preferência por linguagem natural que se estendia não somente à parte vocal, mas também à parte corporal; integralidade do aproveitamento do corpo e do espaço em função da manifestação interpretativa, no que tem a ver com o palco, ou seja, o espetáculo como um todo; a consideração de que o espetáculo, concebido como tal, tinha que ter um entendimento integral, do início ao fim, com uma proposta, um objetivo e uma direcionalidade para o público, o que, muitas vezes, no que tem a ver com o concerto de música coral, ficava fragmentado, e não tinha um objetivo específico pro público.

Podemos resumir, considerando este trecho do depoimento, a descrição dos pontos principais em que se baseia essa nova linguagem: (1) linguagem natural da voz e do corpo, (2) uso integral do corpo e do espaço na construção do espetáculo e (3) entendimento integral do espetáculo, não fragmentado. Estes pontos se inter-relacionam, pois refletem um pensamento holístico em relação à pessoa, ao espaço e ao espetáculo.

A partir dos depoimentos dos cantores, fica claro que eles compartilham dessas idéias sobre a linguagem coral.

A respeito do uso natural do corpo e da voz, destaco os seguintes depoimentos:

**C2:** Foi um processo que começou nos descongelando na cena coral. Ele começou a conseguir que a gente se movesse um pouco em palco, então a gente começou a caminhar um pouco em cena.

**C4:** Ele deixa que cada um exteriorize e manifeste as emoções no canto com pequenos gestos ou movimentos suaves do corpo como cada um sente a música. É tudo muito leve, muito espontâneo, nada de artificial.

**C2:** Então, acho que, hoje em dia, se tem muito mais uma necessidade de se expressar fisicamente, também. É difícil tu conseguir cantar parado. [...] o corpo tem que dizer junto o que tu estás cantando, tanto a música quanto o conteúdo da letra.

**Pablo:** Eu tenho a idéia de que todo o coro é cênico. Independentemente do trabalho que faça, o coro está na cena, não consegue parar de se movimentar. “Seja como for, mesmo que queiram ficar parados, as pessoas respiram, então se movimentam conseqüentemente.”

O regente, a seguir, esclarece melhor a questão da naturalidade do movimento:

**Pablo:** No que tem a ver com o trabalho que o Expresso 25 faz, se considera um movimento natural em conseqüência da música, ou seja, não se coloca nenhum tipo de movimento de fora para dentro. Não tem marcações de “levanta o braço para cantar tal acorde” ou “de joelhos para finalizar a música”. Não tem marcações deste tipo, portanto todo o trabalho de movimentação corporal vai se construindo principalmente na naturalidade do que cada pessoa é.

Isso pode ser constatado no depoimento de C1:

C1: A movimentação, ou digamos, o gesto, o gestual, ele é... ele não tem marcação. (...) qualquer diretor de teatro ou diretor de cena, ele pauta o movimento e marca o espaço. (...) eu nunca vi ele [o regente] dizer: "faz o gesto assim". Ele apenas sugere. A idéia é essa: como é que isso brota de dentro de ti, como é que tu, na tua individualidade, vai realizar isso. Como é que tu vais dançar, não há uma dança definida, não há um gesto, de ninguém, definido. Isso, no começo, porque eu venho da área de teatro, antes de fazer canto coral eu fazia teatro, me incomodou bastante, me deixou muito aflito.

Em outro momento, o regente reforça essa idéia:

**Pablo:** Para mim o movimento tem que ser justificado. Se o movimento não se justifica, não deveria ser feito. [...] Houve uma época em que o coro, pretendendo ser moderno, tinha que se movimentar. [...] O movimento tem que ser justificado: **para que** este movimento pessoal ou **por que** este movimento. [...] uma movimentação interpretativa que sublinha em alguns momentos, por exemplo, elementos pessoais, elementos de intensidade sonora, mas nenhum dos movimentos é colocado como coreográfico e nunca antecede a formação da música.

A busca da naturalidade da voz faz parte da proposta estética:

**Pablo:** A técnica vocal, de minha parte, teria que ser puxada na descoberta individual de cada uma das vozes. A soma de uma voz saudável, natural e consciente com a soma das outras vozes forma um som muito legal, muito compacto e muito interessante, pelo menos o resultado é muito bom.

Outro trecho da entrevista complementa a idéia anterior:

**Pablo:** Então a intenção foi e continua sendo criar uma linguagem em que um grupo de 40 pessoas cante com uma leveza de quatro pessoas.

Ainda sobre a voz, a proposta estética desse trabalho conduz a uma valorização da expressividade pessoal para a construção do todo. Os cantores precisam descobrir a sua expressividade própria:

C3: "É outra forma de pensar o cantar, tu pensas mais como solista, um solista de MPB, não um solista erudito. Não ter medo de cantar sozinho, de ser visto, já que tu estás fazendo uma coisa única, que é a tua expressão, unificando com a expressão do grupo. [...] A gente aprende a gostar da voz da gente. Explorar a própria voz."

Essa diversidade de expressão contribui para a riqueza do todo:

C1: E hoje em dia o público diz pra nós que essa multiplicidade de ser, essa forma totalmente "de cada um" ser é o que mantém o espetáculo vivo, a ponto de tu não conseguir desgrudar o olho, porque sempre tem uma coisa diferente pra olhar.

A respeito da concepção do espetáculo, o regente ressalta:

**Pablo:** Aos poucos, esta forma de pensar foi levando a conformar espetáculos que tivessem um sentido, um objetivo concreto, uma homogeneidade na proposta musical.

Essa é uma postura que diferencia o Expresso 25 da prática usual da maioria

dos coros, como nos relata C1:

**C1:** Começamos a funcionar em temporadas [...] e em espetáculos fechados. Coisas raras no canto coral, tem poucos coros no estado que fazem isso. E os que eu conheço que fazem, normalmente se dão bem. A maioria do movimento coral gaúcho ainda gira em torno de encontros de corais, onde você vai lá e canta quatro músicas. Evidentemente, um coro que na sua vida artística tem apenas o compromisso de cantar quatro músicas, a exigência é outra.

Dentro da concepção do espetáculo, a escolha do figurino leva em conta a individualidade de cada cantor para construir o conjunto de forma harmônica, conforme nos relata C4:

**C4:** [O figurinista, que também canta no grupo] tentou fazer um figurino peculiar a cada um, olhando um pouco a personalidade de cada um. Cada figurino é diferente, contudo dá uma harmonia muito interessante, bem dentro do espírito do repertório. Foi uma construção do grupo.

## 3.2 SOBRE O PROCESSO DE TRABALHO

### Didática

R: A música se descobre. A minha luta mais complicada é o processo que vai entre o entendimento da música, a assimilação do contexto da musica toda e a incorporação com o que significa a palavra, ao corpo de cada pessoa, como é que aquela parte que cada um faz passa pelo corpo de cada pessoa no ensaio, ou seja, como levar este corpo a se movimentar.

C2: Uma coisa que ele cita muito é a consciência musical que é fundamental: não adianta aprender sem estar compreendido tu tens que ter consciência do que está fazendo. Isto é um trabalho feito sempre, sempre, sempre.

C2: “(...) se tornou uma coisa muito mais autêntica, sabe? Era aprendida, mas era um aprendizado orgânico, né? Não se tratou apenas de repetição de uma música aprendida, era quase uma vivência daquela música.”

C2: “(...) sem tu perceberes, ele te fazia entender o que ele queria. E ele acabava conseguindo de ti um movimento, uma coisa que ia exatamente na direção que ele queria, aquele resultado estético que ele queria.”

C4: O Pablo foi aceitando sugestões, opiniões, mas a linha mestra é dele. Dá a idéia, pras pessoas, de que “eu estou ajudando a criar”. Isso é uma sensação diferente do que vir uma pessoa de fora e diz “isso é assim, vamos tocar assim, etc.”

### Ritmo de trabalho

No depoimento de C1, percebe-se a forma natural e gradativa do processo de mudança:

C1: [...] ele também começou a modificar completamente a nossa linguagem corporal, a nossa linguagem estética, e de uma forma imperceptível.

Também C4 nos fala desse processo:

[...] a transição de estar estaticamente parado, no início, com as partituras e depois lentamente *de cor*, a espontaneidade que se foi adquirindo, isso foi um crescimento muito interessante do grupo. É um momento de muita alegria, muita comunicação, é uma leveza, isso o pessoal fica muito fascinado.

C1: “Não há como dizer neste período de doze anos que o Pablo está conosco que (no) momento exato aconteceu uma ruptura com alguma coisa e começou uma nova fase. A coisa foi sempre avançando, avançando, avançando e ele puxando a turma, puxando a turma, até que, se chegar a olhar pra trás: ‘opa! Mas peraí...’ a gente fez um caminho completamente diferente do que estava acostumado a fazer.”

### **Respeito ao ritmo individual.**

C1: “E a coisa que mais impressiona nesse trabalho é que [o regente] não tem pressa. Não há nenhum atropelamento, porque ele acredita que a coisa ou vem de dentro, ou não acontece. Então ele nos dá, assim, todo o tempo necessário. E o tempo necessário é o tempo de cada um.”

### **Desenvolvimento técnico-musical**

R: Então pra isso a gente trabalhou muito sobre os elementos de naturalidade, como já mencionei, sensibilidade, de percepção auditiva harmônica, melódica, muita harmonia, muita necessidade de controle de afinação

R: o elemento de percussão se desenvolveu dentro do grupo na parte instrumental e corporal também. Ele não é um elemento terminado, mas sim usado como elemento continuador da necessidade de entender o corpo como parte da música total. Então este trabalho é um trabalho de anos. O que eu sempre acho como importante é que fique claro que isto é um processo, o processo é dinâmico e vai se construindo todo o dia.

### **Sistemática de trabalho**

C1: Agora, temos... todo mundo tem Encore, a partitura é passada por Encore e pelo menos, ela deve estar mais ou menos lida ao chegar no ensaio.

C5: Tem a questão de tentar equilibrar por grupos, soprano contralto tenor baixo, a gente se distribui de maneira a misturar bastante, mesmo no palco. Nos ensaios também, como a gente ensaia, como a gente está se preparando especificamente para um espetáculo, a gente ensaia com a disposição que vai ser no palco, bem misturadinho. Isto é legal por que a gente vai se acostumando a ouvir a harmonia, aquele monte de acorde cabeludo que o Pablo adora fazer,

### **Carga de trabalho**

C2: É um processo em que tu tens que estar de coração Aberto deixar o barco ir correndo tentando abrir caminho para ele seguir seu percurso. Naturalmente vai ter pessoas que não vão conseguir acompanhar se a coisa for evoluindo sempre mais sempre mais, por impedimento de trabalho, família, saúde agenda etc. por diversas razões. Mas também outras pessoas vão estar se agregando, então tem que estar flexível, no fazer artístico jamais se pode enrijecer.

### 3.3 QUAIS HABILIDADES OS CANTORES DESENVOLVEM?

#### **Aptidões**

C2: Uma coisa que ele cita muito é a consciência musical que é fundamental: não adianta aprender sem estar compreendido tu tens que ter consciência do que está fazendo.

C2 Tem que ter as coisas mais simples, disponibilidade de horário; tem que se engajar ao trabalho de forma a sempre dentro do possível estar presente; (...) Tem também a questão da musicalidade da pessoa, do ouvido musical, o Pablo faz um teste da capacidade vocal; também um dado bem interessante é se a pessoa tem conhecimento de notas, se ela tem leitura... (...) Um detalhe super importante que cria um diferencial em termos de grupo é que pessoa é esta que esta vindo para fazer parte. Então se conversa com ela, o Pablo conversa com ela, se sente a pessoa. Esta pessoa é boa para o grupo Se sente o potencial de se entregar, de se relacionar tem que ter um conjunto.

C2: Tu tens que estar interagindo com o mundo artístico para ser um artista mais completo.

C3: Em termos técnicos, sempre foi, e cada vez mais, necessário a gente aprender mais sobre teoria musical, a gente está sempre aprendendo mais e quem entra tem que se nivelar com isso.

C3: Mas tu também tens que ser aberto pra explorar os teus limites como artista, pra topar as propostas artísticas do Pablo e não ter medo de mostrar a sua voz, de se expor.

C3: Ritmo. Tem que ter disposição para evoluir ritmicamente.

C3: Tem que ter disposição de encarar outras expressões artísticas. Atitude artística. Talvez isso defina bem.

C4: Mesmo com a idade, se tu gostas da coisa e te empenha, tu consegue te adaptar. Hoje em dia estou muito bem dentro dessa diversidade de movimento. Ajuda a gente se manter vivo e ativo um desafio destes. E dá a sensação de que a gente consegue evoluir mesmo com muita dificuldade. É só ter determinação, entusiasmo, gosto e persistência.

C4: Primeiro, tem que ter uma voz, que saiba cantar, tenha afinação. Disciplina e dedicação. Convívio em grupo, uma certa generosidade de se suportar, respeitar mutuamente. É um componente de características de cada um.

C5: Afinação, e tem que ser seguro em termos harmônicos, não dá pra vacilar, principalmente aquela pessoa que se influencia com a nota do vizinho ta ralado.

C5: É, ele escolhe quem tenha uma voz razoável naturalmente, já que não vai ter técnica.

R: a habilidade de poder ouvir a musica, portanto trabalhar este tipo de percepção auditiva tanto na linha melódica, mas principalmente harmônica e rítmica. O cantor tem que poder decodificar o trabalho harmônico que se faz. O coral, de fato, é um trabalho harmônico, então quando ele não existe consciente por parte do cantor não funciona. (...) Portanto eu trabalho com eles misturados, não funciona para mim o cantor que canta no seu naipe, escutando o seu naipe só, porque ele não está fazendo a música, ele apenas está somando um som dentro do seu naipe, aproveitado pelo regente.

Regente: “se vincular não com pessoas convenientes, mas com pessoas boas. A boa musica se faz com pessoas boas.”

### **Formação pessoal**

C1: Eu tive no ginásio noções básicas, assim, dó ré mi, a escala, saber onde é que está. Fora isso, a maior formação foi dentro do próprio grupo. Hoje em dia a partitura... é uma ferramenta muito preciosa, já. Talvez a coisa mais difícil na partitura hoje em dia seja o solfejar, o “pra cima e pra baixo”, mas as pausas, o ritmo, essas coisas são já uma coisa bastante dominada.

C3: Eu nunca parei de estudar música justamente por estar dentro deste grupo que está sempre exigindo que a gente esteja evoluindo.

C3: A gente aceita desafios. Na hora de cantar, a gente nunca mais pensa que algo é impossível de cantar. Na música popular, nos arranjos que o Pablo faz, por mais complicados... que ele apareça com um arranjo novo super complicado, assim, daqui a pouco a gente está cantando e daqui a pouco a gente já está vendo outra coisa mais difícil ainda. É muita superação.

C4: A gente descobre que tem espaço interior pra tudo. O problema é quando agente se condiciona ou olha só numa direção.

R: (regente deve ser adequado) Acho que esta construção se faz obviamente estudando musica, mas principalmente tentando buscar o que não é ensinado, escutar muita musica erudita, muita musica popular, não considerá-las dentro de uma classificação como melhor ou pior.

## **3.4 O QUE PENSAM E SENTEM OS PARTICIPANTES?**

### **Apropriação e pertencimento, valorização**

C3: “Me sinto muito à vontade com esse trabalho. (...) Eu me aproprio dele, eu acho mesmo que é uma coisa que eu estou produzindo, eu estou fazendo. Eu não sinto uma distância, assim como “eu sou apenas um cantor, um objeto da arte dele”. Claro que a gente não estaria criando isso tudo sem ele, né, mas eu sinto que eu trago a minha criação também pra acrescentar.”

C1: “(...) ele ouve o grupo, e nisso há uma parceria muito forte, uma cumplicidade muito forte do diretor artístico com o grupo que está dirigindo.”

**C1:** Ele deu importância pra nós como músicos, começou a nos chamar de músicos, o que no começo era um choque. Quando ele chamava de frente, dizia: “vocês, músicos”, o pessoal começava a... (olha para um lado e outro) “está falando com quem, aqui?” (...) Isso é uma característica do canto coral que o cantor de coral não se dá o direito de se considerar músico. E isso influencia também na forma como ele encara o trabalho, com certeza.

C5: É um lugar onde consigo me soltar e fazer muito mais música do que na orquestra.

### **Coletividade**

C3: O movimento coral tem um grande valor como sendo uma coisa que agrega as

peças, às vezes em uma oportunidade de trabalho de grupo, de coletividade que hoje em dia na sociedade está ficando cada vez mais difícil, a gente não tem essa experiência de vida de trabalhar num grupo grande e aprender a colaborar. Isto é uma coisa muito boa do movimento coral, de agregar pessoas por um objetivo tão gostoso, tão bom, de cantar, de fazer arte.

### **Afetividade**

C1: “O grupo se curte muito, se curte muito e é um grupo atualmente atento ao que acontece artisticamente.”

C2: “Eu até considero, pra minha vida, que foi um presente, sabe? Porque foi uma coisa tão... tão agregadora, e através de afetividade. Não apenas um trabalho artístico, é um trabalho artístico com profundo sentimento de afetividade. As pessoas que estão ali fazendo juntas têm uma outra coisa que as une.”

C3: além dessa produção artística, ele é uma família mesmo, o afetivo conta e é, junto com as características artísticas, é um dos nossos maiores valores. (...) A gente não pensa em mudar o grupo, mesmo sabendo das limitações de uns, ou de temperamentos que as vezes são meio problemáticos para o coletivo, mas a gente aprende a lidar, como uma família.

C4: (...) Também o pessoal está mais perto, no estrado, sentado junto, dá uma proximidade maior e fica na verdade uma expressão quase comunitária do sentimento das pessoas. Esse panorama variado de afetos que a linguagem musical revela é fantástico.

### **Imaginário coletivo sobre coral**

C1: De a gente ter que mudar, de propor mudar um nome em função do retorno do público, que a gente ia nas cidades, especialmente cidades do interior e as pessoas diziam assim: “Se vocês tivessem dito que não era um coral, isso aqui tava lotado.” E como no nosso nome aparecia Coral 25 de Julho de Porto Alegre, ficamos jogando, pra cima e pra baixo, nomes, até que um nome agradou, que é Expresso 25, mas procurando essencialmente eliminar a palavra coral do nome, com a consciência total de que a gente faz música coral, nós somos um coral.

C2: Em se tratando de música coral, porque na essência nós somos coral, nós hoje em dia não gostamos deste rótulo por causa da palavra coral porque é uma palavra estigmatizada e ela leva a um pensamento direto, a pessoa que ouve ah é um coral, imagina aquilo então restringe o público de interesse então a gente conseguiu com esta mudança toda ampliar drasticamente o público de interesse ele passou a ser as pessoas que apreciam música as pessoas que apreciam MPB

R: Quando se fala em grupo vocal a pessoa pensa com lógica em um grupo pequeno. De fato, o Expresso 25 não deixa de ser um grupo vocal, porque um grupo de vozes. E também não é uma intenção de criar uma mistura a nível de construção, mas sim o Expresso 25 ficou longe cada vez mais do conceito de coro. Por esta razão o 25 não usa a palavra coro em nenhum dos seus discursos mesmo que de fato reconheça cantar em coro. Assim quando se fala em grupo vocal se pensa em cinco pessoas cantando, por exemplo, e quando se pensa em coro se pensa num monte de pessoas com pastas pretas e todo... Este é o imaginário que existe do que é um coral.

Então perante este elemento paralisante na visão das pessoas a palavra coral ficou sendo um empecilho para poder seguir avançando. Não deixa de ser coral, lógico.

C3: “Acho que é a contemporaneidade. A primeira coisa que eu falo, porque a gente nunca pára no tempo, a primeira coisa que me vem à cabeça quando vejo corais é que a coisa está sendo feita igual, do mesmo jeito, desde que vejo, desde que eu nasci. Tenho a impressão que os maestros não se atualizam mais, o movimento coral em si.”

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O coro cênico surgiu como oposição ao modelo tradicional de coro. Preocupou-se com a renovação da expressão coral não só através da linguagem musical, como acontecia anteriormente, mas também através da introdução de elementos cênicos. Sentiu-se a necessidade de libertar o corpo, deixando-o mais solto, relaxado, e conseqüentemente, mais expressivo.

O problema é que quando se aprofunda na linguagem do teatro se perde na linguagem musical

## REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n.27, p.210-220, setembro de 2007. Disponível em: <[http://www.histedbr.fae.unicamp.br/art17\\_27.pdf](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/art17_27.pdf)> Acesso em: 1º dez. 2008.

BORÉM, Fausto. Quatro olhares experientes sobre a música brasileira. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 15, p. 90-92, jan.-jun. 2007.

BUCCI, Magno. **Coro cênico**: breves reflexões a partir de uma prática. Coro Cênico Bossa Nossa. Disponível em: <[http://www.bossanossa.org/artigo\\_coro.htm](http://www.bossanossa.org/artigo_coro.htm)> Acesso em: 1º dez. 2008

BÜNDCHEN, Denise Blanco Sant'anna. **A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo**: uma abordagem construtivista na prática de canto coral. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 232 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. **Às voltas com o canto coral**. In: FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al.. **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 91-197.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al.. **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 34. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

JUNKER, David. O movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XII, 1999, Salvador. **Anais**, Salvador: PPGMUS da UFBA: 2000. CD-ROM. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/DJUNKER.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/DJUNKER.PDF)>

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto. Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XII, 1999, Salvador. **Anais**, Salvador, PPGMUS da UFBA: 2000. CD-ROM. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/P/OLIVEIRA.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/P/OLIVEIRA.PDF)> Acesso em: 1º dez. 2008.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto. O cênico no canto coral: uma parcela da dimensão da canção popular. Disponível em <[http://revista-umbigo.vilabol.uol.com.br/musicab.htm#\\_ftn8](http://revista-umbigo.vilabol.uol.com.br/musicab.htm#_ftn8)> Acesso em: 1º dez. 2008.

RIBEIRO, Henrique Wesley Gueiros. **Semeando vozes:** um relato das práticas de Marcos Leite e Tranka. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007. 51 p. Monografia (Graduação em Educação Artística) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SANTIN, Santino. O corpo simplesmente corpo. **Movimento**, Vol. 7, n. 15, 2001

Disponível em:

<<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/viewArticle/2623>> Acesso em: 2 dez. 2008.