



Coro cênico como arte integrada: relato da elaboração do musical *Na terra de Luiz Gonzaga* com o Coro Jovem da FAMES

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Hellem Pimentel Santos

Faculdade de Música do Espírito Santo – hellempimentel@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar algumas ideias que permeiam as diferentes concepções de “coro cênico”. A partir da compreensão dessa abordagem coral como uma linguagem híbrida, de integração das artes, considerou-se a elaboração do roteiro e o trabalho preparatório inicial com o Coro Jovem da FAMES na construção do musical *Na terra de Luiz Gonzaga* (2012), onde foi observada a presença dos fundamentos cênicos apontados. Nossos principais referenciais teóricos foram BUCCI (2007, 2010) e as entrevistas realizadas por KOHLER (1997).

Palavras-chave: Coro cênico. Canto coral. Musical. Artes integradas.

Scenic Choir as Integrated Arts: Account of the Development of the Musical *Na terra de Luiz Gonzaga* with the Coro Jovem da FAMES

Abstract: This paper aims to present some ideas that permeate the different conceptions of “scenic choir”. From this understanding of coral approach as a hybrid language, as integrated arts, it was considered the elaboration of the script and the preparatory work with the Coro Jovem da FAMES in conception of the musical *Na terra de Luiz Gonzaga* (2012), where noted the presence of indicated scenic grounding. Our main theoretical frameworks were BUCCI (2007, 2010) and interviews conducted by KOHLER (1997).

Keywords: Scenic Choir. Choral. Musical. Integrated Arts.

1. Introdução

A expressão “coro cênico” é um conceito controverso entre diversos artistas que trabalham com essa linguagem. Por um lado, existe a compreensão de que todo o coro é cênico, pelo fato de estarem em cena; por outro, o termo “cênico” reivindica para si “princípios e fundamentos” específicos do teatro, concebendo o coro cênico como uma modalidade do canto coral (BUCCI, 2007). Tal discussão motivou essa pesquisa a partir da nossa prática como regente e diretora musical de um coro que se propõe a trabalhar com a expressão cênica de forma contínua. Existem características específicas no trabalho de um coro que é denominado cênico? Em quais aspectos a nossa dinâmica de trabalho se encontra com os conceitos discutidos sobre essa abordagem coral?

Diante dos questionamentos acima, este trabalho buscou apresentar de forma resumida algumas ideias que defendem ambas as concepções de coro cênico, e a partir dessa reflexão, analisar o processo de elaboração do roteiro e do trabalho inicial com o Coro Jovem da Faculdade de música do Espírito Santo (FAMES) na construção do musical “Na Terra de



Luiz Gonzaga” - uma homenagem ao centenário do Rei do Baião, realizado em 2012. Nossos principais referenciais teóricos serão as entrevistas realizadas por KHOLER (1997) com Samuel Kerr e Marcos Leite, os artigos de BUCCI (2007, 2010) e a dissertação de FARIA (2009). Os dados recolhidos para as considerações sobre a montagem do musical foram obtidos a partir do relato de experiência e de entrevista semiestruturada com FERREIRA (2013) - diretor cênico do espetáculo em questão.

2. Coro Jovem da FAMES

O Coro Jovem da FAMES surgiu em maio de 2003 com a proposta de uma nova abordagem da música popular através do canto coral. O grupo atua em intercâmbio com o teatro e a dança, buscando novas possibilidades do fazer musical em grupo, utilizando jogos de cena, movimentos corporais e experiências estéticas, sendo sua prática reconhecida como “coro cênico”. O coral é composto por alunos e ex-alunos da faculdade, e pessoas da comunidade, que encontram neste trabalho a oportunidade de ampliar seus conhecimentos, entrando em contato com manifestações musicais e culturais diversas.

Além da interpretação de músicas avulsas, o grupo se propõe a realizar musicais temáticos, homenageando grandes nomes e momentos da música popular brasileira e internacional. Possui em seu histórico a montagem dos seguintes espetáculos: Brasil em Cores e Sons (2007), “No Tom da Mangueira – Homenagem a Cartola” (2008), “50 anos de Bossa Nossa” (2008), “Coro Jovem em Ritmo de Aventura – Homenagem a Roberto Carlos” (2009) e “Beatles, Because All We Need is Love” (2010), “Na Terra de Luiz Gonzaga” (2012) e “Festa! – concerto comemorativo dos 10 anos do Projeto Coro Jovem da FAMES” (2013). Todos os musicais contaram com a atuação de um diretor cênico, além da direção musical.

Observa-se na trajetória do Coro Jovem da FAMES a busca pelo conhecimento da linguagem cênica dentro do canto coral, inicialmente de forma intuitiva e experimental, e depois com maior consciência, procurando trabalhar em parceria com profissionais especializados.

3. O conceito de “coro cênico”

Segundo Silva e Borém (2005), o trabalho de releitura do universo das canções folclóricas para a linguagem dos corais, iniciado por Villa-Lobos e seus contemporâneos, teve importantes consequências para a música popular brasileira, desdobrando-se no surgimento de “um expressivo número de grupos vocais masculinos” entre as décadas de 1930 e 1950. Grupos como Bando da Lua, Anjos do Inferno e Os Cariocas tinham como

principal repertório os sambas e choros da época (SILVA e BORÉM, 2005: 2).

Na década de 60, movimentos artísticos como a Bossa Nova, a Tropicália e o Concretismo estimularam um novo pensamento para o canto coral, buscando explorar aspectos musicais e não-musicais, propiciando a abertura de experimentações cênicas pelos coros. Em sua dissertação de mestrado, Oliveira (1999) aborda o assunto:

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 Brecht. Esses 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. (OLIVEIRA, 1999: 2)

O maestro Marcos Leite (1953-2002) é uma das grandes referências do gênero no Brasil, sendo autor de inúmeros arranjos que propõem uma estética “brasileira” em sua construção, e que sugerem a experimentação do elemento cênico. Em entrevista concedida a Kohler (1997), Leite diz que “detesta” a expressão “coro cênico” por considerá-la “redundante, pleonástica”. Segundo ele, “você pode adotar uma postura cênica tradicional, ou adotar uma postura cênica não tradicional” (LEITE apud KHOLER, 1997: 75).

Também Samuel Kerr (1935-), apontado por vários regentes e autores como precursor desta abordagem coral, concorda que todo o coro é essencialmente cênico, mas que as características climáticas, sociais e educacionais do Brasil impuseram modificações na postura tradicional dos coros:

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 [...] (KERR apud KOHLER, 1997: 61).

Eduardo Fernandes, regente do Coral da UNIFESP¹, também defende a ideia de que todo o coro é cênico, e que essa abordagem “não é nenhuma novidade”; porém, ele acredita que a maneira como o brasileiro aborda essa linguagem é diferente:

[...] porque a gente tem uma música popular muito forte e de muito boa qualidade e os coros a partir dos anos setenta e oitenta (1970-1980) começaram a cantar música brasileira e aí não faz sentido você cantar uma música brasileira, um afoxé, um samba vestido de beca e com uma pasta na mão, então acho que com o tempo foi se percebendo isso. (FERNANDES apud JANUÁRIO et al, 2010: 31)

Em contrapartida, Magno Bucci, diretor cênico do grupo Bossa Nossa², considera tais explicitações do cênico equivocadas, se vistas a partir da perspectiva teatral. Para ele, “não é o simples fato de se estar no espaço de representação que qualquer manifestação é cênica” (BUCCI, 2007: 2). Bucci defende que “o teatro é uma arte de direito próprio”, e que possui fundamentos específicos, como:

- o trabalho com o texto (em sentido múltiplo) e todas as potencialidades intencionais;
- a unicidade conceptual, a estética;
- métodos e procedimentos de construção da personagem;
- o desenvolvimento das "ferramentas" daquele que representa: corpo, voz e criação;
- o máximo aproveitamento dos recursos técnicos;
- as criações cenográficas e de figurinos, além do aparato não visto pelo público (BUCCI, 2007: 3)

Assim, para que a manifestação seja considerada cênica, não basta estar no palco, mas é necessário que haja ação dramática:

Numa breve síntese teórica, fundada em teatrólogos, ação é o movimento - qualquer que seja ele, físico ou não – que resulta do empenho da vontade em direção a um fim articulado pelo conhecimento. [...] Tomar a ação cênica como mero sinônimo de movimentos e atos apenas, em se tratando de coro cênico, é realizar um trabalho de "ilustração" da canção somente. Se as duas linguagens não forem dimensionadas por igual, se o binômio música/teatro não for equacionado do ponto de vista teatral, dificilmente será alcançada a essência do "cênico". (idem: 3)

Após essa argumentação, Bucci apresenta a concepção de coro cênico que norteia seu trabalho: “a imbricação de duas linguagens – uma hibridização – onde teatro e canto coral compõem-se com equivalências iguais, sem predomínio de uma sobre a outra”, conscientes de que “a música é o ponto de convergência” (2007: 4) tendo a “precedência e prevalência” (2010: 6). Tal abordagem requer uma “nova mentalidade coralística” de equilíbrio das linguagens, onde elas se influenciam mutuamente, como também “podem trocar, sugerir, modificar, conceber, opinar, solicitar” (2007: 4).

Müller (2013), após problematizar o conceito de “coro cênico” e analisá-lo a partir de diversas perspectivas, compreende que tal expressão 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” (MÜLLER, 2013: 101).

O conceito de Artes Integradas passa pelo inter-relacionamento de “várias linguagens artísticas buscando desenvolver diálogos entre elas e diferentes conhecimentos, contextualizando e permitindo que o indivíduo alcance um conhecimento abrangente” (FARIA, 2009: 12). Tal prática pode proporcionar aos coristas liberdade para imaginar e criar, colaborando para o desenvolvimento “da intuição, da reflexão, da autonomia, das construções coletivas e de diferentes diálogos” (idem: 13).

Ao compreendermos o “coro cênico” como uma modalidade que engloba de forma integrada e equilibrada as linguagens da música e do teatro, podendo também abarcar as demais formas de expressão artística, consideraremos a concepção e o trabalho com o Coro Jovem da FAMES na construção do musical “Na Terra de Luiz Gonzaga”, observando a aplicação dos conceitos discutidos acima.

4. “Na Terra de Luiz Gonzaga”

Para a montagem do musical “Na Terra de Luiz Gonzaga”, o Coro Jovem da FAMES contou com a direção cênica de Marcelo Ferreira, que é professor de expressão corporal da FAMES e diretor da Cia de Teatro Urgente. Ferreira trabalha com a estética expressionista, o que trouxe grande contribuição para a proposta do musical, auxiliando também na construção do roteiro.

4.1 Roteiro e Arranjos

Para montagem do roteiro, Ferreira se baseou na série “Retirantes”, de Cândido Portinari:

[...] quando veio a proposta do Luiz Gonzaga, na mesma hora veio na minha cabeça a ideia de “Retirantes”, que é um tema muito do Brasil, essa coisa da seca [...]. E o que tem nessa realidade? Pessoas que querem fugir dali, que são os retirantes; o sonho deles, que é a água, o básico para se viver e eles não têm [...]. Pensei nessa estrutura: um grupo de retirantes que sai em viagem, aí acontece uma chuva inesperada, que pode ser imaginária, pode nem ser real [...] até chegar no final festivo. A tragédia da seca representada pelo Portinari, essa coisa onírica do sonho da chuva, e no final, com toda essa tristeza que tem no nordeste, eles tem um riqueza muito grande de manifestação popular, que são as danças folclóricas, as danças de folgado. (FERREIRA, 2013)

A partir da estrutura “Retirantes – Chuva – Festa”, selecionamos o repertório que representasse os três momentos distintos, lançando mão não apenas das composições de Luiz Gonzaga, mas também de outros compositores que falassem do Nordeste. Surgiu, então, o título do musical: “Na terra de Luiz Gonzaga”.

Vários arranjos foram confeccionados visando a adequação à proposta cênica. Como exemplo, citamos o arranjo de Asa Branca, que é uma das músicas mais representativas do cancioneiro de Luiz Gonzaga. Por trazer a temática da seca, decidimos iniciar o musical com ela, criando um arranjo concordante com a ambientação cênica, que buscou retratar a sede e a angústia dos retirantes que esperam pela chuva. Para tanto, mudamos a tonalidade da música para lá menor; no lugar do baião optou-se por um andamento bem lento, sem pulsação rítmica definida; aplicou-se, em determinado trecho, um cânone a quatro vozes em curto espaço de defasagem de tempo, uma alusão à sensação de vertigem; o arranjo termina com escalas cromáticas descendentes, intensificando a agonia.

Observamos aqui a influência da linguagem teatral sobre as escolhas musicais, sendo essa troca constante na modalidade híbrida que é o “coro cênico”, como apontado por Bucci (2007). O diálogo com o texto também foi primordial, desde a seleção das canções, das escolhas musicais para a criação dos arranjos, até o trabalho de interpretação com os coristas. A busca por uma unidade conceitual evidencia-se pelo trabalho com a estética expressionista e a concepção do roteiro a partir da obra de Portinari, direcionando todo o projeto musical.



Fig 1: *Retirantes* (1944), de Candido Portinari. Óleo sobre tela, 190 x 180. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP).

4.2 Preparação do Coro

Para a preparação cênica do coro, Ferreira utilizou as pinturas da série “Retirantes” como ponto de partida. Discutiu-se com os coristas os elementos presentes nas imagens, e depois foi solicitado que eles reproduzissem as cenas, buscando vivenciar as emoções e sensações que o quadro de Portinari representava. Desse exercício, originou-se a cena inicial do musical, com o retrato de duas famílias de retirantes, que se movimentavam em meio à seca, à sede, à morte. Aqui foram trabalhados conteúdos do teatro, como, por exemplo, a *memória afetiva*, “que é lembrar de fatos da sua vida e trazer essa emoção para a cena”, e a *fé cênica*, “que é acreditar que o que você está fazendo é real, é verdadeiro, para não ficar algo estereotipado, falso” (FERREIRA, 2013).

Exercícios de expressão corporal também foram aplicados, visando oferecer ao coral um vocabulário gestual para compor as cenas. Esses exercícios aconteciam no início dos ensaios, como aquecimento e em forma de dança, trabalhados numa estética expressionista. Essa estética busca uma interpretação não naturalista, com movimentos que exploram emoções intensas, profundas, primitivas. Não priorizam o belo e nem a objetividade, mas trabalham com o deformado, o bizarro, numa exteriorização do subjetivismo do artista (FERREIRA, 2013). Cada música do repertório foi trabalhada com base nesses fundamentos.

O relato acima vai de encontro com os princípios do teatro apresentados por Bucci (2007), a saber: a construção da personagem a partir das imagens de “Retirantes”; e o desenvolvimento das “ferramentas” para a representação, com base na linguagem corporal trabalhada nos aquecimentos. Nota-se também aplicação do conceito de artes integradas, onde, além da música, do teatro e da dança, as artes visuais também foram contempladas, permeando todo o processo criativo, sendo a música o ponto de convergência.

4.3 Figurino e Adereços/Iluminação

Para o musical, foram concebidos dois tipos de figurinos: um direcionado à caracterização dos retirantes; e o outro representativo da festa nordestina. Para o primeiro, optou-se por roupas em tons pastéis, ocre, bege, marrom. As peças eram customizadas e com aspecto envelhecido. A iluminação acompanhou essa ideia, usando predominantemente a luz amarela e vermelha.

Já na segunda parte do espetáculo, a paleta de cores fica mais viva, e o colorido preenche o palco. A troca de figurino acontece em cena, e as roupas opacas são substituídas por vestidos coloridos, camisa xadrez, lenços, flores na cabeça, adereços, tudo voltado para o folclore nordestino. A iluminação completa a imagem, deixando o palco mais colorido e com

mais movimento. A luz também foi fundamental para a representação da tempestade que faz parte do segundo eixo do roteiro. Além dos cantores, os instrumentistas que acompanharam o coro também estavam caracterizados, vestidos de cangaceiros. Em ambas as áreas, figurino e iluminação, contamos com profissionais especializados que participaram do processo de criação.

Aqui, mais uma vez, encontramos os fundamentos da arte cênica citados por Bucci (2007), como o aproveitamento do recurso técnico da iluminação; e a criação de um figurino que correspondesse à proposta cênica e que tivesse uma unidade conceitual.

5. Considerações finais

A partir deste breve relato, foi possível observar a presença de vários aspectos apresentados por Bucci (2007) na construção do trabalho cênico do musical “Na terra de Luiz Gonzaga”. O coro respondeu muito bem à proposta de trabalho, mostrando-se disponível para experimentar novas estéticas, o que resultou no amadurecimento do grupo quanto à expressão cênica, e, conseqüentemente, num maior equilíbrio entre as linguagens envolvidas no processo. Em coro cênico, as artes dialogam entre si, sugerem, influenciam uma a outra, modificam-se. Essa consciência entre o equilíbrio das linguagens, e do produto resultante da interdisciplinaridade do coro cênico, tem se tornado objeto constante da nossa pesquisa, reconhecendo que este formato coral oferece caminhos extremamente proveitosos para um trabalho artístico integral.

Referências:

BUCCI, Magno. *Coro cênico: breves reflexões a partir de uma prática*. São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.bossanossa.org/MAGNO/BREVES%20%20REVISADO.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

_____. *Nem todo coro é cênico e nem todo “coro cênico” é cênico*. Breves reflexões a partir de uma prática II. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.bossanossa.org/MAGNO/Nem%20todo%20coro.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

FARIA, Aline Foly. *Artes Integradas: características das práticas desenvolvidas em escolas de Goiânia*. Goiânia, 2009. 177f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

FERREIRA, Marcelo. Entrevista de Hellem Santos em julho de 2013. Vitória - ES. Gravação em áudio. Local: FAMES, Vitória - ES.

JANUÁRIO, Daniel. *Coro Cênico: uma perspectiva do canto coral*. São Paulo, 2010. 43f. Monografia (Técnico em Regência). Escola Técnica Estadual de Artes Paula Souza, São Paulo, 2010.



KOHLER, Eusébio Nicolau. *Contracultura e Movimento Coral Brasileiro*. Curitiba, 1997. Monografia (Pós Graduação em Música). Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 1997.

MÜLLER, Cristiane. *O Cantor emancipado: coro cênico como transformador do movimento coral no Sul do Brasil*. Florianópolis, 2013. 239f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto de. *Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil*. Campinas, 1999. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 1999.

SILVA, Flávio; BORÉM, Fausto. *Marcos Leite e seus arranjos vocais para o grupo vocal Garganta Profunda: aspectos históricos e estilísticos*. Anais XV Congresso Anual da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.

Notas

¹ Coral que se propõe a trabalhar com a expressão cênica e com montagem de musicais.

² Coro cênico com sede em Ribeirão Preto – SP.