

CORO-CÊNICO: UMA NOVA POÉTICA CORAL NO BRASIL

por Sergio Alberto de Oliveira

Este é o título da dissertação de Mestrado em Artes defendida em agosto de 1999 junto à UNICAMP, a qual relatamos parcialmente neste trabalho.

Na dissertação é observada a inserção da música popular no canto coral a partir da década de 1930 e a posterior incorporação da canção de massa através da prática de arranjos.

Já na década de 60, movimentos como a Bossa Nova, a Tropicália, o teatro de Boal e o Concretismo propiciaram a emergência de um novo pensar coral. Este último foi a força motriz do pensamento artístico-intelectual de então. Na área musical erudita o Movimento Música Nova¹ foi o seu correspondente. Os compositores a ele ligados criavam obras de cunho metalingüístico e almejavam explorar, entre outros, os aspectos da multidirecionalidade das artes e ciências.

O precursor do movimento, segundo Rogério Duprat², foi Damiano Cozzella, que compôs para coro a peça *Ruidismo dos Pobres...*, exemplo de abertura às experimentações cênicas, à “não-música”, à intervenção, ao *happening*. As obras para coro de Gilberto Mendes *Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola)* e *Asthatour* podem ser considerados os exemplos mais representativos deste período e, juntas com as de Cozzella, extremamente importantes para a abertura dos coros às experimentações

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

² In *Caderno de Música*, Dezembro/81, p. 6.

cênicas. Situamos portanto essas obras como precursoras do Coro-Cênico de linhagem vanguardista, composicional, erudita, e seguidora dos conceitos estéticos do movimento concretista, muito embora Gilberto Mendes as denomine de “teatro musical” ou de peças com “ação musical”³, seguindo a codificação da música contemporânea de vanguarda.

Muito embora se caracterizasse como vanguarda internacional e de enorme aceitabilidade, estranhamente não aconteceu o desenvolvimento desta modalidade de Coro-Cênico. Mais modernamente, poucos são os exemplos de composições com indicação de cena e roteiro, como *Noigandres*, de Marco Antônio da Silva Ramos, ou mesmo sem indicação de cena mas abertas a experimentações como por exemplo *Quadrilha* de Raul do Valle.

Com relação ao repertório coral não erudito brasileiro, este passou lentamente do folclórico para o popular (inicialmente com canções consideradas clássicas como por exemplo *Luar do Sertão*), e deste para a canção de massa. Cozzella talvez tenha sido o maior responsável pela diversificação do repertório coral em São Paulo em função de sua imensa produção de arranjos que vão de *Os Carnavais I e II* aos *poutpourris* de Rita Lee e Beatles.

A introdução do repertório popular nos coros passou a sugerir maior liberdade corporal. Para tanto, a utilização de técnicas de relaxamento e exercícios de soltura tornaram-se parte do aquecimento inicial dos coros, prática bastante disseminada durante a década de 80. Embora não se soubesse precisar à época, constatamos que tais exercícios eram na sua maioria jogos e exercícios teatrais advindos do diretor Augusto Boal, que por sua vez se utilizava de exercícios de Stanislavsky e Brecht⁴. Alguns desses

³ In MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo, EdUSP/Giordano, 1994.

⁴ A sistematização desses exercícios foi realizada pelo diretor em BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

jogos e exercícios foram adaptados e utilizados por Marcos Leite - um dos regentes mais reconhecidos no Brasil pela atividade coral cênica - nos seus ensaios e oficinas.

No entanto, nossas pesquisas nos levam a crer que a mudança mais profunda, radical e ancestral no que concerne ao canto coral, levando à criação de uma outra modalidade do Coro-Cênico, a “cancionista”, coube a Samuel Kerr, professor, regente e arranjador paulista. A análise de seu trabalho, a descrição do seu processo de criação, assim como a denominação do Coro-Cênico como poética estão relatadas nos Anais da Anppom de 1992.

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

Apresentaremos apenas os relatos das montagens de algumas peças que consideramos relevantes para uma documentação da prática do Coro-Cênico sem a apresentação da parte teórica que os fundamentam. Estas montagens foram realizadas junto ao CORAL DA USP-RIBEIRÃO, Coro Cênico Bossa Nossa, da Universidade de São Paulo - USP, Campus de Ribeirão Preto, no período de 1992 a 1997.

O formato de apresentação da música popular em coro baseado na informalidade e na soltura corporal é o mais disseminado quando se trata de Coro-Cênico. No entanto, entendemos que esta é apenas uma das possibilidades, senão a mais restrita, daquilo que pretendemos tratar como poética, como linguagem. A seguir alencamos algumas peças cujos procedimentos de montagem identificam diferentes tipologias da atividade coral cênica.

No nosso trabalho, a primeira resposta mais convincente dada ao conflito da mescla de linguagens na exigência de maior integração música-cena foi a consecução,

pelo arranjador José Gustavo Julião de Camargo⁵, da peça *Telefone*, música de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, pensada juntamente enquanto execução musical e movimento. Sua estrutura é baseada na independência e equilíbrio hierárquico das vozes, cada qual com um motivo rítmico e em tessituras adequadas ao cantar com certo volume. Polirritmias, textos sobrepostos e cruzamento de vozes geraram a anulação da importância da melodia, criando então um caráter caótico ao arranjo. Dessa forma, o arranjo transpõe semiótica e criticamente, o senso comum de caos reinante nos serviços de telefonia - linha ocupada, linha cruzada, acesso interrompido, etc.

Foram realizadas pelo grupo duas leituras desta peça, que eram cantadas dependendo do perfil da apresentação e do espírito do grupo. A primeira correspondia à leitura da escrita, com seu caráter caótico predominante, o qual proporcionava movimentos rápidos, diretos, tensos. Nela as pessoas se inter cruzam , interrompem os movimentos, têm reações nervosas e exageradas. A segunda leitura correspondia a uma inserção de uma “levada” *reggae* - executada normalmente em apresentações sem cena. Com a “levada” mais lenta, os movimentos obrigatoriamente se transformavam. Utilizando-nos da terminologia do Método Laban⁶, estes tornaram-se menos diretos, menos focais; menos firmes/mais leves, com menos intenção; mais lentos, menos decididos. Com fluência mais limitada, tornaram-se menos precisos, modificando a intencionalidade inicial de uma transposição semiótica da realidade do serviço telefônico.

A canção *Fez Bobagem*, de Assis Valente, tem um caráter alegre e trata do assunto de uma mulher cujo homem - seu moreno - leva outra mulher ao seu barraco e

⁵ José Gustavo Julião de Camargo é orientador musical, compositor e arranjador do Coral da USP-Ribeirão. Todos os arranjos apresentados neste trabalho foram por ele realizados.

⁶ Rudolf Laban desenvolveu uma metodologia de análise, descrição e notação dos movimentos corporais que é por vezes utilizada em psicoterapias corporais, assim como na notação para a dança. A teoria pode ser verificada, entre outros autores, em SERRA, Monica Allende. *Análise do movimento expressivo*. Campinas, UNICAMP. s.d. (Apostila de classe disciplina AT-106).

esta anda pela favela com suas roupas, enquanto ela trabalha longe de casa de dançarina para sobreviver. A peça foi escolhida para iniciar um bloco sobre discussões amorosas. Como é bastante movimentada, servia também para a quebra do clima do bloco anterior (“fossa”).

O arranjo foi feito para cinco vozes - três vozes femininas sempre em homofonia que se contrapõe, em diálogo, com duas vozes masculinas - acompanhadas por trio ou quarteto instrumental. A introdução instrumental, de quatro compassos, é repetida pelo tempo necessário para a finalização da troca de figurino (a troca é realizada enquanto um grupo instrumental toca uma peça), entrada e posicionamento do coro. Este começa a se manifestar com um “bate boca” ainda na coxia. O tema se inicia e o “bate boca” entre homens e mulheres é retomado após o retorno do tema. Neste momento o instrumental assume o tema, voltando o coro a cantar o término da frase. Este é novamente interrompido por um dos cantores abrindo uma seqüência de diálogos.

Embora seja difícil vislumbrar com exatidão a montagem desta peça, o que queremos demonstrar é a participação maior da linguagem teatral na montagem, exigindo uma disponibilidade absolutamente teatral dos participantes dos diálogos. O treinamento realizado - texto, subtexto, dicção, colocação de voz, gestual - visou proporcionar uma real condição de interpretação teatral. Neste caso, as personagens foram explicitadas, encarnadas em um componente do grupo, não em um naipe. O grupo instrumental passou a fazer música incidental - inicialmente, entre os diálogos, os músicos faziam intervenções sonoras com *clusters* improvisados, auxiliando no ritmo do texto.

Muito embora esta seja uma peça que provoca arrebatamento do público, ela se distancia da procura do coro-cênico enquanto linguagem híbrida. Ela representa neste caso uma **colagem** de elementos, ora musical, ora teatral.

Trilhos Urbanos, de Caetano Veloso, pertence a uma fase do coro quando a parte cênica se associava após o arranjo pronto. A condução dos trabalhos se deu da forma como se segue. O diretor cênico, Magno Bucci⁷, propõe inicialmente a discussão do texto. Como este se remete a lembranças de lugares e da vida, a figura do bonde presente no texto transforma-se em mote da ação cênica. Janelas imaginárias servem de vitrine para os “viajantes”.

Foram realizados exercícios de expressão corporal baseados no canto. O texto, poético, sugeria movimentos lentos. Um dos integrantes, praticante de *tai-chi-chuan*, acabou conduzindo o grupo aos movimentos daquela arte marcial. A interpretação da peça, concentrada em movimentos corporais gerados pelas lembranças e sensações advindas do texto, produziram um resultado mais plástico e sensível. **Plasticidade visual** poderia ser a atribuição dada à esta interpretação.

Segundo a teoria Laban, a qualidade de leveza do fator peso/força⁸, indicando suavidade e delicadeza, está associada à sensibilidade. A fluência limitada ou controlada é associada ao sentimento. Quando cada indivíduo se movimenta no espaço dirigindo-se para várias direções, multiplicado pela quantidade de pessoas no grupo, produz-se uma qualidade espacial multifocal, associada a uma atitude contrária à atenção e favorável ao pensamento. O tempo lento do movimento se associa a uma atitude não de decisão mas de intuição. Enfim, sensação, sentimento, pensamento e intuição, baseando-nos em Laban, são as possíveis atitudes provocadas por essa performance de *Trilhos Urbanos*.

⁷ Prof. Dr. Magno Bucci é docente da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos) e diretor cênico do grupo Bossa Nossa.

⁸ Os quatro fatores do movimento são: fluência, espaço, peso e tempo.

Essas peças fazem parte da primeira etapa do grupo, quando as apresentações eram denominadas *show*. Como o perfil das apresentações sofreu uma transmutação para uma condição mais híbrida música/cena, o termo “**espetáculo**” passou a ser utilizado. Desta fase, selecionamos um bloco do espetáculo *bossa@usp.br* para pequenos comentários. Tendo como tema a “comunicação”, é formado por três peças: *Circuladô de Fulô* (Caetano Veloso e Haroldo de Campos), *Parabolicamará* e *Pela Internet* (Gilberto Gil).

Esta fase se revela mais coerente em função da proximidade estilística das canções, do assunto relacionado à comunicação - onde aspectos de realidade regional estão interligados a questões da modernidade (universo/nordeste, jangada/avião) -, e da condução cênica se direcionando da condição **música/teatro** para a condição **música/teatro/movimento**, formando agora um desejável tripé de linguagens.

Em vista da temática regional do bloco e de uma condução artística dirigida à tropicalização, à antropofagia e à carnavalização, movimentos indígenas, de capoeira e de samba foram surgindo. Neste momento uma orientadora corporal, Patrícia Sene⁹, foi chamada para a execução de um trabalho dirigido à limpeza dos movimentos de dança articulados pelo grupo. A partir daí, despertou-se no grupo também a conscientização da necessidade do aquecimento corporal juntamente com o aquecimento vocal (Este procedimento ainda não se encontra sistematizado).

A preparação individual do corista cênico para a sua entrada em palco passou com essa experiência a ser composta de: passagem das marcas e texto; conferência dos figurinos e suas localizações; aquecimento corporal e vocal; e maquiagem.

⁹ Patrícia Sene é dançarina, professora e pesquisadora de danças brasileiras. É formada em dança pela UNICAMP.

No que diz respeito à condução musical, uma das mudanças significativas ocorridas no decorrer de todo o processo de amadurecimento da prática cênica no grupo foi o aparecimento de um outro especialista: o **regente de palco**. No nosso caso, como o regente/ensaiador era ao mesmo tempo o pianista/tecladista¹⁰, e o local onde este permanecia era o fundo do palco, quem passou a ter a função de dar os tons e as entradas no palco foi Cristina Emboaba¹¹, também regente. Dentre suas funções estavam a de fazer a intermediação do coro com o grupo instrumental. Este dava suporte à dinâmica da apresentação, uma vez que nele se concentravam o regente, arranjador, baterista e guitarrista, sendo que ora um ora outro tinha a função de dar as entradas, estabelecer dinâmica e andamento.

É importante salientar que o trabalho específico de regência foi se modificando e diminuindo à medida que novos profissionais foram se incorporando ao grupo. O que antes era coro, regente e arranjador, transformou-se lentamente em: coro, regente, arranjador, compositor, regente de palco, orientador vocal, orientador corporal, figurinista, programador visual, produtor, diretor cênico, diretor musical, diretor administrativo, diretor artístico.

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

¹⁰ Sergio Alberto de Oliveira, Diretor Artístico e Regente Titular do Coral da USP-Ribeirão.

¹¹ Cristina Emboaba é atualmente regente-convidada para o grupo Bossa Nossa e orientadora vocal.

BIBLIOGRAFIA

- ARRUDA, Solange. *Arte do movimento*. São Paulo, Parma, 1988.
- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- Caderno de Música*, Dezembro/81
- CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. *Noigandres: o programa coral como composição*. São Paulo, ECA/USP, 1987. (Dissertação de mestrado)
- CORDEIRO, A. L.; Homburger, C.; Cavalcanti, C. *Método Laban: nível básico*. s.e.d., s.d.
- FEDERAÇÃO PAULISTA DE CONJUNTOS CORAIS. *Caderno de Música*. N° 8, Dez/81.
- LAURENTIZ, Paulo Tadeu de. *A holarquia do pensamento artístico*. Campinas, UNICAMP, 1991. (Teses)
- LEITE, Marcos. *Curso de dinâmica do canto em grupo*. Rio de Janeiro, INM/FUNARTE/Projeto Villa-Lobos, 1983. (Relatório de curso)
- MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo, EdUSP/Giordano, 1994.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Perspectiva/CNPq, 2a. ed., 1987.
- _____. *Semiótica & literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. 2a. ed. ver. e ampl. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979.
- RAMOS, M. A. da Silva. *Canto coral: do repertório temático à construção do programa*. São Paulo, ECA/USP, 1988. 3 v. ilustr. (Dissertação de Mestrado)

SERRA, Monica Allende. *Análise do movimento expressivo*. Campinas, UNICAMP.

s.d. (Apostila de classe disciplina AT-106).

_____. *Dançasaterapia: ou a cura pelo movimento*. s.e., s.d. (cópia
reprográfica de artigo de periódico)

_____. *Dinâmica do movimento expressivo*. Campinas, UNICAMP,
s.d. (Apostila de classe)

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *bossa@usp.br*. Ribeirão Preto, s.e., s.d.
(Programa)

_____. *Conversa de Botequim*. Ribeirão Preto, s.e.,
1994. (Programa)

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**