

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - IVL
LICENCIATURA EM MÚSICA

A EXPRESSÃO CÊNICA: UM RECURSO DINAMIZADOR DA PRÁTICA CORAL

BRUNA BRUNO CONDINO

RIO DE JANEIRO, 2014

A EXPRESSÃO CÊNICA: UM RECURSO DINAMIZADOR DA PRÁTICA CORAL

por

BRUNA BRUNO CONDINO

Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos da UNIRIO como requisito para conclusão do Curso de Licenciatura em Música, sob a orientação da Professora Dra. Silvia Sobreira.

Rio de Janeiro, 2014

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pois devo a Ele tudo o que conquistei até hoje.

Aos meus familiares, especialmente aos meus pais, Anna Iolanda Bruno e Jose Eduardo Condino, pois sempre me apoiaram nas decisões mais difíceis, principalmente na escolha da minha faculdade e profissão.

Aos meus amigos de infância e aqueles os quais encontrei através da música, pelas palavras de incentivo quando precisei e pela presença nas apresentações e momentos mais marcantes.

Aos mestres que tanto me ensinaram na UNIRIO e na minha formação musical, em especial os regentes Carlos Alberto Figueiredo, Julio Moretzsohn e Patricia Costa por me apresentarem a regência coral e a paixão pelo canto coletivo.

Aos regentes e diretores cênicos que responderam as entrevistas desta monografia.

E finalmente, a minha coordenadora e orientadora Silvia Sobreira, por me orientar durante a elaboração desta monografia e por contribuir para a minha formação como educadora musical através da bolsa concedida pelo projeto PIBID.

CONDINO, Bruna Bruno. *A expressão cênica: Um recurso dinamizador da prática coral*. 2014. Monografia (Licenciatura em Música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo analisar as principais questões a respeito da expressão cênica como recurso dinamizador da prática coral, visando a um melhor desempenho do cantor que pertence a um coral cênico, identificando as principais transformações que acontecem nesta área que engloba voz e cena. Com base nesta proposta, o método utilizado foi o da pesquisa bibliográfica associada a dados coletados empiricamente, por meio de entrevistas com regentes e diretores cênicos experientes, tendo como referencial teórico alguns autores como Patricia Costa, Leila Miralva Martins Dias, Rita de Cássia Fucci Amato e João Amato Neto. A pesquisa enfatiza as interações que são estimuladas no canto coral considerando aspectos psicológicos e sociais presentes nas relações entre regentes, cantores, atores, diretores cênicos e musicais. Destaca as condições e os meios utilizados nos ensaios que asseguram uma boa *performance* de um grupo coral nas apresentações, e conclui analisando os resultados obtidos a partir das entrevistas.

Palavras-chave: Voz e cena. Coral cênico. Canto coral

CONDINO, Bruna Bruno. *The scenic expression: A dynamic feature of choir practice*. 2014. Monograph (Licenciatura em música) - Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze the main issues regarding the scenic expression as a dynamic feature of the choir practice, searching for a better *performance* of the singer who belongs to a scenic coral identifying key changes that happen in this area which includes voice and scene. Based on this proposal, the method used is the literature associated with empirically collected data through interviews with conductors and experienced theatrical directors, theoretically based some authors as Patricia Costa, Leila Miralva Martins Dias, Rita Fucci Amato and John Amato Neto. The research emphasizes the interaction stimulated in choral considering psychological and social aspects present in relations between conductors, singers, actors, theatrical and musical directors. Highlights conditions used in trials to ensure a good choral *performance*, and concludes by analyzing the results attained from the interviews.

Keywords: Voice and scene. Scenic choral. Choral singing

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	4
1. O CORAL TRADICIONAL E O CORAL CÊNICO	7
1.1. Breve histórico do canto coral no Brasil e a quebra da estaticidade do coral	7
1.2. Semelhanças e diferenças	9
2. ENTRE O SOME E A CENA	12
2.1. O regente	12
2.2. Os ensaios	13
2.3. As apresentações	15
3. AS ENTREVISTAS	17
3.1. Comparação e análise das entrevistas realizadas com os regentes e diretores cênicos	17
4. CONCLUSÕES	25
REFERÊNCIAS	26
ANEXO – ENTREVISTAS REALIZADAS COM OS REGENTES E/OU DIRETORES CÊNICOS	28

INTRODUÇÃO

O que possibilita o bom desempenho vocal e corporal dos cantores que participam de um coral cênico? A cena beneficia ou prejudica um cantor? Que fatores são priorizados nos ensaios de um grupo cênico? Privilegiando tais questões, este trabalho apresenta a pesquisa realizada com dois corais cênicos e um grupo vocal e cênico do Rio de Janeiro, identificando as principais transformações que ocorrem nesta área que compreende música e cena.

Sabe-se que a prática do canto coral vem modificando-se. Observa-se que além dos corais tradicionais, os corais cênicos e grupos vocais começam a ganhar destaque. Um número cada vez maior de artistas envolvidos neste âmbito dedica-se ao canto coral em espaços como empresas, escolas e teatros. Dentre estes podem ser citados: os diretores cênicos, assistentes de direção e figurinistas.

Ao longo dos anos a função dos regentes também se transformou. É possível observar que alguns grupos vocais e cênicos não têm a figura de um líder sempre presente, visto que nas apresentações além do domínio da música, também é notável a comunicação com outras artes, como por exemplo, o teatro, dança e poesia.

Contudo, no Brasil, e mais especificamente, no Rio de Janeiro, a ideia de ruptura com o paradigma coral tradicional teve início nos anos de 1980, quando os regentes e cantores abriram discussões a respeito deste tema. Marcos Leite, regente e arranjador carioca, teve grande importância em relação à inovação dos arranjos vocais e ao comportamento mais dinâmico dos corais. Portanto, a presente pesquisa irá abordar no primeiro capítulo como o maestro contribuiu para a área do canto coral, ao introduzir a movimentação e cenas nos corais e grupos vocais os quais dirigiu.

Por meio de entrevistas com regentes e diretores cênicos experientes esta pesquisa procurou averiguar qual a metodologia de ensaio destes grupos, buscando atender aos objetivos que serão expostos a seguir:

- a) verificar como a cena interfere na voz do cantor que participa de um coral cênico;
- b) analisar e comparar as opiniões dos regentes a respeito do tema.

Justificativa

Há várias motivações para fazer parte de um coral cênico. Ao longo de experiências próprias com o canto coral, foi possível notar que os cantores podem ter um desempenho melhor quando passam por um consistente trabalho vocal e corporal.

O trabalho é sustentado teoricamente por autores reconhecidos dentro desta temática. A partir da análise das entrevistas realizadas com regentes e diretores cênicos do Rio de Janeiro, a pesquisa pretende contribuir para a área do coral cênico, apresentando a metodologia de ensaio de cada grupo.

Método

A abordagem é qualitativa. Além da revisão de literatura, cinco regentes e/ou diretores cênicos responderam a uma entrevista estruturada em seis questões¹. Algumas entrevistas foram feitas pessoalmente (registradas em gravação digital e depois transcritas), outras, por e-mail, conforme a preferência de cada entrevistado.

Revisão de literatura

A partir da revisão do tema nos Anais dos encontros da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPON) é possível notar que por ser um tema relativamente novo existem poucos artigos e pesquisas acadêmicas realizadas na área do coral cênico. Esta pesquisa procura identificar o que há de mais relevante a respeito da importância da expressão cênica como recurso dinamizador da prática coral, a partir da comparação feita com algumas pesquisas que abordam esta temática.

Organização da monografia

Este trabalho é dividido em quatro capítulos: O coral tradicional e o coral cênico: semelhanças e diferenças; Entre o Som e a Cena; As entrevistas e Conclusões.

¹ As questões estão explicitadas no capítulo III

No primeiro capítulo, são expostas as semelhanças e diferenças do coral tradicional e do coral cênico, fazendo um breve histórico a respeito do canto coral no Brasil e do processo de quebra da estaticidade dos grupos vocais.

No segundo capítulo, o conteúdo está voltado para as características do regente, ensaios e apresentações de um coral cênico.

No terceiro capítulo encontra-se a análise e comparação das entrevistas realizadas com regentes e diretores cênicos experientes. As entrevistas completas estão em anexo.

No último capítulo, são expostas as considerações finais e os resultados a partir da análise e comparação das entrevistas.

1 O CORAL TRADICIONAL E O CORAL CÊNICO

Observa-se que existem semelhanças e diferenças entre o coral tradicional e o coral cênico. Neste capítulo será apresentado um breve histórico do canto coral no Brasil considerando o período compreendido entre o início do Canto Orfeônico, que foi um marco na educação musical e no canto coral na primeira metade do século XX, até o surgimento dos corais e grupos vocais que interagem mais com o público e abordam outras linguagens além da música.

1.1. Breve histórico do canto coral no Brasil e a quebra da estaticidade do coral

É possível dizer que o Canto Orfeônico apresentado na década de 1940 por Heitor Villa-Lobos produziu novas formas de escrita para coral e deu início a inclusão das canções populares e folclóricas no repertório do canto coral no Brasil. Da mesma forma, Marcos Leite foi decisivo no início da década de oitenta no que se refere à postura mais dinâmica dos corais e grupos vocais.

Por intermédio do decreto n.19.890 de 18/4/31, o Canto Orfeônico foi efetivamente inserido no Distrito Federal. Deste modo, Villa-Lobos foi designado para lidar com as competências de educador musical. Oliveira (2005) explicita quais os corais que utilizavam o Canto Orfeônico:

A palavra ‘orfeão’ tem origem em ‘Orfeu’{...}, aplica-se a coros de nível musical elementar com vozes de pouco preparo de técnica vocal e aprendizagem por audição, isto é, recorrendo à memória auditiva, sem exigência de leitura musical dos cantores. (Irene Tupinambá apud OLIVEIRA, 2005, p. 8).

No tocante a prática do Canto Orfeônico no Brasil, Alves (2005) comenta que:

A prática do Canto Orfeônico de Villa-Lobos foi implantada no Brasil depois de o compositor já ter levado sua música para países como França e EUA, onde se consagrou. Com ela, desenvolveu-se um modelo de coro que representou um importante momento da educação musical brasileira e refletia a necessidade de ordem e autoafirmação nacional daquela época: estático e homogêneo, respondia ao comando de um regente autoritário que determinava o repertório - constituído por canções ufanistas e que era ainda reforçado por canções folclóricas – através do qual pretendia-se desenvolver um processo de identificação com a pátria. (ALVES, 2005, p. 3).

Porém, no princípio da década de 1980 este paradigma coral tradicional não atendia mais a prática de alguns regentes e coralistas e começou a ser contestado. Para a maioria dos autores que abordam esta temática, o regente e arranjador Marcos Leite foi determinante para a construção de uma perspectiva mais dinâmica para o canto coral no Brasil. O regente criou arranjos adequados ao trabalho cênico, visto que os que existiam não contemplavam esta proposta:

Quatro décadas depois, este modelo já não correspondia à realidade dos Anos Oitenta e começou a ser questionado por regentes e coralistas. Para Marcos Leite, romper com a rigidez e o formalismo próprios da paisagem coral era uma das principais preocupações. Outras preocupações diziam respeito ao não-uso de música popular brasileira daquela atualidade, levando-se em conta o nível intelectual e artístico de muitos compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, além da inadequação dos poucos arranjos existentes, geralmente descaracterizando este tipo de música; ao emprego da voz “entubada” no canto de peças brasileiras resultante das técnicas do bel canto, um equívoco cultural desapropriado também a essa caracterização. (TUPINAMBÁ *apud* ALVES, 2005, p. 3).

Em “Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira”, Nestor Hollanda Cavalcanti relata a respeito da sua participação nos ensaios do Coral da Cultura Inglesa. Em sua opinião, Marcos Leite era um regente que procurava deixar os coralistas mais livres, cantando de maneira expressiva e diminuindo as tensões:

É interessante observar que ele dirigia o coro de um modo muito livre, muito especial. Nada de autoritarismo, mas com simplicidade e espontaneidade. Por ele não ter tido uma experiência anterior com o canto coral e, por isto, estar livre dos ranços corais, acho eu, podia-se observar muita criatividade durante os ensaios. Os coralistas cavam 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. (CAVALCANTI, 2006, p. 62).

Em um artigo publicado na Revista Acadêmica de Música – PERMUSI, Costa (2009) também emite o seu parecer a respeito da sua experiência como cantora no grupo Orquestra de

Vozes Garganta Profunda, sob a direção de Marcos Leite e afirma que o maestro teve grande importância para uma atividade coral mais expressiva:

Após a experiência com Marcos Leite na Orquestra de Vozes Garganta Profunda entre 1986 e 1987, pude tomar contato com outra concepção coral, voltada para a busca de uma estética diferenciada, focalizando a *performance* e com elementos cênicos incluídos em seus ensaios e apresentações. (COSTA, 2009, p. 63).

1.2. Semelhanças e diferenças

O conceito de coral tradicional é abrangente e antigo. Conseqüentemente diversos autores já realizaram pesquisas a respeito deste tema. Pode-se considerar a escolha do repertório no âmbito da música erudita como um dos fatores que qualifica um coral como tradicional, pois o regente deste grupo privilegiará a música e o uso da partitura em ensaios e apresentações. Santos (2008) afirma:

O que tem sido definido como coral tradicional se relaciona com a postura consagrada no campo da música erudita, com uma forte influência das características dessa atividade nas igrejas católicas e luteranas europeias no período que vai desde a Idade Média até a metade do século XX. (SANTOS, 2008, p. 3).

Observa-se que o coral tradicional geralmente dedica-se ao desempenho puramente musical e o coral cênico utiliza a expressão corporal e/ou dinâmicas de grupo como apoio à linguagem musical: “a atividade do coral tradicional se caracteriza pela centralidade da produção vocal e do reduzido espaço para os movimentos corporais e para a teatralização enquanto linguagens específicas” (SANTOS, 2008, p. 3).

O trabalho de um coral cênico-performático abarca várias linguagens, como por exemplo, as cenas, músicas, cenários, figurinos e poesia. Um cantor que participa de um grupo vocal e cênico deveria buscar unir todas estas expressões artísticas. Mendes (2010) argumenta que:

O intérprete que une numa só interpretação várias linguagens (o gesto corporal, atuando como um bailarino; o som vocal falado, como um ator e o som cantado, como um solista vocal) não pode privilegiar, em determinado momento,

somente uma dessas linguagens e sim articulá-las — assumindo-as sob o seu ponto de vista— de maneira equilibrada e convincente aos olhos e ouvidos do público, atuando artisticamente em função do contexto da obra. (MENDES, 2010, p. 3).

Em contrapartida, existem alguns regentes e autores que contestam o conceito de “coral cênico”. Estes consideram que todos os corais deveriam ser chamados cênicos, pois só o fato dos cantores adentrarem o palco e se posicionarem para cantar transmite a ideia de que o coral está em cena. Müller e Fiaminghi (2013) contribuem para esta discussão com o artigo “Coro cênico: Conceitos e discussões”, expondo a opinião de Marcos Leite, concedida em entrevista a Kohler (1997):

-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).

Apesar das diferenças entre o coral tradicional e o coral cênico, existem algumas áreas que deveriam ser consideradas essenciais por um regente que almeje a qualidade da prática coral:

Quer seguindo um modelo mais tradicional quer decidindo-se por modelos mais alternativos, a atividade coral deve abranger a área de orientação vocal, da teoria musical, improvisação, composição, expressão rítmica corporal e de teatralização, além dos exercícios apenas aparentemente secundários de ampliação do olhar e da sensibilidade humana e filosófica dos participantes do grupo. (SANTOS, 2008, p. 6).

Sob tal perspectiva, é possível ressaltar que independente do grupo, repertório e metodologia de ensaio, existem interações que são promovidas com o canto coral e desdobramentos psicossociais presentes nas relações entre os envolvidos: "As demandas de ordem social e psíquica estão, cada vez mais, ganhando destaque dentre as razões pelas quais as pessoas procuram a prática musical, sobretudo a coletiva" (DIAS, 2012, p. 132).

É importante ressaltar que a expressão cênica é apenas um dos inúmeros artifícios que

pode ser experimentado no âmbito do canto coral. Este trabalho não pretende antepor o coral cênico ao coral tradicional, apenas procura os argumentos de autores que pesquisaram a respeito do recurso cênico como uma proposta dinamizadora para o canto coletivo. Para corroborar tal ideia, Costa (2009) comenta:

A acuidade musical pode ganhar novo alcance, a partir da proposta cênica. Buscando recursos de expressividade, muitos ganhos musicais e/ou vocais podem ser descobertos. Da mesma maneira, pode-se conseguir uma homogeneidade na intenção de atuação de cada indivíduo do grupo, inclusive com equilíbrio tímbrico, tomando-se como ponto de partida uma proposta consistente de direção da atuação do cantor (ou do grupo). (COSTA, 2009, p. 94).

2 ENTRE O SOM E A CENA

Observa-se que se tratando da rotina de um coral cênico, muitos aspectos podem ser analisados. Dentre tantos, o capítulo busca confrontar a opinião de alguns autores a respeito de três tópicos que estão presentes nesta aprendizagem: o regente; os ensaios e as apresentações.

2.1. O regente

Ao longo dos anos, na área do canto coral, a função dos regentes foi modificando-se. Surgiram novas exigências como a habilidade de motivar o grupo, considerada um fator importante dentro do âmbito da regência coral:

A motivação no canto coral se configura como um processo que somente pode atingir sua eficácia a partir de um processo de liderança do regente, que, fazendo uso de habilidades de gestão de pessoas, há que desenvolver um ambiente humano propício à (re)criação artística coletiva. Ao atingirem um grau elevado de motivação, a partir de uma gestão de recursos humanos eficientes por parte do regente e de sua liderança, os próprios coralistas passariam a se automotivar. (FUCCI AMATO; AMATO NETO, 2009, p. 95).

Ratificando tal ideia, Fucci Amato e Amato Neto (2009) acreditam que: "o trabalho de gestão de pessoas se aplica a todos os grupos vocais e, sob esse ângulo, o processo de motivação é intrínseco e necessário a esses conjuntos artísticos" (FUCCI AMATO; AMATO NETO, 2009, p. 88).

Segundo Carlos Alberto Figueiredo² (2006), regente carioca, existem outras competências que deveriam estar presentes na formação de um regente de corais:

É impensável, nos dias de hoje, que um regente coral não tenha uma boa formação musical, envolvendo solfejo, treinamento auditivo, harmonia, análise musical, domínio de um instrumento e outros itens comuns a todas as atividades musicais. (FIGUEIREDO, 2006, p. 5).

É importante destacar que a prática coral adotada por Carlos Alberto Figueiredo não

² Neste trabalho optou-se por denominar o regente por seu nome completo a fim de diferenciá-lo de outro regente de mesmo sobrenome, a saber, Sérgio Figueiredo.

ênfatisa a expressão cênica e outras questões abordadas nesta pesquisa, contudo ele possui grande influência na formação dos atuais regentes.

A figura do regente à frente do coral em apresentações pode ser indispensável para corais que possuem um repertório erudito em que a qualidade vocal é priorizada. Porém, considerando um campo que engloba músicas e cenas, além da questão vocal, é necessário que o regente também direcione o trabalho corporal deste grupo ou disponha da ajuda de um assistente de direção para realizar esta tarefa.

Costa (2009) assegura que um coral cênico pode apresentar boas *performances* mesmo sem a presença de um líder:

Nos casos em que a direção acha conveniente que o trabalho aconteça sem o seu regente, os cantores se veem na responsabilidade de conhecer profunda e detalhadamente a peça para poder realizá-la, ficando mais concentrados e sintonizados entre si. O resultado musical, muitas vezes, acaba sendo melhor justamente pela atenção dispensada à peça já que não há ninguém para reger o coro. O senso de autonomia também é estimulado gerando, inclusive, uma maior sensação de compromisso com o grupo. (COSTA, 2009, p. 69).

Atualmente na área do canto coral é possível perceber que, além do regente, novos especialistas têm contribuído para o bom desenvolvimento da prática coral. Dentre estes podem ser citados: o diretor cênico/assistente de direção e o preparador vocal. Corroborando tal ideia, Oliveira (1999) afirma:

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. (OLIVEIRA, 1999, p. 8).

2.2. Os ensaios

Para se compreender como é realizado o processo dos ensaios de um coral cênico deve-se considerar um planejamento que tenha como um dos principais objetivos a busca por uma

associação com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo. O comentário de Muller e Fiaminghi (2013) aborda esta questão:

Corais que inserem artes como teatro e dança nos seus espetáculos devem ter a preocupação de trabalhar com uma técnica diferenciada em seus ensaios. A técnica vocal aplicada ao repertório e ao movimento é um ponto fundamental dentro de um grupo que almeje trabalhar com outras artes além do canto. (MULLER; FIAMINGHI, 2013, p. 175).

O regente e seu assistente, geralmente, organizam o ensaio em duas sessões. De forma que a primeira parte do ensaio pode ser reservada para trabalhar a expressão corporal dos cantores utilizando jogos teatrais e dinâmicos e em seguida o trabalho vocal pode ser realizado com a finalidade de ajudar em um fraseado ou dinâmica de alguma música que faz parte do repertório do grupo. Muller e Fiaminghi (2013) afirmam que:

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. O grupo pode assim estar realizando juntamente com o exercício vocal certa movimentação que, aliada ao som, auxilia no aprendizado de circulação e posicionamento de palco. (MULLER; FIAMINGHI, 2013, p. 175).

Sob tal perspectiva, Costa (2009) destaca que:

A proposta cênica no coro requer, de saída, uma investigação do corpo e suas potencialidades expressivas. O indivíduo é convidado a conhecer melhor suas habilidades físicas, executar movimentos que nem sempre fazem parte de seu cotidiano e explorar sua capacidade expressiva através do gesto. (COSTA, 2009, p. 68).

Cada regente e coral têm a sua metodologia de ensaio. Desta forma, Carlos Alberto Figueiredo (2006) comenta que:

Todo ensaio é um ritual que passa sempre por várias etapas, algumas presentes em todos os coros e outras diferentes. Pode haver o momento do vocalize, do trabalho corporal, do aprendizado de uma peça nova, do ‘ensaio’ de uma obra já conhecida, do intervalo para lanche ou confraternização, dos ‘avisos paroquiais’, etc. (FIGUEIREDO, 2006, p. 8).

No que se refere à perspectiva dos cantores e regentes em relação a cada ensaio, é possível enumerar alguns pontos que podem dinamizar ou prejudicar o trabalho do coral:

O ensaio é grande encontro entre os coralistas e seu regente, intermediados pela partitura, na maior parte dos casos. Cada ensaio é único, na medida em que está sujeito a um número infinito de variáveis: número de cantores presentes, disposição física, mental e psicológica de cada cantor e do regente, condições climáticas, mudanças de local, etc. (FIGUEIREDO, 2006, p. 7).

Para muitos regentes a partitura se faz necessária nos ensaios e apresentações. Contudo, isto também depende de cada grupo, regente e repertório escolhido. Em corais cênicos, na maioria das vezes, a partitura é importante nos ensaios. Entretanto as músicas devem estar decoradas para as apresentações, pois a partitura poderia prejudicar a interpretação das cenas.

Carlos Alberto Figueiredo (2006) enfatiza o quanto a partitura pode facilitar o ensaio:

Todo cantor de coro deve ter consigo sua partitura, mesmo que nada saiba sobre notas ou valores. A experiência demonstra que cantores permanentemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem essa habilidade de maneira espantosa. Além disso, o permanente contato com uma partitura, durante o ensaio, permite que detalhes sutis da obra tais como durações de notas finais, colocação exata das dinâmicas, etc. não se percam. (FIGUEIREDO, 2006, p. 12).

2.3. As apresentações

As apresentações podem ser uma excelente oportunidade de expor ao público o trabalho realizado nos ensaios. Também é uma forma de divulgação do canto coral, visto que a área não é tão popular no Brasil. Sob este ponto de vista, Carlos Alberto Figueiredo (2006) argumenta:

O grande ritual da tribo do Canto Coral é a apresentação. É o momento tão esperado do encontro de um coro e seu regente com o público, um grupo anônimo, ou mais ou menos anônimo. É o momento em que uma forte influência é exercida de ambos os lados, um momento de transformação, tanto para o coro e seu regente como para o público. (FIGUEIREDO, 2006, p. 15).

Tratando-se de um coral cênico, a plateia não estará atenta só auditivamente, mas também visualmente. Em sua dissertação de mestrado, Costa (2009) argumenta de que maneira o recurso cênico pode ser utilizado nos ensaios e apresentações de um coral:

A performance do coro cênico engloba diversos apelos além do resultado musical e – ponderemos - o espectador que vai a uma apresentação como essa não estará com seu foco de atenção apenas em seu aparelho auditivo. Partindo-se de tal raciocínio, não é difícil entender porque a exploração teatral do trabalho coral costuma produzir resultados tão bem aceitos pelas plateias. Auxiliar a interpretação com recursos que vão ampliar o sentido de comunicação coro/plateia de forma extra-musical e que poderão atuar diretamente no fazer musical, é um dos trunfos que podem despertar muito prazer, tanto no processo de ensaio quanto na realização de um espetáculo. (COSTA, 2009, p. 93).

Os grupos que adotam a proposta cênica consideram todos os aspectos que podem gerar uma maior interação com o público em um espetáculo. Dentre os pontos a serem observados em uma apresentação, podem ser destacados: semblante e postura dos cantores, indumentária, músicas decoradas, cenário, entre outros. Müller e Fiaminghi comentam a respeito de algumas destas questões:

Alguns grupos de Coro Cênico 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. (MULLER; FIAMINGHI, 2013, p. 178).

3 AS ENTREVISTAS

3.1. Comparação e análise das entrevistas realizadas com os regentes e diretores cênicos

Com o objetivo de averiguar como é a metodologia de ensaio de corais cênicos e verificar como a cena interfere na voz do cantor que participa de um grupo cênico, neste trabalho, optou-se pela realização de entrevistas com regentes e diretores cênicos experientes na área do coral cênico no Rio de Janeiro.

As perguntas foram propostas ao regente Dalton Coelho e à diretora cênica Fernanda Milfont, que juntos assinam a direção do grupo vocal *Dá o Tom*; ao regente Jonas Hammar e ao pianista e assistente de direção Christian Bizzotto que dirigem o coral cênico *EmBandoCanto*; à regente Patricia Costa, que atua no momento com coral adulto e infanto-juvenil no Colégio São Vicente de Paulo. A decisão de entrevistar estes regentes ocorreu por diversos motivos. Dentre eles, além de meu conhecimento pessoal, que facilitou a abordagem, destacam-se: o reconhecimento de sua atuação no domínio da música cênica, disponibilidade dos mesmos e os resultados bem sucedidos em apresentações de seus grupos.

Buscando responder aos objetivos propostos pela pesquisa, as perguntas justificam-se em torno da expressão cênica presente nos corais apresentados. A seguir são expostas as motivações para a escolha das questões priorizadas nestas entrevistas:

1 – Qual é a sua formação?

Esta pergunta foi considerada relevante para a pesquisa no sentido de conhecer a respeito da formação artística do regente e diretor cênico entrevistado, pois é possível que o mesmo utilize ou não a didática que aprendeu ao longo de sua formação.

2 - O senhor considera importante:

a) A técnica vocal (vocalizes e exercícios de respiração)? Por que?

Esta questão envolve todos os exercícios de técnica vocal que um regente e diretor cênico

deveriam pensar para realizar um trabalho vocal consistente e de boa qualidade com seu grupo. É imprescindível saber o que os maestros pensam a respeito.

b) A postura do cantor? Por que?

Esta pergunta foi formulada com o intuito de saber mais como deve ser a postura de um cantor que pertence a um coral cênico. Pode ser pensada como postura corporal nos ensaios e apresentações, assim como também elucidar sobre a postura associada à responsabilidade que o coralista deve assumir em relação ao estudo das músicas e cenas, frequência e pontualidade.

c) A preparação corporal? Por que?

Esta questão é considerada pertinente para a pesquisa, pois visa confirmar se os regentes e diretores cênicos consideram a preparação corporal importante e, em caso afirmativo, como são propostos estes exercícios corporais a fim de trabalhar as músicas e cenas.

d) Se sim, quais são os exercícios priorizados nos ensaios? A escolha dos exercícios vocais e corporais tem relação com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo?

Alguns regentes poderiam não realizar estes exercícios vocais e corporais em todos os ensaios, mas é relevante para este trabalho dar a devida atenção ao processo desta aprendizagem e compreender quais foram os métodos utilizados com seus respectivos grupos.

3 - Em sua opinião, as cenas geralmente prejudicam ou contribuem para o desempenho dos cantores nas apresentações?

Esta pergunta surgiu a partir de experiências próprias com o canto coral, pois foi possível observar que alguns cantores acreditam que a cena pode ajudar a trabalhar a timidez, assim como ganhar um canto mais expressivo. Porém, foi preciso comparar as respostas dos regentes e diretores cênicos a respeito de tal recurso e foi possível observar algumas falas em comum.

4 - Como é feita a escolha do repertório?

Este ponto se justifica por buscar entender se existe um tipo de repertório mais adequado a estes grupos cênicos. Além de verificar quem escolhe este repertório, pois podem ser os próprios maestros, os cantores podem ajudar a decidir ou ainda pode haver alguma restrição de acordo com o espaço onde os ensaios são realizados.

5 - Você acha que a partitura é importante para os ensaios e apresentações? Por que?

Sabe-se que para grande parte dos regentes é muito importante que o cantor tenha sempre a partitura nos ensaios. Para esta monografia foi interessante descobrir se seria possível ou não cantar com partituras em apresentações fazendo uma cena.

6 - Como é feita a montagem das cenas e músicas de uma apresentação?

Por fim, unindo todas estas questões e buscando um trabalho vocal e corporal consistente foi essencial compreender o processo de criação das apresentações, procurando detectar quais são as condições expostas nos ensaios e o que é necessário para que um regente e diretor cênico consigam montar um espetáculo que abarque música, cena e até outras linguagens.

Nas seções subseqüentes, será apresentada, de forma resumida, a opinião dos entrevistados em torno dessas questões.

1. Formação Musical

Em relação à formação musical de cada entrevistado, foi possível perceber que somente a diretora cênica Fernanda Milfont não possui formação musical. Ela é cantora do grupo Dá o Tom, mas sua formação é voltada para a dança. É interessante notar que os regentes Christian Bizzotto, Dalton Coelho, Jonas Hammar e Patricia Costa possuem formação em Regência Coral, Licenciatura ou Bacharelado em música.

2. Questões que foram consideradas pelos entrevistados:

a) Técnica vocal (vocalizes e exercícios de respiração);

Todos os entrevistados consideraram a técnica vocal fundamental para um trabalho com canto coral por inúmeros motivos. Dentre tantos, podem ser destacados: afinação, timbre, homogeneidade dos naipes, percepção musical para os cantores, preparação para o ensaio, entre outros. Os regentes Dalton Coelho e Jonas Hammar também ressaltaram a importância de cada coralista ter aulas de canto individuais.

b) Postura do cantor;

Todos os regentes e diretores cênicos responderam que é extremamente importante que todos estejam atentos às suas posturas na hora de cantar, pois desta forma a sonoridade do grupo pode melhorar, os cantores estarão preparados para respirar melhor, logo poderão cantar com a emissão necessária. Além destes pontos, Jonas Hammar assinala também que postura o coralista deve ter em relação às faltas, atrasos, estudo das músicas e concentração durante os ensaios.

c) Preparação corporal;

A diretora cênica Fernanda Milfont, o regente Jonas Hammar e a regente Patricia Costa comentaram a respeito do movimento que a dança pode trazer para a preparação corporal. Para conhecer os limites do corpo, conhecer o grupo e o espaço, o pianista e assistente de direção Christian Bizzotto explicou que alguns exercícios de dinâmica de grupo podem ser uma boa opção visando a uma preparação corporal consistente. Já o regente Dalton Coelho disse que sempre preferiu deixar a proposta cênica a cargo dos profissionais da área e considera o trabalho muito importante, pois conscientiza o cantor a respeito de seu corpo e espaço ocupado pelo mesmo.

d) Exercícios priorizados nos ensaios;

Christian Bizzotto citou os exercícios de alongamento e argumentou que é preciso estar com a região superior do corpo disposta, alongada e preparada para cantar. O regente também

comentou que é importante pensar em cantar com o corpo inteiro e não somente utilizando-se da técnica vocal. Jonas Hammar acrescentou que prioriza exercícios com dinâmicas de grupo, respiração, massagem facial, postura e vocalizes.

Dalton Coelho comentou a respeito de alguns exercícios que realiza nos ensaios. Tais como: coordenação motora, palmas, passos, sons que exercitam a associação do ritmo com o pulso proposto, entre outros.

No que se refere à parte cênica dos ensaios do grupo *Dá o Tom*, Fernanda Milfont comentou que utiliza exercícios de movimentação no espaço, dinâmica, repetição, percepção e atuação.

Patricia Costa acrescentou que, no início de seus ensaios, procura trazer os cantores para a concentração através de exercícios corporais e percepção, pois isto gera tranquilidade e atenção para o trabalho que será realizado.

e) Relação dos exercícios vocais e corporais com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo nas apresentações.

O pianista Christian Bizzotto explicou que existem alguns exercícios genéricos que têm a função de compreender como é o grupo que irá se apresentar, a sonoridade dos naipes e como ficará a movimentação desses corpos. Além destes, existem exercícios mais específicos que têm por objetivo a melhora do desempenho do coral em uma determinada música. Jonas Hammar compartilhou a mesma opinião, pois nem sempre os exercícios são pensados para as apresentações. Para ele, os exercícios corporais são propostos em função das possibilidades que o coral irá apresentar, assim como os vocalizes que também não estão sempre relacionados ao repertório, pois muitas vezes são utilizados para testar alguns aspectos musicais do grupo.

Dalton Coelho também comentou que pode criar exercícios os quais acredita serem importantes para o desenvolvimento musical do coral como um todo e que não precisam obrigatoriamente ter alguma relação com as peças que serão interpretadas. Contudo, o regente argumentou, ainda, que existem também momentos onde os exercícios vocais estão ligados diretamente aos desafios encontrados em uma peça a ser trabalhada.

Fernanda Milfont expôs que a escolha dos exercícios vocais e corporais pode ter relação

com as músicas e cenas que serão apresentadas, pois em sua opinião, a possibilidade de explorar exercícios nos ensaios que possam ser utilizados em determinada cena pode trazer a tranquilidade e segurança necessárias ao cantor quando o mesmo está no palco.

Patricia Costa argumentou que esta questão depende do trabalho realizado com cada coro. Além disto, ressaltou que os exercícios vocais os quais trabalham concomitantemente com o corpo acabam funcionando muito bem para corais, pois na opinião da regente toda a música que percorre o corpo pode ser melhor absorvida.

3. Em sua opinião, as cenas geralmente prejudicam ou contribuem para o desempenho dos cantores nas apresentações?

Todos os entrevistados responderam que esta é uma questão delicada. Christian Bizzotto comentou que a cena deve valorizar a música que está sendo executada e o arranjo deve estar bem decorado antes de começar a montar as cenas. Jonas Hammar complementou, ressaltando que o tema da canção é muito importante e não pode se perder por causa de alguma cena. O regente procura deixar os cantores à vontade para experimentarem as cenas e conhecerem as limitações de seus corpos. Ele acredita que, muitas vezes, as cenas são complexas, podendo vir a prejudicar o arranjo, por isso é necessário repetir diversas vezes o processo da montagem do espetáculo e o mais importante para o regente é que aconteça a comunicação entre os cantores e a plateia.

Corroborando tal ideia, Dalton Coelho e Fernanda Milfont também chamaram a atenção para a priorização da qualidade sonora. Muitas vezes o regente precisa intervir no trabalho da diretora cênica, pois percebe que por causa de determinada cena ou movimentação a plateia pode não ouvir a parte musical do arranjo que deveria se destacar naquele momento. Para o regente, é preciso ensaiar muito a fim de conseguir resultados vocais e corporais consistentes.

Patricia Costa acrescentou que nem sempre é necessário fazer cenas, pois em sua opinião, às vezes, a cena pode prejudicar um arranjo. Para a regente, o fato de um coral estar parado não significa que este perde a sua expressividade cênica, pois é importante que o canto sempre aconteça de maneira expressiva e isto será percebido pelo público nos semblantes dos coralistas. Ela comentou que uma cena pode acontecer naturalmente se combinar com o repertório e relatou

como uma cena fez toda a diferença em um festival onde o coral São Vicente a Cappella deveria cantar uma música bem distante do repertório e cotidiano deles e a partir da montagem da cena os adolescentes mostraram um resultado surpreendente.

4. Como é feita a escolha do repertório?

Foi possível perceber que cada regente e diretor cênico procuram escolher o repertório de acordo com o seu grupo e proposta de trabalho. Christian Bizzotto e Jonas Hammar comentaram que o repertório do grupo EmBandoCanto são as canções de musicais brasileiros e americanos famosos, pois foi um acordo com a Sala Municipal Baden Powell.

Dalton Coelho e Fernanda Milfont explicaram que o repertório depende do projeto elaborado para cada show, mas o Dá o Tom é um grupo carioca que em geral apresenta arranjos das canções da Música Popular Brasileira.

Patricia Costa expôs que a escolha do repertório para coro juvenil é o tema de sua tese de doutorado em andamento durante o ano de 2014. Ela afirmou que tem muito cuidado ao escolher o repertório que cada coral irá cantar. A regente acrescentou que se tratando de um coral cênico, as músicas devem inspirar os cantores e o regente para a criação de cenas e movimentação. Por isso é importante escolher canções que são mais adequadas a esta proposta, assim como também pesquisar a respeito do tema e conhecer músicas novas.

5. Você acha que a partitura é importante para os ensaios e apresentações? Por quê?

Todos entrevistados responderam que é fundamental que os cantores tragam sempre a partitura para os ensaios ainda que os mesmos não possuam formação musical. Dentre os motivos para a utilização da partitura destacam-se: localização dos compassos, notas, letras, pronúncia de outros idiomas e dinâmicas, anotação de questões importantes assinaladas pelos regentes e melhor compreensão e fixação do arranjo.

Contudo, nas apresentações os regentes e diretores cênicos disseram que costumam trabalhar a memorização destes arranjos. Dalton Coelho e Patricia Costa acrescentaram que é

possível estar com partituras em cena, tudo irá depender da abordagem que será escolhida.

6. Como é feita a montagem das cenas e músicas de uma apresentação?

Christian Bizzotto foi o único regente que enumerou as etapas que ele acha mais importantes no processo da montagem de um espetáculo realizado por um coral cênico. São elas: o aprendizado do arranjo com o apoio do piano; a passagem do arranjo com a orquestra; o aprendizado da cena sem a música e, por fim, a junção da orquestra, coro e cena.

Dalton Coelho explicou que o material de estudo é encaminhado para os cantores com a finalidade de facilitar o estudo em casa. Desta forma, é possível trabalhar outras questões em relação aos arranjos nos ensaios. O regente comentou que prefere deixar a direção das cenas com Fernanda Milfont, porém as cenas só começam a ser realizadas a partir do momento em que o grupo adquire confiança nas questões musicais.

Na opinião da diretora cênica do grupo *Dá o Tom* o processo depende de alguns pontos. A partir de seu trabalho e experiência com dança, ela explora desenhos, formas e movimentos que geram impacto. Ela comentou que gosta de receber sugestões do grupo e acredita que a troca com os cantores é importante. Por fim, destacou a importância da interação dos cantores com o público nas apresentações.

Jonas Hammar argumentou que ele inicia pela parte musical. Assim como Dalton Coelho, o regente ressaltou que o arranjo deve estar bem resolvido musicalmente para que não haja dúvidas na hora da montagem das cenas, pois depois que estiver na junção das músicas e cenas pode ser difícil voltar para uma leitura detalhada da partitura.

Por fim, Patricia Costa corroborou com a opinião dos regentes entrevistados, pois comentou que a música deve estar absorvida para que ela possa iniciar o processo das cenas com os alunos. A regente também comentou que procura ouvir a descrição das cenas sugeridas pelos cantores e a partir desta troca inicia-se a montagem das apresentações.

5 CONCLUSÕES

Esta pesquisa teve como objetivos: verificar como a cena interfere na voz do cantor que participa de um coral cênico e quais são as opiniões dos regentes a respeito desta temática. Com a finalidade de complementar a literatura sobre a área do coral cênico, que ainda é limitada, optou-se pela realização de entrevistas.

É interessante ressaltar que alguns regentes e diretores cênicos possuem vasta experiência no âmbito da expressão cênica para corais, porém não tem material publicado sobre o tema e disponibilizaram seu tempo e conhecimento ao responder as questões, contribuindo para a temática desta pesquisa.

A partir dos dados coletados através das entrevistas realizadas com regentes e diretores cênicos da cidade do Rio de Janeiro os resultados encontrados foram que cada regente irá preparar o ensaio de acordo seu grupo. Dentre as questões consideradas imprescindíveis para o processo de aprendizagem dos cantores que fazem parte de um coral cênico podem ser destacadas: técnica vocal, postura do cantor e preparação corporal.

Foi possível notar que todos os regentes e diretores cênicos compartilharam da mesma opinião no que se refere à questão de como a cena interfere na voz do cantor. Para os entrevistados deve-se ter cuidado ao falar sobre este aspecto. É possível enumerar alguns pontos elucidados nas entrevistas, como por exemplo: arranjo estar de cor antes da montagem das cenas, prejuízo do arranjo quando as cenas são muito complexas, repetição do processo da montagem das cenas e músicas a fim de conseguir resultados vocais e corporais consistentes, a importância da comunicação entre os cantores e a plateia, priorização da qualidade sonora, entre outros.

Dentro desta perspectiva, possibilitou-se demonstrar de que forma a expressão cênica pode ser um recuso dinamizador para os ensaios e apresentações dos corais cênicos e grupo vocal expostos nesta pesquisa. Espero que este trabalho também possa auxiliar novas propostas de trabalho de diversos diretores cênicos, regentes, cantores, figurinistas e os demais profissionais deste ramo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Fernanda Lopes. **A importância do canto coral como meio de musicalização não formal**. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- CAMPOS, Ana Yara; CAIADO, Katia Regina Moreno. Coro universitário: uma reflexão a partir da história do Coral Universitário da PUC-Campinas, de 1965 a 2004. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V.17, 59-68, set. 2007. Disponível on-line <abemeducacaomusical.org.br>
- COSTA, P. **Coro Juvenil: Por uma abordagem diferenciada**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- COSTA, P. A expressão cênica como elemento facilitador da *performance* no coro juvenil. **Per Musi**, Belo Horizonte, nº19, 2009, p.63-71. Disponível on-line <<http://www.musica.ufmg.br>>
- OLIVEIRA, Marcio Pizzi de. **Formas de ensinar os sons feitos por uma banda vocal**. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- DIAS, Leila Miralva Martins. Interações pedagógico-musicais da prática coral. **Revista da ABEM**, Londrina, V.20, 131-140, jan.jun 2012. Disponível on-line <abemeducacaomusical.org.br>
- FUCCI AMATO, Rita de Cássia; AMATO NETO, João. A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V.22, 87-96, set. 2009. Disponível on-line <abemeducacaomusical.org.br>
- MENDES, Doriana. **Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- MULLER, Cristiane; FIAMINGHI, Luiz Henrique. Coro cênico: Conceitos e discussões. **Revista DAPesquisa**, Florianópolis, nº10, dez. 2013. Disponível em <www.ceart.udesc.br>
- 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.

OLIVEIRA, Sergio Alberto. Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil. **XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Bahia, 24 a 26 de Outubro 1999. Disponível on-line < <http://www.anppom.com.br/>>

SANTOS, Amanda Rafaela da Cunha. Coro cênico-performático: Implicações para as dimensões educativo-musicais e artísticas da prática coral. **XVII Encontro Nacional da ABEM**. São Paulo, 08 a 11 de outubro de 2008. Disponível on-line <abemeducacaomusical.org.br>

ZANATTA, Silvia Helena de Souza. **Voz-corpo-movimento: uma nova abordagem expressiva no canto coral**. 2008. Programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ANEXO - ENTREVISTAS REALIZADAS COM OS REGENTES E/OU DIRETORES CÊNICOS

Entrevista com Christian Bizzotto realizada pessoalmente no dia 01/10/2014.

1. Qual é a sua formação?

Estou no décimo quarto período de Bacharelado em MPB na UNIRIO. Estudei canto e piano, fiz alguns cursos na Suécia e fora da UNIRIO.

2. O senhor (a) considera importante:

a) A técnica vocal (vocalizes e exercícios de respiração)?

Claro, é primordial no início do ensaio que a gente trabalhe técnicas de respiração e de emissão vocal, principalmente em grupo, porque o que você está trabalhando em um coro é a sonoridade daquele grupo e não de vozes específicas. A não ser que você esteja trabalhando um solista, mas é do coro que você está precisando extrair um tipo de som específico, então o vocalize é o início desse trabalho de sonoridade que o grupo pode trazer.

b) A postura do cantor? Por quê?

É importante o cantor ter alguma consciência corporal no que diz respeito à estrutura da laringe e da emissão vocal. Você precisa pensar na voz como um tubo de ar, como se fosse um clarinete, enfim, uma boa postura ajuda em uma melhor emissão.

c) A preparação corporal? Por quê?

A preparação corporal no caso de um coro cênico é extremamente importante. A gente, nesse coro, prioriza exercícios de “view point”, por exemplo, que são exercícios de certa maneira de intuição e escuta para que o grupo enquanto um organismo consiga se movimentar e transparecer coesão quando está no palco. O que a gente precisa sempre ver no palco é um

organismo vivo e não cantores separadamente, então a preparação corporal é feita com exercícios dinâmicos como os exercícios de “view point” aliados aos aquecimentos físicos e alongamentos que ajudam a tornar o cantor mais consciente quando está no grupo.

d) Se sim, quais são os exercícios priorizados nos ensaios? A escolha dos exercícios vocais e corporais tem relação com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo?

São esses que eu já falei do “view points”, exercícios de alongamento, do corpo de maneira geral: pescoço, cabeça, tórax, braço, ombro, enfim, você precisa estar com a região superior do seu corpo, do peitoral para cima pelo menos, disposta, alongada e preparada para emitir esses sons. O meu entendimento é que a gente canta com o corpo e não só com a garganta ou com a boca, enfim você canta com o corpo e a mente.

Claro que existem exercícios genéricos de reconhecimento do grupo, entender que grupo é esse, que sonoridade é essa ou que corpos são esses que vão se movimentar junto, mas existem os exercícios específicos que ajudam a trabalhar músicas específicas, por exemplo, se tem uma música que tem um cânon você pode trabalhar vários cânones como exercício vocal e aquecimento vocal. Se você tem uma música que tem uma extensão muito aguda, pode trabalhar aquela região da canção nos vocalizes, enfim, exercícios pontuais que visem melhorar o desempenho da música em questão. Quando o Jonas, por exemplo, quer ver uma cena sendo montada, às vezes ele propõe um exercício próximo do que acha que pode ser o trabalho. Ele começa a montar e o grupo começa a responder, de improviso, ele fala para o grupo reagir de determinada forma, corporalmente falando, e de repente eu que estou muito conectado com ele, sei que músicas ele está querendo coreografar e tocando piano, olho para o grupo e pronto! Já tenho a cena da música na cabeça e vejo que ele já está vendo também, antecipando assim a cena que está na cabeça dele, é muito engraçado.

3. Em sua opinião, as cenas geralmente prejudicam ou contribuem para o desempenho dos cantores nas apresentações?

Isso depende muito de como são conduzidos os ensaios, porque se for uma cena com muita movimentação e dispersa, ou seja, com os corpos muito afastados, e muita mistura de naipe, isso, talvez, com cantores inseguros ou não muito bem preparados, pode tornar o arranjo pouco percebido pela plateia. Por isso o trabalho de fixação do arranjo tem que ser muito bem feito para que quando você monte a cena os cantores não tenham tanta dificuldade. Claro que vai haver sempre dificuldade, porque é um elemento novo que está sendo acrescentado, mas que a dificuldade seja reduzida ao máximo, para que quando eles executarem a cena fisicamente o arranjo não seja prejudicado, porque ainda assim é mais importante que a música seja priorizada, tenha um nível a mais de importância que a cena, pois a cena está ali para ajudar a música.

4. Como é feita a escolha do repertório?

No nosso coro, a gente decidiu por escolher a música de musical, os coros de musicais ou coros que já existiam dos musicais da Broadway e brasileiros com arranjos que a gente conseguisse criar ou pegar de outros arranjadotes para transpor para o nosso grupo. A gente optou por arranjos muito conhecidos e, de certa forma, muito simples, porque de início a gente não sabia o grupo que a gente teria então como a gente queria de fato botar cena nessas músicas, quanto mais simplificado fosse esse arranjo, a gente conseguiria montar esse arranjo mais rápido e poderia ir para a cena.

5. Você acha que a partitura é importante para os ensaios e apresentações? Por quê?

Eu acho que durante os ensaios a gente sempre tem que ter partitura, quando você faz um ensaio de limpeza de nota, dinâmica e arranjo, você tem que pegar de um ponto específico, por isso quando se tem um arranjo você dinamiza o processo de ensaio. É claro que tem que haver um momento de saber que a gente já aprendeu esse ensaio, já limpou os arranjos e então teremos que trabalhar o decorar, pois o decorar também é uma coisa ensaiada, é um processo que deve ser

trabalhado com o coro, para que as pessoas consigam decorar sem se fixar em vícios. Como diria o grande mestre Carlos Aberto o problema é você ficar viciado naqueles trejeitos que sempre faz e não de fato entender a partitura ou aquele arranjo que está escrito ali, porque aquele arranjo pode ter mil nuances, aquela partitura pode ser muito rica em detalhes, então quanto mais você se ativer a ela, pode aproveitá-la ao máximo e depois você se libera para decorar.

Durante as apresentações acredito que é mais bonito cantar de cor. Quando cantamos com a partitura, às vezes nos escondemos um pouco atrás dela. Eu como pianista sinto muito isso, a partitura ajuda a gente a se esconder um pouco e até a não ouvir muito. Quando você se libera da partitura parece que seu ouvido “aumenta de tamanho” e começa a ter uma noção muito maior e a se ligar muito mais nas pessoas que estão cantando com você e na música que está sendo feita no momento e não naquele papel ali que na verdade não representa nada (risos).

6. Como é feita a montagem das cenas e músicas de uma apresentação?

No processo de um musical ou de um coro cênico primeiro é preciso aprender com o pianista, aquelas linhas, vozes, arranjo, dinâmica, intenção, aprender musicalmente aquelas notas e, enfim, destrinchar a música, de maneira geral. O segundo passo é: no caso de ter uma orquestra acompanhando ou um grupo maior, colocar aquele mesmo coro ainda parado para tocar junto com o grupo que vai acompanhar, por exemplo, cordas. Agora aquele grupo que conhece a música com timbre de piano precisa também reconhecer o mesmo arranjo, só que com um grupo maior, com outros instrumentos tocando. O terceiro passo seria a orquestra com a cena, depois entraria o coro e finalmente aquele grupo aprendendo a cena. O quarto passo seria talvez, juntar tudo. Se eu fosse enumerar seriam quatro etapas: aprender com o piano; o coro ainda parado com a orquestra; o coro aprender a cena sem música e depois juntar orquestra, coro e cena.

Entrevista com Dalton Coelho realizada por e-mail no dia 29/09/2014.**1. Qual é a sua formação?**

Licenciado em musica pela UNIRIO. Professor de Harmonia Popular, Percepção Musical e Canto na escola CIGAM. Regente de quatro coros na cidade do Rio de Janeiro – Além do Grupo Vocal Dá o Tom rege o Coral Seresta, Coral de Cor e Salteado e Coro CIGAM.

2. O senhor (a) considera importante:**a) A técnica vocal (vocalizes e exercícios de respiração)? Por quê?**

Considero de extrema importância o ensino da técnica vocal, incluindo aí os vocalizes e exercícios respiratórios na prática coral, por acreditar que estes ajudam no desenvolvimento técnico e musical do cantor, além de prepará-lo e aquecê-lo para o ensaio. Este momento tem também a importância de “trazer a cabeça do cantor” para o que será vivenciado. Na medida do possível, o que desejo (creio que outros maestros também) é que o cantor esteja realmente presente.

Costumo também orientar os alunos a buscarem ajuda individualizada no estudo do canto, pois acho que o trabalho em grandes grupos pode não atender às necessidades específicas de cada coralista.

b) A postura do cantor? Por quê?

Sem sombra de dúvidas. Costumo brincar com os meus coralistas (adultos, obviamente) que postura para tomar chopp é uma, para cantar é outra. Claro que podemos e devemos melhorar a nossa postura no nosso dia a dia e não apenas nos ensaios e apresentações. É impressionante como o som torna se completamente diferente, melhor, tão logo o coro é alertado da sua postura e respiração e todos se ajeitam nos seus lugares e voltam a cantar. Tenho o hábito de dizer aos cantores “o corpo inteiro canta”.

c) A preparação corporal? Por que?

Costumo deixar a preparação corporal para o trabalho cênico a cargo das preparadoras cênicas com que tive a honra de trabalhar. Nesta situação, fico mais focado no corpo como instrumento do canto, agindo como professor de técnica vocal. Creio que os diretores cênicos se encontram mais capacitadas para desenvolver melhor e mais amplamente a expressividade corporal para a cena. E ao observar o trabalho destes profissionais, fica clara a importância da conscientização de cada cantor sobre seu corpo e o espaço em que ele ocupa.

d) Se sim, quais são os exercícios priorizados nos ensaios? A escolha dos exercícios vocais e corporais tem relação com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo?

Posso agir formulando exercícios que creio ser importantes para o desenvolvimento musical do coro como um todo, independentemente das peças que estão sendo cantadas. Com o tempo, vamos percebendo os pontos em que o coro precisa crescer e estes pontos se repetem (às vezes insistentemente) em qualquer arranjo. Portanto, quando se trabalha determinada questão musical, você está interferindo em todo o crescimento artístico do grupo e os benefícios são válidos para todos os momentos.

Mas há também momentos onde os exercícios vocais estão ligados diretamente aos desafios encontrados em uma peça a ser trabalhada, como, por exemplo, uma escala musical específica, um intervalo (ou acorde) mais difícil de ser afinado e em outras tantas vezes uma situação rítmica a ser lapidada. No aspecto rítmico, o corpo todo costuma entrar em ação com exercícios que envolvam a coordenação motora do cantor. Utilizo palmas, passos, outros movimentos e sons que exercitem o associar do ritmo com um pulso proposto. Muitas sínopes trazem “desconforto” em sua execução e tais exercícios são importantes ferramentas para o desenvolvimento rítmico do coralista.

3. Em sua opinião, as cenas geralmente prejudicam ou contribuem para o desempenho dos cantores nas apresentações?

Depende. De um modo geral dificulta o desempenho vocal dos cantores - até hoje não me recordo de uma canção em que o grupo tenha desempenhado melhor o arranjo quando este está sendo interpretado com uma movimentação cênica. Tenho a sensação de que ao dividir a atenção musical com os aspectos da cena (movimentos, intenções, passos, etc.) o cantor tende a “esquecer” as questões que foram trabalhadas anteriormente no momento estritamente musical do ensaio. As dinâmicas, principalmente, são prejudicadas ora minimamente ora ao extremo quando se unem música e cena. Não quero dizer com isso que sou contrário à atuação cênica do coro. De forma alguma!

O direcionamento cênico acrescenta à obra uma infinidade de significados e intenções que agregam imenso valor ao todo – a ponto de não se imaginar mais a peça sem a cena. Não é raro ouvir após apresentações comentários do tipo: “adorei a cena que vocês fizeram na música tal”. O que de certa forma me deixa com uma ponta de ciúme.

Mas se perdemos por um lado, ganhamos muito por outro. E se quisermos, cada vez mais, melhores resultados e, que cada vez menos, que a cena interfira negativamente no resultado desejado, recomendo muito ensaio, mesmo sabendo que o tempo “ideal” para o ensaio talvez não exista, sempre vamos precisar de mais.

Outra questão importante diz respeito ao resultado final após definir posicionamento do coro em palco. O diretor cênico, que deve estar em perfeita sintonia com o diretor musical/regente, trabalha também como um técnico de mixagem de uma gravação. A localização dos naipes, solistas ou mesmo de todo o coro, sempre irá influenciar no que se escuta da plateia. Muitas vezes tenho que intervir no trabalho cênico quanto percebo que este está transformando o som do grupo de uma forma contrária aos meus anseios. Soma se a toda esta questão as diversas possibilidades de se microfonar (ou não) os coros, mas isso já é outro capítulo desta arte!

4. Como é feita a escolha do repertório?

O Dá o Tom só tem, pelo menos até hoje, um único objetivo: cantar música popular

brasileira. Portanto, não há restrições de época, gêneros, compositores temas ou qualquer outra coisa. Mas algumas coisas entram na balança para a composição do roteiro como, por exemplo: escolha de andamentos das composições – excesso de peças lentas ou, ao contrário, peças rápidas podem deixar o programa monótono e cansativo. A mistura de músicas bastante conhecidas com outras “descobertas” também creio ser interessante. Levo também em consideração a possibilidade de trazer composições que possam trazer novos desafios (e conseqüente crescimento) artísticos para o grupo.

5. Você acha que a partitura é importante para os ensaios e apresentações? Por quê?

Faço questão da partitura nos ensaios, mesmo que a leitura do cantor seja completamente insuficiente. O diálogo entre regente e coro fica mais dinâmico, mais produtivo. Compasso tal, parte tal, página tal, signos, codas e etc, fazem parte do vocabulário utilizado nos ensaios e mesmo aqueles completamente analfabetos em leitura musical podem aprender estes códigos em poucos ensaios. Se for possível ter um coro onde todos leiam efetivamente música melhor ainda seria, obviamente.

Quanto ao uso de partituras em apresentações, isto dependerá da proposta cênica a ser apresentada. Porque não imaginar que uma bela cena pode ser um coro cantando em semicírculo com suas pastas em mãos?

6. Como é feita a montagem das cenas e músicas de uma apresentação?

No aspecto musical, depois de confeccionados, os arranjos são encaminhados para os cantores em formatos pdf, midi e algumas vezes com voz gravada, para que estes sejam previamente preparados por cada cantor – dever de casa. Para facilitar o estudo, principalmente daqueles que não lêem música, os midis são preparados por naipes, de forma que se privilegie a audição desta voz – nunca penso em enviar a melodia isolada deste ou daquele naipe. Sempre haverá referência das outras vozes.

No primeiro encontro, muitas dúvidas certamente aparecerão. Questões de altura e ritmo

serão trabalhadas (muitas vezes naipes a naipes) até que possamos reunir todos com segurança e, desta forma, partimos para o trabalho de questões mais expressivas, como dinâmicas, afinação de trechos, articulações, respirações e a compreensão de outras tantas questões musicais.

Costumo passar a bola para a diretora cênica quando o grupo tiver certa confiança na execução do arranjo, pois, como já disse, o trabalho cênico exige muito também do cantor e construir uma cena com o arranjo muito imaturo pode trazer um problema grave: a repetição de erros musicais, difíceis de serem sanados mais tarde.

Entrevista com Fernanda Milfont realizada por e-mail no dia 22/09/2014.**1. Qual é a sua formação?**

Sou professora de Danças de Salão há dezoito anos. Coreógrafa e ensaiadora. Atualmente sou sócia proprietária do Espaço Dois em Cena Danças de Salão, produtora e diretora cênica do grupo vocal Dá o Tom e diretora cênica dos grupos vocais Sofá Sueco e Feminino.

2. O senhor (a) considera importante:**a) A técnica vocal (vocalizes e exercícios de respiração)? Por quê?**

Sim. Focando em grupos vocais e coros (ou corais não sei bem) acho que a técnica abre possibilidades de crescimento dentro do naipe e dentro do próprio grupo mesmo. Levo comigo uma certeza, quando dominamos algo, podemos fazer qualquer coisa em cima disso.

b) A postura do cantor? Por quê?

Sim. Porque com a postura correta, acredito que o som venha com mais segurança e direcionado.

c) A preparação corporal? Por quê?

Sim. Acredito que com o corpo relaxado e preparado, o domínio do movimento aconteça com mais naturalidade e a partir desse domínio, a execução é melhor.

d) Se sim, quais são os exercícios priorizados nos ensaios? A escolha dos exercícios vocais e corporais tem relação com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo?

Exercícios de movimentação no espaço, exercícios de dinâmica (onde se trabalha movimentos rápidos, médios e lentos), exercícios de repetição, de percepção e de atuação. A escolha dos exercícios vocais e corporais tem relação com as músicas e cenas que serão

apresentadas pelo grupo, pois é sempre bom que o grupo faça um exercício onde ele possa usar em determinado momento em uma cena, mesmo que não seja o mesmo movimento, mas alguma situação onde ele possa “se virar” com tranquilidade e segurança.

3. Em sua opinião, as cenas geralmente prejudicam ou contribuem para o desempenho dos cantores nas apresentações?

Procuro fazer com que contribua, pois o principal é a voz.

4. Como é feita a escolha do repertório?

Depende do projeto em questão.

5. Você acha que a partitura é importante para os ensaios e apresentações? Por quê?

Para ensaios sim, principalmente quando se está aprendendo um arranjo. Para apresentações não, a letra e todo o contexto devem estar decorados e dominados. Minha opinião é baseada na proposta de um coro cênico.

6. Como é feita a montagem das cenas e músicas de uma apresentação?

Isso depende. Bom, o meu trabalho e minha experiência com dança é muito visual, então gosto muito de desenhos, formas e movimentos que causam impacto, principalmente se algum trecho da música pede. Exploro também as intenções, se a cena for criada em cima do conceito e da letra da música. Às vezes a emoção e a troca entre eles em cena é tão grande e verdadeira, que deixo acontecer. Em relação ao processo de montagem, experimento vários movimentos e gosto de receber sugestões do grupo, acho importante essa troca, é importante também deixá-los confortáveis com os movimentos. Mas é claro que quando tenho que me posicionar e decidir por algo, a palavra final é minha. O objetivo principal é que a mensagem seja passada e que o público goste da junção da música com a cena.

Entrevista com Jonas Hammar realizada pessoalmente no dia 08/10/2014.

1. Qual é a sua formação?

Eu comecei cursando Relações Públicas na FACHA, mas não conclui. Paralelamente a isso cursei também Artes Cênicas na UNIVERCIDADE. Fazia a faculdade de teatro à tarde e à noite ia para a FACHA, isso foi no final da comunicação. Tranquei artes cênicas, porque comecei a trabalhar muito e viajar a trabalho. Cursei também Filosofia na UNIRIO e tive que trancar agora porque meu filho acabou de nascer, mas estou no quinto período. Um dado importante na minha formação é que desde 2011 faço o curso de Regência na ProArte com o mestre Carlos Alberto Figueiredo. Além de aprender a técnica de Regência discutimos muito sobre a dinâmica de ensaio, escolha de repertório e comportamento social década grupo. A minha formação sempre foi através de cursos, foi feita na prática. Eu comecei a minha formação artística cantando no coro São Vicente a Cappella, regido pela Patricia Costa e permaneci durante muitos anos, foi uma escola enorme, impressionante. A Patricia Costa é uma regente muito disciplinadora e séria, eu toco nesse ponto porque ela como regente e líder de um coro juvenil deve impor muita disciplina, é muito importante para um grupo jovem, senão os cantores ficam dispersos. A Malu Cooper, que era a preparadora vocal do coral também foi uma grande mestra, já falecida, infelizmente. Foi uma pessoa que me apresentou a técnica vocal e me mostrou a importância da mesma no canto coral e na vida. Depois comecei a fazer teatro no Tablado participei de uma turma de musicais, porque eu já cantava e alguns amigos me chamaram para entrar na turma do Luis Carlos Tourinho, infelizmente já falecido também, foi um grande mestre. Fiquei dois anos lá, foi ótimo. A gente montou duas peças, uma delas foi “Hair”, em 2006 e também junto com isso veio um convite para trabalhar com a Bibi Ferreira, antes de 2004 e foi também uma grande escola, pois essa mulher é uma dama do teatro. Foi um grande aprendizado. Os trabalhos foram aparecendo, eu sempre fui inquieto, procurava cursos para fazer, um curso puxava outro: interpretação pra TV, curso de musical, TEPEM na UNIRIO, que depois virou SISTEMUS, fiz CIGAM durante muito tempo também, artes plásticas no EAV – Escola de Artes Visuais (Parque Lage) durante muitos anos, fiz pintura, desenho, música, percussão e capoeira. Esta última foi a primeira manifestação artística que comecei a fazer, chamo artístico porque

logo quando entrei, em 1999, fiquei muito voltado para a parte musical da capoeira, que é um esporte sensacional, envolve música, dança, luta, percepção de espaço, corpo, equilíbrio e autoconhecimento. Acho que a capoeira foi um grande impulso para a minha formação artística em geral. A minha formação não tem uma área específica, foi sendo construída, principalmente a partir dos trabalhos. E até hoje muitas pessoas me chamam para trabalhar com as artes e o que me interessa no trabalho é ter uma novidade, é ser um trabalho que gere um desafio e que me faça pesquisar, entrar em um ambiente que eu não conheça, lidar com situações que desconheço e lidar com a insegurança, pois isso me faz crescer.

2. O senhor (a) considera importante:

a) A técnica vocal (vocalizes e exercícios de respiração)? Por que?

Muito importante. Eu acho que os vocalizes, a parte da técnica vocal, é uma parte que a gente entra em contato com nós mesmos. Eu sempre aconselho as pessoas a fazerem aula de canto individual, eu faço até hoje e quando faço aula de canto percebo que é um entrar em si mesmo, é um motivo para você se avaliar, se analisar, sentir a vibração do seu corpo, buscar afinação, ritmo e dicção. A aula de canto acaba virando uma terapia para mim. Atualmente a aula é muito mais para eu ter um tempo para mim, para respirar comigo mesmo, do que propriamente para aprender técnica de canto. Essa preparação é muito importante, principalmente em um trabalho em grupo, porque é um momento em que você tem a atenção voltada para o exercício melódico, afinação e timbre. É tão importante procurar timbrar na técnica vocal, buscar um timbre uníssono, buscar o timbre do naipe, buscar essas vozes, que no caso do EmBandoCanto são quase cinquenta vozes muito diferentes, é o momento de união e de entrar em contato com o grupo. Por exemplo, tem muito vocalizes que trabalham ritmo, cânones que trabalham melodias diferentes cantadas ao mesmo tempo, trabalhando a segurança e afinação, o número de exercícios é infinito. Se eu pudesse faria até uma hora de técnica vocal, o fato de eu cantar em muitos corais na minha vida foi me dando um pouco de técnica sobre o que funciona e o que não funciona. Conheci diferentes maestros também, tem alguns maestros que não se importam com técnica vocal, querem cantar logo, tem outros que ficam muito tempo na técnica vocal e cansam

o coro, pois também existe um limite. Existe uma discussão para saber se o coralista gosta ou não da técnica vocal. Eu acho que tem gostar, acredito que é importante e também se não gosta, pode ser um pouco por culpa do regente. Porque existem tantos exercícios de técnica vocal, por exemplo, podemos criar desde uma frase que cantamos no repertório e que encontramos dificuldade de fazer, transformando aquela frase em um vocalize, mudando o tom ou podemos criar brincadeiras. A técnica vocal não precisa ser algo imposto, rigoroso e rígido. Pode ser divertido, podemos brincar com isso, mudar de lugar, usar o espaço, tem milhões de opções que podemos utilizar.

b) A postura do cantor? Por que?

Isso é algo que acho importantíssimo, sendo “cria” da Patricia, que me ensinou muito isso e na época em que eu era coralista, adolescente, a gente criticava de certa forma isso, porque ela era muito “policia”, “mandona”, só que hoje como regente eu vejo como isso foi importante para mim, porque eu era um coralista muito “peste”, fazia muita bagunça, imagina o que pode acontecer de confusão em um coro de jovens. Pensando em um coro adulto, que é o EmBandoCanto, no começo consegui impor um pouco dessa disciplina, com rigor, só que é claro que com o tempo e a intimidade, eu mesmo fui me soltando, porque é importante fazer isso também, apesar de tentar manter sempre um distanciamento. Eu canto em um grupo em que o regente é muito próximo dos cantores, o que tem muitos pontos positivos também, só que carrega essa intimidade na hora de decidir algo, na hora de exigir e se impor como líder. Às vezes o reflexo disso não cai bem em quem é muito amigo, fica magoado, leva muito para o pessoal, pois é lugar muito delicado. Por isso eu acho que a postura do cantor em relação à isso é muito importante. Por exemplo, volto a falar sempre sobre essas características que estão presentes em todos os corais: a pontualidade e assiduidade. Claro que como em qualquer grupo social, existe um tempo de você chegar cumprimentar as pessoas, saber como foi a semana e tem um tempo para isso. Então o ideal seria que todos chegassem quinze minutos antes para fazer o social, eu não sou contra, acho maravilhoso, inclusive isso estreita os laços, aproxima os cantores, a gente vira uma família, um grupo de amigos que tem prazer em estar uns com os outros, mas só que isso acaba afrouxando um pouco. Hoje em dia, por exemplo, a gente começa sempre com

dez minutos de atraso, tem pessoas que faltam e arrumam trabalho para fazer. Tudo bem que a gente não é um coro profissional, os cantores não recebem, mas a ausência no ensaio é muito sentida por mim e por todos. Eu acho que às vezes falta um pouco da consciência de que tudo bem arrumar um trabalho, mas faltando ao ensaio, às vezes são dois passos para frente e um pra trás, pois ali tem informações que o regente vai ter que repetir mais para frente e principalmente aqui nesse trabalho que tem muita movimentação e muitos detalhes. É importante saber se colocar com uma postura corporal, sentar direito, cantar, fazer comentários pertinentes e não comentar coisas impróprias para aquele momento. O problema disso tudo é que acaba ficando muito careta. Se fosse pensar no ideal, em uma utopia do regente, seriam múmias, pessoas engessadas cantando, o que também não seria bom, porque o interessante é o “borogodó”, é esse “swing” todo que a gente tem essa simpatia e espontaneidade do grupo. Eu busco muito a espontaneidade e ao mesmo tempo quando os cantores são espontâneos e não é para ser, fico com medo de também censurar, contudo é sempre muito importante a postura correta na hora de cantar.

c) A preparação corporal? Por quê?

Tenho feito bastante preparação corporal nesse trabalho do EmBandoCanto e tenho percebido que se a gente fala de um artista cênico e trabalha o coro como uma arte cênica também, cada vez mais vejo importância na preparação corporal. Desde o início eu e Bizzotto propusemos exercícios de aquecimento corporal, alongamentos e até algo mais aeróbico, que faça cansar e suar, até situações mais sensíveis de “view points”, trabalhos de conexão, de percepção do espaço e acho que isso contribuiu e muito para uma melhor *performance* na hora do show. Porque a gente não percebe, mas o corpo fala o tempo todo, se a gente reparar isso vem muito da dança. Percebo isso, pois eu tenho uma proximidade muito forte com a dança e gosto muito de dança em geral, da pesquisa que a dança traz sobre o gesto e respiração. Assim como o trabalho do ator, pois venho das artes cênicas também. O corpo está presente o tempo inteiro para o ator, então por que não estaria presente em um canto? Na preparação de um coro? Não é só porque é um coro que a gente vai ficar parado, sem fazer nada e com uma postura ruim. Em um coro, por exemplo, pode ser que o cantor fique trabalhando o dia inteiro sentado e o regente

pode trazê-lo para a *performance* e trabalhar aquela postura do dia a dia. Esta é a minha busca: realmente por mexer o corpo, descobrir os limites desse corpo e usar essa preparação corporal na *performance*. Isso é nítido, você vê um corpo mais presente, vivo, que “fala”, demonstra o que o cantor está dizendo, a temática da música e até mesmo o acompanhamento, porque mesmo não sendo o tema, no acompanhamento o corpo está junto, ele não está à parte. Então a preparação corporal para mim é muito importante, pois é aquilo que o corpo diz enquanto está cantando.

d) Se sim, quais são os exercícios priorizados nos ensaios?

Eu sempre busco começar com um alongamento corporal bem devagar, pensando que o ensaio começa às 14h00min, depois do almoço, então existe um corpo que está um pouco adormecido para alguns, outros trabalharam de manhã e estão ali meio cansados, então eu busco primeiro um alongamento, uma massagem, um acordar desse corpo para aquele momento. Depois disso, ainda pensando no corpo, trabalho algo mais firme, de “explosão”, algo que a gente possa trabalhar limites e dinâmicas de corpo. Isso eu busco, mas nem sempre faço. Depois começam os exercícios de respiração, existe um trabalho de massagem facial, uma preocupação também com a questão de trabalhar a postura do cantor. Depois do trabalho corporal o ideal seria um trabalho de respiração, para ativar realmente a musculatura do diafragma, para o aparelho fonador ficar pronto e podermos começar com vocalizes, mas isso varia muito. Varia do meu humor, do dia e da minha escuta do grupo. Tem vezes que eu planejo um monte de coisas, chego aqui e percebo que não é assim que vai acontecer ou então planejo coisas para um número de pessoas e vejo que o número está diferente e não vai funcionar, então não faço. Isso depende muito. Talvez o ideal fosse começar bem aos poucos, com cromatismos, vocalizes que trabalhem notas bem próximas, aumentando para grau conjunto e depois fazendo mais saltos e talvez exercícios com mais “punch” que também é importante. Depende também do que eu vou trabalhar no dia, do que vejo que está faltando no grupo como um todo. Teve uma época que eu sentia que o grupo estava com um som muito aberto e fiquei um longo tempo trabalhando alguns vocalizes que faço na minha aula de canto, por conta do meu timbre ser mais aberto, busquei aulas de canto lírico, que encorpam um pouco mais a voz, deixando uma voz mais empostada, que é um pouco do timbre que me falta, que eu não tinha conhecimento. Busquei fazer isso no

grupo e algumas vezes o resultado aparece, outras vezes não, então é muito relativo. Também ainda na parte de corpo, no começo principalmente que a gente tinha mais tempo, estava conhecendo o grupo e fazia esses exercícios de conexão, porque a gente tem pessoas com vidas muito diferentes, nem todos que cantam nesse grupo são artistas ou trabalham com arte, seja música, dança e teatro, tem muitos que trabalham com um emprego convencional, de oito horas por dia e vem na hora do almoço. É uma forma de conhecer esses exercícios corporais e teatrais, quebrar o gelo das pessoas, aumentar a intimidade, justamente para a pessoa ficar disponível para mim, é uma confiança. Eu também procuro fazer exercícios que as pessoas se entreguem e que isso reflita na entrega para mim, para a minha mão e regência. Tem dias que o clima está um pouco mais estressado e estou mais acelerado. Isso varia muito também comigo, porque me percebo, me escuto e noto que tem dias que estou muito ansioso ou mais sério e quero logo um resultado, por isso troco muitas ideias com o Bizzotto para saber como ele acha que está indo a condução dos ensaios, porque às vezes a gente está muito envolvido. Às vezes eu pergunto isso também para os coralistas, então isso tudo vai se construindo até hoje, não existe regra, manual, existem vários exercícios e corais tradicionais que fazem de uma forma, mas acredito que como o ser humano é um e a cada dia a gente está muito passível a mudanças de humor, busco o que está acontecendo. Nem sempre tenho um planejamento, tem dias que eu planejo e dá certo, na maioria das vezes eu planejo e fico preparado para mudanças caso algo não aconteça como planejado. Se eu fizer 10% do que foi planejado com qualidade está tudo bem.

e) A escolha dos exercícios vocais e corporais tem relação com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo?

Às vezes sim e às vezes não. Primeiro porque às vezes eu faço exercícios que servem como um teste para gente ver os limites, por exemplo, eu sei que tem pessoas com dificuldade de fazer certos exercícios corporais e físicos, mesmo assim não vou deixar de fazer, mas converso antes com a pessoa para saber até aonde o seu corpo pode aguentar, é aquela velha história do autoconhecimento. Nesses ensaios eu gostaria que a pessoa participasse, vivenciasse que pudesse servir para ela se conhecer também. Não só para aprender e trocar experiências, pois eu não ensino sempre, é um troca que acontece o tempo todo e eu busco jogar com isso. É claro que

tenho uma bagagem, e eu acho que é por isso que fui nomeado regente, tenho um histórico e isso me possibilita um no hall para começar. Eu acho que o principal é esse jogo, troca, escuta do grupo e o que eu posso fazer em cima disso. Os exercícios corporais são pensados em função disso: até onde a gente pode ir, quais são as possibilidades, o que há de novo para criar, o que pode ser imprevisível, sair um pouco desse lugar comum. Eu poderia fazer só os aquecimentos de educação física, mas quero buscar algo mais, como experimentar a exposição, expor esses cantores a exercícios individuais, em trios, tanto vocalmente quanto corporalmente. Para que o cantor ganhe confiança e para melhorar a *performance* individual que conseqüentemente melhorará a *performance* em grupo. Quanto aos vocalizes a mesma coisa: eles não estão sempre relacionados ao repertório pelo mesmo motivo. Às vezes eu venho com vocalizes para testar, saber qual é a extensão, onde podemos ir, quem tem medo ou não. Por exemplo, fazemos exercícios que os cantores são divididos em octetos, porque o grupo é grande, mas gostaria de dividir em quartetos, para a gente ver isso mesmo, analisar friamente, o cantor canta à frente do grupo e temos que perceber como está o corpo dele, muitas vezes eu pergunto para o grupo o que está acontecendo, como está a questão da afinação, timbre, se o corpo está inseguro e a gente faz uma auto análise saudável e positiva, não é para acabar com o cantor. Então esses são os exercícios que não tem relação com a música que fazem parte do processo criativo, do processo de conhecimento de todos. Existem os exercícios em função do repertório também. Como por exemplo, os vocalizes que vão até certas notas, preparando os saltos dos arranjos que são difíceis para as sopranos fazerem. Assim como os exercícios físicos que preparam o corpo para uma cena que será realizada. A partir da escuta que eu falei anteriormente e do conhecimento das pessoas eu vou descobrindo os potenciais, os talentos de cada um que pode contribuir para o grupo. Eu gosto de tentar fazer uma direção compartilhada, de forma que cada um se sinta também responsável pelo grupo. Por exemplo, apareceu o Nerinaldo, que é um coreógrafo, bailarino, que tem muita dificuldade vocal em arranjo, mas tem um conhecimento excelente de dança e eu estou aproveitando isso. Assim como o Wander, que é um ator e professor de palhaçaria, um excelente palhaço, que veio contribuir muito. Também temos a Luiza que ensinou o método Passo. É claro que pergunto se as pessoas tem vontade de contribuir, não é de forma aleatória, às vezes utilizamos a respiração russa que a coralista Monique aprendeu em suas aulas de canto,

alternamos com os momentos de meditação e yoga da Nina, enfim, acho que tem até mais talentos que a gente vai descobrindo aos poucos e fico esperando também para ver se a pessoa gostaria de contribuir. Também não adianta eu forçar. Eu aproveito esses conhecimentos especializados dessas pessoas para ver de fora também, primeiro para eu aprender e segundo para eu ver como o grupo reage. Então essas oficinas apresentam muito resultado, eu estou de fora e gostaria de estar participando, mas resolvi apreciar e o resultado disso é muito interessante. Tanto que agora que a gente está intensificando a parte da dança e do passo, vejo como isso contribui, tem trazido resultados pela dança, ritmo e corpo. É importante que existam exercícios relacionados às músicas e cenas, tanto vocais quanto corporais, assim como também exercícios para a gente se conhecer, se jogar e perder a timidez.

3. Em sua opinião, as cenas geralmente prejudicam ou contribuem para o desempenho dos cantores nas apresentações?

Isso é muito delicado, porque de certa forma quando crio uma cena, busco sempre o texto primeiro, como o teatro busca a palavra e muitas vezes talvez não venha a inspiração para criar a cena, talvez não seja um caminho, aí eu busco o arranjo, vozes, o que o arranjo diz e as cenas. Eu acho que em primeiro lugar a gente tem que favorecer a voz, a gente é um coro, então eu acho que por mais atores, dançarinos ou bailarinos que sejamos é a voz que é o nosso guia, é a música que está ali, são os arranjos riquíssimos de até seis vozes que tem que estar em evidência, isso tem que vir em primeiro lugar. Existem cenas, isso é uma coisa também muito delicada, porque às vezes a gente imagina, idealiza uma cena e a forma que eu ensino a cena é ruim, não sou claro, às vezes a apreensão e compreensão da cena não é boa, às vezes a execução da cena não é boa, às vezes a ideia é boa e a execução não fica boa, talvez seja por causa desse ruído de comunicação entre o diretor e os cantores. E por isso que essa preparação toda é muito importante para esse momento de criação, porque é ali que eu vejo os limites. O que eu posso fazer de movimentação, o que não vai prejudicar quem tem facilidade e eu posso separar, botar na frente de repente para ser um guia, uma referência ou então destacar em uma cena ou outra. É muito variável, a cena pode prejudicar sim e muito. Eu até hoje não percebi ainda aqui no EmBandoCanto se prejudicou, na verdade eu preciso desse feedback. Às vezes prejudica o arranjo, não o tema em si, porque eu

também fico muito preocupado com o tema, o tema tem que aparecer, é a música que as pessoas ouvem e conhecem. O arranjo pode ser lindo e maravilhoso, mas o tema tem que estar em primeiro lugar na minha cabeça, por isso as cenas serão em função desse tema. Às vezes as cenas prejudicam o arranjo de certa forma, alguma movimentação, uma virada de cabeça do momento, mas eu acho que no fundo as cenas deveriam ajudar, porque se tornam um audiovisual, algo que a gente não só aprecia musicalmente, mas visualiza as cenas em função da música. O cantor tem que atuar de modo que tenha a ver, não adianta também ficar inventando, fazendo coreografias, em uma música que não caiba isto, por exemplo, não vai ter coerência, por isso devemos ter bom senso. Costumo perguntar muito para os coralistas se eles estão se sentindo bem, porque a última coisa que eu quero é expor um cantor na *performance* dele em grupo quando o mesmo não está se sentindo bem, está tímido e tem várias maneiras de lidar com isso, desde colocar ele no fundo do palco até o convencendo de que está tudo bem, que eu sou o olhar de fora, tem a ver com a confiança que eu trabalhei nesses exercícios também e tem a ver, principalmente, com a resposta do público. Quando a gente apresenta um trabalho eu acho que o melhor resultado que a gente têm é quando o público acha incrível, a gente tem que sempre lembrar que faz arte para um público leigo, não temos que pensar que fazemos arte para virtuosos, artistas e atores. Isso é uma coisa que também fico pensando, não adianta ficar fazendo cenas mirabolantes, seria ótimo, porém o mais importante é o público leigo, o espectador que vem aqui, que não sabe de arranjo, cena e arte, mas vive aquilo ali, passa uma hora naquele show e sai transformado, esse é o nosso “gol”. Que essa comunicação se estabeleça e que a cena sirva para estabelecer uma relação com o público e o artista.

4. Como é feita a escolha do repertório?

Esse é o primeiro grupo que estou à frente e esse repertório veio primeiro por uma sugestão do Thiago Ramirez que é da “Burburinho Cultural”, nossa produção. Quando ele nos contratou disse que queria trabalhar um repertório de musicais já que tem essa demanda de musicais no Rio de Janeiro. Isso voltou com força total com muitos musicais estreando e o mercado se expandindo, então ele achou interessante, trabalhar aqui na Baden essa parte de musical, por se tratar de um teatro com música. Comecei a correr atrás desse repertório, pois não

conhecia muito. Na verdade conhecia “Ciclo sem fim” e umas três músicas do nosso repertório atual. Fui atrás, conversando com regentes com quem já trabalhei, Edu Morelenbaum foi um deles, que tem um site e lá tem uma série de músicas, arranjos prontos, simples, fáceis e o interessante é que ele concentrou cento e setenta arranjos com material de estudo. Você vai lá, põe a voz do tenor, por exemplo, ouve e pode estudar em casa. Foi a partir daí que pensei que se eu queria montar um show no final do ano e tinha seis meses para atingir essa meta, deveria ser algo muito rápido. Pensei que a melhor forma seria entrar nesse site e aproveitar todo o material de musical. Foi isso que eu fiz, a gente começou com arranjos que tem no site, depois com outros arranjos que eu conhecia e o Bizzotto me ajudou a fazer o material de estudo, então esse repertório a princípio foi escolhido com o que tinha. O meu sonho na verdade seria pensar na música X e contratar um arranjador. Poderia pedir para o Augusto Ordine, que é arranjador e daria as informações de qual grupo eu disponho. O ideal seria isso: um arranjo que seja a cara do grupo e um arranjador que conheça o grupo. Como foi com o Maurício Detoni: ele viu o show do grupo, ficou felicíssimo com esse trabalho e comentou que seu sonho era ter um coro deste tamanho. Então perguntei se ele poderia fazer um arranjo para a gente e vir ensaiá-lo. Ele ficou agradecido e aceitou de prontidão. Para esse próximo projeto a partir de janeiro, eu fiquei pensando justamente nessa questão: como escolher repertório? Aí eu pensei que a gente veio de um tema que foram os musicais, passamos por musicas americanos, ingleses e brasileiros e agora chega. Eu acho que está bom, temos um produto, esse produto não está fechado, a gente pode mudar quando quiser e a gente pode ainda fazer esse show: “EmBandoCanto e os musicais” em algum projeto, pode até virar um primeiro CD, por exemplo. Estou pensando no próximo tema, mas é difícil, porque tudo é possível. Ao mesmo tempo eu pensei em deixar o tema em aberto, para fazer algo bem solto. Veio-me muitos arranjos desde o início do grupo, fiquei pensando em alguns arranjos excelentes que já cante e pensei que esse grupo pode fazer. É muito abrangente e o interessante também é isso, a gente não ficar limitado. A gente canta em inglês aqui, claro que tem gente com dificuldade, o nosso inglês não é perfeito, mas estou muito animado para trazer alguma coisa em latim e francês. Acho que é muito importante a gente ter essa experiência. Por isso quero abrir um pouco o leque. Quero que o próximo projeto não tenha um tema específico, pelo contrário. Eu quero um Rock ‘n roll com um arranjo do “Bohemian Rhapsody”, por

exemplo, que é do “Queen”, também tem um arranjo lindo que eu canto lá no outro coro, “Sapato Velho”, do Paulo Malaguti Pauleira, feito há um mês e meio atrás e a gente está cantando e eu quero ter essa experiência de testar. Tem “Halleluya” que quero fazer também aqui. Eu cantei “Carmina Burana”, na França, com o Dá no Coro e fiquei pensando em fazer com esse coro só a abertura, por exemplo, seria maravilhoso. Dá vontade de fazer tudo. São muitas ideias, então depende do foco, a gente pode chegar a uma conclusão que vamos fazer um repertório, que seja sobre o passar do tempo e montar um show sobre isso, por exemplo.

5. Você acha que a partitura é importante para os ensaios e apresentações? Por quê?

Para o ensaio eu acho a partitura muito importante, porque a partitura é o nosso mapa. Aqui a grande maioria não lê, mas não tem problema, eu gosto de trabalhar com partitura desde o início, mesmo para a pessoa que não lê, porque “a bolinha sobe, a voz sobe, a bolinha desce e a voz desce”, então eu costumo falar para os corais amadores de empresa que eu trabalho para que tenham a partitura na mão, a gente vai se familiarizando, aprendendo, é uma forma de educação musical também, você tem o contato com o papel, com a partitura, sabe o que é uma armadura, qual é a tonalidade, os saltos, a métrica, o ritmo, o texto que está ali, é o nosso mapa, a nossa referência e que ao mesmo tempo, eu acho que tem que ser suprimido na hora das apresentações. Eu acho que a partitura é o nosso mapa, nossa referência para sempre poder voltar, depois a gente fica um tempo sem ela, uma vez que a gente tenha decorado e vamos pra cena. Ao fazer com cena dá problema, então é preciso cantar com a partitura para lembrar e ir fazendo esse trabalho. A partitura é importante pra fixar, é a memória visual, eu às vezes canto e vejo o arranjo passando na minha cabeça, é mais uma referência do que ficar só na memória, então acho muito importante. Para a apresentação acho importante não ter, porque justamente a partitura se torna um primeiro objeto que a gente não sabe usar, manipular, como a gente está falando de corpo nesse trabalho, esse objeto distancia, cria uma barreira visual de conexão, uma barreira afetiva, emocional do público com o performer.

6. Como é feita a montagem das cenas e músicas de uma apresentação?

Eu costumo sempre partir da música, a não ser que seja um arranjo que eu já conheça aí a cena já está na minha cabeça, mas eu nunca comecei um arranjo pela cena, sempre começo musicalmente e em todos os musicais que eu já participei também foi assim. Minha formação também passa por essa experiência de cantar em musical, que tem essa dinâmica, em todos eles a gente tem a música em primeiro plano, como o primeiro objeto a ser estudado. Então, uma vez que criamos a parte musical, compreendemos que arranjo é esse, que vozes são essas, que timbre é esse, que cor a queremos dar, que intenção, do que estamos falando, a compreensão do texto que estamos cantando, isso tudo faz parte da música. A descoberta da dinâmica e respiração deve ser feita na primeira parte, que é mais trabalhosa e que às vezes também pode se tornar mais chata. Muitas vezes eu mesmo, por ansiedade quero ir logo para a cena, porque gosto de trabalhar com o que o ator pode oferecer, e quero tenha um resultado imediato, mas não tem como assim. A gente tem que trabalhar, tem que limpar, as pessoas tem que estudar. Acho que essa disciplina que a gente falou outrora é muito importante, essa postura do cantor estudar, se comprometer vai dar uma segurança e calma para ele fazer a cena tranquilamente, com o arranjo todo na cabeça. É muito importante que essa parte musical seja bem feita, porque depois vai ser difícil voltar para ela. No calor dos acontecimentos, a gente querendo ir para a cena, eu já ansioso e então esbarro com esses problemas de nota, que foi uma defasagem lá do começo, que possivelmente foi gerada pela falta de um coralista, que gera uma insegurança no outro que canta menos, tem menos experiência ou então o coralista que canta errado com convicção e que leva o naipe inteiro, e de repente esse vício já se segmentou e quando a gente volta vê que está errado e fica difícil consertar, porque depois vai juntar com a cena. Enfim, é um trabalho complexo, mas é importante fazer essa limpeza musical, quero apressar tudo, mas deveria ter mais calma. Eu acho que na cena o importante é que as pessoas estejam bem seguras, porque não adianta você fazer uma cena com dúvida no arranjo, o que acontece muito também. Eu que estou do lado de fora vendo percebo que as pessoas estão apreensivas, preocupadas, existe um olhar voltado para dentro, pensando no arranjo, na hora de estar olhando para fora, em cena. Então primeiro o processo musical é muito importante para então ir para a montagem da cena.

Entrevista com Patricia Costa realizada pessoalmente no dia 16/10/2014.**1. Qual é a sua formação?**

Eu sou licenciada pela UNIRIO, me formei em 1996, tenho Mestrado em música e educação pela UNIRIO e estou no segundo ano do Doutorado também pela UNIRIO. Fora isso eu ainda não completei a minha especialização em regência coral com o Carlos Alberto Figueiredo e tenho alguma formação como professora de inglês e artes cênicas, mas não cheguei a tirar diploma e completar o curso.

2. O senhor (a) considera importante:**a) A técnica vocal (vocalizes e exercícios de respiração)?**

Para o trabalho coral acho fundamentais, porque a técnica vocal é aquilo que vai dar o som do grupo e dependendo do grupo que você tem vai realmente precisar de uma abordagem mais sonora. Às vezes você tem uma turma de iniciantes, desafinados e pessoas que nunca trabalharam com o canto e elas precisam conhecer os fundamentos do canto para, inclusive, não “estourar” a voz durante os ensaios. Eu acho a técnica vocal imprescindível. Quando você tem um grupo mais desenvolvido e dependendo do tipo de repertório que será utilizado, você vai precisar de técnicas diferentes para chegar à sonoridade que está buscando e sem a técnica vocal e compreensão é impossível. Fora isso a própria prática coral de aquecimento e respiração tem que ser vista na técnica vocal.

b) A postura do cantor? Por quê?

É engraçado isso, eu trabalho muito com adolescente e eles adoram “se largar” na cadeira e essa postura é comprovadamente a pior para cantar, porque não trabalha com a coluna de ar e com o diafragma solto e livre para poder fazer apoio, que é a postura fundamental.

Além disso, existe uma postura cênica, que tem que ser explorada quando você faz um trabalho com uma abordagem de movimentação e cena. Por isso essa postura e consciência

corporal também serão fundamentais para o trabalho coral, principalmente para o coral performático.

c) A preparação corporal? Por quê?

Essa preparação corporal, além da questão técnica da própria voz e do resultado que a gente vai obter dependendo da postura do cantor, tem uma necessidade muito maior no caso de um coro onde se propõe movimentação. Eu considero que a preparação corporal seja importante para a vida e para tudo. Por exemplo, você está andando na rua e começa a sentir tensão nos ombros e pescoço, por isso eu acho que essa conscientização corporal que eu aprendi com a Angel Vianna e Himer Vianna é algo que a gente carrega para o resto da vida e porque não estaria também em um coral? Mas se você tem um trabalho específico de movimentação vai precisar muito mais de um corpo “acordado” e a prontidão é sempre muito interessante.

d) Se sim, quais são os exercícios priorizados nos ensaios? A escolha dos exercícios vocais e corporais tem relação com as músicas e cenas que serão apresentadas pelo grupo?

Isso vai depender da demanda de cada grupo. Eu não tenho um padrão, mas presto atenção nos meus grupos e vejo o que eles estão precisando. Por exemplo, eu tenho um coro infantil onde também faço técnica vocal, porque para mim é imprescindível que a criança atinja a voz de cabeça e saiba cantar com a voz mais aguda, mais do que a voz de peito, pois esta não é tão interessante, não propaga tanto no ar, então é melhor que a criança cante na região aguda. Para isso é imprescindível a técnica vocal para que eles entendam como devem emitir. Eu faço uma série de exercícios que em uma entrevista não tenho como demonstrar. Mesmo a parte corporal que é uma descoberta para a criança, e muitas vezes dependendo do grau de desenvolvimento motor que ela tem, também vai ser muito importante para que ela esteja colaborando no coral consciente da sua postura. Por exemplo, todas as minhas crianças sabem que tem uma posição para cantar, que é diferente da posição de se sentar largado, então enquanto eu estou conversando eles podem “se largar” e na hora de cantar eles têm que sentar na beira da

cadeira, tem que estar ereto e com a planta do pé no chão. Eles já sabem disso de antemão, porque é um mantra, é assim em todo o ensaio, a gente vai falando sobre isso e demonstra isso via trabalhos de espelho.

No coro de adolescentes, por exemplo, eu tenho coros iniciantes e coros mais desenvolvidos, então com o coro iniciante existe um despertar para um corpo que é novo, porque na adolescência o corpo está na fase de mudança e isso é muito importante para o ser humano, por isso eu tenho que trabalhar com eles não só uma questão técnica para a voz, mas também uma consciência corporal para que eles consigam andar com alguma elegância, alguns parecem “gafanhotos” (risos), então a gente precisa dar alguns exercícios ou trabalhos para que eles possam entender melhor como o corpo deles está se processando nessa fase de mudança. Com o coro adulto às vezes a gente também tem que quebrar “courageas”, pois cantar às vezes é muito difícil para um adulto, tem muita exposição ou ele mesmo já tem uma série de travas. Então todo um trabalho vocal que tem o corpo acoplado acaba funcionando muito bem para coro em geral, porque eu acho que toda a música que passa pelo corpo é melhor compreendida e assimilada. Gosto muito da abordagem de Dalcroze, eu vejo mesmo que às vezes é uma questão de auto percepção do cantor em qualquer faixa etária. Já trabalhei com idoso, que também tem que ter a noção das limitações do seu corpo, o que ele faz com elas e como equilibra aquilo que ele não consegue mais fazer.

Todos esses trabalhos e faixas etárias vão precisar muito desse trabalho corporal, nem que seja um relaxamento inicial. O coralista às vezes chega para cantar e está muito impregnado com as questões de fora: uma conta que está em atraso, um problema que teve no trânsito, uma prova que ele não foi bem ou uma briga com a mãe. Até ele chegar ao ensaio de fato leva um tempo. Então no início do ensaio se você o traz para a concentração via exercício corporal e percepção isso já acalma e traz concentração para o trabalho que vai ser feito.

3. Em sua opinião, as cenas geralmente prejudicam ou contribuem para o desempenho dos cantores nas apresentações?

Eu acho que isso é muito variável, embora eu seja uma profissional do ramo, tenho sido cada vez mais requisitada como diretora cênica de corais, mas não parto do pressuposto que todo

o coral é cênico, não acho que toda a música serve para a cena. Acho que o que acontece é que às vezes uma música tem que ser cantada com todo mundo parado, com o foco enorme em afinação e respiração. Agora isso não faz dessa música algo impessoal, então o que eu proponho não é só uma questão de cena, mas de expressividade ao cantar. Claro que quando você tem um coro, tem um elenco, é bonito muita gente no palco, muita gente junta, fazendo um trabalho junto e isso acaba irresistivelmente levando a alguma cena. Não acho que tenham que fazer cena sempre, às vezes as cenas acontecem no próprio exercício e no jogo, mas eu não acho que tudo tenha que virar cena. Às vezes uma cena até prejudica, porque desconcentra de algo que tem que estar muito focado. Eu gosto de observar e eu me valho também da minha formação, que não é no teatro, mas sim na música, eu como formada e pós-graduada em música, naturalmente tenho algum discernimento em relação a um arranjo, as dificuldades vocais daquela peça, aonde sublinhar determinadas coisas. Por exemplo, nos meus corais, estou utilizando um determinado arranjo e sei o que eu quero sublinhar e às vezes isso na música não está tão explícito e talvez uma cena possa sublinhar melhor aquilo que estou querendo. Então isso é uma forma bacana de conjugar as coisas. Às vezes isso acontece de uma forma natural e sem a gente se dar conta. Por exemplo, em 1997 eu inscrevi meu coral no concurso FUNARTE e a gente tinha que fazer alguma peça de Francisco Mignone, era obrigatório para todos. E uma das peças que me indicaram foi a “Velha Cotó”. Essa música falava de uma velhinha, o que era interessante porque o meu coro era de adolescentes e eles tinham uma distância muito grande dessa faixa etária e do que a letra queria dizer. E então eu estava ensaiando com os meus alunos e as meninas usavam echarpes e ficavam na frente e os meninos atrás e eles cantaram aquilo para o concurso de uma forma bastante séria até porque era o primeiro concurso que eu estava fazendo, tinha toda uma “cerimônia” e ao mesmo tempo a música é cheia de melismas, não é uma música simples, por isso não quis mexer na música e ficou daquele jeito. Logo após o concurso, eu fui fazer uma apresentação com eles e comecei a brincar mais com todas as músicas que a gente iria cantar. Quando chegou a hora de cantar “Velha Cotó” eu tive a ideia de puxar as echarpes das meninas e botar na cabeça dos meninos e falei que naquele momento eles seriam as velhinhas, você não tem ideia de como mudou tudo. A sonoridade da música ficou diferente e o gosto de cantar a música também. A música é ótima, mas como eles tinham uma cerimônia com ela não conseguiam

mergulhar muito na música. Mas a partir do momento que todos os meninos estavam de echarpe na cabeça fazendo as velinhas e as meninas sabiam disso, a brincadeira era com os meninos, porque elas ficavam absolutamente paradas como no concurso e eles atrás faziam mil cenas, mexiam de um lado para o outro, era muito interessante. Esse tipo de exemplo é um dos achados que a gente tem no período de exercícios e dos ensaios e que podem ajudar muito uma música. Eu tenho muita delicadeza e cuidado na hora de mexer em cena. Não acho que seja para qualquer repertório. O São Vicente a Cappella mesmo, faz algumas coisas onde a gente fica absolutamente parado, mas você percebe no semblante, na forma como a pessoa está cantando aquela letra, que ela está inserida naquele contexto, ela não está pensando que aquele fá sustenido não afinou. Ela está cantando e pensando naquele contexto e naquela afinação, mas com toda uma expressividade cênica. Porque é cena de qualquer maneira e cena não precisa ser movimentação, eu acho que existe essa diferença.

4. Como é feita a escolha do repertório?

Esse é o tema da minha tese de doutorado. É repertório para coro juvenil, de tanto que eu acho importante. Carlos Alberto Figueiredo, informalmente, disse uma frase que ecoou na minha cabeça desde o início do meu projeto de doutorado. Ele disse o seguinte: “o repertório está para o canto coral assim como a bola está para o futebol”. E é fato. O repertório é que vai designar ou desenhar o que vai ser aquele grupo. O repertório é algo para ser pensado com muito carinho e com todo o cuidado do mundo. Eu medito meses sobre uma música, sobre se eu quero ou não fazer aquela música. O repertório envolve saber que coro você tem na sua frente, porque não é qualquer música que qualquer coro pode fazer. Às vezes você tem um grupo e quer fazer uma música muito difícil, vai ser um desprazer e eles não vão entender e será uma grande frustração e às vezes o contrário também, uma música que é fácil demais para um determinado grupo ou que é repetição de uma proposta feita anteriormente e o grupo se sente desmotivado para fazer.

Eu presto muita atenção ao repertório e até na questão cênica, já que tem esse enfoque maior no seu trabalho. A questão cênica vai depender de repertório, pois nem toda música serve para a parte cênica. Se eu estou querendo fazer uma parte com mais movimentação, com mais proposta utilizando o corpo e expressividade teatral, eu tenho que escolher um repertório que

sugira e inspire isso não só para mim, mas para o próprio coro. Então o repertório é a parte fundamental do trabalho e para ser escolhido tem que ser muito pensado. Eu tenho a sorte de já ter muitas rugas então eu já conheço muita coisa (risos), eu já vi muito repertório de partitura ou vi um coro fazendo. Então eu conheço muita música. E tenho a sorte de adorar fazer arranjo, sou arranjadora também, tenho mais ou menos uns oitenta arranjos organizados, espalhados por aí, um monte de gente faz e isso faz com que eu tenha até uma maior liberdade de escolha, porque às vezes tem uma determinada música que eu quero fazer, principalmente quando é canção e música popular, e não tem um arranjo adequado ao meu grupo, até porque os meus grupos são muito específicos. Às vezes tem um arranjo para coro adulto e iniciante, mas é a quatro vozes e eu só tenho três, nesse aspecto eu tenho isso a meu favor, eu escrevo arranjos, então isso também me dá uma liberdade de escolha e de repertório muito maior. Para o repertório tradicional coral, eu também verifico se naquele momento é aquilo que quero fazer com determinado grupo. Eu gosto de misturar, o meu coro juvenil iniciante não faz só Rock'n Roll. Eu acabei de fazer uma temporada onde eles cantavam inclusive música contemporânea. Então é algo que eu abarco de uma forma diferente e acho que isso é saudável. É bacana a gente conhecer e cantar de tudo.

5. Você acha que a partitura é importante para os ensaios e apresentações? Por quê?

Para os ensaios, sim. Acho que a partitura é fundamental no ensaio porque ela me previne da perda de tempo. Eu faço questão que todos os meus alunos tenham partitura, porque a coisa mais abominável é quando eu tenho que dizer: “vamos do compasso vinte e cinco” e o cantor pergunta: “que parte é essa da música?”. Se estiver lá no compasso vinte e cinco, se já entendeu e aprendeu a ler a partitura, eu não tenho que falar muita coisa. A partitura no ensaio serve para mim, e eu sempre falo para os alunos, como um mapa do tesouro. É individual, por isso todo mundo tem que ter a partitura e um lápis, para ir anotando na partitura as suas facilidades, dificuldades ou coisas que eu falo. Por exemplo, ali tem uma respiração que todo mundo tem que fazer, o coralista anota a respiração e nunca vai errar. Às vezes a letra está em outro idioma, ele não conhece aquele fonema, então tenta aproximar do português escrevendo embaixo de cada vez que aparece aquele fonema como vai ser a pronúncia. Isso vai gerar uma economia de tempo,

porque você não vai ter que repetir as mesmas coisas. Então todos os meus alunos sabem, eu sou bem “xiita” com isso. Faço questão que todo mundo esteja com a partitura nos ensaios. Agora tem um momento do ensaio que eu falo para fechar a partitura, pois é a hora de trabalhar a intuição, a musicalidade a partir da compreensão e observação deles e também para decorar, por exemplo, o ensaio geral é sempre sem partitura, aí é ao contrário, faço questão que não tenha, tem que aprender, pois na hora da apresentação é que não vai sair, então tem que tentar decorar agora, dar uma última lida, fechar a partitura e arriscar, porque eu trabalho com música decorada sempre, poucas vezes eu fiz apresentações com partitura. Uma vez o meu coro cantou em um projeto que era para cantar a criação de Haydn, com coro e orquestra, tinha que ser com partitura, não tinha muito jeito. Então você tem que trabalhar outra abordagem com eles, que é saber como fica o corpo segurando uma pasta e que pasta é essa. Tive que trabalhar isso tudo, até porque como o coralista canta de cor e está ali totalmente atento a você se ele não tem o hábito de cantar com partitura, ao colocar a partitura na frente, ele “enterra” a cabeça na partitura e perde a conexão com você e a pior coisa é um coralista que não está conectado com o regente, porque é o regente que está dando toda aquela “amarra”. A única condição que eu terei de ajudar um cantor é se ele estiver olhando para mim, prestando atenção, porque como eu sou o ouvido de fora, eu posso ajudar ouvindo se aquele naipe está “baixo”, posso fazer um sinal para demonstrar isso, posso relembrar a forma de um pedaço, posso trabalhar as dinâmicas, enfim toda essa parte da regência e quando o cantor está com a partitura na frente nem sempre ele lembra que o regente existe, por isso tem que ter um treinamento também para que ele utilize a partitura durante o concerto. Às vezes acontece. Já aconteceu uma vez, eu fui fazer o “Oremos”, de Edu Lobo e Chico Buarque, do Grande Circo Místico com as minhas meninas cantoras e é uma música difícilíssima, com uma série de mudança de compasso e a gente tem que usar a partitura, mas eu fiz toda uma cena elas onde elas apareciam com asas e aquela partitura já deixou de ser uma partitura simplesmente e já era uma pasta como se fossem anjos e tinha todo um adereço na pasta para dar essa sugestão de paraíso. Então acabei utilizando a pasta de uma forma cênica para algo que era uma demanda daquela música especificamente. Mas eu prefiro trabalhar com tudo decorado, acho que a pasta pode dispersar bastante.

6. Como é feita a montagem das cenas e músicas de uma apresentação?

Vamos por partes, primeiro como é feita a montagem da música. Normalmente os meus corais levam um tempo de leitura, um tempo para amadurecer o que leram e aos poucos tentar decorar, nem que seja por trechos, trabalhar a sonoridade daquele aspecto, antes de começar a leitura tem toda uma contextualização, já que eu acho que repertório é fundamental, eu contextualizo. Então se estou falando de um determinado compositor, eu trago dados ou peço que eles procurem dados daquela composição, daquela época, enfim, mesmo da música popular, do que estamos falando hoje. Às vezes eu focalizo a letra, eu acho que se a música tem letra tem que ser bem dita e bem interpretada. Isso é um aspecto até na adequação ao repertório. Nem toda letra inspira determinado grupo e essa adequação para mim também é fundamental, então eu procuro saber o perfil daquele coro que vai cantar aquela canção. Uma vez a música estando absorvida, eu começo a levantar todo mundo, tiro as cadeiras da sala, para trabalhar essa música. Não tem como trabalhar cena sem a música estar de cor, porque uma coisa atrapalha a outra. Então a música não estar de cor atrapalha a cena, porque você não se concentra e vai fazer uma cena então esquece a letra e também atrapalha a música. Eu gosto quando a música já está bem sedimentada. Como eu trabalho isso? Varia. Eu nunca chego com nada pronto, com uma ideia já pronta na minha cabeça. Eu penso e visualizo muito, mas é tudo sugestão porque acho que cada grupo é um e cada grupo vai me dar uma resposta diferente. E é lindo esse trabalho coletivo, ver os alunos trazendo propostas e quando eu consigo escolher um que teve uma ideia no meio de todo mundo, sugiro que trabalhemos dessa forma e assim as ideias vão sendo construídas. Eu não tenho nenhuma pretensão de coreografá-los, até porque eu não sou coreógrafa e acho que a cena no coral, como eu concebo, tem muito a ver com o que eu aprendi com Reinaldo Puebla lá de São Paulo. Ele é um argentino que mora a mais de quarenta anos em São Paulo e que foi a pessoa que mais me ensinou sobre cena vocal em coro e é a pessoa com quem eu mais me identifico. Ele é do teatro e quando vi o trabalho dele pela primeira vez eu falei: “Nossa! Alguém que traduziu o que eu penso de uma cena em um coral”. Então o trabalho acaba sendo feito no coletivo, trazendo muitas ideias a partir dos alunos e do coro e eu sempre deixo claro para eles que estou experimentando, nada está pronto. Muitas vezes eu faço trabalhos cênicos apenas como exercício

e não apresento como cena, mas aquele trabalho cênico ajudou na interpretação de uma determinada música. Então vou fazendo de acordo com a minha intuição, na verdade sou uma pessoa bastante intuitiva e as cenas são montadas a partir de uma urgência, elas não são gratuitas, são a partir de uma necessidade de mergulhar mais naquele contexto. Então depende muito dessa necessidade que eu vejo no coro e daquela música pedir, por exemplo, eu faço uma música com o São Vicente a Cappella, que é o “Daemon Irrepat Callidus” que é uma peça contemporânea, cantada em Latim, ou seja, com todas as distâncias do “cantor, classe média, Rio de Janeiro, 2014”. E para eles entrarem mais no universo da música, a gente fez um exercício sobre a maldade, o perverso e a desconfiança. A música lá pelas tantas fala que o mal perpassa, está aí, mas se você tiver Jesus no coração, você terá a sua salvação. Então eu brinquei muito com eles de fazer um trabalho “macabro”, dei exemplos de “O Bebê de Rosimery”, fui alimentando eles dessas situações de susto, medo, desconfiança, “Inferno de Dante”, fui pincelando para eles essa linguagem e deu-se uma cena sensacional, só que a música é bastante difícil, então eu pensei que a cena iria acabar atrapalhando a voz e não atrapalhou. A primeira vez que a gente cantou essa música estávamos parados e só tínhamos esse exercício como background, com um fundo, para que eles se inspirassem e cantassem mais conectados. Mas depois de certo tempo a gente assumiu de cantar daquele jeito, então a gente faz a cena daquele jeito onde quer que a gente vá, quando entra aluno novo tem que aprender a cena e isso os inspirou muito. Esse foi inclusive um exemplo de uma música que eu achava muito difícil de fazer cena, mas acabou que a cena ajudou, porque criou uma série de símbolos e cerimônias que fez com que eles modificassem até a técnica vocal, porque não dava para cantar essa música com aquela postura cênica e com a voz de MPB e Bossa Nova. Não era isso, tinha uma impostação maior, necessidade de apoio muito grande, eles conseguiram brincar com isso e foi muito bacana. Às vezes as cenas são construídas encima de um exercício, outras vêm da própria ideia da música. Por exemplo, a peça que eu fiz com o coro de iniciantes, o SVEM, chama-se “Tema e variações de ser”, do Daniel Reginato, lá de São Paulo. A gente gravou essa peça, com o São Vicente a Cappella na Sala Funarte, em 2009. É uma música que discute o que nós somos, tinha todo um contexto que eu estava fazendo com eles no show e tinha uma hora que eles falavam assim: “eu sou o PIB!”, “eu sou o público alvo”, “eu sou cliente” ou “eu sou estatística” e eu tinha um bando, porque o meu coro começou com

cento e dez pessoas esse ano, era muita gente. E quando a gente estreou não tinha cento e dez, mas tinha quase noventa, então era muita gente no palco. E eu vi naquele momento uma possibilidade bacana de brincar com a movimentação e dar uma sugestão de massa, já que eu tinha tanta gente. Então um falava do canto do palco: “eu sou cliente” e eles tinham que repetir a palavra cliente e isso dava até alguns sons diferentes e aquela massa de gente ia para perto daquele que tinha dito que era cliente, como uma metáfora da vida de gado que a gente vive, o outro berrava do outro lado: “eu sou o público alvo” e todo mundo ia para perto e mais um falava “eu sou estatística” e todo mundo pensava em ser estatística” e isso foi uma cena que apareceu naturalmente por conta de uma demanda da própria música e porque eu tinha um coro imenso para fazer isso. Se eu tivesse um coro com vinte pessoas não teria o mesmo efeito. É uma questão de estarmos com os canais da criatividade abertos, não ter preconceitos ou medo e saber ousar, saber quem nem tudo será utilizado para um concerto, mas que como processo de ensaio é absolutamente válido.