



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS
CURSO DE MÚSICA – MUSICOLOGIA/ETNOMUSICOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O CANTOR EMANCIPADO: Coro
Cênico como transformador do
movimento coral no Sul do Brasil

CRISTIANE MÜLLER

FLORIANÓPOLIS, 2013

CRISTIANE MÜLLER

**O CANTOR EMANCIPADO:
CORO CÊNICO COMO TRANSFORMADOR DO
MOVIMENTO CORAL NO SUL DO BRASIL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – PPGMUS/Mestrado – da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Dr. Luiz Henrique Fiaminghi

**FLORIANÓPOLIS – SC
2013**

M958c Müller, Cristiane
O cantor emancipado: coro cênico como
transformador do movimento coral no Sul do Brasil/
Cristiane Müller - 2013.
239 p. : il. color. ; 21 cm

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
Bibliografia: p. 209-225
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado
de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2013.

1. Coral (música). 2. Coro cênico. 3. Grupos
vocais. 4. Artes integradas. I. Fiaminghi, Luiz
Henrique. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina. III. Título.

CDD: 782.5 - 20.ed.

CRISTIANE MÜLLER

**O CANTOR EMANCIPADO:
CORO CÊNICO COMO TRANSFORMADOR DO
MOVIMENTO CORAL NO SUL DO BRASIL.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – PPGMUS/Mestrado – da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

BANCA EXAMINADORA

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
UDESC

Membros:

Prof. Dr. Luis Fernando Hering Coelho
UDESC

Prof^ª. Dra. Luciana Prass
UFRGS

FLORIANÓPOLIS – SC, 02/12/2013

*Em memória à Marlene Beatriz Corso
Müller, minha mãe, orientadora,
conselheira, colega de trabalho,
exemplo, amor da minha vida.*

AGRADECIMENTOS

Minha família, sem exceção, e principalmente meu pai *Arlindo*, meus irmãos *Carla e Claudio Muller*, meu companheiro *Rodrigo Boff* pelo que vivemos nos últimos anos... obrigada.

Betinho e Cissa, irmãos de coração que me ajudaram a passar pelo momento mais difícil que já enfrentei. Amadas *Dilva e Diva!*

Carolina Muller e Marcos Vieira! Meus parceiros no inglês!

Minha amiga *Monalisa Granemann*.

Meus colegas de pós-graduação, especialmente *Adenor Leonardo Terra e Leandro Gumboski*, pois trilhamos nossos caminhos auxiliando um ao outro nos dois anos de curso. Meus alunos que deixei em Florianópolis e os que me receberam em Itajaí!

Grupo *Aretê!* *Pablo Trindade* que em 2006 plantou uma semente chamada *artes integradas* no meu coração e com quem tenho a felicidade de poder dividir um trabalho extremamente prazeroso.

Mônica e Mário Uriarte, por acreditarem em mim e por gestos nobres em momentos difíceis que nunca vou esquecer.

Aos professores do *PPGMUS – UDESC* pelo apoio nos dois anos do curso. Aos professores *Vicente Ribeiro e Sérgio Alberto de Oliveira* pela grande colaboração ao meu trabalho.

À professora *Luciana Prass* pela brilhante orientação dada à minha dissertação e por seu profissionalismo!

Ao professor *Luis Fernando Coelho* por sua generosidade e por somar seu conhecimento à minha pesquisa.

Ao meu orientador, *Luiz Henrique Fiaminghi*, que nas horas certas direcionou minhas ideias, e sabiamente indicou-me o caminho.

“Se você estiver em busca de alguma coisa, não vá sentar-se na praia à espera de que ela venha encontrá-lo. Você tem de procurá-la com toda a sua obstinação.”

Constantin Stanislavski

RESUMO

MÜLLER, Cristiane. **O Cantor Emancipado: Coro Cênico como transformador do movimento coral no Sul do Brasil.** Dissertação (Mestrado em Música – Área: Musicologia/Etnomusicologia) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2013.

Esta dissertação tem como tema o estudo do “Coro Cênico” como uma modalidade transformadora do movimento coral no Brasil e, como objetivo principal pesquisar a história da renovação do canto coral na música brasileira. A questão de pesquisa se constituiu a partir das transformações ocorridas nos grupos corais e vocais ao longo do século XX no Brasil: quais foram os reflexos do processo de criação e sistematização do coro cênico na produção musical do eixo Rio/São Paulo e posteriormente na região Sul do país. Em uma perspectiva histórica, são abordados os elementos que contribuíram para o surgimento desta modalidade de canto coral: o Canto Orfeônico e grupos vocais entre os anos de 1930 e 1960 que desenvolveram uma nova edificação nos arranjos de Música Popular Brasileira; o panorama cultural na segunda metade do século XX com os movimentos da Contracultura, os Festivais da Canção, Tropicalismo, Experimentalismo e a Vanguarda Paulista, que foram, entre outros, responsáveis pela introdução da música experimental no canto coral. As concepções de “Coro Cênico” e artes integradas, que agregam o teatro e a dança dentro do canto coral, são expostas através do depoimento de seus principais agentes. Neste processo, a necessidade de readequação do canto em grupo assume um papel central. Esta nova função do cantor é discutida a partir da perspectiva do “cantor emancipado”, que deve incorporar conhecimentos nas áreas de fisiologia e técnica vocal, música num âmbito geral, teatro e movimento, suprimindo assim as necessidades que esta arte exige. Como objeto de estudo, foram escolhidos três grupos vocais do Sul do Brasil – “Vocal Brasileirão” de Curitiba/PR, “Expresso 25” de Porto Alegre/RS e o grupo “Aretê” de Itajaí/SC – com ênfase analítica neste último, do qual o processo criativo do espetáculo “Aretê, o boi” foi estudado detalhadamente.

Palavras-chave: Coro Cênico. Artes Integradas. Grupos Vocais.

ABSTRACT

MÜLLER, Cristiane. **The emancipated singer:** Scenic Choir as a choral movement in southern Brazil transformer. Dissertation (Master in Music - Area: Musicology/Ethnomusicology) – Universidade do Estado de Santa Catarina (Santa Catarina's University), Arts Center, Post-graduate degree in Music program, Florianópolis, 2013.

This dissertation is addressing the study of Scenic Choir (Coro Cênico) as a modality which transforms the choir movement in Brazilian Music and aims to research the history of the innovation of the Scenic Choir in Brazilian Music. The research question was formed from transformations occurring in vocal groups and choirs throughout the twentieth century in Brazil: what were the consequences of the process of creation and systematization of the scenic choir in music production in Rio/São Paulo and later in the southern region of the country. From a historical perspective, the elements which contributed for the arising of this choral singing modality were addressed: Canto Orfeônico and vocal groups between the thirties and the sixties that developed a new edification in the arrangements of Brazilian Popular Music; the cultural landscape in the second half of the twentieth century with the movements of the Counterculture, Festivais da Canção (song festivals), Tropicalism, Experimentalism and the Vanguarda Paulista (São Paulo vanguard), which were, among others, responsible for the introduction of the experimental music in choral singing. The conceptions of Scenic Choir and integrated arts, which aggregated theater and dance within choral singing, are exposed through the testimony of its principal agents. In this process, the need for readjustment of group singing assumes a central function. This new function of the singer is discussed from the perspective of the "emancipated singer", which must incorporate knowledge in the areas of physiology and vocal technique, music in general scope, theater and movement, thereby supplying the needs this art requires. As an object of study, three vocal groups from the southern Brazil were chosen – “Vocal Brasileiro”, from Curitiba/PR, “Expresso 25”, from Porto Alegre/RS and the group “Aretê”, from Itajaí/SC - with analytical emphasis in the latter, of which the creative process of the show “Aretê, o boi”, was studied in detail.

Key-words: Scenic Choir. Integrated Arts. Vocal Groups.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Canção número 5 do 1º Caderno do Guia Prático de Villalobos.	51
Figura 2 -	Canção número 6 do 1º Caderno do Guia Prático de Villalobos.	51
Figura 3 -	Canção número 39 do 1º Caderno do Guia Prático de Villalobos.	53
Figura 4 -	Canção número 54 do 1º Caderno do Guia Prático de Villalobos.	54
Figura 5 -	Canção nº 136 do 3º Caderno do Guia Prático de Villalobos.	55
Figura 6 -	Canção nº 127 do 3º Caderno do Guia Prático de Villalobos.	56
Figura 7 -	“Desgosto”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1946 dos “Namorados da Lua”	65
Figura 8 -	“Cem por cento brasileira”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1943 dos “Anjos do Inferno”.	66
Figura 9 -	“Nova Ilusão”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1948 de “Os Cariocas”	67
Figura 10 -	“Último beijo”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1957 de “Os Cariocas”	68
Figura 11 -	Coral UFC. Espetáculo “Borandá”, 2004.....	109
Figura 12 -	Coral UFC. Espetáculo “Abraços”, 2009-2010.	110
Figura 13 -	Grupo Aretê no 13º Festival de Música de Itajaí em 2010. Cantoras simulando trabalhos manuais (estender roupa, varrer e manipular grãos).....	162
Figura 14 -	Espetáculo “O Boi Caipira”, 2005. Grupo Bossa Nossa. ...	168
Figura 15 -	Espetáculo “Ciranda”, 2012. Coral Ciranda da Arte.	169
Figura 16 -	Espetáculo “Adoniran e Noel – 100 Anos” no V Encontro Nacional de Coro Cênico, 2011. Coral Mackenzie.....	170
Figura 17 -	Espetáculo “Bando Musical”. Os Men The Sá.	171
Figura 18 -	Grupo Laugi no espetáculo “Nosso Jeito”, 2011.	172
Figura 19 -	Espetáculo “Bastidores”, 2011.	179

Figura 20 - Espetáculo “Bastidores”, 2011. Momento que o grupo todo está cantando.....	181
Figura 21 - Espetáculo “Bastidores”, 2011. Grupo todo cantando. Destaque de cena para a solista.....	182
Figura 22 - “Imaginário Sonoro”, 2010 no 13º Festival de Música de Itajaí.....	184
Figura 23 - “Imaginário Sonoro”, 2010 no 13º Festival de Música de Itajaí.....	187
Figura 24 - Espetáculo “Aretê, o boi” em Porto Alegre, no III Encontro de Corais do IPA, 2012.	191
Figura 25 - Espetáculo “Aretê, o boi” em Itajaí, 2012.....	192
Figura 26 - Espetáculo “Aretê, o boi” em Porto Alegre, no III Encontro de Corais do IPA, 2012.	195
Figura 27 - Composição “Canção de não ninar” do Espetáculo “Aretê, o boi” de Pablo Trindade, parte “A”	196
Figura 28 - Composição “Canção de não ninar” do Espetáculo “Aretê, o boi” de Pablo Trindade, parte “B”	197
Figura 29 - Composição “Canção de não ninar” do Espetáculo “Aretê, o boi” de Pablo Trindade, parte “C”	199
Figura 30 - Poema Organismo de Décio Pignatari (1960).	229
Figura 31 - Série de nove sons utilizados por Duprat na composição de Organismo.....	230
Figura 32 - Primeiros compassos da peça Organismo de Rogério Duprat.	231
Figura 33 - Primeira página de Ruidismo dos Pobres de Damiano Cozzella (década de 1960).....	232
Figura 34 - Partitura de Asthmatour de Gilberto Mendes (1971).....	233
Figura 35 - Excerto da partitura de Nascemorre de Gilberto Mendes (1963). Partitura do solista nº 3.....	234
Figura 36 - Excerto da partitura de Nascemorre de Gilberto Mendes (1963). Instruções Gerais	235
Figura 37 - Primeira página de Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola) de Gilberto Mendes (1966).....	236

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Registros vocais e oscilação da prega vocal.	148
Tabela 2 - Registros vocais e suas características.	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 GÊNESE DO CORO CÊNICO E PERCURSO HISTÓRICO.....	29
1.1 O CANTO ORFEÔNICO, VILLA-LOBOS E O SURGIMENTO DE UMA NOVA ESTÉTICA NA ESCRITA CORAL.....	29
1.1.1 <i>O projeto do Canto Orfeônico - origens.....</i>	35
1.1.2 <i>Canto Orfeônico posto em prática</i>	37
1.1.3 <i>Características dos projetos didáticos.....</i>	42
1.1.4 <i>Contradições político/educacionais do projeto orfeônico.....</i>	45
1.1.5 <i>Considerações sobre as características na edificação dos arranjos de Villa-Lobos do Guia Prático</i>	50
1.2 GRUPOS VOCAIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX.....	57
1.3 A FERMENTAÇÃO DO CORO CÊNICO: O PANORAMA CULTURAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	73
1.3.1 <i>A Contracultura</i>	73
1.3.2 <i>Os Festivais da Canção e o Tropicalismo.....</i>	77
1.3.3 <i>Experimentalismo no cenário da música brasileira.....</i>	84
1.3.4 <i>Vanguarda Paulista.....</i>	90
2 CORO CÊNICO	95
2.1 CONCEITO E DISCUSSÕES	95
2.1.1 <i>As linguagens de apoio X Tradição Coral</i>	97
2.1.2 <i>Os limites da teatralidade do “Coro Cênico”.....</i>	99
2.2 RETRATO EM BRANCO E PRETO: FLASHES DE UMA HISTÓRIA CANTADA EM VÁRIAS VOZES.....	102
2.3 AS TENSÕES ENTRE O REPERTÓRIO CORAL, VALOR ESTÉTICO E ENTRETENIMENTO: UM RELATO DE CASO COM ESTUDANTES DE CANTO	111
2.4 CARACTERÍSTICAS DA NOVA CONCEPÇÃO CORAL.....	117
3 A TÉCNICA DO CANTOR EMANCIPADO	123
3.1 A PREPARAÇÃO DO GRUPO.....	126
3.2 A TÉCNICA VOCAL APLICADA AO REPERTÓRIO E AO MOVIMENTO	128
3.2.1 <i>O Aquecimento.....</i>	128
3.2.2 <i>O Desaquecimento</i>	131
3.3 DESAFIOS VOCAIS.....	134
3.3.1 <i>Respiração e ressonância</i>	137
3.3.2 <i>Afinação</i>	141
3.3.3 <i>Dicção.....</i>	145

3.3.4	<i>Os registros vocais</i>	147
3.3.5	<i>Homogeneidade/Heterogeneidade</i>	152
3.4	A EXPRESSÃO CORPORAL E O JOGO TEATRAL.....	155
4	MOVIMENTO CORAL NA ATUALIDADE	165
4.1	V ENCONTRO BRASILEIRO DE CORO CÊNICO	167
4.2	GRUPOS CÊNICOS NO SUL DO BRASIL.....	172
4.2.1	<i>Algumas questões que permeiam os conceitos de coro cênico e grupo vocal cênico na visão de seus regentes</i>	172
4.2.2	<i>Vocal Brasileirão: Curitiba/PR</i>	177
4.2.3	<i>Expresso 25: Porto Alegre/RS</i>	183
4.2.4	<i>Aretê, Grupo de Artes Integradas: Itajaí/SC - Relatos de experiência</i>	190
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
	REFERÊNCIAS.....	209
	ANEXOS	227

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce de experiências que venho desenvolvendo nos últimos dez anos com o canto, tanto na performance com grupos vocais e corais quanto no exercício didático como professora de canto. A prática do canto em grupo fez parte do meu aprendizado musical desde o início da atuação profissional, e continuou a ocupar um papel central nas minhas atividades como cantora e professora. Como reflexo disso, minha monografia de conclusão de curso em Licenciatura em Música da UDESC de 2009, teve como tema de pesquisa a questão relacionada às diversas atividades de grupos vocais. O principal objetivo foi discutir os vários aspectos que compõem a atividade de cantar em um grupo vocal e como os regentes conduzem as atividades destes grupos.

Em 2010 iniciei um trabalho de “Coro Cênico” em Itajaí, com um grupo inicialmente ligado ao Conservatório de Música Popular da cidade. O diferencial do grupo foi conectar elementos cênicos ao canto em grupo. Como regente assistente, tive a oportunidade de participar da montagem da Ópera Popular “Aretê, o boi”, um espetáculo aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura em 2012, reunindo canto, dança e teatro na sua prática interpretativa, que contou com a regência e arranjos de Pablo Trindade, autor da obra.

A partir disto, surgiu o interesse em pesquisar a história da renovação do canto coral na música brasileira desde o Canto Orfeônico, com ênfase na década de 60 até os dias atuais, focando em um primeiro momento a produção musical do eixo Rio/São Paulo, para posteriormente investigar os reflexos desse movimento na região Sul do país. Realizo uma investigação das abordagens vocais e cênicas no canto brasileiro urbano, mapeando as realizações de grupos corais e referenciais estéticos presentes nos diversos momentos da canção a partir dos anos de 1960, observando as transformações ocorridas neste período.

O processo de criação e sistematização do “Coro Cênico” no Brasil tem sido amplamente desenvolvido dentro de grupos brasileiros formados desde a década de 60. Segundo Zanatta (2008, p. 3), uma nova abordagem do canto coral tem sido empregada por um maior número de grupos que utilizam voz, corpo e movimento na “construção da expressividade artístico musical”. Por sua vez, Oliveira cita duas modalidades importantes que surgem neste processo, e afirma que ambas envolvem a questão do “hibridismo de linguagens”. Tanto a canção de massa como os vários movimentos artísticos que nortearam a

década de 60, acabaram propiciando a formação do “Coro Cênico” na modalidade “[...] ‘vanguardista’, que surge sob a égide do Movimento Concretista e a modalidade ‘cancionista’, provinda da música popular” (OLIVEIRA, 1999, p. 13).

O recorte temporal escolhido para esta pesquisa abrange desde o marco do Canto Orfeônico, por se tratar de um movimento da primeira metade do século XX com foco na educação musical e no canto coral, que trouxe novas estruturas de escrita para coro e iniciou a inserção da canção popular e folclórica no repertório coral do Brasil. As novas estruturas desta escrita para coro se referem aos arranjos pensados e compostos para pessoas que não tinham conhecimento musical ou treinamento vocal adequado para executar, por exemplo, peças para coro provindas de óperas, que exigiam maior conhecimento técnico por parte dos intérpretes. A estrutura homofônica ganhava forças na escrita de Villa-Lobos e se diferenciava da característica de escrita polifônica de compositores como Vieira Brandão nos arranjos de “Azulão” e “Cidade Maravilhosa” e Lorenzo Fernandez na canção “Casinha Pequenininha” (CAMARGO, 2011, p. 158). Outro marco importante passa por grupos vocais com formação de vozes quase sempre masculinas, que na mesma época (décadas de 30 a 50), foram influenciados pela música norte-americana praticada pelos quartetos vocais. Estes grupos partiram para a criação de arranjos com mais de três vozes, trazendo inovações como o uso do falsete para executar a voz principal na região mais aguda.

O recorte seguinte se dá no início das experimentações vocais no âmbito coral e fora dele ocorridas na segunda metade do século XX, mais precisamente após os anos 60. Abriram-se as portas a novos compositores, arranjadores e regentes que adaptaram seu repertório, sua forma de cantar e de se posicionar em palco. A Contracultura, a ditadura militar, a repressão e a experimentação nas artes em geral foram alguns dos pontos chave para essas mudanças. Muitos grupos que se originaram nas décadas de 60 e 70 servem de exemplo e inspiração para grupos vocais e corais da atualidade. A partir de meados da década de 60, além de ter sido construído um vasto repertório de música popular em arranjos para coros, destacaram-se nomes importantes como Gilberto Mendes (1922), Levy Damiano Cozzella (1929), Samuel Kerr (1935) e Marcos Leite (1953-2002), que atuaram como compositores, arranjadores e/ou regentes e estabeleceram novos parâmetros para performance vocal em grupo. A finalização se dá na formação de grupos atuais que, a partir da bagagem e inspiração desses coros e seus regentes, exploram a cena transformando a apresentação coral num

espetáculo cênico, procurando aprofundar as questões relativas ao “Coro Cênico”.

Como metodologia de pesquisa, utilizei uma multiplicidade de dados na revisão de literatura, para desta forma ampliar a narrativa do trabalho. Além de livros, tenho registradas fontes como teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso, artigos, entrevistas, documentários, sites, vídeos e revistas. Pela variedade de fontes, tenho consciência de sua hierarquia, sendo que parte delas apresentam olhares e conclusões que não têm o mesmo peso acadêmico de pesquisas fundamentadas como uma tese, uma dissertação ou um livro publicado. Os documentários, por exemplo, passam pelo filtro do olho do diretor, uma tese apresenta o olhar e conclusões do pesquisador; exponho entrevistas contidas em documentários e em pesquisas de outros trabalhos acadêmicos que não foram realizadas diretamente por mim. Trago uma matéria da Revista Bravo com André Nigri (2010) para dialogar com autores reconhecidos desta área como Favaretto (2000), Naves (2010) e Mello (2010), sobre fatos ocorridos na Tropicália e é com o intuito de estabelecer este diálogo que apresento estas distintas fontes bibliográficas.

Para tanto, através da revisão de literatura no início do processo, entendi que para poder discorrer sobre o tema, seria necessário uma contextualização da parte histórica do canto coral desde os anos 30, da Música Popular Brasileira na década de 60 e do momento sociopolítico que o país viveu após a década de 60. Além de todos estes materiais, foram coletados dados de questionários direcionados realizados com três regentes corais e de grupos vocais que trabalham com a linguagem cênico-musical, com o intuito de validar e estudar os desdobramentos e contrapor as opiniões sobre vários aspectos que envolvem o tema do “Coro Cênico”. Estes depoimentos permeiam as discussões no final do capítulo três e principalmente no decorrer do quarto capítulo.

O primeiro capítulo trata do movimento de canto coral que antecedeu a década de 60. Para entender a cena do coral dos anos 60 em seus diversos matizes, é importante traçar um histórico da atividade de canto coletivo no país, que passa necessariamente pelo surgimento do Canto Orfeônico como o grande representante da atividade de canto coletivo, na qual o panorama da música coral seguia os moldes europeus tradicionais. Villa-Lobos se preocupou em utilizar a música folclórica na música coral e na educação musical de cunho nacionalista, e segundo Lisboa (2005), a ênfase na alfabetização musical foi a principal característica do projeto do Canto Orfeônico.

A atividade coral se libertava aos poucos do preconceito em relação à música popular, que começava a ser incorporada ao repertório através da criação de arranjos. A música chamada popular na época, tinha como característica a canção de massa que era divulgada nas rádios e na televisão com intuito de atingir grande parte do público. “Até então era considerada para o canto coral somente a música folclórica, cuja respeitabilidade era apoiada pelas tendências nacionalistas” (OLIVEIRA, 1999, p. 47-48).

Na segunda parte do primeiro capítulo é apresentado um apanhado geral de grupos vocais que se formaram nos anos de 1930 durante o período conhecido como “Era do Rádio”, e que modificaram a questão de edificação de arranjos para vozes, influenciados principalmente por grupos vocais estrangeiros que integravam orquestras, cujas gravações começavam a entrar no mercado fonográfico brasileiro. Surgem os arranjos vocais com harmonias em bloco em canções populares, e a inovação no arranjo vocal por parte do grupo “Os Cariocas”, que trouxeram mais sofisticação na sua sonoridade. Marcos Leite se inspirou fortemente nesta estética de arranjo vocal e consta que era um ouvinte assíduo da obra do grupo “Bando da Lua”, o primeiro grupo vocal dos anos trinta que teve carreira nacional e internacional ao lado de Carmen Miranda.

A terceira parte do primeiro capítulo objetiva situar historicamente a Contracultura, apresentando suas causas e consequências, com destaque no surgimento do movimento da Tropicália, fato novo nos anos de 67 e 68 no horizonte já desgastado e canonizado da Bossa Nova. Por meio da divulgação em massa promovida pela rede de TV nos destacados Festivais de Música Popular da época, Caetano Veloso, Gilberto Gil e o compositor e arranjador Rogério Duprat foram os principais representantes da Tropicália. Caetano Veloso e Gilberto Gil tinham como meta, segundo Kohler, (1997, p. 4) “a evolução da música popular, admitindo um ecletismo sem qualquer preconceito”. Duprat, músico de formação erudita foi o arranjador de vários discos do movimento da Tropicália, e marcou sua característica composicional, tornando seus arranjos inovadores para a época.

O experimentalismo na música e a Vanguarda Paulista (década de 1980) são abordados em seguida. Este movimento de renovação no âmbito da MPB com produção independente, é um dos desdobramentos das propostas lançadas pelo grupo Música Nova (década de 1960), que se apropriou de técnicas de composição como o serialismo e o

dodecafonismo. Muitos expoentes do movimento da Vanguarda Paulista (como Arrigo Barnabé, os membros do Premê¹ e os irmãos Tatit), passaram pela escola de música da ECA (Escola de Comunicação e Arte) da USP, onde tiveram aulas com o compositor Willy Correia de Oliveira, um dos signatários do grupo Música Nova. Dois integrantes do grupo Música Nova compuseram para a música coral e introduziram elementos cênicos em peças como *Ruidismo dos Pobres*, de Damiano Cozzella e *Astmatour*, de Gilberto Mendes. A Vanguarda Paulista apresentou novos elementos vocais que são explorados ao extremo, como padrões de afinação com intervalos inferiores a um semitom. A fala é inserida na canção, de forma que alguns trechos apresentam características de *recitativo*, como nas composições de Luiz Tatit e seu grupo *Rumo*.

O segundo capítulo levanta uma discussão sobre a definição e aplicação do conceito de “Coro Cênico”. Enquanto alguns autores acreditam que todo o coro é cênico, outros argumentam que nem todo o “Coro Cênico” é verdadeiramente cênico. Regentes e diretores afirmam ser o “Coro Cênico” uma modalidade do canto coral, e marcam Samuel Kerr e Marcos Leite como personalidades divisoras de águas dentro do processo “evolutivo” desta nova concepção, que foi se transformando ao longo dos anos (décadas de 60, 70 e 80). Não serão comparadas as propostas destes regentes com as de Villa-Lobos, apesar de apresentar ambos os lados na pesquisa. As propostas de cada um atendiam a objetivos diferenciados, como se verifica ao longo do texto. Propostas de educação musical de Villa-Lobos tomaram grandes proporções, ao tempo que Marcos Leite, por exemplo, não teve a mesma intenção de inclusão da música nas escolas, mas o anseio de profissionalizar seus grupos artísticos e chegar até a mídia por meio de shows e discos.

Em seguida, é iniciado um estudo sobre a ampliação das possibilidades da música coral/vocal dentro das atividades artísticas após os anos sessenta, que tiveram influência dos movimentos de vanguarda surgidos nas artes em geral. São citados grupos corais que foram laboratórios de arranjos e composições de artistas como Gilberto Mendes e Damiano Cozzella. Samuel Kerr e Marcos Leite trabalharam com canções folclóricas e de consumo, e desta forma, entraram no meio coral e criaram novas concepções integrando canto e movimentação em

¹ (Premeditando o Breque)

cena nos espetáculos, sendo muitas destas movimentações e ações consideradas polêmicas.

Passando ao terceiro capítulo, a técnica vocal do cantor entra em cena e exhibe pesquisas relacionadas aos cuidados que devem ser tomados ao trabalhar exercícios de aquecimento e desaquecimento com cantores. É ressaltada a importância da relação direta do exercício vocal com o repertório de cada grupo. Para um cantor ter maior autonomia artística, se faz necessário passar por conhecimentos musicais como teoria e harmonia, além da fisiologia do seu próprio instrumento: a voz. Fatores como respiração e ressonância, afinação, dicção, registros vocais, homogeneidade e heterogeneidade levam destaque dentro dos estudos da voz, e em cada um deles são apresentadas maneiras diferenciadas para seu estudo e compreensão. Finalizando a técnica do cantor, apresento autores que defendem o uso do jogo teatral como ferramenta pedagógica, realizando uma abordagem interdisciplinar das artes. Apresento alguns relatos de trabalhos corporais já realizados com o grupo do qual faço parte (Aretê) e exponho os trabalhos de autores como Januzelli, Stanislavski e Spolin.

No quarto e último capítulo apresento um apanhado geral do quadro de grupos de “Coro Cênico” que estão atuando e difundindo as artes integradas pelo Brasil. Estão brevemente citados na primeira parte do capítulo cinco grupos participantes do último *Encontro Nacional de Coro Cênico*, que teve sua quinta edição em 2011 na cidade de Ribeirão Preto/SP. O Encontro foi promovido pelo *Coro Cênico Bossa Nossa* que tem sede na mesma cidade.

Como foco principal será exposto o trabalho de três grupos corais e vocais que desenvolvem a linguagem cênica na Região Sul do Brasil: Vocal Brasileiro, Expresso 25 e Aretê. Esta modalidade de canto coral deixou raízes fortes que se expandiram para outros centros culturais. Surgiu assim a ideia de deslocar o foco do centro do país, cotidianamente privilegiado nas análises e nas pesquisas. Para ilustrar estes grupos com maiores propriedades publico os questionários realizados com os regentes dos grupos descritos – Vicente Ribeiro e Pablo Trindade. Para um diálogo mais completo exponho o questionário realizado com o regente do CoralUSP de Ribeirão Preto/SP Sérgio Alberto de Oliveira, que tem em seu histórico trinta anos de trabalho com o canto coral e uma forte opinião em relação à construção da linguagem de “Coro Cênico”.

Como regente assistente do grupo Aretê desde sua formação no ano de 2010, apresento um relato de experiência seguida de

considerações sobre a prática do “Coro Cênico” como finalização da dissertação. Com regência e arranjos de Pablo Trindade, o grupo Aretê procura trabalhar com elementos cênicos em palco. Em suas apresentações, o grupo já contou com objetos de cena típicos da cultura da cidade (materiais de pesca), os quais eram manipulados e até mesmo utilizados para a sonorização percussiva das canções. Em seu último espetáculo intitulado *Aretê, o boi*, de 2012, o grupo contou com composições e arranjos de Trindade inspiradas na cultura catarinense do Boi-de-mamão.

1 GÊNESE DO CORO CÊNICO E PERCURSO HISTÓRICO

A atividade de canto coral no país teve um momento de destaque na década de 1930 com o surgimento do Canto Orfeônico como representante da atividade de canto coletivo. O objetivo inicial deste capítulo é discorrer sobre o histórico desta atividade, com o intuito de melhor compreender sua importância e o seu desenvolvimento na primeira metade do século XX dentro do quadro da educação musical e da música coral. Neste período, o panorama da música coral seguia os moldes europeus tradicionais, aliado às novas inserções da música folclórica e popular que foram introduzidas no Brasil por Heitor Villa-Lobos, compositor, maestro e educador, nascido no Rio de Janeiro em 1887, autor de maior destaque dentro deste movimento.

Além do primeiro objetivo citado anteriormente, enfoco o Canto Orfeônico por ser o momento onde surge uma nova forma de escrita na edificação de arranjos de Villa-Lobos. Neste sentido, o cuidado na construção vocal com a dupla intenção de aproximar o público da educação musical e da canção folclórica brasileira começa a fazer parte da estética das composições e arranjos corais desse autor.

Esta nova estética coral vem a ter seu reflexo nos anos sessenta, onde marca mais uma etapa significativa modificando o pensar tanto no canto quanto na performance em palco. As novas gerações de regentes, arranjadores e cantores com destaque no âmbito da música coral que surgiram no pós-guerra e na ditadura militar, aplicaram as influências recebidas desta escrita coral diferenciada que ocorreu na primeira metade do século XX. Muitos destes grupos iniciaram também um trabalho com ênfase na experimentação e integração de artes como o teatro e a dança aliados ao canto coral, e com o tempo acabaram sendo intitulados como grupos de “Coro Cênico”.

1.1 O CANTO ORFEÔNICO, VILLA-LOBOS E O SURGIMENTO DE UMA NOVA ESTÉTICA NA ESCRITA CORAL

Em viagens percorrendo o interior do Brasil, Villa-Lobos conheceu *in loco* a cultura e a realidade musical de cada região. Somando as novas informações recolhidas ao seu conhecimento acadêmico, criou obras partindo da inspiração popular. No caderno

Separata do Guia Prático, encontram-se informações sobre os locais de coleta de melodias que o compositor reuniu em suas incursões pelo país. Estados brasileiros como Paraíba, Maranhão, Ceará, Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo são alguns exemplos de regiões pesquisadas que tiveram parte de seu cancionário registrado (VILLA-LOBOS, 2009a, p. 31).

O maestro foi atraído por ritmos como o côco, o repente (poesia e música na qual predomina o improviso) e a ciranda, que serviram de inspiração para suas obras seguintes. Conheceu também o *Choro*, gênero de música instrumental que surgiu no final do século XIX no Rio de Janeiro. O *Choro* fez crescer o interesse de Villa-Lobos pela música popular, estabelecendo uma ponte estética em sua formação dentro da música erudita.

No início dos anos 20, como consequência desse envolvimento com o choro, começa a compor um ciclo de quatorze obras, para as mais diversas formações, intitulado "Choros"; nasce aí uma nova forma musical, onde aquela música urbana se mescla a modernas técnicas de composição (MUSEU VILLA-LOBOS, 2007, site).

A capacidade de síntese da obra de Villa-Lobos e as diversas influências musicais cultivadas pelo nacionalismo da época, acabam refletindo no projeto de Educação Musical encampado pelo Canto Orfeônico, a atividade de canto coletivo com maior destaque na primeira metade do século XX. O intuito do compositor era de implantar a música como disciplina regular no currículo escolar, com o trabalho voltado para a teoria, o solfejo e o aprendizado de canções, hinos e marchas. Neste âmbito, parte do material utilizado era folclórico e parte popular². O maestro utilizou todo seu conhecimento erudito para tratar dos arranjos, como por exemplo, no trabalho com canções infantis harmonizadas a duas vozes, que recebiam o cuidado com o uso de intervalos com sonoridade simples, tessituras razoáveis que como

² Entende-se por música folclórica as canções características de regiões diferentes no país, próprias de uma comunidade. Podemos afirmar que o que diferenciava uma canção folclórica da popular também era o que se costumava chamar de canção de consumo. Sendo assim, a canção popular urbana era aquela com maior divulgação, reproduzida nas rádios da época, e que atingia uma grande quantidade de público.

resultado final, ficavam diferentes de uma simples cantiga cantada a uma voz.

Pereira (apud CAMARGO 2010a, p. 21) comenta haver uma posição contrária de Villa-Lobos à música popular urbana da época que se propagava no mercado fonográfico no início dos anos 30. Havia outros compositores com o mesmo ponto de vista, criticando a música que era reproduzida nas rádios, intitulado-as de “canções de consumo”. Apesar disto, ele produziu arranjos de algumas canções de consumo, como *Luar do Sertão*, que havia se tornado muito popular na época. Camargo³ acredita que o posicionamento de Villa-Lobos seja ambíguo, e que ele tenha se aproveitado da “influência da indústria cultural a qual, paradoxalmente, repudiava em seu discurso”. Travassos (2000, p. 52) comenta sobre esta possível negação da música popular por compositores que defendiam o nacionalismo, talvez pelo fato de que as “influências internacionais poderiam atrapalhar o processo de nacionalização”.

A música ligada ao mercado cultural moderno era olhada com desconfiança e, eventualmente, excluída da classe das produções populares e nacionais. [...] havia a preocupação dos artistas com o que o filósofo alemão Walter Benjamin chamou de “perda da aura”, decorrente da reprodução massificada (TRAVASSOS, 2000, p.51).

Em contraponto a esta discussão com “apontamentos ideológicos”, Camargo (2010a), em sua dissertação de mestrado, concorda com Carvalho (2008, p. 268), afirmando que o arranjo de Villa-Lobos da canção *Luar do Sertão* (datada de 1908) de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, inaugura uma nova estética dentro do trabalho de arranjo coral. Entre outros arranjos, Carvalho relata que este apresenta uma “textura predominantemente homofônica, bastante simples e transparente, caracterizada pelo *solí*⁴ paralelo de terças e sextas, que valoriza e destaca a melodia principal”.

³ (ibidem)

⁴ O termo *solí* significa em italiano o plural de solo. Neste caso, sopranos e contraltos solam ao mesmo tempo a melodia, já que sempre estão cantando em terças e sextas paralelas, apesar de somente uma das vozes ser a primeira (melodia principal).

Esta textura homofônica diferencia-se da textura polifônica utilizada pelo compositor Vieira Brandão nos arranjos das canções *Azulão*, de Jaime Ovalle com texto de Manuel Bandeira, e *Cidade Maravilhosa*, de André Filho; e por Lorenzo Fernandez no arranjo coral da modinha *Casinha Pequeninha*, sem autor determinado. Nesses arranjos Carvalho considera a textura utilizada típica da polifonia coral sacra e tradicional, distanciando a canção do universo popular a que pertence, enquanto que a textura gerada no arranjo de Villa-Lobos indica “a preocupação do compositor em aproximar o arranjo coral da estética característica da música popular” (CAMARGO, 2010a, p. 23-24).

Camargo discorre sobre o uso de sons onomatopéicos (Tum! Tum! Lá, lá nam, nam), como sendo um procedimento bastante utilizado por arranjadores da segunda metade do século XX, principalmente Cozzella e Marcos Leite dentro do “acompanhamento harmônico da melodia principal da canção”. Carvalho (2008, p. 269) conclui que esta textura apresentada também em outras peças de Villa-Lobos, inaugura uma “nova estética no arranjo coral brasileiro” e afirma que esta estética influenciaria “o que viria a seguir”, além de contribuir para que o modelo de arranjo coral de MPB fosse consolidado. Villa-Lobos tinha objetivos pedagógicos e propunha aproximar estes arranjos introduzindo-os na educação musical. Podemos citar Samuel Kerr como um dos arranjadores da segunda metade do século XX que teve a preocupação de construir um material didático direcionado para coros não profissionais, tomando o cuidado de adaptar as condições vocais específicas de cada grupo com quem trabalhava. Camargo (2010a, p. 24) acrescenta que esta nova escrita utilizada inicialmente por Villa-Lobos, aproxima o arranjo coral do universo popular ao qual pertencem estas canções, e conclui que desta forma ocorre uma identificação mais rápida e efetiva do coralista com o repertório, facilitando assim a “implantação do projeto de Canto Orfeônico em todo o território brasileiro”.

Abro um parêntese para tratar da expressão MPB e sua definição, termo frequentemente utilizado nesta pesquisa e comumente discutido entre autores. Em cada época da história da música no Brasil após o século XX, a expressão MPB mereceu a discussão de inúmeros autores na tentativa de explicar este fenômeno. Mário de Andrade entre as décadas de 1920 e 30 criticava e classificava de “popularesco” o que

chamo aqui de música popular, que segundo Naves (2010, p. 9) englobava “as criações culturais produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa”. Naves comenta que Mário de Andrade enfatizava que a música “popularesca” continha um “caráter descartável” com puro interesse comercial.

Camargo levanta a discussão e cita autores como Napolitano (2001), Sandroni (2004) e Mário de Andrade (década de 30), elucidando o que seria a expressão “música popular”, o termo “popularesca” e o conceito de MPB na década de 60. Segundo a autora, o conceito de MPB foi inventado “no tempo dos festivais e das canções populares urbanas” (CAMARGO, 2011, p. 156). Carlos Sandroni (2004) afirma que a música de origem rural e do nordeste tinham associação com a expressão “música popular”, isto até os anos de 1940. O autor ainda afirma que na França (esteve presente no país nos anos 1990 para um período de estudos), a mesma expressão é utilizada com sentido similar atualmente. Complementando esta afirmação, Dilmar Miranda comenta:

A bem da verdade, muito antes de se fixar como sigla, a *música popular brasileira*, conforme vemos em Mário de Andrade, designava de preferência, a música folclórica, de procedência rural, diferenciando-se da música artística (criação de compositores eruditos, muitas vezes inspirados no folclore), bem como na música popularesca, de origem urbana com valor estético distinto de sua similar rural (MIRANDA, 2009, p. 18).

Outra discussão aberta por Naves discorre sobre o desenvolvimento da ideia de MPB, que foi “surgindo aos poucos” a partir de meados dos anos 60, mais precisamente após 1964 “acompanhando as transformações ocorridas na perspectiva política e na sensibilidade estética da geração que sucedeu à da Bossa Nova” (2010, p. 39). O espetáculo *Opinião* (de 1964) também influenciou, segundo Naves, o desenvolvimento da ideia de MPB e estabeleceu um tipo de postura que singularizou a música popular. Sandroni (2004, p. 29) acrescenta que os artistas Nara Leão, Zé Keti e João do Vale no *show Opinião* “representavam cênica e musicalmente a aliança estudantil-camponesa-operária”.

O diálogo intenso e o trabalho conjunto de músicos com artistas de outras áreas e com intelectuais se mostram ativos na cena cultural,

como dramaturgos, diretores de teatro e de cinema, poetas, artistas plásticos e ensaístas (NAVES, 2010, p. 44).

A autora cita ainda as composições *Arrastão* (Edu Lobo e Vinícius de Moraes de 1965) e *Ponteio* (Edu Lobo e José Carlos Capinam de 1967), como canções que concorreram para a configuração da MPB. *Ponteio*, com “temática nordestina” tinha um “caráter político” e um “fino artesanato musical” (NAVES, 2010, p. 42).

Assim, música e letra em plena correspondência passaram a comentar determinados aspectos da nossa cultura, procedimento que por si só reforçava a ideia de brasilidade (NAVES, 2010, p. 41).

Por abrigar uma grande diversidade de estilos, ritmos e gêneros, o conceito de música popular brasileira é polêmico. Tanto que Sandroni (2004) em seu texto *Adeus à MPB* aponta para a sua morte, um adeus não somente à sigla, mas ao próprio conceito. O autor viu no final dos anos 1990 uma nova maneira de encarar a MPB no país: “Ela passou a ser compreendida também como etiqueta mercadológica”, e nas lojas de discos a sigla ficava separada de outros movimentos como o “brega”, “pagode”, “sertanejo” ou “axé”⁵. Sandroni cita alguns livros de valor histórico para o estudo sobre o conceito de MPB: Oneyda Alvarenga, *Música popular brasileira*, lançado em 1947; José Ramos Tinhorão, *Música popular – um tema em debate* de 1966 e Zuza Homem de Mello, *Música popular brasileira*, lançado em 1976. Entre os trinta anos de distanciamento dos livros de Alvarenga e Mello, Sandroni afirma que a expressão passou por uma transição até chegar ao seu significado atual:

[...] em 1976, ela já estava nitidamente contraposta, no panorama cultural brasileiro, à “música folclórica”. Do mesmo modo que todos entenderam o título do Livro de Oneyda em 1946, todos compreenderam o título do livro de Zuza em 1976. E no entanto, eles se referiam a coisas bem diferentes (SANDRONI, 2004, p. 28).

⁵ (ibidem, p. 30).

Outros autores mantêm o termo MPB, como Miranda em seu livro *Nós, a música popular brasileira (2009)* com participação especial da professora Consiglia Latorre. Os autores alegam que por tratarem de um texto que cobre um arco de tempo iniciado na segunda metade do século XIX com “artistas advindos das camadas populares urbanas”, “[...] a adoção de outra sigla mereceria uma discussão mais focada em seu questionamento” (MIRANDA, 2009, p.19), e isto afastaria os autores dos objetivos propostos no livro. Tomando este último princípio de Miranda e Latorre, mantereí esta expressão (MPB) para a minha dissertação que cobre um longo período da história da música no Brasil, iniciando nos anos 1930 e finalizando com grupos que atualmente trabalham com a música popular.

1.1.1 O projeto do Canto Orfeônico - origens

Podemos considerar que a história da educação musical no Brasil não teve como marco inicial o projeto de Villa-Lobos. Muito antes disto, no período colonial no século XVI, a educação musical tinha como propósito a “conquista de novas almas” e os Jesuítas utilizavam a música como aliada na catequese dos índios. “Da cristianização, encarregou-se principalmente a Companhia de Jesus, cujas atividades se iniciaram com o pacto de 15 de agosto de 1534” (CASTAGNA, 1994, p. 1).

Segundo Holler (2005, p. 1133), o uso do canto e de instrumentos era uma forte ferramenta para o trabalho de conversão indígena. Após a intensa atenção dada aos índios no século XVI, a atuação musical continuou nos séculos seguintes, mas com a atenção voltada para os centros urbanos.

No início da atuação dos jesuítas na América Portuguesa, a música foi utilizada extensivamente. Logo após a chegada no Brasil, os padres jesuítas perceberam no uso do canto e de instrumentos uma ferramenta eficiente na conversão de indígenas (HOLLER, 2005, p. 1131).

A pesquisa de Lisboa (2005) aponta que desde meados do século XIX, a música foi incluída no ensino público regular por meio do Decreto Federal nº 331A, de 17 de novembro de 1854. Noções de música e exercícios de canto foram estipuladas nas escolas primárias (1º e 2º graus) e no magistério, mais como atividades de ocupação e recreação entre os intervalos das disciplinas. Contudo, os métodos não

eram adaptados para aquela realidade da escola, eles vinham diretamente de manuais didáticos adotados nos conservatórios com conteúdo teórico, direcionados à formação profissional do músico.

No início do século XX surgem os primeiros orfeões, e mais tarde com a atuação de Villa-Lobos o Canto Orfeônico desponta como proposta pedagógica. Lisboa (2005, p. 68) relata que o Canto Orfeônico no Brasil não é iniciado por Villa-Lobos, e “foi no estado de São Paulo que essas primeiras atividades orfeônicas se manifestaram” durante as décadas de 1910 e 1920. Alguns mentores como João Gomes Júnior (1868 – 1963) e Carlos Alberto Gomes Cardim (1875 – 1938) trabalharam com orfeões na capital paulista e já exerciam a prática do Canto Orfeônico desde o início do século XX. Segundo a mesma autora já na década de 1910, além de educadores em São Paulo e no interior paulista, os irmãos Lázaro Lozano (1871 – 1951) e Fabiano Lozano (1884 – 1965), criaram na cidade de Piracicaba o que viria a ser o “primeiro orfeão brasileiro”. “Também podem ser citados Honorato Faustino, João Baptista Julião, Maestro Antonio Cândido, Antonio Carlos Júnior, João Gomes de Araújo e Carlos de Campos” (LISBOA, 2005, p. 68).

Camargo (2010a, p. 22) ressalta que Fabiano Lozano apresentou o projeto criado por ele na década de 1910, intitulado “Orfeão Piracicabano à Diretoria Geral de Ensino do Estado de São Paulo para o ensino de canto orfeônico como elemento de musicalização e formação cívica”. Mas este projeto segundo Pereira (apud CAMARGO, 2010a, p. 22) apesar de ter sido criado em 1910 e de ser o primeiro orfeão do Brasil, foi apresentado somente na década de 30, assim como inúmeros outros projetos surgidos neste mesmo período. Camargo destaca ainda que a proposta de Educação Musical de Villa-Lobos acabou sendo escolhida pela política educacional do governo por causa da sua característica de ter o folclore como “linha mestra do seu trabalho”.

Sobre a autenticidade e originalidade do projeto tendo como grande representante Villa-Lobos, Lisboa em sua dissertação de mestrado apresenta textos de diversos autores que não citam a existência do Canto Orfeônico antes do projeto do compositor, e comenta que na bibliografia disponível para pesquisa geralmente estes dados são os difundidos. A autora contradiz esta bibliografia na sua pesquisa, demonstrando que o projeto foi construído anteriormente sobre uma base definida “cujas origens se encontram no modelo francês, e que já haviam sido iniciadas no Brasil”. Sendo assim, Villa-Lobos além dos contatos políticos que favoreceram a idealização do projeto, ampliou

uma estrutura pré-existente que tem sua evolução nas primeiras décadas do século XX (LISBOA, 2005, p. 74).

Ficou claramente perceptível que esse compositor, [...] referia-se ao seu projeto como pioneiro no Brasil, fruto de uma ideia sua. Porém torna-se claro, [...] que a ideia e suas respectivas diretrizes já haviam sido “importadas” e postas em prática no Brasil ainda no início do século XX. Villa-Lobos, a partir de 1930, teria recebido pronta toda uma estrutura que já havia passado pelo lento processo de implantação e oficialização: embora o Canto Orfeônico tenha sua prática iniciada na década de 1910 no Brasil, a cadeira disciplinar “canto orfeônico”, precedida pela disciplina “música”, só teve seu reconhecimento legal em 1930, assim como a criação oficial do título “professor de canto orfeônico”, exatamente quando Villa-Lobos começou a pôr em prática suas atividades relacionadas à concretização do projeto⁶.

De acordo com Lisboa, Barreto (2011, p. 10) afirma que houve outros precursores deste movimento, mas Villa-Lobos foi quem deu ao projeto “o seu sentido educacional mais seguro, colocando a música a serviço do civismo e do sentimento de patriotismo”. Vemos, portanto, que o modelo de Canto Orfeônico adotado pelo Estado Novo e capitaneado por Villa-Lobos é originário da França no século XIX: “A noção de canto coletivo era obrigatória nas escolas municipais de Paris” (BARRETO, 2011, p. 38) e teve como proposta a inclusão da música na educação, já que a mesma era vista como elemento influente na formação do caráter do cidadão. Por meio da presença de canções no repertório escolar dentre outros aspectos, se incutia valores morais e cultivava “padrões específicos de repertório” (LISBOA, 2005, p. 61).

1.1.2 Canto Orfeônico posto em prática

A Semana de Arte Moderna de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, é considerada por Travassos (2000, p. 17) o evento que inaugura simbolicamente o Modernismo. “A Semana consistiu em

⁶ (ibidem, p. 72)

concertos antecédidos de conferências e leituras de poesia e prosa, ambientados com a exposição de obras de artes plásticas no saguão do teatro”. Villa-Lobos teve destaque neste evento histórico (tinha um perfil moderno⁷ para a época), sendo o único compositor brasileiro convidado para a programação do evento. Além deste destaque, Villa-Lobos alcançou prestígio internacional e vivenciou o espírito nacionalista⁸ no velho continente depois de algumas viagens para fora do Brasil na década de 20.

Quando retornou ao Brasil, encontrou uma nova realidade criada pelo golpe de 1930 com o fim da “República Velha” e a tomada de poder de Getúlio Vargas assumindo a chefia do “Governo Provisório” com o início da chamada “República Nova”. Neste mesmo período, Mário de Andrade esteve presente como pensador e crítico da música no Brasil dentro do modernismo nacionalista, que segundo Travassos (2000, p. 33), pregava a busca de uma identidade musical nacional. Mário de Andrade criticava a importação de modelos musicais existentes na Europa, e o nosso desenvolvimento musical era todo baseado na evolução europeia, sem uma propriedade essencialmente brasileira.

Essas ideias de Mário foram expostas no *Ensaio sobre a música brasileira*, verdadeiro manifesto do modernismo nacionalista, inspirado na “lição” de Manuel de Falla, segundo quem a única maneira de fazer música universal era fazer música “regional” (TRAVASSOS, 2000, p. 34).

Para Mário de Andrade a interação homogênea das três raças (miscigenação entre o indígena, o negro africano e o europeu português) seria a definição dos caracteres de povo e de nação brasileira. Desta

⁷ A irrupção, na obra de Villa-Lobos, de uma linguagem musical do século XX na qual se encontram superposições politonais e atonalismo, polirritmias e experiências com novas combinações instrumentais, constitui quase um mistério para os musicólogos e historiadores (TRAVASSOS, 2000, p. 29).

⁸ O termo “nacionalismo” consiste em uma ideologia e em um princípio político que surgiu em fins do século XVIII, com a Revolução Francesa, e que fundamentou a coesão dos Estados Modernos surgidos desde então. Trouxe a ideia de “nação” como Estado soberano que agregaria seus membros em um território delimitado coerentemente, unidos pela história, cultura, composição étnica e língua comuns (LISBOA, 2005, p. 59).

forma, seria encontrada na música folclórica a mais completa criação da raça, incluindo a homogeneidade de aspectos culturais das “três etnias formadoras da raça brasileira” (LISBOA, 2005, p. 80). Lisboa (2005, p. 81) explica que Mário de Andrade objetivava incorporar inteiramente os elementos nacionais nas obras, e que para ele, a expressão natural da nacionalidade não se daria somente com a “mera citação de células rítmicas e trechos de melodias folclóricas sobre uma técnica composicional moldada aos padrões europeus”. Para compreendermos melhor, Mário de Andrade “via a música como expressão viva de um povo”⁹, com valor social e coletivo; assim, estabeleceu três fases da evolução social da música brasileira. Lisboa compreende que estas fases estariam ligadas ao estado de consciência dos compositores e também aos elementos musicais nacionais:

[...] a primeira fase, chamada de “Internacionalismo Musical” (ANDRADE, 1941, p. 24), caracterizar-se-ia pela mera apreciação e absorção da música européia por parte dos compositores; a segunda, chamada de “nacionalista”, em que se destacariam Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, caracterizar-se-ia pela aproximação da música às temáticas nacionais e folclóricas, com os elementos raciais sendo incorporados à música erudita por meio das citações; e a terceira e última fase, intitulada “inconsciência nacional”, dar-se-ia quando os compositores teriam absorvido os elementos musicais raciais, que seriam naturalmente refletidos na estrutura de suas obras (LISBOA, 2005, p. 81).

Travassos destaca as principais diretrizes do modernismo nacionalista dentro da música, o que nos faz entender a força que este movimento teve e como veio a influenciar os trabalhos de Villa-Lobos, pois tudo isto o guiou na elaboração de seu projeto de Canto Orfeônico.

A música expressa a alma dos povos que a criam; a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; sua

⁹ (ibidem)

emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (TRAVASSOS, 2000, p. 33-34).

Sendo assim, percebe-se que Villa-Lobos esteve em conexão com os ideais do modernismo nacionalista e de Mário de Andrade, pois além de valorizar as fontes folclóricas, Andrade também via a prática do canto coletivo como um meio de enfatizar o caráter socializador da música. Em 1930, após seu retorno ao Brasil, Villa-Lobos fez uma proposta de excursão com um trabalho educativo no interior de São Paulo, divulgando a música brasileira em defesa da cultura nacional. Este trabalho foi bem sucedido, envolvendo mais de 50 cidades do interior de São Paulo, e encerrou-se com uma grande concentração orfeônica em São Paulo. O Evento “*Exortação Cívica*” de 1931 reuniu 12 mil vozes, e segundo Lisboa (2005, p. 25), o “concerto vocal” foi composto de “estudantes, professores, operários e militares”. Este acontecimento foi o exemplo prático do projeto educacional que ele apresentou à secretaria de educação do Estado de São Paulo.

Estava dado o mote para o projeto de educação musical sonhado pelo compositor para o Estado Novo, expresso em imensas concentrações de coros em estádios de futebol. O mais célebre verificou-se em 1940, em São Januário, no Rio de Janeiro, reunindo um conjunto de quarenta mil vozes (BARRETO, 2011, p. 10).

Villa-Lobos seguia um modelo nacionalista com a busca de identidade nacional através da música, espelhando-se em outras iniciativas similares que já aconteciam na Europa há algumas décadas, como os métodos *Kodaly e Orff*. Ele partia do princípio de que não se pode aprender e escrever música antes de fazer música, por isso ele achava fundamental que as pessoas cantassem, não somente o hinário brasileiro, mas todo o folclore e as canções populares brasileiras.

O projeto do Canto Orfeônico apresentado por Villa-Lobos tinha dois elementos principais: O *Guia Prático* de 1932 e o Canto

Orfeônico. A ideia do Canto Orfeônico que o educador tanto divulgou remetia à palavra *Orfeão*, que significava o coro, as pessoas se agrupando para fazer não necessariamente música, mas também para participar ativamente da vida política e social do país. Tupinambá (apud KOHLER 1997, p. 30) apresenta outra definição sobre o significado do termo orfeão: “[...] refere-se a grupos de canto com pouco preparo técnico e que têm toda sua aprendizagem baseada na memória auditiva”. Segundo Lisboa (2005, p. 58), o termo se referia a “grupos de alunos das escolas regulares que se reuniam para cantar em apresentações e audições públicas”.

O termo “orfeão” [...] foi empregado pela primeira vez em 1833 por Bouquillon-Wilhem, orientador do ensino de canto nas escolas de Paris, e refere-se a Orfeu, deus músico na mitologia grega que está associado à origem mítica da música e à sua capacidade de gerar comoção naqueles que a ouvem¹⁰.

No Canto Orfeônico (em dois volumes publicados respectivamente em 1940 e 1951), existe muito repertório que foi escrito para duas vozes, alguns trabalhados em cânone, ou uma voz mais acompanhamento percussivo e por vezes sons onomatopéicos. Havia um cuidado com o método de não se fazer um tratamento tão rigoroso com as vozes, como é num coro profissional ou tradicional onde se canta basicamente a quatro vozes, além da produção de um repertório específico para estas vozes “cantantes”. Poucas canções (previamente compostas) eram arranjadas a três vozes, ou então um refrão a quatro vozes. Esta seria a grande diferença entre o método do Canto Orfeônico para o trabalho de coro existente na história da música por séculos. Lisboa (2005) comenta sobre o cuidado com a dificuldade técnica, que vai desde o nível básico até o mais avançado (estes destinados aos cursos de formação de professores).

O *Guia prático* é uma publicação em seis volumes¹¹ que, segundo Camargo (2010b, p. 05), contém a reunião de 137 arranjos de

¹⁰ (ibidem)

¹¹ O Primeiro Volume é organizado em quatro livros: “Separata”; “1º Caderno”; “2º Caderno”; “3º Caderno”. Conforme Camargo (2010a), somente o primeiro volume foi editado. Os outros foram planejados, e algumas partituras foram publicadas avulsamente.

“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 do folclore universal, e peças do repertório universal da música erudita”. Arranjadas pelo próprio Heitor Villa-Lobos nos anos 30, estas canções contêm características da herança do país sobre a cultura africana (o que condizia com as ideias nacionalistas da época) e europeia. Em comemoração ao cinquentenário da morte do compositor, uma nova edição foi lançada em 2009 pela Academia Brasileira de Música (VILLA-LOBOS, 2009a, p. 10). O *Guia Prático*, originalmente concebido por Villa-Lobos continua podendo ser utilizado como material didático. A intenção da própria Academia Brasileira de Música é justamente que este material permaneça em circulação, já que atualmente temos uma nova lei (n.º 11.769, de 2008) em vigor que traz de volta a música para a escola.

1.1.3 Características dos projetos didáticos

Experiências em educação musical aconteciam também em outros países, como o método *Suzuki* no Japão, baseado no fato de que todos são capazes de aprender música; *Dalcroze* no final do século XIX trazia em sua proposta de educação a participação de todo o corpo para a consciência rítmica. Conforme Souza (2011, p. 23), o educador acreditava que esta consciência somente poderia ser alcançada através do movimento do corpo, não sendo possível “pensar em ritmo sem que se pense em um corpo em movimento”. *Carl Orff*, no início do século XX, também acreditava no corpo como expressão do ritmo e da melodia através de atividades lúdicas infantis como “cantar, dizer rimas, bater palmas, dançar e percutir em qualquer objeto que esteja à mão” além de “correr, saltar, rodar e saltitar”. “Para ele a compreensão deve vir depois da experiência, que é a base do processo de aprendizagem” (SOUZA, 2011, p. 26). *Kodaly e Bartok* na Hungria, assim como Villa-Lobos, valorizavam a música folclórica e consideravam a voz cantada como o melhor instrumento para o ensino musical.

A proposta do *Guia Prático* se insere no espírito da “música funcional” (*Gebrauchsmusik*), tão difundido na década de 1930, e da qual foram expoentes compositores Paul Hindemith, Darius Milhaud, Zoltan Kodaly, Carl Orff e o próprio Bela Bartok: de fato, o *Guia Prático* apresenta numerosos pontos de contato com o conjunto de

153 peças que formam o *Mikrokosmos* de Bartok, pela coincidência cronológica, a intenção pedagógica, o embasamento folclórico, a coexistência de peças para iniciantes com peças de concerto, e, sobretudo uma qualidade musical que – com frequência – transcende à funcionalidade original de sua destinação didática (VILLA-LOBOS, 2009a, p. 18).

A proposta de unir diversas influências num mesmo projeto educacional vai ganhando força na trajetória profissional do compositor a partir dos anos 20. Apesar da ausência da inclusão do corpo no ensino musical, o Canto Orfeônico, transformou a música numa vivência cotidiana (voz como instrumento acessível para todos). A sua prática-modelo era regida por maior disciplina do corpo, com posição física padrão, que segundo Souza (2011, p. 28) seria em posição de sentido, cabeça direcionada ao horizonte, facilitando assim a emissão do som, com braços pendidos ao longo do corpo ou com as mãos unidas para trás. “Outra característica dessas apresentações era a estaticidade dos cantores e de seu semblante, e a uniformidade das roupas e atitudes” (KOHLENER, 1997, p. 33). A organização detalhista da época e o planejamento dos eventos que traziam a ordem e disciplina de um modo geral, os cuidados com a vestimenta dos cantores até recomendações de obediência aos horários são importantes dados onde podemos constatar que o canto orfeônico estava inserido dentro do contexto sócio-político-cultural do período.

A postura uniforme dos grupos, comandados por um regente carismático, porém autoritário, detentor do saber, cantando canções de caráter nacionalista, fizeram do canto coral um representante fiel da ideologia do poder constituído, cujas principais características eram: busca de uma identidade para a nação; preferência pela ação grupal contra o individualismo; preocupação com a organização da população; discurso nacionalista, valorizando o índio, o folclore e o interior do país¹².

¹² (ibidem, p. 35)

Na década de 30, mais precisamente em 1931, o presidente Getúlio Vargas instituiu a obrigatoriedade de aulas de música para todos os níveis escolares. Conforme Carvalho (2008, p. 261), foi na proposta de educação musical de Villa-Lobos que Getúlio Vargas permitiu a introdução do ensino de música nas escolas. Oliveira (1999, p. 45) comenta que entre os vários esforços feitos pelo governo para uma “reorganização da nação” que visava a “conquista do bem estar social”, o Estado acaba percebendo que a música poderia ser um ponto de estratégias para o aumento da relação com as “maiorias iletradas”. Isto acontecia também em outros países, que colocavam “em valor os cantos coletivizadores, corais e patrióticos”.

Uma música de caráter coletivo, grandioso, valorativo das questões nacionais e que estivesse imbuída da função educativa e social. [...] 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 Orfeônico¹³.

Carvalho (2008, p. 261) menciona que em abril de 1931, o compositor foi nomeado Diretor da Educação Musical do Distrito Federal: “estava fundada a instituição que iria ditar as regras e os procedimentos para a implantação do canto orfeônico em todo o país, a S.E.M.A.¹⁴”. No Rio de Janeiro o maestro ficou responsável por organizar um trabalho de educação musical pela Secretaria de Educação da época. Em 1931, além de o presidente Getúlio Vargas tornar obrigatório o ensino de canto nas escolas, surgiu também o curso de pedagogia de música e canto. Villa-Lobos organizou um novo projeto que abarcava a formação dos professores, do material didático, dos programas, as atividades de difusão, que tinham grandes fechamentos com concentrações de milhares de pessoas. Oliveira (1999, p. 44) descreve que “professores e colaboradores se empenhavam nas concentrações corais em estádios de futebol que progressivamente aumentavam de tamanho e importância”.

¹³ (ibidem)

¹⁴ Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal.

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 progressivo¹⁵.

O *Curso de Orientação do Ensino de Música e Canto Orfeônico* formava professores em regência, técnica vocal, ritmo, história da música, folclore e etnografia, com objetivo de constituir professores com alto nível de conhecimento musical. Em 1942 é criado o *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico*, direcionado aos professores de educação musical, dirigido por Villa-Lobos até 1959, ano de sua morte.

O Canto Orfeônico, “até hoje, a iniciativa de maior alcance em relação à educação musical no Brasil” (SOUZA, 2011, p. 27), pode ser definido como uma modalidade de canto coletivo, porém diferente do canto coral. “Embora o resultado não fosse propriamente artístico, alcançava-se o efeito e a comoção inesquecíveis, segundo comentários até mesmo de Carlos Drummond de Andrade” (OLIVEIRA, 1999, p. 44). O canto coral estaria mais ligado a uma formação profissional do músico ao utilizar um repertório tecnicamente complexo que exigiria um conhecimento apurado da técnica vocal, enquanto que o Canto Orfeônico trabalharia com cantores amadores, reunidos em conjuntos de tamanho variável, sem a exigência de conhecimentos técnicos.

1.1.4 Contradições político/educacionais do projeto orfeônico

Mesmo com a projeção alcançada com seu projeto, autores como Kohler (1997), Travassos (2000), Lisboa (2005) e Camargo (2010b) apresentam certa crítica no que diz respeito às estratégias tomadas por Villa-Lobos, vendo seu trabalho como uma motivação mais política do que educacional. Conhecida também como a pedagogia-social-disciplinadora que proporcionou grandes concentrações corais de até 40.000 vozes, muitas vezes era caracterizada com a faceta autoritária e fascista que servia aos propósitos do governo. Temos, segundo Kohler (1997, p. 4), o olhar sobre a implantação do projeto nas escolas, onde “objetiva-se mostrar uma forte sintonia do canto coral com o quadro

¹⁵ (ibidem)

social e político do país”. O governo, elite e regente representavam o mesmo papel, o de “conduzir a massa incapaz na construção de uma identidade nacional”.

O Canto Orfeônico, inserido dentro desse contexto, sob o comando de Villa-Lobos, constituiu-se em uma radiografia fiel dos propósitos e ideais defendidos pela intelectualidade do período e pelo próprio músico: uma autoridade centralizadora e uma ação conjunta, organizada nos mínimos detalhes¹⁶.

Camargo (2010b, p. 05) comenta que a função coletivizadora do coral acabou servindo ao “modelo de autoritarismo político de Getúlio Vargas”, e a arte musical foi inserida no “campo da propaganda política”. Travassos (2000, p. 63) conta que as “apresentações monumentais” promovidas pelo projeto com a “estratégia de disseminar o canto coral nas escolas”, eram compostas de dezenas de milhares de vozes, e que estas manifestações utilizavam a música como “mecanismo integrador”, que multiplicavam ideias de educação musical e cívica. Lisboa (2005) descreve que o objetivo do projeto tinha o intuito de inculcar comportamentos nos seus praticantes e espectadores como harmonização social, valores morais e unidade coletiva. A autora menciona a associação com a mitologia, que tem a capacidade de gerar comoção naqueles que a ouvem e:

Uma vez que Orfeu também representa o canto acompanhado com a lira, ou a associação música-poesia, essa associação mitológica refere-se também ao objetivo de transmitir valores morais e padrões de pensamento e comportamento por meio das letras das canções. O Canto Orfeônico, dessa forma, teria sido usado com a função de elevar o nível moral e artístico da população, ou “civilizar” grandes contingentes da massa popular, o que seria permitido por estar inserido no sistema público de educação (LISBOA, 2005, p. 58).

Em sua dissertação, Barreto (2011, p. 10) afirma que Villa-Lobos acreditava e entendia a música como uma atividade que “estimula

¹⁶ (ibidem, p. 30)

a solidariedade, a moral, a cooperação, o altruísmo, valores através dos quais se efetiva a integração do indivíduo dentro do seu meio social”. As categorias temáticas recorrentes nas canções foram classificadas e estabelecidas na pesquisa de Lisboa (2005, p. 114-119), que aponta traços comuns que denunciam “certa formação ideológica”. Um exemplo de canção folclórica que teve seu texto adaptado é a música intitulada “Vamos Crianças”, com forte discurso ideológico. A melodia desta canção é da conhecida “Marcha Soldado” com adaptação da letra: (“Vamos crianças / alegres a cantar, / Vamos depressa / contentes trabalhar”). As cinco categorias estabelecidas por Lisboa são:

- *Temática folclórica* - tradições de diferentes povos, algumas Villa-Lobos compunha com base em fragmentos rítmicos e melódicos.
- *Temática de exaltação*- apologia a valores da nação como o incentivo ao trabalho, ao estudo, apologia às forças armadas, canções de ofício (trabalho ligado à construção do futuro da pátria), exaltação à pátria, seus valores e a Getúlio Vargas.
- *Versões nacionais de temas universais* – canções comemorativas mundialmente conhecidas como *Parabéns a Você*.
- *Temática infantil* – textos com brincadeiras e animais em geral. Incentivo e menção ao estudo.
- *Diversos* – assuntos diversos que não se encaixam nas categorias acima. Os temas são de natureza brasileira. Canções como “*A Jangada*”, “*O Gaturamo*” e “*Cantiga de Rêde*”.

O discurso de Villa-Lobos era sobre a construção da nacionalidade através da cultura e da educação. As artes para o maestro tinham um papel importante, e ele acreditava que podia contribuir para a transformação da cultura brasileira no sentido de elevar o nível geral da música no Brasil, além de acreditar que a música poderia ser transformada em conhecimento e disciplina. Camargo (2010b, p. 05) afirma que para Villa-Lobos “o canto coletivo era o meio mais simples e eficaz de educação musical e social da criança e do jovem”. Ele acreditava que a música era um direito do povo, e que uma nação alfabetizada poderia ter incorporados à sua personalidade princípios éticos a partir do senso estético. As escolas seriam os agentes nesse processo, e o educador musical o responsável por abrir a porta ao novo conhecimento. Kohler (1997, p. 35) ressalta ainda que “Villa-Lobos

sonhava com uma nação grandiosa, acreditando que seu projeto musical contribuía para isso”.

Com as mortes de Getúlio Vargas (1882-1954) e cinco anos depois de Villa-Lobos em 1959, o Canto Orfeônico perdeu forças e a educação musical foi perdendo espaço no ensino brasileiro. O projeto permaneceu nas escolas até a década de 60. Depois disto, foi substituído pela disciplina de Educação Musical, que acabou sendo “extinta do sistema educacional brasileiro” em 1971 (CAMARGO, 2010a, p. 22).

Os coros do país começaram a cantar um novo repertório que incluía, entre outras, peças renascentistas nos projetos. Oliveira profere ser esta uma “opção e contraposição ao Canto Orfeônico”. “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” (OLIVEIRA, 1999, p. 47). As peças eram cantadas com os arranjos originais, sem versões para o português. Outros idiomas como francês, Italiano, espanhol, inglês e alemão eram cantados nos coros que começavam a ter formações menores do que as propostas pelo Canto Orfeônico. Com isso surgiram conjuntos mais especializados, sofisticados e “mais elitistas” (OLIVEIRA, 1999, p. 47).

Em 1971 com a chamada polivalência da educação artística que trata de todas as artes ao mesmo tempo, o ensino de música foi desaparecendo. “A LDB nº 5692 promulgada em 1971, extinguiu a disciplina do sistema educacional brasileiro” (SOUZA apud CARVALHO, 2008, p. 261). Formar professores para ensinar música foi considerado mais complexo do que para outras artes.

Somente em 18 de agosto de 2008 a lei 11.769 determinou a volta do ensino da música como disciplina obrigatória nas escolas brasileiras. Mesmo com a obrigatoriedade, nos dias atuais ainda não temos a aula de música implantada em todas as escolas. Muitas que oferecem aulas de música não têm sequer o professor com especialização em educação musical. Outras escolas dividem as aulas de música com o ensino de artes, sendo que em alguns momentos durante o ano letivo acontecem aulas de música dentro da disciplina de artes, muitas vezes aulas essas dadas pelo próprio professor da disciplina de educação artística. O processo tem sido lento, e aos poucos abrem novos editais que são lançados para seleção de professores com formação em Licenciatura em Música, graduados de universidades brasileiras.

Pesquisadores e educadores têm amadurecido discussões sobre como a disciplina de música deve ser construída em sala de aula. Muitas pesquisas abrangem questões históricas, cognitivas, conceituais, físicas

e sociológicas sobre como podemos oferecer uma educação musical adequada aos alunos da educação infantil até o ensino médio.

Considerando que temos diversas realidades brasileiras, de que forma o professor pode contribuir em sala de aula? Quais são as ferramentas adequadas para vivenciar a prática musical? Qual o sentido da música na escola? Muitas destas questões há tempo tomam destaque nos encontros sobre educação musical. Autores como Carlos Kater; Celso Favaretto; Sérgio Figueiredo; Marisa Fonterrada; Teca Alencar de Brito; Lucas Ciavatta e Viviane dos Santos Louro entre outros estão presentes no livro “A Música na Escola”¹⁷, um projeto aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura, com patrocínio do Ministério da Cultura e Vale, que tem como objetivo a contribuição para a instrumentalização de professores.

Neste livro podemos conhecer as opiniões destes profissionais sobre a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas brasileiras, conhecer sobre métodos tradicionais do ensino da música e sobre interdisciplinaridade (quais os cuidados que devemos tomar quando se trabalha a música integrada com outra disciplina). Além dos artigos e das rodas de conversa, na segunda parte do livro inúmeras propostas de conteúdos programáticos e sugestões práticas de exercícios são apresentadas com foco na educação infantil, ensino fundamental 1 e 2 e ensino médio, trazendo os objetivos e a descrição das atividades.

A ABEM¹⁸ (Associação Brasileira de Educação Musical) fundada em 1991 promove eventos, congressos anuais e tem uma publicação regular da “Revista da ABEM”. Desta forma, divulga informações, mantém os associados constantemente atualizados, possibilita a circulação das produções e a troca de experiências entre as instituições do país. Como este trabalho não tem o intuito de seguir a pesquisa na área de educação musical fica aqui um pequeno registro do que está sendo produzido no país. Através do livro “A Música na Escola” e da instituição da ABEM, encontra-se uma vasta bibliografia sobre o assunto.

¹⁷ O livro “A música na Escola” (2012) está disponível para baixar gratuitamente disponível em: <<http://www.amusicanaescola.com.br/o-projeto.html>>. Acesso em 20 mai. 2013.

¹⁸ Site da instituição disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

1.1.5 Considerações sobre as características na edificação dos arranjos de Villa-Lobos do Guia Prático

As canções apresentadas no primeiro caderno do *Guia Prático* – 1º Volume - estão dispostas progressivamente, de 1 a 4 vozes, subdivididas em categorias. A escrita é para coró *a capella*. Algumas de texto único estão em absoluta sincronia e outras têm assincronia entre as vozes. Os gêneros destacados nas próprias partituras são intitulados *cantigas, marchas, minuetos, quadrilhas, mazurcas, valsas, polcas* entre outros.

Os arranjos a duas vozes que podem ser considerados os mais simples de Villa-Lobos dentro do Guia Prático, têm características como tratamento vertical de vozes com harmonias sem contraponto e mesma rítmica, os intervalos são variados, encontrando, por exemplo, sextas paralelas, mas quando ocorre movimento contrário das vozes, os intervalos modificam de uma distância de segunda maior até intervalos compostos como de décima menor, equivalente a uma terça menor - ver canções de número 5 e 6 do primeiro caderno (VILLA-LOBOS, 2009b, p. 14-15). (Figuras 1 e 2)

As tonalidades escolhidas abrangem uma abertura razoável de extensão, partindo de notas graves como Sol²¹⁹ quando feitas em até 3 vozes se estendendo para a nota Mi⁴, e em raros momentos o Fá⁴. Mesmo quando o arranjo é a quatro vozes com abertura da voz do baixo, não são vistas notas mais graves do que um Mi². Isso demonstra a preocupação do compositor com a tessitura dos alunos, que provavelmente não chegaria tão facilmente nos extremos graves e agudos.

¹⁹ Esta marcação numérica de oitavas é conhecida como classificação europeia. A equivalência da classificação norte-americana se dá sempre com um número acima. Por exemplo: o Sol 2 que trato no texto é o mesmo Sol 3 na classificação norte-americana.

Figura 1 - Canção número 5 do 1º Caderno do Guia Prático de Villa-Lobos.

Anda à roda – I
Marcha

Andantino

Intervalo de 6ª paralela

Intervalo de 2ª M

5

-sar Pois es - co - lha des - ta ro - da A mo - ça que lhe a -

Tratamento vertical de vozes/sem contraponto

Fonte: (VILLA-LOBOS, 2009b, p. 14).

Figura 2 - Canção número 6 do 1º Caderno do Guia Prático de Villa-Lobos.

Anda à roda – II
Sardana

Andantino

Tratamento Vertical de vozes

variante

6

ro da A mo - ça que lhe a - gra - dar— Não me ser - ve

Intervalo composto de 10ª m

Fonte: (VILLA-LOBOS, 2009b, p. 15).

Apesar de não ter encontrado registros comentando sobre estes pontos abordados, é possível que o conhecimento do arranjador estivesse além da sua preocupação com a capacidade de extensão vocal dos cantores no que se diz respeito à capacidade vocal/muscular. Como a proposta era de levar este material para as escolas, muito provavelmente o público de alunos na sua maioria era de crianças e adolescentes que ainda não tinham o desenvolvimento pleno de suas pregas vocais, que crescem justamente neste período do desenvolvimento do corpo num todo. Com o crescimento gradual das pregas vocais, há um ganho de graves principalmente nos homens, que têm sua musculatura aumentada em maior proporção do que pregas vocais femininas. Para as professoras participantes, a extensão está numa região confortável, e normalmente os arranjos mais elaborados somente eram executados pelo corpo docente dos projetos. Além disso, a aproximação com a fala nas canções populares, trazia uma identificação maior com o que provavelmente era cantado nas rodas e reuniões musicais por onde Villa-Lobos passou e pôde registrar todo este material.

No decorrer da apresentação dos arranjos, outras canções possuem na segunda voz a indicação de *Boca Fechada*, mais comumente tratada como *Boca Chiusa*; sons onomatopeicos²⁰ que muitas vezes fazem a pulsação dos tempos principais, ou então ostinatos rítmicos. Alguns sons onomatopeicos levam um tratamento harmônico especial, trabalhando com cromatismo, como na canção número 39 do primeiro caderno (VILLA-LOBOS, 2009b, p. 41) (Figura 3). Alguns cânones também são trabalhados nas canções (ver canções de número 41 e 58²¹). A canção número 54²² do mesmo caderno é trabalhada a três vozes, sendo que na 3ª voz a abordagem é maior no que diz respeito à rítmica, com o recurso de sons onomatopeicos (Figura 4).

²⁰ *Plum! Plum! Tum! Tum! Schxê!Nam Nam, Nhau!Raul!Hum!*

²¹ (ibidem, p. 42 e 66)

²² (ibidem, p. 58)

Figura 3 - Canção número 39 do 1º Caderno do Guia Prático de Villa-Lobos.

Quantos dias tem o mês?
Cantiga

Andantino

39 Trin - ta di - as têm no - vem - bro, a - bril, ju - lho e se -

Ah!

Cromatismo na segunda voz

5 - tem - bro; Vin - te e oi - to tem só um, to - dos os mais trin - ta e um.

Ah!

Fonte: Branca de Carvalho Vasconcellos & Arduino Bolivar - *Cancioneiro Escolar*

Fonte: (VILLA-LOBOS, 2009b, p. 41).

Figura 4 - Canção número 54 do 1º Caderno do Guia Prático de Villa-Lobos.

Viva o carnaval
Canção de alegria

Allegro vivace *(imitando o tambor)*

54 *(imitando o bumbo)* *Ran-tam plam! plam! plam!* *Ran-tam plam! tam! plam! tam!*

Bum! Bum! Bum! *Bum! Bum! Bum! Bum!*

Abordagem rítmica com sons onomatopeicos

Vi-va_o Zé Pe - rei - ra! *Vi-va_o Car - na - val!*

Vi-va_o Zé Pe - rei - ra! *Vi-va_o Car - na - val!*

Bum! Bum! Bum! Ran-tam plam! plam! Bum! *Bum! Bum! Bum! Ran-tam plam! tam! plam! tam!*

Fonte: (VILLA-LOBOS, 2009b, p. 58).

No segundo caderno do *Guia Prático – 1º Volume* (VILLA-LOBOS, 2009c), as peças foram organizadas para coro somente a uma voz com acompanhamento instrumental. Os gêneros destacados nas próprias partituras estão escritos para o acompanhamento ao piano: *minueto, tarantela, polcas, marchas, lundu, marcha rancho, samba canção, coco embolada, batuque* entre outros. Sobre a extensão vocal, em raríssimos momentos surgem notas como Fá#4 e Sol4 para execução das canções e as notas graves não ultrapassam a região do Dó central.

No terceiro caderno do *Guia Prático – 1º Volume* (VILLA-LOBOS, 2009d), as peças consistem em canções para coro com acompanhamento instrumental, a maioria a duas vozes e algumas a três vozes. Os gêneros destacados nas próprias partituras são intitulados *Marcha rancho, polca canção, tarantela, cantiga, cançoneta italiana, samba canção, coco canção, batuque, mazurca* entre outros. Os arranjos a três vozes são todos com tratamento harmônico em bloco (Figura 5). As canções a duas vozes em raros momentos apresentam contraponto bastante simples com a segunda voz em vocalizes como *êh!ah!oh!*. (Figura 6).

Figura 5 - Canção nº 136 do 3º Caderno do Guia Prático de Villa-Lobos.

Chora, menina, chora
Samba do Norte

Poco animato

Cho-ra, me-ni - na, cho - ra, Cho-ra por-que não tem vin-tém

Cho-ra, me-ni - na, cho - ra, Cho-ra por-que não tem vin-tém

Tratamento harmônico em bloco

136

sfz *mf* *sfz*

Fonte: (VILLA-LOBOS, 2009d, p. 56).

Figura 6 - Canção nº 127 do 3º Caderno do Guia Prático de Villa-Lobos.

Ó Sim!
Cantiga

Notas agudas sem a inserção de letra

Allegro

O pa - pai e a ma - mãe a ca - pe - li - nha vão Oh!

(Oh!)

Contraponto sem letra *8^{va}*

127

Fonte: (VILLA-LOBOS, 2009d, p. 32).

O compositor preserva a extensão vocal já citada anteriormente, inclusive com menos abertura para os agudos, e com um tom a mais de extensão para os graves na segunda voz. Somente na canção número 127 (VILLA-LOBOS, 2009d, p. 32) o compositor ultrapassa o limite de agudos utilizados até então na voz principal fazendo notas como Lá 4 e Si 4. Mesmo assim, o arranjador tomou o cuidado de não inserir letra neste momento da canção, arranjada somente com onomatopeias como Tra-la-la, pois a pronúncia das palavras nesta altura dificultaria a precisão de afinação e o entendimento da letra da canção (Ex. 5). Este tipo de acuidade que se supõe ter sido tomada por Villa-Lobos teve uma continuação nos arranjadores da segunda metade do século XX, já que os cantores dos grupos muitas vezes não eram profissionais, e os regentes necessitavam deste “ajuste vocal” no momento de compor seus arranjos para grupos vocais com diferentes especificidades.

1.2 GRUPOS VOCAIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Em seu livro *Canção Popular no Brasil*, Naves (2010, p. 81) apresenta a fase dos “*anos de ouro*” como o momento em que ocorreram transformações na música popular carioca. Machado (2011, p. 31) enfatiza que este fato ocorreu “entre os anos 20 e 30 do século passado”. Os pesquisadores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997, p. 85) afirmam que o período de 1929/1945 chamado de “*Época de Ouro*” é a fase em que a música popular “se profissionaliza” e se consolida, estabelecendo os “padrões que vigorarão pelo resto do século”. Naves (2010, p. 82) comenta que o período é “pródigo com relação a novidades tanto na cultura quanto na sociedade em geral”. Conforme Severiano; Mello (1997) alguns fatores contribuíram para que a também chamada “*Época de Ouro*” ocorresse, dentre os quais podemos citar três: a herança musical dos períodos anteriores, com o surgimento de diversos gêneros (o principal deles, o samba); a chegada ao Brasil do cinema falado e do rádio, mais a evolução tecnológica dos sistemas de gravação de discos; e o aparecimento de um número considerável de cantores, compositores e instrumentistas de uma mesma geração. “Hibridismo talvez fosse a palavra mais adequada para descrever as condições apresentadas pelo Rio de Janeiro à época e também a sua musicalidade” (NAVES, 2010, p.82).

Nesta época o gênero musical do samba mesclou-se a outros ritmos, e novos estilos foram surgindo, como o samba-choro e o sambacação. A produção musical foi tão intensa que Pavan (2010) conta que os artistas chegavam a lançar um disco por semana. Naves (2010, p. 89) acrescenta que o samba era um “símbolo de brasilidade por excelência”, e cada vez mais subcategorias emergiam como o “samba-canção surgido nos anos 20” e o “*sambablue*”²³.

Cantores como Vicente Celestino, Francisco Alves, Araci Cortes, Carmen Miranda, Mário Reis, Luiz Barbosa, Araci de Almeida, Silvio Caldas, Orlando Silva, Vassourinha, Dircinha Batista, Roberto Silva entre outros; marcaram época. Por meio da indústria fonográfica

²³ “[...] denominação pejorativa cunhada por críticos de viés nacionalista para designar uma modalidade de samba que creditavam à influência de baladas norte-americanas e à maneira de cantar de Bing Crosby” (NAVES, 2010, p. 89).

grande parte da história do canto popular no Brasil está registrada²⁴ como por exemplo, as primeiras gravações do cantor Mário Reis²⁵ (1907-1981) nos anos 1930, muitas delas parcerias com Carmen Miranda e Francisco Alves (1898-1952). O canto de Mário Reis, segundo Cervi (2008, p. 12) “se distanciava das emissões realizadas no canto erudito, no qual a voz precisava ter bastante projeção”. O advento do microfone contribuiu para o desenvolvimento e difusão do canto popular. “Com esta amplificação, o cantor poderia cantar com pouca projeção vocal e, ainda assim, ser ouvido” (CERVI, 2008, p. 12).

Severiano (2008, p. 108) completa a afirmação anterior, descrevendo que o cantor Mário Reis foi “o primeiro brasileiro a explorar as possibilidades oferecidas pelo microfone e a gravação elétrica do som” e realizar uma aproximação com a língua falada. O autor afirma que a história do canto popular brasileiro é dividida em duas fases: uma anterior e outra posterior a Mário Reis.

Até o aparecimento de Mário Reis predominava entre nossos cantores populares a escola do *bel canto* italiano. Era a época do vozeirão, dos tenores e barítonos de voz empostada, como Vicente Celestino e Francisco Alves. Isso acontecia [...] pela impossibilidade de o indivíduo se fazer ouvir cantando à meia-voz em recintos amplos ou em gravações no precário sistema mecânico. Com a chegada ao Brasil, em 1927, da gravação e amplificação eletromagnética, com seus microfones e alto-falantes, superou-se a necessidade de se possuir voz forte para gravar ou cantar em público (SEVERIANO, 2008, p. 112).

Com a sedimentação do samba como gênero musical, os parâmetros da fala começaram a ser mais utilizados como referência estética para a execução vocal. Começou a se produzir uma “[...] emissão vocal mais coloquial e com menos utilização de vibrato,

²⁴ Entre os endereços eletrônicos que oferecem estas audições, recomenda-se este site que permite que muitas das músicas citadas neste texto estejam disponíveis: *Instituto Moreira Salles*. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/>. Acesso em: 15 set. 2013.

²⁵ Para Machado (2011, p. 32) Mário Reis foi “uma das principais referências vocais do período”.

valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical [...]” (MACHADO, 2011, p. 32).

O mercado de trabalho para o artista popular acabou tendo uma ampliação substancial por causa do “aperfeiçoamento técnico das gravações pelo sistema fonográfico” juntamente com a “invenção do microfone, aliado à ráiodifusão” (MIRANDA, 2009, p. 100). Um exemplo desta estética se dá com Carmen Miranda (1908-1955), que “[...] foi a primeira artista multimídia do Brasil. Talentosa, não só cantava, dançava e atuava, mas sabia, intuitivamente, transitar com desenvoltura pelo que viria a se tornar a indústria cultural”²⁶. Severiano afirma que a cantora foi a “maior figura feminina da MPB na primeira metade do século XX” (2008, p. 108). Carmen Miranda foi a primeira cantora a fazer ouvir a fala no canto, com valorização da articulação rítmica visível tanto nos elementos musicais como nos fonemas. Um bom exemplo se dá na música “*O que é que a baiana tem?*”, de Dorival Caymmi. Com Orlando Silva, percebemos uma afinação impecável e uma sofisticação no fraseado musical, exemplo claro na gravação de *Carinhoso*, de Pixinguinha.

Machado conta que nesta mesma época a música norte-americana passou a marcar presença nas rádios brasileiras, influenciando diretamente os músicos e a composições. A renovação do samba-canção deu-se por meio do “tratamento harmônico”, onde as composições acentuavam maior uso de tensões. As orquestras tornaram-se o principal núcleo instrumental acompanhador”. “A temática concentrou-se nas relações amorosas e, por consequência, as vozes passaram a utilizar regiões mais graves da tessitura” (MACHADO, 2011, p. 34).

Nesta geração de cantores como Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Dolores Duran, Maysa, Tito Madi, Sílvia Telles, entre outros, a voz tinha como referência maior a suavidade expressiva e a sexualidade, trazendo naturalmente a emissão vocal para regiões mais graves, como já citado por Machado. Com a Bossa nova, a voz retoma o caminho do samba, e acaba buscando uma nova estética de voz na canção, como a diminuição dos vibratos ainda mais perceptível e do prolongamento sonoro que acabava por prejudicar o balanço natural da música. Os cantores deixavam mais íntima a junção voz/violão, com

²⁶ Site Carmen Miranda – Ver em referências.

maior equilíbrio na relação de voz e instrumentos acompanhadores, contrapesando a mesma no limite entre o canto e a fala.

Entre os anos de 1930 e 1958 nasceram grupos vocais compostos na maioria das vezes por vozes masculinas, inspirados em grupos estrangeiros que faziam sucesso fora do Brasil. Teixeira (2007) conta que a cultura dos Estados Unidos invadiu o mundo por meio do cinema e da música. Carvalho (2007, p.1) constata que grupos vocais estrangeiros surgiram com a chegada das gravadoras multinacionais ao Brasil, fazendo harmonização em bloco nos seus arranjos, na fase considerada a “Época de Ouro da Música Popular Brasileira”. Teixeira (2007, p. 24) cita orquestras de Glenn Miller e Tommy Dorsey²⁷, e grupos vocais estrangeiros como Pied Pipers²⁸, Modernaires²⁹, The Pastels³⁰ que influenciaram os músicos brasileiros com suas “harmonias curiosas”.

Com o intuito de concentrar a pesquisa sobre os grupos vocais e deixá-la mais densa, darei um destaque para dois grupos: “Bando da Lua”, por ser o primeiro grupo vocal de maior projeção e importância na década de 30, segundo Celso Branco (2012) e “Os Cariocas” por ser um grupo que atualmente está em atividade – com 70 anos de atuação - e pelo fato de que nos primeiros anos de criação se diferenciava dos outros grupos no que diz respeito à edificação dos arranjos conforme Neil Teixeira (2007). Apresento brevemente o “Conjunto Farroupilha”, grupo gaúcho que teve destaque nacional e internacional na música vocal da época, e foi deles a primeira gravação da canção “Samba de uma nota só” de Tom Jobim. Juntamente com estes grupos estarão sendo citados no texto outros grupos vocais por suas características que tomaram destaque na mesma época.

²⁷ Canção “The Lady is a Tramp” com Tommy Dorsey. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jSbVyVLzRRU&list=PL19B6FBB129D71928>>. Acesso em: 15 set. 2013.

²⁸ Canção “Dream” com o grupo Pied Pipers. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZLLEc-Xh068>>. Acesso em: 15 set. 2013.

²⁹ Canção “I’ve got a gal in Kalamazzo” com a Orquestra de Glenn Miller e o grupo Modernaires. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=YVUI-0iqb5Q>>. Acesso em 15 set. 2013.

³⁰ Canções “Been so long” e “My one and only dream” com grupo The Pastels. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=uBWrxVraRM>>. Acesso em 15 set. 2013.

Podemos destacar o grupo “Bando da Lua” como um dos mais importantes dessa fase, cujo repertório era constituído principalmente de sambas e marchas da época. O grupo “Bando da Lua”³¹ surgiu nos anos 30 e conforme Celso Branco (2012, p. 5), este foi o “primeiro grupo vocal brasileiro de projeção nacional e internacional”. Suas harmonizações vocais buscavam cada vez mais a complexidade, e eram feitos a três e quatro vozes. Branco revela que antes deles, nenhum conjunto detinha estas qualidades no arranjo vocal: acordes e intervalos complexos e contrapontos elaborados. Os acordes vocais com o mesmo estilo norte-americano de arranjo faziam parte do trabalho vocal do “Bando da Lua”: conhecida como “*close harmonies*”, empregavam a técnica “onde a melodia principal é harmonizada por blocos de acordes em posição fechada” (CARVALHO, 2009, p. 59).

Grupos que atuaram antes do “Bando da Lua” apresentavam uma forma de canto coletivo³², mas suas particularidades (com poucos efeitos vocais, modulações, dissonâncias e rítmicas sem sofisticação) “não podem ser consideradas como “conjunto vocal”” (BRANCO, 2012, p. 67).

O conjunto vocal, ou grupo vocal, como se entende hoje essa formação musical, é aquele que se utiliza da harmonia vocal de maneira mais complexa do que faziam estes grupos, reproduzindo acordes e não apenas a melodia em uníssono ou trechos a duas vozes (BRANCO, 2012, p. 67).

Além disso, as harmonias vocais (com notas simultâneas ou “vozes paralelas”) reproduzidas por todos estes grupos anteriores ao Bando da Lua, não aconteciam senão no refrão de melodias que quase sempre mostravam inspiração folclórica ou regionalista (normalmente nordestinas) e

³¹ Componentes: Aloísio de Oliveira, Hélio Jordão Pereira, Vadeco – Osvaldo de Moraes Éboli -, Ivo Astolfi e os irmãos Afonso e Stênio Osório.

³² Grupo Caxangá, surgido por volta de 1917 e os Turunas de Pernambuco, de 1922, ou os Turunas da Mauriceia, de 1926, que por sua vez inspiraram o famoso Bando de Tangarás (1929) (BRANCO, 2012, p. 67).

raramente extrapolavam as duas vozes em um ou outro acorde final³³.

Celso Branco admite que estes grupos que antecederam a década de 30 deixaram uma “herança” aos novos grupos vocais. Recursos vocais como o uso da onomatopéia, “representada por notas e sílabas repetitivas, e também o tom de alegria e deboche”³⁴. Os temas das canções do grupo eram sobre “mulheres ingratas, malandragem, favelas e exaltação ao samba” (BRANCO, 2012, p. 122). Compreendendo a escolha de Celso Branco para delimitar a exibição dos grupos vocais surgidos no Rio de Janeiro, início nos anos 1930 com “Bando da Lua” por sua justificativa anterior sobre a definição e formação de um grupo vocal com suas peculiaridades que somente ocorreram após os anos 30. Branco ainda justifica a escolha de finalizar sua pesquisa no ano de 1958, porque foi neste período, com a chegada da Bossa-Nova e a influência do jazz, que outras manifestações expressivas ocorreram nas composições e interpretações dos artistas, com maiores influências da música estrangeira:

Este período também assiste às mudanças tecnológicas dos processos de gravação, com a sistematização da mixagem de instrumentos e vozes gravados separadamente. A partir daí se constata uma transformação significativa na tendência geral da música popular para um novo tipo de repertório e novos estilos de composições e de interpretações. Entre os intérpretes dos novos estilos investiram também alguns conjuntos vocais que, como representantes da modernidade, foram substituindo gradualmente, em termos de sucesso, os velhos “conjuntos”. Após 1958, a chamada construção da “identidade cultural brasileira”, que pode ser localizada na música popular desde o século XIX e que passa a ser delineada como “patrimônio” a partir da década de 1930, sofrerá profundas alterações, que passam pelo modo de compor e interpretar, assim como o de gravar, além também de novos tipos de

³³ (ibidem, p. 68)

³⁴ (ibidem, p. 69)

mensagens e expressões linguísticas (BRANCO, 2012, p. 5-6).

Muitos grupos corais e vocais da segunda metade do século XX se inspiraram na forma destes grupos arranjarem suas canções e, além disto, na inclusão do cancionero popular em seus próprios repertórios. Branco (2012) enumera em sua tese os grupos O Bando da Lua³⁵ (1930-1955), Quatro Diabos (1934-1936), Anjos do Inferno (1934-1959), Trio de Ouro (1936-1971), Trigêmeos Vocalistas (1937-1971), Quatro Ases e Um Coringa (1939-1960), Quarteto de Bronze (1939-1949), Namorados da Lua (1941-1947), Vocalistas Tropicais (1941-1963) e Os Cariocas (1942-até os dias de hoje) entre os mais prestigiados e que emplacavam sucessos. Teixeira identificou que os grupos da época apresentavam estilos de edificação de arranjos diferentes do idiomatismo utilizado pelos “Os Cariocas”, que continham características não presentes na rotina dos outros grupos vocais. Mesmo assim, todos indicavam uma possível “caminhada ao profissionalismo” (TEIXEIRA, 2007, p. 12).

Dentre outros, “Os Cariocas” se sobressaíram por seus arranjos vocais que eram elaborados a quatro e cinco vozes. No ano de 1942, o grupo “Os Cariocas”³⁶ iniciou sua história influenciado pelas harmonias de grupos vocais e de orquestras americanas citadas anteriormente.

Os vocais ainda seguiam os moldes dos *Namorados da Lua*, *Quatro Ases e um Coringa* até que Ismael sugeriu a mudança principal: a melodia estaria com ele e em falsete; o estilo do grupo começava a se moldar (TEIXEIRA, 2007, p. 13).

Ismael Netto, líder e arranjador do grupo “Os Cariocas”, ouvia as gravações provindas do exterior e identificava as vozes separadamente. “Com um decodificador de vozes em sua cabeça, Ismael instigava os colegas com melodias que soavam sem sentido isoladamente” (TEIXEIRA, 2007, p. 11), e desta forma, o arranjador

³⁵ Ver vídeos em referências.

³⁶ A formação atual do grupo tem como integrantes: Severino Filho, arranjador, pianista, primeira voz é o remanescente das primeiras formações do grupo; Fabio Luna, segunda voz, flautista e baterista; Neil Teixeira, baixista e terceira voz; Elói Vicente, violonista e quarta voz. Ver site *Nossa Alma Canta* em referências.

passava os vocais que soavam muito bem em conjunto para os integrantes executarem. O Grupo “Os Cariocas” chegou a se profissionalizar rapidamente, e em 1946 integrou o quadro de funcionários assalariados da famosa Rádio Nacional, onde atuavam juntamente com os maiores artistas da época. No período da Bossa Nova, o grupo chegou a viajar para o exterior (Argentina, EUA e México), onde teve grande sucesso de público e de crítica segundo a pesquisa de Teixeira. Branco (2012, p. 139) afirma que o grupo “Os Cariocas” teve crescente sucesso “com seu repertório cada vez mais diferenciado e criativo”. Mesmo no período de recesso de 21 anos (entre 1967 a 1988), o grupo teve sua programação mantida nas rádios: “Os Cariocas estiveram vivos na mídia” (TEIXEIRA, 2007, p. 30).

Os Cariocas inovaram a começar pelo número de vozes de seus arranjos vocais, que passaram para quatro ou cinco. Mas também a complexidade dos arranjos com o uso muito constante das dissonâncias e dos ritmos jazzísticos também se tornaram marcas do grupo, que facilmente pode ser distinguido dos demais, sobretudo nas gravações que fizeram depois de 1958 (BRANCO, 2012, p. 202).

Teixeira em sua dissertação sobre “Os Cariocas”, apresenta as diferenças entre a forma de edificação dos arranjos de grupos vocais da mesma época, e como Ismael Netto conduzia os arranjos do grupo. O estilo de vocalização destes grupos que faziam sucesso nas rádios da época era semelhante: “solos vocais, com acompanhamento vocal, uníssono, harmonização a três vozes, ou com acordes esporádicos de quatro sons, dominantes com a sétima ou maiores com a sexta [...]” (TEIXEIRA, 2007, p. 150). O autor traz o exemplo de um arranjo do grupo “Namorados da Lua”, onde apesar de ser a quatro vozes, a mais grave e a mais aguda estão dobrando a mesma melodia em oitavas diferentes, formando tríades harmônicas. Outra particularidade destes grupos é que a voz que executava a melodia principal normalmente era a voz mais grave ou uma intermediária, como neste caso:

Figura 7 - “Desgosto”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1946 dos “Namorados da Lua”.

Desgosto

Namorados da Lua Fernando Pimentel, Francisco Modesto e Tuffi Lauar

eu sin-to um grande des-gosto o pran-to ro-la em meu rosto

melodia

Fonte: (TEIXEIRA, 2007, p. 152).

Em outra canção intitulada “Cem por cento brasileira” gravada pelo grupo “Anjos do Inferno” no ano de 1943, podemos observar que a maneira de harmonizar era semelhante e que as vozes principais se mantinham entre as mais graves. Teixeira ressalta que através deste exemplo, o que podemos perceber é que o grupo já utilizava tensões nas vozes superiores: no terceiro compasso onde é cantado um *C7* há o acréscimo da nota *lá*, “décima terceira do acorde” (2007, p. 152) na voz mais aguda. Branco apresenta em sua pesquisa um recurso vocal que surge no grupo “Anjos do Inferno” e se tornou sua marca registrada: a utilização do “piston nasal”³⁷ – “efeito de imitação do som de piston comprimindo-se as narinas” (2012, p. 121).

³⁷ Ex. de piston nasal com os “Anjos do Inferno”: *Nós, os Carecas* (1942).

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ULknVaXLFcQ>>.

Doralice (1945). Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=1BUtw0B1Mlc>>.

Rosa Morena (1942). Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=v4Ti20FcO8U>>. Acesso em: 13 out. 2013.

Figura 8 - “Cem por cento brasileira”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1943 dos “Anjos do Inferno”.

Cem por cento brasileira

Anjos do inferno Ary Barroso

lá no sul do meu país tem u---ma more-----na valente como o que

Fonte: (TEIXEIRA, 2007, p. 153).

Sendo assim, Teixeira constatou até mesmo em gravações de canções feitas por outros grupos e “Os Cariocas”, que os grupos vocais da época mantinham suas vozes principais em registros graves, enquanto que o grupo “Os Cariocas”, através de Ismael Netto, fazia suas melodias principais soarem na voz mais aguda, normalmente em registro de falsete. O pesquisador afirma que “esta foi a primeira mudança trazida por ‘Os Cariocas’” (TEIXEIRA, 2007, p. 156). Outra peculiaridade d’os “Os Cariocas” apresentada por Teixeira, é que mesmo estando o grupo a cantar melodias em tríades, seus arranjos traziam a “sexta” nota do acorde (tríades com 6^a) ou então em acordes com sétima, Ismael Netto utilizava intervalos de 2^a menores entre vozes, o que gerava inicialmente um desconforto auditivo nos próprios cantores do grupo que precisavam se acostumar com as novas sonoridades. O autor afirma também que em alguns casos específicos de estilos musicais nordestinos, o grupo preservava harmonias mais simples com

trechos a duas e três vozes, valorizando, por exemplo, a “vocalização a duas vozes em intervalos de terças”³⁸.

Mais uma inovação vocal feita pelo grupo é apresentada por Teixeira³⁹ na transcrição da canção “Nova Ilusão”. O pesquisador afirma não ter encontrado entre os grupos vocais brasileiros “pré-1946” um efeito de cromatismo utilizado nas cinco vozes do arranjo ao mesmo tempo, caminhando por semitons ascendentes (do final do compasso 58 até o compasso seguinte).

Figura 9 - “Nova Ilusão”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1948 de “Os Cariocas”.

Nova ilusão

arranjo de Ismael Netto Zé Menezes e Luis Bittencourt

The musical score for "Nova Ilusão" is presented in a five-staff format. The top staff is the vocal line with lyrics: "mas du---rou" and "pou---co'a---fi-----nal". The second staff is the piano accompaniment. The third staff is the vocal line. The fourth staff is the piano accompaniment. The fifth staff is the vocal line. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 58. The vocal parts are arranged in five staves, with lyrics "mas du---rou" and "pou---co'a---fi-----nal". The piano accompaniment includes chords E7, A7(9), and C7(9/13).

Fonte: (TEIXEIRA, 2007, p. 163).

Um último recurso de contraponto a duas vozes também foi utilizado pelo grupo “Os Cariocas” em um interlúdio da canção “Último beijo”. O pesquisador afirma também não ter encontrado “em repertório

³⁸ (ibidem, p. 159).

³⁹ Os áudios das canções citadas nesta pesquisa estão disponíveis nos anexos da dissertação de Teixeira (2007).

do gênero música vocal popular brasileira” a utilização deste recurso até o momento desta gravação (TEIXEIRA, 2007, p. 167).

Figura 10 - “Último beijo”. Trecho transcrito por Neil Teixeira da gravação de 1957 de “Os Cariocas”.

Último beijo

Arranjo de Ismael Netto Ismael Netto e Nestor de Hollanda

volta o instrumental

57 Dm⁷ G⁷ Dm⁷

o diu ru

diu ru ru ru

61 G⁷ à capella

du triu du ru du du ru ri u

ru ru

tiu ru ru ru ru

65

dri u ni du ru ni a

du ni u ru ru

69

du tri u du ni du tri u ni ru

du ru ru ru ru ru du ni u ni

Fonte: (TEIXEIRA, 2007, p. 168-169).

Na pesquisa de Branco (2012), porém, é identificada uma vocalização diferente dentro do trabalho do “Trio de Ouro”, formado por três famosos integrantes: Dalva de Oliveira, Herivelto Martins e Nilo Chagas. A especialidade do trio seria então o uso do contracanto⁴⁰,

⁴⁰ Para compreendermos como se dava o arranjo do Trio de Ouro com contracanto, podemos escutar o áudio da canção “Itaquari” de 1937. Disponível

com o cuidado de não cair num esquema de perguntas e respostas, muito comuns pela dificuldade de Herivelto Martins de trabalhar voz feminina e masculina na época:

A voz muito aguda de Dalva e as respostas harmônicas bem mais graves, que às vezes eram também agudas, de Herivelto e Nilo davam a impressão de acordes cheios e vibrantes, e assim o trio conseguia uma sonoridade única, bem diferente dos demais grupos vocais eminentemente masculinos com acordes mais fechados. A grande novidade estava na métrica deste contracanto, que fugindo do velho esquema perguntas e respostas, se comportava mais como intervenções inesperadas e ágeis (BRANCO, 2012, p. 152).

Saindo do Rio de Janeiro, destaco o trabalho do *Conjunto Farroupilha* por sua importância histórica dentro da produção vocal feita no Brasil na mesma época. O grupo do Rio Grande do Sul foi criado pela Rádio Farroupilha em Porto Alegre e teve o maestro Tasso Bangel como seu arranjador, cantor e acordeonista. Com cinco integrantes, sendo duas mulheres e três homens, o grupo surgiu no final dos anos 40; sempre se apresentavam vestidos com roupas da cultura do seu estado e tinha em seu repertório canções tipicamente gaúchas. Há 61 anos, mais exatamente no ano de 1952 o grupo gravou o quarto LP (*long play*) de “dez polegadas” produzido no Brasil, lançado em 1953 com canções como *Negrinho do Pastoreio*, *Pezinho*, *Amargo* e *Balaio*. Em 1956 o *Conjunto Farroupilha* transferiu-se para São Paulo e iniciou excursões pelo Brasil e exterior, sendo responsável por projetar a música gaúcha para o mundo. Na década de 60 fizeram também trabalhos ligados à Bossa Nova com encontros memoráveis com Tom Jobim, tanto que a primeira gravação da canção de Tom Jobim “*Samba de uma nota só*” foi realizada pelo *Conjunto Farroupilha*⁴¹. O grupo também

em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6IGef4y48fk>>. Acesso em 20 set. 2013.

⁴¹ Todas as informações foram retiradas do programa Galpão Crioulo de 24 fev. 2012, que teve a participação do *Conjunto Farroupilha*. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/galpaocrioulo/videos/t/edicoes/v/conjunt-o-farroupilha-relembra-suas-historias-levando-a-musica-gaucha-pelo-mundo/2422244/>>. Continuação do programa:

participou do filme "*As Aventuras de Pedro Malasartes*", produção dirigida e estrelada por Mazzaropi em 1960. No vídeo⁴² (ver em nota de rodapé), podemos ter acesso ao áudio gravado na época com os arranjos vocais cantados pelo *Conjunto Farroupilha*.

Muitos destes grupos vocais começaram a trabalhar cenicamente na participação em filmes, como os "Anjos do Inferno" entre os anos de 1940 e 1946 com gravação em cinco filmes de longa metragem nacionais; "Quatro Ases e um Coringa" com sete produções cinematográficas, e os "Namorados da Lua" com dois filmes realizados nos anos de 1945 e 1946. O "Trio de Ouro" entre os anos de 1943 até 1958 havia participado de 14 produções de filmes, onde as composições de Herivelto Martins ganharam espaço. O trio também dividia espaço nos filmes com outros grupos vocais da mesma época, inclusive o *Conjunto Farroupilha* no filme *Um Pirata do Outro Mundo* do ano de 1957 (BRANCO, 2012, p. 177).

O "Bando da Lua", com Aloísio de Oliveira como líder "acompanhou por vários anos a cantora Carmen Miranda e alcançou grande sucesso tanto no Brasil quanto no exterior" (CARVALHO, 2007, p. 2). Com Carmen Miranda o grupo participou da produção de oito filmes entre os anos de 1934 até 1944 no Brasil e no exterior. No Programa Casé, o primeiro programa de rádio comercial do Brasil nos anos 30, o grupo "Bando da Lua" atuava ao lado de nomes de cantores consagrados, mas suas pretensões como artistas "não iam além da diversão", tanto que não aceitavam os cachês, pois "não se sentiam profissionais" e "cantavam por amor à arte" (BRANCO, 2012, p. 72). Com o passar dos anos e a popularidade, o grupo tinha até mesmo um salário mensal por suas apresentações em diversas rádios (em 1933 se tornou um grupo profissional). Com a ausência do grupo nas rádios por causa de suas inúmeras viagens ao exterior, muitos outros grupos vocais

<<http://redeglobo.globo.com/rs/rbstvrs/galpaocrioulo/videos/t/edicoes/v/galpao-crioulo-relembra-a-visita-do-conjunto-farroupilha/2422236/>>. Acesso em 15 set. 2013.

⁴² *Conjunto Farroupilha*. Canções "Meu Cabelo" e "Maçanico". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=S9uu7sDd8nw>>. Acesso em 15 set. 2013. Ouvir também "Hino ao Rio Grande". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CrUCDqe7UIM>>. Acesso em 15 set. 2013. Ouvir também "Papai Walt Disney" composto pelo próprio grupo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=23jbFBvbSAA>>. Acesso em: 15 set. 2013.

se beneficiaram da lacuna deixada pelo “Bando da Lua” na mídia e nos palcos cariocas. Entre idas e vindas, a parceria do “Bando da Lua” com Carmen Miranda durou até a morte da cantora, em 1955, ano que o grupo se desfez.

Os “Trigêmeos Vocalistas” formados por três irmãos (dois eram gêmeos), utilizavam o sapateado em suas performances (feito pelos gêmeos), e uma marca do grupo era a capacidade de “realizar gorjeios tecnicamente difíceis, imitando os tiroleses”⁴³ (BRANCO, 2012, p. 186). O trio também participou de dois filmes, um em 1944 e outro em 1953⁴⁴. Nos anos de 1945 e 1946 foi a vez do grupo “Quarteto de Bronze” fazer sua participação em dois filmes, e entre os anos de 1946 e 1956, os “Vocalistas tropicais” estiveram em cinco produções do cinema nacional.

Apesar de a performance cênica já ter um desenvolvimento nos programas de auditório durante a *Era do Rádio*, a performance aliada à canção tornou-se mais evidente nos anos 60 com a influência da televisão, que começou a ser o veículo de comunicação mais difundido, fazendo com que os cantores pensassem numa construção de imagem na sua criação musical. Dentro de vozes solistas, décadas depois da notável atuação de Carmen Miranda, podemos destacar na década de 60 Elis Regina e Maria Bethânia, consideradas segundo Machado, “marcos de uma nova performance cênico-vocal”. “A performance dos cantores passou a ser vital na complementação da expressão vocal, pois a música já não era apenas som, mas um espetáculo cênico transmitido pelo grande veículo da época: a televisão” (MACHADO, 2011, p. 38). Além disso, a canção de protesto exigia que os cantores tivessem conhecimento do uso da expressão corporal/teatral para a interpretação mais verdadeira do texto:

A canção do combate social associou-se a uma nova maneira de interpretar esse tipo de música, pois exigia de seus intérpretes uma certa experiência teatral, não somente um tratamento mais grandiloquente do canto, mas também nos gestos capazes de transmitir os diversos “momentos” dramáticos, ou não, da canção. Por esse motivo, muitos intérpretes contribuíram para

⁴³ Ex. na canção *Dom Pedrito* de 1949. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=6syyvbUBYds>>. Acesso em 15 out. 2013.

⁴⁴ (ibidem, p. 189)

o êxito das chamadas canções de protesto: Elis Regina (interpretou diversas músicas de Edu Lobo, como *Arrastão*, *Upa*, *Neguinho*, *Chegança*, *Zambi*); Nara Leão (*Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*, *Carcará*, *Opinião*); Maria Betânia (*Upa*, *Neguinho*, *Cirandeiro*, *Lua Nova*, *Candeias*, *Borandá*, *Prá dizer adeus*, *Veleiro*, *O tempo e o rio* de Edu Lobo); Jair Rodrigues (*Disparada*), Marília Medalha (*Ponteio*). Esse matiz mímico, originário da *Commedia dell'Arte* e do circo, induziu o público a gesticular conforme os efeitos cenestésicos⁴⁵ e dinamogênicos⁴⁶ produzidos ora pelo som puro, ora pela relação poesia e dança (CONTIER, 1998, p. 13).

Veremos a seguir outros movimentos por onde a música trilhou seu percurso (após os anos 60) por meio da contracultura, o tropicalismo o experimentalismo e a vanguarda que influenciaram nas composições e interpretações vocais realizadas neste período.

1.3 A FERMENTAÇÃO DO CORO CÊNICO: O PANORAMA CULTURAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

1.3.1 A Contracultura

Esta parte da pesquisa não pretende esgotar as informações deste período histórico, mas tem por objetivo contextualizar o período onde ocorreram mudanças inclusive na música coral. Segue uma abordagem sobre os movimentos da Contracultura, da Tropicália no Brasil e dos Festivais de Música, que têm seu auge na década de 60.

A influência dos eventos políticos ocorridos neste período deixou rastros nas artes em geral e modificou o pensamento dos jovens da época. Os artistas buscavam em primeira instância a conscientização da população em relação à situação política do país. Havia mobilização e contestação social entre adolescentes e adultos jovens com espírito libertário que vieram a provocar transformações na sociedade. Nogueira (2011, p. 12) explica o movimento como uma força juvenil com “vontade de revolução, transgressão, necessidade de gritos, berros ou longos silêncios meditativos”.

⁴⁵ Conjunto das sensações internas do homem.

⁴⁶ Estimulante.

A chamada contracultura ganhava forças e a juventude do mundo inteiro borbulhava e explodia através da arte, da política, buscando, sobretudo uma revolução comportamental (NOGUEIRA, 2011, p. 19).

A Contracultura veio para questionar valores vigentes e instituídos na cultura ocidental, ganhando conotação política após o golpe militar ocorrido em março de 1964. Com o aumento dos meios de comunicação, a difusão de normas, valores, gostos e padrões de comportamento se libertavam das tradições locais, como por exemplo, a religião e a família. Aspectos “excêntricos” como cabelos longos, roupas coloridas, misticismo, descuido com o vestuário e com o corpo eram hábitos da juventude da época, e que aos olhos da família eram considerados absurdos.

Nesse sentido, o movimento foi uma forma de contestação dos padrões elitistas vigentes no mundo. A prioridade dos jovens que encabeçavam esses ideais era a de criar novas maneiras de viver com estilos que se diferenciavam dos modelos eruditos das classes dominantes. Como característica do movimento, pode ser citada a crítica ao sistema capitalista e aos padrões de consumo desenfreado. Os jovens que integraram esse movimento de contestação aos valores morais e estéticos da sociedade global, promoviam revoluções até mesmo em seus modos de vestir. Suas roupas e penteados tornavam-se símbolos desse universo paralelo que eles elaboraram para romper com os modismos capitalistas das elites.

Dentro do momento histórico da Contracultura encontramos a aversão da geração jovem, que levantou a voz contra a manipulação exercida pela sociedade tecnocrata. Conhecida como tecnocracia, as características deste tipo de sociedade são, segundo Kohler (1997, p. 12), “uma indústria altamente avançada, aliada a um consumismo desenfreado e um sistema cuja essência é a massificação”. Sobre a tecnocracia, Isoppo (2009, p. 21) explica ser um sistema que se utiliza da técnica ou dos técnicos, e como característica ela faz-se “ideologicamente invisível”.

No entanto todos os atos da sociedade são regidos por ela, acontecendo, dessa forma, uma manipulação: era dessa forma que os jovens contraculturais a viam, como um sistema dominador tentando cegar a sociedade (ISOPPO, 2009, p. 21).

Kohler também apresenta a eficácia que a tecnocracia possui sobre a capacidade de gerar acomodação e satisfação ao indivíduo, tirando a sua habilidade de questionar, e este comodismo acabou por impulsionar o protesto da Contracultura.

Crê-se na objetividade do conhecimento científico e no parecer do especialista, autoridade do discurso tecnológico. A complexidade que as atividades humanas atingiram fuge da capacidade de resolução do cidadão comum, tornando-se então estritamente necessária a presença de peritos devidamente preparados. Até mesmo nos aspectos supostamente pessoais como comportamento sexual, educação dos filhos e recreação, surgem esses especialistas para orientar e normatizar a conduta do cidadão. É uma sociedade em que o governo se justifica através do técnico, que, por sua vez, usa a ciência para justificar-se (KOHLER, 1997, p. 12).

Conforme Frühauf (2011, p. 45), o movimento de contracultura foi caracterizado na década em que surgiram os *Hippies*, os festivais de *Rock*, o consumo de drogas e a valorização das doutrinas orientais. Todos estes elementos e a postura *underground* influenciaram e afirmaram a identidade dos jovens que, por meio da arte em geral e da música, mostravam suas posições e alternativas de vida. Os Hippies se opunham aos valores culturais como trabalho, ascensão social, patriotismo e nacionalismo. Músicos como Jimi Hendrix, Janis Joplin no Festival de Woodstock de 1969 em Nova Iorque foram alguns dos destaques dentro das manifestações de contestação deste período.

Nesse cenário se destacou o festival Woodstock Music and Art Fair realizado no ano de 1969 nos EUA, que pregava três dias de paz e música para um público em sua grande maioria formado pelos hippies. Os grandes encontros de contraculturalistas ocorriam nesses festivais, onde procuravam criar naquele momento, um novo mundo idealizado, que fugisse aos limites do Sistema (FRÜHALF, 2011, p. 51).

O movimento se propagou vindo dos Estados Unidos da América para diversos países, entre eles o Brasil nos anos sessenta: “O ano de 1960 inaugurou uma década que, por razões de ordem econômica, política, e sobretudo cultural costuma ser caracterizada no imaginário ocidental como anos rebeldes” (CAPELLARI, 2007, p. 2). Kohler declara que as ideias deste movimento “tiveram influências em diversos setores da vida humana, inclusive nas manifestações artísticas” (1997, p. 1). As artes plásticas e o cinema desenvolveram temas ligados ao universo urbano além do engajamento político. Grupos de teatro no Brasil montaram espetáculos que revelavam a condição do país. Conforme Mostaço; Seidler Júnior (2003, p. 6) estas peças debatiam, criticavam e contestavam a situação vigente, seguindo as tendências do movimento de Contracultura.

As artes acabaram por sofrer grandes transformações, sendo um dos veículos mais atuantes na divulgação dessas ideias. Frühalf (2011, p. 51) afirma que o movimento encontrou na música “um de seus maiores meios de expressão, onde o som das guitarras e os versos ecoavam frente à violência das guerras”. Zuza Homem de Mello (2010, p. 215) conta que a própria plateia dos conhecidos festivais de música brasileira dos anos 60 estava em sintonia com o movimento artístico, que falava da realidade social, e as músicas dos festivais passaram “a ter como bordão o protesto contra a ditadura militar [...] e mesmo quando não eram a plateia tratava de convertê-las nesse protesto”.

Tão sintonizada que, ao menor sinal, era capaz de decodificar, nas letras e músicas, aquela realidade de insatisfação com a ditadura militar e com a impossibilidade de expressar suas ideias (MELLO, 2010, p. 215).

No Brasil, devido ao Golpe Militar ocorrido em março de 1964, o tropicalismo adquiriu forte conotação política, visando conscientizar e mobilizar a sociedade, assumindo um papel relevante no cenário político brasileiro. A música brasileira apresenta em seu repertório inúmeras canções de protesto, com artistas que se envolveram em projetos culturais de cunho político, como *Caetano Veloso* em suas canções *Alegria, Alegria* e *É proibido Proibir* e *Chico Buarque* na peça e na canção *Roda Viva*.

1.3.2 Os Festivais da Canção e o Tropicalismo

Esses movimentos chegaram ao Brasil dando origem ao manifesto artístico chamado “Tropicália”, que contava com artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Rogério Duprat e Tom Zé. O ponto culminante dos manifestos contra o governo militar e a ditadura atinge seu auge em 1968, e as “armas” utilizadas foram manifestações artísticas que para driblar a censura, usavam suas próprias especificidades, como o uso de metáforas para atingir seus objetivos.

Essa nova massa política conheceria seu momento de maior agitação nas passeatas de 67/68. Espetáculos como o show *Opinião*, que estreou em dezembro de 64 e que foi a primeira resposta ao golpe, mais as encenações do Teatro de Arena, influenciaram a classe média jovem que engrossaria as fileiras das citadas passeatas (KOHLENER, 1997, p. 18).

Favaretto (2000, p. 19) em seu livro intitulado *Tropicália alegoria alegria*, cita canções como *Alegria, Alegria* (4º lugar no festival de 67) e *Domingo no Parque* (2º lugar no festival de 67) sendo obras que “destoavam de outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira)”. Essas canções foram lançadas no 3º Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, em outubro de 1967. Outras canções como *Sabiá* de Chico Buarque e Tom Jobim, eram consideradas mais conservadoras por terem as características que seguiam os padrões composicionais utilizados nas décadas que antecedem este período. O uso de instrumentos de orquestra nos arranjos, harmonia elaborada, sem a inclusão de instrumentos populares como a guitarra, que começava a ganhar força com o rock internacional, eram algumas destas características.

A peça de teatro *Roda Viva* de Chico Buarque foi considerada segundo Mostaço; Seidler Júnior (2003), o auge do tropicalismo no teatro. No ano de 1967, Chico Buarque escreveu a peça que enfocava a vida, a paixão e a morte de um ídolo da canção popular, retratava a necessidade da indústria fonográfica em produzir estes ídolos e substituí-los quando conveniente fosse: “[...] o tortuoso caminho de um recente ídolo dentro da recente máquina poderosa em que se transformou o mercado de consumo” (MOSTAÇO; SEIDLER JÚNIOR, 2003, p. 6). Um Coro foi colocado na peça, e intervia em todo o texto. O

grupo representava por um lado o povo esfarrapado, que segundo a leitura de Carvalho (2004, p. 3) não tinha direito algum sobre a liberdade democrática; em outros momentos representava a massa que consumia e ao mesmo tempo passava por cima do que havia sido apresentado para consumir outros produtos:

Comentava a situação, tendo por base uma malha cor de carne por onde sobrepunham mantos, máscaras, produtos de consumo, túnicas, entre outras coisas. Faziam as macacas de auditório (fãs), as velhas matronas, os jovens do iê-iê-iê, a procissão, ou seja, transitavam por várias personagens que apareciam em grupo, representando classes (MOSTAÇO; SEIDLER JÚNIOR, 2003, p. 9).

Chico Buarque escolheu o teatro para poder manifestar sua crítica sobre aquele momento na cultura num âmbito geral: a televisão, como meio de comunicação que atingia a muitos numa velocidade e amplitude grande, dominava os meios de comunicação em massa. Mesmo sendo para um público menor, sua intenção de atingi-lo para esclarecer o que estava acontecendo na realidade brasileira foi percebida devido ao sucesso do espetáculo, e conforme Mostaço; Seidler Júnior (2003, p. 13-14), “o espetáculo gerava uma relação de amor e ódio” e “eram constantes as ameaças de ataque, nos mais diversos níveis”:

Em São Paulo o espetáculo sofre a agressão do Comando de Caça aos Comunistas, que espanca o elenco e destrói os cenários. Os culpados restam impunes, mas o elenco se rearticula e inicia uma excursão nacional. Em Porto Alegre é novamente agredido, obrigado a encerrar a carreira de um dos maiores sucessos teatrais da década de 60⁴⁷.

Nelson Motta, em entrevista ao documentário *Uma noite em 67*⁴⁸ (2010), revela que a emissora TV Record tinha praticamente o

⁴⁷ (ibidem, p. 1)

⁴⁸ Dirigido por Ricardo Calil e Renato Terra, *Uma Noite em 67* conta a história da disputa final do 3º Festival de Música da emissora da TV Record em outubro de 1967. Além disto, o documentário traz registros sobre o movimento Tropicalista, seus representantes, artistas que se tornaram figuras históricas no

monopólio dos musicais da época, com um contrato de noventa por cento da música brasileira, além do interesse de estimular a rivalidade entre os artistas, visava que estes programas fossem para jornais, rádios e para a vida das pessoas. Mello (2010, p. 214) afirma que neste terceiro festival, a Record teria atingido seu auge, e que “jamais haveria outro igual”.

Muitas canções dos festivais tinham teor político e suas letras influenciavam o gosto do público. Artistas como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil que hoje fazem parte da história da música brasileira surgiram nestes festivais, e se classificaram entre os primeiros colocados com canções que sobreviveram ao tempo. André Nigri na revista Bravo, fala sobre a mudança do novo tipo de artista e público que surgem nesta época:

Pode dizer que o Festival de 1967 da TV Record dividiu a música brasileira em antes e depois. Ficaram para trás os cantores que usavam terno e smoking, os intérpretes que apenas cantavam o amor e os fãs que idolatravam seus ídolos à distância (NIGRI, 2010, p. 26).

No mesmo documentário⁴⁹, Caetano Veloso comenta sobre a sua desaprovação de uma passeata organizada e realizada em junho de 1967, contra a adição da guitarra elétrica na música brasileira, pois alguns músicos e críticos da época acreditavam que a guitarra seria o símbolo da invasão do *Rock* e do dito “lixo americano” no país. Segundo Nigri, a própria TV Record organizou a passeata como jogada de marketing com o objetivo de “mobilizar os fãs de Elis Regina”, pois o programa vinha enfrentando baixos níveis de audiência:

O que parecia um evento de alto teor político – o pobre instrumento de seis cordas representaria a dominação da cultura estrangeira sobre a música brasileira – era, na verdade, uma jogada de marketing orquestrada pela televisão (2010, p. 27).

cenário musical brasileiro, conectados a um momento sócio-político: a Ditadura Militar que governou o país entre os anos de 1964 até 1985.

⁴⁹ Uma noite em 67, (2010).

Conforme Mello (2010, p. 173), a passeata supostamente foi um protesto na tentativa de conscientização da invasão da música estrangeira, que acabou sendo “celebrizada” como a “Passeata contra as guitarras elétricas”. Entretanto o mesmo autor, assim como Nigri, afirma que o principal objetivo da passeata foi a salvação do modelo do programa com Elis Regina e Jair Rodrigues: *O Fino da Bossa*, por consequência de sua baixa audiência.

Caetano e Nara Leão foram contra o movimento, e ele afirma que era uma decisão política dele e de Gilberto Gil de colocar uma guitarra elétrica e uma banda de rock nos arranjos de suas composições, além de ser uma decisão oposta à atitude da passeata, que entrou para a história como um episódio patético, segundo alguns participantes da própria passeata em entrevista ao documentário. Caetano acompanhado do grupo argentino *Beat Boys*, entrou em palco do 3º Festival de Música de 1967 e introduziu a guitarra no seu arranjo de *Alegria, Alegria*.

Gilberto Gil na mesma noite do evento, convidou os Mutantes para participar do festival cantando *Domingo no Parque* com arranjos de Rogério Duprat, arranjador de destaque dentro da *Tropicália*, que apresentou os Mutantes ao compositor. A estética das canções e dos arranjos acabou vencendo as velhas convicções do júri e da plateia mais conservadora da época. Com relação aos arranjos, Naves (2010, p. 97) observa que a introdução destes instrumentos musicais foi também uma forma de atuação como alegoria: “não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado”.

Assim, ao adotar a guitarra elétrica – proveniente do rock e do iê-iê-iê – num cenário musical marcado por posições nacionalistas exacerbadas, os tropicalistas assumem uma atitude de incorporação da cultura de massa e do elemento estrangeiro [...] (NAVES, 2010, p.97).

Ainda no festival, Chico Buarque concorreu com *Roda Viva*, composição inédita que trouxe uma crítica ao sistema (“*a gente vai contra a corrente*”) e tirou 3º lugar. Mello (2010, p. 206) revela que Chico Buarque escreveu a peça *Roda Viva* “inspirado na vida que vinha levando”. O grupo de vozes masculinas *MPB 4* fez um arranjo vocal e executou com o compositor no festival. Ao final, foram ovacionados pelo público:

O final era irresistivelmente contagiante, levando o público a cantar junto as quatro vezes, ajustando-se perfeitamente ao *affrettando*, e prorromper em aplausos ao final. Um dos mais perfeitos arranjos de toda a era dos Festivais fez "Roda Viva" levar ao delírio total até mesmo quem não torcia pela canção (MELLO, 2010, p. 207).

Chico Buarque comenta no documentário que se viu um pouco sozinho nesta história de mudanças na música, como se fosse escolhido para ser o representante do que seria uma “música com atitude ou postura conservadora”, mesmo tendo apenas 23 anos na época. Edu Lobo, vencedor do 3º Festival de 67 apresentando a música *Ponteio* com 22 anos de idade que também compôs canções consideradas de protesto⁵⁰, comenta sobre a diferença do tropicalismo, com sua atitude inovadora em palco, além do tipo de roupa mais “moderna” para a época.

A televisão era considerada por muitos intelectuais como o símbolo do consumo e da degradação do sistema capitalista. Apesar disto, este meio de comunicação era considerado pelos artistas populares “um veículo capaz de divulgar esse imaginário sobre o morro e o sertão” (CONTIER, 1998, p. 8).

Esses artistas, embora não negassem a importância do *jazz*, da Bossa Nova, tinham consciência da impossibilidade de atingir o público alvo: o sertanejo ou o favelado. Consideraram a canção como uma estratégia *não determinante*, mas como uma prática artístico-política capaz de contribuir no sentido de *iluminar* ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinante no Brasil⁵¹.

Segundo Contier (1998, p. 1), ocorreu após a década de 60 a ampliação do mercado consumidor direcionado aos “novos mitos da música popular”, que através da canção de protesto expunham suas ideias e ideais políticos, “inspirados na função social e política da

⁵⁰ Sobre a questão da canção de protesto, ver Contier (1998).

⁵¹ (ibidem)

música”. As denúncias sociais acabaram se tornando temas das canções de protesto com o objetivo de conscientizar o povo brasileiro, através de “críticas contundentes”. Alguns exemplos dos temas das canções giravam em torno do morro e do sertão, como *Borandá*, de *Edu Lobo* (1966) e *Opinião*, de *Zé Keti* (1967). “De um lado críticas às estruturas fundiárias e à vida miserável do nordestino, [...] e, de outro, o cotidiano dos favelados, dos sambistas, dos homens pobres dos grandes centros urbanos”⁵².

A chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa (CONTIER, 1998, p. 2).

Além dos famosos festivais transmitidos pelas emissoras de televisão, o *Show Opinião* em dezembro de 1964 em Copacabana, tornou-se um dos mais marcantes sucessos da história do teatro brasileiro, com apresentações de canções que traziam os problemas sociais nas letras escritas por Zé Keti, Edu Lobo, Carlos Lyra, João do Valle, Heitor dos Prazeres, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes, etc. As canções de protesto falavam sobre o morro e o sertão, e muitos artistas tornaram-se conhecidos do público através da exposição neste evento.

Gilberto Gil em entrevista ao documentário *Uma noite em 67*, comenta sobre suas intenções de trazer novidades nas composições inserindo a *música pop* que vinha de fora do país, como a influência dos Beatles. Unir o movimento do rock com manifestações típicas da música nordestina, provocou em Gilberto Gil um desejo grande de “arar, semear coisas novas para dar novas plantas” na música brasileira. O compositor afirma ser ainda hoje adepto desta ideia. Um depoimento de Gilberto Gil se dá neste documentário, onde ele fala sobre o movimento tropicalista como sendo uma fase “agônica” de sua vida musical. O compositor explica que em sua música não cabia divisão, separação do que seriam características tropicalistas, que se diferenciavam da música que já vinha sendo feita no país. Abaixo a transcrição literal deste trecho da entrevista de Gilberto Gil no documentário:

⁵² (ibidem, p. 9)

Pra que eu pudesse minimamente contribuir para o projeto tropicalista que teve que se destacar então do resto, eu tive que, o tempo todo que ser puxado pelo Caetano. Puxado literalmente pelo Caetano, puxado por ele e: “-Vamo lá e tal e coisa!”, porque por mim mesmo, eu não teria feito a...a...a...siania né, a divisão, aquilo tudo era uma agonia pra mim. Eu não, ...não é o...o espírito da minha música não é esse, minha música é...é o “OM” né (risos). É o que ela quer ser né, então, então não cabe divisão nenhuma, nada que: aqui, até aqui é uma coisa, e até....não era, eu, então, aquilo tudo, o tropicalismo foi a fase agônica da minha vida musical (informação verbal)⁵³.

O relato de Gilberto Gil pode ser mais bem compreendido se verificarmos o argumento de Naves (2010, p. 96-97), que situa a Tropicália como um momento onde a “forma canção” sofre um “abalo”. A autora acredita que como os elementos visuais e performáticos fizeram parte da “estética tropicalista”, a canção “perde em autonomia”, pois não se realiza somente através da voz, mas o corpo está muito presente “já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias”.

A estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita (NAVES, 2010, p. 97).

A partir de 1964 a ideia de composição na música brasileira foi também vinculada ao centro de confluência de questões políticas e culturais, associadas aos impasses criados com o golpe militar. “É justamente a partir desta data que se cria, de fato, a categoria *canção de protesto*” (NAVES, 2004, p. 38). No III Festival Internacional da Canção transmitido pela TV Rio e pela TV Globo em 1968, Geraldo Vandré competiu com a música *Pra não dizer que não falei de flores* e ficou em segundo lugar, atrás de Chico Buarque e Tom Jobim com a canção *Sabiá*. Sua música foi censurada pelo governo militar, e acabou

⁵³ Gilberto Gil. Entrevista para o documentário *Uma Noite em 67*, 2010.

se tornando um hino de resistência do movimento civil e estudantil da época. Um ano antes Geraldo Vandré foi vencedor da disputa no II Festival da Música Popular Brasileira em 1966, com a música *Disparada* interpretada por Jair Rodrigues. Segundo Naves (2004, p. 35), o compositor “tornou-se uma figura-símbolo da canção de protesto do período”, que culminou na “perseguição política que o levou a se exilar no Chile”.

Outro fato envolvendo a ditadura militar aconteceu em 27 de dezembro de 1968, onde Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos por suas atitudes consideradas “anárquicas” nas canções e apresentações realizadas nos festivais da canção e em boates juntamente com os Mutantes.

[...] Caetano e Gil foram acordados por agentes da Polícia Federal, que numa ação Kafkiana, enfiaram os dois numa caminhonete e os levaram para o Rio de Janeiro (moravam em SP) sem maiores explicações (SEVERIANO, 2008, p. 386).

Os artistas tiveram espetáculos suspensos por terem um comportamento fora dos padrões, tanto que foram presos como “infratores da moral e dos bons costumes” (NAVES, 2010, p. 112). No ano seguinte veio o exílio dos dois músicos, e o tropicalismo foi “adormecido” no cenário nacional. Exilados, moraram em Londres por dois anos e meio (de agosto de 1969 a janeiro de 1972).

A despedida de Gil, com o irônico samba “Aquele abraço” provoca impacto. A canção foi mostrada ao público pela primeira vez no show de despedida dos compositores, em julho de 1969, no Teatro Vila Velha, em Salvador. “Aquele abraço” tornou-se o hino carnalizado de toda uma geração que se sentiu oprimida pelo regime militar e por outros constrangimentos culturais (NAVES, 2004, p. 57).

1.3.3 Experimentalismo no cenário da música brasileira

A proliferação das tecnologias, segundo Valente, marca o século XX trazendo sonoridades múltiplas que afetam a vida do cidadão; e ocorre que a escuta destes sons mais diversos “tende a tornar-se progressivamente mais barulhenta”. “Sendo assim, o presente é mais

ruidoso que o passado e será, provavelmente, mais *silencioso* que o futuro...” (VALENTE, 2006, p. 1). Com a paisagem sonora se modificando, Valente entende que os gostos e as concepções artísticas modificam-se paralelamente: a autora cita em seu artigo⁵⁴ composições na música de concerto do início do século XX, que abarcaram as novas sonoridades incorporando-as como timbres musicais.

Pela primeira vez na história, a paisagem sonora é o palco de ruídos contínuos, gerados pelas máquinas a combustão, elétricas e outras que surgirão pelos anos afora (VALENTE, 2006, p.1).

Com a chegada de Hans Joachim Koellreutter⁵⁵ no Brasil e a formação do grupo Música Viva por volta de 1940, novos temas tratando das evoluções da linguagem tonal entraram em debate no país. Koellreutter foi professor de inúmeros músicos brasileiros⁵⁶ que se destacaram na história da música no Brasil. “O grupo Música Viva trouxe como principais pontos da pauta de trabalho a educação e a criação” (RAMOS, 2011, p. 58). Ramos e Camargo enfatizam o fato de que alguns membros do grupo Música Viva eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro, e por este motivo, as obras tinham forte cunho ideológico. Camargo (2010b, p. 5) descreve também que este movimento “enfatizava discussões sobre estética e técnica de composição”, técnicas estas que eram utilizadas na Europa e em outras partes do mundo. A característica do grupo, segundo a mesma autora, era o “ecletismo técnico-estético” da linguagem musical:

[...] destacando a função social da música e o engajamento político da obra de arte. A música deveria deixar de ser uma expressão individual e pessoal, para tornar-se social e representar mais

⁵⁴ “As várias vozes da voz: sobre o experimentalismo na obra de Gilberto Mendes”. Ver em referências.

⁵⁵ O compositor veio para o Brasil exilado da Alemanha em 1937 por causa da sua postura antinazista no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial. (RAMOS, 2011, p. 57-58)

⁵⁶ Alguns alunos: Tom Jobim, Gilberto Mendes, Claudio Santoro, Tom Zé, Nelson Ayres, Damiano Cozzella, Severino Filho (Os Cariocas) e José Miguel Wisnik.

amplamente a humanidade (CAMARGO, 2010b, p. 6).

Em 1961, com a mesma linha de pensamento, o grupo Música Nova⁵⁷ inicia suas atividades através da união de quatro compositores: Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Damiano Cozzella. Oliveira (1999, p. 50) cita ainda os nomes de Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, e Alexandre Pascoal como os representantes do Manifesto Música Nova assinado em julho de 1963. A proposta do grupo era a adequação da música brasileira ao mundo contemporâneo, e segundo Ramos (2011, p. 104), o serialismo e o dodecafonismo foram utilizados como técnicas de composição. Em seu artigo sobre Rogério Duprat, Gaúna (2002a) discorre sobre a peça *Organismo*⁵⁸, comentando ser um exemplo de composição que apresentou a inserção da técnica do serialismo, aplicado sobre a poesia (de mesmo nome) do poeta Décio Pignatari.

Dois compositores do grupo Música Nova criaram peças de música vocal. Dentro das explorações cênicas na música coral, a já citada peça *Ruidismo dos Pobres*⁵⁹ de Damiano Cozzella, é considerada por Oliveira (1999) e Camargo (2011) como uma das composições precursoras do experimentalismo vocal aliadas à presença de elementos críticos. Juntamente com *Nascemorre* (1963); *Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola)* de 1966 e *Asthatour*⁶⁰ de 1971, de Gilberto

⁵⁷ “Em 1963 foi lançado o “Manifesto Música Nova” cuja proposta “Compromisso Total com o Mundo Contemporâneo” se parecia e muito com a do grupo Música Viva.” “O Grupo Música Viva (1938-1952) tinha na implantação e divulgação de novas técnicas composicionais, umas das principais metas de seu trabalho.” (RAMOS, 2009, p. 1). Ver também Ramos (2011).

⁵⁸ Ver poema e partitura em anexos, figuras 30, 31, 32.

Ver também Gaúna (2002b).

⁵⁹ Ver vídeo da peça em referências e partitura em anexos, figura 33.

⁶⁰ Ver vídeos da peça em referências e partitura em anexos, figura 34.

Ver também: FRANCATO, Adriana. **Asmathour (1971)** – Para Coro e Percussão – De Gilberto Mendes: Uma Abordagem Analítica do Uso de Contrastes de Densidade e de Intensidade. In: OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM - Ano 11, n. 11 (dez, 2005) – Campinas, SP: ANPPOM, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_full.pdf>. Acesso em 18 ago. 2013.

Mendes, estas obras estariam inseridas num conceito estético concretista, dando início à abertura de experimentações teatrais dentro dos coros daquele período.

Em seu artigo, Camargo (2011, p. 160) acrescenta que surgiram nesta época expressões musicais distintas, com propostas de “novos paradigmas de escrita coral” e trabalho de “encenações na performance musical”. Oliveira contextualiza *Asthmatour*: “é um jingle sobre viagens aéreas organizadas por uma agência de viagens (Asthmatour)”. São feitas experimentações com gargarejos, onde frases são cantadas com água na garganta, “bombinha antiasma e ação cênica de um “ouvinte” disfarçado na plateia que sobe ao palco tentando esganar um cantor” (OLIVEIRA, 1999, p. 53). Sobre a mesma obra, Valente (1999, p. 207) expõe que o compositor explorou “intensamente os sons respiratórios, vocais e bucais”, oferecendo um material rico para a “abordagem do ruído” que é produzido por palmas, estalos de dedos, instrumentos de percussão, ruídos de boca e da voz que sugerem segundo Valente uma “paisagem sonora onomatopaica”⁶¹. Inserem-se também falas dramáticas que imitam a linguagem da propaganda, “imitando a emissão afetada das garotas-propaganda”⁶².

Valente classifica a obra *Nascemorre* (poema de Haroldo de Campos) como um dos marcos na história da música vocal, e chama atenção para a inexistência de alturas fixas substituídas por uma marcação de faixas de frequência próximas da fala. Também destaca o fato do compositor tornar esta obra um marco

[...] ao introduzir os paradigmas do serialismo integral, da não-periodicidade, da não-discursividade, do aleatório, na construção formal. É igualmente a porta de entrada do gesto e da ação (*performance*) como *teatro musical* (VALENTE, 2006, p. 8).

A mesma autora explica que *Nascemorre*⁶³ por ter todas estas características, necessita de uma notação diferenciada, pois o

⁶¹ (ibidem)

⁶² (ibidem)

⁶³ Para uma leitura analítica da obra, ver o artigo de Anselmo Guerra.

Disponível em:

<http://www.academia.edu/823807/Uma_Visao_sobre_nascemorre_de_Gilbert_o_Mendes>. Acesso em 15 set. 2013.

pentagrama comumente utilizado para a edificação de partituras é insuficiente⁶⁴:

A obra tendo sido composta a partir de blocos microtonais exige uma escritura diferenciada, verdadeiros gráficos e diagramas que possibilitem a execução prevista pelo compositor (VALENTE, 2006, p. 8-9).

Além do experimentalismo realizado fora do âmbito da música popular urbana, Rogério Duprat que fazia parte do grupo Música Nova foi o arranjador de inúmeras canções de sucesso do período da Tropicália, e trabalhando com canções de consumo procurava em seus arranjos unir a música popular e erudita. Teve relevante participação no tropicalismo⁶⁵, assinando arranjos para os principais discos do movimento. Gaúna (2004, p. 2) conta que Duprat, desestimulado a compor música erudita que acabava sendo direcionada a uma pequena elite, intensificou seus trabalhos no âmbito popular. Desta maneira, Duprat deu um “tratamento sonoro mais *pop*” em seus arranjos para o movimento da Tropicália, e um de seus trabalhos mais conhecidos foi o arranjo da canção *Domingo no Parque*, que se classificou como o melhor do III Festival de MPB da TV Record, em 1967.

Augusto de Campos também esteve atento à riqueza de informações presente no arranjo de “Domingo no Parque”, quando observou que a junção de fragmentos documentais (ruídos no parque) com o uso de instrumentos orquestrais somada ao ritmo marcadamente regional, a exemplo da capoeira, com o berimbau associado

⁶⁴ Ver excertos da partitura em anexos, figuras 35 e 36.

Para ver mais excertos da obra *Nascemorre* e das outras obras do mesmo compositor uma boa referência é o livro de Valente (1999, p. 167). A autora trata das obras de Gilberto Mendes no capítulo VII: *A música de Gilberto Mendes*.

⁶⁵ Ver site Tropicália em Referências.

Ver também: Entrevistas com Rogério Duprat. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/entrevista-rogerio-duprat>> e <<http://olicruz.wordpress.com/2008/08/07/a-mais-completa-entrevista-de-rogerio-duprat/>>. Acesso em 20 fev/2013

aos instrumentos elétricos e à vocalização típica de Gil, deu origem a um arranjo bastante complexo (GAÚNA, 2004, p. 4).

O documentário *Os Alquimistas do Som*, com direção de Renato Levi no ano de 2003, trata da experimentação na Música Brasileira. Com incursões de músicos no experimentalismo, temos a incorporação do ruído na música, do objeto cotidiano nas gravações e performances. Lenine no seu depoimento ao documentário justifica o uso da experimentação na música brasileira, acreditando que a mesma está associada ao fato do povo brasileiro ser um povo mestiço e de ter uma “cultura híbrida”. Arrigo Barnabé diz ser vantajoso desfrutar da experimentação com liberdade no continente americano, podendo sentir-se mais solto e ousar à vontade pelo fato de termos “menos tradição”, ou seja, não termos uma tradição tão forte e solidificada como, por exemplo, a cultura europeia.

Entende-se por “menos tradição” o fato de o Brasil não ter desenvolvido a cultura musical erudita como os países europeus, inclusive, nós recebemos esta cultura pronta, inserida e “cultivada” pelos próprios nativos vindos da Europa. Desta forma, esta cultura mais “elitizada” sofreu grandes transformações quando entrou em contato com a cultura indígena e africana. Compreende-se a defesa do experimentalismo citada por Lenine como uma “cultura híbrida”, que teve maior liberdade de criação em todo o continente americano. Aliado a todo este conceito de experimentalismo, o contexto sociopolítico pode ter contribuído nessas composições. No final da década de 1970, Tom Zé compôs na tentativa de encontrar um sentido com intuito de denunciar ao público a alienação sofrida pela população. Em entrevista ao mesmo documentário, o compositor acredita que toda esta movimentação naturalmente veio com o mundo da propaganda, muito ligado ao consumo e às “ vaidades públicas”. Sobre a sua justificativa do uso da experimentação na sua composição, Tom Zé traz um novo elemento, declarando que não sabe fazer o “comum” dentro dos padrões musicais de composição:

Tem pessoas que a vontade de experimentar já é o natural, porque eles não sabem fazer o comum. Eis aqui um caso assim. Eu não experimento não é pra ser melhor do que os outros, o que eu faço de experimental é porque eu não sei fazer o feijão com arroz. Se eu soubesse fazer uma boa música caipira pra vender um milhão de discos, talvez eu

não tivesse aqui sendo entrevistado por vocês (informação verbal)⁶⁶.

Músicos convidados para os depoimentos no documentário como Lenine, Egberto Gismonti, Arnaldo Antunes e Júlio Medaglia acreditam que desde o início do século XX ocorre experimentação na música brasileira, com exemplos de Pixinguinha, Noel Rosa, Carlos Gomes e João Gilberto. A Bossa Nova, com sua experimentação de linguagem, sofisticação harmônica e exploração timbrística, vem segundo Tom Zé em 1958 a “parir o Brasil”. O compositor afirma que o Brasil antes disso não existia: “Nós éramos um negócio na periferia do planeta que ninguém sabia o que era”⁶⁷. Machado (2011, p. 59) menciona João Gilberto como criador de uma “dicção autoral” para suas interpretações, pois correlacionava a realização vocal com a execução instrumental, colocando o cantor em relação de equilíbrio com a instrumentação.

Júlio Medaglia no mesmo documentário apontou a chegada da Tropicália, proferindo sobre a reunião de tudo que era “música ou não música, vanguarda ou retaguarda, o que era experimentalismo e o que era já conhecido”, onde todos os valores se misturavam. A ruptura entre os gêneros e entre as linguagens foram marcas muito fortes no tropicalismo. Arrigo Barnabé comenta sobre a efervescência e mistura de linguagens, a troca de experiências entre pessoas da música contemporânea como Rogério Duprat e Júlio Medaglia com jovens intelectuais como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé neste mesmo período. Naves (2010, p. 120) comenta que após o tropicalismo, a geração seguinte dos anos 70 deu continuidade “à maneira tropicalista de desconstruir a canção”; sendo assim, na sequência o texto trata sobre a atuação de músicos como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, que aplicaram outras tendências e experimentaram combinar elementos da música erudita (dodecafonismo e atonalismo) com o popular nas composições.

1.3.4 Vanguarda Paulista

A chamada *Vanguarda Paulista* nasceu nos anos 80 no cenário musical brasileiro com bandas independentes que, conforme Ghezzi

⁶⁶ Tom Zé. Entrevista para o Documentário Os Alquimistas do Som, 2003.

⁶⁷ (ibidem, 10min45s)

(2003, p. 46) surgiram no circuito universitário e “faziam parte de um universo paralelo da MPB”. Alguns grupos que fizeram parte deste período foram: Premeditando o Breque, o Grupo Rumo, Língua de Trapo, Bandas Sabor de Veneno e Isca de Polícia. O compositor Arrigo Barnabé misturou dodecafonismo e atonalismo na sua composição experimentalista, característica do movimento da época. Segundo Machado (2011), Itamar Assumpção foi considerado um dos representantes deste movimento com a tradição do samba e mistura com rock, reggae e funk em letras de crítica social, influenciado pelo academicismo de Arrigo Barnabé. O nome *Vanguarda Paulista* é um batismo conferido pela imprensa, reunindo grupos que não possuíam uma unidade estética, mas tinham o desejo de realizar algo novo.

Todos os grupos mencionados traziam inovações à MPB instituída: Arrigo Barnabé e o sistema atonal; a relação entre texto e melodia pensada como entoação pelo grupo Rumo; Itamar Assumpção e suas incursões pela sobreposição de ritmos; e a linguagem despojada e irreverente, a sátira do cotidiano, e o humor presentes nas composições do Premê e do Língua de Trapo (GHEZZI, 2003, p. 47).

Arrigo Barnabé trouxe para a canção popular elementos da produção erudita contemporânea, como a técnica de escrita combinada com vocalizações muito agudas, que conforme Machado (2011, p. 54) eram utilizadas pelas cantoras com “emissão sem *cobertura* e desprovida de *vibrato*, numa aproximação com a canção popular”. Através desta exploração sonora, eram criadas novas texturas musicais e performances que ganhavam valorização pela presença do componente cênico/dramático. Nas cenas do documentário intitulado *Daquele Instante em Diante* (2011) com direção de Rogério Velloso, percebe-se todos estes elementos em palco, nos shows da banda do músico *Itamar Assumpção*, sempre com três ou quatro cantoras executando os solos e vocais da banda. Arrigo e Itamar trabalharam juntos em arranjos, composições e shows com os grupos *Sabor de Veneno* e *Isca de Polícia*, onde o teatro e a dança eram incorporados aos espetáculos.

Referenciais estéticos e técnico-vocal foram levados ao extremo com novas vocalidades estridentes e metalizadas, além da exploração dos agudos. Neste cenário destacaram-se vozes como Eliete Negreiros, Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Suzana Salles, Neuza Pinheiro e Ná Ozzeti, que fizeram parte dos grupos e das produções fonográficas do

período. Surgem padrões de afinação com referências que privilegiaram a relação música/texto, como por exemplo, *Ná Ozzetti* que executou intervalos inferiores a um semitom, e estabeleceu estes novos padrões de afinação.

A música dodecafônica de Arrigo, a variação rítmica de Itamar, e a canção entoativa do Rumo exigiam intérpretes que contassem com recursos vocais privilegiados, como por exemplo, grandes saltos intervalares, impositões, agilidade e precisão rítmica, extrema afinação, extensão vocal, timbre, sustentação, volume, etc (GHEZZI, 2003, p. 49).

Os músicos de vanguarda partiram para produções independentes veiculando seus próprios trabalhos, pois a indústria cultural da época não aceitava estas novas propostas enumeradas anteriormente com certa ousadia e inovação. Machado (2011, p. 46) conta que “a indústria se disponibilizava a correr um risco planejado quando inseria um novo produto no mercado”.

Na cidade de São Paulo, esse segmento tornou-se o meio possível para muitos músicos, compositores e intérpretes que produziam um trabalho não afinado com os referenciais estéticos predominantes no grande mercado fonográfico. Reuniram-se artistas de tendências muito diversas, movidos pelo reconhecimento de sua situação nesse mesmo mercado⁶⁸.

Já Vicente (2005, p. 2) explica que como o país passou por uma forte crise econômica nos anos 80, o cenário acabou se modificando: houve um aumento da seletividade da indústria, ocorreu a “redução do elenco” e os artistas “não classificáveis dentro dos segmentos de mercado” que passa a ser privilegiado como o Rock, a música romântica e a música infantil, foram marginalizados. A Vanguarda Paulista inicialmente tinha um público restrito dentro do meio universitário, e aos poucos espaços de divulgação independentes (como o teatro *Lira Paulistana*) foram palco destes artistas. Fenerick (2003, p. 3) afirma que o teatro “passou a funcionar como um agente catalisador da cultura

⁶⁸ (ibidem)

universitária *underground* da época”. O teatro *Lira Paulistana* fundado em 1979 viu através de seus diretores um público consumidor deste tipo de produção cultural, e Ghezzi (2003, p. 99) conta que após um ano de funcionamento, o *Lira Paulistana* “dava início às suas primeiras produções *independentes*”, se transformando em uma gravadora e editora independente.

Tetê Espíndola, cantora que tinha sua produção independente, em entrevista ao programa *Som do Vinil* (s/a) fala da sua identificação com os sons dos pássaros em seu primeiro trabalho independente do disco *Pássaros na Garganta*. A cantora tentava emitir sons que imitassem pássaros, e utilizava sua própria técnica com sons agudos através da escuta deste canto, apesar de nunca ter estudado canto formalmente. “É que ela tem uma concepção meio mística a respeito de seu canto e de sua voz aguda” (COSTA, apud MACHADO, 2011, p. 62). Apesar de não abrir mão do seu estilo de canto, o contato com *Arrigo Barnabé* oportunizou um crescimento musical à cantora, através da participação nos vocais da banda *Sabor de Veneno*, que aproximou e colocou Tetê na *Vanguarda Paulista*. Foi convidada por *Arrigo Barnabé* (parceiro da artista no seu disco *Pássaros na Garganta*) para fazer os vocais do disco independente *Clara Crocodilo* de 1980, e *Tetê* abriu um amplo espectro de experimentos sonoros vocais.

Outro grupo paulistano (integrantes masculinos) que surgiu no ano de 1979 com o nome de “Laert e seus Cúmplices”, ganhou o nome *Língua de Trapo*⁶⁹ em 1980, e se destacou no movimento da *Vanguarda Paulista*. Sua formação foi a partir de músicos independentes como Laert, Guca Domenico e Pituco, que se apresentavam no Teatro *Lira Paulistana*, em Pinheiros. Por ter surgido durante a ditadura militar, o grupo apresentava em suas músicas conteúdo de crítica política e social, e em 2013 o grupo fez um show em comemoração dos seus 33 anos de existência no SESC Pompeia.

Luiz Tatit com o *Grupo Rumo* (fundado em 1974) explora o canto falado e faz uma redefinição dos padrões de afinação a partir do elemento entoativo, às vezes com características de *recitativo* como na composição *Canção Bonita*. Naves (2010, p. 120) comenta que o *Grupo Rumo* explorou o potencial musical de ritmos e de “modulações da fala brasileira”. Machado analisa a canção gravada em 1981, *Minha Cabeça*

⁶⁹ Fonte disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADngua_de_Trapo>. Acesso em: 05 jul. 2013.

de Luiz Tatit e Zé Carlos Ribeiro e explana sobre a radicalização desse novo comportamento vocal, construído a partir do discurso falado, sem uma regularidade padronizada que é comum ao discurso musical na canção. As frases geradas são metricamente diferentes umas das outras, e esta gestualidade vocal acaba por se tornar a característica fundamental do grupo Rumo:

Assim, a articulação rítmica desenha-se fiel ao texto falado e expressa essas irregularidades, sem se ater a um rigor métrico musical. A ênfase nas articulações e a acentuação destacada no início das frases fazem com que o enunciador, por intermédio do componente vocal, dialogue com o ouvinte, buscando sua cumplicidade diante da situação descrita (MACHADO, 2011, p. 83).

Machado⁷⁰ chama de “*anticanto*” uma característica composicional e interpretativa que o grupo Rumo insere em toda sua obra, ou seja, “nunca priorizou a execução vocal pautada exclusivamente por referências musicais”. O Grupo Vocal Brasileirão trabalha com a composição *Canção Bonita* do grupo Rumo (as particularidades de movimentação cênica na composição *Canção Bonita* são apresentados com maior detalhamento no capítulo IV, p. 178). Os detalhes característicos deste estilo de composição citados por Machado são mantidos na canção que é interpretada inicialmente por uma cantora do grupo, onde através de um canto aproximado da fala passa pela primeira parte da peça. Neste instante, “a voz é o elemento que elucida o sentido, mesmo que para isso tenha que transgredir comportamentos e abrir mão de expor atributos padronizados”⁷¹.

⁷⁰ (ibidem, p. 89)

⁷¹ (ibidem, p. 89)

2 CORO CÊNICO

2.1 CONCEITO E DISCUSSÕES

A expressão “Coro Cênico” é um conceito aceito por alguns autores e “detestado” por outros. Sua definição e aplicação para representar o trabalho coral integrado com outras artes como o teatro e a dança é problemática e será tratada aqui sob diversas perspectivas. No artigo “*Coro Cênico: breves reflexões a partir de uma prática*”, Magno Bucci, diretor cênico do *Coro Cênico Bossa Nossa*, comenta que “CORO CÊNICO é uma noção em processo de elaboração, uma definição em progresso, uma ideia que arrisca conceituações” (2007, p. 1). O autor afirma em outro artigo intitulado “*Nem todo coro é cênico e nem todo “Coro Cênico” é cênico*”, que a expressão “Coro Cênico” é uma modalidade do canto coral. Bucci cita os arranjadores e regentes Marcos Leite e Samuel Kerr como dois dos maiores nomes da renovação do canto coral no Brasil: “Leite e Kerr, entre outros de percepção apurada e visão prospectiva, a partir da década de 60 ampliaram as possibilidades da música coral” (BUCCI, 2010, p. 1).

Marcos Leite é unanimidade. O maestro e uma plêiade de “cúmplices”, além de seguidores, marcaram de maneira inquestionável a atividade coralística em nossas terras. O trabalho desses “quixotes” – além de ter eletrizado e contaminado aqueles que, direta ou indiretamente viram os resultados de suas “ousadias” – fez história. É referência. Citação obrigatória em qualquer inventário musical coralista⁷².

Bucci marca ainda como divisor de águas o trabalho de Marcos Leite com o seu grupo coral da *Cultura Inglesa* na apresentação realizada no Festival de MPB Shell de 81, que ganhou o prêmio de “Melhor Trabalho Criativo do MPB Shell 81” com a canção *Cobras & Lagartos*⁷³, composição e arranjo de Nestor de Hollanda Cavalcanti, parceiro de Marcos Leite por vários anos, neste e em outros trabalhos.

⁷² (ibidem)

⁷³ Ver vídeo *Cobras & Lagartos* em referências.

O impacto causado pela apresentação de *Cobras & Lagartos*, no Festival, teve repercussão em todos os cantos. Uma febre tomou conta de grupos corais, muitos querendo seguir as mesmas pegadas: pedidos de oficinas, cursos, apresentações. Uma efervescência. O Cultura Inglesa, com aquele trabalho, materializava o sonho e o desejo de muitos coralistas, sinalizava que o novo chegara. Ventos inaugurais voltavam a inflar a música coral⁷⁴.

Alguns grupos têm uma abordagem de trabalho coral que faz um contraponto entre o coro tradicional, onde a execução musical é muitas vezes a única preocupação, e o “Coro Cênico”, onde o teatro pode assumir um patamar de igual importância ao da música. Os cantores têm maior liberdade de movimentos (apesar de serem dirigidos cenicamente), os quais surgem a partir da interpretação musical. Bucci (2007, p. 3) apresenta uma discussão sobre o trabalho cênico dentro dos grupos corais, afirmando que “não basta estar no palco para que esta manifestação seja cênica”.

Não é pelo simples fato de se estar no espaço de representação que qualquer manifestação é cênica. Não bastam noções de marcação no espaço cênico para que a atividade seja assim considerada. Não se pode atribuir a classificação “cênica” à movimentação no palco – ou em qualquer espaço tornado cênico – que ostente um figurino ou se utiliza de equipamentos técnicos disponíveis. Essas explicitações do cênico são equivocadas. Contra interpretações dessa natureza opõe-se o peso da história do teatro⁷⁵.

Em contraposição Marcos Leite, importante modelo e estímulo no surgimento de um número expressivo de arranjadores e grupos vocais, afirmou em uma entrevista para a monografia de especialização de Kohler, que todo o movimento que o coro faz, por mais tradicional que seja, é cênico, pois está em cena, e acreditava que devêssemos rever esta definição.

⁷⁴ (ibidem)

⁷⁵ (ibidem, p. 2)

-Coro cênico? É hum... é hum... bom, pra começar, detesto essa expressão, coro cênico, né. Porque é uma expressão redundante, pleonástica, né. Qualquer coro é cênico, né. Se você...hã se você entra em cena, bota o pé no palco, você tá em cena. Então você pode adotar uma postura cênica tradicional, ou adotar uma postura cênica não tradicional (MARCOS LEITE em entrevista a KOHLER, 1997, p. 75).

2.1.1 As linguagens de apoio X Tradição Coral

Marcos Leite na mesma entrevista concedida a Kohler, afirma que grupos corais a partir dos anos sessenta utilizaram linguagens de apoio como o teatro e a dança, trabalhando respectivamente com interpretação, figurino, iluminação e coreografia. Define a diferença do ator para o cantor: “-O ator conta uma história pra plateia. O Cantor canta uma história pra plateia” (KOHLER, 1997, p. 78).

Bucci insiste em sua argumentação alegando que em muitos casos, existe somente um trabalho de “ilustração da canção”. Isto seria “tomar a ação cênica como mero sinônimo de movimentos e atos apenas” (2007, p. 3). Ele acredita que se estas duas linguagens não forem trabalhadas de igual forma, “se o binômio música/teatro não for equacionado do ponto de vista teatral”, dificilmente a essência do cênico será alcançada. Ele cita seu trabalho de direção cênica com o grupo Bossa Nossa e argumenta que o teatro e o canto coral compõem-se com “equivalências iguais, sem predomínio de uma sobre outra”: “Para nós coro cênico é a imbricação de duas linguagens – uma hibridização”⁷⁶.

O mesmo autor constata que o Brasil produz um trabalho com corais que difere da proposta comum de coro. “Podemos notar que aquele formato da maioria dos corais, onde existe um grupo de cantores, com vestes mais sóbrias, utilizando pastas com as partituras, já não é mais um traço cultural do Brasil” (REVIDE, 2011, s/p).

Em entrevista à monografia de Kohler, Samuel Kerr, considerado por Marcos Leite e por muitos regentes e arranjadores como um dos pioneiros desta nova abordagem coral, faz um discurso revelador quando é questionado sobre o que ele entende e aceita por “Coro Cênico”:

⁷⁶ (ibidem, p. 4)

- Nego, eu não entendo nada de coro cênico. Nada, nada. Eu, hã, sou apontado no... no mov... na história do canto coral, pelo menos em São Paulo, como o cara que inventou o coro cênico. Eu não inventei o coro cênico. Coro sempre foi cênico, não é? Só que, hã, como nós estamos falando de estereótipos, né, ou modelos inalcançáveis, a cena original do coro é completamente, hã, inadequada para os nossos padrões: pesadas togas, coros imobilizados em estrados bem construídos, numa acústica favorável, [...] essa cena era muito bonita e era suficiente (SAMUEL KERR em entrevista a KOHLER, 1997, p. 61).

Kerr prossegue sua fala expondo que essas condições no Brasil não eram nada favoráveis para o nosso clima e os locais não eram apropriados para este tipo de execução vocal. Então, ele resolve tirar a toga, colocar outra roupa no coro, questionar sobre a posição do coro, sobre o local aonde este grupo irá se apresentar, e tudo acaba trazendo uma consequência visual diferenciada:

- Quando você tira o coro do estrado, que é tão adequado pra projeção das vozes, você vai ter que colocar o coro em outra posição. Por que que você escolheu essa outra posição? Quando você vai fazer o coro cantar num lugar onde ninguém quer ouvi-lo, você vai inventar um jeito que as pessoas queiram ouvi-lo. Este jeito que as pessoas talvez queiram ouvir o coro vai determinar uma nova postura do coro. Coro é sempre cênico. Agora, um regente que tá preocupado com a função do coro, preocupado com o destino do coro, tá preocupado com a voz dos seus cantores, este coro tem uma consequência cênica (SAMUEL KERR em entrevista a KOHLER, 1997, p. 83).

Com o relato de Samuel Kerr e o que apresento a seguir, abriu-se uma nova percepção e uma hipótese: que este trabalho cênico não foi proposital, calculado e dimensionado. A história foi marchando a passos lentos, os grupos foram desenvolvendo novas táticas de execução, surgiram aos poucos ideias para resolver problemas de sonorização, de local de apresentação, de especificidade vocal dos cantores. Nestor de Hollanda Cavalcanti, compositor e arranjador de inúmeras canções para

os grupos de Marcos Leite, relata que em seu trabalho com o *Cobra Coral* e o *Garganta Profunda*, o fator que garantia sucesso dos arranjos era o som emitido, aliado à descontração e variedade de repertório. Estes grupos foram formados “sem opressões, sem limitações às individualidades, estimulando a criatividade sem ser programático”. (CAVALCANTI, 2006, p. 113). Havia certo cuidado com a parte cênica, e mesmo sem a proposta de ser um “Coro Cênico”, era necessária a presença de um diretor de cena, responsável pelo direcionamento do grupo em palco.

Cavalcanti também acredita que se a pessoa está em palco e exerce naquele momento uma atividade artística, este indivíduo está em cena, cantando ou representando, e que sempre este grupo terá a necessidade de um diretor cênico (que nos trabalhos de Marcos Leite, acabou sendo o próprio Cavalcanti). Um dos motivos pelo qual Cavalcanti terminou sendo o diretor cênico do grupo *Garganta Profunda* foi o fato de que surgiram problemas acústicos em um dos espaços cênicos aonde o grupo iria se apresentar. “Então, devido a esses problemas, era imprescindível descobrir posições específicas do coro em cena para cada música. E assim foi feito”⁷⁷.

Entretanto, Cavalcanti (2006) conta que outro diretor havia participado inicialmente do trabalho, mas o grupo não o aceitou por ele cobrar determinadas situações dos cantores como se eles fossem atores, e esta não era a proposta do grupo. Percebe-se com estes relatos que inicialmente as mudanças no trabalho estético dos grupos não buscavam como finalidade desenvolver a linguagem teatral apropriadamente, a ponto de se igualar ao mesmo patamar e importância da música que era feita. Atualmente este objetivo tem recebido mais atenção dentro do trabalho coral.

2.1.2 Os limites da teatralidade do “Coro Cênico”

Bucci continua sua defesa em relação à definição do que seria então um “Coro Cênico”, proferindo que não é somente por um grupo optar não permanecer na “versão clássica”, “ilustrar a letra” ou “bailar” na canção e cantar “caminhando ou se movimentando uniformemente quando se apresenta”, que este grupo pode ser chamado de “Coro Cênico”: “Nada em oposição às maneiras diferentes e divergentes de um

⁷⁷ (ibidem, p. 83)

coro estar em cena, [...] mas daí a ser considerado “cênico”, do ponto de vista da arte teatral, há enorme distância” (2010, p. 4).

O diretor acredita que as experimentações cênicas, as “atitudes desbravadoras” dos grupos e seus regentes, “peripécias cênicas do coro” já tiveram seu tempo, e que atualmente os profissionais devem ter consciência e estar atentos para não repetirem os “modelos consagrados”. Bucci percebe que atualmente existe o que ele chama de “hipertrofia do canto” e uma tendência de “alienação” para tudo o que diz respeito às especificidades do teatro, sem a “apropriação da linguagem com a qual se vai trabalhar”. Ele propõe uma “reconstrução da modalidade” com certo equilíbrio (casamento) entre as linguagens, procurando “estratégias de superação” com olhar atento ao que já foi produzido na história:

É mais que tempo de aprofundar outros conhecimentos e “revisitar” o território das artes integralizadas na criação do coro cênico. E a direção que me interessa seguir, indica que coro cênico seja entendido como: *um grupo de pessoas que se reúne com o objetivo de produzir, expressar-se e comunicar-se através de um produto artístico híbrido que contempla duas linguagens: o canto coral e o teatro*. Não estou propondo nada além do óbvio (BUCCI, 2010, p. 4-5).

Outra autora que trabalha com regência coral trata de questões diferenciadas para explicar sobre o trabalho com corais brasileiros da segunda metade do século XX: Camargo (2010, p. 5) não se apropria do termo Coro Cênico em sua dissertação, e se utiliza de termos com características corais que ganharam força no decorrer dos anos após a década de 60. A saber, algumas citações: “o surgimento de uma nova poética de escrita coral”, “o novo fazer coral”, “a inclusão da performance cênica”, “as alterações na interpretação e na vocalidade”; esta última, a autora acredita que as “alterações” acabaram sendo feitas para que os arranjos pudessem se readaptar a esta nova proposta de escrita coral surgida do período de 1960 em diante.

Já em um artigo seu mais recente, Camargo e Ricciardi (2011, p. 163) afirmam que o termo tão comentado “Coro Cênico” pode ser entendido como uma “nova categoria coral”, uma vez que após os anos 90 os grupos realizavam “encenações típicas de um show de entretenimento”. Além disso, as movimentações de palco foram se

tornando mais comuns entre estes grupos que “incorporaram a linguagem midiática com a criação de cenografia, figurino, iluminação, etc., confirmando a tendência de transformar o concerto em espetáculo”.

Oliveira utiliza a expressão “Coro Cênico” na sua dissertação de mestrado. Como fundamentação para o termo, o autor explica que a formação do “Coro Cênico” se deu através da “incorporação da canção de massa no canto coral assim como a influência dos movimentos artísticos da década de 60”. Assim como Bucci, Oliveira (1999, p. 13) defende que a questão do “hibridismo de linguagens” faz com que os grupos trabalhem com artes integradas como a dança, a expressão corporal e o teatro além do canto. “O canto coral, antes uma expressão unidirecional, volta-se agora a uma concepção múltipla de expressão artística”.

A descrição de um espetáculo de canto coral na dissertação de Souza, nos revela a mesma necessidade de envolver em cena a música aliada ao teatro, figurinos, cenários e movimentação produzindo assim magia e encantamento nos espectadores. A pesquisa de Souza que também se aplica em trabalhos com corais, trata desta maneira de fazer música unindo corpo e o movimento à expressão vocal. Sobre a terminologia utilizada para definir este tipo de trabalho, a autora conclui que:

Embora o termo *coro cênico*, bem como sua definição, não sejam consenso entre os artistas envolvidos com este tipo de proposta, é a ideia de um grupo que apresente este resultado artístico híbrido que nos interessa para o presente estudo. Assim, os corais que se propõem cênicos, seriam um espaço onde, necessariamente, encontraremos o trabalho com voz e corpo com um mesmo objetivo (SOUZA, 2011, p. 16).

Deste modo, a expressão “Coro Cênico” pode ser designada para retratar os grupos que atualmente têm baseado seus trabalhos em propostas que visam abarcar as artes de forma integrada, procurando desenvolvê-las equilibradamente. Sendo assim, além do canto coral, passam a fazer parte do escopo de interesse desses grupos, a expressão corporal, o teatro e a dança, aliados a alguns trabalhos de percussão corporal. Alguns grupos também encontram no figurino e no cenário a sua construção de identidade na montagem de espetáculos diferenciados da roupagem tradicional utilizada por coros que não trabalham com este propósito.

2.2 RETRATO EM BRANCO E PRETO: FLASHES DE UMA HISTÓRIA CANTADA EM VÁRIAS VOZES

Na área de estudos sobre o canto, vê-se um crescente interesse na prática coral nas últimas décadas por parte de profissionais da música e de muitas pessoas não musicistas, que atraídos pelo canto, acabam aderindo a esta atividade. Sobre a importância da atividade coral em diversos grupos sociais ao longo da história, Robinson e Winold afirmam não ser complicada a compreensão do motivo pelo qual o canto coral tem tanta popularidade e acolhe pessoas sem distinção de idade, além da atividade ser acessível para pessoas sem formação musical. O canto coral oferece “um envolvimento com a criação do belo” e a “liberação do espírito humano” (apud FIGUEIREDO, 2005, p. 364).

Segundo Amato (2007, p. 77), “o canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social”. Atualmente além de grupos profissionais, existem por todos os lugares grupos trabalhando com os mais diferenciados repertórios e objetivos em escolas, associações, igrejas, empresas, clubes e também organizações particulares. As formações podem ser as mais variadas como grupos com grande número de participantes, mistos ou de vozes iguais, com adultos ou crianças, ou então pequenos grupos de idosos e outras formações que exploram a cena. Figueiredo ressalta a atividade coral como uma ferramenta que desenvolve tanto o lado físico quanto o lado psicológico dos cantores:

Desde o simples ato de respirar de maneira disciplinada até o “se expor”, cantando, traz benefícios permanentes para um coralista. Além disso, a atividade coral é associativa por excelência, sendo um trabalho de equipe, que, bem conduzido, prepara indivíduos para uma convivência positiva em sociedade (FIGUEIREDO, 2006, p. 9).

A utilização da cena incorporada ao canto tem um histórico que nos remete à Grécia Antiga, onde o canto era uma importante forma de expressão, e segundo Daniel Souza, em entrevista à Revista *Per Musi* de Belo Horizonte, a música era “um dos seis elementos fundamentais das tragédias gregas” (SOUZA em entrevista a BORÉM, 2010, p. 233). Na Idade Média, artistas utilizavam a linguagem musical e a dramaturgia para suas representações artísticas. Daniel Souza cita ainda que “gêneros

teatrais cantados” feitos na época do Renascimento e do Barroco, “acabaram culminando no surgimento das primeiras óperas”⁷⁸.

Apesar dos grupos de “Coro Cênico” serem influenciados por este histórico do canto aliado ao teatro e à dança, não são abordados neste trabalho a Ópera e congêneres como o Teatro Musical (muito difundido nos EUA e na Inglaterra) e o Teatro de Revista (que ganha forças na primeira metade do séc. XX no Brasil). Fernando Bustamante na mesma entrevista, afirma que o Teatro de Revista é a maior referência de Teatro Musical no Brasil, e cita compositores que escreveram peças para este gênero, que teve sua decadência da década de 1950:

O teatro musical brasileiro, desde o final do século XIX, também teve grandes compositores. Destaco Chiquinha Gonzaga (grande referência para o Teatro de Revista), Carlos Gomes, Ary Barroso e Assis Valente, que também musicaram peças e revistas teatrais. A partir da década de 60, Chico Buarque, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Tim Rescalca estão entre os mais importantes compositores do gênero no Brasil (BUSTAMANTE em entrevista a BORÉM, 2010, p. 233).

Os teatros musicados se tornaram cada vez mais populares após o século XIX. Atualmente, grandes centros de arte como o West End, em Londres; a Disney, na Flórida; e a Broadway, em Nova York são referências do teatro musical como conhecemos hoje. No Brasil, o teatro musical retornou aos palcos na década de 1960 com algumas adaptações do modelo da Broadway. Mais recentemente, na última década houve um crescimento no mercado dos musicais, e o consumo deste produto tem aumentado no país. Na mesma entrevista, Bustamante comenta sobre esta nova geração do Teatro Musical que surge no séc. XXI no Brasil:

No início do século XXI, espetáculos voltam a importar o modelo americano da Broadway e recebem versões brasileiras com o trabalho de Cláudio Botelho e Charles Möeller. A precisão

⁷⁸ (ibidem)

técnica e o virtuosismo chamam a atenção do público e a demanda por profissionais para compor o elenco destes espetáculos têm contribuído para o desenvolvimento dos musicais no Brasil (BUSTAMENTE em entrevista a BORÉM, 2010, p. 234).

Dentro das atividades artísticas no Brasil após os anos sessenta, as que possuíam caráter coletivo como grupos teatrais e grupos de canto tiveram um aumento no interesse do público em geral, principalmente jovens e estudantes. Kohler (1997, p. 27) conta que grupos como Boca Livre e o Céu da Boca usavam a linguagem vocal para expressar “novos anseios estético-musicais”. O coro foi um espaço onde houve um entrelaçamento de linguagens artísticas principalmente a partir da década de 70. Camargo afirma que houve uma gradual substituição do projeto que vigorou até a primeira metade do século XX por uma nova identidade na segunda metade do século:

Na segunda metade do século XX ocorreu no Brasil, principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, uma gradual substituição do projeto anterior de inspiração modernista que buscava a afirmação de uma identidade nacional através da utilização de material folclórico na criação de obras corais, ou harmonizados em arranjos pedagógicos, em vigor na primeira metade do século, pelo projeto de identificação do coralista e do público com o repertório, agora proveniente também do mercado de consumo através da canção popular urbana (CAMARGO, 2010a, p. 13).

Neste período surgem movimentos de vanguarda⁷⁹ no teatro, na música popular e erudita, abrindo as portas para a possibilidade de uma

⁷⁹ “Vanguarda é um termo que nos remete a uma ideia de criação à frente de seu tempo, que modifica antigos padrões, ultrapassando as fronteiras do conhecimento e daquilo que se é esperado. Algo que estaria na contramão do já estabelecido, que evita a repetição, o lugar comum, a previsibilidade que é normalmente o que agrada às grandes massas sociais. Temos então essa relação de opostos vanguarda x cultura de massas, onde a vanguarda musical é representada pelos compositores contemporâneos, principalmente os do século

nova maneira de pensar no canto coral. A Bossa Nova, a Tropicália, o teatro de Boal⁸⁰ e o Concretismo⁸¹ tiveram seu correspondente na música erudita com o movimento da Música Nova. Tatit (2004, p. 45) cita os artistas Damiano Cozzella, Gilberto Mendes e Rogério Duprat como sendo praticantes do que se costumava chamar de “música de vanguarda” dentro do movimento da “Música Nova”. Camargo (2010a) aponta direções opostas de Gilberto Mendes e Damiano Cozzella na produção para coro, com utilização de experimentações vocais, recursos cênicos e textos de poetas: Mendes numa “dimensão crítica com a canção de consumo”, sem a sua reprodução e com criação de obras originais. Por outro lado, Cozzella adota a canção de consumo como “fonte de sua produção de arranjos”. O arranjo de *Suíte dos Pescadores*⁸², música de Dorival Caymmi, foi um dos primeiros escritos no início da década de setenta por Cozzella para o Coral da USP/SP fundado pelo maestro Benito Juarez em 1967, e Cozzella trabalhou com o Coral como arranjador e compositor durante vários anos. Carvalho em sua pesquisa afirma que Marcos Leite considerou este arranjo um “divisor de águas”, “no sentido de trazer para o canto coral uma sonoridade brasileira conectada à música popular urbana” (2009, p. 90).

Alguns grupos formados como “Madrigal Ars Viva” em Santos nos anos 60, o “CoralUSP” de São Paulo nos anos 70 e o “CoralUSP” de Ribeirão Preto nos anos 80, foram laboratórios de arranjos e composições destes artistas. Idealizado e fundado em 1961 pelos

XX, que se dedicaram a busca incansável pela originalidade”. (MARTINS, 2010, p. 683)

⁸⁰ Augusto Pinto Boal, diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, notadamente nas três últimas décadas do século XX. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal> Acesso em fev/2013.

⁸¹ O Concretismo é um movimento de vanguarda na música erudita e nas artes plásticas que surge na Europa nos anos 50. O movimento defende a racionalidade e rejeita o acaso. A ideia é acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar uma nova linguagem. Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Concretismo>> Acesso em fev/2013.

⁸² Para assistir o Coral UNIFESP interpretando a obra *Suíte dos pescadores*. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=EDQ4coYj7M8#t=84>. Acesso em 18 ago. 2013.

compositores Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Klaus Dietter Wolff e Adriana de Oliveira Ribeiro, o “Madrigal Ars Viva”⁸³ consagrou-se pelo pioneirismo na execução mundial de músicas para coro altamente experimentais. Foi o porta-voz da experiência de música feita em cima da poesia concreta de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. Sobre o CoralUSP de São Paulo, Oliveira afirma que o grupo manteve durante vários anos trabalhos cênicos aliados ao canto coral, e foi um dos mais importantes grupos com trabalhos realizados nesta área.

O Coral USP do Campus de Ribeirão Preto sempre com regência de Sérgio Alberto de Oliveira, teve início em abril de 1983 e completa neste ano de 2013 trinta anos de existência. Apesar de o seu repertório ser baseado em peças já existentes, o coro tendia a incorporar peças não tradicionais, com indicações extra musicais, intervenções sonoras e cênicas, com possibilidades cômicas. A primeira peça com estas indicações realizada foi *Ruidismo dos Pobres*, de Damiano Cozzella. (OLIVEIRA, 1999, p. 89). Apesar de sua estrutura manter-se tradicional (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo), a peça tem como efeito sonoro resultante uma “colagem sonora”:

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”⁸⁴.

Temos também Samuel Kerr na década de 1960, com o Coral da Santa Casa, Marcos Leite e o grupo Cobra Coral após 1970, com o trabalho voltado para canções folclóricas e de consumo. O autor do prefácio do livro de O Melhor de Garganta Profunda, Roberto Gnattali inicia seu discurso citando sobre as transformações estéticas e posturais ocorridas em meados dos anos 70 no canto coral brasileiro, dizendo que:

⁸³ Em excursões pela Argentina, Perú e Chile, realizadas na década de 70, o grupo protagonizou o intercâmbio da música experimental na América do Sul. Disponível em <<http://opalcasantista.wordpress.com/2011/04/24/madrigal-ars-viva-comemora-50-anos-na-pinacoteca>> Acesso: fev/2013

⁸⁴ (ibidem, p. 51)

[...] o canto coral livrou-se da crosta de conservadorismo que lhe tolhia os movimentos, reconquistando o seu papel social de aproximar pessoas e fazê-las musicar em comunidade, com prazer e simplicidade (GNATTALI In: LEITE, 1998, p. 5).

Gnattali também comenta sobre a aproximação da música popular (folclórica e urbana) como sendo uma das causas desta revolução estética, que colocava abaixo uma “concepção comportamental importada” e “a sonoridade vocal impostada, originárias da Europa”. Com Camargo (2010a) vemos ainda que Samuel Kerr utiliza em sua escrita cânones e ostinatos, e acaba desenvolvendo uma pedagogia de ensaio coral voltada para o “aspecto de integração social e do resgate das identidades culturais dos indivíduos”. Kerr consegue realizar em seu trabalho a hibridização de linguagens, e acaba se tornando um dos responsáveis “por uma nova concepção de espetáculo de canto coral”, arranjando e experimentando novas formas de trabalho na tentativa de modificar a realidade presente nos coros.

Utilizando recursos de outras áreas, alguns coros começaram a modificar sua estrutura que era mais convencional, provocando polêmicas e protestos entre os mais conservadores. A composição *Beba Coca-Cola*⁸⁵ de Gilberto Mendes tinha uma postura crítica ao mercado de consumo, e foi, conforme Oliveira, executada em muitos lugares no mundo todo. Já Valente afirma que o poema desta canção escrito por Décio Pignatari, ao contrário de interpretações equivocadas, “se inspirava na pulsação dos luminosos em todo o mundo, anunciando o produto” (2006, p.10).

Oliveira situa essa obra, entre outras⁸⁶ como precursoras do “Coro Cênico”, mas contendo características de linguagem vanguardista, composicional erudita, e seguidora dos conceitos estéticos do movimento concretista. “O poema de Décio Pignatari é repetido em blocos sucessivos, aliados a efeitos de sons expirados, falados e microtonalismos” (OLIVEIRA, 1999, p. 53). As sonoridades desta composição exclusivamente vocal são das mais improváveis, às quais Valente (2006, p. 9) qualifica como “banidas do universo estético musical da nossa cultura”. Além do tradicional arrote e da ação cênica,

⁸⁵ Ver partitura em anexos, figura 37.

⁸⁶ *Nasce morre e Asmathour* de Gilberto Mendes.

Valente cita um efeito de “glissando com voz nasalada e falas estridentes”. Ainda segundo Oliveira, o próprio Gilberto Mendes denomina estas peças como sendo do Teatro Musical ou de peças com ação musical.

Em nota de rodapé, Oliveira (1999, p. 53) cita o relato de Gilberto Mendes sobre a apresentação desta peça pelo grupo *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”⁸⁷. Pelas indicações na partitura original, este ato deveria ser somente falado no final da peça. Sobre as apresentações do grupo, Cavalcanti relata que no meio da peça, um dos barítonos “arrota despididamente”, enquanto uma das sopranos “grita histérica”, elucidando que o arrote faz parte da partitura original, assim como a palavra “cloaca”, rigorosamente seguida como na indicação no compositor. Sobre o ato de levantar as blusas para o público, ele relata que “com este singelo gesto, elas deixavam seus seios nus à mostra”. Em um dos eventos que o coro se apresentou, a pedido do organizador, esta última parte não foi apresentada, pois “ele temia as reações dos colegas mestres” (CAVALCANTI, 2006, p. 68).

Segundo Oliveira foi somente no período da década de 1970 que ocorreu uma lenta assimilação da “proposta do então chamado Coral Cênico” (1999, p. 73). Camargo (2010a) revela que foi a partir de 1977 que Samuel Kerr trabalhou com seus grupos em torno de um eixo temático, e assim realizava montagens de espetáculos corais com performance cênica. Marcos Leite relata em entrevista a Kohler que antes dele, Samuel Kerr, que Leite acredita ter sido o pioneiro neste trabalho coral diferenciado, “pegou pela proa o movimento da contracultura”, por já ter cerca de vinte anos de idade quando tudo aconteceu. Marcos Leite tinha dez anos nesta época e lembra de um fato ocorrido com o coral da Santa Casa, regido por Samuel Kerr, dez anos antes do Cobra Coral estar atuando:

[...] os cantores entravam no palco vestidos de Tarzan, andando de cipó. Era um pátio interno da Santa Casa, eles se penduravam no cipó berrando que nem uns loucos. Isso pro canto coral tradicional era um absurdo, né, era uma novidade

⁸⁷ Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7T-T6GYzzgc>>. Em 24min15seg ocorre a cena. Acesso em 01 out. 2012.

completa (MARCOS LEITE em entrevista a KOHLER, 1997, p. 73).

Outro personagem que trabalhou intensamente dentro do movimento de “Coro Cênico” com reconhecido destaque nos anos 80 foi Maria Izaíra Silvino Moraes, compositora, arranjadora, poeta, bandolinista e violinista, regente dos principais corais da cidade de Fortaleza, Ceará. Izaíra esteve à frente do Coral da Universidade Federal do Ceará entre os anos de 1981 e 1989, realizando apresentações em diversas cidades brasileiras. Ela foi a responsável pela concepção cênica introduzida no coro, dirigindo e regendo seus primeiros espetáculos: “Por que o canto Existe”, “Nordestinos Somos”, “O Som das Luzes Coloridas”, e “Além do Cansaço”.

Figura 11 - Coral UFC. Espetáculo “Borandá”, 2004.



Fonte: (CORAL UFC)

Apesar de ter iniciado suas atividades em abril de 1959, foi a partir de 1980 que o grupo conectou o canto à cultura popular brasileira e também à comunidade. Foi neste momento que a regente Izaíra aproximou o canto coral de uma nova proposta artística, modificando o repertório, a postura cênica do grupo, além das novas atitudes vocais e corporais dos cantores. Em 2009 o Coral da UFC completou 50 anos de existência e “torna-se uma referência também para a música vocal cearense” (CORAL UFC). Izaíra,

Como regente do Coral da UFC, é responsável pela introdução da gramática do coro cênico no Ceará – anos oitenta – (como fizeram os Maestros

Samuel Kerr, em São Paulo, e Marcus Leite, no Rio de Janeiro) (IZAÍRA SILVINO, 2011, Artista).

Figura 12 - Coral UFC. Espetáculo “Abraços”, 2009-2010.



Fonte: (CORAL UFC)

À frente do Coral da UFC, Erwin Schrader atua como regente do grupo e Gerardo Viana Júnior como preparador Vocal. O grupo atualmente busca desenvolver aspectos que “expandam possibilidades de expressão (vocal e corporal) de seus integrantes” (CORAL UFC). Os integrantes são convidados a construir juntos um “espetáculo de canto coral que recorra a outras linguagens artísticas”. A discussão sobre a temática, o repertório, os cenários os figurinos e os adereços assim como a elaboração de “interlocuções corporais e teatrais” no processo de construção dos espetáculos tem o envolvimento de todos os participantes.

2.3 AS TENSÕES ENTRE O REPERTÓRIO CORAL, VALOR ESTÉTICO E ENTRETENIMENTO: UM RELATO DE CASO COM ESTUDANTES DE CANTO

O movimento coral brasileiro inserido neste contexto, se defrontava com uma série de problemáticas na realização artística. O modelo coral utilizado no Brasil passou por questionamentos, pois até aquele momento, considerava os padrões europeus de canto coral. Kohler (1997, p. 39) fala de uma “total inadequação” daquele modelo com a realidade do país, e que esta situação comprometia a “identidade e o envolvimento dos cantores” com o trabalho realizado. Camargo (2010a) afirma que esta inadequação ocorrida no repertório coral trazia distanciamento dos coralistas, por não possuírem preparo vocal e serem distantes culturalmente do repertório tradicional. A partir daí é iniciada uma busca de novas soluções dentro dos trabalhos artísticos: o repertório sofre significativas modificações, já que a maioria dos grupos não apresentavam condições necessárias para realizar adequadamente o repertório consagrado, com músicas quase que exclusivamente em outro idioma.

Samuel Kerr que também trabalhou como diretor musical no teatro entre as décadas de 70 até 90 é apontado como um dos regentes que instiga esses questionamentos sobre a problemática da adaptação do canto para grupos amadores. O regente alegava que o Brasil não apresentava as condições idealizadas pelo canto coral como era conhecido. No livro *Ensaaios – olhares sobre a música coral brasileira*, Samuel Kerr conta que no ano de 1979, participou de uma matéria da revista “Canto Coral”⁸⁸, onde falava sobre o que viria a ser a definição de arranjo, e colocou em discussão justamente a questão da inadequação do modelo de canto coral europeu:

O Canto Coral no Brasil é feito a partir de modelos europeus; o trabalho aqui é condicionado por esse padrão. Tenta-se então fazer com que os coros atinjam uma certa “perfeição”, mas sem que se tenha os antecedentes culturais que a Europa tem (KERR, 2006, p. 130).

Teixeira (2012, p. 1) cita Samuel Kerr como um dos “mais influentes arranjadores de coro da música brasileira” que se preocupou

⁸⁸ Título da matéria da revista: “Uma Questão em Arranjo”.

em desenvolver um novo processo de construção de repertório e arranjos direcionados para coros amadores, tanto que ganhou prêmios como “Melhor Regente”, medalhas e congratulações por mais de uma vez em sua trajetória profissional. “Sua proposta de trabalho resumida na frase *“Faça o som possível a partir do disponível”*⁸⁹ foi o ponto de partida na busca de forma de trabalho coral de acordo com a realidade do país” (KOHLENER, 1997, p. 49). Após Samuel Kerr perceber as dificuldades dos cantores em inúmeros trabalhos realizados ao longo dos anos 60 com coros variados, algumas afirmações e indagações do regente vêm para auxiliar o processo do ensino: a discordância do repertório tradicional em relação à cultura do país, que acabou por gerar uma nova linguagem coral e a utilização do lúdico no processo criativo, assim como a espontaneidade.

Ao fazer um arranjo, a minha intenção é criar uma peça adaptada às condições vocais específicas de um determinado coro, sem exigir mais do que aquilo que ele possa fazer espontaneamente, sem que ele seja obrigado a enfrentar textos estrangeiros, problemas de estilo ou tessituras que antes nunca precisou alcançar. E partindo sempre de uma linha melódica com a qual o coro se identifique. Se essa identificação se der com uma música do Roberto Carlos, canta-se Roberto Carlos. Porque eu não discuto mais o que é bom ou ruim, se é arte ou se não é arte: o que deve reger a atividade é o verbo gostar (KERR, 2006, p. 130).

A conclusão de Samuel Kerr de que devemos produzir o som de um grupo “a partir do disponível” vem justamente deste contato com coros, onde por muitas vezes não obteve êxito na produção da sonoridade ideal. Oliveira revela uma informação curiosa sobre a ação tomada pelo regente após uma destas tentativas pouco positivas: “[...] 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!” Espantosamente o regente percebeu um “resultado sonoro imenso, aliado a uma grande emoção”. A qualidade não foi a esperada por Kerr, mas outras surgiram a partir

⁸⁹ Grifo nosso.

disto, e assim iniciou novas formas de trabalho com estes coros. “Partia do que os próprios coristas sugerissem para então interagir com os elementos surgidos daí” (OLIVEIRA, 1999, p. 60). Consequentemente deixava em segundo plano tudo que era tido como técnicas consagradas e codificadas.

Os modelos estrangeiros de trabalhos artísticos conforme descreve Kohler (1997, p. 1), já não “satisfazia aos regentes, cantores e público”. A formação clássica de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo era um dos problemas enfrentados nestes grupos, que normalmente não continham profissionais que abarcassem todos os predicados que estas vozes exigiam. Por este motivo, criou-se uma busca de identidade própria dentro do movimento coral brasileiro, que tinha como objetivo “uma maior identidade dos cantores com a proposta desenvolvida”⁹⁰.

A dificuldade com a pronúncia em língua estrangeira e a falta de intimidade do grupo e do regente com o repertório tradicional de música erudita (música sacra e gêneros operísticos) eram barreiras encontradas em sua execução. A partir daí, houve a preocupação da inserção da música brasileira no repertório destes grupos. Além disso, surge a consciência dos arranjadores de considerarem a capacidade vocal do grupo no momento de escolha de repertório e da construção dos arranjos. Camargo (2010a, p. 10) acredita que atualmente além do cuidado com as limitações e qualidade vocais dos integrantes, devemos levar em consideração inúmeros pré-requisitos para a escolha do repertório de grupos específicos, pois “o repertório é uma das partes fundamentais da força motriz que alimenta e gera energia para a manutenção de um determinado grupo”. Entre os pré-requisitos estão:

[...] as condições vocais do grupo, a instituição provedora e os objetivos específicos que esta espera do coral, contexto sociocultural dos coralistas, objetivos pedagógico-artísticos do regente para com o coro, aspirações artísticas do próprio regente (CAMARGO, 2010a, p. 11).

Por outro lado, com todas estas adaptações ocorrendo em consideração às limitações dos grupos, Camargo e Ricciardi (2011, p. 164) criticam os arranjos de canção popular que são escritos por uma nova geração de arranjadores e regentes dos próprios grupos. Entendem

⁹⁰ (ibidem)

que além do repertório sofrer uma estagnação, os arranjos se tornaram “ferramentas pedagógicas e facilitadoras” dentro de todo o processo de difusão deste repertório, mas ao mesmo tempo, muitos destes arranjos são simples no que diz respeito aos parâmetros da escrita coral: “tratamento textural, harmônico, contrapontístico, timbrístico, de dinâmicas e fraseados, de agógica etc”. Na visão destes autores, todos estes fatores fizeram com que o canto coral se tornasse um “reduto da reprodutibilidade dos bens culturais produzidos pela indústria da cultura”.

Num descaso flagrante, cada vez mais a anotação musical perdeu em riqueza de detalhes até, por fim, nas partituras, só restarem precariamente notas da melodia cantada em uníssono ou em oitavas [...] numa clara substituição do alicerce da partitura pelo fonograma descartável, já que os coralistas ouvem o fonograma previamente, sendo a leitura da partitura apenas uma roupagem nova do que já havia sido assimilado de ouvido (CAMARGO e RICCIARDI, 2011, p. 164).

Oliveira critica o amadorismo das performances realizadas até 1999⁹¹. Ele entende que a modalidade de “Coro Cênico” como, por exemplo, os eventos citados anteriormente com as composições de Gilberto Mendes não tiveram continuidade. Percebe que as peças com a chamada “ação teatral” são praticamente as mesmas, e sem os recursos apropriados de direção ou de preparação cênica dos cantores. “Muito embora se caracterizasse como vanguarda internacional e de enorme aceitabilidade, estranhamente não aconteceu o desenvolvimento desta linguagem” (OLIVEIRA, 1999, p. 55).

Entretanto, minha experiência como preparadora vocal, professora e regente de corais amadores, faz emergir uma questão oposta àquela levantada por Camargo e Ricciardi, no tocante à qualidade estética dos arranjos para corais: questiono aqui não o valor estético em si, mas a própria função musical da atividade coral que antecederia os parâmetros estéticos eleitos como apropriados ou inapropriados. Vejo estes “pobres arranjos”, dotados de “maus predicados”, veiculadores de uma forte função social que ultrapassa a questão puramente musical e estética. Falo aqui de grupos amadores que acabam se intitulando corais

⁹¹ Sua dissertação de mestrado é desta data.

nas suas falas cotidianas. É comum estarmos em um evento de empresa, por exemplo, e vermos a apresentação do coral da empresa em questão. Considerando os parâmetros musicais citados por Camargo e Ricciardi (2011), este grupo não teria condição de estar se apresentando publicamente. No entanto, essas apresentações são essenciais para o amadurecimento de tais grupos musical e socialmente falando.

No meu caminho profissional, surgiu em especial um grupo de mulheres que faziam parte de uma ONG (mulheres de negócios, contabilistas, palestrantes, psicólogas, bancárias, chefes de escritório...), que não tinham contato com o estudo da música, e não apresentavam facilidade para desenvolver os parâmetros musicais com destreza. Os encontros semanais com o grupo duraram exatos quatro anos. Muitas faltas sequenciais faziam com que o grupo não desenvolvesse o que era idealizado musicalmente.

O propósito destas alunas era de manter a reunião semanal para entretenimento, um desabafo, uma janta após a aula, discussões sobre diversos assuntos da vida humana. Elas percebiam um lento crescimento musical com o passar do tempo, e não buscavam a perfeição do grupo, sendo que a maioria não dedicava tempo de estudo em casa. Suas vidas eram extremamente distantes do proposto naquele momento.

Apesar disso queriam sempre participar de apresentações às quais se envolviam com seriedade, e eram geralmente ligadas à ONG, eventos fora disto foram dois ou três. Incrivelmente, em muitas destas apresentações elas surpreenderam, executando tudo o que internalizaram da maneira mais satisfatória possível. O público era preparado antes de cada apresentação por uma das “cantantes”, a saber, que o coral era amador e aprendiz. Por alguns fatos ocorridos dentro do grupo, foi notória a importância de manter estas mulheres nos encontros. A cumplicidade, amizade, a dedicação entre elas, eram como um auxílio emocional para a vida de cada uma. Musicalmente, elas avançaram na percepção que diz respeito à afinação, ritmo, diferenças de timbres para diferentes repertórios, noções de formação de acordes, e se tornaram ouvintes mais críticas.

Como profissionais, devemos saber separar este tipo de trabalho com principiantes e/ou amadores, deixando clara a necessidade de tomarmos cuidado ao fazer música nessas condições e até onde podemos avançar. Walter Benjamin (1955, p. 3) em seu texto: “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” entende que pelo fato de termos a partir das primeiras décadas do século XX o acesso à reprodução mecânica de obras de arte que antes eram únicas e, portanto,

possuidoras de uma “aura” única, e que a partir de então estariam acessíveis para o grande público de forma generalizada, fez com que a “função social da arte” fosse transformada. A dicotomia da obra de arte como distração ou entretenimento e sua apreciação puramente estética foi potencializada ao máximo pela emergente indústria cultural. Benjamin (1955, p. 12) afirma ainda que a obra de arte para a grande massa é um “objeto de diversão”. Além da função social da música nesses grupos, há a função didática, onde grupos infantis, adultos ou de idosos necessitam passar por uma primeira fase de compreensão de elementos fundamentais da música, antes de aventurarem-se por caminhos musicais que exijam mais conhecimento e habilidade por parte dos cantores. Trataremos da técnica vocal para o canto em grupo no capítulo a seguir.

Podemos citar a ludicidade como um dos elementos mais marcantes do trabalho de Samuel Kerr, pois o regente entendia que as pessoas deveriam se sentir à vontade dentro da experiência do canto coral. Como professora da disciplina de Canto Coral do Conservatório de Música Popular de Itajaí/SC desde 2010, certifico que o pensamento deste regente é extremamente válido em quaisquer ambientes que desenvolvam o canto em grupo. Esta disciplina de Canto Coral do Conservatório em questão está inserida nos primeiro e segundo semestres do curso técnico que tem três anos de duração, e é obrigatória a todos que entram, seja qual for o seu instrumento escolhido para estudo.

Os alunos que tem em média de 15 até 60 anos de idade, normalmente entram em sala de aula no primeiro dia já com barreiras formadas e preconceitos até mesmo sobre a nomenclatura “Canto Coral”, que assusta e afasta o corpo discente antes de experimentar novas possibilidades sonoras. Por este motivo inicial, precisei encontrar maneiras de ampliar possibilidades que envolvessem questões lúdicas dentro desta disciplina. A partir daí entra a brincadeira, gestos corporais que auxiliam na produção sonora, o relaxamento para a distração da turma e desta forma conseguir chegar ao objetivo principal de uma disciplina de canto: cantar! Na 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 (OLIVEIRA, 1999, p. 61).

As turmas de canto que já passaram pelo curso entenderam os objetivos da disciplina como formadora musical num âmbito geral, não pretendendo que todos se tornem grandes cantores, mas sim, músicos mais completos, sejam quais forem os instrumentos e trabalhos escolhidos para prosseguir em suas jornadas artísticas. Alguns destes alunos, após passarem pela disciplina, acabaram desistindo do instrumento escolhido para estudar (violão, piano) e entraram no curso técnico de canto. Os resultados positivos que foram alcançados, até mesmo por alunos “dominados” por este preconceito como os bateristas e percussionistas, causam uma descoberta sobre sua voz e sua capacidade perceptiva, que não era aparente antes do ensino do canto. O comportamento corporal e social de um aluno que entra num grupo para cantar é modificado, justamente por perceber a importância de o corpo estar aliado ao fazer artístico, e como a sonoridade surge espontaneamente através de exercícios aliados ao repertório que envolva a brincadeira e a naturalidade.

Toda esta discussão aberta sobre formas de arranjos com “poucos predicados”, no que diz respeito à sua qualidade de edificação, foi somente para justificar que é possível que os mesmos tenham uma funcionalidade dentro do canto coral, dependendo de onde estão sendo aplicados. Mas também quero deixar claro que, dentro destas atividades, temos um amplo espectro de possibilidades de atuação. Sendo assim, não tenho o objetivo de comparar grupos amadores que não pretendem ser profissionais com grupos artísticos que buscam este objetivo.

2.4 CARACTERÍSTICAS DA NOVA CONCEPÇÃO CORAL

A transformação coral surgida nos anos 80 com a figura de Marcos Leite, acabou ganhando novas particularidades graças à formação e experiência fora do canto coral deste que se tornou um ícone justamente dentro do canto coral. Cavalcanti revela no livro *Ensaio – olhares sobre a música coral brasileira*, que Marcos Leite não havia tido uma experiência com o canto coral anterior ao seu grupo *Coral da Cultura Inglesa*, mais tarde conhecido por *Cobra Coral*. Cavalcanti acredita que por este motivo o regente estava “livre dos ranços corais”, e observava a sua criatividade brotando nos ensaios: “É interessante observar que ele dirigia o coro de um modo muito livre, muito especial. Nada de autoritarismo, mas com simplicidade e espontaneidade” (CAVALCANTI, 2006, p. 61).

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 (ZANATTA, 2008, p. 13).

Ribeiro (2007) que foi integrante dos grupos de Marcos Leite (Coral da Cultura Inglesa e Cobra Coral) descreve as características do aspecto composicional do regente, com uma busca de material inédito de preferência, que surgisse de dentro do coro.

No CCI/CC, a própria escassez de materiais e modelos (já que os existentes não nos serviam) permitiu que atividades normalmente restritas como composição e arranjo fossem realizados por todos, de forma espontânea e “germinal” (RIBEIRO, 2007, p. 11).

O próprio Marcos Leite narra sobre suas pretensões no trabalho com o Cobra Coral, afirmando que tudo era “superexperimental” e “de início de carreira”, e o próprio regente nunca havia sido cantor de coral, não tendo assim nenhuma referência do canto tradicional (ALFONZO, 2004 apud CARVALHO, 2007, p. 3). Com os relatos de Leite e de Cavalcanti (a seguir), podemos perceber o quanto havia de novidade e experimentação dentro do grupo de Marcos Leite. Ideias surgiam, e o coro sem pudor e sem barreiras, executava e punha as inovações do regente em prática:

Os coralistas ficavam bem à vontade para cantar e brincar. Marcos lhes dava bastante liberdade. Às vezes, liberdade até demais. Sem os vícios do tradicional canto coral, não passava para o coro as “neuroses” pessoais, como acontece com alguns (não todos, claro) coros espalhados por este e outros brasis sempre varonis. E o coro era alegre e espontâneo. Assisti a grandes e curiosos momentos nos ensaios. Lembro-me, por exemplo, muito bem de um dia em 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. Imediatamente, o coro reproduziu o som da descarga. Fora este dia,

por várias vezes tive a impressão de estar em plena floresta amazônica em Copacabana (justificando os argumentos de alguns filmes estrangeiros...) quando o coro imitava os sons das florestas e seus habitantes. É incrível o que a voz humana pode fazer, principalmente quando trabalhando em grupo (CAVALCANTI, 2006, p. 62).

A discussão sobre o “Coro Cênico” e suas características abrange épocas diferentes, onde a regência, num âmbito geral, foi ganhando outros formatos à medida que surgiam novas figuras dentro do cenário coral. O tempo de Samuel Kerr não é o mesmo de Marcos Leite, que não é o mesmo de Magno Bucci, que atualmente trabalha com o canto coral e produz material sobre esse assunto. No mesmo livro *Ensaio – olhares sobre a música coral brasileira*, Samuel Kerr inicia sua fala afirmando veementemente que não acredita em um curso de regência: “Regência Coral não se ensina! Quando muito se ensinam padrões de regência, convenções estabelecidas, que foram funcionais em algum momento” (KERR, 2006, p. 119). Tomo seu relato como uma verdade vista na prática, e o exemplo e sucesso de Marcos Leite neste caminho:

Regência Coral é gesto maior que o gesto de reger. É uma tomada de atitude frente à música... É a busca incessante das qualidades do som, em conjunções e disjunções com os silêncios e as sonoridades. É a procura incansável de um repertório. É a identificação de muitas maneiras de cantar. É a habilidade em reunir grupos de cantores. É, acima de tudo, admitir que estudar música significa estudá-la por toda a vida. Esse gesto maior pode até dispensar o gesto de reger, porque no momento em que ele for necessário, tudo já terá sido feito (e muito ainda haverá por fazer). Trata-se, então, da construção de um projeto sonoro (KERR, 2006, p. 62).

Em relação a coros com trabalho profissional, percebe-se maior coerência entre regentes e profissionais de outras áreas como diretores de teatro, coreógrafos, figurinistas, iluminadores, que reforça a ideia de um trabalho integrado para a conquista de uma realização musical com utilização de linguagens de apoio. Segundo Leite e Cit (1996 *apud*

KOHLER, 1997, p. 41) a renovação do canto coral teve como consequência “a mudança da concepção de apresentação para a de espetáculo”. Em decorrência a esta realidade e a busca por alternativas tanto no aspecto visual quanto no aspecto sonoro, surge o termo “Coro Cênico”, para designar grupos que buscavam viabilizar o canto coral, quebrando a neutralidade dos cantores em palco e fugindo dos padrões tradicionais pré-estabelecidos.

Sobre a neutralidade dos cantores em palco, Marcos Leite relatou em entrevista à Kohler que esta linguagem de espetáculo era peculiar do brasileiro. Na época da entrevista, Leite acabara de retornar da Argentina, onde o canto coral é “tradicionalíssimo”. Todos cantavam muito bem, e com uma técnica muito mais apurada que a dos corais brasileiros: “Ótimas vozes. As pessoas musicalizadas. Todo mundo lendo. Você consegue um resultado bom tecnicamente rápido. Agora, esteticamente tão trinta anos atrás do Brasil, né. Gozado, né” (KOHLER, 1997, p. 74).

Ribeiro relatou em sua monografia outro fato que retrata esta “não neutralidade” dentro das novas características desta concepção coral, quando descreve o momento da simulação de uma floresta em “Ahuasca” feita pelo coro em 1981, e que teve uma gravação ao vivo.

Havia uma inovadora formação coral, com o grupo dividindo-se em pequenas rodas e os cantores sentados como índios numa tribo. Utilizávamos ainda recursos de iluminação que criavam uma ambientação incomum para os corais da época (RIBEIRO, 2007, p. 15-16).

Outra característica que surge no desenrolar do histórico do “Coro Cênico” é a posição do regente como integrante do grupo. Muitos regentes optam por participar do espetáculo de forma que sua figura não esteja mais à frente do grupo. Marcos Leite em entrevista à Kohler (1997, p. 72) entende que a contracultura trouxe contribuições para o movimento coral brasileiro, e relata que a partir dos anos sessenta vê-se um canto coral de outra maneira, com pessoas mais “livres”, “íntegras”, “sintonizadas com elas próprias”. “Até os anos sessenta o maestro impõe uma, uma postura pro coro. A partir dos anos sessenta o coro impõe uma postura pro maestro”. Ainda segundo Leite, o maestro passa “a ser mais um coordenador da energia das pessoas”, pois não vai mais ditar um caminho estético idealizado por ele, não existindo mais esta imposição ao grupo. Carvalho, em seu artigo sobre Marcos Leite,

comenta que o perfil do Grupo Coral da Cultura Inglesa, conhecido mais tarde por Cobra Coral era

[...] bastante inovador, desvincilando-se de velhos paradigmas consolidados pela música coral erudita europeia, como, por exemplo, o timbre característico do canto lírico e a postura sempre estática, séria e polida dos regentes e cantores nas apresentações” (CARVALHO, 2007, p. 3).

Atualmente esta nova função do regente é compartilhada por alguns grupos que serão estudados a seguir: o grupo “Vocal Brasileirão”, de Curitiba/PR, com regência e direção artística de Vicente Ribeiro, trabalha com esta intenção. O regente está junto à banda de apoio, tocando violão nos espetáculos. Pablo Trindade, regente e diretor do grupo Expresso 25, de Porto Alegre/RS e do grupo Aretê, de Itajaí/SC, também fica junto à banda de apoio, ao piano. Em alguns momentos de maior virtuosismo nos arranjos das canções, do próprio piano, ele dá sinais de regência para o grupo. No Expresso 25, em algumas canções à *capella*, o regente toma seu lugar à frente do grupo. Bucci comenta a decisão do grupo Bossa Nossa sobre esta nova concepção:

No Bossa uma das primeiras decisões, que a opção pela concepção e estética coral cênica provocou, foi a substituição do maestro – aquela figura à frente do coro – pelo regente de palco, um integrante do grupo, um participante do espetáculo com lastro musical, habilitado e designado pelo maestro diretor, para a função de conduzir musicalmente o coro. Dessa maneira – iniciativa do maestro responsável pelo conjunto – e vontade de ousar de alguns coralistas começou a história do cênico no Bossa Nossa (BUCCI, 2007, p. 5).

No quarto capítulo retomo a discussão sobre a posição do regente frente ao grupo, as novas características da concepção coral e suas tomadas de decisão na construção artística de seus espetáculos. Para tornar denso o diálogo, apresento as opiniões de três regentes por meio dos questionários realizados para esta pesquisa.

3 A TÉCNICA DO CANTOR EMANCIPADO

A interpretação vocal possui aspectos subjetivos, e dentro do canto popular, na observação da prática nas performances de cantores é possível teorizarmos sobre elementos que surgem no decorrer do tempo. Cada época da história cantada do século XX é conhecida pelo surgimento de novas características de cantores de destaque na produção musical. Recursos interpretativos são criados e recriados no mundo da música popular, ainda mais após o advento do microfone no início do século XX. Alguns destes recursos como a diminuição da impositação vocal, a aproximação com a fala e a soprosideade ainda são utilizados na performance do cantor. Valendo-se das propriedades do som captado pelo microfone e projetado por amplificação eletrônica, o artista tem os recursos para personalizar sua interpretação, readequando melodias, intensidades, timbres (através de ajustes fisiológicos) e o ritmo.

Pesquisadores brasileiros como Suely Mesquita, Gláucia Salomão, Leo Lodi, Felipe Abreu, e Silvia Sobreira estão ligados diretamente à fonoaudiologia e à técnica vocal aplicada ao canto popular. Vinculados a muitos outros profissionais, discutem sobre terminologias, descobertas da estrutura do trato vocal, sua musculatura e funções com exames cada vez mais sofisticados. O interesse é de se aprofundar nesta nova escola que é o canto popular, e nas particularidades dos exercícios direcionados especificamente para cada cantor, estética pré-estabelecida de determinado gênero musical, época e sonoridade que se quer alcançar.

No meu processo de formação vocal, como de muitos cantores que centram seu repertório na Música Popular Brasileira (MPB), o cerne do aprendizado foi desenvolvido através da prática musical em grupo e de estudos básicos do canto lírico. Por um lado, o estudo do canto lírico tem ênfase na compreensão do aparelho fonador, exercícios vocais para o estudo de escalas e intervalos. Métodos de canto como *Vaccaj* e *Concone* têm propostas que trabalham a impositação de vogais e consoantes (no idioma Italiano), respiração, dinâmica e fraseado, além da prática da leitura de partitura. Por outro lado, para a aplicação dos princípios vocais destes métodos no âmbito da canção popular, é preciso fazer ajustes técnicos e estilísticos de acordo com o gênero da canção a ser estudada, e posteriormente realizada em um ambiente profissional (shows, gravações, ensaios, aulas, etc.).

O conhecimento, a aplicação e os ajustes do canto lírico para qualquer modalidade de canto (seja para um solista ou para um grupo coral), vêm aprimorar o trabalho vocal, já que muitos fatores ligados à

técnica nasceram nesta escola antiga. São embasamentos em estudos que demonstram funcionalidade e trazem resultados na execução de seu repertório que geralmente requer controle preciso de afinação, respiração, dicção, projeção, dinâmica, além do domínio de escalas, arpejos e saltos com grandes extensões, necessários em diversos gêneros ligados à canção dentro da cultura ocidental. O que ocorre muitas vezes, é que particularidades de outros estilos musicais não necessitam de tanto controle vocal como o virtuosismo de óperas, por exemplo, e por outro lado, devem desenvolver outras noções técnicas como o uso de microfones e certa maleabilidade rítmica. Esta é uma característica que a canção popular brasileira muitas vezes exige, e que instrumentistas e cantores em geral assumem em suas interpretações, não seguindo exatamente as indicações da partitura no caso desta ser disponibilizada.

Recentemente o estudo do canto popular tem apresentado novas pesquisas relacionadas à formação do trato vocal, sua anatomia, fisiologia além de correlações com a psicologia. As doutoras Mara Behlau e Sílvia Pinho são autoridades em fonoaudiologia no que diz respeito às pesquisas relacionadas ao canto no Brasil com vários livros publicados. Na área de otorrinolaringologia Reinaldo Yazaki, médico especialista pela UNIFESP, dedicado à laringologia e medicina da voz artística, é responsável pela saúde vocal de inúmeros cantores profissionais atuantes em óperas e musicais no eixo Rio/São Paulo, e constantemente faz palestras direcionadas para cantores, professores e profissionais da saúde ligados ao canto.

Estudos sobre características específicas do canto em determinadas épocas da história da canção popular no século XX também ganham destaque em dissertações e teses brasileiras. Exemplos disso são as pesquisas da professora Doutora Regina Machado, da UNICAMP, que resultaram na sua dissertação de mestrado em 2007, e no livro baseado nesta dissertação “A Voz na Canção Popular Brasileira” (2011); a tese de doutorado de Gláucia Laís Salomão, da PUC-SP, com o título de “Registros Vocais no Canto” (2008) e a dissertação de mestrado “Pedagogia Vocal no Brasil: Uma Abordagem Emancipatória para o Ensino-Aprendizagem no Canto” (2000); da professora Doutora em *Voice Performance* pela Universidade de Michigan, Mirna Rubim da UNIRIO.

Estes e muitos outros trabalhos abriram novas perspectivas no campo da interpretação vocal e do conhecimento da fisiologia da voz. Além disso, uma nova geração de pesquisadores e cantores está desenvolvendo abordagens específicas dentro da linguagem popular,

como na dissertação de mestrado de Daniela Rezende Ferraz que levanta questões sobre a importância de desenvolvermos o ensino de canto popular no Brasil. Este panorama é recente: “O primeiro curso com a opção de instrumento voz surge na UNICAMP em 1989” (FERRAZ, 2010, p. 1), e apresenta um ambiente acadêmico em formação.

Autores como Welch; Sundberg (2002) defendem a ideia de que se um cantor optar pela prática e estudo do canto, ele deve ter conhecimento, entender como se desenvolve e quais são os cuidados para manter o seu instrumento: a voz, que não é visível a olho nu e que muda fisicamente ao longo da vida. A posição desses autores é pontual, afirmando que a busca por este conhecimento é um dos principais desafios de um cantor.

Além do interesse crescente sobre o ensino do canto, temos pesquisas que trazem o enfoque em diferentes estilos musicais. A multiplicidade destes estilos musicais nos traz uma variedade de especificidade técnica para o canto, que acaba formando professores de canto com especialização num determinado estilo musical. “Cada cultura tem uma particularidade timbrística vocal utilizada na sua performance [...]”⁹², mostrando a grande plasticidade que a voz humana pode conter. Os autores do texto “SOLO VOICE”, Welch; Sundberg⁹³, nos trazem alguns exemplos que temos na cultura de diversos locais: a ópera, o *blues*, o *belting* e o canto dos *Tuva*. Também apresentam aos leitores informações detalhadas sobre funcionamento vocal, focando em três componentes principais: o sistema respiratório, as pregas vocais e o trato vocal. Assim como Ferraz, eles acreditam que estas características funcionais são importantes no desenvolvimento para o uso e controle consciente da voz.

Pelo fato das pesquisas sobre canto popular estarem em fase inicial no Brasil, Ferraz (2010, p. 1) utiliza também metodologias americanas para realizar o estudo sobre o canto popular brasileiro, através das pesquisas do pedagogo vocal Richard Miller, que desenvolveu o livro intitulado “*The Structure of singing*” (1996). O apoio nessas metodologias tem a finalidade de “validar o uso do repertório de choro cantado” como uma ferramenta auxiliar e eficaz no estudo técnico vocal. A união dos estudos teóricos e fisiológicos com a *praxis* vocal foi a base da pesquisa de Ferraz, amparando-se no repertório de choro, tanto antigos quanto contemporâneos, para seu

⁹² (ibidem, p. 253) tradução nossa.

⁹³ (ibidem)

estudo vocal. Devido à multiplicidade de estilos, a pesquisa se preocupa em apontar caminhos que viabilizem a capacitação do estudante para o uso saudável da voz em qualquer corrente estética que se pretenda utilizar.

Introduzindo o âmbito de estudo da técnica vocal no canto coral, percebe-se que sua aplicação diverge de um grupo para outro, muitas vezes, conforme as preferências do regente ligadas ao repertório, especificidade dos cantores e nível de técnica vocal que os mesmos possuem, sendo o ensaio o momento onde ocorre o processo de musicalização do cantor. Por existirem coros com condições de aprendizagem e de evolução variadas referentes à sua técnica, por sua vez, o regente poderá adaptar ao seu grupo o treinamento vocal adequado para cada especificidade.

Além do estudo da técnica vocal, devemos tomar consciência sobre a importância dos cantores praticarem a leitura de partitura. O regente Carlos Figueiredo ressalta este estudo como uma obrigação do cantor, ressaltando que todos, através de prática permanente nos ensaios, deveriam aprender suas partes através deste recurso. Comenta que há um aumento na habilidade de cantores que praticam regularmente a leitura se estimulados a ler nos ensaios até mesmo as vozes dos outros naipes, e traz um pensamento sobre o ato de decorar o repertório, achando adequado para apresentações e para determinados ensaios. Todavia o regente entende que fazer um ensaio inteiro de cor “é um permanente fixar de vícios, um constante desaprender” (2006, p. 12).

3.1 A PREPARAÇÃO DO GRUPO

A grande maioria dos grupos corais amadores não têm mais de um ou dois profissionais atuando no trabalho de preparação do grupo. Em muitos casos, o regente é o responsável pelo treinamento vocal dos cantores, e em alguns grupos, surge a figura do correpetidor, geralmente um pianista que acompanha e auxilia o grupo nos ensaios e apresentações. O preparador vocal é apontado por Martinez (2000) como um dos profissionais que devem ser contratados pelo grupo, sugestão que não se aplica em nenhum dos grupos pesquisados no trabalho de Muller (2009). A autora constatou que dentro destes grupos os próprios regentes realizavam o trabalho do preparador vocal, e que somente em um dos grupos havia a presença do correpetidor que auxiliava na questão técnica do coro atuando como um segundo preparador vocal. Sua pesquisa incluiu dois grupos vocais e dois grupos de canto coral atuantes em Florianópolis/SC e Porto Alegre/RS, e

constatou que, mesmo que o correpetidor atue nos exercícios vocais feitos pelo grupo, (neste caso um grupo infante/juvenil) a regente não deixa de estar junto aos cantores, uma vez que “aproveita para ficar ao lado das crianças, orientando, pois assim ela escuta com mais precisão as falhas dos alunos, principalmente os novos, que carecem de mais atenção” (MULLER, 2009, p. 57). Neste caso os profissionais necessitam estar em acordo, e suas ideias de sonoridade para o grupo devem manter-se as mesmas. Coelho (1994) afirma que quando existe um profissional da voz trabalhando com o coral, este trabalho deve estar em sintonia com o trabalho do regente. Logo, outro regente de um dos grupos analisados por Muller comenta que “este trabalho é feito com ele, por sua preferência, pois o professor de técnica vocal trabalha pretendendo um som de um naipe, e a sua proposta timbrística é diferenciada” (MULLER, 2009, p. 58).

Já em outra situação encontrada por Muller, em entrevista ao seu trabalho, a regente de um grupo vocal feminino explica que a técnica vocal não é feita por ela. O grupo aprendeu separadamente a fazer diferentes exercícios, e por isto, cada integrante realiza seus exercícios antes do ensaio iniciar. Este grupo, indicado no trabalho por letras e números (G3), tem no seu repertório canções com diferentes características, e cada uma das oito cantoras tem uma particularidade ao cantar, perceptíveis no timbre e na impostação, dependendo dos propósitos destas diferentes canções:

As canções interpretadas pelas oito vozes do G3 são de origens étnicas e exploram o universo folclórico brasileiro, indígena, africano, europeu e andino, buscando a comunhão e a cura espiritual, a celebração e o prazer (MULLER, 2009, p. 38).

Além de apontar a importância do preparador vocal nos grupos, Martinez (2000) enumera outros possíveis profissionais, a saber: fonoaudiólogo, pianista, diretor de marketing e jornalista. Um coro com maior estrutura pode conter inúmeros técnicos envolvidos, ainda mais se tratando de grupos que abarcam outras artes como o teatro e a dança, mesmo assim este não é o caso da maioria dos corais pelo fato de serem amadores e não terem apoio financeiro para a manutenção destes profissionais.

Contudo, ter um preparador vocal que não esteja em comunhão de ideias com o regente, pode acarretar em resultados sonoros que divergem do almejado pelo regente e pelo arranjo. Coelho (1994, p. 17)

ressalta que não é possível o sucesso do grupo “quando regente e professor de técnica vocal não buscam os mesmos objetivos através de procedimentos que se harmonizem e se reforcem mutuamente”. Da mesma maneira, isto procede com qualquer outro profissional que venha a trabalhar com o grupo. Apesar de atualmente o trabalho cênico estar em evidência, um diretor cênico que não entenda a proposta, poderá desvirtuar as intenções do grupo que é antes de tudo musical.

3.2 A TÉCNICA VOCAL APLICADA AO REPERTÓRIO E AO MOVIMENTO

3.2.1 O Aquecimento

A técnica vocal aplicada ao repertório e ao movimento é um ponto fundamental dentro de um grupo que aspire trabalhar com outras artes além do canto. Aplicar exercícios relacionados ao repertório, é uma maneira de fazer com que o mesmo não seja deixado de lado no momento do estudo da técnica. Pode o grupo assim estar realizando juntamente com o exercício vocal certa movimentação que, aliada ao som, auxilia no aprendizado de circulação e posicionamento de palco. A execução da dinâmica e do fraseado, por exemplo, facilmente podem ser relacionadas com movimentos corporais dos cantores. É uma forma de relacionar o trabalho corporal com o que deve ser cantado, evitando tanta repetição de vocalizes nos ensaios, auxiliando a memória com outros estímulos para fixar as canções e há uma melhora de sonoridade visível quando o corpo está em sintonia com o som. Sendo assim, o trabalho vocal não combina com o cantor estático e neutro.

A repetição gerada por vocalizes sem maiores finalidades acaba gerando pouco interesse do grupo no início de suas atividades. Coelho (1994) enfatiza a importância na diversidade nos exercícios de aquecimento para evitar o tédio e o cansaço. O regente (R4) da pesquisa de Muller (2009, p. 60) afirma que o aquecimento é feito, mas não a partir da repetição de sons: “O som é consequência da concentração deles”. O regente trabalha sempre com vocalizes criados no momento do ensaio, que tomam forma através da abertura de vozes inseridas aos poucos na mesma frase. Aos poucos, adiciona elementos de percussão corporal e movimentação. Outra maneira de aquecimento vocal que o regente utiliza, é a criação de melodias dos próprios cantores a partir de uma harmonia pré-estabelecida (improvisos). O regente privilegia e valoriza o “pensar no por que da música e da arte em geral”, e não somente o encontro coral como uma simples aquisição de técnicas. Na

busca de caminhos mais atrativos e eficientes para a educação musical dos cantores, Zanetta (2012, p. 24) sugere em seu trabalho que:

A partir das perspectivas de Brito (2001), Freire (2009; 2008) e Koellreutter (1997a, 1997b), visamos propor espaços de ensino-aprendizagem na educação musical em que os indivíduos sejam sujeitos ativos, dialoguem, questionem, usufruam de descontração, espontaneidade e liberdade de criação, não considerando apenas aspectos técnicos musicais, mas a formação integral do indivíduo.

O regente Sérgio Figueiredo (1990, p. 76) acredita que a partir da relação dos exercícios com o repertório, qualquer grupo alcançará bons resultados, mas na sua pesquisa constata o contrário: os corais observados abordam a técnica vocal isoladamente do repertório, e não conseguem aplicar os exercícios vocais com intuito de dar mais segurança aos cantores, para que obtenham bons resultados na execução de passagens que exijam maior habilidade vocal, pois segundo o autor “a técnica vocal deve facilitar a atuação do cantor na sua atividade”. O regente Carlos Figueiredo (2006, p. 9) tem a mesma visão sobre a aplicação de exercícios que tenham conexão com a obra a ser executada. Ele acredita que é dever do regente aproveitar-se das oportunidades de transformar aspectos de uma obra em exercícios, e que assim, o cantor estará desenvolvendo sua musicalidade “seja no aspecto rítmico ou das alturas, melódica ou harmonicamente”.

Não se trata, apenas, de resolver pontos problemáticos de uma determinada obra. É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro. O cantor vai adquirindo a capacidade da analogia e, com isso, muitos problemas vão sendo resolvidos por eles próprios, já sem a necessidade de intervenção do regente (FIGUEIREDO, 2006, p. 9).

O aquecimento vocal tem diferentes funções, pois além de promover “certa prontidão vocal”, cumpre a função de “concentrar os cantores para a atividade que vai ser realizada” (FIGUEIREDO, 1990, p. 77). Baxter (apud SCARPEL, 1998, p. 16) relata que o aquecimento traz coordenação e resistência para o corpo no momento da performance e

que existe neste ponto uma transição entre a vocalização e o canto, pois com a musculatura estando preparada, o cantor terá “maior controle sobre a voz”.

A etapa de preparação vocal, além de desenvolver habilidades musicais, acaba modificando a sensibilidade e a percepção do cantor. Coelho (1994, p. 16) afirma que “o trabalho de técnica vocal com corais não desenvolve apenas condições e habilidades vocais de coralistas”, mas ocorrem mudanças “em suas estruturas internas de sensibilidade e conhecimento”. A mesma autora afirma que é necessário um “momento de integração entre todos os presentes”, servindo como um “espaço oficial” para a “atualização de interesses”⁹⁴. Estes momentos são sugeridos para o início das sessões de técnica vocal e dos ensaios.

Momentos de integração entre os cantores que pretendem inserir outras artes no trabalho se tornam essenciais não somente para atualizar os interesses, como cita Coelho. Este poderá ser o momento onde a cumplicidade entre as ações corporais dos cantores estará em “duelo”, ou seja, neste instante, cada integrante poderá ter a chance de conhecer melhor o colega e tentar “conversar corporalmente”, estudando variadas ações físicas durante o exercício que poderão servir futuramente em palco.

Nos questionários realizados com três regentes de grupos cênicos para esta dissertação a última pergunta abordou a questão do regente diante da preparação vocal: Existe/adota uma preparação vocal específica para “Coro Cênico”? Nenhuma das três respostas abordaram os assuntos levantados aqui sobre aquecimento aliado ao movimento. Pablo Trindade somente ressalta que a preparação de seu grupo se faz a partir da necessidade das obras a serem estudadas. Sérgio Oliveira observa que não há especificamente uma preparação para “Coro Cênico” e acredita que estas técnicas específicas deveriam existir. Ele afirma que este seria um passo importante para que a linguagem de “Coro Cênico” fosse consolidada. Sendo assim, o regente utiliza as técnicas tradicionais de canto como:

[...] respiração, passagens de registro, treinamento de impostação das vozes, principalmente em sopranos, assim como falsetes em tenores, etc., são utilizadas para que os cantores tenham possibilidade de cantar Caetano Veloso nos

⁹⁴ (ibidem, p. 17)

padrões de música popular e Bach nos padrões clássicos (informação verbal) ⁹⁵.

O regente Vicente Ribeiro finaliza a discussão assegurando que não é pelo fato de um grupo ser mais ou menos cênico que a preparação vocal será diferenciada. Ele acredita que a técnica deve estar mais relacionada à sonoridade que se busca:

No caso de grupos de música popular com concepção de sonoridade leve e natural – como é o caso do Vocal Brasileirão – exercícios de articulação, ressonância e sonoridade são mais importantes do que exercícios de resistência, por exemplo (informação verbal) ⁹⁶.

3.2.2 O Desaquecimento

A atividade de desaquecimento vocal, segundo alguns autores é de extrema importância para a saúde e longevidade da voz. Pela; Rehder; Behlau (1998) explanam que o mesmo evita o abuso decorrente da utilização prolongada dos ajustes do canto, quando já não são necessários. O desaquecimento vocal, segundo Baxter (1990 apud SCARPEL, 1998, p. 17), “consiste no retorno à voz falada normal. Um bom indicador do estresse vocal é a fala do cantor, que após a *performance*, deverá estar limpa e clara”. O mesmo autor sugere alguns exercícios para o desaquecimento, além de medidas que podem ser tomadas, não sendo necessariamente exercícios vocais:

- Continuar cantando nos bastidores e devagar ir reduzindo a intensidade. Isto deve durar apenas alguns minutos.
- Fazer relaxamento corporal antes de dormir. Um banho quente também ajudará.
- O desaquecimento dos músculos é importante antes que possa aquecê-los novamente para cantar.

⁹⁵ Sérgio Alberto de Oliveira em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

⁹⁶ Vicente Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

- A realização de exercícios, no menor volume possível, com escalas, em voz de cabeça, e ir descendo.
- Não forçar a voz para ficar clara, pois as pregas vocais frequentemente já estão inchadas e não precisam de pressão extra⁹⁷.

A realização de exercícios simples como a vibração de lábio em duração, emitindo o som “Brrrrrrrrr...”, com pouco volume, pouca projeção e em uma afinação grave; e a vibração de língua em duração, emitindo o som “Trrrrrrrrr...”, com as mesmas características auxiliam o retorno à voz falada, pois são atividades de fraca intensidade que reduzem o tempo para a voz voltar ao estado normal (coloquial). Autores como Pinho et al. (apud MOTA, 1998) acreditam que o desaquecimento vocal deve ser realizado com exercícios, facilitando ao cantor o retorno muscular à situação de fala habitual, evitando assim um desgaste muito maior do seu aparelho fonador. Este retorno muscular é equivalente a toda a musculatura laríngea. O que acontece é que quando cantamos, a laringe tem a tendência de subir, devido ao fato que no canto utilizam-se normalmente notas (frequências) que estão acima da região da fala, e por este motivo a laringe necessita subir, e com isso toda sua musculatura trabalha numa região mais alta. O trabalho de retorno muscular faz com que a laringe desça para a região coloquial, onde acontece a fala.

Os autores Francato et al. (apud SCARPEL, 1998, p. 21) afirmam que a aplicação de programas de desaquecimento em diversos grupos corais levou à melhora em: percepção auditiva, consciência vocal, afinação, projeção e homogeneidade do som. Os autores preconizaram um programa mínimo de desaquecimento, que tem a duração média de 5 minutos:

- Relaxamento facial pela técnica do bocejo;
- Rotação de cabeça com vogais escuras /a/, /o/ e /u/;
- Sons nasais e/ou vibrantes com glissandos descendentes;
- Fala espontânea.

⁹⁷ (ibidem)

Além destas sugestões de exercícios de desaquecimento, Costa e Silva (apud SCARPEL, 1998, p. 24) acrescentam que “o primeiro passo a ser dado é cinco minutos de silêncio total”. Assim, o padrão da voz cantada será quebrado e o cantor poderá “conversar no seu tom habitual”. A massagem na laringe, com movimentos verticais na frente do pescoço, segundo Mota (2008, p. 13) auxilia na circulação local, o que leva à “diminuição de edema nas pregas vocais e na musculatura do pescoço causado pelo uso intenso”. Na pesquisa de Andrada e Silva sobre a queixa de cantores na voz cantada também chegam à conclusão de que o cantor deve se manter em silêncio para a quebra de padrão ao invés de realizar mais exercícios que envolvam sons:

[...] após uma apresentação, o cantor normalmente produz a voz com pitch mais elevado e loudness muito forte. Quando o cantor permanece um tempo em silêncio, ele consegue quebrar esse padrão do canto e pode conversar no camarim com voz mais fraca e pitch habitual (ANDRADA e SILVA, 1995, apud MOTA, 1998, p. 10).

Os autores em geral falam do desaquecimento como um momento de relaxamento tanto das pregas vocais quanto corporal. Utilizar-se de bocejos, além de falar mais grave e com menor volume faz com que aos poucos o cantor possa naturalmente retornar à sua voz falada, sem cometer excessos ou causar danos ao aparelho fonador. O bocejo e o movimento de deglutição (ato de tomar água) têm a função de relaxar e abaixar a musculatura da laringe.

3.3 DESAFIOS VOCAIS

Alguns itens como respiração, ressonância, afinação, dicção, registros vocais e homogeneidade/heterogeneidade são trabalhados separadamente no momento do aquecimento. Levam este destaque, pois muitas vezes surgem dificuldades e dúvidas que podem bloquear o rendimento individual, influenciando na sonoridade do cantor e do grupo. Ao mesmo tempo, são desafios que tanto regentes quanto cantores necessitam enfrentar e vencer suas limitações para que se tornem cantores independentes. O desafio do regente é no sentido de como auxiliar didaticamente o seu grupo para obter sucesso em cada um destes itens. O desafio do cantor é de conseguir conciliar todos os tópicos já citados através de estudo e dedicação, fundamentais para que o grupo não se limite em preocupar-se somente com a técnica, mas sim com os resultados que podem ser produzidos se a mesma estiver resolvida. Por este motivo o título: A técnica do cantor emancipado.

Cada um dos itens acima tem conexão: se a dicção de algum trecho está falha, a forma de cantar as palavras pode atrasar ou adiantar a rítmica da música. A afinação pode ficar comprometida se a respiração não for suficiente para o trecho de uma frase. Com estas limitações qualquer grupo terá dificuldades na execução da sonoridade homogênea, se este for o seu objetivo. Se um registro vocal for utilizado de forma não adequada para uma entoar nota específica, sua ressonância não será satisfatória à medida que o coro necessite de maior ou menor volume em certas passagens da obra.

Ferraz (2010) em sua dissertação de mestrado sobre o estudo do choro como ferramenta para auxiliar na técnica vocal dos cantores, levantou duas hipóteses de estudo que se complementam: para cantar “o choro” é necessário grande domínio do instrumento vocal; e o estudo sistemático do choro cantado é uma excelente opção de aquisição de domínio técnico vocal para aplicar no repertório brasileiro. Surgiu uma 3ª hipótese no decorrer do seu trabalho dentro da experiência em estágio docente: o repertório de choro cantado funciona como um indicador de lacunas no desenvolvimento técnico vocal do cantor.

A autora encontra nos choros analisados dificuldades técnicas como saltos entre passagens de registro, sequência de saltos variados, além dos saltos, a palavra pode dificultar a execução, podendo ser o mesmo intervalo, mas com letra diferente. Escalas longas, passagens cromáticas, arpejos de difícil execução fazem parte do leque de problemas técnicos que surgem ao se estudar o choro. Alguns exercícios

são propostos para um melhor desempenho vocal no canto popular dentro da dissertação de Ferraz (2010, p. 123):

- Frases longas ou notas longas sustentadas;
- Escala de tons inteiros⁹⁸;
- Treino de intervalos, arpejos, escalas, ascendentes e descendentes até o aluno ter o domínio da relação intervalar, para depois buscar o domínio do legato e liberdade rítmica;
- Estudo de dinâmica e fraseado com relação direta com a peça “*Sambadalu*”⁹⁹;
- Transcrição das sílabas utilizadas por Luciana Souza no *Scat Singing* como referência inicial, para criar depois o próprio conjunto de vocábulos na música “*Sambadalu*”;
- *Scat Singing*: treino da técnica de improvisação vocal presente no jazz que utiliza-se de vocábulos sem formação de palavras.

Henrique Cazes, músico instrumentista considerado o melhor solista de cavaquinho e um dos mais ativos músicos de choro da atualidade, tem um trabalho apresentado no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, realizado em maio de 2006 no Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro que trata do choro cantado. Em sua fala, gravada e transcrita para a edição do Livro, apresenta uma crítica sobre as tentativas com poucos acertos da inserção da letra no choro, que inicialmente era uma composição instrumental. Nos anos 30, a música instrumental vai perdendo forças e a música vocal se fortalece com a era do rádio, a “gravação elétrica, com a divulgação dos cantores” que surgem neste período (CAZES, 2008, p. 172).

O samba-choro surge, conforme Cazes, como uma espécie de fórmula que filtrou alguns elementos da “musicalidade chorística”, a saber: melodia rica, com variações, modulações e cromatismos. Esse “filtro¹⁰⁰” foi uma espécie de facilitador destas melodias complexas, que muitas vezes não permitiam nem mesmo respirações entre as frases.

⁹⁸ Ferraz cita a canção “*Choro pro Zé*”, autoria de Guinga, objeto do seu estudo, que contém escalas de tons inteiros.

⁹⁹ Choro de Marco Pereira, parte do estudo de Ferraz que escolheu oito choros para apresentar propostas no ensino do canto.

¹⁰⁰ Compositores também evitavam grandes saltos como de nona e décima encontrados geralmente no choro.

Cazes (2008, p. 172) comenta que estes elementos filtrados possibilitaram que intérpretes “que não possuíam voz privilegiada”, pudessem interpretar tais canções que utilizavam “os procedimentos normais do choro, mas economizavam nos saltos e nos cromatismos para facilitar a vida do cantor” (CAZES, 2008, p.173).

Muitos choros tiveram suas melodias modificadas para simplificá-las e incluir letras póstumas, algumas com êxito, outras não. Cazes afirma que o poeta Vinícius de Moraes foi feliz na composição das letras de famosos choros como “Lamentos” de Pixinguinha e “Odeon” de Ernesto Nazareth. Mesmo com estas facilidades para o intérprete, o choro continua sendo um gênero que apresenta obstáculos na sua execução, sendo válido seu estudo como uma ferramenta eficaz para desenvolver a técnica vocal. Considero que a palavra mais adequada que se pode utilizar seria adaptação, pois na verdade, como o gênero é originalmente instrumental, necessitou adaptar-se para as possibilidades vocais, fazendo também com que a letra se tornasse clara ao ouvinte.

A aplicação prática dos conceitos teóricos apresentados por Ferraz pode aperfeiçoar o desenvolvimento do canto popular. A autora entende que a aplicação de exercícios para corrigir a técnica do cantor deve estar diretamente ligada ao repertório escolhido para o canto. Para tal, o cantor deve ter conhecimento vocal e fisiológico do aparelho fonador, além de conhecimento musical para sua para sua formação, já que o aperfeiçoamento técnico é caminho seguro para o profissional da voz. A principal diferença do canto lírico para o popular, e até mesmo para o canto coral, são as escolhas estéticas e interpretativas de cada estilo, mais do que a preparação do instrumento para o canto. O repertório de choro cantado funciona também como uma lente de aumento em cima dos problemas vocais que surgem durante o estudo do canto, estando ele inserido em quaisquer gêneros.

Respiração, ressonância, afinação, dicção, registros vocais, homogeneidade e heterogeneidade não são problemas ou dificuldades vocais. A deficiência em sua utilização é que provoca as dificuldades, e devem ser trabalhados para que não passem a serem problemas. O momento de realizar os exercícios, normalmente feitos no aquecimento, é o tempo onde deve se observar o que acontece com o nosso corpo, já que vários grupos musculares entram em atividade na produção do som. Eles devem ser feitos conscientemente e com concentração, pois quando estamos cantando o repertório, se torna mais difícil pensar na técnica, e aí está o desafio!

Em forma de subitens serão colocadas informações relacionadas aos assuntos citados acima, com o intuito de compreender o funcionamento de cada item da técnica vocal necessário no aprendizado do canto. Os subitens aparecerão nesta ordem: respiração e ressonância, afinação, dicção, registros vocais e homogeneidade/heterogeneidade.

3.3.1 Respiração e ressonância

A literatura em geral trata a respiração como essencial para o canto, sendo o primeiro passo importante para o estudo da correta emissão vocal. Luz (1966, p. 26) assegura que “a educação respiratória é o esteio em que se firma a emissão da voz cantada”. Dinville (1993) comenta que a respiração deve ser aprendida através de treino, pois precisa se adaptar ao canto. A autora explica que é através da pressão feita na expiração pulmonar que a voz passa a existir. O sistema respiratório é uma “fonte de energia para produção da voz”¹⁰¹ (WELCH; SUNDBERG 2002, p. 254). Os autores afirmam que ela é responsável pelas variações de intensidade: quanto maior a pressão, mais forte a voz. Para que haja o surgimento do som, é necessário que tenhamos “fluxo de ar saindo do pulmão, passando pelas pregas vocais”¹⁰². A vibração das pregas corta o fluxo de ar, obtendo assim a origem da voz.

Existem alguns enganos sobre como é feita a respiração diafragmática, que em geral é a mais indicada para o canto segundo autores como Behlau; Rehder (1997); Coelho (1952); Coelho (1994); Luz (1966) e Oiticica (1992). Algumas pessoas pensam que a respiração se dá pelo diafragma e que a voz é produzida pelo mesmo. “[...] não se respira com e nem pelo diafragma e também não se canta pelo mesmo.” “[...] o diafragma se retifica com a entrada do ar e massageia as vísceras, [...]”. Com isto, segundo Behlau; Rehder (1997, p. 28), o reservatório pulmonar enche mais, para que o fluxo de ar seja suficiente nas longas frases musicais. “Na verdade, o que o aluno de canto aprende é a controlar melhor o fluxo de ar que sai dos pulmões em direção à laringe e às pregas vocais”.

Para o controle deste fluxo de ar ser bem sucedido, é necessário trabalharmos com o apoio. É chamada de apoio a sustentação da coluna de ar para o momento da expiração, sendo que esta coluna de ar faz

¹⁰¹ Tradução nossa.

¹⁰² Tradução nossa.

parte da produção do som. Após a inspiração, onde os pulmões retêm o ar e ao mesmo tempo a região das costelas alargam fazendo com que os músculos intercostais se estendam, o que o cantor deve desenvolver é o controle desta musculatura abdominal e intercostal para que o fluxo de ar seja controlado no momento do canto. Desta forma o cantor pode manter as costelas expandidas “como se ainda estivesse inspirando”.

Durante a inspiração de um ciclo respiratório normal ocorre um movimento de expansão corporal que provoca a entrada do ar. Essa expansão é formada por uma cadeia de reações musculares que inclui diversos músculos torácicos e abdominais, sendo o diafragma e os intercostais os mais importantes (FERRAZ, 2010, p. 25).

O diafragma entra no processo, abaixando, dando assim mais espaço aos pulmões, mas por ser um músculo voluntário, não temos controle sobre ele. Ferraz afirma que o diafragma não contribui para o apoio da voz, já que no momento da expiração o músculo está relaxado. O que acontece mecanicamente é que este músculo, responsável pela diminuição da pressão interna dos pulmões, facilita a entrada de ar nos mesmos. A autora acredita ser importante “observar principalmente a expansão das costelas como ponto de partida para o desenvolvimento do controle respiratório eficiente”¹⁰³. Segundo Goulart; Cooper a partir deste momento, “os músculos envolvidos no processo respiratório estão na posição adequada a proporcionar uma boa emissão vocal, pois eles controlam a saída do ar e do som” (2002, p. 15).

Muitos cantores acreditam que inspirando mais ar conseguirão terminar um trecho musical a tempo, já que naquele momento sentem falta de ar. Somente que reter grande quantidade de ar pode atrapalhar o ciclo da expiração, fazendo força excessiva nas pregas vocais, dificultando assim a emissão da voz.

Appoggio é um sistema para combinar e equilibrar os músculos e órgãos do tronco e do pescoço, controlando sua relação com os ressonadores supraglóticos, para que assim nenhuma função exagerada de nenhum deles comprometa o todo (MILLER, 1996 apud FERRAZ, 2010, p. 28).

¹⁰³ (ibidem)

Para alcançar forte intensidade vocal (volumes), é necessária maior pressão de ar com maior tensão e fechamento mais firme das pregas vocais. Caso o cantor tenha que interpretar um trecho com menor intensidade, a pressão de ar deverá ser diminuída, fazendo com que as pregas vocais fiquem relaxadas e menos próximas entre si. A recomendação de autores como Coelho (1994); Figueiredo (1990); Luz (1966) e Oiticica (1992) é que o cantor saiba otimizar a quantidade de ar inspirada para não gastar e nem sobrar demasiadamente na expiração.

Cada vez que se respira além do necessário há um desperdício de energia e um descontrole da respiração. As impurezas do ar que não foi utilizado permanecem nos pulmões diminuindo o controle de entrada do ar na próxima inspiração (FIGUEIREDO, 1990, p. 78).

Sendo assim, o processo da expiração se torna mais importante que a inspiração. Coelho (1994, p. 35) observa que “o grande problema de angústia respiratória dos cantores não está na falta de ar, mas em sua utilização errada”. Oiticica (1992) profere que a inspiração profunda só deve ser feita nos exercícios. Luz (1966, p. 31) classifica o bom cantor como aquele que “[...] consome pouco ar, porque sabe utilizá-lo bem”. Figueiredo (1990) sugere que assim como os exercícios de técnica vocal, a respiração seja trabalhada no próprio repertório. O autor afirma que os resultados são positivos, pois desta maneira a mecanização é evitada.

Os autores Beuttenmuller e Laport (1992), Dinville (1993) e Luz (1966) deixam claro que a captação nasal é a maneira mais conveniente de realizar a inspiração. Já Behlau; Rehder (1997, p. 29) comentam sobre o mito que existe sobre nunca respirar pela boca. Deixam claro que “a cavidade nasal é a entrada preferencial do ar para dentro do corpo”, mas que por outro lado:

[...] a respiração bucal é mais rápida e consegue direcionar maior quantidade de ar para dentro dos pulmões num tempo muito mais curto, já que o trajeto a ser percorrido é menor e a porta de entrada é maior. Assim sendo, durante o canto ou a conversa em frases rápidas, é impraticável respirar apenas pelo nariz, o que nos leva à respiração buco-nasal, com entradas bucais nas

emissões que se sucedem rapidamente e entradas nasais nas pausas longas¹⁰⁴.

Com o surgimento do som, o corpo acaba por produzir harmônicos de diferentes frequências, que correspondem aos mesmos sons da série harmônica que são produzidos nos instrumentos musicais. A voz original é filtrada logo que passa nas pregas vocais, e dependendo da configuração, o trato vocal aumenta ou suprime os harmônicos, formando *shapes* de saída de som. O agrupamento destes harmônicos no trato vocal tem o nome de formante. Segundo Cordeiro; Pinho e Camargo (2007 apud GUSMÃO; CAMPOS; MAIA, 2010, p. 44), “os formantes determinam a qualidade das vogais e contribuem muito para o timbre pessoal do cantor”.

Sobre a produção de harmônicos e formantes, Gusmão; Campos; Maia (2010, p. 44) afirmam que “a voz” produzida na laringe, tem um sistema complexo, pois o som “é composto por uma frequência fundamental determinada pelo tamanho das pregas vocais, pela velocidade de vibração e por diversas frequências parciais, que são múltiplos integrais da frequência fundamental”. Essas frequências parciais são conhecidas como harmônicos da frequência fundamental.

Alguns destes harmônicos, quando chegam às cavidades de ressonância, “possuem compatibilidade com a frequência do trato vocal”. Dessa forma, eles são “amplificados e transformados em formantes”, sendo este o agrupamento de harmônicos (CORDEIRO et al. 2007, apud GUSMÃO; CAMPOS; MAIA, 2010, p. 44). A partir daí nasce o som, e com ele algumas dificuldades para seu controle no que diz respeito à entonação das notas musicais. O próximo item trata da afinação dos cantores, e de suas dificuldades.

As cavidades de ressonância do corpo humano são aquelas que podem entrar em vibração assim que o som é produzido na laringe. É por meio do uso das estruturas de ressonância que o cantor obtém “maior amplitude de sonoridade da voz, homogeneidade em toda sua tessitura, projeção da voz com volume e sem esforço, afinação, brilho e a melhora do colorido do timbre” (PACHECO; BAÊ, 2006, p. 45). Goulart; Cooper (2002, p. 24) elucidam que as cavidades da cabeça e do peito são os “ressonadores do corpo”, e que eles podem valorizar determinadas características do som, amplificando algumas frequências e amortecendo outras. As autoras entendem que por meio de exercícios

¹⁰⁴ (ibidem)

de extensão, o cantor pode vir a perceber a diferença entre a ressonância nos registros de peito e de cabeça.

Machado (2011, p. 70) explica que a emissão está diretamente relacionada à ressonância, podendo o cantor escolher posicionamentos diferentes na pressão sobre a coluna de ar para obter sonoridades diversas: para sons metalizados o posicionamento é *frontal*; para sons “surdos”, “sem brilho” e de “pouca clareza sonora” a projeção *nasal* é a mais adequada. Para uma maior presença de harmônicos usa-se a projeção *anterior* que é uma projeção palatal, com uso de espaços internos da boca. Para o cantor popular minimizar as quebras ocorridas na voz usa-se a projeção *coberta*, que é quando a laringe fica em posição baixa, muito utilizada no canto lírico com o intuito de escurecer o timbre. Coelho (1999, p. 59-60) afirma que “na realidade todo o corpo humano vibra em ressonância”, e que é possível com o aprimoramento no estudo ter a sensação de até mesmo mãos e pés vibrando em resposta a um som vocal, mas que para um estágio inicial devemos tomar consciência dos ressonadores de “cavidade torácica, bucal e nasal”.

3.3.2 Afinação

Tomar conhecimento sobre como é formado o trato vocal de uma forma geral pode auxiliar na questão da produção vocal, assim como o controle da respiração que está diretamente ligada à afinação. A seguir uma breve abordagem sobre as pregas e o trato vocal, antes de continuarmos a discussão sobre afinação.

As *pregas vocais*, localizadas dentro da laringe¹⁰⁵, são compostas de “músculos em forma de prega”. “A *laringe* fica na extremidade inferior do trato vocal”¹⁰⁶ (WELCH; SUNDBERG, 2002, p. 254). A abertura entre as duas pregas vocais tem o nome de *glote*. Temos uma série de músculos que auxiliam na abertura e fechamento das pregas e a glote durante a fala e a respiração. É através da adução desta musculatura e do estiramento das pregas vocais que surgem as notas musicais. A laringe, com sua musculatura interna e externa trabalha conforme a frequência das notas que é executada. Sua altura

¹⁰⁵ Órgão que conecta a traqueia com a faringe. Suas prioridades funcionais são relacionadas à função respiratória e à deglutição. A função fonatória foi “[...] ao que tudo indica adquirida tardiamente no processo de evolução [...]” (SALOMÃO, 2008, p. 49).

¹⁰⁶ Tradução nossa.

(posição vertical) varia de acordo com os sons articulados: quanto mais alta a frequência, mais alta a laringe.

As pregas são cobertas por uma membrana mucosa, e seu tamanho tem aproximadamente 3 mm de comprimento em recém-nascidos. “Crescem numa taxa média de 0.4 mm por ano nas mulheres e 0.7 mm por ano nos homens”¹⁰⁷. As mulheres ficam com tamanho de pregas que varia de 9 a 13 mm, os homens com tamanho de pregas que varia de 15 a 20 mm, pois na puberdade há um crescimento desproporcional. Por este motivo, a voz feminina é visivelmente mais aguda do que a voz masculina, com característica vocal mais grave. “Quanto mais longa e espessa, mais grave será a voz, assim como acontece com os instrumentos musicais”¹⁰⁸.

O *trato vocal* é constituído de espaços formados acima da laringe, faringe e a boca, complementados por vezes pela cavidade nasal. Damos o nome de *palato mole* ao espaço que serve como porta de entrada para as cavidades nasais, com estreitos canais que levam a outras cavidades do crânio. “Todo o trato vocal é de 15% a 20 % menor nas mulheres adultas”¹⁰⁹. Após breves explicações sobre o funcionamento da respiração, do apoio, dos formantes, a constituição das pregas e do trato vocal, passo agora à problemática da afinação, questão tão discutida no meio musical.

Além dos motivos já citados, outros como a falta de estudo musical (teoria, harmonia, solfejo) levam o cantor a ter dificuldades técnicas. Muitas vezes por não se considerarem músicos, cantores comprometem a afinação do grupo não se dedicando ao estudo mínimo. O conhecimento musical e a prática em um instrumento são ferramentas que todo o cantor deveria saber utilizar, para que torne corriqueiro afinar corretamente. Sem esta experiência, a afinação precisa ser recriada a cada *performance* e, “uma vez que os coros atingem um padrão de afinação satisfatório, não há garantias de que eles o farão novamente” (MARVIN apud FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 26).

No trabalho diário de um coro, a afinação é realizada de forma até mesmo imperceptível já que a mesma está presente em todos os momentos que o grupo canta seu repertório. Existem alguns fatores que podem levar um grupo a desafinar: a má qualidade das vozes, o nível de

¹⁰⁷ (ibidem) Tradução nossa.

¹⁰⁸ (ibidem) Tradução nossa.

¹⁰⁹ (ibidem, p. 258) Tradução nossa.

percepção auditiva do regente e dos cantores, o ambiente acústico, além de inúmeros componentes musicais como a falta de entendimento da teoria e harmonia. A partir do momento que um cantor compreende a função das notas dentro dos acordes, ele consegue identificar sua sonoridade através da percepção, e pode fazer ajustes na afinação conforme o acorde que estiver sendo tocado. Muitos cantores não afinam simplesmente por não estarem familiarizados com as harmonias das canções, e é comum não conseguirem identificar e lembrar qual nota está sendo cantada, e que ela pode estar evidente no instrumento de acompanhamento, quando o grupo tem seu tecladista ou uma banda de base.

As falhas na qualidade da emissão vocal do cantor são segundo Figueiredo (2006, p. 10) mais um dos problemas de afinação no coro. “Questões como postura, disposição psicológica e física do cantor, condições acústicas do local de ensaio ou apresentação, etc. são outros fatores importantes a serem considerados”.

Casos de desafinação encontrados por Sobreira (2003) em suas pesquisas foram: poucas experiências musicais na infância, lembranças negativas de sua educação musical; frases desestimulantes por parte de parentes ou amigos. Estas pessoas naturalmente terão mais dificuldades para cantar, pois além da barreira técnica, há a barreira psicológica. Estar participando de um grupo de canto pode ser uma maneira de passar por estes obstáculos, pois assim, o cantor não se expõe individualmente. Outros fatores que levam à desafinação de um grupo podem ser, por exemplo, quando o grupo está cantando *a cappella*: pode haver uma queda na tonalidade da música, um naipe pode estar desafinando fazendo com que a harmonia não seja fluente. Além dos conhecimentos sobre os vários fatores que levam à desafinação, apresento casos e sugestões de como podemos trabalhar para a melhoria da afinação dos cantores.

Existem alternativas para trabalhar com o cantor. Uma maneira eficiente para que o regente consiga bons resultados é citada por Figueiredo (1990, p. 84), que sugere que os resultados sejam gravados para que os cantores percebam como estão entoando certas notas. Esta “pode ser uma estratégia interessante para que o grupo possa ter uma noção clara da qualidade do som emitido”. Depois de gravar a própria voz é que identificamos a quantidade de erros que podem passar despercebidos. Muitas vezes não adianta um professor ou colega de trabalho alertar sobre nossa própria desafinação, pois a forma como escutamos o som que sai do nosso corpo é muito diferente da forma com

que os outros conseguem nos escutar. Desta forma, Coelho (1994, p. 67) ressalta que o cantor não tem a mesma escuta de si próprio como os outros a têm, já que suas “sensações corporais internas” não são percebidas pelos ouvintes, pois as “vibrações internas de ossos, músculos” e das “cavidades de ressonância” são particulares ao cantor em questão. Por isso, o comum é que o cantor se confunda, acreditando estar com uma voz “redonda e bem timbrada, enquanto o público escuta uma voz presa e entubada”.

Sobreira (2003, p. 112) aponta sugestões para resolver o problema de desafinação: a primeira é “começar o trabalho a partir da nota que o aluno consegue cantar, o professor deve ir ao encontro do uníssono para que o aluno perceba isto”. Cantores com menos experiência podem nos ensaios estrategicamente se aproximar de cantores com boa referência, ou seja, com maior domínio técnico. Outra sugestão é reforçar o uso da *bocca chiusa* ou *humming*, pois são procedimentos que comprovadamente trazem efeitos benéficos para a afinação, assim como o treino de glissandos, que podem ajudar a explorar a própria voz. Sobreira (2003, p. 120), afirma que se deve “dar chance aos alunos de trabalhar ritmo e melodia separadamente nas peças”, pois o ritmo estando bem definido, o cantor consegue cantar de maneira mais afinada já que os dois fatores são processados em áreas distintas do cérebro. Não há como prever o tempo de correção do problema da desafinação, e segundo a mesma autora, depende da “perseverança e interesse do aluno”¹¹⁰.

Figueiredo traz uma solução simples sobre um ponto fundamental para o cuidado com a afinação do coro, afinal, “cantar em coro é sempre cantar em uníssono”. Cada cantor canta em uníssono com o seu colega de naipe, sendo assim, a procura por uma unificação do naipe, é segundo o autor “um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal”. Desta forma, a afinação bem sucedida poderá passar pela igual emissão das vogais e pela absoluta precisão da “emissão das articulações das notas” que influencia diretamente na execução das sílabas cantadas. A partir daí outro cuidado deve ser direcionado às consoantes, que são...

[...] o elemento articulador por excelência. Significa, finalmente, a fusão ideal dos timbres dos diversos cantores envolvidos, passo muito

¹¹⁰ (ibidem, p. 123)

difícil, não só tecnicamente, mas também pela necessidade do cantor saber dosar entre o dar mais de si e o ceder (FIGUEIREDO, 2006, p. 8).

3.3.3 Dicção

A partir dos fundamentos defendidos pelo do regente Carlos Figueiredo, podemos perceber mais uma vez que todos estes itens apontados como desafios vocais se inter-relacionam. Um bom trabalho realizado com a dicção de um grupo vocal trará resultados positivos também na afinação. A dicção está inserida na articulação rítmica, e tem a capacidade de “clareza e definição na pronúncia das notas da melodia e das palavras do texto” (MACHADO, 2011, p. 71).

A articulação, fator necessário à produção sonora assim como a expiração, também apresenta modificações conforme a intensidade ou a frequência sonora. Se o cantor emite um som mais forte, além de utilizar mais ar, também articula mais. Da mesma forma, o cantor que emite uma nota mais aguda, também em registro modal, apresenta uma articulação mais aberta (CERVI, 2008, p. 13).

Por mais que um grupo prepare seu repertório, nota-se que em alguns casos se torna complexo o entendimento do que está sendo dito, até mesmo quando o grupo canta em sua própria língua. É hábito do cantor uma abertura de boca exagerada, articulando as palavras, com objetivo de que a emissão saia a mais clara possível. Dinville destaca que devemos aprender os mecanismos das vogais e consoantes, já que cada uma tem um movimento de fala diferente, e ressalta que não é necessário exagerar nos movimentos articulatórios para obter uma boa articulação:

Ao contrário, o que permite a identificação da articulação, é a precisão dos movimentos. Cada vogal ou consoante tem um mecanismo

definido¹¹¹. Cada letra tem um valor acústico que a identifica (DINVILLE, 1993, p. 63).

A mesma autora ressalta que para o enriquecimento ou empobrecimento do som fundamental, utilizamos o recurso de modificar a tonicidade dos lábios e da bochecha. Dinville menciona a língua como principal órgão da articulação, pois trabalha movimentos precisos em diferentes pontos da cavidade bucal. Dependendo da articulação e de seu posicionamento correto, podemos obter a passagem de uma nota grave para uma nota aguda com mais facilidade e sem falha sonora. Além disso, a mandíbula (órgão móvel da articulação) “comanda a atitude da laringe em sinergia com os movimentos da língua e tendo também importante papel na coloração dos timbres” (ZANETTA, 2012, p.46). Além de ocorrerem falhas na emissão do som, muitos cantores trazem questionamentos sobre seu cansaço vocal, e conforme Luz (1966), este cansaço pode estar ligado à dicção incorreta. A mesma autora considera que ao realizar uma boa articulação tem-se como resultado a beleza sonora: “Ela dá ao canto a variedade e a expressão da voz, os matizes, movimentos e o colorido” (LUZ, 1966, p.17).

Para que sejam evitados os maus hábitos de pronúncia, mais uma vez Figueiredo (1990, p. 86) acredita que somente com o trabalho cuidadoso da dicção por meio de exercícios que sejam referentes ao repertório, já que a maioria do repertório cantado tem letra, é que o grupo alcançará resultados satisfatórios.

Sabe-se que entre a voz falada e a voz cantada existem diferenças e que não cantamos como se fala, exceto em particularidades de algumas canções que trazem aspectos da fala na composição. “Na voz falada as vogais e consoantes tem duração definida pela língua que se fala. Na voz cantada, as vogais¹¹² são geralmente mais longas que as consoantes e servem de apoio à qualidade vocal” (BEHLAU; REHDER, 1997, p. 10). Beuttenmuller e Laport (1992, p. 65) trazem à discussão o valor das consoantes, afirmando que para a clareza e expressividade das palavras, devemos redobrar o cuidado na articulação das consoantes, pois algumas vezes dão o “impulso necessário para a melhor projeção sonora”.

¹¹¹ Confira Ferraz (2010, p. 51-70), capítulo 1.4 - Estudo das vogais e consoantes.

¹¹² Confira: Pacheco; Baê (2006. p. 56).

Muller (2009), de acordo com Pfaustch, acredita que a precisão rítmica está diretamente relacionada com a dicção, já que “muitos problemas rítmicos podem estar relacionados à articulação consonantal precária, à duração incorreta do som vocálico e a ditongos precipitados” (PFAUSTCH apud FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 48) e cita erros rítmicos que podem surgir se o grupo não tomar os devidos cuidados com a dicção:

O ritmo da melodia influencia diretamente na forma como as palavras deverão ser pronunciadas. Por este motivo, é fato corriqueiro ocorrerem erros de ritmo, onde alguns cantores atrasam ou adiantam as palavras, enquanto uns cantam a primeira sílaba, outros já estão uma sílaba à frente ou até mesmo uma palavra inteira (MULLER, 2009, p. 29).

3.3.4 Os registros vocais

Os registros vocais são tipos variados de fonte vocal que dizem respeito à qualidade da voz. Com diversos padrões de oscilação das pregas vocais são produzidas sonoridades distintas. Estes padrões são chamados de registros vocais, recursos que os cantores (e qualquer pessoa) já possuem naturalmente, e necessitam de estudo e compreensão para maior controle. Os registros vocais abarcam desde notas mais graves até notas agudas, soprosas ou não. Dependendo do registro que o cantor utilizar, como por exemplo, o de peito, se produzir notas graves elas terão características sonoras como mais potência e brilho; se o registro for de cabeça e o cantor estiver produzindo a mesma nota grave, terá modificada a qualidade sonora, com perda de graves, suavizando até mesmo o volume. Por este motivo, “A identificação dos diferentes registros vocais está, por assim dizer, diretamente relacionada ao modo como a manifestação sonora proveniente dos diferentes modos de vibração das pregas vocais é percebida” (SALOMÃO, 2008, p. 10). Para maior entendimento, a seguir a “Tabela 1” apresenta os respectivos nomes e a explicação de como a prega vocal oscila em cada um dos registros.

Tabela 1 - Registros vocais e oscilação da prega vocal.

Registros vocais	Oscilação da prega vocal
VOCAL FRY: som basal	Pregas espessas e frouxas vibram assimetricamente. A frequência fundamental fica baixa
CHEST (modal): de peito	Pode ter sub-registros baixo e alto. Pregas menos frouxas e vibram simetricamente.
VOZ DE CABEÇA	Pregas longas e finas produzem uma qualidade vocal de sons leves e finos.
FALSETTO: falsete	Pregas finas e esticadas. Raramente a glote se fecha completamente.

Fonte: (WELCH; SUNDBERG, 2002, p. 260). Tradução nossa.

Salomão (2008, p. 5) em sua tese salienta que a nomenclatura que diz respeito aos registros da voz “permanecem ainda hoje bastante polêmicos”, sendo comum encontrarmos termos diferentes que fazem referência a um mesmo registro. Segundo Regina Machado, a nomenclatura tem significado bastante complexo, até mesmo para profissionais do canto. A autora cita alguns trechos do livro *Higiene vocal para o canto coral*, das fonoaudiólogas Mara Behlau e Maria Inês Rehder para um esclarecimento inicial:

Numa primeira definição, encontramos [...] diversos modos de se emitir os sons da tessitura. [...] de modo geral reconhece-se a existência de três registros: o basal, o modal e o elevado (BEHLAU; REHDER apud MACHADO, 2011, p. 55).

Esses registros, que são acessados a partir de mudanças no ajuste fonatório, estão presentes e são detectáveis em qualquer voz, trabalhada ou não tecnicamente¹¹³.

A partir das informações sobre registro vocal de Machado (2011), apresento a “Tabela 2” com outro esclarecimento do funcionamento dos registros, seguindo as pesquisas das autoras Behlau; Rehder. Na “Tabela 2” podemos verificar que o registro “modal” é composto de sub-registros de “peito e cabeça”, que não ocorre na

¹¹³ (ibidem)

“Tabela 1”, onde as duas classes estão separadas. Apesar de a subdivisão ser diferente, as informações se complementam:

Tabela 2 - Registros vocais e suas características.

Registros vocais	Características
BASAL	Notas mais graves da tessitura, as pregas vocais estão muito encurtadas e a mucosa que as recobre, bem solta
MODAL: PEITO e CABEÇA	Apresenta maior número de notas, registro usado na conversação, apresenta dois sub-registros: o de peito e o de cabeça, que correspondem a um maior uso da caixa torácica ou da cavidade da boca e do nariz para a ressonância. As pregas vocais vão se alongando e a mucosa vai se tornando mais tensa à medida que as notas ficam mais agudas.
ELEVADO: FALSETE e ASSOPIO Notas agudas	Dividido em dois sub-registros: o falsete e assobio (flauta). O falsete é quase sempre utilizado no canto e raramente na fala. As pregas vocais são estiradas pela ação do músculo cricotireóideo, que funciona como uma “báscula” projetando levemente a laringe para frente, o que possibilita o alongamento das pregas vocais com pouca tensão. Por estarem alongadas, podem produzir sons sobre-agudos e, devido à pouca tensão forma-se uma fenda paralela, resultando em um escape maior de ar.

Fonte: (MACHADO, 2011, p. 56)

Uma questão abordada consiste na compreensão sobre as denominações dos registros. Por que o uso de nomes como *peito e cabeça* para indicar a vibração e localização, já que na verdade, o trabalho sonoro vem de ajustes musculares da laringe e da diferente oscilação das pregas vocais?

Alguns autores observam que uma das causas da denominação de registro estar ligada a locais do corpo que não a laringe vem do fato de as vibrações do som serem sentidas de forma mais significativa nessas regiões que em outras (PACHECO e MARÇAL apud MACHADO, 2011, p. 57).

Embora possam ocorrer algumas pequenas diferenças de terminologia entre esses autores, parece-nos que acabam por convergir para uma mesma definição de registro. Quanto à terminologia utilizada para os tipos de registro, fica evidente que o entendimento sobre a região que se deve utilizar é maior do que, por exemplo, abordar nomenclaturas como “diminuição de atividade do músculo tiroaritenóideo” na mudança de um registro pesado para um mais leve. Para exemplificar as mudanças destas atividades musculares da laringe, um tipo específico de canto chamado *yodelling* pode auxiliar auditivamente. O *yodelling*¹¹⁴ tem como característica a mudança proposital¹¹⁵ com quebra de registro (de peito para o falsete), enquanto que a grande maioria dos cantores estuda para que esta quebra não seja feita, tendo como resultado a passagem imperceptível de um registro para outro.

Para o cantor, seja ele coralista ou solista, o entendimento ao que diz respeito à diferenciação e troca destes registros é uma tarefa que exige prática e concentração. O processo pode ser lento até compreender mecanicamente qual registro está sendo acionado no ato de cantar, pois somente através da ação corporal (musculatura laríngea e abdominal), ele conseguirá realizar e sentir as diferenças com capacidade para destacar uma sonoridade de outra. O exercício de escutar diferentes vozes em atividade, dando preferência pela apreciação de vários estilos e timbres, pode auxiliar na compreensão das trocas de registro. Abaixo uma breve elucidação sobre os músculos que agem nos registros mais graves:

Quando emito uma nota grave, tenho uma ação predominante do músculo vocal ou Tiroaritenóideo (TA), o que dá às pregas vocais uma configuração mais abaulada e encurtada. Além disso, as notas graves são de frequência menor (Hz), o que faz com que as pregas vocais vibrem mais lentamente (PACHECO; BAÊ, 2006, p. 64).

¹¹⁴ Forma de canto que envolve emissões rápidas produzidas alternadamente nos registros modal e de falsete. Esse tipo de técnica é bastante tradicional em várias regiões do mundo, como, por exemplo, nos Alpes Suíços, na Geórgia, ou na região da África Central (SALOMÃO, 2008, p. 42).

¹¹⁵ Ver em < <http://www.youtube.com/watch?v=vQhqikWnQCU>> e < <http://www.youtube.com/watch?v=B00nfVc4FPI>> Acesso em 07 jun. 2013.

Sabe-se que os músculos CT (Cricoaritenóideo) e TA (Tiroaritenóideo) agem em todos os registros vocais, mas sempre há a dominância de um sobre o outro dependendo do registro que é utilizado: quanto maior for a altura sonora, maior será a ação proporcional do CT; e conforme Pacheco; Baê a atividade do músculo TA diminui. Além disto, “as pregas vocais assumem uma característica mais alongada e sua borda fica com aspecto mais retilíneo”¹¹⁶.

Muitas vezes cantores de coro cantam a maioria do repertório com voz de cabeça, por sair menos soprosa e com mais limpeza sonora para execução dos vocais, além do controle de volume, que passa a ser mais suave do que a voz de peito em notas agudas. A voz de cabeça passa a ser facilmente controlada por emitir sons leves, e a possibilidade de haver uma quebra de registro é bem menor se o cantor utilizar este registro já na região médio-grave da voz, para depois subir para o agudo (por exemplo, a voz feminina já com voz de cabeça nas notas da região do dó central – dó 3). Desta forma o cantor acaba utilizando a musculatura específica para cantar em regiões agudas (músculo CT), e deixa de fortalecer a musculatura que é responsável pela produção de graves com mais brilho e força (músculo TA), perdendo assim qualidade sonora em outras regiões não exploradas. Esta ação acarreta numa futura dificuldade de compreensão e até mesmo de execução de outros registros, visto que somente parte de sua musculatura foi fortalecida, e parte não passou por treinamento adequado. Cervi (2008, p. 46) explica que “o músculo que possibilita o som forte é o tiroaritenóideo”. Se este cantor quiser emitir um agudo forte, necessitará do registro modal e de uma forte ação do músculo TA. Também irá precisar de mais ar e maior articulação para desviar a tensão que a produção deste som poderá provocar na laringe. Por este motivo, é importante para o cantor ter o acompanhamento de um profissional da voz para melhor desempenho e percepção das diferenças vocais no que diz respeito aos registros.

Ferraz menciona dois autores que divergem sobre o momento que este assunto deve ser abordado no ensino do canto: A autora cita LoVetri como um exemplo de profissional que aborda a diferenciação e a prática dos registros no início do ensino. Já Miller defende que “o estudo de registros só deveria iniciar-se depois que os princípios técnicos vocais básicos estiverem consolidados” (FERRAZ, 2010, p.

¹¹⁶ (ibidem)

82). O autor acredita que o aluno deve ter adquirido grande estabilidade laríngea para executar estes registros de forma satisfatória.

Entre pesquisadores da área de técnica vocal no canto popular são vários os impasses sobre terminologias e classificações técnicas, sendo assim, se para os profissionais da área o entendimento de identificação dos registros e suas trocas ainda não é suficiente, não acredito que para cantores iniciantes o mesmo possa ocorrer com tanta clareza. Podemos concluir com base nas discussões que para um cantor, seja ele solista ou de coro, sem um conhecimento prévio da sua própria voz e um mínimo de prática sobre a percepção das diferenças que ocasionam as trocas de registro, pode não ser possível a compreensão de tais acuidades vocais, sendo assim, entendo que Miller é cauteloso no que diz respeito a consolidar os princípios técnicos básicos e acredito que somente tendo maior controle vocal, o cantor possa dominar estas sonoridades com maiores propriedades.

3.3.5 Homogeneidade/Heterogeneidade

Desenvolver a homogeneidade no trabalho coral pode ser um desafio cheio de surpresas, já que um grupo de pessoas normalmente é heterogêneo. Trabalhar num grupo diversificado procurando uma intenção sonora única é trabalhar somando todos os outros fatores que já foram citados anteriormente (respiração, afinação, dicção, registros, etc.). Através da produção vocal correta é que se conseguem efeitos como contrastes de dinâmica, homogeneidade e equilíbrio de volumes. A uniformidade sonora em grupos inicialmente pode ser um processo mais demorado, já que alguns apresentarão vozes fortes, outros leves; sons flexíveis com grande extensão e agradáveis, outros estridentes, com dificuldades de execução e extensão limitada.

A sonoridade de cada coro é única, na medida em que ela é o resultado da soma da qualidade vocal de cada um de seus cantores. Cada cantor que chega num coro traz consigo sua história vocal, com qualidades, defeitos, peculiaridades de timbre, etc. (FIGUEIREDO, 2006, p.11).

A busca pela homogeneidade pode também pressupor uma igualdade extrema a ponto de anularmos as qualidades vocais do cantor, mas não devemos buscar uma anulação da voz, o que, segundo Figueiredo é impossível: cada coro deve buscar seu som homogêneo, de acordo com as características vocais de seus cantores (FIGUEIREDO,

2006, p.11). O tipo de emissão vocal que um coro utiliza em seu trabalho pode ter uma relação direta com o repertório selecionado, e Figueiredo enfatiza que é importante saber o “que se pretende exprimir com o repertório”¹¹⁷. “Equilibrar as vozes é uma técnica coral muito melhor do que a irrealizável meta de tentar torná-las homogêneas” (MILLER apud FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 47). Deve ser levada em conta a coerência na hora do trabalho vocal, e estar ciente de que devemos estar abertos às diferentes emissões em obras com particularidades variadas:

Da mesma maneira que não podemos imaginar um moteto renascentista cantado por pessoas com vozes “de lavadeiras”, também não podemos aceitar que uma peça de características folclóricas seja cantada com vozes operísticas, com vibratos excessivos (FIGUEIREDO, 2006, p.11).

A heterogeneidade pode ter relação com a “diversidade étnica, cultural, intelectual, musical e etária dos vários membros do coro” (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 68), características naturais que já vêm construídas. Não podemos também confundir e classificar o som heterogêneo de um grupo através de suas incapacidades vocais. Este pode ser um problema: se o grupo tem cantores com dificuldades de afinação, de projeção, de mudança de registro, claramente sonoridade será diferente de cantor para cantor. A busca pela homogeneidade/heterogeneidade só poderá ser realizada após um trabalho inicial de técnica vocal com os cantores do coro.

Na canção popular outras questões surgem quando se fala em homogeneidade de som. E quando o objetivo de um determinado coro não é o tratamento homogêneo das vozes? Ainda mais quando se trata de um grupo de “Coro Cênico” que pode vir a retratar personagens variados em uma mesma canção. Se cada personagem tem a sua personalidade, é natural que tenha também em sua origem seu timbre e sua forma de cantar. Nestes casos o som de um naipe equilibrado pode não ter o mesmo efeito da proposta timbrística de somar individualmente cada voz do coro. Dizer também que homogeneidade vocal pode significar vozes equilibradas e com timbres “agradáveis”, pode ser um equívoco. E se o grupo pretende retratar o canto das

¹¹⁷ (ibidem)

lavadeiras ou um canto indígena, onde a voz deve produzir um som mais metálico e estridente? Dependerá muito do arranjo, das intenções da canção, do compositor e do regente para quem sabe outro tratamento técnico ser necessário neste momento.

Coros tradicionais com grandes formações – naipes de sopranos, contraltos tenores e baixos – geralmente são constituídos de um maior número de integrantes que cantam sem microfonação ou então com microfonação específica para coro. Este tipo de microfonação não é direcionada para cada cantor, que necessita de maior projeção vocal na execução do repertório. Sendo assim, o trabalho na projeção vocal toma princípios diferenciados do trabalho vocal de grupos de coro cênico, que muitas vezes são compostos por um menor número de integrantes. Nestes casos o grupo tem a necessidade de trabalhar homogeneidade no equilíbrio de volumes, já que as vozes dependem de uma microfonação com posicionamento mais afastado.

Em outros casos o grupo tem à disposição um microfone para cada integrante. O treinamento técnico necessita de direcionamento para que a sonoridade saia de acordo com os ideais do arranjo e para que o próprio grupo alcance um equilíbrio dessas vozes com amplificação individualizada. Como cada cantor executa uma nota da harmonia, ele deve ter consciência de volumes no que diz respeito à função de sua melodia dentro do contexto harmônico da canção. Assim como a voz principal, que deve estar à frente do coro. Além disso, um coro com microfonação individual pode ter a liberdade de se movimentar mais livremente em cena, sem que o trabalho de homogeneidade e equilíbrio de volumes seja perdido, pois, esteja na direção que estiver, e até mesmo de costas para o público, a resposta sonora será praticamente a mesma.

3.4 A EXPRESSÃO CORPORAL E O JOGO TEATRAL

“A música, a dança e o teatro têm trilhado percursos ao longo de seu desenvolvimento como linguagens artísticas que eventualmente se tocam e se afastam.” (Barbara Biscaro)

A questão levantada por Barbara Biscaro em sua monografia (2007) traz uma reflexão sobre a formação do que ela chama de “intérprete cênico híbrido”. Este intérprete deve ser capaz de dominar e integrar diferentes linguagens artísticas. Aliar técnicas corporais como a dança e o canto são para Biscaro possíveis “recursos formativos” que devem ser incorporados aos “procedimentos de trabalho do ator” (2007, p. 5). A autora busca pela “não dissociação entre o movimento corporal e a produção da voz”¹¹⁸, e sim a integração dos mesmos, para que o artista possa “transitar na fronteira entre as linguagens: [...] buscando no corpo e na voz ferramentas para a criação de materiais expressivos próprios da cena”¹¹⁹. Biscaro ainda reforça que este intérprete não é um virtuose com capacidades para fazer todas as coisas:

[...] ele é um artista híbrido, à medida que reconhece os princípios técnicos que regem a manutenção do corpo vivente na cena, exercita aqueles pontos que estão profundamente conectados com a sua formação, sem perder o interesse por este corpo vivo que não se preocupa em distinguir, apenas se dedica a comunicar (BISCARO, 2007, p. 85).

Um exemplo de artista que necessita passar pelo conhecimento de técnicas teatrais e de expressão corporal é o cantor de ópera, sendo assim, podemos entender que o cantor de “Coro Cênico” deveria trilhar caminhos paralelos e ter maior emancipação no que diz respeito à sua independência artística. Sabe-se que muitos grupos não são profissionais e não têm o aporte necessário para incluir nos seus trabalhos bases sólidas que abarquem o hibridismo nas artes em geral. Mesmo assim, a busca pela integração das artes tem ocorrido nos grupos de “Coro

¹¹⁸ (ibidem)

¹¹⁹ (ibidem)

Cênico”, haja vista a necessidade básica do canto, da expressão corporal e do teatro para que um espetáculo seja montado. Biscaro cita outros gêneros populares que após a ópera também exigiram maior formação do artista:

A disseminação da ópera e seus sub-gêneros populares, como a opereta, a ópera bufa, o *singspiel*, o teatro musical, o *vaudeville* e o próprio teatro de revista no Brasil começaram a exigir que o ator pudesse cantar e dançar corretamente, para manter sua função de intérprete cênico junto a gêneros mais populares e reconhecidos pelo público (2007, p. 17).

Dois níveis básicos de estudo do ator são segundo Januzelli (1986) fundamentais para a atuação teatral: a teoria e a prática. Com este autor podemos compreender qual a abrangência do trabalho do ator e, por meio de suas elucidações percebemos que as fases práticas e teóricas podem fazer parte do conhecimento do cantor que, se apropriando das mesmas, tem a possibilidade de desenvolver seu próprio caminho no que diz respeito à interpretação em cena. O autor aponta a análise teórica de textos como parte do trabalho do ator. Relacionando com a música, um cantor que queira se profissionalizar deve saber dar as entoações necessárias no texto cantado: a análise e a prática do texto falado traz ao cantor maior embasamento para a performance.

A primeira fase prática que Januzelli (1986, p. 6) aponta é a “preparação do instrumental cênico”, e para tanto é necessário englobar o corpo, a voz e a emoção, que podem ser base do estudo de um cantor. O “ato criativo” é a última fase prática a que o autor se refere: “a criação de um papel específico em uma encenação”¹²⁰. Para muitos grupos de “Coro Cênico” esta fase é primordial, já que se trata da construção de um personagem. Mas como podemos nos apropriar do trabalho do teatro e desenvolver estes três pontos específicos citados por Januzelli?

Existe uma senda muito particular no processo da aprendizagem humana que possibilita uma experiência de autoinvestigação do indivíduo, cuja proposta não se situa na área da terapia, mas sim no domínio do laboratório dramático teatral, e que

¹²⁰ (ibidem)

tem nos jogos, nas improvisações, em exercícios específicos e na atitude reflexiva o seu centro de gravidade (JANUZELLI, 1986, p. 7).

O potencial criativo através da experimentação em exercícios de integração e expressão pode proporcionar ao cantor a descoberta do corpo, além da construção das emoções e das ações de um personagem proposto para uma determinada cena. Zanetta (2012) entende que para o aprendizado da técnica vocal deve-se propor o jogo teatral como ferramenta pedagógica, abordando assim as linguagens artísticas de forma interdisciplinar, sendo elas o trabalho do corpo, da voz e da emoção, buscando a “afinidade grupal” e evitando o constrangimento e falta de integração entre os cantores.

Assim sendo, o trabalho com estudantes de canto passa a abranger não apenas aspectos técnicos de treinamento muscular, respiratório ou de escuta e afinação, mas também questões a respeito do trabalho corporal, da interpretação do cantor e da expressão, lidando com suas atitudes em palco e contemplando os aspectos envolvidos no ato de cantar em público (ZANETTA, 2012, p. 10).

Jogos teatrais podem ser adicionados ao processo de ensino e aprendizagem do cantor, e Zanetta afirma que “eles proporcionam uma ação conjunta, uma integração entre todos os participantes e o coordenador” (2012, p. 29). Transformar situações é uma ação comum dentro do jogo, e os improvisos podem ser aliados dos cantores em momentos de tensão em cena nas mais diversas situações: “[...] o jogo teatral eleva a imaginação à recriação de novas percepções da realidade” (MARTINS, 2008, p. 26). Eles podem vir a contribuir na interação dos indivíduos caso haja alguma mudança no andamento do espetáculo, além de desenvolver a representação de forma mais integral. Januzelli em seu livro *A aprendizagem do ator*, cita alguns dos principais teóricos da prática teatral que viabilizaram os processos de preparação do ator. Entre eles, Stanislavski defende que o processo criativo deve ser um “ato natural”, onde o indivíduo vive as suas próprias experiências e utiliza “seu próprio material humano na criação do papel” (1986, p. 10). O teórico prefere eliminar máscaras, trejeitos, clichês e estereótipos: “O

ato natural é a preliminar que levará o ator a construir um papel vivo no palco”¹²¹.

Como atividade livre, voluntária, espontânea, desligada de interesses materiais, o brincar implica confiança e concentração, envolve o corpo todo e a mente, e é acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria capaz de absorver o ator de maneira intensa e total (JANUZELLI, 1986, p. 59).

Com os mesmos princípios de Stanislavski, o regente do grupo *Aretê* (maiores relatos do grupo estão no capítulo quatro), em um dos primeiros encontros para a montagem do espetáculo *Aretê, o boi*, reuniu o grupo para apresentar a obra e os personagens. Depois de alguns dias, para que o grupo assimilasse os personagens e os relacionassem dentro do contexto da obra, o regente fez um primeiro jogo teatral de improviso para a construção do personagem. Este jogo correu naturalmente, e instintivamente os cantores criaram histórias para seus personagens, que foram tomando forma a partir das próprias personalidades de cada um dos integrantes do grupo.

Sentados em um círculo, um por um dos cantores deveria na sua vez sentar-se na “cadeira especial”, onde surgia o personagem da história. Seguindo o exercício, os outros integrantes instigados pelo regente iam formulando perguntas ao novo personagem que se formava. Aos poucos o personagem ia surgindo, pois deveria responder imediatamente as questões levantadas pelos outros cantores, e isto fazia com que a criatividade nascesse instantaneamente nas histórias fictícias. A teoria de Stanislavski entende que o improviso e a imaginação devem ser minuciosamente elaborados, além de serem erguidos solidamente “sobre uma base de fatos lógica e coerente: quando, onde, porquê, como [...]” (JANUZELLI, 1986, p. 17). Alguns se saíam melhor e até mesmo persuadiam o grupo, assegurando que eram aquele personagem logo nas primeiras frases, justamente por conseguirem ser coerentes na elaboração das respostas. Nasceu a partir deste exercício a personalidade dos personagens e suas histórias de vida que se entrelaçavam, pois, além das respostas dadas pelo cantor sobre seu próprio personagem, de alguma forma, os personagens da peça deveriam ter ligações de grau

¹²¹ (ibidem)

próximo ou ao menos serem conhecidos. Aquelas informações criadas nos improvisos que não foram para o palco (em forma de texto), eram internamente trabalhadas entre o grupo, dentro e fora de cena, pois os personagens faziam parte de uma “sociedade cultivada” no decorrer das atividades cênicas.

O aprendizado do teatro envolve a descoberta do corpo e sua “desmecanização”, seu potencial criativo, o experimento de emoções e ações de um personagem proposto para cada cantor. Além disso, ocorre um aumento considerado de exposição ao público quando se trata de um espetáculo com movimento, onde o cantor necessita de maior domínio na comunicação artista X plateia. Conforme Zanetta (2012, p. 35) os jogos teatrais além de auxiliarem na interpretação de modo geral, também auxiliam o cantor em aspectos técnicos relacionados diretamente à voz, como articulação, respiração, ressonância, afinação, ritmo e projeção vocal. Januzelli (1986, p. 59) acrescenta que pelo fato do jogo fazer parte de uma “zona neutra”, permite desenvolver no ator requisitos fundamentais para a criação no teatro como “ritmo, harmonia, mudança, alternância, contraste, clímax”. Januzelli cita Stanislavski no que diz respeito ao treino de dicção e canto e sugere algumas práticas, desenvolvendo:

[...] a sensação das palavras; trocar o lugar das pausas e das acentuações; articular lábios, língua e maxilares; exercícios de respiração e vibração das notas sustentadas; exercitar pausas (psicológicas, gramaticais ou lógicas), acentuação (para tornar a palavra expressiva); bocejar, mugir (JANUZELLI, 1986, p. 16).

A norte-americana Viola Spolin (1906-1994), profissional que direcionou seus trabalhos e pesquisas ao teatro-educação explora os jogos teatrais, que desenvolvem noções de personagem, de ação e espaços cênicos. A autora acredita que estes jogos são o ponto de partida para a criação de pequenas cenas, e enumera três pontos (ela assegura serem essenciais de todo o jogo teatral): “foco, instrução e avaliação” (2008, p. 32). A partir de um “foco” apresentado pelo orientador, se faz o movimento do jogo. A energia é gerada por meio da permanência do “foco”, mas isto não quer dizer que o “foco” é o objetivo do jogo. “Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a

partir de diferentes pontos de vista”¹²². O jogo teatral, constituído de um problema a ser solucionado pela equipe precisa que o grupo mantenha o “foco” e encontre uma solução. Para tal, Spolin sugere o princípio da “instrução”: “A instrução deve guiar os jogadores em direção ao foco, gerando interação, movimento e transformação”¹²³. O último ponto enumerado por Spolin é a “avaliação”. Neste caso, a avaliação não é uma forma de julgamento ou crítica, mas tem a função de reestabelecer o “foco”. Sendo assim, os grupos “lidam com o problema que o foco propõe e indagam se o problema foi solucionado” (SPOLIN, 2008, p. 34).

No capítulo cinco do livro *Jogos teatrais na sala de aula (2008)* Viola Spolin apresenta “Jogos de Transformação”, onde torna “visível o invisível”. Este jogo é uma forma apropriada de aquecimento corporal para um grupo de cantores, além de desenvolver a criatividade em um curto espaço de tempo, os movimentos corporais precisam ser convincentes. O jogo *A bola no espaço* é uma bola imaginária, onde o indivíduo arremessa a bola que não existe materialmente, sendo assim, a bola real não está presente: o jogo trabalha com a ideia de uma bola. “A bola no espaço, por outro lado, é uma bola que vem a existir” (SPOLIN, 2008, p. 77). Os jogadores compartilham a bola por meio dos arremessos imaginários, e estabelecem contato com os seus parceiros que aceitam e “pegam” a bola.

O jogador que cria um objeto no espaço não está tentando criar uma ilusão artificial para uma plateia. Ao contrário, ele está experimentando o despertar de uma área do intuitivo no qual os objetos no espaço podem ser percebidos quando surgem. Quando o invisível se torna visível, temos a magia teatral! (SPOLIN, 2008, p.77).

Para compreender o que Spolin quer dizer com o princípio da “instrução”, neste jogo, o diretor poderia orientar os jogadores com frases como: “Mantenha a bola no espaço e fora de sua cabeça”, ou então: “Dê tempo para que a bola percorra o espaço!”. Desta forma, após algum tempo, os jogadores estarão com o foco no jogo a ponto de “perceber intuitivamente a substância invisível como real” (SPOLIN, 2008, p. 78). Variações deste exercício podem ser feitas, como por

¹²² (ibidem)

¹²³ (ibidem, p. 33)

exemplo, esta bola imaginária quando passada para outro jogador, acabar tomando um tamanho e peso diferenciados ou então uma nova forma. Spolin em nota explica que o diretor deve neste momento instruir seu jogador para que movimente o corpo todo, promovendo “a energia física necessária para a transformação”¹²⁴. Outra atividade intitulada *Manipulando o Espaço* é uma excelente forma de trabalhar com grupos corais e vocais que procuram desenvolver movimentação no espaço cênico. O objetivo do jogo é “descobrir como o espaço pode ser manipulado” e o “foco” está “em permitir que o espaço assuma uma forma como objeto”¹²⁵. Com os jogadores trabalhando individualmente, devem focalizar e jogar com uma substância do espaço que será movimentada com as mãos, os braços e o corpo todo. “Sem forçar nada, o jogador permite que a substância do espaço assuma uma forma como objeto”¹²⁶. A “instrução” neste caso auxilia em pontos chave para a existência desta substância, com frases como: “Se um objeto aparecer, deixe-o crescer!”; “Sinta seu peso”; “Sua textura”; “Mantenha-o no espaço”. Na seguinte atividade de Spolin, os jogadores deverão jogar com a substância do espaço entre eles, “permanecendo abertos para o aparecimento de um objeto no espaço”¹²⁷.

Dando continuidade à atividade de tornar o invisível visível, apresento aqui outro relato de experiência com o grupo *Aretê* que em um de seus trabalhos vocais inseriu a manipulação de objetos imaginários. A canção *Lambada de Serpente* de Djavan, com arranjo para vozes femininas de Pablo Trindade ganhou um interlúdio vocal na introdução, que se repetia enquanto a melodia principal era cantada e novamente entre as estrofes. No momento deste interlúdio as cantoras foram orientadas a manipular o espaço, assim como a atividade descrita de Spolin. Na manipulação deste espaço, o objetivo era que surgissem movimentos que lembrassem o trabalho manual da mulher do campo, ou das lavadeiras, o gesto de estender roupa, de lavar, a manipulação da água e de grãos. Neste meio tempo outros objetos imaginários deveriam surgir, como chaleiras, copos, jarros de barro, cestos de comida, vassouras, enfim, instrumentos de trabalho do dia-a-dia. Todo este movimento precisava ganhar magia e encantamento junto com a pulsação da canção, que era lenta. Para tanto, o trabalho corporal foi

¹²⁴ (ibidem, p. 93)

¹²⁵ (ibidem, p. 81)

¹²⁶ (ibidem, p. 81)

¹²⁷ (ibidem, p. 82)

estudado e constatamos que seria necessária uma movimentação como se estivéssemos em câmera lenta, e as cantoras deveriam também compartilhar os objetos, os recebendo no ambiente. Assim foi feito, e o resultado¹²⁸ ficou bastante interessante no contexto da canção: movimentos delicados e alguns ficaram reais, dando a impressão para o público de que aqueles objetos estavam realmente sendo manipulados.

Figura 13 - Grupo Aretê no 13º Festival de Música de Itajaí em 2010. Cantoras simulando trabalhos manuais (estender roupa, varrer e manipular grãos).



Fonte: momento retirado do vídeo da canção *Lambada de Serpente* de Djavan.

Com este relato de experiência sobre a união de técnicas como a expressão corporal, o jogo, a improvisação e o canto, pode-se concluir que não deve haver um afastamento entre as linguagens artísticas. Biscaro defende a ideia e afirma que com o afastamento, o intérprete acaba cindindo “conhecimentos que estão profundamente conectados, apenas pelo fato de se encontrarem no mesmo local: o corpo” (2007, p.

¹²⁸ Para ver o vídeo da canção *Lambada de Serpente* acessar em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jC3WlqV-thA>>. Foi a primeira participação do grupo no 13º Festival de Música de Itajaí em 2010. Este vídeo faz parte do show que abriu o show principal de encerramento do Festival, com o grupo Expresso 25, de Porto Alegre/RS.

85). “O corpo, em sua dimensão corpo-voz, constitui-se como instrumento e se torna capaz de compor o símbolo que vai dar origem à forma artística”¹²⁹.

Inúmeros outros jogos estão à disposição do leitor no livro de Spolin (2008), que traz objetivos variados para cada um deles. Alguns desenvolvem os sentidos da visão; audição; memória; emoção; improvisação; imaginação; dramatização; concentração; comunicação verbal e não verbal; observação crítica; ritmo; exploração sonora; definem e constroem personagens, além de trabalhar o grupo, fundamental no caso de coros e grupos vocais cênicos.

¹²⁹ (ibidem, p. 89)

4 MOVIMENTO CORAL NA ATUALIDADE

A partir do histórico levantado desde o movimento do Canto Orfeônico, passando por grupos vocais e corais de variadas formações ocorridas durante o século XX no Brasil, a pesquisa finaliza sua trajetória revelando ao leitor sobre grupos que atualmente estão desenvolvendo o canto em grupo, aliado a outras artes como o teatro, a dança e as artes visuais. Toda a efervescência histórica destas artes que vieram caminhando cada vez mais unidas, culminou em múltiplos modelos de coro e de grupos vocais que podem ser vistos em diversas regiões brasileiras.

Por iniciativa da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo e do *Coro Cênico Bossa Nossa* (direção musical de Adriane Biagini e a direção cênica de Magno Bucci), temos a oportunidade de conhecer e vivenciar esta modalidade de canto coral que vem sendo difundida em diversas cidades do Brasil. Em 2007 o *Coro Cênico Bossa Nossa* (BOSSA NOSSA, s/a, histórico) organizou o *I Encontro Brasileiro de Coro Cênico*, que teve como sede a cidade de Ribeirão Preto, em São Paulo. O evento que já está na sua quinta edição, realizada em 2011 na mesma cidade, também é sede de debates sobre o movimento de “Coro Cênico” no Brasil.

A ideia surgiu a partir da constatação de que o Brasil produz um trabalho com corais que difere da ideia comum de coro, onde se imagina uma série de pessoas vestidas, com vestes próprias de corais formais, portando pastas com as partituras e normalmente estáticas (V Encontro Brasileiro de Coro Cênico, 2011, s/p).

A partir de dados levantados por adeptos do “Coro Cênico”, a revista eletrônica *Revide* (2011, s/p) revela que “existem no Brasil cerca de 30 grupos que desenvolvem esse trabalho musical e cênico em sincronismo”. Conforme Odônio dos Anjos¹³⁰, organizador do encontro e integrante do *Coro Cênico Bossa Nossa*, o evento aliou discussões às apresentações já que é na prática que podemos ver como “esta combinação pode dar certo”. As discussões e reflexões buscaram avaliar as propostas dos grupos, houve a troca de experiências de seus

¹³⁰ (ibidem)

processos criativos e dos precursores do movimento que fizeram parte do evento.

O *V Encontro Brasileiro de Coro Cênico*¹³¹ teve a presença dos profissionais considerados os precursores deste movimento: Samuel Kerr, Izaíra Silvino e Patrícia Costa. Fizeram parte das discussões outros debatedores, a saber, o maestro italiano Antonio Pantaneschi, Celso Branco, a regente Claudia Mussi, o regente Luiz Carlos Prata, os diretores cênicos Magno Bucci e Zedú Neves.

Celso Branco, pesquisador em história da música, arranjador do grupo do “Os Men the Sá” e um dos debatedores do painel, lembra que o coro cênico surgiu nos anos 70 e 80, quando dois maestros - Samuel Kerr e Marcos Leite se destacaram no cenário nacional por incluírem linguagens cênicas nas apresentações dos corais (OVERMUNDO, 2011, s/p).

Como já visto nos capítulos anteriores, a partir daí que outros corais passaram a apresentar propostas semelhantes e atualmente os mesmos se aproximam da linguagem teatral com performances variadas. Para Celso Branco, quando se mistura teatro com música, o artista só tem a ganhar: “A linguagem cênica auxilia na comunicação do artista com a plateia”. A proposta de discussão que ocorreu no evento incluiu a conjuntura e as dificuldades dos corais em desenvolverem a linguagem cênica e possíveis soluções para essas dificuldades¹³².

Ao longo dos anos, diversos grupos já participaram do *Encontro Brasileiro de Coro Cênico*, entre eles: *Coral UNIFESP*; *Grupo Vocal Coro e Osso*; *Cia Vocal Enrico Nery*; *Grupo Vocal Patuscada*; *Moenda de Canto*; *Céu da Boca*; *Óc Trombada* e *I Madrigalisti Romani*. A última edição do evento foi no ano de 2011 e teve a presença dos grupos *Coro Cênico Bossa Nossa* (Ribeirão Preto/Sp) anfitrião do evento; *Coro Cênico Ciranda da Arte* (Goiânia/GO); *Coral Jovem Cênico Mackenzie* (São Paulo/SP); *Os Men the Sá* (Rio de Janeiro/RJ) e o *Grupo Vocal*

¹³¹ O evento é uma iniciativa do Coro Cênico Bossa Nossa, de Ribeirão Preto, e da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, através de edital do ProAC, com apoio da ONG Cineclube Cauim e Cineclube Canarinho. Todas as informações às quais tive acesso para esta pesquisa estão disponíveis no site do evento, em referências.

¹³² (ibidem)

Laugi (Brasília/DF). Como estes grupos foram os últimos destaques, serão brevemente citados a seguir para que tenhamos um registro das diferentes regiões brasileiras que fazem este trabalho vocal e que estão atualmente em atividade.

4.1 V ENCONTRO BRASILEIRO DE CORO CÊNICO

No ano de fundação do grupo Bossa Nossa de Ribeirão Preto/SP, sua formação inicial abarcou alguns integrantes do Madrigal Revivis do Coral da USP de Ribeirão Preto que tem como regente o professor Sérgio Oliveira. A proposta de trabalho tinha como característica ser mais irreverente e identificada com a estética de grupos vocais, sem a figura do regente à frente do grupo. Inicialmente seu repertório incluía entre outras, peças de George Gershwin e Cole Porter. Sérgio Alberto de Oliveira foi um dos primeiros regentes que trabalhou com o Bossa Nossa sendo também o pianista do grupo. Com seu repertório norte americano, o grupo sentia que não representava a realidade nacional, e então inicialmente mesclava canções internacionais com canções brasileiras, canções estas que acabaram tomando mais corpo dentro do espetáculo e o grupo abandonou “a linguagem jazzística americana, buscando uma proposta mais brasileira, recaindo então na sonoridade da Bossa Nova”¹³³.

Para o trabalho de movimentação cênica ainda neste primeiro ano de existência foi chamado o ator Zédu Neves. O objetivo do grupo foi desde o início que tivesse o trabalho cênico aliado ao musical, e com o passar do tempo o trabalho foi para que estas duas artes caminhassem juntas, equiparadas. Em 1993, Magno Bucci assumiu a direção cênica do Grupo, incorporando elementos ligados ao teatro. Mais adiante baseada em danças brasileiras, a orientadora corporal Patrícia Sene propôs movimentações mais “arrojadas” ao grupo. Além disso, os cantores que eram acompanhados ao piano ganharam mais força, incorporando ao espetáculo um trio instrumental composto por baixo, bateria e piano. No ano de 1994 o arranjo de José Gustavo Julião de Camargo para a canção “Telefone”, de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal, representou “a primeira experiência do arranjo-cênico, que viria a caracterizar o trabalho”¹³⁴.

¹³³ Site do grupo Bossa Nossa.

¹³⁴ (ibidem)

Figura 14 - Espetáculo “O Boi Caipira”, 2005. Grupo Bossa Nossa.



Fonte: (BOSSA NOSSA - site)

O Coral Ciranda da Arte, de Goiânia/GO, foi constituído em 2006 e é um dos grupos de produção e pesquisa em música do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte/Superintendência do Ensino Fundamental, da Secretaria de Educação do Estado de Goiás. Foi formado na modalidade cênica, com experimentação e intervenção cênica dentro da música. Sua pesquisa musical é diversa, apresenta repertórios com músicas nacionais e internacionais que vão do popular ao erudito, tendo como objetivos o desenvolvimento da pesquisa interdisciplinar entre música (canto coral) e teatro e a formação de crítica e público¹³⁵. A regência e direção musical é responsabilidade de Bianca Almeida, sendo Rodrigo Jubé o diretor cênico e roteirista do grupo. Além destes profissionais o grupo conta com direção de iluminação, preparação vocal e preparação corporal.

¹³⁵ Informações retiradas do site CIRANDA DA ARTE proveniente do Centro de Estudo e Pesquisa da Secretaria de Educação do Estado de Goiás.

Figura 15 - Espetáculo “Ciranda”, 2012. Coral Ciranda da Arte.



Fonte: Divulgação¹³⁶.

À frente do Coral Jovem Cênico Mackenzie de São Paulo/SP está a regente Cláudia Mussi que trabalha em conjunto com Zedú Neves na direção cênica. Os integrantes são todos universitários de diversas áreas de estudo e de universidades variadas. O grupo tem como objetivo aprofundar a pesquisa de repertório, consolidar o aprendizado da técnica vocal e desenvolver habilidades teatrais¹³⁷.

¹³⁶ Disponível em: <<http://g1.globo.com/goias/noticia/2012/11/coro-cenico-ciranda-da-arte-apresenta-espetaculo-ciranda-em-go.html>>. Acesso em 22 abr. 2013.

¹³⁷ Informações do site do grupo. Ver em referências.

Figura 16 - Espetáculo “Adoniran e Noel – 100 Anos” no V Encontro Nacional de Coro Cênico, 2011. Coral Mackenzie.



Fonte: Retirada do vídeo da canção *Conversa de Botequim*¹³⁸.

Os Men The Sá é um grupo vocal masculino, com nove integrantes que tem a direção musical, arranjos e adaptações para o português a figura de Celso Branco, ex-integrante do grupo *Garganta Profunda* por 18 anos. Marco Aurélio Hamellin que já dirigiu o *Garganta Profunda* faz a direção cênica do grupo.

Através da influência de um grupo argentino chamado *Les Luthiers*¹³⁹, Os Men The Sá faz homenagens no espetáculo “*Bando Musical*”, direcionadas ao grupo argentino e ao personagem fictício “*Johann Sebastian Mastropiero*”, uma sátira de compositores clássicos como *Johann Sebastian Bach*, criado pelo *Les Luthiers*. O estilo barroco utilizado pelo grupo *Les Luthiers* e gêneros como cantatas, madrigais e serenatas são misturados com esquetes humorísticos que envolvem situações absurdas como a peça *Los Suicidas*¹⁴⁰.

¹³⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Z8nHkzpvRg>>.

Acesso em 29 mar. 2013.

¹³⁹ Grupo argentino de comédia musical formado em 1967 por Gerardo Masana durante um período intenso de atividades de música coral no país. Sua característica marcante é a habilidade de construir instrumentos musicais, por isso o nome “Luthiers”, que em francês significa fabricante de instrumento musical. Ver: *Iniciación a las artes marciales*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zzx02H_zr7k&list=PLC09D883AD6B44F86>. Acesso em: 08 jul. 2013.

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MvHo5TNIDxY>>.

Acesso em: 03 jul. 2013.

Figura 17 - Espetáculo “Bando Musical”. Os Men The Sá.



Fonte: (OS MEN THE SÁ - Blogspot)

O grupo inclui no repertório versões do repertório do grupo argentino, e faz homenagens ao grupo brasileiro *Língua de Trapo* e ao grupo britânico *Queen*. As canções *Quem ama não mata* e *I Want to break free*, respectivamente, além de uma versão inédita de *Scaborough Fair* de Paul Simon e Garfunkel são alguns exemplos do repertório que Os Men The Sá¹⁴¹ trabalham nos espetáculos.

O Grupo Vocal Laugi, fundado em Brasília/DF em 2004 pelo regente e arranjador do grupo Paulo Santos, trabalha com música popular e une diferentes estilos como o soul, o funk e o samba de raiz. O grupo conjuga a dança, a cena e a percussão corporal para interpretar seus arranjos, e seu formato a cappella foi inserido no ano de 2012, passando a utilizar microfones de mão.

Paulo Santos justifica o uso dos microfones, já que com esta nova formação seria mais difícil de conseguir o peso que a música pop necessita para atingir o público, fazendo com que o grupo dependa da acústica do local, mesmo tendo a microfonação para coral com

Ver também <http://www.youtube.com/watch?v=TxY_oNB5Vr8>.

Acesso em 03 jul. 2013.

Ver também LES LUTHIERS, site do grupo em referências.

¹⁴¹ Show completo realizado pelo grupo no *V Encontro Nacional de Coro Cênico*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=aC3hAx7KG64>>. Acesso em 29 jun. 2013.

microfones condensadores, o som chegaria ao público com qualidade inferior e mais acústico¹⁴². Desta forma, o grupo pode pensar em cantar para um público maior e em ambientes diferentes sem a problemática do volume e da qualidade do som. Paulo Santos, também cantor do grupo, relata no mesmo documentário que quando faz os arranjos já pensa na movimentação dos cantores, por desde sempre estar atento à parte visual:

[...] algumas soluções que eu dou musicais, elas já são meio que voltadas para uma coisa cênica no próprio arranjo, né [...] as movimentações são pensadas pra fazer um arranjo funcionar ainda melhor (LAUGI - Blog).

Figura 18 - Grupo Laugi no espetáculo “Nosso Jeito”, 2011.



Fonte: (LAUGI - Blog)

4.2 GRUPOS CÊNICOS NO SUL DO BRASIL

4.2.1 Algumas questões que permeiam os conceitos de coro cênico e grupo vocal cênico na visão de seus regentes

Por meio do levantamento sobre os grupos que participaram do *V Encontro de Coro Cênico*, a ausência da divisão de categorias de coro ou grupos vocais cênicos pôde ser percebida. Neste encontro

¹⁴² Disponível em: <<http://www.laugi.com.br/beta/grupo-laugi>>. Acesso em 19 abr. 2013.

participaram tanto grupos corais com maior número de integrantes nos naipes quanto grupos vocais com menos cantores. A forma de sonorizar as vozes difere de grupo para grupo, assim como suas características cênicas; do mesmo modo, o encontro continuou sendo intitulado *V Encontro de Coro Cênico*. As formações vocais também são variadas, tendo grupos mistos ou até mesmo um grupo pequeno essencialmente de vozes masculinas no evento. Em mãos de alguns históricos de corais, podemos perceber ao longo deste trabalho que coros tradicionais foram se apropriando aos poucos da estética cênica, e o número de integrantes de alguns grupos maiores foi diminuindo gradativamente.

Pela grande diversidade de formações sem uma categorização e divisão entre coros e grupos vocais, apresentarei a seguir três grupos que desenvolvem a linguagem cênica no sul do país, mas não necessariamente os três são considerados grupos de “Coro Cênico”, já que os próprios regentes argumentam sobre o uso desta expressão. No decorrer do texto, além da apresentação dos três grupos, exponho parte dos questionários realizados com os regentes Vicente Ribeiro e Pablo Trindade. Para um diálogo mais denso, trouxe ainda o questionário com o regente Sérgio Alberto de Oliveira, que foi base importante para o meu trabalho (por meio de sua dissertação), e que historicamente está presente há três décadas desenvolvendo projetos corais aliados à linguagem cênica em Ribeirão Preto/SP com o CoralUSP - Ribeirão.

Em Curitiba/PR, o “Vocal Brasileirão” com direção geral de Vicente Ribeiro: o grupo recebeu por três vezes consecutivas (1997, 1998, 1999) e ainda em 2002, o prêmio *Saul Trumpet*, como Melhor Grupo Vocal do Estado do Paraná. O segundo grupo coral leva o nome de “Expresso 25” de Porto Alegre/RS, sob o comando de Pablo Trindade. O grupo recebeu *Prêmio Açorianos 2004* na categoria de Melhor Intérprete da Música Popular Brasileira, e já foi convidado para cantar em várias cidades do Brasil e exterior. No ano de 2013 o grupo lançou o CD intitulado “*Cantando de Bando*” com arranjos de Trindade e composições de Celso Viáfora, compositor paulista que fez parceria com o grupo neste projeto.

A cidade de Itajaí/SC tem em seu histórico os conhecidos Festivais de Música que ocorrem anualmente há 16 anos. No início dos festivais a cidade teve a oportunidade de receber como professores de oficinas os regentes Marcos Leite, Celso Branco e Regina Lucatto que trouxeram suas ideias sobre montagens de espetáculo e sobre o trabalho de movimentação cênica nos grupos corais. Ao longo destes anos, a cidade trouxe também Pablo Trindade que em várias edições ofereceu a

oficina de “Coro Cênico”. O Grupo Aretê Itajaí/SC (e outros grupos na cidade como o Licor de Pitanga criado em 1992), surgiu influenciado por estes regentes que trabalhavam o canto coral ligado à performance cênica. Com regência e arranjos de Pablo Trindade, o grupo iniciou suas atividades no ano de 2010 e funciona por meio de projetos culturais.

Levanto novamente neste último capítulo a discussão iniciada no capítulo dois sobre o conceito de “Coro Cênico”. Apresento a visão dos três regentes entrevistados em forma de “debate”. Início o discurso com as questões levantadas pelos regentes Vicente Ribeiro e Pablo Trindade, que acreditam que “todo coro é cênico” (TRINDADE) e que “[...] qualquer apresentação musical realizada em um palco envolve, forçosamente, elementos cênicos: movimentação, figurino, cenário, iluminação...” (RIBEIRO). Ribeiro acredita que esta expressão é um “pleonasma”, já que sua conclusão também é de que “todo coro é cênico”:

Entendendo o termo “cênico” neste sentido, ou seja, tudo que se refere à presença de um grupo musical em um palco e que vai além dos aspectos meramente musicais, chegaremos à conclusão de que todo coro é cênico (informação verbal)¹⁴³.

Trindade complementa, explicando que se um grupo coral estiver se apresentando para um público, ele estará utilizando um “espaço cênico” e comunicará sua música “sem poder se desvencilhar do seu corpo”, por mais que tenha pouca ou muita consciência sobre ele:

Claro, se utiliza comumente a terminologia “coro cênico” para aquele grupo coral que além de cantar, se movimenta explicitamente, seja realizando coreografias ou se expressando teatralmente (informação verbal)¹⁴⁴.

Ribeiro tem dúvidas sobre este conceito e na separação do que chamamos de “coro tradicional” e “coro cênico”. Ele afirma preferir não definir seu grupo (Vocal Brasileirão) com esta expressão por dois motivos: “[...] por tratar-se de um grupo vocal, não de coro, e pelo entendimento de que qualquer grupo vocal, quando está no palco, torna-

¹⁴³ Vicente Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁴⁴ Pablo Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

se necessariamente, cênico” (informação verbal) ¹⁴⁵. Trindade conclui que quando se fala de coro cênico as intenções ainda não são muito claras, e entende que esta terminologia “Coro Cênico”:

[...] abre uma possibilidade expressiva ao Coro contemporâneo e em especial a quem cria arranjos, compõe obras originais, precisando assim de técnicos e principalmente regentes com uma formação que não seja só musical (informação verbal) ¹⁴⁶.

Sobre a discussão de que estas intenções não são muito claras, o regente Sérgio Oliveira elucida a questão trazendo outra expressão que ainda não havia surgido nesta pesquisa para explicar o conceito tão discutido: “Coro Cênico”.

Coro Cênico é uma proto-linguagem ligada ao grande gênero Teatro-Musical. Proto porque ainda não é uma linguagem estabelecida, já que para isso necessita de muitos elementos, tais como prática, dramaturgia, composições, arranjos específicos, profissionais treinados e até mesmo cumprimento de legislação de direitos autorais, mas que tende a se estabelecer como uma linguagem com diferentes perfis: cancionista, vanguardista, funcionais (terapêutico, por exemplo), etc. (informação verbal) ¹⁴⁷.

A partir desta citação é necessário chamar atenção ao que diz respeito à consideração que o regente dá para esta expressão. Oliveira entende que ainda não temos um estabelecimento da linguagem, já que ela necessita de um amadurecimento de todos os elementos citados por ele. Além disso, o regente assegura que o “Coro Cênico” tem ligação com o Teatro Musical, e sabe-se que esta linguagem é bem resolvida em todas as direções artísticas como o canto, a dança, o teatro e as artes visuais num âmbito geral.

¹⁴⁵ Vicente Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁴⁶ Pablo Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁴⁷ Sérgio Alberto de Oliveira em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

Para que um coro seja cênico então, o que seria indispensável? Oliveira entende que a integração da música com outras artes deve ocorrer para que o hibridismo aconteça sem que seja de forma amadora: “[...] é como cantar uma música cômica e os próprios coralistas ficarem rindo” (informação verbal) ¹⁴⁸. Trindade chama atenção ao fato de que para um grupo ser cênico não é necessário que se integre todas as artes, mas compreende ser importante que os cantores e os grupos consigam expressar-se sem a limitação pré-estabelecida “por técnicas de uma determinada arte somente” (informação verbal) ¹⁴⁹. Ribeiro entende que não há separação entre grupo “cênico” e “não-cênico”, e que por este motivo qualquer espetáculo tem a inserção de outras artes (o regente cita o cenário e a iluminação e os relaciona às artes visuais). Ele assegura que o teatro está sempre presente, pois um bom cantor “é, mesmo que não saiba, um ator, na medida em que interpreta um texto” (informação verbal) ¹⁵⁰. Oliveira e Trindade utilizam recursos teatrais nos seus trabalhos e afirmam que não há limites para trabalhar o teatro na música. Oliveira trabalha com diretores cênicos em seus grupos, e Trindade revela que a expressão teatral é desenvolvida geralmente por ele.

Por causa do amadorismo na grande maioria dos grupos corais brasileiros, Oliveira entende que “a emancipação do cantor de coral está longe de acontecer” e argumenta que temos a “falta de dramaturgia e composições”. Isto acarreta numa restrição do repertório coral que acaba sendo direcionado “às músicas leves, não dramáticas, curtas e com intenções basicamente de entretenimento, de pouca intenção artística” (informação verbal) ¹⁵¹. Trindade ressalta que o cantor de coral para poder ter esta emancipação deve ser um músico completo, que se proponha à compreensão do que seja integrar as artes, e que tenha consciência individual sobre um espetáculo e “da sua responsabilidade social quanto comunicadores artísticos” (informação verbal) ¹⁵².

¹⁴⁸ Oliveira em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁴⁹ Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁵⁰ Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁵¹ Oliveira em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁵² Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

4.2.2 Vocal Brasileiro: Curitiba/PR

Formado por 12 cantores de vozes mistas (seis vozes femininas e seis masculinas), mantido pela Fundação Cultural de Curitiba, o Vocal Brasileiro¹⁵³ teve sua formação inicial no ano de 1994 com a idealização de Marcos Leite que ficou à frente do grupo até 2001. O regente veio a falecer com 49 anos de idade, em janeiro de 2002 devido a um câncer descoberto no final do ano anterior. Posteriormente o regente Reginaldo Nascimento tomou a frente do grupo permanecendo até o ano de 2006. A partir desta data, Vicente Ribeiro ficou responsável pela regência e direção artística, Reginaldo Nascimento como regente assistente e Levi Brandão é o diretor cênico.

O Vocal Brasileiro conta com instrumentistas e formação variada dependendo do espetáculo de violão e cavaquinho (Vicente Ribeiro), piano (Fábio Cardoso), violão 7 cordas (Cláudio Menandro); baixo (Sandro Guaraná), percussão (Luis Rolim) e bateria (Denis Mariano). Com Vicente Ribeiro na direção, o grupo passou a dedicar-se à montagem de espetáculos homenageando grupos vocais brasileiros como o Quarteto em Cy e o Boca Livre. O primeiro CD gravado pelo grupo foi em 2008, intitulado “Invisível Cordão”, dedicado às canções de Chico Buarque e Edu Lobo. A cantora Joyce Moreno dividiu o palco com o Vocal Brasileiro no ano de 2010 acompanhados da Orquestra à Base de Sopro.

Os espetáculos do grupo que tiveram maior ênfase no aspecto cênico segundo Ribeiro¹⁵⁴ foram: “Duetos” (2010); “Bastidores: A vida do artista atrás das cortinas” (2011); “Eu canto samba” (2012). “Bastidores” com arranjos do regente do grupo:

[...] leva ao palco o clima dos bastidores, no qual cantores e músicos revelam as emoções que antecedem o espetáculo e vivenciam o processo da criação musical. A poesia, a composição, os ensaios e a interpretação são temas presentes nas canções escolhidas (BEM PARANÁ, 2011).

Uma das características do grupo é que todos os cantores são solistas nos seus espetáculos, sendo assim, os arranjos do regente são

¹⁵³ Ver o site do Vocal Brasileiro em referências.

¹⁵⁴ Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

pensados “a partir das especificidades do grupo” (informação verbal¹⁵⁵). Ribeiro esclarece que os solos realizados são para “contemplar a expressão individual”¹⁵⁶. Ele ainda explica que o emprego de uníssonos e a escrita homofônica nos seus arranjos têm o objetivo de “assegurar espaços para o arranjo instrumental”¹⁵⁷, já que os instrumentos não só apoiam o arranjo vocal, mas dialogam e interagem com o mesmo, e ainda por meio desta escrita o regente acredita numa maior valorização do texto.

Ribeiro acrescenta que os arranjos podem ser influenciados por alguma ideia cênica que possa surgir quando está elaborando os mesmos, e afirma que trabalha em parceria com o diretor cênico: “De um modo geral, estabeleço um “briefing” a partir do qual o diretor cênico desenvolverá suas ideias, que sempre são reportadas a mim”¹⁵⁸. Alguns duetos e trios são formados em arranjos como *Canção Bonita*¹⁵⁹. Nesta canção percebe-se que o grupo utiliza o conteúdo da letra para se organizar cenicamente, de forma que o mesmo vá lentamente se direcionando ao centro do palco conforme o desenrolar do enredo. Ribeiro afirma que:

Tudo começa a partir do roteiro musical: a partir do repertório, a encenação é construída. Dependendo do repertório, haverá mais ou menos elementos cênicos. Em determinado espetáculo, a parte cênica poderá se limitar aos elementos visuais (figurino, cenário e iluminação); em outro, poderá haver também elementos de movimentação e muito raramente, falas (informação verbal)¹⁶⁰.

A letra permite também explorar a particularidade da redefinição de padrões de afinação (um dos modelos de composição da Vanguarda Paulista), e auxilia o trabalho cênico pelo fato de conter

¹⁵⁵ (ibidem)

¹⁵⁶ (ibidem)

¹⁵⁷ (ibidem)

¹⁵⁸ (ibidem)

¹⁵⁹ *Canção Bonita*, de Luiz Tatit. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Zu1WfE75G5o>>. Acesso em: 08 mar. 2013.

¹⁶⁰ Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

partes de “texto falado”. A solista inicia sentada no centro do palco uma conversa cantada com o público, como se estivesse explicando a situação do fato ocorrido. Um dueto se forma, após um trio e um quarteto, até o ponto onde a letra diz que é necessário mobilizar “*o pessoal todo*” (todos os cantores do grupo se movimentam) para que o “recado” do compositor possa chegar ao seu destino.

Figura 19 - Espetáculo “Bastidores”, 2011.



Fonte: Retirada do vídeo da canção “Canção Bonita”.

Na foto acima é a ocasião em que o trio vocal entra em cena. O restante do grupo está distribuído de forma que no momento da união dos cantores, o movimento de aproximação remeta à união de pessoas que com seus esforços passarão o recado de um para o outro, fazendo com que o mesmo chegue até a personagem da “amiga” do compositor.

Esta poderia ser considerada a *canção-manifesto* da música independente. Sua letra narra a história do compositor que não conseguiu vencer “o homem da gravadora”, e por isso teve que propagar a canção através do próprio público (MACHADO, 2011, p. 88).

Para melhor compreensão, segue a letra da canção, formatada conforme indicações das entradas dos cantores na cena:

*Canção Bonita*¹⁶¹ (Luiz Tatit)

*Ele fez uma canção bonita pra amiga dele,
Dizendo tudo que você pode dizer pra uma amiga na hora do desespero.
Só que não pode gravar!
E era um recado urgente, e ele não conseguiu sensibilizar o homem da gravadora!
E uma canção dessa não se pode mandar por carta, pois fica faltando a melodia,
E ele explicou isso pro homem: “Olha, fica faltando a melodia!”
E era uma canção bonita pra amiga dele,
Dizendo tudo que você pode dizer pra uma amiga na hora do desespero.
Dá pra imaginar como ele ficou, com seu violão...*

Leva o seu canto e reproduz com uma fidelidade incrível
Não deixe escapar uma entoação da memória.
Sua amiga é ligada em “homenagem”

E não pode viver sem uma canção assim.

Que diga uma porção de coisas do jeito dela.

¹⁶¹ Legenda: as formatações indicam a formação e movimentação do grupo.

Itálico – solista

Sublinhado – dueto

Itálico e sublinhado – trio

Negrito - quarteto

Negrito, itálico e sublinhado – grupo.

Figura 20 - Espetáculo “Bastidores”, 2011. Momento que o grupo todo está cantando.



Fonte: Retirada do vídeo da canção “Canção Bonita”.

(E o coro entra....)

Então ele mobiliza o pessoal todo pra aprender a cantar sua música e poder cantar pro outro e esse então pra mais um outro até chegar na amiga, ah!^(2x)

Neste instante da canção a intenção do refrão é de unir as vozes. O grupo todo passa a cantar a letra, ocorre a presença do pulso e a estabilidade da melodia principal, que possibilita o arranjo das vozes presente na interpretação do Vocal Brasileirão.

Ao retornar para a letra inicial¹⁶², a solista se desloca ao centro do palco a um nível mais alto do restante do grupo (organizado em níveis: sentados ao chão e no banco do cenário, outros em pé), que a acompanha nos vocais com uma “cama harmônica”. Como neste momento da canção sua característica é de um recitativo, o andamento da solista não é definido e conforme Machado (2011, p. 88) “o tempo é orientado pelo fraseado e intenção da cantora”. Neste instante da canção

[...] a articulação rítmica corrobora o padrão entoativo com o qual ela expõe a linha melódica, enfatizando a informalidade que reforça o elo com a fala simples e cotidiana¹⁶³.

¹⁶² “Ele fez uma canção bonita pra amiga dele...”.

¹⁶³ (ibidem)

Figura 21 - Espetáculo “Bastidores”, 2011. Grupo todo cantando.
Destaque de cena para a solista.



Fonte: Retirada do vídeo da canção “Canção Bonita”.

Mesmo ocorrendo um recitativo, a partir do momento em que o grupo está acompanhando a cantora principal, é marcado um andamento em compasso ternário que delimita a troca da harmonia vocal do grupo. Nas frases finais, esta marcação rítmica não é mais percebida, de forma que o grupo continua harmonizando as frases de acordo com as trocas dos acordes, que sincronizam conforme a letra da canção. A análise da movimentação cênica desta canção nos mostrou que o grupo organiza o elenco de acordo com o texto, mas existe um ponto de equilíbrio entre marcação e liberdade de movimentos, ressaltado por Ribeiro na entrevista para a pesquisa:

A movimentação, de um modo geral, é livre. É justamente por acreditar neste equilíbrio que trabalhamos no sentido de organizar a movimentação de maneira a assegurar liberdade.

4.2.3 Expresso 25: Porto Alegre/RS

O Expresso 25 é um grupo de 28 vozes que se sustenta a partir do trabalho vocal e integra as artes do teatro, da dança, percussão corporal e instrumental, tentando, segundo o regente do grupo, de alguma forma ser original na sua linguagem, apresentando arranjos da música de destacados compositores brasileiros. O grupo, que teve seu início há quarenta e cinco anos atrás, é originado do antigo *Coral 25 de Julho* de Porto Alegre, sendo vinculado até hoje ao *Centro Cultural 25 de Julho*. Em outras formações chegou a ter quarenta e cinco vozes com participantes de idades entre dezoito e setenta e quatro anos. A direção geral e arranjos são de Pablo Trindade, uruguaio que reside em Porto Alegre, e frequentemente é convidado para eventos corais no cenário cultural do Brasil e internacional. Pablo Trindade vem trabalhando com o grupo desde o ano de 1996.

Quanto ao Expresso 25, sou o regente do grupo desde 1996. A evolução do grupo quanto a sua consciência cênica tem se manifestado através de diversos espetáculos que desde a minha chegada existiram. “Coração brasileiro” (1999-2000), “Expresso 25” (2001-2002), “Imaginário sonoro do Brasil” (2003-2005, 2007-2009), “Mar de vozes” (2006), “Imaginário com Hermeto Pascoal” (2007), “Pulso” (2010), “Expresso 25 à la carte” (2011-2012), “Cantando em bando” (2011, 2013), “Expresso 25 Circular” (2012-2013) (informação verbal) ¹⁶⁴.

O Expresso 25 é mantido através de projetos aprovados por leis de incentivo federais e projetos feitos pelos próprios cantores que se dedicam aos editais anuais. Foi vencedor do Prêmio Açorianos de Música em 2004 pelo seu CD "Expresso 25" na categoria Melhor Intérprete de MPB. Teve em cartaz durante dois anos, o musical "Expresso 25 - MPB Vocal em Cena" e apresentou "O Imaginário Sonoro do Brasil", que já foi levado à Alemanha e Portugal em janeiro e fevereiro de 2006.

"O Imaginário Sonoro do Brasil" é um espetáculo integralmente musical, onde as vozes, os instrumentos e a percussão corporal e

¹⁶⁴ Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

instrumental realizam um repertório integrado por arranjos de Trindade sobre obras de Lenine, Guinga, Eduardo Gudim, Hermeto Pascoal, Djavan, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Ivan Lins, Chico César, João Bosco, Fátima Guedes, Dolores Duran, Tom Jobim, Chico Buarque e Tunai. Num cenário circular, o público se mistura com os músicos ouvindo um resultado sonoro integrado, podendo se sentir parte dele.

Figura 22 - “Imaginário Sonoro”, 2010 no 13º Festival de Música de Itajaí.



Fonte: Expresso 25.

A banda de base faz parte do grupo, tendo Ricardo Arenhaldt na bateria, Federico Trindade na percussão e músicos convidados nos contrabaixos elétrico e acústico com Filipe Narciso e Clovis Boca Freire. Em quase todo o repertório tem o acompanhamento ao piano de Trindade, e em raras vezes, em canções a cappella ele se coloca à frente do grupo. Em entrevista à Muller, Pablo Trindade fala sobre o seu trabalho como regente e sua postura para com o grupo:

Eu trabalho com uma regência implícita. O meu papel de regente flutua de regência explícita onde eu faço uma regência com gestos tradicionais e universais, a uma regência implícita onde o meu

corpo todo está regendo, então mesmo que eu esteja tocando no piano, eles estão atentos a aquilo que eu estou comunicando, estou interagindo sempre com eles, sem necessidade de chamar atenção com alguma coisa maluca, somente alguma coisa muito especial (MULLER, 2009, p. 54).

Assim como Vicente Ribeiro, Pablo Trindade incorpora elementos cênicos como iluminação, figurinos, cenário, alguns movimentos coreográficos, buscando ultrapassar o conceito de cantor para o conceito de artista. Ribeiro comenta que por não considerar seu grupo um coro, mas sim um grupo vocal, o seu papel como regente é diferente do papel exercido por regentes de coros: ele acredita que a sua figura (do maestro) à frente do grupo nos espetáculos é desnecessária, e assim como Trindade, ele toma a função de instrumentista e coordenador dos músicos. Trindade tem uma postura diferenciada na questão de não estar à frente do coro, já que se trata de um trabalho cênico que não necessita da figura do regente direcionando o grupo durante as apresentações. Segundo sua visão, “um coro cênico deverá estar integrado por músicos que sejam independentes ao cantar e se movimentar”.

No meu caso, me sinto absolutamente livre artisticamente de optar pelo que seja conveniente para cada cena ou obra na sua totalidade e conto em ambos grupos com músicos que dominam adequadamente sua voz, pelo que posso pensar cada situação integralmente sem perder o resultado musical imaginado (informação verbal)

¹⁶⁵

Em entrevista à Zanatta um dos integrantes do Expresso 25 relata sobre a questão do regente almejar que seus cantores sejam músicos, e se considerem assim. A autora identifica o cantor como “C1”:

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

¹⁶⁵ Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

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 (ZANATTA, 2008, p. 25).

Assim, o regente “deve privilegiar a cena como um todo”, e seu trabalho é mais voltado para um desenvolvimento do indivíduo dentro do grupo, sendo que cada um deve buscar o intérprete dentro de si.

Isto permitirá ao regente poder estar tanto fazendo uma regência explícita, quanto implícita - neste caso, por exemplo, tocando um instrumento ou ficando fora do centro da cena e ainda mais de costas ao público como é tradicional (informação verbal) ¹⁶⁶.

Somadas a estas considerações, Oliveira elucidada que o papel do regente dentro do âmbito do “Coro Cênico” pode ter soluções diferentes para cada tipo. Como a música popular que lidera a grande maioria dos trabalhos tem seu “pulso próprio”, “não há tecnicamente necessidade da ação do regente na performance, seja em palco ou fora dele” ¹⁶⁷. O regente explica ainda que nestes casos (a inclusão de textos, cenas e ações teatrais) podemos seguir a prática do teatro que trabalha com marcação, timing, deixas, etc.

Em geral o papel do regente se restringe à criação do espetáculo, ensaios, eventual participação enquanto regente interno e cantor, além dos aspectos administrativos e de produção (informação verbal) ¹⁶⁸.

Trindade conclui que um regente deve visualizar sua arte não só através da música, mas também do teatro, dança e outras artes que poderão vir a se integrar nas propostas artísticas dos espetáculos. Ele também acredita que outros profissionais podem auxiliar no

¹⁶⁶ (ibidem)

¹⁶⁷ Oliveira em resposta ao questionário para a presente pesquisa

¹⁶⁸ (ibidem)

desenvolvimento das outras áreas, mas que é o regente que deve “observar a combinação e o equilíbrio necessário para que o expressado tenha sentido e não se perca o sentido de ser de um coro que em definitiva se expressará através da música” (informação verbal) ¹⁶⁹.

Figura 23 - “Imaginário Sonoro”, 2010 no 13º Festival de Música de Itajaí.



Fonte: Expresso 25.

Os arranjos criados por Trindade são direcionados para cada grupo que trabalha, e assim como Ribeiro, é priorizada a especificidade do cantor:

Na hora de fazer um arranjo priorizo o entendimento do que cada músico pode fazer e o respeito (no caso de ser um arranjo), da música original, seu estilo e a ideia que o compositor tem da obra (informação verbal) ¹⁷⁰.

O regente procura elaborar a sonoridade mais proveitosa esteticamente por meio da atenção que dá a cada momento e a cada integrante do grupo. Seus arranjos e suas composições, segundo Trindade, abrem possibilidades para o “aproveitamento de solistas, coro

¹⁶⁹ Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁷⁰ (ibidem)

solista e coro acompanhante” (informação verbal) ¹⁷¹. Quanto à formação do som, a individualidade nos seus grupos é respeitada, e o regente explora a tensão entre o cantor indivíduo (heterogeneidade/parâmetro da individualidade) e o cantor coletivo (homogeneidade/parâmetro da igualdade): “[...] gosto de criar uma sonoridade que surja da soma de cada som e não a formação de um som de grupo que desconsidere a individualidade” (informação verbal) ¹⁷². O regente Vicente Ribeiro entende que a individualidade técnica e sonora nos grupos de música popular devem ser sempre respeitadas e estimuladas. No seu grupo,

A única homogeneidade que se busca refere-se a aspectos musicais (afinação e precisão rítmica) e interpretativos (dinâmica, articulação e inflexão do texto). Nos solos, os cantores têm bastante liberdade para exercer sua individualidade; evidentemente os solos também são dirigidos, para evitar interpretações equivocadas decorrentes de um entendimento errôneo do texto (informação verbal) ¹⁷³.

Em entrevista à Zanatta os integrantes do Expresso 25 relatam a respeito do uso natural do corpo e da voz, elementos que foram trabalhados a partir da chegada de Trindade ao grupo. A autora destacou alguns depoimentos que retratam a necessidade de expressão corporal que o grupo foi aos poucos interiorizando, já que anteriormente o trabalho do grupo era de um coro tradicional. Zanatta identifica os cantores como “C2 e C4”:

C2: Foi um processo que foi 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

¹⁷¹ (ibidem)

¹⁷² (ibidem)

¹⁷³ Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

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 (ZANATTA, 2008, p. 20).

Em 2011 e 2012 o grupo apresentou o show “Expresso à la carte”, que teve um repertório de 45 canções selecionadas para compor o programa. Desta forma, o público é convidado a escolher as canções que tem preferência, além de ser recebido em mesas com ambientação de um restaurante, e lhes é oferecido vinho para degustar enquanto ocorre o espetáculo. Em 2010 o grupo foi convidado para apresentar o espetáculo “O Pulso” na Alemanha, em Stuttgart e em mais outras oito cidades. No ano de 2013 o grupo fez o Lançamento do CD “Cantando em Bando” com participação de Celso Viáfora¹⁷⁴ em POA no Teatro Renascença dia 21 de agosto. No dia 20 de outubro, foi a vez do show do Expresso 25 acompanhado da Orquestra da ULBRA¹⁷⁵, com arranjos de Pablo Trindade.

¹⁷⁴ Ver Expresso 25 e Celso Viáfora em show no auditório do Ibirapuera em São Paulo no ano de 2012. Canção “Aos nossos filhos” de Ivan Lins e Vitor Martins. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dEqIpr8S8ns>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

¹⁷⁵ Evento intitulado: “Concerto da Orquestra da ULBRA com Expresso 25”.

4.2.4 Aretê, Grupo de Artes Integradas: Itajaí/SC - Relatos de experiência.

Aretê significa adaptação perfeita, virtude, uma palavra de origem grega “que expressa o conceito de excelência, ligado à noção de cumprimento do propósito ou da função a que o indivíduo se destina”¹⁷⁶.

No sentido grego, a virtude coincide com a realização da própria essência, e portanto a noção se estende a todos os seres vivos. Segundo Sócrates, a virtude é fazer aquilo que a que cada um se destina. Aquilo que no plano objetivo é a realização da própria essência, no plano subjetivo coincide com a própria felicidade¹⁷⁷.

O nome do grupo tem origem no espetáculo realizado em 2012 na cidade de Itajaí/SC intitulado “*Aretê, o boi*”, idealizado por Pablo Trindade que dirige o grupo desde sua formação no ano de 2010. Inicialmente levava o nome de “Grupo Vocal do Conservatório de Música Popular de Itajaí”, já que recebeu o apoio do Conservatório da cidade nos seus primeiros passos. O título do espetáculo acabou influenciando na escolha do nome do grupo, que estava procurando algo que trouxesse significado ao trabalho.

No dicionário de filosofia encontra-se a palavra Aretologia, que significa “a doutrina das virtudes” (ABBAGNANO, 2007, p. 79). Através destas interpretações o regente compreendeu Aretê como virtude, e aproveitou para inserir na obra elementos que provocam e suscitam reflexões da plateia sobre diferentes formas de preconceitos (como gênero, raça, cor, tamanho e outros), expressas na fala e no sentimento de personagens como *Clara Mesmo*, que é negra e cavaleira mulher; *Maria Maricota*, que é tão grande “que só serve para jogar basquete” e percebe que assusta a todos quando chega; *Aretê*, o dono do boi que é muito simples, sensível e tem uma relação com o boi como se fosse seu filho.

¹⁷⁶ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Aret%C3%AA>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

¹⁷⁷ (ibidem)

Figura 24 - Espetáculo “Aretê, o boi” em Porto Alegre, no III Encontro de Corais do IPA, 2012.



Fonte: Felipe Damo

Por seu desempenho, o grupo Aretê teve o projeto aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura da cidade de Itajaí, e desenvolveu um espetáculo no ano de 2012, intitulado “*Aretê, o boi*”¹⁷⁸. A obra composta e arranjada por Pablo Trindade teve a aceitação e identificação do público por unir o canto, a dança e o teatro; além de tratar de elementos próprios da cultura catarinense inspirados na história do “Boi de Mamão”, uma das brincadeiras de maior atração popular de Santa Catarina. Rosa (2002, p. 300) conta que “o folclore do Boi de Mamão não é exclusivo da ilha de Santa Catarina” e que em outras regiões é conhecido por nomes diferentes como “bumba meu boi, boi bumbá, boi pintadinho, boi de reis, boizinho, boi da cara preta, boi-calemba”. Soares (2002, p. 48) afirma que existem versões variadas sobre um mesmo tema: a morte e a ressurreição do boi, e Rosa (2002) acrescenta que este é o diferencial do folguedo.

O Boi de Mamão é uma manifestação cultural do Sul do Brasil, de origem híbrida, que sobrevive, principalmente, em Santa Catarina e Paraná.

¹⁷⁸ Ver vídeo: “*Aretê, o Boi*” em referências.

Trata-se de brincadeira animada com músicas para as personagens, bonecos manipulados numa dança que acompanha a contação e dramatização de uma história de enfraquecimento e morte do animal (Boi), aparentemente à mercê da exploração pelo ser humano (fazendeiro/Mateus e Vaqueiro). Neste conflito, percebe-se a hierarquia entre dominador e dominado numa relação de poder (PEREIRA, 2006-2007, p. 292).

Figura 25 - Espetáculo “Aretê, o boi” em Itajaí, 2012.



Fonte: Retirada do vídeo da canção “Joaninha Bernúncia”.

A versão criada para o espetáculo do grupo esteve repleta de questões sociais¹⁷⁹ que trataram desde a vontade do boi de ser cantor e de sonhar em viver da sua música, até problemáticas como o preconceito ao negro, à mulher e às pessoas ditas “diferentes”. Com dezesseis cantores em palco e sete músicos responsáveis pela parte instrumental, a história se passa no dia do aniversário do boi chamado *Aretê Júnior*, “filho” do seu *Aretê*, homem íntegro que sempre cuidou do seu “boizinho” desde que nasceu. Com esta ambientação, os convidados da festa vão chegando e se apresentado ao público através de textos e canções. Alguns por serem “diferentes”, grandes demais e desajeitados como a personagem da *Maria Maricota* e de seu bichinho de estimação a *Joaninha Bernúncia*, são temidos pelos demais convidados da festa que se afastam dos recém-chegados.

¹⁷⁹ Conforme Pereira, o Boi de mamão é “ideal para o trabalho didático de improvisação e reflexão sobre questões sociais” (2006-2007, p. 292).

No momento de uma brincadeira, *Aretê Júnior* desaparece, e após sua procura o encontram “morto”. A partir daí, surge o lamento do pai, seu empenho em tentar reanimar o filho e outros personagens aparecem na história. Médico, curandeiras e fadas tentam ressuscitar o animalzinho que permanece aparentemente morto. Até que a partir de canções diversas, o boi acaba voltando a si, e todos descobrem que ele estava “morto de sono” e que tudo não passou de um engano.

A música tem papel fundamental na brincadeira, visto que os cantos dirigem a movimentação dos personagens do Boi de Mamão. Da mesma forma, “*Aretê, o boi*” conseguiu articular seu repertório fazendo com que cada personagem e suas ações específicas tivessem seu momento de entrada e saída de cena. Rosa (2002, p. 302) enfatiza que a música é “o meio principal de interação e conexão entre quem faz e quem assiste”.

O grupo Aretê tem uma abordagem de trabalho coral que busca a integralidade do cantor, pois a ideia do regente é de que a voz não existe separada do corpo. A instrumentação e a percussão corporal também estão presentes, ampliando as possibilidades sonoras do coro. Os cantores têm maior liberdade de movimentos, os quais surgem a partir da interpretação musical já que o posicionamento de palco é diferenciado e variável, conforme a peça que está sendo interpretada, facilitando a adequação da execução musical em muitas situações. A grande maioria dos movimentos corporais nasce da naturalidade dos integrantes, ou seja, o diretor aponta sugestões e espera resultados do trabalho corporal feito anteriormente nos ensaios. Na peça “*Aretê, o Boi*” houve maior rigidez de coreografia e de marcação teatral, já que o espetáculo continha texto e cena além das canções interpretadas. Mas são poucas as vezes que o regente trabalha desta forma: “A movimentação cênica é pensada como consequência do conjunto do espetáculo em si e cada movimento em geral surge a partir de cada música” (informação verbal) ¹⁸⁰.

O Vocal Brasileirão trabalha com formações variadas em palco, alguns momentos a formação meia-lua se torna a mais adequada, em outros o grupo se mistura no palco de forma aleatória e também de forma coordenada, mas o regente não tem uma regra ou um condicionamento direcionado para este ponto. Sobre o peso da movimentação cênica na construção dos arranjos ele explica que é muito

¹⁸⁰ Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa. O regente afirmou que ocorreram marcações mais rígidas também na sua peça “Pulso”.

eventual, e que em alguns casos é imaginada uma determinada movimentação ou formação. A ideia é transmitida para o diretor cênico que trabalha a partir dela, mas “na maior parte dos casos a movimentação é elaborada depois do arranjo” (informação verbal) ¹⁸¹.

Oliveira ressalta sobre a importância do peso da movimentação cênica na construção do arranjo, mas alerta que o arranjador precisa estar “ciente do histórico e evolução do coro cênico”, e que também deve entender a relação existente entre o canto e a cena “como uma linguagem híbrida” (informação verbal) ¹⁸². O regente acredita que somente assim esta ferramenta musical pode ter certa evolução. Estes posicionamentos e movimentações favorecem a integralidade e visualidade do espetáculo, a partir da compreensão de que o grupo está no palco, vendo e sendo visto pelo público. A percepção do espaço, do coletivo e do outro é facilmente percebida no grupo, que acaba adquirindo uma postura segura em palco, conseguindo se deslocar com naturalidade à medida que passa o tempo de maturidade do espetáculo. Segundo Costa (2009, p. 68), através deste trabalho de movimentação, “os cantores aprendem a observar o movimento do todo e de cada um, trabalhando para um bom resultado do coletivo”. Além disto, Costa afirma que os grupos terminam por desenvolver “uma facilidade maior na adaptação a diferentes espaços de apresentação”. Oliveira chama atenção sobre a formação do grupo, movimentação e marcação da cena, onde a solução “se dá em cada trabalho, em cada grupo”, e é preciso tomar cuidado, já que grupos inexperientes podem ser prejudicados com separação de cantores em cena, correndo o risco de “se perderem musicalmente”.

Creio que quanto mais artístico e profissional for o trabalho, mais marcação passa a existir. Cada detalhe passa a ser importante, um gesto, um rosto, um silêncio, uma luz (informação verbal)
¹⁸³

¹⁸¹ Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁸² Oliveira em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁸³ (ibidem)

Figura 26 - Espetáculo “Aretê, o boi” em Porto Alegre, no III Encontro de Corais do IPA, 2012.



Fonte: Felipe Damo

Outra vantagem relevante para o amadurecimento do grupo foi o fato do regente ter escrito a obra direcionando os cantores para os personagens com características semelhantes. Cada personagem criado foi pensado e escrito para um cantor que tem aquelas características. Por este motivo, o trabalho corporal e da construção do personagem teve um processo dinamizado e natural. As especificidades vocais de cada cantor também foram respeitadas, e a grande maioria recebeu um solo para cantar. Assim como cada personagem teve sua característica ressaltada, os duetos e trios formados também acabaram criando uma personalidade própria. Sobre a construção de personagem, Trindade explica que:

A elaboração de uma personagem dentro de um espetáculo determinado se realiza a partir do entendimento individual da obra a ser trabalhada e criando um foco específico na necessidade de que cada artista construa, guiado pelo diretor (regente), uma ponte entre o que ele é como pessoa no cotidiano e o que pode ser como artista. Cada personagem deverá em definitiva, manter a tensão durante uma obra na sua totalidade, sem

que o público se reencontre com a pessoa do cotidiano em cena (informação verbal) ¹⁸⁴.

“Canção de não ninar” ¹⁸⁵, uma das composições para a peça “Aretê, o boi”, é um arranjo a quatro vozes que considero o mais denso do espetáculo: o momento é de tristeza e ao mesmo tempo de esperança, pois o boi está supostamente morto e os personagens se unem (em meia-lua ao redor do boi, alguns agachados, outros em pé) para cantar e tentar através da música trazer o boi de volta à vida. Escrito em compasso quinário na parte “A”, a canção passa ao ouvinte uma sensação de que o boi está sonhando, respirando lentamente num ciclo de cinco tempos que acarreta uma ambientação circular. A harmonia com acordes dissonantes e o contraponto vocal aumentam a sensação de estarmos todos num sono profundo.

Figura 27 - Composição “Canção de não ninar” do Espetáculo “Aretê, o boi” de Pablo Trindade, parte “A”.

Canção de não ninar

Pablo Trindade-Roballo

Adagio

The musical score is written for four voices: Sopranos, Contraltos, Tenores, and Baixos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/8. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are: 'De - va - gar, de - va - gar, sai do so - nho de - va - gar.' The score shows the vocal lines for each voice part, with the lyrics written below the notes.

¹⁸⁴ Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁸⁵ Ver vídeo em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RFikq0lkHYQ>>. A canção inicia em 4min38s.

p de - va - gar, de - va - gar, sai do so - nho de - va - gar.
p de - va - gar, de - va - gar, sai do so - nho de - va - gar.
p gar, de - va - gar, de - va - gar, sai so - nho de - va - gar.
p de - va - gar, de - va - gar, sai so - nho de - va - gar.

Fonte: Arquivos do próprio grupo.

Na parte “B” da mesma canção o compasso setenário entra aliado a um trabalho mais complexo de contraponto entre as vozes, causando maior movimento ao canto e conseqüentemente, os personagens ficam mais despertos. A letra permite que o grupo dialogue entre si, o que não acontece na parte “A”, onde o grupo canta direcionado para o boneco do boi “morto”.

Figura 28 - Composição “Canção de não ninar” do Espetáculo “Aretê, o boi” de Pablo Trindade, parte “B”.

mf A - bri - re - mos só um o - lho e a - té quem sa - be só pis - car, a - bre_o o - lho
mf A - bre só um o - lho e a - té quem sa - be pis - car, a - bre_o o - lho
mf A - bre um o - lho, quem sa - be - pis - car, va - mos con - fe - rir o_am - bien - te
mf A - bri - rei um o - lho, e a - té quem sa - be, va - mos con - fe - rir o_am - bien - te

Andante

The musical score consists of four staves, each with a vocal line and lyrics. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 5/8. The lyrics are: 'e o_ou - tro o - lho ar - ris - car. De - va - gar, de - va - gar, sai do so - nho de - va - gar.' The score includes measure numbers 12, 14, and 16.

Fonte: Arquivos do próprio grupo.

Finalizando a “Canção de não ninar” o grupo entra na parte “C”, agora com compasso quaternário, em ritmo de salsa. O contrabaixo inicia executando uma linha melódica que se repetirá até o final, como um *ostinato*. O movimento cênico agora é maior, e o grupo sai do posicionamento anterior, dispersando e dançando (como uma reza) para reanimar o boi. As contraltos iniciam o canto, que segue a cada quatro compassos com a entrada das sopranos, dos tenores e dos baixos, cada um com uma linha melódica independente. Finalizando, o grupo “grita cantando” para o boi: “Acorda!”, neste momento todos direcionados ao boneco esperando alguma reação (que não acontece).

Figura 29 - Composição “Canção de não ninar” do Espetáculo “Aretê, o boi” de Pablo Trindade, parte “C”.

[22] [24]
 A - cor - da boi! va - mo dan - ça!
 A - cor - da boi que va - mo' va - mo dan - çar e can - tar A - cor - da boi que va - mo' va - mo dan - çar e can - tar
 A - cor - da boi! va - mo dan - ça! A - cor - da boi! va - mo dan - ça!
 Va - mo meu boi que va - mo' dan - çar e que

A - cor - da boi que va - mo' va - mo dan - çar e can - tar A - cor - da!

A - cor - da boi! va - mo dan - çar! A - cor - da!

Va - mo meu boi que va - mo' dan - çar e que A - cor - da!

que_o boi tem que_a - cor - dar boi, va - mo can - tar! A - cor - da!

Fonte: Arquivos do próprio grupo.

O trabalho corporal desenvolvido no grupo Aretê vem aos poucos tomando forma, assim como a parte musical. O processo é lento, pois os cantores têm certa dificuldade de lidar com seus próprios corpos, além da resistência física. Souza (2011, p. 90) comenta sobre o corpo como sendo uma “entidade” para os cantores, onde pode ser “tão próximo e tão desconhecido”. Pelo fato da exposição ser maior neste tipo de atuação em palco, para muitos do grupo, o contato com o corpo assustou e intimidou, tanto que houve a desistência de dois componentes que não se sentiram à vontade com o foco do trabalho.

“O primeiro contato do público com o coro é visual” (PUEBLA apud COSTA, 2009, p. 65). Através da citação, conclui-se que à medida do desenrolar da obra há o aumento da cumplicidade e comunicação com a plateia: os personagens entram em contato com o público em momentos de informações importantes da história, e chamam a plateia para entrar na “atmosfera” do espetáculo. A resposta do público é visivelmente maior quando o grupo utiliza movimentação e comunicação. Além disto, as roupas utilizadas são tratadas como figurinos, sem a obrigatoriedade de serem todas iguais, tendo assim uma composição visual diversificada. Na apresentação da obra completa, os figurinos iniciais vão sendo trocados aos poucos por bonecos que fazem parte do imaginário da cultura do “Boi de Mamão” e por outros personagens criados pelo compositor da peça. Algumas das trocas são realizadas em cena, fazendo parte do espetáculo. Como já citado anteriormente, “Aretê, o boi”, teve uma grande parcela de direção no

diz respeito à movimentação cênica, mas mesmo com a direção, houve um ponto de equilíbrio que esteve entre a marcação e a liberdade de movimentos:

Prefiro trabalhar o artista para que seja coerente a partir do que ele é e do que deveria ser dentro de um contexto artístico determinado para não ter que marcar movimentações que possam vir a ficar artificiais (informação verbal) ¹⁸⁶.

Outra característica marcante no trabalho de Trindade é sua preocupação com o conceito de produção de sonoridade. Ele acredita que cada integrante deve conseguir escutar a maior parte do que acontece no grupo. Por essa razão seus grupos cantam sempre misturados, ou seja, não existe a organização por naipes. Sopranos cantam com tenores, baixos e contraltos, mezzos e barítonos sem uma formação pré-estabelecida. Esta mistura de vozes não é para que os cantores comprovem algum tipo de teste de habilidades específicas, mas é consequência do conceito de compreensão das harmonias e de percepção da sua função dentro destes acordes.

Para que o resultado musical para o público seja claro, cada integrante deve se aproximar a escutar cada som diferenciado do dele para poder harmonizar com ele. Assim, desde o início dos meus ensaios privilegio a escuta harmônica e para isto, misturo os naipes de forma tal de que cada pessoa possa em fim, criar um espaço harmônico o mais amplo possível (informação verbal) ¹⁸⁷.

Finalizando o capítulo e a dissertação, reflito sobre o uso da microfonação dentro do trabalho coral. O regente Paulo Santos do grupo Laugi defende o uso do microfone no seu trabalho e aponta quais os resultados sonoros que ele procura conquistar através do uso deste recurso essencial na canção popular desde a década de 1930. Para o grupo Aretê a microfonação no espetáculo foi imprescindível, já que houve um nível de movimentação que extrapolou o conceito de formação coral. Além disto, houve diversos solos, duetos e trios, que

¹⁸⁶ Trindade em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁸⁷ (ibidem)

sem a projeção do microfone ficaria impossível o entendimento do público. Até chegarmos num consenso sobre qual seria a melhor forma de microfonar o grupo, foram discutidos diversos aspectos.

Primeiramente, se pensou em microfonar somente os solistas, por meio de quatro microfones com fio que ficariam dispostos à frente do palco. Desta forma os solistas deveriam se direcionar para os microfones e cantar na mesma posição até o final da canção. Com isso, a proposta estética do grupo ficaria comprometida, e também outra problemática surgia: havia momentos que além dos solistas, o coro fazia parte do arranjo. Mas a localização do coro era mais ao fundo do palco à direita, e do outro lado, a banda de base estaria tocando, ou seja, sem os microfones sua sonoridade provavelmente não seria escutada. O personagem *Aretê* permanecia em cena o espetáculo inteiro, tendo a maior parte das falas. Não vimos viabilidade de um destes quatro microfones ficar para o cantor, que não se sentiria à vontade tendo o mesmo num pedestal.

Descartando esta ideia, surge outra forma de sonorizar: a utilização de microfones de coro que ficam suspensos acima dos cantores, e que têm uma captação para coro. Mesmo assim surgem problemáticas: sua captação não é para um grupo que irá se movimentar, falar em cenas caminhando pelo palco, dispersando os sons. Mais um obstáculo que surgiu foi no personagem de *Maria Maricota*, que é um boneco gigante, de mais ou menos 2 metros e meio de altura, com uma cabeça enorme e braços desajeitados e muito compridos (característicos de seu personagem). *Maria Maricota* surge do fundo do palco e caminha até a frente, indo de um lado para outro durante as cenas, que ocorrem mais de uma vez. Com certeza, bateria nos microfones, causando transtornos.

Partimos então para microfones de mão, sem fio. Mais uma vez sem sucesso. Não teria como, já que todos os cantores no decorrer do espetáculo deveriam se vestir com os bonecos e com novos figurinos, pois os personagens iam surgindo aos poucos. No início do espetáculo todos estão vestidos com roupas base pretas e brancas. A entrada do grupo se deu por entre a plateia, carregando o cenário que deveria ser montado no palco pelos próprios integrantes. Um grande biombo carregado por todos fazia parte de movimentos coreográficos no início, e enquanto isto, todos deveriam cantar. Fora a percussão corporal realizada em vários momentos em cena, sendo assim impossível o uso do microfone sem fio e de mão.

Nossa última alternativa, que hesitamos em trazer ao palco foram os microfones conhecidos como *headset*. São microfones que se encaixam na cabeça, sem fio, com uma base fixada no corpo. Este tipo de microfone é bastante utilizado no Teatro Musical, mas com qualidade superior, e normalmente é fixado na testa dos cantores. Como os recursos financeiros para o show não eram suficientes, os microfones de baixa qualidade não atenderam às necessidades de forma plena. O posicionamento da captação ficava na direção da boca, e acabava por captar a respiração dos cantores, que se movimentavam muito em cena. Houve falhas graves nos solos e minutos antes show, o personagem *Aretê* não teve alternativa: trocou por um microfone de mão, sem fio. Seu *headset* havia estragado. Mesmo com todos os percalços, e sem o preparo adequado dos cantores para adaptação ao cantar com uma captação fixa, esta foi a única alternativa viável que atendeu o espetáculo sem comprometer todos os itens citados anteriormente.

Quanto à microfonação dos grupos do regente Oliveira, eventualmente são utilizados microfones over, apenas para ambientação quando os espaços para as apresentações são muito amplos, fora isto, o regente trabalha sem sonorização. Para Trindade, a sonorização depende do espetáculo. Alguns eventos são realizados sem microfonação, outros com sonorização que permita a independência de cada músico com o uso de microfones sem fio ou então áreas de microfonação multidirecional. Vicente Ribeiro como trabalha com um grupo vocal e não com coro, utiliza “microfonação individual, fechada, com microfones dinâmicos com captação unidirecional (cardióide ou hipercardióide), de preferência sem fio para assegurar liberdade de movimentação” (informação verbal)¹⁸⁸. Ribeiro acrescenta que o tipo de projeção sonora do seu grupo está indissociavelmente ligada ao uso do microfone – uma extensão da voz do cantor:

O tipo de projeção sonora que trabalho com o grupo segue a corrente dos grupos vocais brasileiros, que por sua vez estão filiados a corrente do canto popular brasileiro pós-bossanova. Canta-se da forma mais natural possível, o mais próximo da fala, sem preocupação com volume (informação verbal)¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Ribeiro em resposta ao questionário para a presente pesquisa.

¹⁸⁹ (ibidem)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo pesquisar a história da renovação do canto coral na Música Popular Brasileira e identificar as transformações ocorridas nos grupos corais ao longo do século XX. Acredito ter obtido êxito na pesquisa por ter escolhido iniciar pela contextualização histórica sobre o canto coral desde o movimento do Canto Orfeônico. Todos os dados viabilizaram a compreensão e evidenciaram características marcantes de cada época da história, que aos poucos foi tomando forma e caminhou para o que podemos chamar atualmente de grupos de “Coro Cênico”, que se utilizam da integração das artes num âmbito geral realizando o hibridismo de linguagens.

Para fundamentar esta pesquisa histórico-bibliográfica procurei ir além dos estudos publicados sobre canto coral. Busquei levantar outros dados de origens diversas por meio eletrônico em revistas, sites, fotos, vídeos, documentários e entrevistas. Estes dados somaram positivamente à bibliografia já levantada e me encaminharam para outras informações que solidificaram a pesquisa. Por meio de gravações, vídeos e fotos tem-se uma ideia ampliada de como o percurso histórico do canto coral percorreu um caminho que aos poucos foi abarcando outras artes.

Acrescentando ao texto elementos que ilustrassem a linguagem cênica no cenário atual, busquei contato com três regentes que atualmente desenvolvem este trabalho com seus grupos de canto. Por meio de questionários direcionados aos regentes, pude perceber que os grupos pesquisados refletem as características encontradas em performances de décadas anteriores, e demonstram interesse em ampliar estes conhecimentos. Neste sentido, os trabalhos de Sérgio Alberto de Oliveira, Vicente Ribeiro e Pablo Trindade contribuíram para ilustrar o panorama atual dos espetáculos cênicos realizados dentro de grupos corais e vocais.

Creio ter alcançado meu objetivo na pretensiosa tentativa de pensar e expor uma reflexão sobre o conceito de “Coro Cênico”, tão polêmico, aceito por alguns profissionais da área e não benquisto por outros. Um termo ainda em discussão, mas que quando citado, muitos entendem que se trata de grupos com propostas que visam abarcar as artes de forma integrada, procurando desenvolvê-las equilibradamente. A grande discussão é ainda sobre a redundância do sentido da expressão: se todo o grupo que ocupa um espaço cênico é consequentemente cênico, então por que chamar de “Coro Cênico”? Qual o valor da expressão?

Somente que se pensarmos “Coro Cênico” como uma modalidade de canto coral que desenvolve o hibridismo de linguagens e que procura o equilíbrio entre as mesmas, podemos diferenciá-lo de grupos corais que tomam o mesmo espaço cênico, mas sua performance é focada somente na música e sua sonoridade, sem a preocupação de contextualizar um cenário, figurino, movimentação, uso do corpo, expressão teatral entre outros. Ainda acrescento que no percorrer da pesquisa constatei que até mesmo grupos vocais com pouco número de integrantes fazem parte desta denominação e participaram do Encontro de Coro Cênico promovido pelo grupo *Bossa Nossa* citado no capítulo IV. Então, qual a barreira para a classificação do que é um “Coro Cênico”? Fica aqui uma questão sem uma resposta definitiva, para quem sabe uma futura investigação que parta deste ponto, ou ainda algum pesquisador que possa encontrar uma expressão consensual entre a grande maioria.

Outro ponto que diferencia grupos cênicos é uma nova ferramenta que o cantor começa a utilizar na linguagem coral que integra as artes: o microfone individual. Precisamos repensar e readequar as formas de cantar em grupo a partir do momento que o microfone é inserido neste tipo de trabalho. Como estes grupos agora estão em cena com movimentos variados, novas formações surgem a partir da concepção de cada espetáculo. Estas formações nem sempre favorecem para que a sonoridade do grupo seja compreendida e chegue com clareza ao público, e por isso, a necessidade do microfone individual. Temos um vasto caminho a trilhar com a inclusão desta ferramenta, em um momento onde os grupos trabalham com a heterogeneidade de vozes, variação de timbres, inserção de falas, solos, duetos, trios e uma variedade de sons e texturas que podem ser explorados e inseridos na cena. É indispensável um cuidado maior com a dicção, a expressão, a equalização de volumes, utilização de registros coerentes com cada momento da canção, já que a amplificação sonora registra com maior intensidade as falhas de cada sílaba cantada, e evidentemente, registra também com maior nitidez toda a produção sonora de qualidade que o grupo venha a projetar.

Em pontapés para futuras pesquisas, adianto a carência de teorias que integrem estas artes. Ideal seria chegarmos ao ponto de termos um material didático para o regente, com o interesse de inserir de forma adequada e fundamentada os processos de aprendizagem necessários que desenvolvam em seus cantores atributos de um artista mais completo e emancipado. Creio que a valorização do cantor como

músico e quiçá como um artista que dança, canta, toca e interpreta seria um dos caminhos para a chamada “proto-linguagem” de Sérgio Oliveira se tornar uma linguagem estruturada e própria.

Por fim, espero que este trabalho possa contribuir, assim como contribuiu para o crescimento pessoal e profissional da pesquisadora, para gerar um maior interesse no que diz respeito ao conhecimento da linguagem de “Coro Cênico”, que caminha em passos lentos para o reconhecimento e profissionalização. Mas não só isto. Anseio que o leitor tenha prazer e curiosidade de buscar o conhecimento sobre os outros assuntos abordados nesta pesquisa: a parte histórica da Música Popular Brasileira a partir anos 1930, que após a revolução da gravação e a criação do microfone aumentou significativamente sua produção e transformou a qualidade vocal dos cantores que popularizaram sua arte; a forte influência que a música gerou após os anos 1960 na política do país e que refletiu na composição e nos arranjos com maior ousadia e experimentalismo; as pesquisas que dizem respeito à técnica do cantor e a junção com o teatro por meio de jogos teatrais. Há uma vasta bibliografia sobre estes assuntos abordados na dissertação que valem a pena serem conferidos.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. – 5ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANJOS DO INFERNO - Grupo vocal masculino. Vídeo da canção: **Carecas**. Filme mexicano: “Pobre Corazón” Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9zoYyk2tsho>>. Acesso em: 12 jan. 2013.

ARETÉ, O BOI. **Ópera Popular de Pablo Trindade**. Show de estreia em 24/03/2012 no Teatro Municipal de Itajaí. Itajaí. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=RFikq0lkHYQ>>. Acesso em: 17 set. 2012.

ASTHMATOUR. **Gilberto Mendes**. Documentário *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*. Madrigal Ars Viva. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=f7gCzwxk6fc>>. Acesso em: 19 out. 2012.

ASTHMATOUR. **Gilberto Mendes**. Festival Coral, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TCD7iRP3n60>>. Acesso em 13 ago. 2013.

BANDO DA LUA – Grupo vocal masculino. Áudio da música: **Saudade do meu Barracão**. Ataulfo Alves, 1937. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ouPSBbU1IDE>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

BARRETO, Jaqueline Lourenço. **Villa-Lobos e a Educação musical no Brasil**. Dissertação. Universidade de Évora, Portugal, 2011.

BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal para canto coral**. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.

BEM PARANÁ. **Vocal Brasileiro apresenta “Bastidores” no fim de semana**. Jornal Eletrônico de 21/09/2011. Disponível em:

<<http://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/noticia.aspx?codigo=24309>>.

Acesso em: 16 jun. 2013.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** 1955. Disponível em:

<<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>. Acesso em 15 ago. 2013.

BEUTTENMULLER, Maria da Gloria; LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal.** Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.

BISCARO, Barbara. **A construção corpo-voz e a composição de materiais cênicos:** percursos formativos do intérprete. Monografia, UDESC. Florianópolis, 2007.

BORÉM, Fausto. **Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante sobre o Projeto Teatro Musical na UFMG.**

Per Musi, Belo Horizonte, n^o22, 2010, p232-239. Disponível em: <

<http://www.scielo.br/pdf/pm/n22/n22a19.pdf>>. Acesso em: 20 mai.

2013.

BOSSA NOSSA. **Site oficial do grupo.** Ribeirão Preto, SP, s/a.

Disponível em: <<http://www.bossanossa.org/index.html>>. Acesso em 24 fev. 2013.

BRANCO, Celso. **Grupos Vocais Cariocas:** Representações de Nacionalismo e Brasilidade no canto coletivo – 1930-1958. Tese. Rio de Janeiro. UFRJ/IFCS/PPGHIS, 2012.

BUCCI, Magno. **Coro Cênico:** Breves Reflexões a Partir de uma Prática. 2007. Disponível em:

<<http://www.bossanossa.org/MAGNO/BREVES%20-%20REVISADO.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

_____. **Nem todo coro é cênico e nem todo “coro cênico” é cênico:**

Breves reflexões a partir de uma prática II. 2010. Disponível em:

<<http://www.bossanossa.org/MAGNO/Nem%20todo%20coro.pdf>>.

Acesso em: 18 jan. 2013.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. **Criação e Arranjo: Modelos de Repertório para o Canto Coral no Brasil.** Dissertação de Mestrado do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010a. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-144243/es.php>>. Acesso em: 14 set. 2012.

_____, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. **A inserção do arranjo da canção popular urbana no repertório do coro amador brasileiro pós-64.** Camine: Caminhos da Educação, Vol. 2 nº 1. UNESP, São Paulo, 2010b. Disponível em: <<http://seer.franca.unesp.br/index.php/caminhos/article/view/165/209>>. Acesso em 27 nov. 2012.

_____, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de; RICCIARDI, Rubens Russomanno. **Será que aquilo deu nisso?** – A deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura. Revista Trama Indisciplinar – v.2 – n. 2 – 2011. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4428>>. Acesso em: 05 out. 2012.

CANÇÃO BONITA. **Luiz Tatit.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Zu1WfE75G5o>>. Acesso em: 08 mar. 2013.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O Discurso da Contracultura no Brasil: O *underground* através de Luiz Carlos Maciel.** (c.1970). Tese de Doutorado. Pós-Graduação em História, USP, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052008-132129/pt-br.php>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

CARMEN MIRANDA. **Site oficial.** Disponível em: <<http://www.carmenmiranda.com.br/>>. Acesso em: ago. 2011.

CARVALHO, Jacques Elias de. **Roda viva (1968) de Chico Buarque:** A dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal de Uberlândia/UFU, 2004. Disponível em: <

<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Jacques%20Elias%20de%20Carvalho.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2013.

CARVALHO, Rogério. **Marcos leite e seu arranjo vocal para o samba lata d'água: um estudo analítico dos procedimentos composicionais.** ANPPOM, UNIRIO, 2007. Disponível em: <<http://www.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/Anppom%202007/TEORIA%20E%20AN%20C3%81LISE%20MUSICAL/MARCOS%20LEITE%20E%20SEU%20ARRANJO%20VOCAL%20PARA%20O%20SAMBA%20LATA%20D%20E%20%80%99%20C3%81GUA%20-%20.pdf>>. Acesso em: jan. 2013.

_____, Rogério. **Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro.** XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM441%20-%20Carvalho%20et%20al.pdf>. Acesso em: 13 out. 2013.

_____, Rogério. **O Arranjo Vocal de Canção Popular Brasileira: Villa-Lobos, Os Cariocas e Marcos Leite.** Dissertação. UFRJ, Rio de Janeiro. 2009.

CASTAGNA, Paulo. **A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII.** *D.O. Leitura*, São Paulo, ano 12, n.143, p.6-9, abr. 1994. Disponível em: <<http://ia600406.us.archive.org/15/items/AMusicaComoInstrumentoDeCatequeseNoBrasilDosSeculosXviEXvii/1994-AMsicaComoInstrumentoECatequese.pdf>>. Acesso em: 09 mai. 2013.

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. **Às Voltas com o Canto Coral.** In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira.* Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006. P. 54-117. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/pr_ojetocoral/wp-content/uploads/2012/07/LivroEnsaio_Ebook_28-08.pdf>. Acesso em: 28 out. 2012.

CAZES, Henrique. **O Choro Cantado**: Um século de muitas tentativas e poucos acertos. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: FAPERJ: 7 Letras 2008.

CERVI, Giana. **Estudo dinâmico da fonação por imagem e análise perceptivo auditiva do som agudo em cantores populares**. Dissertação. Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2008.

CIRANDA DA ARTE. **Centro de Estudo e Pesquisa da Secretaria de Educação do Estado de Goiás**. Disponível em: <<http://cirandadaarte.com.br/site2/producao/>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

COBRA CORAL AO VIVO. **Sala Funarte – Sidney Miller**. Espetáculo gravado ao vivo. Rio de Janeiro. 1981. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7T-T6GYzzgc>>. Acesso em: 01 out. 2012.

COBRAS & LAGARTOS. Coral da Cultura Inglesa. **“Melhor Trabalho Criativo do MPB Shell 81”**. Festival de MPB Shell de 1981. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UdNrFib7Uko>>. Acesso em 13 out. 2012.

COELHO, Yara Alvares. **A respiração como fator predominante do canto**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, 1952.

COELHO, Helena Wöhl. **Técnica vocal para coros**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

CONSUMO DE CULTURA. **Blogspot**. Disponível em: <<http://consumodecultura.blogspot.com.br/2012/09/22-e-23-de-setembro-vocal-brasileirao.html>>. Acesso em 05 jul. 2013.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)**. Revista Brasileira de História, vol. 18 n.35, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002>. Acesso em: 16 abr. 2013.

CORAL UFC. **Coral da Universidade Federal do Ceará**. Disponível em: < <http://www.coral.ufc.br/coral-da-ufc/regentes>>. Acesso em 19 jan. 2013.

COSTA, Patricia Soares Santos. **A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil**. Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p 63-71.

DAQUELE INSTANTE EM DIANTE. Rogério Velloso. Documentário sobre Itamar Assumpção, 2011. Disponível em: <<http://pedroconsortebr.wordpress.com/2013/01/22/de-40-documentarios-sobre-a-musica-brasileira-para-assistir-de-graca-2/>>. Acesso em: 05 mar. 2013

DEMÔNIOS DA GAROA - Grupo vocal masculino. Vídeo da música: **As Mariposa**. Ataulfo Alves. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9qg_SIsza28>. Acesso em: 10 jan. 2013.

DINVILLE, Claire. **A técnica da voz cantada**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália alegoria alegria**. 3^a ed., São Paulo: Ateliê Editorial ed., 2000.

FENERICK, José Adriano. **Outros fins e outros sons: a metrópole e a Vanguarda Paulista**. Mneme, Revista de Humanidades, v.4 - n.8 – abr./set. 2003. Semestral. UFRN. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/index.php/mneme/article/view/174/164>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

FERNANDES, A.; KAYAMA, A; ÖSTERGREN, E. **O regente moderno e a construção da sonoridade coral**. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/Num13_cap_03.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2009.

FERRAZ, Daniela Silva de Rezende. **A voz e o choro: aspectos técnicos vocais e o repertório de choro cantado como ferramenta de estudo no canto popular**. Dissertação. UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/72708839/Dissertacao-de-Mestrado-Daniela-Rezende>>. Acesso em: 11 set. 2012.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. **O ensaio coral como momento de aprendizagem**: a prática coral numa perspectiva de educação musical. Dissertação (mestrado) – UFRGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1990.

_____. **A prática coral na formação musical**: um estudo em cursos superiores de Licenciatura e Bacharelado em música. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005. Disponível em: <http://anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao8/sergio_figueiredo.pdf>. Acesso em: 02 out. 2009.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Reflexões sobre aspectos da prática coral**. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006. P. 3-28.

Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wp-content/uploads/2012/07/LivroEnsaios_Ebook_28-08.pdf>. Acesso em: 28 out. 2012.

FRÜHAUF, Luciano Von. **Mafalda e o pós-guerra (1964-1973)**. TCC (graduação) - UDESC, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Curso de História, Florianópolis, 2011. Disponível em: <<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000012/00001215.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

GAÚNA, Regiane. **O Universo Sonoro de Rogério Duprat**: renovação Musical no Brasil. Anais do IASPM: IV Congresso Latino americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 2002a. Disponível em: < <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/gauna.pdf>> Acesso em 20 fev. 2013.

_____, Regiane. **Rogério Duprat**: Sonoridades Múltiplas. São Paulo: Ed. Da UNESP, 2002b.

_____, Regiane. **Rogério Duprat e a Tropicália**. Anais do IASPM: V Congresso Latino americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 2004.

Disponível em: < <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/RegianeGauna.pdf>>. Acesso em 20 fev. 2013.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. **Por todo canto**. Música Popular, vol. 1, São Paulo: G4 Editora, 2002.

GHEZZI, Daniela Ribas. **De um porão para o mundo: a Vanguarda Paulista e a Produção Independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos Campos Fonográfico e Musical**. Campinas, SP: [s.n.], 2003. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000301984>>. Acesso em: 09 set. 2013.

GUSMÃO, C. de S.; CAMPOS, P. H.; MAIA, M. E. O. **O formante do cantor e os ajustes laríngeos**. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.43-50. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/21/num21_cap_05.pdf.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2012.

HOLLER, Marcos. **A música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa**. ANPPOM, Décimo Quinto Congresso, 2005. P.1131-1138. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/marcos_holler.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2013.

INICIACIÓN A LAS ARTES MARCIALES. **Les Luthiers**.

Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=zzx02H_zr7k&list=PLC09D883AD6B44F86>. Acesso em: 08 jul. 2013.

ISOPPO, Ingrid Lagemann. **Abaixo o Ritz, viva a rua: a beat generation, a contracultura e a (anti)moda em suas relações com o século XXI**. TCC (graduação) - UDESC, Centro de Artes, Curso de Moda, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000000C/00000C80.pdf>> . Acesso em: 12 out. 2013.

IZAÍRA SILVINO. 2011. Site. Disponível em:

<<http://izairasilvino.com.br/artista/>>. Acesso em: 01 jul. 2013.

JANUZELLI, Antônio. **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Ática, 1986.

KERR, Samuel. **Carta Canto Coral**. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006. P. 118-143. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wp-content/uploads/2012/07/LivroEnsaio_Ebook_28-08.pdf>. Acesso em: 28 out. 2012.

KOHLER, Eusébio Nicolau. **Contracultura e Movimento Coral Brasileiro**. Monografia de Pós Graduação. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba: EMBAP, 1997.

LAUGI. **Blog do grupo**. Disponível em: <<http://www.laugi.com.br/beta/grupo-laugi>>. Acesso em: 06 jul. 2013.

LEITE, Marcos. **O Melhor de Garganta Profunda, Volume I: música brasileira para canto coral com acompanhamento de violão ou piano/arranjos de Marcos Leite; coordenação de Luciano Alves**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

LES LUTHIERS. **Site oficial do grupo**. Disponível em: <<http://www.lesluthiers.com/>>. Acesso em 29 jun. 2013.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: Música, Nacionalismo e ideal civilizador**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, área de concentração musicologia/ etnomusicologia. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://orquestra.ia.unesp.br/teses_de_pos/dissertacoes_musica/2005/Alessandra_Lisboa.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2012.

LUZ, Branca dos Santos Lima. **Bases fundamentais para o estudo do canto**. Rio de Janeiro: Escola de Música, 1966.

MACHADO, Regina. **A Voz na Canção Popular Brasileira: Um estudo sobre a Vanguarda Paulista**, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

MACKENZIE. **Universidade Presbiteriana Mackenzie**. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/coral_jovem.html>. Acesso em: 02 jul. 2013.

MARTINEZ, Emanuel. **Regência coral: princípios básicos**. Curitiba: Dom Bosco, 2000.

MARTINS, Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade de jogos de corpo-voz para a formação do ator**. Tese - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MARTINS, Willa Soane. **Música de Vanguarda e Cultura de Massas**. SIMPOM, 1º Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010. P. 683-692. Disponível em: <<http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-WillaSoanne.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2013.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. (versão digital).

MENDES, Gilberto. **A odisseia musical de Gilberto Mendes**. Trailer do documentário. Berço Esplêndido: 2005. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iEdR17MR5QA>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

MENDES, Gilberto. **Astmatour**. Vídeo para o documentário de A odisseia musical de Gilberto Mendes. Berço Esplêndido: 2005. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iEdR17MR5QA>>. Acesso em: 10 out. 2012.

MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Com a participação especial de Consiglia Latorre. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

MOSTAÇO, Edélcio; SEIDLER JÚNIOR, Egon Hamann. **“Roda Viva”** A encenação no Brasil, entre os anos de 1967 e 1974. O tropicalismo no teatro. DAPesquisa: Revista de Investigação em Artes, Florianópolis, v. 1, n. 1, 23 p. ago. 2003/jul. 2004 Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero1/cenic/edelcio_encenacao.doc>. Acesso em: 02 mai. 2013.

MOTA, Andréa Coelho Gagliardi. **Aquecimento e desaquecimento vocal**. Monografia de conclusão de curso. CEFAC, Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. São Paulo, 1998. Disponível em:

<<http://www.cefac.br/library/teses/8ff12f5f23e243210138392913ab3e2c.pdf>>. Acesso em 02 jun. 2013.

MOTET EM RÉ MENOR – BEBA COCA-COLA. **Gilberto Mendes**. Vídeo com a execução da peça de Gilberto Mendes de 1968, com regência de Mara Campos na 28ª Oficina de Música de Curitiba. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qpSV_BoJtRk>. Acesso em 02 set. 2012.

MULLER, Cristiane. **O desenvolvimento de atividades em grupos vocais na perspectiva de quatro regentes**. Trabalho de conclusão de curso. Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina. UDESC, 2009. Disponível em:

<<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000000F/00000FD0.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2012.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Sítio do Museu Villa-Lobos**. 2007.

Disponível em:

<<http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/contchor/index.htm>>. Acesso em 14 abr. 2013.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004.

_____, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NIGRI, André. **O Festival que mudou tudo**. Revista Bravo. São Paulo: Abril, ago/2010 – Mensal.

NOGUEIRA, Sarah Pusch. **Representação da mulher no cinema**: movimento e transformação em Helena Ignez e Angela Carne e Osso. TCC (graduação). UDESC, Centro de Artes, Curso de Artes Cênicas, Florianópolis, 2011. Disponível em:

<<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000013/000013EE.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

NOSSA ALMA CANTA. **Os Cariocas**. Disponível em: <<http://www.luciaverissimo.com.br/oscariocas/biografia.htm>>. Acesso em 15 jan 2013.

OITICICA, Vanda. **O bê-a-bá da Técnica Vocal**. Brasília: Musi Med, 1992.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto de. **Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil**. Dissertação do Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000210758>>. Acesso em: 04 set. 2012.

OS ALQUIMISTAS DO SOM. **Renato Levi**. Documentário sobre a experimentação na MPB, 2003. Disponível em: <<http://pedroconsortebr.wordpress.com/2013/01/22/de-40-documentarios-sobre-a-musica-brasileira-para-assistir-de-graca-2/>>. Acesso em: 03 mar. 2013.

OS CARIOCAS. **Nossa Alma Canta**. Disponível em: <<http://www.luciaverissimo.com.br/oscariocas/biografia.htm>>. Acesso em 15 jan. 2013.

OS CARIOCAS - Grupo vocal masculino. Áudio da música: **Rio**. Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, 1963. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6IkygHuZCvw>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

OS MEN THE SÁ. **Um bando musical sério Ma Non Troppo**. Blogspot. Disponível em: <<http://osmenthesa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

OVERMUNDO. **Encontro Brasileiro de Coro Cênico em Ribeirão**. Publicado em 07/10/2011. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/encontro-brasileiro-de-coro-cenico-em-ribeirao>>. Acesso em 01 jul. 2013.

PACHECO, Claudia; BAÊ, Tutti. **Canto: equilíbrio entre corpo e som: princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: Irmão Vitale, 2006.

PAVAN, Alexandre. **Uma história do Samba, parte 10, 2010.** Disponível em: <<http://alexandre.pavan.wordpress.com/tag/epoca-de-ouro-da-mpb/>>.

Acesso em 13 set. 2011.

PELA, S.; REHDER, M. I. & BEHLAU, M. **O trabalho fonoaudiológico com corais.** In: MARCHESAN, I. Q.; ZORZI, J. L. & GOMES, I. C. D. Tópicos em Fonoaudiologia vol. IV. São Paulo, Lovise, 1998. p.529-543.

PEREIRA, Eloi Egidio. **O Boi de Mamão:** da manifestação popular às releituras. Anais do V Fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006-2007. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eloi_pereira.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2013.

QUATRO ASES E UM CORINGA – Grupo vocal masculino. Áudio: **Baião.** Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, 1946. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AaCntPYVNx8>>.

Acesso em: 02 dez. 2012.

RAMOS, Ricely de Araujo. **Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira.** São João Del Rei, 2011. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del Rei, 2011. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/Dissertacao_Ricely_Araujo_Ramos.pdf>. Acesso em 25 fev. 2013.

REVIDE, Guia Cultural. **V Encontro Brasileiro de Coro Cênico.**

Publicado em 14/09/2011. Disponível em:

<<http://www.revide.com.br/guia-cultural/v-encontro-brasileiro-de-coro-cenico/>>. Acesso em: 01 jul. 2013.

ROSA, Jaqueline. **Boi de Mamão da barra do aririú:** um estudo de caso – um estudo sobre a construção e os sentidos das práticas musicais do grupo de boi de mamão filhos da terra. XI Encontro Anual da ABEM. Natal, RN, 2002. p. 297-305.

RUIDISMO DOS POBRES. **Damiano Cozzella**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4Aa0-Xbzcr8>>. Acesso em 10 ago. 2013.

SALOMÃO, Gláucia Laís. **Registros vocais no canto**: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete. Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. PUC-SP, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/pos/lael/lael-inf/teses/Glaucia_Lais_Salomao.pdf>. Acesso em 30 set. 2012.

SANDRONI, C. **Adeus à MPB**. In: CAVALCANTE, B.; STARLING H. M.; EISENBERG, J. (Org.). Decantando a República: outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1, p. 23-35.

SCARPEL, Renata D'Arc. **Aquecimento e Desaquecimento Vocal no Canto**. Monografia, CEFAC-Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica. São Paulo 1998. Disponível em: <<http://www.cefac.br/library/teses/f977d60145c2ed519db7d5e1449012c2.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2009.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1:1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOARES, Doralécio. **Folclore Catarinense**. Florianópolis, SC: Editora da UFSC, 2002.

SOBREIRA, Silvia. **Desafinação Vocal**. Rio de Janeiro: Musimed, 2003.

SOM DO VINIL. **Tetê Espíndola**: Álbum Pássaros na garganta. (s/a). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=w6mj_NEESiA>. Acesso em 05 mar. 2013.

SOM DO VINIL. **Tropicália**. Parte 1 e parte 2. Documentário sobre o movimento da Tropicália. Disponível em:

<<http://pedroconsortebr.wordpress.com/2013/01/22/de-40-documentarios-sobre-a-musica-brasileira-para-assistir-de-graca-3/>>.

Acesso em: 03 mar. 2013.

SOUZA, Simone Santos. **Corpo-Voz em Contexto Coletivo: Ações Vocais Formativas no Canto Coral**. Dissertação de Mestrado do Curso de Pós Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011. Disponível em:

<http://www.repositorio.ufc.br:8080/ri/bitstream/123456789/3504/1/2011_DIS_SSSOUSA.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2012.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. Tradução: Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Neil Carlos. **OS CARIOCAS**. Repertório do período entre 1946 e 1956: produção de partituras, considerações sobre estilo, influências e contribuições do grupo para o idiomatismo dos grupos vocais brasileiros. Dissertação. PPGMUS/CLA/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. **Samuel Kerr: Análise para performance de seus arranjos**. I Jornada Acadêmica Discente.

PPGMUS/USP, São Paulo, 2012. Disponível em: <

http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/jornada_discente/ppgmus/paulo_frederico-performance.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TROPICÁLIA. **Ilumencarnados seres**. Ana de Oliveira: Direção Geral.

Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/illumencarnados-seres/biografias/rogerio-duprat>>. Acesso em: 04 jul. 2012.

UMA NOITE EM 67. Renato Terra e Ricardo Calil. Documentário do 3º Festival da Música Popular Brasileira, 2010. Disponível em:

<<http://pedroconsortebr.wordpress.com/2013/01/22/de-40->

[documentarios-sobre-a-musica-brasileira-para-assistir-de-graca-3/>](#).

Acesso em: 03 mar. 2013.

V ENCONTRO BRASILEIRO DE CORO CÊNICO. Ribeirão Preto, SP, 2011. Disponível em:

<<http://www.bossanossa.org/V%20ENCONTRO/PROGRAMACAO.html>>. Acesso em 25 fev. 2013.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

_____, Heloísa de Araújo Duarte. **As várias vozes da voz: sobre o experimentalismo na obra de Gilberto Mendes**. II Encontro de Música e Mídia. MUSIMID. 2006. Disponível em:

<<http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%BA%20Encontro%20Helo%EDsa%20Valente%20completo.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

VICENTE, Eduardo. **A música independente no Brasil: Uma reflexão**. Intercom – Sociedade Brasileira dos Estudos Interdisciplinares da Educação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UERJ, set. 2005. Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/49335008949277938986592713214137599956.pdf>>. Acesso em 28 ago. 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor; LAGO, Manoel Aranha Corrêa do; BARBOZA, Sérgio; BARBOSA, Maria Clara; ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (BRASIL). **Guia prático para a educação artística e musical: estudo folclórico-musical, 1º volume, separata**. Rio de Janeiro: ABM, FUNARTE, 2009a.

_____, Heitor; LAGO, Manoel Aranha Corrêa do; BARBOZA, Sérgio; BARBOSA, Maria Clara; ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (BRASIL). **Guia prático para a educação artística e musical: estudo folclórico-musical, 1º volume, 1º caderno**. Rio de Janeiro: ABM, FUNARTE, 2009b.

_____, Heitor; LAGO, Manoel Aranha Corrêa do; BARBOZA, Sérgio; BARBOSA, Maria Clara; ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (BRASIL). **Guia prático para a**

educação artística e musical: estudo folclórico-musical, 1º volume, 2º caderno. Rio de Janeiro: ABM, FUNARTE, 2009c.

_____, Heitor; LAGO, Manoel Aranha Corrêa do; BARBOZA, Sérgio; BARBOSA, Maria Clara; ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA; FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (BRASIL). **Guia prático para a educação artística e musical:** estudo folclórico-musical, 1º volume, 3º caderno. Rio de Janeiro: ABM, FUNARTE, 2009d.

VOCAL BRASILEIRÃO. **Site.** Disponível em:

<<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/musica/grupos/vocal-brasileirao>>. Acesso em: 17 mar. 2013.

WELCH, Graham F.; SUNDBERG, Johan. **Solo Voice.** In: PARNCUTT, Richard & McPHERSON, Gary Org. *The Science and Psychology of Music Performance*: New York: Oxford University Press, 2002. p. 253-268.

ZANATTA, Silvia Helena de Souza. **Corpo-Voz-Movimento:** Uma nova abordagem expressiva no canto coral. Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Pedagogia da Arte de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15670>>. Acesso em 18 nov. 2012.

ZANETTA, Camila Costa. **Jogos teatrais como colaboradores no processo pedagógico do canto.** 2012. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012. Disponível em: <<http://www.pergamumweb.udesc.br/dados-bu/000000/000000000017/00001763.pdf>>. Acesso em: 07 abr. 2013.

ANEXOS

ANEXO A – Questionário elaborado para esta pesquisa. As respostas permeiam os capítulos III e IV da dissertação.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPGMUS
MESTRADO EM MÚSICA

PESQUISA: “O CANTOR EMANCIPADO: CORO CÊNICO COMO TRANSFORMADOR DO MOVIMENTO CORAL NO SUL DO BRASIL”.

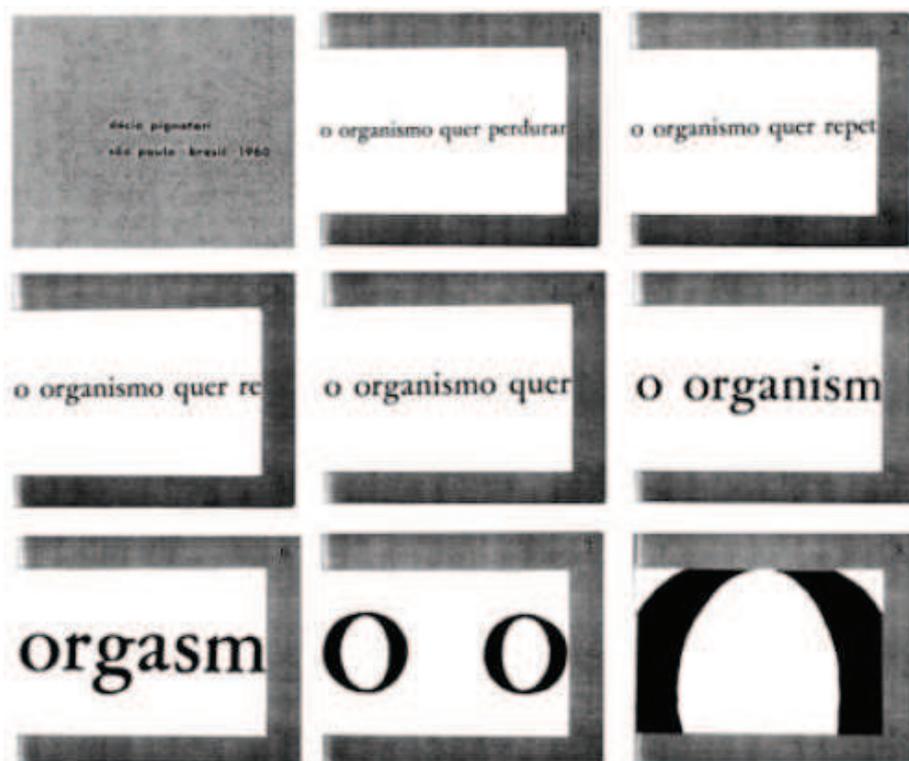
1. Nome do grupo, ano de fundação, nome do regente (e outros integrantes de direção caso houver):
2. O que é “Coro Cênico” para você?
3. Dentro do âmbito do “Coro Cênico”, como você entende o papel do regente? Como ele é feito no seu trabalho?
4. Porque você optou por estar ou não estar à frente do grupo nos espetáculos? Como fica a figura do maestro, e o papel entre o coro e o público nesta modalidade de canto coral?
5. Além disso, a formação tradicional de homens atrás e mulheres na frente já foi revista há muito tempo. Como é pensada a formação dentro do grupo? Alguma estratégia é utilizada? Com que intuito?
6. Dentre todos os espetáculos quais envolveram o trabalho cênico? Este ideal vem desde a fundação do grupo? (nome e ano dos mesmos)
7. Os arranjos são direcionados para o grupo ou para qualquer formação SATB? O que é priorizado na hora de fazer o arranjo? (Se não for você que faz os arranjos do grupo, quais os critérios de escolha dos mesmos?).

8. Qual é o peso da movimentação cênica na construção do arranjo?
9. Como é explorada a tensão entre o cantor indivíduo (heterogeneidade/parâmetro da individualidade) e o cantor coletivo (homogeneidade/parâmetro da igualdade) no contexto do “Coro Cênico” e no projeto sonoro do grupo?
10. Como é trabalhado o conceito de artista, a construção de personagem e de indivíduo dentro do grupo?
11. A direção de movimentação cênica é marcada ou livre? Pode existir um ponto de equilíbrio entre marcação e liberdade de movimentos?
12. Você acredita que estamos em um período onde há a emancipação do cantor de coral? Houve uma quebra de neutralidade e uma fuga de padrões tradicionais pré-estabelecidos?
13. Você acredita que para o grupo ser cênico é necessária a integração de outras artes?
14. Você utiliza algum recurso do teatro? Existe limite de trabalho na teatralidade dos cantores? Quem faz este trabalho no grupo?
15. Como trabalha a questão da projeção sonora dos cantores? Isto envolve diretamente a questão da sonorização/microfonação ou não das vozes, que é um ponto diferencial entre os grupos vocais e os corais tradicionais. Como situa o seu grupo neste contexto?
16. Qual a microfonação mais adequada para o tipo de trabalho do grupo?
17. Existe/Adota uma preparação vocal específica para “Coro Cênico”?

Muito obrigada por responder este questionário.

ANEXO B –

Figura 30 - Poema Organismo de Décio Pignatari (1960).



Fonte: (GAÚNA, 2002a, p. 3).

ANEXO C –

Figura 31 - Série de nove sons utilizados por Duprat na composição de Organismo.

The figure displays four musical staves, each representing a different transformation of a nine-note series. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The series consists of the following notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The transformations are as follows:

- ORIGINAL:** G4, A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5, A5.
- RECORRÊNCIA:** A5, B-flat5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B-flat6.
- INVERSÃO:** A5, G5, F5, E5, D5, C5, B-flat4, A4, G4.
- REC. DA INVERSÃO:** G4, F4, E4, D4, C4, B-flat3, A3, G3, F3.

Fonte: (GAÚNA, 2002b, p. 123).

ANEXO D -

Figura 32 - Primeiros compassos da peça Organismo de Rogério Duprat.

The image displays the first measures of the piece 'Organismo' by Rogério Duprat, featuring a complex orchestration. The score is written for the following instruments: flauta (flute), oboé (oboe), corné-ingles (English horn), clarone sib (bass clarinet), fagote (bassoon), celesta, vibrafone (vibraphone), violino (violin), viola, cello, and baixo (bass). The tempo is marked 'vivo'. The score includes various performance instructions such as 'Inversão' (inversion), 'Recor.' (recurrence), and 'Original'. The first measure is marked with a '3' and a '7', and the second measure with a '4' and a '9'. The third measure is marked with a '9' and 'Rec. 1'. The fourth measure is marked with '1 2 3 4 5 6'. The fifth measure is marked with '6 7 5'. The sixth measure is marked with '1'. The seventh measure is marked with 'Original'. The eighth measure is marked with '1 2 3 4'. The ninth measure is marked with '5 4 3 6'. The tenth measure is marked with '6 5 4 3 2 1'. The eleventh measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The twelfth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The thirteenth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The fourteenth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The fifteenth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The sixteenth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The seventeenth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The eighteenth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The nineteenth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The twentieth measure is marked with '8 7 6 5 4 3 2 1'. The score is written in a complex, multi-measure format, with various dynamics and articulations.

Fonte: (GAÚNA, 2002b, p. 125).

ANEXO G -

Figura 35 - Excerto da partitura de Nascemorre de Gilberto Mendes (1963). Partitura do solista nº 3.

exemplo: partitura do solista nº 3

VNTE ALERTÓRIA (3)

Crescendo - no. 03 sempre modo de ataque e o sentido de intensidade, como explicado no exemplo nº 1 do anexo.

Fonte: (VALENTE, 1999, p. 178).

ANEXO I -

Figura 37 - Primeira página de Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola) de Gilberto Mendes (1966).

MOTET EM RÉ MENOR

Dedicado a José Luís Passos Nunes Música: GILBERTO MENDES
Texto: DÉCIO FIGUARI

1 5

co la
fff

ba be co la be ba coca ba be co la ca co ca co co la
fff

beba coca cola beba coca ba be co la ca co ca co co la
fff

ca co ca co co la
fff

10

beba coca cola beba coca ba be co la ca co ca co co la
ppp

beba coca cola beba coca ba be co la ca co ca co co la
ppp

beba coca cola beba coca ba be co la ca co ca co co la
ppp

beba coca cola cola
ppp

15

ba
p

beba coca ba ca co ca co co la
p

beba coca ba be co la ca co be
ppp

be ba co ca cola ba be co la be ba coca ba be co la ca co be
p