

Protagonismo colaborativo: a construção de uma performance cênico-musical no canto coral brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Marco Aurélio da Silva Tavares
Universidade Estadual de Maringá - UEM
pg405723@uem.br

John Kennedy Pereira de Castro
Universidade Estadual de Maringá - UEM
jkpcastro@uem.br

Resumo. O presente artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá. A investigação propõe uma definição preliminar do que se entende por Coro Cênico Brasileiro, destacando figuras centrais no processo de renovação do canto coral no país. Além disso, discute-se o protagonismo dos cantores na construção coletiva da performance cênico-musical, com ênfase nas contribuições oriundas de suas vivências pessoais e na integração de práticas teatrais, elementos fundamentais para a formação estética e expressiva dos intérpretes.

Palavras-chave. Coro cênico, Performance Musical, Protagonismo colaborativo.

Collaborative Protagonism: the Construction of a Scenic-Musical Performance in Brazilian Choral Singing

Abstract. This article presents an excerpt from a master's research project currently underway in the Graduate Program in Music at the State University of Maringá. The study proposes a preliminary definition of the concept of the Brazilian Scenic Choir, highlighting key figures in the process of renewing choral singing in the country. Additionally, it discusses the singers' protagonism in the collective construction of scenic-musical performance, with emphasis on the contributions stemming from their personal experiences and the integration of theatrical practices—both fundamental elements in shaping the performers' aesthetic and expressive development.

Keywords. Scenic Choir, Musical Performance, Collaborative Protagonism.

O Coro Cênico: A Interseção entre Música e Teatro

Historicamente, a música e o teatro estabelecem uma relação intrínseca, marcada pela integração corpo e voz, aspecto essencial para a construção da performance cênico-musical. A



partir da década de 1960, o canto coral no Brasil passou por uma transformação significativa, impulsionada pelo surgimento e pela influência de novos movimentos culturais, que introduziram uma nova abordagem conhecida como Coro Cênico.

A música e o teatro são duas artes, quando não entrelaçadas, ao menos irmanadas no mesmo espaço de atuação e celebração. No decorrer da história de ambas a relação se manteve, não só no plano da complementação útil e fecunda, como também gerou várias formas cênico musicais, como a ópera, o drama musical, etc. na época moderna esta relação acentuou-se, tanto pela busca da cênica nas obras, onde a música deixa de ser mero ornamento, e passa a ser fundamento, devido a ênfase crescente da música como linguagem cênica. (TRATENBERG, 1999, p. 56)

Marcos Leite, Samuel Kerr e Damiano Cozzella são nomes de referência no que se denomina Coro Cênico no país, estabelecendo novas formas de conexão entre voz, corpo e movimento. A partir dessas referências, surgem inicialmente novos grupos nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo, que, posteriormente, se expandem para outras partes do país. Oliveira define o Coro Cênico por meio de duas correntes principais:

Uma corrente baseada nos conceitos estéticos do concretismo, de tradição formalista, e de aspecto internacionalista, vanguardista, urbano, que tem uma produção bastante exígua; e uma outra corrente advinda da música popular, baseada no visceral, no emocional que, embora com percalços e sem se desenvolver de forma orgânica, continua a produzir. (OLIVEIRA, 1999, p. 73)

Samuel Kerr desenvolvia espetáculos pautados na abordagem cênico-musical, articulando performance, corpo, figurinos e cenografia às apresentações corais, propostas que alcançaram ampla receptividade tanto no meio universitário quanto nas comunidades vinculadas aos corais.

Kerr procurou conduzir os grupos com que trabalhou sempre em torno de um eixo temático, utilizando, em boa parte, as canções populares urbanas e procedimentos da mídia (jingles e vinhetas radiofônicas), montando espetáculos corais com performances cênicas, figurinos e cenografia próprios, e que foram bem aceitos pela sociedade universitária e comunidades ligadas aos corais. (CAMARGO, 2010, p. 45)



No final da década de 1960, o maestro e arranjador Cozzella destacou-se por seu trabalho com o Coral da USP, apresentando arranjos que combinavam ironia e crítica social, acompanhados de indicações cênicas detalhadas. Essa abordagem inovadora “permitiu uma *performance* vocal mais descontraída, que aliada às ideias do *happening* e da aleatoriedade trazidas por Cozzella levaram o coro também à performance cênica.” (Camargo, 2010, p. 27)

Reynaldo Puebla (2017, p. 35), ator e diretor argentino com profunda ligação às artes cênicas e ao canto coral brasileiro, reflete sobre a função da união das linguagens artísticas e afirma que “a construção de um espetáculo cênico-musical — que convencionamos chamar de Coro Cênico — começa pela tarefa de tornar o coro expressivo”.

Para que os integrantes de um Coro Cênico compreendam a importância dessa dimensão e o quanto ela contribui para a melhora da performance musical, é necessário que, primeiramente, seu regente conheça a si mesmo, conquiste sua autoconfiança e explore suas emoções. Costa (2009, p. 88) afirma que “a participação do regente nas atividades voltadas para o fazer teatral é fundamental para estabelecer essa atmosfera de confiança. Vendo seu líder envolvido e empenhado, o coro se sente impelido a tomar parte do jogo.”

Diante dessas considerações, questiona-se: estaria todo regente preparado para conduzir, além da dimensão musical, a direção cênica de seu coro? De que maneira um grupo vocal pode incorporar e se engajar em uma proposta cênico-musical? Qual é o papel dos cantores na construção dessa linguagem expandida da performance? E, ainda, como fomentar o engajamento coletivo nesse processo?

Nesse contexto, é fundamental reconhecer que a construção de uma performance cênico-musical não depende exclusivamente da figura do regente, mas se configura como um processo colaborativo, no qual os participantes assumem também um papel ativo e criativo.

Para começar a imaginar uma montagem que envolva canto, teatro e dança todos os participantes deverão compartilhar essa ideia, principalmente o maestro, liderança principal desse grupo e de quem normalmente parte essa proposta (PUEBLA, 2017, p. 31)

Compreende-se que, diante das disparidades de contextos e recursos financeiros existentes ao longo do território brasileiro, nem todos os regentes contam com o apoio de profissionais de outras áreas para o desenvolvimento de um trabalho cênico-musical junto aos



seus coros. Em muitas realidades, é o próprio regente quem assume esse desafio. Nesse sentido, Puebla (2017, p. 23) relata: “Em minhas andanças por corais do país, descobri que os melhores diretores cênicos são aqueles que têm habilidades para o canto e para o teatro.” A partir dessa perspectiva, evidencia-se a importância da participação colaborativa dos integrantes do coro, cujas vivências e múltiplas habilidades podem ser mobilizadas na construção coletiva da cena, ampliando a expressividade do grupo.

A construção de uma performance cênico-musical demanda, cada vez mais, uma abordagem coletiva, na qual os cantores deixam de ocupar exclusivamente a função de intérpretes e passam a atuar também como colaboradores criativos. Essa perspectiva valoriza a escuta, o protagonismo individual e a multiplicidade de contribuições que emergem do grupo.

Nesse contexto, o trabalho desenvolvido por Marcos Leite se destaca como referência. Maestro reconhecido por sua atuação à frente de grupos como Garganta Profunda¹, Coral da Cultura Inglesa² e Vocal Brasileirão³, Leite estruturava seus espetáculos de maneira colaborativa, incentivando a participação ativa dos cantores não apenas na execução musical, mas também na concepção artística das montagens. Suas criações envolviam o compartilhamento de ideias para roteiros, cenas e até mesmo para os arranjos vocais, resultando em processos profundamente integradores e expressivos.

Ao rememorar sua passagem por um desses grupos, Fontoura relata que Leite:

Começou a escrever arranjos mais descontraídos, criou inusitados exercícios de técnica vocal, abriu espaço para criações musicais coletivas e, de quebra, ainda propôs *performances* (cênicas musicais) que deixaram seus companheiros de profissão de cabelo em pé. (FONTOURA, 2018, p. 12)

Fontoura complementa sua reflexão ao descrever como se dava a atuação de Marcos Leite nos ensaios e o funcionamento do processo criativo dentro dos grupos que liderava. Segundo o autor, Leite cultivava um ambiente de experimentação artística, no qual os ensaios extrapolavam o campo técnico-musical e se tornavam espaços de investigação estética e

¹ Garganta Profunda: <https://www.youtube.com/watch?v=4UtLoA1-QkU&t=422s> (Acesso em: 10 de setembro de 2025).

² Coral da Cultura Inglesa: <https://www.youtube.com/watch?v=UdNrFib7Uko> (Acesso em: 10 de setembro de 2025).

³ Vocal Brasileirão: <https://www.youtube.com/watch?v=veGur12beC0> (Acesso em: 10 de setembro de 2025).



expressão cênica. As ideias surgiam de forma orgânica, muitas vezes a partir de improvisações, relatos pessoais dos cantores ou discussões coletivas em torno dos temas abordados nas apresentações.

Essa dinâmica permitia que os integrantes se sentissem parte essencial da construção do espetáculo, estimulando o senso de pertencimento e aprofundando o envolvimento emocional com a obra. O processo criativo, portanto, não era imposto de forma vertical, mas desenvolvido de maneira dialógica, em que o regente assumia também o papel de mediador e provocador artístico.

Mais do que ensaios, os encontros com os coralistas foram se tornando uma verdadeira oficina permanente para troca de experiências. A combinação entre a maluquice de regente e diretor musical e a mistura dos primeiros integrantes (que mal sabiam ler partitura) com os novos (muito ligados à música, à dança e ao teatro) proporcionaram o desenvolvimento compartilhado e a criação musical coletiva. (FONTOURA, 2018, p. 13)

Leite compreendia os ensaios como uma etapa essencial para o desenvolvimento da expressividade e da atuação cênica do coro. Para ele, o sucesso de uma performance não dependia apenas da técnica vocal, mas também da construção de uma presença cênica consciente e sensível por parte dos cantores. Nesse sentido, atribuía ao regente a responsabilidade de planejar e organizar os ensaios com intencionalidade artística, levando em consideração não apenas os aspectos musicais, mas também o perfil e as especificidades de cada grupo.

A atuação do regente, portanto, exige uma escuta atenta, sensibilidade pedagógica e abertura à diversidade de repertórios expressivos presentes nos corpos e vozes dos coralistas. Essa abordagem cuidadosa torna os ensaios espaços férteis para o amadurecimento artístico coletivo e para a criação de performances significativas. Eymes relata sua experiência no período que esteve participando do coral da Universidade Federal do Ceará⁴:

Na prática da regência, Izaíra Silvino dava espaço para o coletivo agir e assim, dava a cada integrante, possibilidades de experimentação e aprendizado. Além disso, um projeto de multiplicação de coros estava dentro dos seus objetivos,

⁴ Coral da Universidade Federal do Ceará: <https://www.youtube.com/watch?v=XAqT4jyrXmk> (Acesso em: 10 de setembro de 2025).



quer dizer, a multiplicação da ideia do canto coletivo e na melhor das hipóteses, a criação de outros corais eram, para ela, metas importantes. (EYMESS, 2016, p. 44)

Considerando os ensaios como uma etapa fundamental na preparação de um coro cênico, Puebla (2017, p. 27) destaca que “esse momento não se esgota na busca pela afinação perfeita ou pelo andamento correto” — aspectos que são, de fato, obrigações técnicas. É preciso também propor estratégias cênicas criativas, integradas ao canto, com o objetivo de desenvolver a expressividade cênico-corporal de maneira lúdica.

Para implementar uma proposta cênica eficaz, o regente deve possuir conhecimentos sobre teatro e seus principais autores, além de aplicar jogos teatrais durante os ensaios. Essas práticas visam promover autonomia espacial, sincronismo e o reforço das melodias das músicas, enriquecendo a performance coletiva. Nesse sentido, Marcos Leite bebia de fontes do teatro, como Augusto Boal, com o intuito de desenvolver a expressividade corporal dos seus grupos.

Ao se pensar em uma proposta cênica construída coletivamente, o regente precisa permitir-se e estimular os integrantes do coro a exercerem sua liberdade, promovendo a construção de relações e vínculos que tornem o grupo mais coeso e íntimo. Esse ambiente de confiança é fundamental para que cada participante se sinta seguro para manifestar suas emoções no coletivo. Segundo Puebla: “trata-se de uma construção diária, que se desenvolve nos ensaios, por meio de exercícios de contato visual” — o “olho no olho” — e também nos momentos informais, como a confraternização após os ensaios, popularmente chamada de “pizza”, quando se fortalece a cumplicidade do grupo. (Puebla, 2017, p. 34)

Amato reforça a justificativa apresentada por Puebla ao compreender o Coro Cênico como um espaço que deve ser aberto à diversidade e à inclusão, possibilitando a construção de relações significativas entre os indivíduos:

O canto coral configura-se como uma prática musical exercida e difundida nas mais diferentes etnias e culturas. Nele desenvolvem-se atividades de aprendizado musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social, além de estabelecerem-se as mais variadas relações pessoais e interpessoais de formação, ensino e aprendizagem. (AMATO, 2010, p. 75).



Sendo assim, “o coro cênico deve ser um espaço democrático”, com iguais oportunidades para todos (PUEBLA, 2017, p. 59), respeitando a individualidade de cada coralista e contribuindo para o seu protagonismo em cena.

O papel e a presença do regente em um coro cênico vêm sendo ressignificados, adotando uma condução mais indireta, embora sua contribuição e importância permaneçam fundamentais no processo de construção da performance cênico-musical. Fontana relata uma situação em que Marcos Leite liderava o Coral Brasileiro, e Matanna, um dos coralistas, colaborava ativamente na direção cênica.

Os exercícios de teatro realizados com o Brasileiro refletiam de maneira significativa no desempenho dos cantores. O ato de cantar a música “Por causa de você” (Tom Jobim e Dolores Duran) sem regência, por exemplo, passava pelo trabalho de percepção. Mattana teve que desenvolver nos cantores a habilidade da visão periférica para que eles pudessem perceber a respiração e todos os movimentos do corpo do colega ao lado. Só assim conseguiam cantar sem olhar para o maestro. (FONTOURA, 2018, p. 54)

Como podemos observar, o grupo liderado por Marcos Leite apresentava significativa autonomia cênico-musical em suas performances, evidenciando uma certa “independência” em cena em relação à figura do regente. Essa metodologia, que valoriza a construção coletiva e a descentralização da condução, também é adotada por nomes expressivos da regência coral brasileira, como Patricia Costa e Eduardo Fernandes, que desenvolvem espetáculos em parceria com profissionais da área teatral.

Tive a oportunidade de acompanhar alguns desses processos criativos durante os Laboratórios de Canto Coral promovidos pela Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS)⁵. Ao longo de uma semana, Reinaldo Puebla desenvolvia, em colaboração com os regentes participantes, estratégias práticas que envolviam jogos teatrais, aquecimentos corporais e vocalizes — todos voltados não apenas à construção da performance, mas também à criação de vínculos e ao fortalecimento da intimidade entre os integrantes, que vinham de diferentes estados do país.

⁵ Laboratório de Canto Coral FECORS: <https://www.youtube.com/watch?v=2DicDCxu4Vc> (Acesso em: 11 de setembro de 2025).



Um aspecto particularmente relevante nesse contexto era a postura de escuta ativa e de respeito adotada por Puebla. Ele mantinha um diálogo constante com os participantes, acolhendo sugestões e, muitas vezes, incorporando-as à proposta artística, o que reforçava a natureza colaborativa do processo e valorizava a contribuição criativa de cada integrante.

Para o trabalho em coletivo, é importante que as experiências individuais sempre sejam projetadas de volta para o coletivo. A experiência de si próprio dentro do grupo é tão importante quanto à própria experiência do grupo como um todo, abarcando a descoberta de si próprio e a percepção deste ente individual no contexto do grupo. (EYMESS, 2016, p. 61)

Embora Puebla, Patricia Costa e Eduardo Fernandes trouxessem algumas propostas previamente estruturadas para os ensaios, grande parte do processo criativo era vivenciado de forma colaborativa — por meio de experimentações, trocas e construções coletivas com os participantes. Como ressalta Pereira (2019, p. 80), “[...] os roteiros são apenas guias, e não receitas estanques”. Nessa perspectiva, Puebla compartilha sua experiência como diretor à frente de coros cênicos:

Facilitará muito a sua atividade se o diretor cênico estiver aberto a sugestões do grupo e tomar decisões de forma gradual, à medida que conheça os integrantes e descubra com o grupo qual será o projeto cênico para aquele repertório. (PUEBLA, 2017, p. 26)

A partir do discurso de Puebla (2017, p. 59), é possível afirmar que, independentemente de quem esteja conduzindo a direção cênica do grupo, é fundamental manter uma postura aberta à escuta das sugestões dos cantores, respeitando suas particularidades, percepções e ideias. Essa escuta ativa contribui para que o trabalho cênico estabeleça conexões significativas com o repertório musical desenvolvido, promovendo uma construção mais coerente, sensível e coletiva da performance.

Outro aspecto relevante a ser considerado refere-se à escolha do repertório a ser executado pelo grupo, especialmente quando se busca uma interpretação cênica. Essa abordagem demanda, por parte dos cantores, um processo de desconstrução de si mesmos — superando barreiras pessoais e abrindo espaço para uma expressão mais autêntica e sensível.



Nesse sentido, Fontoura relata mais um episódio vivenciado por Marcos Leite à frente do Coral Brasileiro, que ilustra essa prática em ação:

As referências não musicais próprias dos arranjos de Marcos também exigiam uma postura diferente no ato de cantar, um trabalho que estava muito além da técnica vocal. Muitas vezes o cantor só conseguia entoar a melodia quando conseguia se transformar em um típico personagem de uma situação dramática. Seu trabalho semanal com o Brasileiro corria neste sentido. O desafio era fazer com que os cantores encontrassem em si dramaticidade necessária para as interpretações. (FONTOURA, 2018, p. 54-55)

Boa parte do repertório desenvolvido por Marcos Leite, Samuel Kerr e Damiano Cozzella⁶ incluía arranjos compostos pelos próprios maestros. À época, havia uma escassez de materiais que considerassem, de forma intencional, a integração entre o canto coral e possibilidades cênicas. Assim, esses arranjadores buscaram suprir essa lacuna, criando obras que atendessem às demandas expressivas de seus grupos.

A vasta produção de arranjos de Cozzella, Kerr e Leite formaram um novo repertório para o coro amador brasileiro, principalmente o coro universitário, e cada um deles, com suas abordagens particulares, transformaram-se em paradigmas para o arranjo coral da canção, como também, para a modificação da conduta pedagógica e social dos corais. A partir de então, são considerados como referenciais importantes para a formação dos novos regentes e arranjadores brasileiros. (CAMARGO, 2010, p. 28)

O grande desafio consistia em executar repertórios com arranjos altamente específicos no que diz respeito à performance cênico-musical, exigindo não apenas amadurecimento vocal, mas também a construção de um canto coletivo sensível e uníssono. Como descreve Figueiredo:

Cantar em coro é cantar em uníssono. Parece estranho dizer isso, quando a maior parte das obras feitas por coros é a duas, três ou mais vozes. Não podemos perder de vista, porém, que cada cantor – soprano, contralto, etc. – canta em uníssono com seus colegas de naipe. Assim sendo, a busca de um perfeito uníssono é um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal. (FIGUEIREDO, 2006, p. 16)

⁶ Arranjo de Damiano Cozzella – Grupo Indaka (CORALUSP): <https://www.youtube.com/watch?v=et91SMc37II> (Acesso em: 11 de setembro de 2025).



Cantar em uníssono por naipe constitui um objetivo fundamental em todas as etapas do processo de construção cênico-musical. Essa prática não apenas contribui para a coesão sonora do grupo, como também fortalece a escuta coletiva, a precisão rítmica e a sintonia expressiva entre os coralistas, aspectos essenciais para uma performance integrada e artisticamente consistente. Dessa maneira, o trabalho vocal e cênico se entrelaça, promovendo uma experiência estética mais completa, em que a unidade do grupo potencializa a expressividade individual e coletiva em cena.

O Canto em Cena: Contribuição Coletiva

Propor a atuação cênica no canto coral é pensar na integração entre corpo e voz, proporcionando aos coralistas a oportunidade de descobrir sua autoconfiança, sua intimidade e seus sentimentos. A voz, nesse contexto, precisa ser revelada a partir dos próprios estímulos corporais, numa relação sensível entre expressão vocal e presença cênica. Como destaca Oliveira:

A dinâmica vocal baseia-se na íntima relação que existe entre os dois meios de expressão do ser humano: o corpo e a voz. O desenvolvimento da acuidade auditiva, bem como das sensações corporais são imprescindíveis à formação de sua imagem vocal-corporal. O instrumento vocal precisa ser descoberto a partir do próprio corpo: a voz em resposta a uma atitude/movimento corporal, mas cuidando para que não haja esforço à fonação. (OLIVEIRA, 2004, p. 3)

O desejo de representar um personagem está presente em todo indivíduo desde a infância, mas tende a tornar-se menos frequente com o passar do tempo. Esse fenômeno está relacionado à postura adotada pelo sujeito, que, influenciada pelas experiências externas, pode se tornar mais inibida, afetando diretamente a relação entre corpo e voz.

O prazer de criar situações e personagens é inerente ao ser humano, que se diverte “representando” desde os primeiros anos de vida. Com o passar do tempo, bloqueios e inibições vão se encarregar de diminuir sua espontaneidade de “ser outro” publicamente. (PUEBLA, 2017, p. 26)

Para que essa conexão ocorra de forma efetiva, é fundamental que o participante esteja disponível para essa transformação, o que requer uma conscientização plena sobre o processo



de autodescoberta. Essa disposição consciente é imprescindível, pois impactará diretamente na qualidade e profundidade da sua performance cênico-musical.

Ao iniciar as atividades, é importante que o sujeito esteja nela e se entregue à situação, ao desejo e à intencionalidade do que está em jogo. Por outro lado, no decurso das atividades, esse sujeito pode ir se inteirando, e a sua presença seja percebida nesse percurso. (PEREIRA, 2019, p. 78)

A integração entre voz e cena, além de promover uma maior conscientização corporal e o aprofundamento no conhecimento de si mesmo, potencializa a expressividade na execução do repertório, estabelecendo conexões significativas e relações sensíveis durante o ato performático cênico-musical. Horn destaca:

Essa íntima relação entre o corpo e a voz como meio de expressão do ser humano, não se aplica somente à voz cantada, ou falada ou à expressão cênica. A movimentação no canto coral e a marcação de ritmo são questões corporais importantes, tanto no aprendizado musical de suas melodias individuais, quanto em permitir o aprendizado da polifonia vocal, própria dos arranjos. Mais ainda, a introdução de elementos corporais amplia a polifonia da ação, contribui para seu desenvolvimento psicomotor e para a percepção da totalidade pelo indivíduo. (HORN, 2014, p. 106)

Costa complementa o discurso de Horn ao afirmar que as estratégias cênicas aplicadas no canto coral despertam, nos cantores, uma maior consciência espacial e fortalecem a confiança em cena. Essa preparação contribui para que os intérpretes se adaptem com mais facilidade a diferentes ambientes de apresentação, mesmo sem a orientação direta do regente para a organização do grupo em palco:

Um dos benefícios do exercício cênico em corais é a ênfase na percepção do espaço, do coletivo, do outro. Grupos com preparação adequada adquirem uma postura mais segura no palco e aprendem a se deslocar com mais naturalidade. Costumam poupar o regente da função de organizar o coro à sua frente. Além disso, os cantores aprendem a observar o movimento do todo e de cada um, trabalhando para um bom resultado do coletivo. Há ainda uma facilidade maior na adaptação a diferentes espaços de apresentação. (COSTA, 2009, p. 98)



Como regente de coro cênico, deparo-me frequentemente com desafios relacionados aos espaços disponíveis para a realização de apresentações, sejam elas breves intervenções ou espetáculos completos. Nem sempre há acesso a teatros ou equipamentos adequados que atendam plenamente às demandas de um grupo com essas características. Muitas vezes, as performances ocorrem em praças públicas, pátios escolares ou salões sem condições acústicas ideais. Nessas situações, é essencial que o grupo esteja preparado e disponível para realizar as adaptações necessárias, mantendo a qualidade artística e a expressividade da performance cênico-musical.

Quando se trata de uma proposta cênica, é igualmente relevante considerar os aspectos relacionados às entradas e saídas de cena, aos cumprimentos e aos agradecimentos finais, refletindo sobre onde e como esses momentos devem ser inseridos na apresentação. Puebla (2017, p. 27) ressalta que todos esses instantes são, em si, cênicos e devem ser cuidadosamente planejados, “cuidados esses que todo coro deve ter, por respeito principalmente ao público e ao seu trabalho artístico.”

Ao se propor uma construção cênico-musical com um coro, alguns aspectos são fundamentais para o início do processo criativo. É necessário compreender o contexto em que o grupo está inserido, seus objetivos artísticos e formativos, bem como o seu nível técnico-musical. Essa análise permite não apenas adaptar a proposta cênica às particularidades do coletivo, mas também desenvolver estratégias que mantenham a motivação e o engajamento dos participantes ao longo do processo criativo. Conhecer a identidade do grupo é, portanto, essencial para garantir uma construção cênico-musical coerente, inclusiva e significativa.

Isso inclui desde a escolha de um repertório alinhado a uma temática central, até a elaboração de um roteiro que conecte as músicas por meio de uma narrativa coerente, além da definição das marcações cênicas. Na ausência de profissionais especializados em teatro, e com base em experiências práticas, o regente pode e deve abrir espaço para que os próprios integrantes do grupo contribuam com ideias, fortalecendo o caráter colaborativo da criação.

Com a definição do roteiro, do repertório e das marcações de cena, torna-se necessário refletir estrategicamente sobre o figurino mais adequado para o coro, considerando, inclusive, a possibilidade de trocas de figurino ao longo da apresentação. Todas essas decisões devem estar alinhadas à proposta estética e conceitual do espetáculo cênico-musical, contribuindo para a coerência visual e narrativa da performance. Nesse contexto, Fontoura compartilha uma



experiência vivida com Marcos Leite, em que o regente promovia um processo de criação coletiva no Coral Brasileiro, em Curitiba:

No que diz respeito aos figurinos e adereços, Marcos Leite permitia a colaboração coletiva. Em uma determinada situação, uma coralista sua incomodada com um figurino na cor preta, teve a ideia de fazer um figurino colorido customizado para todo o grupo. (FONTOURA, 2018, p. 58)

Nesse sentido, Puebla (2017, p. 12), com sua vasta experiência, relata que “em outros grupos foram criadas equipes para somar ideias, mas nem sempre todas as ideias de um grupo funcionam.” A escuta sensível e o discernimento artístico do regente tornam-se, portanto, essenciais para mediar as contribuições, acolher o potencial criativo dos participantes e, ao mesmo tempo, garantir a coesão estética da proposta.

Conclusão

O Coro Cênico surgiu na década de 1960 sob a influência de diversos movimentos culturais, representando uma verdadeira revolução no cenário do canto coral brasileiro. Desde então, nomes emblemáticos como Marcos Leite, Samuel Kerr, Damiano Cozzella, Patricia Costa e Eduardo Fernandes têm dado continuidade a esse legado, inspirando novas gerações de regentes em todo o país.

No contexto da construção colaborativa, cada coralista passa a exercer um papel de protagonismo, atuando como cocriador do processo cênico-musical. Essa dinâmica implica uma resignificação do papel do regente, cuja atuação vai além da condução técnica e exige o desenvolvimento de novas habilidades e conhecimentos que abarquem também as dimensões expressiva e teatral da performance.

O Coro Cênico promove uma reflexão profunda sobre a integração entre canto e o teatro, ressaltando suas contribuições para o desenvolvimento da expressividade, da consciência corporal e espacial, da lateralidade e do sincronismo. Esses elementos devem ser estimulados a partir da liderança do regente, que, por meio de ações intencionais, instiga os coralistas a explorarem novas formas de expressão.



Dessa forma, torna-se fundamental que o regente aprofunde seus conhecimentos na área do teatro, conheça autores de referência e aplique estratégias como os jogos teatrais. Tais recursos possibilitam que os cantores desenvolvam o autoconhecimento e se conectem de maneira mais plena com seus próprios corpos e emoções. Com essa base, a performance cênico-musical ganha força, pois o grupo passa a atuar com consciência emocional e estabelece conexões mais significativas com o público. Além disso, as marcações cênicas podem reforçar melodias, textos e sentidos presentes no repertório.

Nesse processo colaborativo, é essencial que mais regentes se abram para novos horizontes e possibilidades, criando espaços para o diálogo e o compartilhamento de ideias com seus grupos. Assim, promove-se uma criação coletiva verdadeiramente significativa, na qual cada coralista assume um papel ativo e protagonista, com o apoio e a escuta sensível do regente, que atua como mediador artístico e facilitador do processo criativo.

Referências

AMATO, Rita Fucci. *Manual de saúde vocal: teoria e prática da voz falada para professores e comunicadores*. São Paulo-SP: Atlas, 2010.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. *Criação e Arranjo: Modelos de Repertório para o Canto Coral no Brasil*. São Paulo, São Paulo. 2010. 278 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, 2010.

COSTA, Patricia. Soares Santos. *Coro Juvenil: por uma abordagem diferenciada*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009. 117 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2009.

EYMESS, Anna Henrike. *A Música do Coro/Corpo Brasileiro: Uma etnografia do espetáculo Abraços*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. Fortaleza – 20216.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.) *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

FONTOURA, Juju. *Vocal Brasileiro*. Curitiba-PR: Editora Cantaro. 2019.

HORN, Lucile Cortez. *O Canto Coral na formação de atores: processos, princípios e*



procedimentos. Belo Horizonte, MG. 2014. 145 p. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). Voz em cena, v. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004. Disponível em: <<http://www.profala.com/arttf77.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Aquecimento Vocal na Prática Cênica*: múltiplas vozes. Rio de Janeiro – RJ: Synergia Editora. 2019.

PUEBLA. Reynaldo. *O Canto em Cena*: Expressão Cênica para Canto Coral. São Paulo: Trampo Inovações e Marketing. 2017.

TRATENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

