



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCELLO TELES

CORAL UNIFESP:
O CORO CÊNICO COMO UM ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS
MÚSICO-PEDAGÓGICAS

Orientadora: Prof^aDr^a Vania Malagutti

MARINGÁ

2023

MARCELLO TELES

**CORAL UNIFESP:
O CORO CÊNICO COMO UM ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS
MÚSICO-PEDAGÓGICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

Orientadora: Prof^aDr^a Vania Malagutti

Linha de Pesquisa: I – Processos de Ensino e Aprendizagem da Música

MARINGÁ

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

T269c

Teles, Luiz Marcello Franco

Coral UNIFESP : O coro cênico como um espaço de experiências músico-pedagógicas / Luiz Marcello Franco Teles. -- Maringá, PR, 2023.

214 f. : color., figs., tabs.

Orientadora: Profa. Dra. Vania Aparecida Malagutti da Silva Fialho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Educação Musical. 2. Coro Cênico. 3. Canto Coral. 4. Experiência. I. Fialho, Vania Aparecida Malagutti da Silva, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD 23.ed. 780.7

FOLHA DE APROVAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE Mestrado

CORAL UNIFESP: O CORO CÊNICO COMO UM ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS MÚSICO-PEDAGÓGICAS

Mestrando: LUIZ MARCELLO FRANCO TELES

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Universidade Estadual de Maringá, como requisito
parcial para a obtenção do título de mestre em Música.**

Linha de Pesquisa: Processos de Ensino e Aprendizagem da Música

**PROF^ª DR^ª VANIA APARECIDA MALAGUTTI DA SILVA FIALHO– UEM – Presidente
da Banca**

PROF. DR.SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FIGUEIREDO– UDESC

PROF^ª DR^ª ANDREIA PIRES CHINAGLIA–UEM

PROF. DR. JOHN KENEDDY PEREIRA DE CASTRO– UEM– Suplente

PROF. DR. PAULO LOPES – UEM - Suplente

Maringá, 02 de Outubro de 2023.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Célia e ao meu pai, Luiz, pela vida a mim concebida, pela educação primorosa, pela promoção do meu estudo de música desde a infância e por acreditarem em meus potenciais, mesmo quando nem eu acreditara, incentivando-me desde sempre. Um agradecimento especial pela compreensão da minha vontade e necessidade de ingressar no Programa de Mestrado em Música, em tempos tão difíceis de pandemia, para que eu pudesse crescer academicamente e profissionalmente. Amo-os como amo minha própria vida!

Ao meu irmão, Bruno e minha cunhada, Marina pela presença contínua em minha vida e por me estimularem sempre no caminho que escolhi trilhar, referindo-se a mim como o artista da família, mesmo tendo eles também a arte pulsando em suas veias.

Aos meus sobrinhos, Augusto e Helena, pelo amor e carinho dispendidos a mim, em nossas brincadeiras, conversas e convivência fraternal. Agradeço também a compreensão quando viam que o tio estava “trancado no escritório dele” para os estudos dominicais, dias em que mais ansiavam por minha presença junto a eles.

Aos meus irmãos, Matheus e Luiza e minha madrasta Tânia que, mesmo à distância grande, torciam por mim e, por meio de suas palavras de incentivo, acreditavam em meus potenciais.

À minha tia Selma, minha segunda mãe, que, além de tia-mãe, foi professora doutora da Universidade Estadual de Maringá por algumas décadas, na área de Farmácia, e constantemente dialogava comigo a respeito da vida acadêmica, das pós-graduações, de pesquisa quantitativa e qualitativa, entre outros, sempre incentivando-me a ingressar no Programa de Pós-Graduação em Música.

À minha orientadora, professora Dra. Vania Malagutti, pelo olhar clínico sobre todas as questões inerentes à orientação ou até mesmo transpondo as barreiras da mesma; sempre dedicada e atenciosa, nas minhas boas e más horas, incentivando-me a trocar de tema de pesquisa para um que representasse melhor a seara musical por mim percorrida até então. Sou grato por seu companheirismo, por sua inspiração e por sua amizade. Pelas muitas horas de conversas, pela oitiva de meus áudios, gravados no metrô de São Paulo, enquanto eu retornava das minhas análises de campo, os ensaios. Também sou grato pelo aprendizado e trocas, onde eu me senti totalmente acolhido e instigado a continuar trilhar os caminhos da pesquisa, da ciência e da educação musical.

Ao maestro Eduardo Fernandes, do Coral Unifesp, de São Paulo que, prontamente disse sim à realização da minha pesquisa, abrindo as portas do Campo de Pesquisa. Sou grato pelo seu profissionalismo, no que tange ao seu olhar sensível para o canto coral, pela arte do coro cênico e pela música brasileira. Também agradeço sua amizade, caronas, conversas em bares, lanchonetes e em jantar em sua residência.

Aos integrantes do Coral Unifesp pela disposição em participar prontamente da pesquisa, pelo acolhimento no coro, como pesquisador e como coralista, nos momentos que eu me vi me como observador-participante de algumas etapas do projeto. Um agradecimento especial aos que doaram parte do seu tempo para responderem à entrevista individual, abrindo a porta de suas casas e seus ambientes de trabalho para colaborar com a produção dos dados gerais. Um obrigado quentinho aos que construíram um elo mais forte comigo, seja em redes sociais, seja com

mensagens ao longo da semana, com teor de apoio, de preocupação, de incentivo ou mesmo de assuntos variados.

À Sônia Côrtes e ao Yuri Pingo, grandes amigos paulistanos que abriram as portas da sua residência para que lá fosse minha morada nas 22 vezes que fui aos ensaios do Coral Unifesp em São Paulo, muitas vezes permanecendo por mais de uma semana seguida por lá, por me fazerem me sentir parte da casa e da família, me fornecendo a chave da casa para quando eu chegasse muito cedo na cidade e para que eu tivesse a liberdade de sair e retornar conforme minhas necessidades. Sentir-me parte da família é ir com a Sônia ao médico, ao mercado, às compras de utensílios domésticos; é receber um prato de comida no quarto, quando eu estava preso no quarto, no andar de cima, com meus prazos vencendo. Passa um filme na mente e só tenho coisas boas a me recordar. Muito obrigado!!

A um grupo de pessoas amigas que eu nomino “apoiadores da minha pesquisa”, que, com muita sensibilidade, colaboram financeiramente para que eu conseguisse fazer todas as viagens São Paulo, um gasto extra em meu orçamento num momento em que minha receita estava muito justa em relação às minhas despesas, ainda sem recursos de bolsa. Faço questão de nominá-los um a um, uma vez que depositaram em mim confiança, respeito e admiração – e não apenas o valor monetário: Andréa Diniz, Aninha, Antônia Felice, Bruno Teles, Célia Franco, Cleide Lacar, Elaine Sfaciotti, Ivani Picioli, Karina Pupo, Limercy Franco, Lúcia Bertin, Luiz Teles, Ronald Pinto (*in memoriam*) e Selma Franco.

Aos professores do PMU, pelos conhecimentos compartilhados, pelo apoio na realização de cada etapa do processo, pelas dúvidas sanadas e por buscarem encaminhar a nós, mestrandos, da melhor maneira dentro do programa, com profissionalismo e amizade.

Aos meus colegas de turma de mestrado, pela amizade, pelos papos descontraídos e também pelos papos sérios, que não foram poucos [risos]. Só nós sabemos como foi passar por esse processo, em épocas de distanciamento social, quando na ocasião de cumprimento das disciplinas dos créditos, em 2021.

À minha querida UEM por ter proporcionado minha formação como Bacharel em Música – Regência Coral, assim como seguir concedendo-me oportunidade de aprimoramento profissional e acadêmico, por meio do meu ingresso no programa de mestrado. Viva a universidade pública brasileira!!!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo suporte financeiro concedido a mim, nos últimos meses do meu processo como acadêmico, para que eu pudesse concluir esta pesquisa. Viva a ciência!!!

Aos meus amigos e amigas, pelo apoio, compreensão de alguns “Nãos” que temos que dizer nas etapas de estudo das disciplinas e, posteriormente em coleta de campo e escrita da dissertação. Vocês são o esteio da minha vida, como dizem as boas línguas, são a família que podemos escolher.

A todos os membros do grupo de pesquisa Educação Musical, Tecnologias e Sociedade pelo conhecimento compartilhado. Um agradecimento especial às coordenadoras do grupo, Profa. Dra. Cássia Virgínia de Souza e Profa. Dra. Vania Malagutti, pelo apoio e maestria na condução dos trabalhos.

Aos meus coralistas, por me lembrarem sempre o porquê e por quem vale a pena continuar buscando progredir sempre como profissional e como ser humano.

Também sou muito grato a Deus, por, além de conceder minha vida, me fortalecer em meus propósitos e desafios diários, em busca do meu aprimoramento intelectual e moral, buscando ser um ser humano melhor a cada dia, com apoio incomensurável da espiritualidade maior.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

A presente pesquisa teve como tema “o Coro Cênico nos processos de formação musical de seus integrantes”. O campo de pesquisa foi o Coral Unifesp, da Universidade Federal de São Paulo, na cidade de São Paulo. Com os vieses da pesquisa qualitativa, este estudo de caso pretendeu compreender como as experiências de formação musical foram construídas nos ensaios, apresentações e demais ações em um coro cênico, com bases, especificamente, nas experiências do Coral Unifesp. Em outras palavras, busquei investigar de que maneira o coro cênico contribuía para a construção de processos pedagógicos e musicais peculiares nos participantes envolvidos e que transformações socioculturais se perpassaram nos mesmos. As construções de dados ocorreram por meio das técnicas de observação participativa, sessões de roda de conversa e entrevistas individuais semiestruturadas, de abril a dezembro de 2022.. Abordo, ainda, de forma breve, a origem do coro cênico, além de discutir conceitos acerca deste termo. O referencial teórico toma como fundamento o conceito de Experiência no campo da educação, defendido por Jorge Larrosa (2011), bem como na relação da Arte com a Experiência, defendida por John Dewey (2010 e 2015). Os resultados apontaram o descompasso entre a prática de coros cênicos e a produção de pesquisas nesta modalidade de coro, a sólida conexão dos coralistas com o grupo, numa espécie de sensação de pertencimento. *In loco*, pude observar e atestar que o coro desenvolve habilidades e Experiências formativas em seus participantes, no que diz respeito a competências peculiares ao coro cênico, necessárias a um coralista de modo geral, como cantar desvinculado do naipe, movimentar-se com expressão corporal e facial enquanto canta, cantar sem regência, ganhar independência da partitura, aprimorar o ouvido harmônico, entre outros. Além disso, o coro cênico desdobra Experiências internas nos ensaios e apresentações em aprendizados para a vida, que transformaram os indivíduos nos seu próprio cotidiano, o que parece ser um motivo que retroalimenta o deleite dos participante em decidirem permanecer no grupo. Essas Experiências provocaram uma mudança interna de paradigmas, de sensações, de maneiras de enxergar a si mesmo e de enxergar o mundo. Assim, pude compreender como todas essas Experiências de formação musical, artística e cultural supracitadas foram construídas durante os ensaios, apresentações e demais ações do Coral Unifesp, corroborando para que ele seja um dos coros cênicos de referência em nosso país.

PALAVRAS-CHAVE:

Coro Cênico; Experiência; Educação Musical; Transformação Sociocultural.

ABSTRACT

The present research had as its theme “the Scenic Choir in the musical formation processes of its members”. The research field was Unifesp Choir, at Federal University of São Paulo, in São Paulo. As qualitative research, this case study intended to comprehend how musical training experiences were constructed in rehearsals, presentations and other actions in a scenic choir, specifically based on the experiences of the Unifesp Choir. In other words, I sought to investigate how the scenic choir contributed to the construction of peculiar pedagogical and musical processes in involved participants and which sociocultural changes occurred in them. Data collection took place through participatory observation techniques, focus group sessions and semi-structured individual interviews, from April to December 2022. I also briefly bring the origin of the scenic choir, in addition to discussing concepts about this term. The theoretical framework is based on the concept of Experience in the field of education, defended by Jorge Larrosa (2011), as well as the relationship between Art and Experience, defended by John Dewey (2010 and 2015). The results showed the disengage between the practice of scenic choirs and the production of research in this type of choir, the solid connection between the choristers and the group, as sense of belonging. On site, I was able to observe and attest that the choir develops skills and formative experiences in its participants, regarding peculiar skills to scenic choir, necessary for choristers, in general, such as singing independently from the section, moving with body and facial expression while singing, singing without conducting, gaining independence from the score, improving harmonic hearing, etc. Furthermore, the scenic choir incites internal experiences in rehearsals and presentations into lessons for life, which transformed individuals in their own daily lives, which seems to be a reason that feeds back on the participants' pleasure in deciding to remain in the group. These Experiences caused internal change in paradigms, sensations, ways of seeing oneself and the world. Thus, I was able to understand how all these musical, artistic and cultural training experiences mentioned above were constructed during the rehearsals, presentations and other actions of the Unifesp Choir, attesting it to be one of the reference scenic choirs in our country.

KEY WORDS:

Scenic Choir; Experience; Music Education; Sociocultural transformation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	CIA VOX (2004)	19
Figura 2:	Coro Cênico do SESC (2013)	21
Figura 3:	Capa do CD “Os Saltimbancos e outros bichos”	50
Figura 4:	Gravação da canção “Barravento”	53
Figura 5:	Gravação da canção “Barravento”	53
Figura 6:	Quintal da Sra. Nilza	63
Figura 7:	Quintal da Sra. Nilza	64
Figura 8:	Coral Unifesp se alongando no palco do Teatro Unifesp	65
Figura 9:	Roda de conversa 1	77
Figura 10:	Roda de conversa 1	77
Figura 11:	Roda de conversa 1	78
Figura 12:	Jogos teatrais	106
Figura 13:	Cenografia	109
Figura 14:	<i>Print</i> mostrando as duas figuras para “Questão de Classe’	111
Figura 15:	Soprano cantando para as Contralto	115
Figura 16:	Naipes masculinos cantando para os femininos	115

LISTA DE CÓDIGOS QR

NESTA DISSERTAÇÃO, O LEITOR TAMBÉM VAI VIVENCIAR A EXPERIÊNCIA DE ACOMPANHAR ALGUNS DOS MOMENTOS SONOROS E CÊNICOS PROPOSTOS, PARA CONHECER UM POUCO DO HISTÓRICO DO CAMPO DE PESQUISA, OS PROCESSOS E ETAPAS PELOS QUAIS PASSARAM, PARTE DOS RESULTADOS E, ATÉ MESMO MOMENTOS INFORMAIS.

APONTE A CÂMERA DO SEU CELULAR PARA OS CÓDIGOS QR DISPONÍVEIS E EXPERIENCIE! DELEITE-SE!

Código QR 1:	Ciranda da Bailarina	17
Código QR 2:	Live “Trívias de Salão” em 2020	52
Código QR 3:	Live “Trívias de Salão” e “Trívias de Estado Civil” em 2021	52
Código QR 4:	Transição de “Barravento” para “Colapso” – das projeções para o palco	54
Código QR 5:	Homenagem para Sra. Nilza	65
Código QR 6:	Roda de conversa 1	79
Código QR 7:	Primeiro Movimento Cênico de “Questão de Classe”	112
Código QR 8:	Primeira Passagem Cênica de “O Homem da Lua”	113
Código QR 9:	Lapidação de “Questão de Classe”	114
Código QR 10:	Vídeo em <i>Timelapse</i> das “Trívias Dançantes”, “Trívias de Classe” + intervenção dos <i>Clowns</i>	116
Código QR 11:	Encerramento “Caymmi, Lendas do Mar” e “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas”	120
Código QR 12:	Final de “Questão de Classe” em <i>looping</i> harmônico	140
Código QR 13:	Transição em “Caymmi, Lendas do mar”, com um toque de tambor	144

LISTA DE QUADROS

Quadro 1:	Funcionamento do Coral Unifesp	28
Quadro 2:	Textos com a Temática “Coro Cênico”	42
Quadro 3:	Canções, Autores e Arranjadores de “Trívias em Canções – Retalhos de Cena”	55
Quadro 4:	Quadro de Observações	73
Quadro 5:	Sessões de Roda de conversa	79
Quadro 6:	Quadro de Entrevistas Semiestruturadas	84
Quadro 7:	Quadro de Relatos de Observação	87

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	16
1. VARRENDO E ILUMINANDO O PALCO: QUE CENAS VIRÃO?.....	23
2. REBOBINANDO AS CENAS: O QUE HÁ DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA	
 SOBRE CORO CÊNICO	31
2.1 Conceitos e Origens do Coro Cênico	31
2.2 O Coro Cênico no Cenário Brasileiro	38
2.2.1 Alguns Coros Cênicos do Centro-Sul do Brasil	39
2.3 Das publicações científicas acerca do tema	41
3. CORAL UNIFESP: CORO CÊNICO FOCO DESTA PESQUISA	46
3.1 Conhecendo mais o Coral.....	46
3.2 Trívias em Canções – Retalhos de Cenas: um espetáculo híbrido	51
4. O PANO DE FUNDO DA CENA: REFERENCIAL TEÓRICO E ESTRATÉGIAS	
 METODOLÓGICAS	56
4.1 Referencial Teórico	56
4.1.1 Jorge Larrosa e a Experiência	57
4.1.2 A Experiência na Ótica de John Dewey.....	59
4.2 Estratégias Metodológicas	61
4.2.1 Primeiras Decisões e Primeiros Contatos ao Cerne do Grupo.	61
4.2.2 Pesquisa Qualitativa	66
4.2.3 Estudo de Caso	68
4.2.4 Técnicas de Pesquisa para a Construção dos Dados	70
4.2.4.1 As Observações	70
4.2.4.2 As Rodas de Conversa	76

4.2.4.3 As Entrevistas Semiestruturadas	80
4.2.5 Do Manuseio à Análise dos Dados Construídos	85
5. O MOTOR E O COMBUSTÍVEL EM CENA: A VIDA COTIDIANA DO CORO CÊNICO	91
5.1 Aquecendo os Motores do Canto e da Cena: Os Ensaios	92
5.1.1 Ensaio Musical e Ensaio Cênico	96
5.1.1.1 Da Leitura à Lapidação dasObras	101
5.1.1.2 Jogos Teatrais e a Construção das Cenas: Cenografia e Coreografia.....	104
5.1.2 Ensaio de Música e Cena	107
5.1.3 Ensaios Finais e Construção do Espetáculo	116
5.1.4 Apresentações Públicas e Registros de Materiais Audiovisuais	120
6. O COMBUSTÍVEL QUE GERA SOM E MOVIMENTO: AS CENAS DO PALCO E AS CENAS DA VIDA	125
6.1 Da Chegada à Permanência no Coral Unifesp	125
6.2 Das Experiências Formativas Individuais e Coletivas	135
6.3 Das Experiências Acumuladas em Ensaios e em Apresentações	139
6.4 Dos Aprendizados na Arte para a Vida	152
6.4.1 Aprendizados Musicais	152
6.4.2 Outros Aprendizados	159
6.5 Do Pertencer ao Coral Unifesp à Sensação Individual do Pertencimento	170
7. O CERRAR DAS CORTINAS: AS CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
8. REFERÊNCIAS	185
APÊNDICES	189
APÊNDICE A: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	190

APÊNDICE B: Roteiros de Entrevistas	193
8.1.1 Participantes do Coro	193
8.1.2 Roda de conversa	196
8.1.3 Regente	197
APÊNDICE C: Carta de Apresentação de Projeto de Pesquisa ao Campo ...	199
APÊNDICE D: Carta de Anuência	201
ANEXOS	202
ANEXO A: Mapa das Cenas	203
ANEXO B: Parte da Cenografia de “Questão de Classe” Entregue ao Coro	214

PRÓLOGO

“A música em conjunto é a personificação social de uma das competências exclusivas do ser humano.”¹

Minha história com o Coro Cênico se inicia no ano de 2001, na ocasião da vinda do Coral Unifesp, de São Paulo para a VI edição do Festival Internacional de Corais de Maringá, então organizado pelo Cobra Coral de Maringá, um coro independente que ainda participo, desde 2000, do qual tenho muito orgulho de fazer parte da sua história e tê-lo na minha, pois pude me desenvolver como cantor, como regente, ampliar meu repertório coral e me apaixonar ainda mais pelo canto coral. Além disso, foi por intermédio do Cobra Coral que pude conhecer maestros e coros de diferentes partes do Brasil e do mundo, viajar a lugares que provavelmente não viajaria e coordenar setores do Festival Internacional de Corais, por mais de 20 anos.

E foi no segundo ano participando da equipe de coordenação do Festival Internacional de Corais de Maringá que convidamos o Coral Unifesp, de São Paulo, para apresentar seu espetáculo do ano corrente. É uma história que vem do coração? Sim, é uma história que me toca num lugar muito especial. Eu, com 20 anos de idade, regente do Coral da AMEM e regente assistente do Cobra Coral há quase 2 anos, já me sentia capaz de liderar grupos e quem sabe, fazer parte de um grupo como aquele ou mesmo, um dia, me tornar regente de um grupo como tal.

No entanto, com essa idade, apesar da aparente soberba e da não temeridade aos obstáculos – comum aos jovens adultos – já era latente em mim um espírito de liderança, buscando atingir objetivos e superar desafios. Meus amigos e coralistas me apoiavam e me encorajavam: “Marcello. Você tem que desenvolver um trabalho assim aqui em Maringá...” ou “Marcello, vamos montar um coro cênico também. Que tal?”

¹ Texto extraído do portal da SAMP – Sociedade Artística Musical dos Pousos, em Portugal. (<https://www.samp.pt>)

Falas assim aconteceram após a passeata cultural, no sábado de manhã, como programação do Festival de Corais, na qual todos os grupos desfilavam pelas avenidas do centro de Maringá, num alvoroço humano, parando o trânsito e o comércio. Em média, doze corais caminhavam. A cada meia quadra, mais ou menos, num ponto estratégico, com uma marquise de loja espaçosa, um grupo parava e cantava uma de suas obras. Eram aplaudidos pelos outros corais, funcionários das lojas e os transeuntes. Cada grupo se apresentava cerca de duas vezes na passeata toda, que durava de 2 a 3 horas da manhã de sábado.

Eis que chega a vez do Coral Unifesp se apresentar. Eles estavam trazendo o espetáculo “O Grande Circo Místico”, naquela ocasião, e a primeira música que cantaram na passeata foi “A Ciranda da Bailarina”. O grupo se posicionou diferente. Não era a tradicional meia-lua, não tinha a figura do regente, que, de longe e fora da cena, só entoou um arpejo discretamente e estalou os dedos. O grupo se dispôs em bloco para iniciar a cantar – mais tarde, em ocasiões futuras, aprendi que estavam em três planos: o **plano baixo**, praticamente agachados, na linha de frente; **plano médio**, curvados logo atrás dos integrantes em plano baixo e **plano alto** em pé, atrás dos integrantes em plano médio, com o corpo projetado para frente.

Código QR 1: experiência com uma performance de “Ciranda da Bailarina”, do espetáculo “O Grande Circo Místico”



A letra da música diz que “todo mundo tem lombriga, ameoba, marca de vacina, piolho, um irmão meio caolho, etc... só a bailarina que não tem”. O grupo interagia cantando, se movimentava, com passos ora coreografados, marcados, ora livres, mas com um propósito, numa afinação impecável, gerando euforia em todos os presentes. No código QR ao lado é possível acessar a canção “Ciranda da Bailarina”, numa apresentação de 2014. Descrevo essa cena, na passeata, pois foi muito marcante. O grupo ainda não tinha se apresentado no palco do Festival. Na mesma noite, apresentaram o espetáculo todo,

que durou cerca de uma hora, com mais de uma dezena de músicas da temática de circo, unidas por um enredo, com figurino, luz de palco, cenário de fundo. Foi um sucesso de

público. Fora a primeira vez que Maringá recebera um grupo com tais características. Não havia palavras para descrever esse encerramento daquela edição do Festival de Corais de Maringá. Estreitei laços com o maestro e diretor musical e com o diretor cênico.

No ano seguinte, 2002, o Coral Unifesp foi novamente convidado a vir à VII edição do Festival Internacional de Corais de Maringá. Vieram com o espetáculo “Caymmi – Lendas do Mar”, em homenagem a Dorival Caymmi, com suas canções praieiras, que falavam de pescadores, de iemanjá, do mar como elemento romântico, fonte de trabalho e recursos e como traiçoeiro. Mais uma vez. Foi um espetáculo marcante! A novidade, naquele ano, foi que Eduardo Fernandes e Reynaldo Puebla, os diretores musical e cênico, respectivamente, foram contratados pelo Festival de Corais a ministrar uma “Oficina de Coro Cênico” por 1 semana, após o Festival de Corais. Coralistas de diversos corais, bem como alguns dos regentes, principalmente dos grupos de Maringá se inscreveram na oficina e permaneceram, de manhã e a tarde, aprendendo algumas canções a quatro vozes com Eduardo e fazendo exercícios cênicos com Puebla. Nos últimos dias, a movimentação cênica foi sendo desenvolvida com o grupo, de maneira orgânica até termos um “miniespectáculo”. Foi uma experiência muito enriquecedora.

Dali mesmo, em outubro de 2002, a empolgação foi gigante, tanto da minha parte quanto de cantores² que tinham participado da oficina. Fizemos reuniões na Secretaria de Cultura de Maringá, inclusive na casa do então secretário, Sr. Eduardo Montagnari, objetivando verbas para que pudéssemos montar um grupo e ter recursos financeiros para fazer figurinos, cenário e dar uma contrapartida para a sociedade por meio de oficinas em escolas e apresentações.

Assim, nos dois meses finais de 2002 e janeiro de 2003, estruturamos o grupo que passaria a se chamar CIA VOX, nome escolhido em votação, por aproximar ao nome dado às companhias de teatro (que levam CIA no nome), porém dizendo que o nosso forte era a VOZ. Nessa altura, após duas vindas a Maringá e vários dias de oficina – conversas nos cafezinhos, nos almoços e nos bares e restaurantes, à noite – Eduardo Fernandes já era uma figura muito estimada. A tal ponto que ele me forneceu as partituras do primeiro

² Marcelo Nakashima, Carlos Roberto, Bruno Teles, Valfrido França, Katiane Reis foram cantores recém saídos da oficina de Coro Cênico, dispostos a formar um grupo, sob minha direção.

musical que eles montaram, em caráter de exceção e com a condição de que eu não disseminasse, com



Figura 1: com a CIA VOX (2004) recebendo troféu de participação no Festival de Corais de Paranavaí, com a apresentação de “Os Saltimbancos”

arranjos exclusivos e pagos. O Musical era “Os Saltimbancos”, de Chico Buarque, que em nossas mãos passou a se chamar “Os Saltimbancos a Quatro Vozes”.

Criamos uma curadoria³ que se reunia para deliberar sobre os assuntos do grupo, desde montagem das cenas, contratação de diretor cênico, assuntos financeiros, entre outros. Nossas reuniões eram à noite, num clima amistoso, com muita empolgação para a construção da tarefa. Depois, muito vinho, cantoria abrindo vozes. Não dava vontade de finalizar e esse sentimento era comum a todos do grupo.

³ A curadoria era composta por, então, jovens sonhadores, que desejaram implantar o projeto e criar a Cia Vox, composta por mim, Marcello Teles, diretor musical do grupo, Marcelo Nakashima, músico prático (violonista e cantor), coralista do grupo e idealizador do projeto junto à prefeitura e Carlos Roberto, cantor, ator, coralista e tesoureiro e designer do grupo.

Nosso espetáculo foi tomando cara, as músicas foram aprimoradas a cada dia, valorizando o requinte dos arranjos. As marcações de cenas aliadas aos exercícios promovidos pelo diretor cênico foram trazendo nossa identidade. Fizemos cerca de 10 sessões em 2003, com cobrança de ingresso a preços módicos. Casa cheia toda sessão. As crianças amavam os quatro personagens – o jumento, o cachorro, a galinha e a gata. Muita gente viu mais de uma vez. Muitos regentes de corais da cidade e da região compareceram e teceram elogios ao trabalho.

No ano seguinte, permanecemos ensaiando e apresentando nos teatros Barracão e Reviver, em Maringá, em várias sessões ao longo do ano, bem como em várias cidades da região, festivais de corais, com o espetáculo todo, encerrando o evento, inclusive no Festival de Maringá, em 2004, na XIX edição. Apresentamos nas escolas, na contrapartida social acordada no projeto com a prefeitura. Em 2005, por falta de verbas e de um novo projeto em mãos, o grupo decidiu se dissolver, infelizmente.

O Coro Cênico Unifesp veio outras vezes ao Festival de Corais, aqui em Maringá. Com outros espetáculos, como “Dos Festivais”, que acompanhei de perto os ensaios e passagens de palco com eles. Compartilhei com Eduardo Fernandes e Reynaldo Puebla⁴, as minhas experiências junto à Cia Vox. Ouvi conselhos da parte deles, sempre de uma forma muito amistosa, que me agradava muito.

Fiz outras oficinas de coro cênico com montagem de espetáculo, no Festival de Música de Londrina, com o professor Celso Branco, do Rio de Janeiro, discípulo de Marcos Leite, regente e compositor para música coral morto em 2002, considerado um divisor de águas na música coral brasileira.

Fui contratado para dirigir dois espetáculos para coro cênico e solistas (mirins) em um colégio da rede particular de ensino de Maringá. Fizemos, por sugestão da escola, “Os Saltimbancos”, com a quinta série (hoje sexto ano) e com “A ópera do Malandro” com a oitava série (hoje nono ano).

⁴ Regente/Diretor Musical e então Diretor Cênico do Coral Unifesp.

Como coordenador da área de música do SESC Maringá⁵, procurei desenvolver, dentre minhas diversas atividades e encargos, algo nessa área também. Consegui a aprovação da Gerência de Cultura, em Curitiba, para a criação de um Coro Cênico, com validade de 12 meses e possibilidades de renovação pela mesma quantidade de tempo e por 2 anos encantamos plateias com nosso espetáculo. Promovemos pelo SESC a vinda do grupo paulistano “Barbatuques”, especialistas na arte da percussão corporal, que é um recurso bastante utilizado nas criações de coros cênicos. O grupo fez apresentações abertas no teatro Calil Haddad à noite e, durante as manhãs e tarde, ofereceu oficinas de percussão corporal a atores, cantores e estudantes de música, incluindo os integrantes do Coro Cênico do Sesc.



Figura 2: Coro Cênico do SESC, na antessala da coxia do Teatro Calil Haddad, para cantar no Festival Internacional de Corais (2013)

Muitas são as histórias. Mesmo como diretor musical dos coros cênicos que dirigi, eu fazia questão de estar ali no meio, cantando com eles, ouvindo a afinação e o pulso ali do cerne da produção sonora. Uma das histórias marcantes, em nossas apresentações com

⁵ SESC – Serviço Social do Comércio, empresa de natureza fiscal mista (pública e privada) que visa promover qualidade de vida aos comerciários e dependentes, por meio da promoção à Educação, à Cultura, à Saúde, ao Esporte e ao Lazer, com projetos e iniciativas pontuais ou permanentes que visem tal apoio. É setorizado por estados, que coordenam unidades em suas principais cidades. Ocupei por 5 anos o cargo de Técnico de Atividades em Música, que compreendia, em linhas gerais, em elaborar, planejar e executar projetos regionais, estaduais e nacionais nas áreas de Desenvolvimento Artístico-Cultural e Apresentações Artísticas.

o Coro Cênico do Sesc, no Festival de Corais de Paranavaí, virei meu pé, em cena, no meio de uma música e continuei o musical até o fim, evitando pisar com aquele pé, gemendo de dor, mas sorrindo, interpretando, para que nem os cantores desconfiassem e se desestabilizassem. Até hoje meu tornozelo direito nunca mais foi o mesmo e “vira” sozinho, sem querer, muitas vezes, comigo parado.

Me lembro desse fato com muito orgulho e alegria, porque eu estava no palco fazendo uma das coisas que mais me dava prazer, realizando um sonho, encantando corações que estavam felizes também por estar ali no palco comigo ou nas poltronas, nos assistindo. Com os fortes e longos aplausos, tive certeza de que aquela dor não era nada. Possivelmente poderia ter ao menos um coração tão encantado quanto eu fiquei naquela calçada da passeata cultural de uma longínqua edição do Festival de Corais de Maringá, ouvindo o Coral Unifesp cantar “A Ciranda da Bailarina”.

1. VARRENDO E ILUMINANDO O PALCO: QUE CENAS VIRÃO?

A performance final de um coro cênico se destaca por fugir do tradicional, por encantar os olhos, além dos ouvidos, por contar uma história através de cada canção e de um roteiro... por tocar o coração. Por suas características e peculiaridades, a harmonia das quatro vozes, aliada a elementos do teatro e da dança, com cantores se movimentando, interagindo entre si, alegrando-se, entristecendo-se, dançando, com recursos de cenário, figurino, iluminação e adereços configuram um formato diferente para a arte do canto coral.

A expressividade de um coro cênico, comumente, é dinâmica, com movimentos e coreografias coerentes com a música que estão executando. Pode ter um enredo ligando um conjunto de peças com o mesmo tema ou não. A combinação de jogos de luzes e associadas ao figurino e todo o cenário, compõem um espetáculo que, geralmente, detêm a atenção do espectador (OLIVEIRA, 1999; AZEVEDO, 2003; BUZZATO, 2009; BUCCI, 2010; BEZERRA, 2013; MULLER, 2013).

No entanto, o que está no palco, é o resultado de uma série de processos pelos quais o grupo passou: o aprendizado das obras corais, os exercícios cênicos que auxiliam nos artifícios de construção individual de ator, a união da música com as cenografias e coreografias e os alinhamentos finais da montagem do espetáculo.

O coro cênico pode ser considerado um desdobramento do canto coral, da prática de cantar coletivamente e a quatro vozes. Pode-se dizer que os coros cênicos desenvolveram uma forma diferente de apresentar sua arte. Pergunto-me se existe uma “receita” para desenvolver um trabalho deste gênero coral e o que o mesmo agrega, ao longo do tempo, para os cantores que vivenciam este tipo de trabalho. Acredito que almejar o resultado final, do espetáculo, seja um dos fatores motivadores para que os cantores desejem participar e permanecer na atividade. Outrossim, as experiências vivenciadas podem promover aprendizados musicais, artísticos e também para o cotidiano das pessoas que se envolvem nesta atividade de pluralidade de linguagens artísticas: a música, o canto coral, o teatro, a dança e a poesia.

A área de educação musical se interessa pelas experiências em formação musical nos diferentes espaços, contemplando corais. No Brasil, diversas pesquisas sobre coro têm sido realizadas, dentre elas destaco Figueredo (1990), Dias (2011) e Silva (2019). Na visão destes autores, cada coralista passa por processos de aprendizado e desenvolvimento musical ao frequentar um coral, seja ele cênico ou não. Em outras palavras, estima-se que os cantores, que possuem sua voz e seu corpo como instrumento natural, passam por experiências e processos de ordem cognitiva e emocional, dentre outras, que lhes permitem melhor compreender a música. Esse processo pode causar transformações pessoais, de indivíduo para indivíduo, que interfiram na relação que eles estabelecem com a música, como fonte de lazer e/ou como profissão (Dias, 2011). Há, nos adeptos ao canto coral, algo que lhes faça potencializar o anseio por cantar em grupo, de experimentar novos e diferentes repertórios e, em suma, de permanecer na atividade por meses ou anos.

Numa abordagem sociocultural, parto da premissa que todo coro misto é constituído por um grupo heterogêneo no que tange a ideais filosóficos e políticos, classe social, faixa etária, credo, orientação sexual, entre outros. Mesmo os coros que comungam de um mesmo princípio constitutivo – como coros de igreja, são formados por pessoas com a mesma religião; coros de uma determinada escola que contemplam pessoas da mesma faixa etária; coros de empresas são constituídos por indivíduos com o mesmo local de trabalho – são diferentes enquanto seres humanos. No entanto, o que os une, é o fazer musical coletivo, o amor pela música e a vontade ou necessidade de cantar em coro. Essa ideia vai ao encontro com as de Dias (2011), quando afirma que existem três razões principais para as pessoas procurarem um coro: as estéticas, as sociais e as terapêuticas.

De acordo com a autora, as razões estéticas vão de encontro com o gosto pela música, ou a vontade de fazer alguma atividade musical, ou o resgate do contato com a música por ter estudado ou tocado algum instrumento em fases anteriores da vida; as razões sociais permeiam a convivência em grupo, o desenvolvimento de laços de amizade nos ensaios, nas apresentações, em confraternizações do grupo e em viagens para cantar em outras localidades, além de estimular o contato com plateias; as razões terapêuticas baseiam-se, de acordo com as pesquisas da autora, tanto em indicações médicas e

psicológicas para que indivíduos busquem na atividade coral a sua “terapia”⁶, quanto a melhora da saúde mental e alívio de estresse, por meio do desenvolvimento de uma atividade cultural que desconecte o indivíduo de suas situações de trabalho, familiares, emocionais, entre outras.

Para muitos coralistas, o coro, torna-se uma sociedade paralela – alguns até nominam “segunda família” – que se encontra em dias e horários marcados para desenvolver aquilo que possuem em comum. Isso se reforça quando paramos para refletir que esta “sociedade” vive o paradoxo: ao mesmo tempo que uns se tornam muito amigos entre si, conhecidos, “família”, outros são “desconhecidos”, seja por serem novos no grupo, seja por continuarem, por anos, mais reservados, justamente porque neste caso, especificamente, a única afinidade encontrada é a vontade de estar ali, para cantar.

Dias (2011) destaca que a participação nos coros requer que os sujeitos abram um espaço em suas agendas semanais, comuns entre si, para se dirigirem aos ensaios e apresentações, ocasião à qual se envolvem numa atmosfera de aprendizado tanto artístico-musical como sociocultural.

Ainda, essa heterogeneidade dentro do grupo atinge também as habilidades musicais: grupos amadores podem ter, dentre seus integrantes, formados em música, com médio conhecimento musical – alguns por já terem adquirido experiências e vivências no próprio coro, em anos anteriores – ou pessoas totalmente leigas em música. O que possibilita o trabalho é o uso da voz e do corpo como instrumentos musicais.

Neste contexto, Silva (2019) afirma que o regente deve estar preparado para exercer seu papel de educador frente ao grupo que rege: “Estar preparado para assumir a função de educador musical significa saber planejar os procedimentos metodológicos que facilitem o aprendizado, administrar o tempo para cada treinamento, traçar metas, saber avaliar os processos e os resultados” (SILVA, 2019, p. 9).

⁶ Terapia, nesse sentido, é apenas um termo usado no senso comum, por indivíduos leigos na questão como sinônimo de *hobby*, de atividade prazerosa, geralmente que o faça desligar-se de suas atividades profissionais, de problemas de ordem familiar, afetiva, financeira ou de outra ordem que aflija o cotidiano deste indivíduo. Terapia, no sentido real da palavra, é realizada em sessões, por um profissional habilitado, que pode sugerir a atividade coral como paliativo; no entanto, recomenda-se que a terapia não seja substituída, a bel prazer, pela atividade coral ou qualquer outra atividade cultural ou esportiva como tratamento ou cura de algum diagnóstico psicológico ou psiquiátrico.

A quantidade e a qualidade de um ensaio coral são balizadores para a aprendizagem dos cantores e para o resultado musical final. Figueiredo (1990) relaciona o desenvolvimento das habilidades musicais ao número de ensaios vivenciados pelos grupos corais:

O desenvolvimento de habilidades relaciona-se diretamente com os inúmeros treinamentos a que são submetidos os indivíduos que se encontram numa situação de aprendizagem. O treinamento coral acontece principalmente no momento do ensaio. O êxito do trabalho coral está diretamente relacionado com a qualidade do treinamento aplicado durante os ensaios. (FIGUEIREDO, 1990, p. 5).

A palavra “treinamento” é aplicada para o ato de repetir, de corrigir, como se fosse uma espécie de adestramento de trechos musicais que devem ser executados de tal maneira e não de outra, de acordo com o pensamento do regente. E este treinamento acontece dentro do ensaio. Penso que um bom ensaio é aquele em que há sim, momentos de treinamentos, principalmente quando se trata de um grupo amador, heterogêneo em conhecimento musical ou leigo em música, mas que esse treino venha acompanhado dos porquês de se realizar aquele trecho de determinada maneira, embutindo os conhecimentos e conceitos musicais naquele ato de repetir, de progredir no repertório e na técnica vocal ao longo dos ensaios.

Figueiredo (1989) aponta a necessidade de regentes não serem meros treinadores de seus coros, buscando seu papel educador:

O ensaio coral deve ser um momento que promova aprendizagem e não simplesmente treinamento final o simples treinamento pode ser frustrado, quando as condições externas e ou internas forem diferentes final se houver aprendizagem, é possível que haja transferência de conteúdo aprendido para outras situações final para que ocorra a aprendizagem, é fundamental que haja a consciência de sua existência e que são necessárias técnicas específicas para promovê-la. As teorias da aprendizagem podem ser uma fonte riquíssima para a prática coral. Saber quais os melhores procedimentos para promover a aprendizagem, saber motivar, reforçar, avaliar, deveria ser assunto de domínio de um bom regente coral. (FIGUEIREDO, 1989, p. 77)

No ensaio de um coro cênico, muito tem-se que repetir, que treinar, principalmente porque se agrega outras linguagens artísticas como o teatro, a dança e a poesia. No entanto, se faz necessário aprender, ganhar novas experiências, desenvolver-se musicalmente e cenicamente. Aí está a função do regente como educador musical. Dessa

maneira, levando em consideração todas essas características supracitadas, entendo que os coros, por si só, podem ser considerados grandes laboratórios de experiências musicais, por meio das quais muitas crianças, jovens e adultos são musicalizados.

Na perspectiva da abordagem sociocultural da Educação Musical, Arroyo (2002) pontua que “toda prática musical, fenômeno transversal que perpassa todos os espaços sociais, traz implícita a aprendizagem dessa prática. Em outras palavras, no coro, um espaço social de caráter não-convencional⁷, a prática de cantar – ler as melodias, juntar os quatro naipes com melodias diferentes, lapidar a sonoridade, praticar ritmos folclóricos, cantar em outros idiomas, desenvolver técnicas de voz – traz em si o próprio mecanismo de aprendizagem de como cantar; a prática desenvolve a aprendizagem da própria prática.

Enfatizo o Canto Coral, de modo geral, como detentor desses aspectos, considerando o pressuposto de que suas dinâmicas e funcionamento potencializam aprendizagens musicais para os envolvidos – cantores, regente, direção cênica, instrumentistas e os espectadores. Da mesma forma vejo o Coro Cênico, que, por ser um ambiente fértil e com amplas trocas de vivências, se consolida como rico laboratório de processos músico-pedagógicos e socioculturais.

Assim, chego às inquietações que me movem à esta pesquisa: Quem são as pessoas que procuram o coro cênico? Por que procuram? O que as levam a permanecer? Que tipos de experiências formativas o coro cênico desencadeia em seus participantes? Em que medida essas experiências se concretizam em uma formação musical? Como essas experiências se reproduzem e se desdobram no cotidiano dos participantes do coro cênico? Esta possível formação musical e possíveis experiências cotidianas promovem a evolução cênico-musical nos participantes – o chamado “*know-how*” com o passar dos ensaios e com o passar dos espetáculos? Os participantes reconhecem, em si, com o passar do tempo, alguma transformação sociocultural provocada ou decorrente da participação no coro cênico?

⁷ Aqui os espaços sociais não-convencionais são todos os que estão fora dos chamados “espaços convencionais” – escolas, universidades, que são espaços oficiais que tem por missão promover processos de ensino e de aprendizagem.

Vista pela ótica do regente/diretor musical do grupo, a pesquisa busca consolidar, também, algumas reflexões: De que maneiras o regente conduz os trabalhos para que o coro consiga gerar experiências músico-formativas em seus coralistas? De que maneira, ao longo dos anos, o regente foi ajustando as formas de conduzir o grupo de forma a obter os resultados e experiências musicais que apresentam neste momento? Buscando compreender o papel do regente enquanto agente educador por meio do canto coral, na modalidade cênica, há, por parte do regente, a preocupação direta em buscar prover transformação sociocultural nos participantes, por meio da escolha do tema dos espetáculos e ao longo dos ensaios?

Para discutir estas questões, elegi o Coral Unifesp como campo de pesquisa. Esta decisão se deve tanto ao que relatei no prólogo desta dissertação, como também ao fato de o coro possuir mais de 20 anos de trajetória, com mais de 10 espetáculos montados e apresentados, ser presente em eventos da área do canto coral, como festivais. Além disso, avaliei que os resultados da pesquisa pudessem ser mais fidedignos com um grupo que se destacasse pelos profissionais à sua frente e pelos resultados musicais e cênicos já alcançados e reconhecidos nacionalmente, critérios aos quais o Coral Unifesp atende.

Assim, o objetivo geral da pesquisa foi compreender como as experiências de formação musical, artística e cultural podem ser construídas durante os ensaios, apresentações, momentos de gravações, convivência e demais ações inerentes aos integrantes do Coral Unifesp. Para que este objetivo fosse atingido, busquei entender quem eram as pessoas que procuram o Coral Unifesp, suas razões para o fazerem, e, o que as levam a permanecerem no coro. Também procurei analisar que outros tipos de experiências formativas o coro desencadeia em seus participantes. Em relação ao regente, busquei entender como ele conduz o coro cênico, bem como de que maneira, sua condução foi sendo construída ao longo dos anos.

Para melhor compreensão, elaborei um quadro com as características do Coral Unifesp para o de 2022, como segue abaixo:

FUNÇÃO	QUEM SÃO
--------	----------

Regente e Diretor Musical	Eduardo Fernandes
Diretora Cênica	Maria Sílvia
Regente Assistente	Ricardo Barison
Coralistas	Em torno de 40 ⁸
Monitores de naípe	Não se aplica para 2022
Preparador vocal	Não se aplica para 2022
Músicos acompanhantes	3 percussionistas e 1 violonista (apenas para apresentações no teatro)

Quadro 1.Quadro de funcionamento do Coral Unifesp em 2022

Para o desenvolvimento da pesquisa, mergulhei na arte do coro cênico. No período de abril a dezembro de 2022, participei ativamente dos ensaios. Neles, ao mesmo tempo em que observava e tomava notas dos processos de cada ensaio, também cantava, fazia os exercícios teatrais propostos e me permitia uma Experiência pessoal de estar dentro do processo de construção de um espetáculo. Neste sentido, a pesquisa foi realizada na abordagem qualitativa, desenvolvendo um estudo de caso. A construção dos dados foi a partir de observações participativas, entrevistas e rodas de conversas. Como aporte teórico, tomei o conceito de Experiência no campo da educação, conforme trazido por Larrosa (2011) bem como na relação da Arte com a Experiência, defendida por John Dewey (2010 e 2015). Para este processo ocorrer, a proposta desta pesquisa foi encaminhada à Plataforma Brasil e aprovada pelo comitê de ética, com parecer consubstanciado do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Estadual de Maringá sob número 5.132.509, em 28 de novembro de 2021.

A dissertação está organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, como a varrer o palco e iluminá-lo, introduzo o tema e trago os objetivos da pesquisa; no segundo

⁸ Não descreverei o número exato de coralistas, porque foi bastante flutuante, ao longo do ano, por questões de ensaios online do primeiro semestre, desistências por motivos de força maior de pessoas que participaram das primeiras observações e sessão de roda de conversa, mas não prosseguiram até a estreia do espetáculo.

capítulo, rebobinamos as cenas, no que tange à temática principal, buscando o que há de produção científica relacionado a coro cênico; no terceiro capítulo, apresento o Coro Unifesp, como meu campo de pesquisa, suas características e seus espetáculos; no quarto capítulo apresento o referencial teórico da minha pesquisa, trazendo os conceitos de Experiência em educação, segundo a ótica dos dois autores supracitados; no quinto capítulo, traçamos os caminhos metodológicos para atingir os objetivos da pesquisa; no sexto capítulo relaciono os dados da pesquisa, num olhar mais técnico, descrevendo as etapas do trabalho e a rotina do coro; no sétimo capítulo, baseado nas experiências vivenciadas nas etapas e processos descritos no capítulo anterior (e em outros anos junto ao coro), direciono o olhar para os dados com as lentes dos aprendizados, das Experiências, para o lado humano e sociocultural do Coral Unifesp, por fim, no oitavo capítulo, faço considerações finais acerca das etapas desta pesquisa.

2. REBOBINANDO AS CENAS: O QUE HÁ DE PRODUÇÃO CIENTÍFICASOBRE CORO CÊNICO?

Este capítulo trata da busca por informações que sejam relevantes para a pesquisa, já publicadas na literatura científica – em teses, dissertações, monografias e artigos – bem como em entrevistas de revistas não científicas, listadas em vídeos de redes sociais e afins, com objetivo de construir e consolidar um arcabouço de informações acerca do tema “coro cênico”. Ao longo do capítulo, observaremos o quanto o tema ainda é pouco estudado ou descrito na literatura, assim como pesquisas que se tornaram um clássico, como a de Oliveira (1999), por trazer um descritivo bastante amplo e abrangente, no que tange ao histórico e aos conceitos impregnados nesta então nova modalidade, à época que foi escrita, mas que, tamanha a relevância e quantidade reduzida de pesquisas posteriores a ela, a fazer citada até os dias de hoje pela grande maioria das pesquisas do século XXI com este tema.

Desse modo, para avançar nesta pesquisa, fez-se mister rebobinar as cenas de algumas décadas no cenário brasileiro e mundial para buscar compreender como surgiu o coro cênico. Seria uma adequação do musical, tipicamente americano? Algo inspirado nas óperas europeias? Terá sido um gênero musical coral, tipicamente brasileiro? Além disso, qual o origem do nome “Coro Cênico”? Que conceitos estão implícitos neste nome? Busquei conhecer os principais grupos cênicos no cenário brasileiro, bem como saber se eles se organizam de alguma maneira, se estabelecem qualquer tipo de mostra ou encontro, entre si, nesta modalidade da música coral.

2.1 Conceitos e origens do coro cênico

Pelo significado de cada uma das duas palavras que compõem o termo “Coro Cênico”, existe margem para duas interpretações. A primeira, mais literal, implica em dizer que todo coro é cênico, pois a partir do momento que o “coro sobe no palco”, ele está em cena, mesmo que na formação tradicional, em semicírculo, com sopranos à frente e à esquerda, contraltos à frente e à direita, tenores atrás e à esquerda e baixos atrás e à direita, com o regente ao centro, na frente do coro. Esta é, inegavelmente, uma cena. E há maestros que defendem esse ponto de vista, dentre eles, Márcio Buzzato (2009) e, em

entrevista a Guerrero (2010), os maestros Eduardo Fernandes, do Coral Unifesp e Alberto Cunha, do Coralusp, bem como Samuel Kerr, também em entrevista.

No entanto, os entrevistados deixam explícita essa dicotomia de conceitos e passam para contribuem também com a segunda interpretação do termo, na qual o termo “cênico” foi usado não para dizer sobre um coro em cena, cantando para uma plateia em cima de um palco – pois neste caso, não haveria a necessidade de se criar um novo termo – mas sim, um coro que usa elementos cênicos aliados à sua música, que usa recursos do teatro e, até mesmo, da dança para expressar-se, para contar uma história.

Muller (2013) afirma que a expressão é um conceito aceito por alguns especialistas da área de regência, porém negados por outros. Embora haja esta discussão – ou a ausência de discussão, que gera interpretações divergentes – neste trabalho usarei a interpretação mais ampla, trazida por Bucci (2010, p 4): Coro Cênico é “um grupo de pessoas que se reúne com o objetivo de produzir, expressar-se e comunicar-se através de um produto artístico híbrido que contempla duas linguagens: o canto coral e o teatro”.

Em entrevista para esta pesquisa, perguntei ao maestro Eduardo Fernandes acerca deste tema. Passados 12 anos da entrevista dele para Guerrero (2010), a resposta teve traços dos conceitos lá do passado, acrescida de novos elementos, como segue:

Quando um coro sobe no palco e canta, aquilo já é uma cena. O fato de ele estar parado, com pastas na mão ou não, o ato de posicionar-se no palco, de olharem para o maestro é, por si só, uma atividade cênica, é uma cena. Por muito tempo defendi esta ideia e ainda acredito nela, porque faz sentido para mim.(...)

Passados 12 anos da entrevista dele para Guerrero (2010), a resposta teve traços dos conceitos lá do passado, acrescida de novos elementos, como segue:

Mas, por outro lado, o termo está sendo sempre tão usado que acabamos remetendo o termo “coro cênico” a um grupo que privilegia a “atitude cênica”, a interpretação da obra que está cantando, fornecendo ao público um elemento a mais do que apenas a letra da música, do que o sonoro, mas sim, personificando em imagens aquilo que a música e o texto querem transmitir. (...) Na minha opinião, não incluo nesse balaio os coros que fazem “gestinhos”, ou que querem parecer engraçados ou se movimentar em apenas uma música solta do repertório para arrancar aplausos. O coro cênico, já que o nome foi ficando assim, para mim, é mais que isso. É construir um enredo, é unir canções que tragam a mesma temática ou o mesmo compositor, que conte uma história com início,

meio e fim. É usar elementos do teatro, como figurino, luz, adereços para compor uma narrativa musical a quatro vozes. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes 1”, 17/08/2022).

Historicamente, o Coro Cênico, como conhecemos hoje, recebeu influências e inspirações na música de outros tempos e outros espaços. Oliveira (1999) aborda, já no título de sua pesquisa de mestrado, que o Coro Cênico fora uma nova poética coral no Brasil. Informa que a atividade teve antecedentes históricos em outros locais e épocas, e que, na procura da contextualização desse fenômeno, o Coro Cênico foi considerado uma prática pertencente ao *Teatro Musical Contemporâneo*, uma combinação de linguagens, um desdobramento da ópera e do teatro moderno.

Griffiths (1995), ao escrever sobre Coro Cênico traz pelo menos três maneiras diferentes de defini-lo:

Música de Ação (*actionmusic*, segundo edição inglesa): Termo às vezes usado para a música em que as ações dos intérpretes parecem pelo menos tão importantes quanto os sons que eles produzem. Exemplos clássicos seus são encontrados na música de Cage, sobretudo na música para piano que compôs para Tudor na década de 50.

Teatro Musicado (*musicaltheater*, segundo edição inglesa) 1. Termo preferido para "ópera." por Felsenstein e outros produtores (e críticos), com a intenção de chamar a atenção para a natureza dramática da arte. 2. Combinação de música e teatro em pequena escala, muitas vezes de maneira inconventional, embora sem a multiplicidade de meios sugeridos peia mídia mista: o teatro musicado é vanguarda, a composição para mídia mista é geralmente experimental. (GRIFFITHS, 1995 p. 146)

Ainda buscando demonstrar as origens do formato “Coro Cênico”, Oliveira (1999) propõe:

Situamos o Coro-Cênico não como um fenômeno isolado do século XX, mas como um fenômeno ligado à necessidade do ser humano de se comunicar também corporalmente. A junção da música e teatro ou da música e movimento fez parte da atividade vocal desde os primórdios das civilizações. No coro grego, por exemplo, a música e a poesia caminhavam juntas, tendo ambas, como raiz, a magia oral. Segundo Jules Combarieu, entre os primitivos, o ‘encantamento mágico’, a magia oral, foi a raiz da música e da poesia e ‘ponto de partida para as técnicas de canto, ritmo e lirismo’. Na sua evolução desenvolveu-se como culto religioso e passou para o domínio da arte inicialmente sem perder a condição mítica e ritual para, após o século VI a.C., ir perdendo o sentido religioso e sofrendo acréscimos de elementos poéticos, mímicos e musicais, transmutando-se

de sagrado em profano, resultando então no drama grego (OLIVEIRA, 1999 p. 30).

Oliveira (1999) traça um panorama das manifestações artísticas, através dos tempos, que se baseia na união entre a música e o teatro, como precursoras dos Coros Cênicos. Desde a tragédia grega, muitas foram as formas artísticas a unirem a música, dança, poesia e representações teatrais, como a Comédia Madrigal, a Zarzuela, a Opereta, a Ópera Bufo, a Serenata Cênica, o Teatro de Revista, as Óperas e os Musicais são também exemplos da união da música com o teatro. Em todas essas modalidades, o palco é uma espécie de personagem principal, ambiente cultuado e propício para a eclosão artística. Ele é a sustentação da expressão do movimento, da dança, do contar uma história através da música.

Nas artes, o final do século XIX é marcado com os primeiros indícios de nacionalismo ocorrendo na Europa. No Brasil, de acordo com Oliveira (1999), algumas décadas mais tarde, no início do século XX, a preocupação com os valores nacionais nas artes passou a ser um ponto relevante em meio aos artistas, embora, no caso da música, a sociedade ainda estivesse resistente a essas inclusões.

Coli (1998) descreve que o compositor Mário de Andrade, na década de 1920, então imerso na questão do individual *versus* coletivo, propõe um retorno à "pureza do teatro cantado" – cujas origens se encontram nas tragédias gregas. Radicalizando, então, esta concepção, Mário de Andrade retoma a "pureza" e a "naturalidade" do coro grego gerando uma "ópera coletiva", uma ópera coral, que lidasse com massas em vez de solistas. Enfim, uma ópera inteira exclusivamente coral. Oliveira (1999) afirma que esta proposta, de certa forma, se configura muito próxima à prática do Coro Cênico, visto que esta é essencialmente coral, coletiva, e sem intuitos solistas.

Ainda na primeira metade do século XX, a música folclórica brasileira, com ritmos e melodias característicos, passou a ganhar cada vez mais destaque por meio de Villa-Lobos e do Canto Orfeônico. Contudo, mais tarde com a morte do presidente Getúlio Vargas, houve seu enfraquecimento. Mais tarde, já a partir dos anos 50 (MAGRE, 2017), o elemento visual emerge em todas as artes e dá margem à experimentação e à incorporação de linguagens mistas. Essas intervenções artísticas ficaram conhecidas como *happening*. Embora discretamente, estas experimentações ocorreram também no canto coral, dando origem ao

que Oliveira classifica como duas correntes de Coro Cênico: a primeira, “vanguardista”, advinda mais especificamente do Movimento Concretista, e a segunda, “cancionista”, advinda do trabalho com arranjos de canções por Samuel Kerr⁹.

A fase Vanguardista iniciou-se em 1963, com assinaturas de compositores, como Damiano Cozzella, Rogério Duprat e Gilberto Mendes no “Manifesto Música Nova” (Oliveira, 1999). As obras corais foram conhecidas como “não-música”, por se tratar de obras que misturam melodias a palavras faladas, gritos, ruídos, sons sem altura definida, notas pedais e sons variados produzidos pelo corpo humano, unindo expressões cênicas que pudessem representar ou fundamentar a sonoridade do coro. Damiano Cozzella foi considerado o precursor desse repertório, com a obra *Ruidismo dos Pobres*. Gilberto Mendes compôs obras importantes para o movimento, como *Nascemorre*, *Motet em Ré menor (Beba Coca-cola*¹⁰) e *Astmatour*¹¹.

Oliveira (1999) situa essas obras como de linhagem vanguardista, composicional, erudita, e seguidora dos conceitos estéticos do movimento concretista. São tidas como precursoras do Coro Cênico por fugirem do tradicional coro estático, em meia lua, com uma pasta nas mãos: elas pedem expressão corporal, movimentação e certa interação entre os cantores. No entanto, seu enredo encerra-se em si mesmo, dentro da obra. Em outras palavras, são peças cênicas isoladas. Mendes (1994) e Magre (2017) as denominam de “teatro musical” ou de peças com “ação musical”, seguindo a codificação da música contemporânea de vanguarda.

⁹ Samuel Kerr, maestro e arranjador, foi criador do conceito de “Coro-Cênico” no Brasil. É considerado um dos mais influentes regentes e arranjadores de coro da música brasileira.

¹⁰ *Beba Coca-Cola* caracteriza-se como uma peça divertida e, ao mesmo tempo de postura crítica ao mercado de consumo. O poema de Décio Pignatari é repetido em blocos sucessivos, aliados a efeitos de sons expirados, falados e microtonalisms. A palavra final do poema, “cloaca”, entra na peça também no seu final, gritada e repetida três vezes, reforçando a crítica de que tudo que se consome termina na cloaca, região análoga ao ânus, nas aves. Esta peça foi executada no mundo todo e sempre com enorme sucesso. Gilberto Mendes relata a apresentação desta peça sob a regência de Marcos Leite, no Rio de Janeiro (grupo Cobra Coral), quando seis meninas levantaram as blusas mostrando, além dos seios, as seis letras da palavra “cloaca”. In MENDES, Gilberto. Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo. EdUSP/Giordano. 1994 p. 107.

¹¹ *Astmatour* é um jingle sobre viagens aéreas organizadas por uma agência de viagens (Astmatour), onde Mendes faz experimentações com polifonia de gargarejos, frases cantadas com água na garganta, bombinha antiasma e ação cênica de um “ouvinte”, disfarçado na plateia, que sobe ao palco tentando esganar um cantor.

Nos anos seguintes, os “arranjos corais” passaram a estar mais presentes no cotidiano dos grupos e os arranjos de peças mais populares foram trazendo leveza, soltura para o coro, com uma liberdade maior para o uso do corpo, por meio de expressões faciais e corporais e da percussão corporal. Nessa fase, surgiu a necessidade de incorporar aos aquecimentos vocais a prática de relaxamento corporal, que, mais, tarde, com o advento da segunda fase do Coro Cênico, foi aprimorada para exercícios teatrais.

Esta segunda fase ficou conhecida como “cancionista”, conforme citado anteriormente, e sofreu mudanças significativas no que tange questões de repertório e formato do Coro Cênico. A responsabilidade de tais transformações é atribuída a Samuel Kerr, que, no início dos anos 70, inaugura o Coro Cênico tal como ele é conhecido atualmente. Segundo Azevedo (2003), o primeiro coral a realizar esse tipo de trabalho foi o “Coral do Centro Acadêmico Manuel de Abreu”, da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, regido por Samuel Kerr. Nesta época, Kerr lançou a semente e alguns regentes como Marcos Leite (RJ), Alexandre Zilahi, Márcio Aurélio (SP), Luiz Graciliano Salles (GO) e outros abraçaram a ideia e fizeram trabalhos reconhecidos nacionalmente. Em uma entrevista à jornalista Alice Giraldi, Kerr conta como e porque recebeu o título de “criador do Coro Cênico”:

Todo coro é cênico, porque, na medida em que se está no palco, se está em cena. Mas, quando você toma consciência dessa cena, passa a pensar em como se apresentar. Daí, a consequência é cuidar do figurino, do cenário, da luz e, até mesmo, da ideia de contar uma história, com os cantores se tornando atores. A história do coro cênico começou em 1973, quando o coral da Santa Casa voltou de férias e retomou os ensaios. Àquela altura o coro não tinha mais estrado, porque durante as férias a faculdade havia pintado a escola e tinha usado o estrado para fazer andaimes; e não tinha mais uniformes também, porque uma aluna engordou, outra emagreceu, um aluno novo chegou e não havia mais o tecido igual para comprar. Então eu perguntei para o coral: “Quem tem um colega que estuda arquitetura?” Minha ideia era pedir para um estudante de arquitetura ajudar com os andaimes e os uniformes. Aí um dos alunos respondeu que tinha um amigo que estudava na FAU. Esse aluno fazia uma disciplina chamada Programação Visual, e o professor era nada menos que o Flávio Império (cenógrafo, arquiteto e artista plástico)! O Flávio sugeriu que os integrantes buscassem as roupas no baú da avó. O resultado foi que cada um se vestiu de um jeito: tinha anjinho, noiva, árabe, de tudo! Ele também orientou que o pessoal trouxesse baús, caixas, tábuas. Sob a orientação do aluno, montamos a cenografia. Na época, ensaiávamos a música O ano novo, do Chico Buarque, cuja letra

dizia: “O rei chegou, e já mandou tocar os sinos...” O pessoal do coro entrava pela plateia, trazendo os caixotes, e conversava com o público. Depois, subia no palco e montava o estrado com os caixotes, na frente do público. Era algo que não se fazia em coral na época. Há quem diga que aí começou o coro-cênico e que eu sou o culpado por isso.” (GIRALDI, 2004).

Segundo Oliveira (1999), Kerr buscava modificar a realidade presente nos coros. Ele partia do que os próprios cantores sugerissem para então interagir com os elementos surgidos dali. Sua preocupação não era usar técnicas já consagradas nem mesmo estabelecer novas metodologias. Porém, é possível verificar um procedimento recorrente nos seus ensaios e apresentações, que conduz invariavelmente a um método – prolongamento de suas conclusões – onde vários elementos enquadram-se num processo laboratorial que abre espaço ao criativo, emocional, vivencial, pessoal. Ele deixa em segundo plano o consagrado, o técnico, o codificado, ou mesmo, nem leva isso em conta. Faz uso do “lúdico” e da “percepção interativa” nos ensaios, com objetivos de aproximação do regente do coro, libertação de sentimentos e emoções, uso dos olhos e ouvidos para interagir com o todo percebido. Todo esse processo de transformação gerou a necessidade de especialidades, que lhe fugia à alçada. Não era mais suficiente para o coro apenas o regente com sua experiência musical. Era preciso agregar outros profissionais que atuassem em áreas afins, como teatro, dança, com habilidades para dirigir o grupo, conceber figurinos e cenários, entre outros.

Foi quando Kerr interpretou a canção utilizando do estrado criado por aquele estudante de arquitetura, citado anteriormente em sua fala, na entrevista, foi a virada de chave para o surgimento de uma linguagem coral diferente. De fato, após todas as etapas anteriores descritas, essa nova linguagem consolidou-se somente com as montagens de espetáculos completos. “A prática da montagem de espetáculo por Kerr começa a se consolidar com produções mais complexas, como a do espetáculo ‘musical ecológico’ *Abrir o Eco*, realizado em 1986” (OLIVEIRA, 1999, p. 70).

Nas décadas de 70, 80 e 90 surgia mais uma grande referência para o canto coral popular. Maestro e arranjador da música vocal brasileira, Marcos Leite formou diversos grupos corais durante seus vinte anos de carreira. Seu trabalho foi considerado um marco. Hak (2020) retrata o trabalho cênico do maestro junto aos grupos que se destacaram sob a

sua regência, sendo eles: Cobra Coral do Rio de Janeiro, Orquestra de Vozes – A Garganta Profunda, também do Rio de Janeiro e Vocal Brasileiro, de Curitiba/PR.

Muitos coros, a partir de então, passaram a escolher repertórios que propiciassem a movimentação em palco, a associação temática das obras com intuito de criar um roteiro e, até mesmo, a montagem de espetáculos, fortalecendo a configuração do Coro Cênico.

2.2 O Coro Cênico no Cenário Brasileiro

“A partir de dados levantados por adeptos do ‘Coro Cênico’, a revista eletrônica

Revide (2011, s/p)¹² revela que ‘existem no Brasil cerca de 30 grupos que desenvolvem esse trabalho musical e cênico em sincronismo’” (MULLER, 2013, p. 165). O eixo Rio-São Paulo, já conhecido como região de grandes manifestações artísticas e culturais, também foi palco dos primeiros coros cênicos no país. No estado de São Paulo aconteceram as edições de dois encontros corais específicos de Coros Cênicos.

O primeiro deles, chamado “Encontro Brasileiro de Coro Cênico” foi uma iniciativa do “Coro Cênico Bossa Nossa”, de Ribeirão Preto. De acordo com o portal *corocenicobossanossa.com*¹³, o evento contou com seis edições, sendo a primeira delas no ano de 2007, realizado anualmente até 2011 (quinta edição). Após um intervalo, a sexta e última edição foi realizada em 2015. Além de expor os espetáculos dos coros participantes, um por noite, o encontro também foi sede de debates sobre o movimento de “Coro Cênico” no Brasil.

Ao longo dos anos, diversos grupos já participaram do Encontro Brasileiro de Coro Cênico, tais quais¹⁴: Coral UNIFESP (São Paulo – SP); Grupo Vocal Coro e Osso (Matão – SP); Cia Vocal Enrico Nery (Franca – SP); Grupo Vocal Patuscada (Pirassununga – SP); Moenda de Canto (Fortaleza – CE); Coral Céu da Boca (Santos – SP); Grupo Vocal ÓcTrombada (São Paulo – SP) e I Madrigalisti Romani (Itália), Coro Cênico Bossa Nossa (Ribeirão Preto – SP);

¹² A edição desta revista eletrônica, publicada em 14/09/2011 e referenciada na dissertação de Muller (2013) não se encontra mais disponível para acesso. Acesso original no endereço <http://www.revide.com.br/guia-cultural/v-encontro-brasileiro-de-coro-cenico/>, na data 01/07/2013.

¹³ Portal coral bossa nossa, disponível em: <<http://www.corocenicobossanossa.com>. Acesso em 10/07/2021

¹⁴ Não foi possível localizar ou garantir informações atualizadas e fidedignas a respeito da situação atual dos grupos citados, se ainda existem, se seguem participando de encontro de coros, etc.

Coro Cênico Ciranda da Arte (Goiânia – GO); Coral Jovem Cênico Mackenzie (São Paulo – SP); Os Menthe Sá (Rio de Janeiro – RJ) e o Grupo Vocal Laugi (Brasília – DF).

O “Encontro de Coros Cênicos de Jundiaí” foi a segunda iniciativa nesse seguimento, contando com três edições, com realização do “Coral Astra”, de Jundiaí. Conforme informa o portal Astra¹⁵, última aconteceu em 2019 e contou com a participação de seis grupos, dentre os quais, três infanto-juvenis – Coral Canarinhos da Terra (Campinas – SP), Coral da Gente, do Instituto Baccarelli (São Paulo – SP) e Coral Meraki (São Caetano) – e outros três grupos adultos – Coral Astra (Jundiaí – SP), Coral Municipal de Jundiaí (Jundiaí – SP) e Coral Unifesp (São Paulo – SP). Como 2020 e 2021 são anos de restrições e isolamento social, como medidas adotadas pelos governos para contenção da pandemia do novo corona vírus, há indícios de que as edições deste encontro possam ter sido interrompidas por esta razão e possam ser retomadas futuramente¹⁶.

2.2.1 Alguns Coros Cênicos do Centro-Sul do Brasil

Aqui, com base nas informações encontradas nas plataformas virtuais, em pesquisas acadêmicas e por meio de meu acompanhamento do movimento da prática do coro cênico no Brasil, destaco grupos que tem executado trabalhos de destaque no Paraná, no Rio Grande do Sul e em São Paulo. Trago um grupo de cada um destes estados brasileiros e os apresento a partir de uma breve contextualização histórica, sua composição e suas práticas performáticas de maior destaque, segundo as fontes consultadas.

No Paraná, em Curitiba, o VOCAL BRASILEIRÃO¹⁷ tem se destacado desde sua formação, em 1994, pelo saudoso maestro Marcos Leite, que ficou à frente do grupo até a sua precoce morte, em janeiro de 2002¹⁸. Posteriormente o regente Reginaldo Nascimento assumiu a frente do grupo permanecendo até o ano de 2006. A partir desta data, Vicente

¹⁵Portal Astra, disponível em: <https://www.astra-sa.com/noticias/index.php/2019/08/28/3-encontro-de-coros-cenicos-reune-corais-convidados-de-jundiai-e-regiao>. Acessado em 14/07/2021.

¹⁶ Até a publicação desta pesquisa, em 2023, não foram localizadas informações ou notícias a respeito de uma nova edição do festival, pós pandemia.

¹⁷ Todos os destaques e grifos deste item são meus, para dar fluidez e realçar grupos seus projetos.

¹⁸ Marcos Leite veio a falecer com 48 anos de idade, em janeiro de 2002 devido a um câncer cerebral descoberto no final do ano anterior.

Ribeiro ficou responsável pela regência e direção artística, Reginaldo Nascimento como regente assistente e Levi Brandão é o diretor cênico (MULLER, 2013).

O Vocal Brasileiro conta com instrumentistas e formação variada dependendo do espetáculo, como violão, cavaquinho, piano, violão 7 cordas, baixo, percussão e bateria. Com Vicente Ribeiro na direção, o grupo passou a dedicar-se à montagem de espetáculos homenageando grupos vocais brasileiros como o Quarteto em Cy e o Boca Livre. O primeiro CD gravado pelo grupo foi em 2008, intitulado “Invisível Cordão”, dedicado às canções de Chico Buarque e Edu Lobo.

Dentre dezenas de espetáculos realizados, cabe destacar “Coisas nossas”, “Como uma onda”, “Duetos”, “Bastidores”, “Eu canto samba”, “Estandartes do Contestado”, “Brasileirão 20 anos” e “Brasil Gongá” e “Antonio Brasileiro”. O grupo recebeu por três vezes consecutivas (1997, 1998, 1999) e ainda em 2002, o prêmio “Saul Trumpet¹⁹” como Melhor Grupo Vocal do Estado do Paraná, como informa o portal da fundação cultural de Curitiba²⁰.

No Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, desde 1964, o EXPRESSO 25 une seu trabalho vocal com o teatro, a dança, a percussão corporal e instrumental, buscando ser original na sua linguagem, apresentando arranjos da música de renomados compositores brasileiros. Com 28 vozes, é regido desde 1996 pelo maestro uruguaio Pablo Trindade.

O Expresso 25 é mantido através de projetos aprovados por leis de incentivo federais e projetos feitos pelos próprios cantores que se dedicam aos editais anuais. Foi vencedor do Prêmio “Açorianos de Música”, em 2004, pelo seu CD "Expresso 25", na categoria Melhor Intérprete de MPB. Teve em cartaz durante dois anos, o musical "Expresso 25 - MPB Vocal em Cena" e apresentou "O Imaginário Sonoro do Brasil", um espetáculo integralmente musical, onde as vozes, os instrumentos e a percussão corporal e instrumental realizam um repertório integrado por arranjos de Trindade sobre obras de

¹⁹ Prêmio Saul Trumpet foi uma premiação que escolhia os melhores músicos e grupos do Paraná e teve foi oito edições. O nome foi dado em homenagem a Raul Trumpet, músico precoce de Bandeirantes, radicado em Curitiba desde os 20 anos, com grande notoriedade, tocando com músicos de grande relevância estadual e nacional, fazendo seu nome no instrumento. Informações disponíveis em <https://www.bemparana.com.br/cultura/musica/morre-saul-trumpet-icone-da-musica-paranaense/>. Acesso em 23/08/2023.

²⁰ Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/musica/grupos/vocal-brasileirao>. Acesso em 15/07/2021.

Lenine, Guinga, Eduardo Gudin, Hermeto Pascoal, Djavan, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Ivan Lins, Chico César, João Bosco, Fátima Guedes, Dolores Duran, Tom Jobim, Chico Buarque e Tunai. Esse espetáculo já foi levado à Alemanha e Portugal, em 2006 (MULLER, 2013).

Em São Paulo, dentre os coros cênicos com destaque inclusive nacional, está o **CORAL UNIFESP**. No entanto, por tratar-se do meu campo de pesquisa, discutirei sobre o grupo mais adiante, no capítulo que trata a respeito do campo de pesquisa.

Fazendo esse passeio desde as origens do Coro Cênico, é perceptível que as influências da música brasileira, ao longo do século XX, contribuíram para que essa expressão da música coral se tornasse genuinamente brasileira. Diferentemente de coros operísticos – apesar de haver uma ancestralidade comum entre eles – o coro cênico faz uso tanto de arranjos vocais de canções populares brasileiras, com ritmos e melodias peculiares à nossa música, quanto de percussão corporal e instrumental para enriquecer os espetáculos e auxiliar os cantores na ausência física do regente.

Apesar de ser uma modalidade em ascensão, faz-se mister que os grupos se estruturarem melhor enquanto classe artística, criando e/ou atualizando suas informações nas redes, inclusive, criando associações e fortalecendo encontros de coros cênicos pelo país. Desta forma, esta organização crescente no âmbito do fazer musical servirá de base para o fomento das pesquisas acadêmicas na área, ainda rarefeitas, quando comparadas aos feitos que já temos.

2.3 Das publicações científicas acerca do tema

Para a discussão sobre Coro Cênico fiz um levantamento de estudos e materiais acerca do tema na Base de Dados da Capes, no Google Acadêmico, em publicações da ABEM e da ANPPOM, e nos acervos digitais de Universidades. Para as buscas utilizei as palavras-chaves “coro cênico”, “musical”, “coral cênico”, “corpo e movimento”, “canto em cena”, em português e em inglês. Por ser uma prática relativamente nova e empírica, levei em consideração todo e qualquer estudo que circundasse a temática. No que se refere ao tempo e espaço, achei relevante agregar pesquisas do final da década de 90 – as primeiras encontradas sobre o tema – assim como não me limitei em pesquisar apenas no Brasil, em

português, para encontrar o fio condutor que desse origem a essa modalidade. O resultado dessas buscas consiste em 17 referências, conforme apresento no quadro a seguir:

MODALIDADE DE TEXTO	AUTOR	ANO	TEMA/TÍTULO
Tese	Horn	2014	O Canto Coral na formação de atores
Dissertação	Oliveira	1999	Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil
Dissertação	Bezerra	2013	O Coro Cênico da Universidade da Amazônia
Dissertação	Muller	2013	O Cantor emancipado: coro cênico como transformador do movimento coral no sul do país
Monografia (Especialização)	Zanatta	2008	Voz-corpo-movimento: uma nova abordagem expressiva no canto coral
Artigo	Santos	1999	Efeito do coro-cênico no desenvolvimento musical: um estudo de caso
Artigo	Bucci	2007	Coro Cênico: Breves reflexões a partir de uma prática I
Artigo	Amato	2007	O Canto Coral como prática sociocultural e educativo-musical.
Artigo	Santos & Guerra	2008	Coro cênico-performático: implicações para as dimensões educativo, musicais e artísticas da prática coral
Artigo	Costa	2008	A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil
Artigo	Buzatto	2009	Todo coro é cênico: alguns aspectos
Artigo	Bucci	2010	Nem todo coro é cênico e nem todo “coro cênico” é cênico
Artigo	Schwartz & Amato	2011	O movimento no canto coral: estética ou necessidade?
Artigo	Muller	2013	Coro Cênico: Conceitos e Discussões
Artigo	Madureira, & Santos	2017	Coral Cênico UFVJM: um espaço de arte e formação acadêmica
Artigo	Souza	2018	A expressão cênica no Coro Universitário da UFPA – CORUNÍ
Artigo	Hak	2020	Marcos Leite: Maestro da Voz e da Cena

Quadro 2. Relação de textos que abordam “Coro Cênico” e temáticas afins²¹.

²¹ Como “canto na formação do ator” e “canto coral”.

Observando o Quadro 2, há uma tese e três dissertações disponíveis nas plataformas online. De modo geral, as referências bibliográficas citadas nos artigos são praticamente os mesmos textos e autores, o que indica a pouca produção científica neste tema.

Oliveira (1999) foi o autor da primeira dissertação encontrada na área. Em seu texto, ele relaciona as dificuldades em definir referenciais teóricos e procedimentos metodológicos sobre coro cênico. Sua pesquisa busca fazer um panorama histórico, culminando nos processos contemporâneos, processos atuais, na área da musicologia e da performance para Coro Cênico. Esta produção, por ser pioneira, tornou-se um trabalho relevante para o tema e é citado em quase todos os demais textos.

A tese de doutorado de Horn (2014) tem ênfase na identificação dos processos e princípios prática do canto coral na formação do ator, uma vez que a maioria dos atores, no Brasil, não tem formação musical. Busca identificar as contribuições que a musicalização, por meio do Canto Coral, pode proporcionar ao ator em formação.

Alguns autores focalizam, em seus trabalhos, os aspectos criativos e performáticos de coros cênicos, enfatizando grupos de diferentes regiões do Brasil. Um deles é Bezerra (2013), que investiga a experiência de construção de uma “identidade”, a partir de um repertório musical do Coro Cênico da UNAMA, em Belém (PA), que originou a produção da série de CDs Trilhas D’Água, constituído de repertório musical de carimbós, lundus, cantos pastoris, cordões-de-bicho, bois, acalantos e canções, uma releitura do universo musical amazônico para a linguagem do canto-coral.

No viés dos processos criativos, Muller (2013) destaca quais foram os reflexos do processo de criação e sistematização do coro cênico no eixo Rio-São Paulo e, posteriormente, na região sul do Brasil. A autora foca a pesquisa no desenvolvimento técnico que o cantor deve ter, incorporando conhecimentos nas áreas de fisiologia, técnica vocal e música. Ela utilizou três grupos, um de cada estado do sul do Brasil, como objeto de estudo, com ênfase analítica no grupo Aretê, de Itajaí (SC), estudando o processo criativo do espetáculo “Aretê, o boi”.

Costa (2008) considera a expressão cênica como um excelente veículo facilitador do canto coral – sobretudo para adolescentes – por oferecer uma gama maior de

possibilidades criativas e soluções originais para o desenvolvimento da linguagem coral, além de instigar os envolvidos ao exercício do autoconhecimento. Muller (2013), em seu artigo, aborda a importância de desenvolver uma técnica vocal ampliada, não voltada unicamente para a projeção e homogeneidade sonora, aliada à conscientização interpretativa do cantor e à variedade do repertório, bem como à utilização de jogos teatrais que visam a uma maior presença cênica. Neste sentido, a neutralidade dos cantores no palco é quebrada, fugindo dos padrões tradicionais pré-estabelecidos. Zanatta (2008), numa linha de pensamento semelhante, discorre sobre a igual importância das duas linguagens (musical e teatral) para o sucesso da modalidade Coro Cênico. Pela observação em um grupo em Porto Alegre, investigou quais habilidades os cantores precisam desenvolver, tanto de forma coletiva quanto individual, e o que pensam e sentem os participantes em relação ao desenvolvimento do trabalho e ao resultado final.

Santos & Guerra (2008) destacam as dimensões estéticas da modalidade Coro Cênico nas cidades Campina Grande e João Pessoa (PB), seus aspectos musicais e educativos. Madureira & Santos (2017) trazem um relato de experiência do projeto de extensão universitária, intitulado "Coral Cênico UFVJM", em Diamantina (MG), com o propósito de oferecer à comunidade acadêmica um espaço de estudo e prática do canto coral com ênfase na encenação teatral. Souza (2018) faz uma pesquisa averiguando os fatores influenciadores para a aceitação ou rejeição das coreografias incorporadas ao repertório do Coro CORUNÍ, em Belém (PA), após um ano de trabalhos cênicos.

Santos (1999) faz um estudo de caso de uma cantora que, apesar de possuir condições favoráveis de musicalidade, apresentava uma personalidade introspectiva, e, assim, tolhia a sua espontaneidade cantando ou tocando seu instrumento. Vivenciando o processo de descoberta do corpo e da voz, através de laboratórios de expressão corporal, utilizando recursos cênicos integrados ao canto coral, a mesma foi adquirindo ao longo da prática de 6 anos, resultados positivos tanto na interpretação vocal, como na execução de seu instrumento. Schwartz & Amato (2011) refletem sobre o papel do movimento coral no âmbito de expressão da modalidade coral cênica.

Os artigos de Muller (2013), Bucci (2007) e Buzatto (2009) dão ênfase na discussão de conceitos e reflexões acerca do termo "Coro Cênico", mostrando a divergência de pensamento de regentes e pesquisadores. Enquanto alguns autores acreditam que todo o

coro é cênico, outros argumentam que nem todo Coro Cênico intitulado como cênico atua de maneira cênica.

Hak (2020) descreve passagens importantes da vida do maestro Marcos Leite, destacando o trabalho cênico do maestro junto aos grupos que se destacaram sob a sua regência. Por meio da abordagem qualitativa, a autora convidou cinco cantores e ex-cantores dos referidos grupos para contribuir com relatos de suas vivências cênicas com o regente. Hak destaca que, após alinhar a análise das respostas com autores que discorrem sobre Leite, como Denise de Miranda Borborema, Regina Lucatto, Patrícia Costa e Nestor de Hollanda Cavalcanti, considerou que o “maestro tornou-se um dos principais expoentes do coro cênico no Brasil e quiçá no mundo, devido a turnês e festivais internacionais em que esteve presente” (HAK, 2020, p. 1).

Algumas abordagens que relatam o processo de ensino e aprendizagem – área que se destina esta pesquisa – foram encontradas em partes do texto de Bezerra (2013), que relaciona, na segunda sessão da dissertação, alguns aspectos relevantes para o estudo dos processos que o Coro Cênico UNAMA sofreu. A autora descreve o cotidiano dos ensaios e as experiências dos cantores para aprenderem o repertório, evidenciando os princípios do fazer musical construído na vida em grupo. Para realizar o “som peculiar” de um grupo vocal na Amazônia, a “música no social²²” era um recurso fundamental para propiciar as trocas de vivências e integração de pessoas.

Amato (2007) preconiza a atividade coral, como prática de educação musical, não importando a modalidade – tradicional ou cênica – e afirma que esta deve ser estruturada, sobretudo, com o objetivo de fortalecer o processo educativo-musical de seus integrantes.

O material encontrado sobre a temática de Coro Cênico, em linhas gerais, traz informações sobre processos de determinado grupo, ou sobre a importância do movimento para o canto, além de informações sobre conceitos e características do coro cênico.

²² Termo utilizado pela autora.

3. CORAL UNIFESP: CORO CÊNICO FOCO DESTA PESQUISA

3.1 Conhecendo mais o Coral

Para discutir as questões de problematização deste estudo, fez-se mister buscar um campo de pesquisa que acumulasse experiências no campo do “saber como fazer”, o que é chamado, popularmente, com auxílio da expressão da língua inglesa, de “*know-how*”. Essas experiências podem ter transitado, ao longo de sua existência, no empirismo – com tentativas e erros – ou na aplicação de conhecimentos e técnicas discutidos cientificamente.

Por ter tido contato com o coro, no início dos anos 2000, por ter feito oficinas com o maestro Eduardo Fernandes e ter estreitado os laços com o mesmo, o contactei amistosamente para contar sobre minhas intenções de pesquisa junto ao Coral Unifesp em maio de 2021. Eduardo respondeu positivamente ao convite. No entanto, ele me informou que, por questões inerentes à pandemia do corona vírus e normas institucionais de saúde e da Unifesp, os ensaios estavam acontecendo remotamente e as “cenas” estavam sendo adaptadas em vídeo. O coral estava se expressando, com orientação da diretora cênica, para montagens em vídeos, com elementos teatrais fazendo parte dos mosaicos coral²³ (adereços, figurinos, maquiagens, cenários, ângulo de câmera e expressões faciais e corporais) e não tinha previsão exata para o retorno das atividades presenciais, o que só veio a acontecer em abril de 2022, quase um ano depois do primeiro contato.

Como regente e como pesquisador, eu sabia da importância do formato presencial para esta pesquisa. Assim, com a esperança de que esse tempo não fosse tão longo, fomos ao limite do que podíamos aguardar para iniciar as visitas ao coro e construção de dados.

²³ Mosaico é o formato de vídeo utilizado por muitos grupos corais nos anos de 2020 e 2021, principalmente, onde as atividades coletivas estavam restritas por questões da pandemia. Neste formato, cada cantor grava, com auxílio de um ponto auditivo (com fones de ouvido), sua imagem e voz executando determinado repertório coral. Após edições de áudio e vídeo, as pessoas apareciam nos quadradinhos, coletivamente, cantando, conferindo um aspecto de mosaico.

Algumas informações sobre o Coral Unifesp foram obtidas, inicialmente, no *site* oficial²⁴ do mesmo e, posteriormente, ratificadas pelo maestro, em entrevista. O coro foi criado em 1967 e, atualmente, é formado por cerca de 40 cantores, dentre alunos, professores, funcionários da Universidade Federal de São Paulo e pessoas da comunidade. O perfil dos integrantes do grupo é bastante heterogêneo, em termos de profissões, contato prévio com a música e de vínculos profissionais com a música. Desde 1997, está vinculado a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unifesp, e desde 1991 tem direção musical e regência do maestro Eduardo Fernandes. A combinação entre a atitude cênica/corporal e a música propriamente dita é um dos diferenciais do coro, sendo cada canção interpretada também com recursos de cena que se sucedem e formam o conjunto do espetáculo. A equipe conta, ainda, com diretor cênico, preparador vocal, quatro monitores de naipe e músicos (percussão e violão) – e na montagem dos espetáculos, a ficha técnica recebe outros profissionais, como figurinista, cenógrafo, iluminação, fotografia e assistente de direção.

Ainda segundo informações contidas no *site*, seu repertório abrange, sobretudo, música popular brasileira – representada em espetáculos de canto coral – e peças eruditas, tais como “Missa Dilígite”, de Camargo Guarnieri, “Te Deum”, de J. Haydn, “Missa Secunda”, de Hans Leo Hassler, “Glória”, de Vivaldi, “Missa em Sol Maior”, de Franz Schubert, movimentos do oratório “O Messias”, de Haendel e “Christmas Cantata”, de Pinkhan. Este repertório erudito, segundo o maestro Eduardo Fernandes, costumava ser executado há mais de duas décadas atrás, um ano sim outro não, intercalando com repertório popular. Ele ainda entra no repertório, para apresentações e projetos pequenos pontuais, embora não seja mais o objetivo e o perfil do coro, que vem se dedicando, nos últimos mais de 25 anos, a montagens de espetáculos cênicos, com repertório essencialmente brasileiro e popular.

A combinação entre a atitude cênico-corporal e a música coral propriamente dita é um dos diferenciais do coro. Cada canção é interpretada com recursos de cena, movimento, ora dança, fazendo parte da história contada por meio de seu texto, contribuindo com a formação de um enredo central, do espetáculo. Elementos teatrais

²⁴ O *Site* oficial do Coral Unifesp é <https://site.unifesp.br/coral/>

fazem parte do contexto do espetáculo, como iluminação, figurino, cenário e adereços cenográficos.

Nesse viés, existe a hipótese de que os cantores devem ter algumas características diferentes para participar desta atividade, ou devem desenvolvê-las, por meio da experiência que o coro desencadeia em seus participantes, para que evoluam em termos de recursos técnicos quanto de bagagem cultural e artística para utilizar ferramentas de outras linguagens culturais, como o teatro, a dança e a poesia.

A hipótese de que se tem ou se desenvolve tais elementos – por meio da experiência – pode ser fundamentada na reflexão de quais seriam estes elementos, descritivamente relacionados como possíveis desafios peculiares a esta prática, como segue:

- Cantar sem a presença formal do regente. Ou o regente estará fora de cena ou estará integrado ao grupo, cantando, dando entradas, controlando o grupo de dentro, no palco, ou na primeira fileira do teatro. Em ambas as situações, lhe foge o papel central de estar em cena dirigindo o coro, com andamento, entradas e outros recursos interpretativos;
- Cantar sem estar agregado em naipe, estando os cantores dispersos pelo palco. Para grande parte dos cantores iniciantes num coro, cantar ao lado de cantores de outro naipe pode ser o maior de todos os desafios, caso seu ouvido harmônico e melódico não esteja desenvolvido ao ponto de ele não se perder. Quando esse desenvolvimento já acontece, chega a ser apazível ao cantor estar ao lado de colegas de outros naites, uma vez que sentem a harmonia se formando lado a lado. No entanto, esse quesito chega a ser extremamente desafiador em cantores do Coro Cênico, pois, vez ou outra, podem estar numa dança de casal, encostados ombro a ombro. Mesmo estando assim tão próximos, a voz deve alcançar a última fileira do teatro, de modo que, possivelmente, a melodia de um naipe atrapalharia o cantor do outro naipe, caso ele não desenvolva essa “independência auditivo-vocal”;

- Desenvolver artifícios que assegurem a qualidade da performance vocal, não permitindo que os movimentos e coreografias comprometam-na, uma vez que o som é a primeira razão da existência de qualquer coro. Assim, movimentos como erguer-se do chão, abaixar-se, deitar-se, saltitar, andar e dançar devem estar em consonância com o preparo respiratório e com a emissão da voz o mais próximo do natural possível – como se estivesse fazendo o repertório estático;
- Aguçar a percepção espacial (visão periférica) e auditiva. Em determinados movimentos, será necessária uma sincronia, em outros, um se aproximar mais do outro para preencher uma lacuna. O refinamento da percepção auditiva dará ao grupo a capacidade de ralentar junto, sem o regente e de perceber a respiração do naipe para uma entrada específica.

Ademais de todos esses pontos, entre muitos outros que fazem parte da rotina de preparo e desenvolvimento do Coro Cênico, existem outras questões mais profundas que, vistas pela ótica da investigação qualitativa, com bases na sociologia da educação musical, são a preocupação desta pesquisa, como a necessidade de compreender como as Experiências de formação musical, artística e cultural podem ser construídas durante os ensaios e apresentações do Coral Unifesp.

Em 1998, foi realizado o primeiro grande espetáculo cênico **“Os Saltimbancos e outros bichos”**, de Chico Buarque, o qual foi lançado em CD, com a renda de comercialização revertida para o Projeto Solidar, que arrecada fundos para o Hospital São Paulo. **“O Grande Circo Místico”** (2000-2001 e 2014-2016) de Chico Buarque e Edu Lobo; **“Caymmi, Lendas do Mar”** (2002-2003) com canções praieiras de Dorival Caymmi; **“Dos Festivais”** (2004-2005), composta por músicas dos Festivais da década de 1960; **“A Era do Rádio”** (2005-2007 e 2017-2018), sobre a época de ouro da Rádio Nacional; **“Os Afro-Sambas”** (2007-2008) de Baden Powell e Vinícius de Moraes, que rendeu o álbum, disponível nas plataformas digitais e na bilheteria; **“Kátia e Paulo, uma alegoria paulistana”** (2009-2010), de Álvaro Cueva; **“A Noiva do Condutor”** (2010-2011), com músicas de Noel Rosa; **“Ópera Chica”** (2012-2013), de Álvaro Cueva; **“Cinco Olhares Sobre**

Lenine" (2016-2017), composta por músicas de Lenine sob a condução de 5 diretores cênicos; "**Cantos de São Paulo**" (2018-2019) homenageia a cidade de São Paulo e os seus compositores.

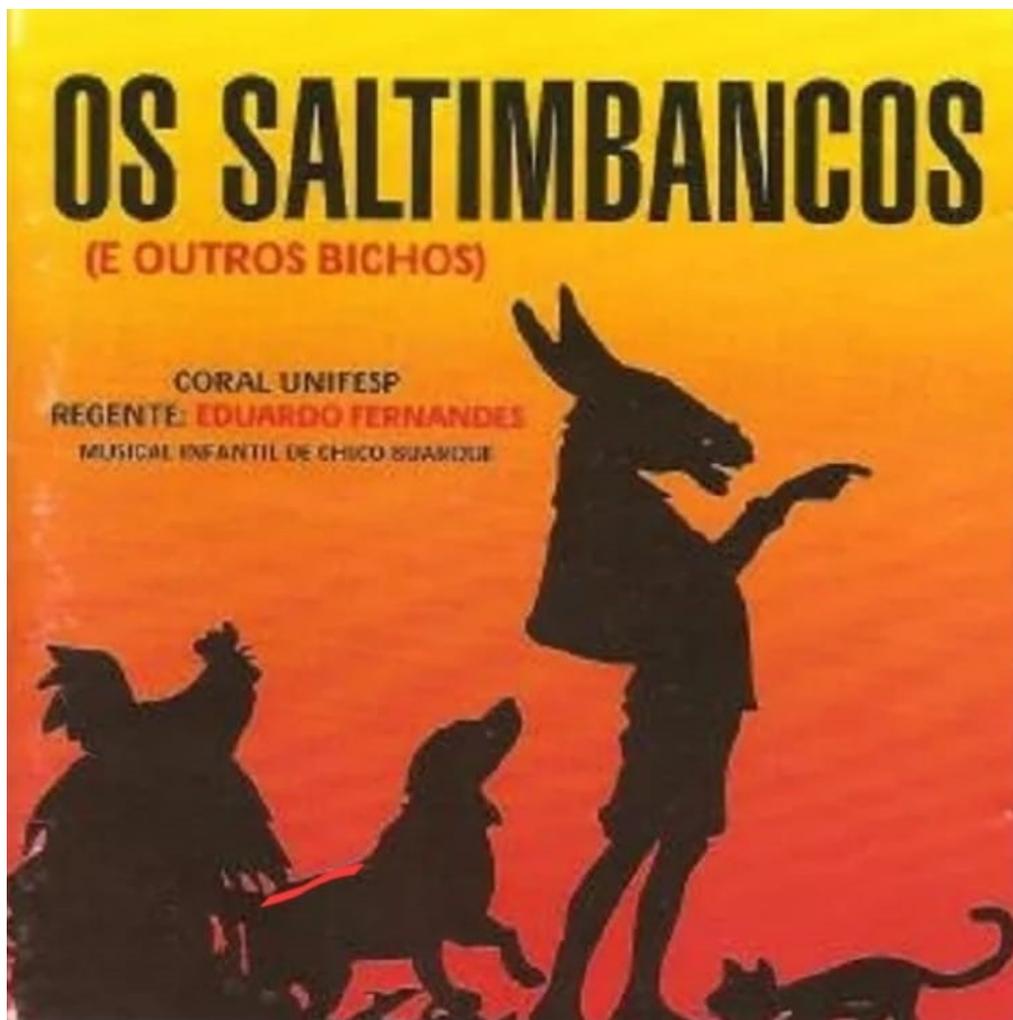


Figura 3:capa do CD "Os Saltimbancos e outros bichos", gravado pelo Coral Unifesp em 1998/1999.

Nos anos de 2019 e 2020 o grupo remontou "**Os Saltimbancos**", quando o mundo foi acometido pela pandemia da Covid-19. Em 2021, devido às medidas de distanciamento social, o grupo fez adaptações em suas atividades, mantendo suas características – na medida do possível – com a montagem do espetáculo "**Trívias em Canções – Retalhos de Cenas**", que será melhor explanado ainda neste capítulo. A proposta virtual busca a confecção de vídeos, cada um com sua câmera, da sua residência, porém buscando manter características peculiares ao coro cênico, com figurinos, maquiagem, expressões faciais e corporais, agrupadas em estúdio.

Em reunião realizada no último dia de ensaio de 2022, após a temporada de apresentações de “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas”, os cantores decidiram por retornar, em 2023, com o projeto “Os Saltimbancos”, que seguiria em cartaz em 2020, por duas razões: a primeira é justamente a questão da interrupção das apresentações, em março de 2020, por questões relacionadas à pandemia do corona vírus, onde tanto os ensaios foram suspensos quanto o funcionamento de teatros e ambientes de grandes aglomerações; em segundo lugar, é uma peça que já estava praticamente montada e tem uma procura e aceitação muito grande, com sessões sempre lotadas e uma boa arrecadação para o coro, uma vez que passaram 3 anos sem as verbas provenientes das bilheterias, que muito ajudam, segundo o maestro Eduardo Fernandes, com o pagamento dos diretores cênicos, locação de refletores e outras despesas.

3.2 Trívias em Canções –Retalhos de Cenas: um espetáculo híbrido

O espetáculo “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas” é um espetáculo autoral com canções de Álvaro Cueva e parceiros²⁵. O enredo das canções é pautado no cotidiano das relações humanas. São 12 canções divididas em 4 trívias, contendo três obras em cada uma das trívias – daí advindo o nome. Estas três obras tem suastemáticas relacionadas entre si e, assim, foram nomeadas: Trívias de Salão, Trívias de Estados Civis, Trívias Dançantes e Trívias de Classe. Além das obras musicais, o espetáculo é narrado por três clowns – o Clown Vermelho, o Clown Amarelo e o Clown Verde – que, com muito humor e astúcia, conduzem o espetáculo e as pequenas cenas, os retalhos de cenas, que precedem cada canção das trívias.

Em 2020 o grupo realizou trabalho com a primeira trívia – Trívias de Salão – em ambiente online. A diretora Cênica Maria Silvia preparou o coro, cada um em suas residências, realizando a cada ensaio, jogos teatrais, alongamentos e ideias precursoras das

²⁵ Foram parceiros de Álvaro Cueva, nas canções selecionadas para o espetáculo, os seguintes compositores: Zé Rodrix, Alexandre Cueva, Marcelo Lazzaratto, Leo Costa, Marina Tavares, Márcio Policastro, Augusto Teixeira e Bruna Buschle.

cenas. As três músicas foram estudadas com orientação do Maestro Eduardo Fernandes e, posteriormente gravadas em áudio e em vídeo.

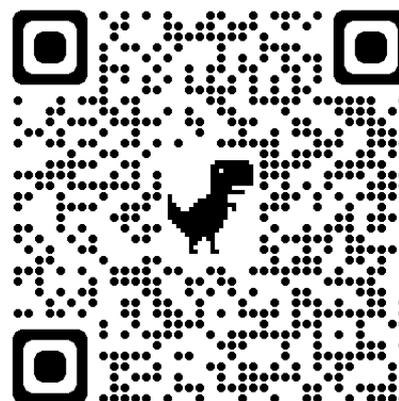
O áudio seguiu para edição, para unir as vozes, formando o corpo musical a quatro vozes do coro. O vídeo continha elementos cênicos de figurino, maquiagem, movimentos, expressões faciais e corporais, orientados pela diretora cênica Maria Silva. Uma das peças (Miranda), curiosamente, exigia, nas cenas, o contato físico da Miranda, uma esteticista, com seus clientes. Estando o coro inteiro em isolamento, foi necessário que pessoas da família emprestassem seus braços, pés, mãos e troncos, com cada membro dos envolvidos gravado no mesmo ângulo, para que a edição de vídeo unisse as imagens.

O trabalho foi apresentado remotamente em dezembro de 2020 na plataforma *YouTube*, ao vivo e, após a apresentação, uma roda de debates foi realizada, com a presença dos cantores, diretores, autores respondendo questões sobre o processo criativo e perguntas do público conectado.

Código QR 3: *live* realizada pelo Coral Unifesp em 2021, apresentando as “Trívias de Salão e Trívias de Estado Civil”



Código QR 2: *live* realizada pelo Coral Unifesp em 2020, apresentando as “Trívias de Salão”



Em 2021, o mesmo aconteceu com a segunda trívia – Trívias de Estados Civis. As obras foram trabalhadas ao longo do ano, em ambiente online e gravadas individualmente, tanto áudio como vídeo, sob direção dos mesmos diretores Eduardo Fernandes e Maria Sílvia. Em dezembro de 2021, o grupo fez, mais uma vez, uma apresentação dos resultados do ano, ao vivo, na plataforma *YouTube*, trazendo de volta a primeira trívia, lançada no ano anterior e estreando o trabalho realizado com a segunda.

A última canção desta trívia (Barravento) teve seu áudio gravado ainda sob influência das questões de isolamento físico, cada um em sua residência. No entanto, o vídeo, devido ao afrouxamento das medidas e da acentuada queda dos casos de contaminação e morte, após a vacinação em massa da população, foi gravado no Parque Ibirapuera, com todos os integrantes juntos, ainda de máscara, simbolizando essa transição do remoto para o presencial, o que de fato aconteceu, também durante o espetáculo.



Figuras 4,e 5: fotos da cena da canção Barravento, momento de transição no isolamento da pandemia. Transição no espetáculo híbrido, do vídeo para o palco

Em 2022, já presencialmente, o grupo ensaiou, musical e cenicamente, as 6 últimas obras do espetáculo, pertencentes às Trívias Dançantes e Trívias de Classe. O espetáculo foi exibido com apoio de projetor, um bom equipamento de som e uma tela

gigante para receber a projeção das duas primeiras trívias, apenas as músicas. Os clowns e as esquetes que precediam as músicas foram realizadas ao vivo, no palco e nas laterais do teatro, respectivamente.

Assim, na primeira parte do espetáculo acontecia a interação dos três clowns, que anunciavam a trívia em questão e a música que seria projetada na tela; uma esquete teatral era interpretada nas extremidades laterais do palco, com canhão de luz e, em seguida, a primeira canção. E assim seguiu com as primeiras seis músicas do espetáculo.

A canção “Barravento” serviu de elo entre o momento de interpretações projetadas em tela com as interpretadas no palco. A peça iniciou projetada na tela de tecido semitransparente. O coro, que estava ao fundo assistindo às projeções junto com o público, se levanta e envolve a plateia, no escuro, ainda durante a projeção e começa a cantar “Barravento” junto com a gravação. O público – eu inclusive, que estava presente na estreia – se sentiu envolvido pelo som das vozes, somado ao que já estavam habituados a ouvir na caixa de som. Foi uma outra energia, como se estivesse quebrando as telas dos computadores e vindo para o mundo real.

Código QR 4: canção “Barravento” e transição da parte virtual do espetáculo híbrido para o presencial, com a canção “Colapso” (Trívias Dançantes)



Numa certa altura da música, se destinaram ao palco, cantando. De repente, a tela de tecido cai e revela os rostos e corpos dos cantores, que finalizam a música se tocando, se sentindo, se abraçando, como quem cumprimenta e comemora aquela fase superada.

Os clowns prosseguem narrando as cenas e músicas das Trívias Dançantes e Trívias de Classe.

O espetáculo é inédito, uma vez que conta com músicas autorais que não fazem parte do circuito da indústria cultural de massa, conhecidas nacionalmente pelo grande público, com arranjos inéditos, encomendados pelo Coral Unifesp. Em entrevista, o maestro Eduardo Fernandes destaca que o grupo privilegia arranjos encomendados especialmente pelos espetáculos, para dar um caráter original ao espetáculo. Alguns dos arranjos são encomendados para arranjadores que fazem parte do quadro do coro ou de ex-integrantes do mesmo.

Seguem, a seguir, no Quadro 3, algumas informações técnicas sobre as obras do espetáculo:

TRÍVIA	CANÇÕES	AUTORES	ARRANJADOR(ES)
Trívias de Salão	Dalila	Álvaro Cueva, Zé Rodrix	Monica Thiele
	Morena Laura	Álvaro Cueva, Alexandre Cueva e Marcelo Lazzaratto	Zeca Rodrigues
	Miranda	Álvaro Cueva e Leo Costa	Arranjo Luís Anselmi
Trívias De Estado Civil	Toda em Si	Álvaro Cueva, Augusto Teixeira e Marina Tavares	Eduardo Lakschevitz
	Errante	Álvaro Cueva e Márcio Policastro	Maurício Detoni
	Pela Pele	Álvaro Cueva e Márcio Policastro	Ricardo Barison*
Trívias Dançantes	Colapso Arredia Pela Pele	Álvaro Cueva Álvaro Cueva Álvaro Cueva, Augusto Teixeira e Bruna Buschle	Daniel Reginato Leilor Miranda Carlos Leite* e Felipe Truglio*
Trívias De Classe	Questão de Classe O Homem da Lua Samba Quixote	Álvaro Cueva Álvaro Cueva Álvaro Cueva	Amanda Temponi** Walter Jr.** André Protásio

Quadro 3. Trívias, canções, autores e arranjadores.

* Arranjadores que pertencem ao quadro atual do Coral Unifesp

** Arranjadores que já pertenceram ao Coral Unifesp

4. O PANO DE FUNDO DA CENA: REFERENCIAL TEÓRICO E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

4.1. Referencial Teórico

Praticar a atividade de canto coral pode não ter uma receita específica, principalmente quando não se trata de grupos profissionais, onde a dinâmica das produções do conteúdo musical é muito específica, a qual não será retratada neste estudo. De modo geral, os coros amadores são compostos por pessoas leigas em música, misturadas, às vezes com pessoas que já estudaram algum instrumento em certo período da vida e, também, por vezes, com um outro profissional em música fazendo parte do grupo. Isso significa que o conteúdo musical que os cantores detêm pode ser ínfimo, quando observados como grupo e não como indivíduos.

No entanto, tendo em vista que determinado cantor, que nada cantava, que se perdia nas melodias dos outros naipes, que não se achava na partitura musical, passado algum tempo tem grandes progressos, inclusive no desenvolvimento da sua voz, isso se deve a um fenômeno: o da Experiência!

O dicionário Michaelis online traz alguns conceitos do verbete “experiência”, que auxilia na introdução da discussão acerca deste referencial teórico que norteia esta pesquisa, conforme descrito:

EXPERIÊNCIA. 1 Ato ou efeito de experimentar(-se). 2 Conhecimento adquirido graças aos dados fornecidos pela própria vida: *Se eu tivesse a sua idade, com a experiência de que disponho hoje, não havia de proceder como procedi!* 3 Ensaio prático para descobrir ou determinar um fenômeno, um fato ou uma teoria; experimenta, experimentação, experimento: *Fazia experiências com novos medicamentos, e os resultados eram animadores.* 4 Conhecimento das coisas pela prática ou observação. 5 Uso cauteloso e provisório. 6 Perícia ou habilidade adquiridas pela prática: *É um jogador de muita experiência.* (DICIONÁRIO MICHAELIS ONLINE)

Todos esses significados podem ser empregados como meios de descrever, em partes, os mecanismos de aprendizagem no canto coral. Para este estudo, busco aporte nas

palavras de dois educadores e filósofos dos séculos XX e XXI como referencial teórico: Jorge Larrosa (2011) e John Dewey (2010 e 2015).

4.1.1 Jorge Larrosa e a Experiência

Jorge Larrosa é um educador e filósofo espanhol da atualidade. Em seu texto “Experiência e Alteridade em Educação” (2011), ele aprofunda a palavra “experiência” e seu conceito de uma maneira bastante descritiva e detalhada. Isso provocou em mim uma reflexão acerca desta palavra tão simples e corriqueira que utilizamos praticamente desde a infância, sem nos darmos tanto conta da gama de conceitos e significados que ela pode nos remeter. Posteriormente, minha reflexão foi acerca do quanto esses conceitos representam no processo de ensino e aprendizagem num coro.

Para demonstrar a construção desses conceitos, tirando-os do abstrato e trazendo para o concreto, dou vazão a um jogo de palavras, aspas e neologismos de palavras que não existem no plural, conferindo uma certa informalidade filosófica. O autor destaca um conceito geral da palavra “experiência”: A Experiência é *“isso que me passa”* para, em seguida, discorrer sobre cada palavra deste curto conceito. O *“isso”* pode ser compreendido como o objeto a ser experienciado, a parte que vai se relacionar com o indivíduo. No caso do coro cênico, o contato com os demais cantores, a sonoridade da obra, o movimento de palco, a leitura da partitura, a compreensão dos porquês de se estar ali e muitas outras situações se encaixam no *“isso”*, da frase *“é isso que me passa”*.

A experiência supõe, em primeiro lugar, um *acontecimento* ou, dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E *“algo que não sou eu”* significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, nem de meus sentimentos, nem de meus projetos, nem de minhas intenções, que não depende nem do meu saber, nem de meu poder, nem de minha vontade. *“Que não sou eu”* significa que é *“outra coisa que eu”*, outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que eu sei, do que aquilo que eu sinto, do que aquilo que eu penso, do que eu antecipo, do que eu posso, do que eu quero. (LARROSA, 2011, p. 5)

Larrosa compara experiência, com algo que seja *exterior* ao ser humano, justamente pela questão do sufixo “ex”, presente nestas duas palavras citadas. Seguindo essa linha de raciocínio, relacionando experiência com o externo ao ser, o autor diz que não há experiência sem a aparição de alguém, de algo que é exterior ao indivíduo, estrangeiro ao indivíduo, estranho a ele, que está fora deste.

O autor segue com sua linha de raciocínio com a palavra “me”.

A experiência supõe (...) que algo *me* passa. Não que passe ante mim, ou frente a mim, mas a mim, quer dizer, em mim. A experiência supõe, como já afirmei, um acontecimento exterior a mim. Mas o lugar da experiência sou eu. E em mim (ou em minhas palavras, ou em minhas ideias, ou em minhas representações, ou em meus sentimentos, ou em meus projetos, ou em minhas intenções, ou em meu saber, ou em meu poder, ou em minha vontade) onde se dá a experiência, onde a experiência tem lugar. (LARROSA, 2011, p. 6)

Um grupo numeroso e heterogêneo, como um coro, podemos imaginar quantos “eus” ou quantos “mes” existem, cada um com uma bagagem prévia. Umas mais cheias, outras mais vazias de coisas que “lhes” passaram, relacionadas aos objetos de interesse do coro cênico: a música aliada a elementos de teatro e dança. Essa heterogeneidade toda torna o processo rico e desafiador ao mesmo tempo, onde coexistem pessoas que estão naquele grupo há vinte anos, por exemplo – e, por consequência, muitos “issos lhes passaram” ao longo dos processos de aprendizagem, ao longo da montagem de diversos espetáculos, ao longo do convívio com muitos cantores e diretores diferentes – com pessoas recém-chegadas, porém, muitas vezes com outros “issos” preenchendo a sua bagagem. Provavelmente, o *know how* desses mais antigos no grupo se torne objeto dos “issos” dos mais novos, ou seja, a bagagem que os antigos carregam tende a se tornar objeto de interação aos novatos, preenchendo, pouco a pouco, também as bagagens de experiências desses últimos.

Larrosa segue com a última palavra do seu conceito de experiência: “passa”.

A experiência, em primeiro lugar, é um passo, uma passagem, um percurso. Se palavra experiência tem o ex de exterior, tem também esse “per”, que é um radical indo-europeu com para palavras que tem que ver com travessia, com passagem, com caminho, viagem. A experiência supõe, portanto, uma saída de si para outra coisa, um passo para outra coisa, para esse ex de que falamos antes, para esse isso de “isso que me passa”.

Mas, ao mesmo tempo, a experiência supõe também que algo passa desde o acontecimento para mim, que algo me vem ou me advém. (...) Se diz, em latim, *ex/periri*. E desse *periri* vem (...) a palavra "perigo". Esse seria o primeiro sentido desse passar (...) Se a experiência é "isso que me passa", O sujeito da experiência é como um território de passagem, como uma superfície de sensibilidade em que algo passa e que (...) ao passar por mim ou em mim, deixa um vestígio, uma marca, um rastro, uma ferida. Daí que o sujeito da experiência não seja, em princípio, um sujeito ativo, um agente de sua própria experiência, mas um sujeito paciente, passional. Ou, dito de outra maneira, a experiência não se faz, mas se padece. (LARROSA, 2011, p. 7 e 8)

Num coro cênico, um espetáculo “passa”, uma canção específica “passa”, uma acorde diferente “toca” cada um de uma maneira e, às vezes, passa despercebido aos ouvidos de alguns; a relação pessoal que cada um criou ou já tinha com determinado repertório “passa”, o jeito de fazer aquela cena em palco “passa” ... e tudo isso – e até as minúcias que não foram citadas aqui – deixam marcas nesses indivíduos, assim como a presença de cada um deles deixou marcas nos demais e no processo como um todo.

4.1.2 A experiência na ótica de John Dewey

John Dewey (1859-1952), educador e filósofo estadunidense do século XX, trouxe contribuições fundamentais para a educação, relacionando conceitos de educação, experiência e arte. Suas obras “Arte como Experiência” (1934) e “Experiência e Educação” (1938) são considerados clássicos da área, com conteúdo pertinente até os dias de hoje.

Numa simples frase, Dewey (2010) norteia sua perspectiva acerca da Experiência: “A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver” (DEWEY, 2010, p. 109). Em outras palavras, toda experiência é ditada pelo resultado da interação de uma criatura viva e algum aspecto do mundo que ela vive. No entanto, o autor destaca que nem toda ação e interação gera “Experiência”, pois a relação entre a ação e sua consequência devem estar unidas na percepção da razão e/ou da emoção, conferindo significado, aprendizado e compreensão. A exemplo disso, o autor explica que o ato de colocar a mão no fogo – e, como consequência, sentir dor ou ter a mão queimada – *não é*, necessariamente, ter uma experiência.

Para Dewey, o conceito de experiência reflete a própria vivência do aprendiz e seus reflexos no processo de aprendizagem. Seu pensamento aponta, então, para a própria questão da peculiaridade dos indivíduos. Cada aluno é um ser único e em constante transformação por meio de seu contexto social, sua cultura e valores morais. Essa construção é nutrida na contínua articulação entre teoria e prática ou, em outras palavras, entre experiência e educação.

Na obra *A arte como experiência* (2010), Dewey usa de uma metáfora que permite ao leitor compreender, sem maiores dificuldades, a teoria da experiência por ele utilizada:

Talvez possamos ter uma ilustração geral [sobre a experiência], se imaginarmos que uma pedra que rola morro abaixo tem uma experiência. Com certeza, trata-se de uma atividade suficientemente 'prática'. A pedra parte de algum lugar e se move, com a consistência permitida pelas circunstâncias, para um lugar e um estado em que ficará em repouso – em direção a um fim. Acrescentemos a esses dados externos, à guisa de imaginação, a ideia de que a pedra anseia pelo resultado final; de que se interessa pelas coisas que encontra no caminho, pelas condições que aceleram e retardam seu avanço, com respeito à influência delas no final; de que age e se sente em relação a elas conforme a função de obstáculo ou auxílio que lhe atribui; e de que a chegada final ao repouso se relaciona com tudo o que veio antes, como a culminação de um movimento contínuo. Nesse caso, a pedra teria uma experiência, e uma experiência com qualidade estética. (DEWEY, 2010, p. 115-116)

Esse exemplo, bastante figurativo e, ao mesmo tempo, real, mostra que o conceito de experiência está relacionado com o estado inicial e final da pedra. Esse estado, em ambos os casos é o repouso, mas um repouso que não é o mesmo. O repouso inicial no qual a pedra se encontrava no alto do morro, antes de iniciar o movimento de descida não é o mesmo repouso final que a pedra se encontrou após encontrar o último obstáculo ao pé do morro, ou mesmo cessar o movimento provocado pela força da gravidade. O repouso inicial continha intenções, interesses, desafios, dúvidas, receios e o repouso final é o produto dos anseios iniciais da pedra, somado às suas vivências pelo caminho, pela descida.

No coro cênico podemos estabelecer analogia semelhante. Quem são as pessoas que procuram essa atividade cultural? Por que o fazem? Seria simplesmente por gostar de cantar? Quais são os seus anseios? Seriam supridos apenas por colocar sua voz em ação, numa aula individual, num grupo da igreja? Essas são reflexões que se assemelham ao estado inicial de repouso da pedra.

Dando seguimento, quando o autor diz que “a pedra anseia por um resultado final”, no coro cênico, o lado mais lúdico do ser humano anseia por realizar algo diferente, em termos de canto coral, mesmo que ele se julgue inicialmente incapaz, pela falta de “experiência” ou de *know how*, a conhecida expressão inglesa que se traduz no “como fazer, no saber como fazer”. No entanto, ele sabe ou imagina como é o resultado final, com a realização de um espetáculo musical, de cantar e se movimentar ao mesmo tempo, de atuar, de contar uma história através das obras corais.

A descida da pedra e as intempéries do caminho são as vivências e experiências propriamente ditas, que cada um vai adquirindo em contato com o repertório, com o regente, com os exercícios de teatro e dança propostos pelo diretor teatral, pelo contato com colegas mais antigos no grupo, com os desafios sendo superados, mesmo pelos mais veteranos.

Já o estado de repouso final, após a descida da pedra seria o apogeu da realização da tarefa, a sensação de dever cumprido – ou não? Mas certamente a clareza de não estar exatamente quando entrou, de não ser a mesma pessoa que tinha apenas os anseios, as dúvidas. É a certeza de ter sido transformado pelo processo pelo qual se perpassou. Neste caso, do coro cênico, o que ficou? Existe a vontade de repetir a dose num ano seguinte, numa montagem de espetáculo seguinte? Conceitos musicais e artísticos forma aprendidos?

4.2 Estratégias Metodológicas

4.2.1 Dos primeiros contatos ao cerne do grupo

Pelo fato de eu já ter tido uma certa proximidade com o Coral Unifesp, no início dos anos 2000, o escolhi para campo de pesquisa e fiz contato com o regente, Eduardo, que me retornou prontamente e positivamente, como já anunciado anteriormente. Ele esclareceu que o coro estava funcionando remotamente, devido à pandemia e que não havia previsões para retorno presencial, principalmente para o ano de 2021. Me informou

que eu poderia acompanhar ensaios online e os vídeos produzidos pelo grupo, como forma alternativa de “fazer cena, cantando”, porém nas telas de computadores e smartphones.

O grupo passou a funcionar presencialmente em 01 de abril de 2022, ainda sem autorização oficial da Universidade Federal de São Paulo – Unifesp. Apesar de as aulas estarem acontecendo presencialmente, e até mesmo atividades esportivas como as “Atléticas Universitárias” já estavam ocorrendo, com uso de máscara, o Teatro Marcos Lindemberg, na Unifesp, casa do Coral Unifesp, não tinha sido liberado para ensaios. Assim mesmo, o grupo passou a se reunir, de forma alternativa, na casa da senhora Nilza, uma mulher com mais de 80 anos, apaixonada por coral, ex-coralista do Coro Belas Artes, um dos coros regidos por Eduardo Fernandes no passado, hoje reconfigurado como “Coro Cantando no Quintal”, que funciona na casa da Sra. Nilza duas vezes na semana.

O grupo passou a se reunir neste local improvisado, porém muito aconchegante, coberto, com boa acústica, apenas às sextas-feiras, das 19h às 22h. Nas terças-feiras, mantiveram o estudo online até início de agosto, quando passaram a frequentar o local nos dois dias da semana. No dia 19 de agosto de 2022, o grupo foi autorizado a voltar a ensaiar no teatro da Unifesp.

Após muitos diálogos online com Eduardo sobre o momento que eu chegaria no campo de pesquisa, este momento chegou. Foi marcado para o dia 8 de abril de 2022, segundo ensaio presencial do grupo, num processo gradativo de retorno aos ensaios, após a pandemia.

Peguei o ônibus dia 7 de abril de 2022 em Maringá, às 21h30min com previsão de chegada em São Paulo às 6h30 da manhã, com parada em Londrina e na lanchonete Graal Paloma. Chegando em São Paulo, busquei passagens de metrô e informações sobre linhas de ônibus para chegar na Mooca, bairro onde fica a casa de meus anfitriões, Sônia e Yuri, mãe e filho, grandes amigos que a graduação em música me trouxe, uma vez que Yuri era, na época, professor de piano e música de câmara da UEM e estabeleceu um vínculo extraclasse, abrindo, desde essa época, as portas de sua casa em São Paulo para aluno/amigos que desejavam fazer aulas, master classes e participar de Festivais de Música em São Paulo e na região. Inicialmente, eu imaginava que, por ter muitos amigos em São Paulo, ficaria a cada viagem na casa de um deles, para não sobrecarregar ninguém, para não me sentir um peso para a mesma pessoa a receber-me a cada 15 dias. No entanto muita gratidão tenho por eles, por abrirem as portas de sua casa, me entregarem a chave da casa e fazerem questão que eu lá permanecesse em todas as viagens, pois sabiam que seriam

frequentes as minhas idas a São Paulo e que para eles não seria um peso receber-me.

Sônia, Yuri e Eduardo Fernandes me explicaram, cada um à sua maneira, as formas que eu poderia me deslocar por São Paulo, para chegar ao local do ensaio, casa da dona Nilza, na Vila Mariana, bairro onde também fica a Unifesp. No entanto, meu receio era grande de não achar, de atrasar, de calcular mal os trechos em que eu andaria a pé. Mesmo de Uber, embora o valor do transporte fosse demasiadamente mais elevado, corria risco de o carro ficar preso no trânsito das 18 horas de uma sexta-feira paulistana. Optei pelo transporte coletivo que envolvia andar a pé até o ponto de ônibus, ir de ônibus até uma estação de metrô, pegar a linha verde do metrô, fazer baldeação para a linha lilás, descer após algumas estações e andar cerca de 5 quadras até a casa da dona Nilza.

No caminho pensava em como seria minha chegada, como me receberiam, como receberiam minha proposta de trabalho. Cheguei 40 minutos adiantado para recobrar o fôlego e parar de suar. Eduardo havia pedido para eu chegar antes para conversarmos. Aguardei por ele lá na frente uns dez minutos, mas resolvi entrar. Bati no portão azul de aço e vozes gritaram lá de dentro que eu entrasse. Senhora Nilza já estava no quintal, com alguns coralistas, numa conversa amistosa, todos de máscara. Ainda sem saber quem eu era e o que eu estava fazendo ali, todos me receberam com um sorriso e um abraço, como quem recebe um novato no coro ou um colega que estava apenas online e ainda era um rosto não familiar. Logo Eduardo chegou e conversamos um pouco enquanto abaixávamos o toldo e montávamos o teclado. Ouviu, novamente, desta vez pessoalmente, alguns detalhes sobre minha pesquisa e me avisou que mais adiante, no ensaio, me chamaria à frente para me apresentar e conversar com o grupo sobre minha proposta de atuação com eles. (NOTA DE CAMPO, “Primeira viagem a São Paulo”, 09/04/2022)



Figuras 6 e 7: primeiro contato com o grupo. Na primeira foto, uma dimensão do quintal coberto da casa da Sra. Nilza, com algumas pessoas chegando ao ensaio; na segunda foto, parte do coro fazendo a leitura de peça “Pela Pele”, sob regência do maestro Eduardo Fernandes

Em meados de agosto de 2022, a Unifesp autorizou o coral a retornar para as dependências da instituição, no Teatro Unifesp Marcos Lindemberg, considerado a “casa” do coro, que, apesar de já ter ensaiado em muitos espaços da universidade, ao longo da sua existência, segundo o maestro Eduardo Fernandes, nos últimos anos se fixou no teatro. Eduardo havia me dado uma carona, ao final do primeiro ensaio, onde me relatara

questões a respeito da não liberação do teatro no início de 2022 e sobre a ida para a casa da Sra. Nilza.

Nós não podíamos aguardar mais ensaiando remotamente, com as liberações de aulas na universidade e outros grupos e aglomerações, com medidas parciais, máscara e tal. Mas a nossa liberação oficial não saía... Coisas de burocracia, de um setor que vai para o outro. Mas foi graças à generosidade e acolhimento da Nilza que pudemos voltar a nos encontrar, enquanto não sai esta liberação. Espero que se resolva logo. Ela é uma senhora, pensamos muito em aceitar, pois apesar de irmos de máscara, ter álcool, espaço a céu aberto, ela é uma senhora.(NOTA DE CAMPO, "Primeira viagem a São Paulo", 09/04/2022

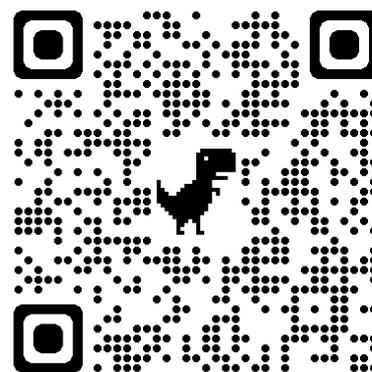


Figura 8: Coral Unifesp no palco do Teatro Unifesp Marcos Lindemberg, fazendo alongamento corporal no primeiro dia de volta ao teatro

Esse dia da liberação demorou mais do que todos pudessem imaginar. De 1 de abril a 16 de agosto no Quintal da Sra. Nilza. O ensaio do dia 16 de agosto, foi recheado de emoções, com uma homenagem à Sra. Nilza.

Sem que eu planejasse, passei essa semana em São Paulo, por conta do feriado de 15 de agosto em Maringá e minha liberação nos ensaios do Coral da OAB de Maringá, por termos tido nossa semana anterior intensacom ensaios extras para um casamento e para o CONJURI, um congresso estudantil de Direito em Maringá. E então, justamente nestasemana eu pego a transição dos dois locais de ensaio do Coral Unifesp. Este 16 de agosto foi minha primeira terça-feira acompanhando o ensaio presencialmente e na sexta-feira, dia 19 de agosto, estarei aqui também, pisando no Teatro Unifesp pela primeira vez, junto com o grupo, que não o adentrou desde mais de 2 anos e meio. Estaterça foi especial por eu ter tido a oportunidade de participar, junto com o coro, de uma serenata emagradecimento à dona Nilza, anfitrião do coro, que ofereceu sua casa por quatro meses e meio.O grupo preparou uma serenata para ela, com a canção “Eu sei que eu vou te amar”, a duas vozes, muito singela, além de um poema, recitado no interlúdio da música, seguido da entrega de flores e chocolates. No meio da cantoria, ela foi surpreendida pelo gesto do Edu, pedindo que ela fizesse um solo da música. Que voz linda a daquela senhora. Foi muito emocionante. O momento foi registrado e será editado pelo Felipe Areias. E eu aparecerei lá nos registros, fiz parte, me sinto muito bem por ter vivido este momento junto ao coro, como pesquisador, como regente e como ser humano, e tudo por ocasião dessa terça fortuita e especialmente feliz.(NOTA DE CAMPO, “Ensaio de 16 de Agosto de 2022”, 16/08/2022)

Código QR 5: homenagem à Sra. Nilza, da despedida das dependências do seu quintal para ensaio



4.2.2 Pesquisa Qualitativa

Para atingir os objetivos almejados na pesquisa, é preciso compreender quais são os parâmetros que melhor me auxiliam, como pesquisador, a relacionar o fazer musical do grupo estudado com o valor que essas experiências agregam nos indivíduos e no coletivo do grupo. Nesta direção, a Pesquisa Qualitativa vem ao encontro com as necessidades do meu estudo.

Creswell (2014) compara tal abordagem com um “tecido intrincado, composto por minúsculos fios, muitas cores, diferentes texturas e várias misturas de materiais”, sem ser

explicado de maneira simples. Acrescenta que “como o tear em que o tecido é produzido, os pressupostos gerais e as estruturas interpretativas sustentam a pesquisa qualitativa.” A riqueza desse tipo de abordagem está na ampla gama de possibilidades de ênfases que podem ser dadas a um ou mais parâmetros importantes para o caminhar do estudo.

Em entrevista²⁶, Demo (2015) afirma que a pesquisa qualitativa se interessa por fenômenos específicos, por níveis específicos da realidade, pautando-se na intensidade, profundidade e peculiaridades desses fenômenos. O estudo não pode ser descrito quantitativamente, pois seu objeto de estudo envolve maior subjetividade, o que requer maior cuidado nos parâmetros da pesquisa para torná-la válida e com respaldo científico.

Fialho (2014), ao tratar desta abordagem em sua tese de doutorado, elucida características e reflexões relevantes e inerentes à pesquisa qualitativa:

O percurso da pesquisa na abordagem qualitativa faz-se ao pesquisar. O campo empírico é o grande delineador dos trajetos, curvas, trilhas e atalhos, aos quais pesquisadores e pesquisas vão se moldando. O trajeto que se apresenta também não é fixo, o campo empírico vai sendo construído na relação pesquisador-campo. O campo vai apresentando caminhos na medida em que também vai sendo descoberto pelo pesquisador. Dessa forma, nessa opção metodológica não há decisões teórico-metodológicas definidas *a priori*. Ao contrário, as escolhas e decisões vão sendo tomadas na medida em que a investigação é realizada. As descobertas, análises e construções decorrentes na investigação ocorrem em um espaço sociocultural delimitado por um momento histórico e num determinado espaço geográfico. As maneiras como o trabalho de campo é desenvolvido, como as observações e entrevistas são realizadas e como os dados são analisados, estão vinculados ao amparo teórico apreendido e desenvolvido pelo campo de conhecimento – nesse caso a educação musical – e pelo pesquisador (FIALHO, 2014, p. 50).

Por esse viés, a pesquisa qualitativa permite ao pesquisador caminhar por diferentes direções, trilhar caminhos ainda desconhecidos no momento do planejamento da pesquisa, que vão se delineando à medida em que ele avança no campo de pesquisa e vai obtendo dados. Esse processo de descobertas ao passo que se caminha possibilita ao

²⁶ Trata-se de um documentário intitulado “METODOLOGIA DO CONHECIMENTO CIENTÍFICO”, com o pesquisador Pedro Demo, acerca do discurso científico e algumas de suas metodologias. Contém 43 minutos e foi publicado na plataforma YouTube em 22 de março de 2015, no Canal Bruno Rodrigues, com 117.681 acessos até 15 de abril de 2021. Caminho para o acesso: <http://www.youtube.com/watch?v=7hLqaJLQ5Q4>.

pesquisador aprofundar-se num parâmetro não pensado inicialmente ou mesmo desviar-se de outro que se demonstrou não relevante àquele trajeto redelineado.

Na pesquisa qualitativa, o olhar do pesquisador para o campo e para a análise dos dados construídos é uma característica marcante, pois confere à pesquisa uma “impressão digital” única, que traz muito daquele pesquisador e daquela experiência. Em outras palavras, dois estudos com o mesmo campo de pesquisa, os mesmos objetivos e os mesmos dados construídos, porém com dois pesquisadores diferentes dificilmente trariam os mesmos resultados, uma vez que as experiências prévias de cada pesquisador, suas intimidades com o tema, seus caminhos percorridos junto ao campo, suas maneiras de analisar os dados e de registrá-los tendem a não serem iguais.

Demo (2015) exemplifica que “estudar o nível de felicidade de um povo” ou “o seu nível de engajamento político” exige a análise e discussão de certos parâmetros que podem não ser mensuráveis, contáveis ou que possam variar de acordo com a cultura dessa população em estudo. Nestes dois exemplos de tema de pesquisa, a pesquisa qualitativa é a única capaz de conferir cientificidade e credibilidade às abordagens, por lidar com aspectos subjetivos sem deixar que esse fator – a subjetividade – invalide a relevância científica da mesma. Para isso, ela reserva diferentes **metodologias** que validam as experiências e os caminhos a serem percorridos, com suporte de **referenciais teóricos** que respaldam aquele ponto de vista escolhido pelo pesquisador, para que ele possa vislumbrar, sanar e legitimar suas **questões de pesquisa**.

4.2.3 Estudo de Caso

Para minha pesquisa, escolhi a metodologia Estudo de Caso porque compreendo que as vivências músico-pedagógicas do Coral Unifesp – enquanto coro cênico – configuram um caso a ser estudado.

A pesquisa de estudo de caso começa com a identificação de um caso específico. Esse caso pode ser uma entidade concreta, como um indivíduo, um pequeno grupo, uma organização ou uma parceria. Em nível menos concreto, ela pode ser uma comunidade, um relacionamento, um processo de decisão ou um projeto específico, (...) que possa ser

delimitado ou descrito dentro de determinados parâmetros, como um local e momento específicos. Em geral, os pesquisadores de estudo de caso estudam casos atuais da vida real que estão em andamento de forma que possam reunir informações precisas que não foram perdidas pelo tempo. Pode ser escolhido um único caso ou podem ser identificados múltiplos casos para que possam ser comparados (CRESWELL, 2014, p. 87).

Fialho (2014), ao desenvolver um estudo de caso em seu doutoramento em educação musical, destaca alguns aspectos importantes no estudo de caso, como: a interpretação dos dados ser feita no contexto, as indagações e busca de respostas se manterem continuamente vivas ao longo do processo, retratar sempre a realidade fielmente e usar variadas de fontes de informação.

Para assegurar maior êxito no estudo de caso é preciso alcançar uma compreensão em profundidade do caso (CRESWELL, 2014). Para chegar a isto, o pesquisador constrói muitas formas de dados qualitativos, como observações, entrevistas e rodas de conversas. A utilização de somente uma fonte de dados não é suficiente para desenvolver esta compreensão em profundidade. Dessa maneira, busquei obter os dados da minha pesquisa utilizando estas quatro ferramentas supracitadas de construções de dados.

Segundo Morin (1996), os casos também contém a essência da totalidade em que estão inseridos são fragmentos da realidade mais ampla, na qual também contém a essência. No entanto, encontrei no pensamento de Merriam (1998) as palavras que complementaram a minha compreensão desta modalidade de estudo. A autora afirma que para o estudo de caso, “o interesse está no processo e, não nos resultados, no contexto, não na possível variável, em descobrir, não em confirmar” (MERRIAM, 1998, p. 19). Infere que o estudo de caso alcança uma compreensão apurada de uma situação e de seus significados para os envolvidos.

Apoiado no pensamento de Merriam (1998), compreendi que o objeto, em si, já orientou todo o percurso feito em sua direção. Assim, o estudo de caso corrobora para unir a intenção inicial de compreensão aprofundada das situações ao estudo e ao significado que elas assumem para os que nelas estão envolvidos.

Bogdan e Blikem (1994) enxergam o estudo de caso de uma maneira clara e objetiva, indo de encontro com o pensamento dos autores supracitados, como descrito a seguir:

O plano geral do estudo de caso pode ser representado como um funil. Num estudo qualitativo, o tipo adequado de perguntas nunca é muito específico. O início do estudo é representado pela extremidade mais larga do funil: os investigadores procuram locais com pessoas que possam ser objeto do estudo ou fontes de dados e, ao encontrarem aquilo que pensam interessar-lhes, organizam então uma malha larga, tentando avaliar o interesse do terreno ou das fontes de dados para os seus objetivos. Procuram indícios de como deverão proceder e qual a possibilidade de o estudo se realizar. Começam pela recolha de dados, revendo-os e explorando-os, e vão tomando decisões acerca do objetivo do trabalho. Organizam e distribuem o seu tempo, escolhem as pessoas que irão entrevistar e quais os aspectos a aprofundar. Podem pôr de parte algumas ideias e planos iniciais e desenvolver outros novos. À medida que vão conhecendo melhor o tema em estudo, os planos são modificados e as estratégias selecionadas. Com o tempo acabarão por tomar decisões no que diz respeito aos aspectos específicos do contexto, indivíduos ou fontes de dados que irão estudar. (BOGDAN e BLIKEM, 1994, p. 89 e 90).

Neste estudo de caso, optei por utilizar as técnicas de observador participante, realizar sessões de rodas de conversas e realizar entrevistas individuais semiestruturadas com participantes específicos do Coral Unifesp, identificados a partir da primeira sessão de roda de conversa. Detalharei tais procedimentos nos itens a seguir.

4.2.4 Técnicas de Pesquisa para a construção dos dados

4.2.4.1 As Observações

O ato de observar é uma técnica de construção de dados bastante utilizada em pesquisa qualitativa (FIALHO, 2014). Tem como premissa o ato do pesquisador observar os processos, as situações e as pessoas em seu ambiente natural, no campo de pesquisa.

Na observação é pertinente a tomada de notas, registro de fotos, filmagens e áudios – materiais importantes para análise e compreensão do objeto observado. Em minha pesquisa, as observações se pautarão nos ensaios de aprendizagem musical,

exercícios cênicos/jogos teatrais e de dança, união da música à cena, construção de espetáculos e pré e pós-apresentações.

Creswell (2014) divide o pesquisador-observador em quatro categorias, de acordo com seu nível de participação e interação:

- Participante Completo: pesquisador que está totalmente envolvido nas atividades propostas em relação às pessoas que ele está observando. A meu ver, as vantagens desta categoria são proporcionar ao observador uma maior imersão nas atividades em que ele está observando, estabelecer maior interação entre os integrantes e neutralizar os efeitos da observação em si nos demais participantes.
- Participante como Observador: O pesquisador participa das atividades em que observa, porém com destaque ao papel de participante, o que o auxilia a obter a visão e dados subjetivos pertinentes a quem participa da ação. A desvantagem desta categoria é a possível distração que o pesquisador pode ter no registro dos dados enquanto participa da ação.
- Observador como Participante: O pesquisador está presente na cena, mas não participa das atividades e foca nos registros das ações. A desvantagem desta categoria é que a presença do pesquisador faz dele um participante que, certamente interferirá no comportamento dos observados, mesmo que ele não participe ativamente em alguma atividade.
- Observador Completo: O pesquisador não é visto nem notado pelos participantes das atividades ou da cena em estudo.

Nesta pesquisa, optei pela categoria “Participante como Observador” nos cinco primeiros meses de contato com o grupo, uma vez que, desde o começo, o maestro permitiu que eu participasse das atividades, dentre as quais leitura das obras, jogos teatrais, entre outras; no mesmo sentido, o grupo me acolheu não somente como alguém que estava ali pesquisando-os, mas interagindo comigo nos jogos teatrais e demais atividades propostas como se, naquele momento, eu fosse um participante comum. Após os ensaios, eu procedia anotações e gravações narrativas, descrevendo, em detalhes, as atividades propostas no dia, bem como impressões pessoais que tive como pesquisador,

como maestro e como educador, segundo um roteiro de observações proposto por Bogdan e Biklen (1994), o qual, aqui, trago em partes e de maneira simplificada:

- Vá direto a tarefa. Não adie. Quanto mais tempo passar entre a observação e o registro das notas pior é a lembrança e menos provável se torna que faça o registro.
- Não fale acerca de sua observação antes de a registrar final isso a torna mais difusa;
- Encontre um local sossegado, longe de distrações;
- Dedique um montante adequado de tempo para completar suas notas;
- esboce um esquema com frases chave e acontecimentos que se passaram. Pode-se desenhar um diagrama para percorrer a experiência deste dia;
- Siga o curso das observações de forma cronológica.

Por optar, inicialmente, pela categoria “Participante como Observador”, para me aproximar ao máximo das Experiências às quais eu estudara, não fiz anotações em papel durante a realização das sessões de observação – os ensaios; tentei realizar essa tomada de notas nos dois primeiros encontros, mas percebi que eu deixara de participar efetivamente das atividades enquanto anotava. Decidi por gravar trechos de ensaios que eu achava importante, fazer registros de fotografias e arquivos de áudio e vídeo para posteriormente serem organizados e transcritos.

Nos últimos quatro meses de contato com o grupo, optei pela categoria “Observador como Participante”, pois com o avanço dos trabalhos do grupo, no que tange a construção do espetáculo, de cenas e de equilíbrio de vozes no palco, já não fazia sentido eu participar ativamente das propostas pensadas para cada ensaio. Assim mesmo, me fazia presente, atendia pedidos dos diretores em relação a registros de vídeos, preparação do palco e do ambiente de ensaio, dentre outras atividades cotidianas. Nesta fase, era possível tecer anotações também durante o ensaio.

As observações participativas iniciaram-se em 8 de abril de 2022, data em que ocorreu o segundo ensaio presencial do ano. O grupo tem ensaios duas vezes na semana – na terça-feira e na sexta-feira – com 3 horas de duração cada um deles – das 19 às 22 horas. No entanto, por ainda estarem sem o local oficial de ensaio, o grupo optou por fazer

ensaios presenciais apenas na sexta-feira, deixando os ensaios de terça para encontros virtuais para aprendizagem das músicas.

Isso, de um certo modo me favoreceu, uma vez que, por questões de distanciamento geográfico entre Maringá, a cidade que moro e São Paulo, onde está o Coral Unifesp, eu poderia, inicialmente, me deslocar para São Paulo apenas para o ensaio de sexta-feira, momento em que o grupo realmente se unia presencialmente para trocar experiências musicais adquiridas nos ensaios virtuais e iniciar jogos teatrais, importantes para o desenvolvimento futuro das cenas.

Por questões de ordem profissionais, pessoais, financeiras e de saúde física, minhas viagens a São Paulo foram programadas para ocorrer de ônibus de linha, a cada 15 dias, saindo de Maringá na quinta-feira à noite para chegar a São Paulo sexta de manhã e estar disponível para o ensaio de sexta, às 19 horas.

Após um período de recesso em julho, os ensaios presenciais voltaram a ser às terças e sextas, como sempre foi na história do grupo, antes desta fase de pandemia. Assim, alterando um pouco meu planejamento, organizei minha agenda para estar, além das sextas previstas, em algumas terças-feiras do segundo semestre de 2022. O Quadro 4 indica as datas das observações no referido ano, horário, local e alguns dos conteúdos o razão do encontro do grupo:

Data	Horário	Local	Conteúdo Principal
08 de Abril	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Leitura de “Pela Pele” - Leitura de “Arredia”
22 de Abril	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Leitura de “Colapso” - Aperfeiçoamento das obras lidas - Cantando em movimento
13 de Maio	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Aperfeiçoamento das obras da “Trívia Dançantes” - Jogos teatrais com

			mímicas e pares e liderança – peça “Arredia”
20 de Maio	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Aperfeiçoamento das obras da “Trívias Dançantes” - Jogos teatrais com fios – peça “Arredia” - Roda de conversa 1
10 de Junho	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Leitura de “Questão de Classe” - Jogos teatrais com estátuas – peça “Colapso”
24 de Junho	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Aperfeiçoamento de obras já lidas - Pré-cena de “Arredia” e “Colapso” - Jogos teatrais com metrô e celulares
01 de Julho	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Movimento Cênico de “Arredia”, “Colapso” e “Pela Pele” - Correção de detalhes musicais na cena
03 de Julho	10h às 13h	Reitoria da Unifesp – Ensaio Piquenique	- Ensaio Musical e Cênico “Trívias Dançantes”
12 de Agosto	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Aperfeiçoamento “Questão de Classe” - Leitura “O Homem da Lua”
16 de Agosto	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	- Jogos teatrais com metrô e celulares - Ensaio “Eu sei que vou te amar” – agradecimento à Sra. Nilza

			-Despedida Sra. Nilza
19 de Agosto	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Aperfeiçoamento de “Questão de Classe” - Roda de conversa 2
6 de Setembro	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Aperfeiçoamento “O Homem da Lua” - Leitura “Samba Quixote” - Movimento Cênico de “Questão de Classe”
9 de Setembro	19h – 22h	Casa da Sra. Nilza	-Leitura “Samba Quixote” - Roda de conversa 3
16 de Setembro	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Aperfeiçoamento obras “Trívias de Classe” - Jogos Teatrais ludicidade infantil – “O Homem da Lua”
30 de Setembro	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Movimento Cênico de “O homem da Lua” - Movimento Cênico de “Questão de Classe” - Correção de detalhes musicais na cena
7 de Outubro	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Aperfeiçoamento de “Samba Quixote” - Revisão de Cenas de obras anteriores
11 de Outubro	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Movimento Cênico de “Samba Quixote” - Retomada de Cenas Anteriores
28 de Outubro	19h – 22h	Casa Sra. Nilza (Teatro fechado pelo feriado do dia do servidor público)	- Releitura da peça “Barravento” - Ensaio Musical e

			Cênico de todas as obras”
11 de Novembro	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Ensaio Musical e Cênico de todas as obras
25 de Novembro	19h – 21h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Passagem Geral com as “Trívias de Salão”, “Trívias de Estado Civil”, em projeção de vídeo, com Clowns, atores e as “Trívias Dançantes” e “Trívias de Classe” no Palco
26 de Novembro	13h –15h30	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Ensaio Geral
26 de Novembro	15h30 – 17h	Teatro Unifesp Marcos Lindenberg	- Estreia do Espetáculo

Quadro 4: Datas das observações no referido ano, horário, local e alguns dos conteúdos o razão do encontro do grupo

No mês de dezembro encontrei o grupo mais uma vez, porém não em situação de ensaio ou apresentação, mas sim, de confraternização, decidindo, assim, não considerar o encontro para fins de pesquisa, assim como as várias vezes que os encontrei em jantares, barzinhos, aniversário do maestro, entre outros. No entanto, considero que meu ciclo de contato com o grupo se transcorreu, como já dito, de abril a dezembro do ano de 2022, mesmo com a última observação oficial ocorrida na estreia do espetáculo, no final de novembro.

4.2.4.2As Rodas de Conversa

Devido ao número de participantes do coro cênico em foco, optei pelas rodas de conversas como uma das técnicas de construção de dados. Trata-se de uma técnica em que “o pesquisador se insere como sujeito da pesquisa pela participação na conversa e, ao mesmo tempo, produz dados para discussão” (Moura e Lima, 2014, p. 25). Nesta direção, é “instrumento que permite a partilha de experiências e o desenvolvimento de reflexões” sobre um tema ou um aprendizado, “em um processo mediado pela interação com os pares, mediante diálogos internos, e, ainda, no silêncio observador e reflexivo” (Moura e Lima, 2014, p. 25).

O opção por esta técnica se deve ao fato de que ela permite “que todos possam se sentir à vontade para partilhar e para escutar, de modo que o falado, o conversado seja relevante para o grupo, suscitando, inclusive a atenção na escuta” (Moura e Lima, 2014, p. 28). Assim

no contexto da Roda de Conversa, o diálogo é um momento singular de partilha, porque pressupõe um exercício de escuta e fala. E na percepção de que uma roda de conversa agrega vários interlocutores, os momentos de escuta são mais numerosos que os momentos de fala. As colocações de cada participante são construídas a partir da interação com o outro, sejam para complementar, discordar, sejam para concordar com a fala imediatamente anterior. Conversar, nesta acepção, remete à compreensão de mais profundidade, de mais reflexão, assim como de ponderação, no sentido de melhor compreensão de franco compartilhamento.

O roteiro de temas a serem abordados na roda de conversa é elaborado pelo pesquisador. No entanto, o rumo que a conversa pode tomar varia conforme a participação dos pesquisados, que podem trazer elementos ricos para pesquisa ou também desviar do tema. Assim, é de fundamental importância que o pesquisador aja como mediador, trazendo os assuntos para seu eixo de interesse.

A primeira sessão de roda de conversa realizado ocorreu no ensaio do dia 20 de maio de 2022. Eduardo me cedeu 1 hora e meia do tempo do ensaio para que a atividade ocorresse. Neste ensaio tinha 31 integrantes do coro. Após o ensaio musical e cênico, mais reduzido, neste dia, solicitamos que todos se pusessem em roda. Devido ao frio de 8°C daquela noite, em São Paulo, preferiram cadeiras a sentar no chão frio ao qual já estavam habituados em jogos teatrais.





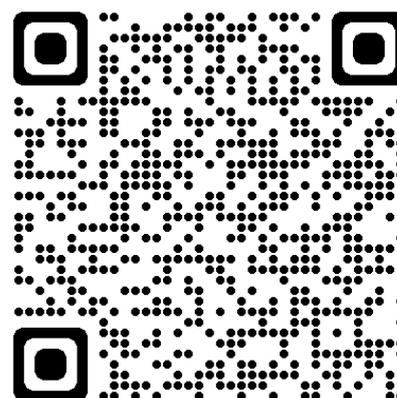
Figuras 9, 10 e 11:roda de conversa do dia 20 de maio de 2022 de diferentes ângulos.

Após organizar o espaço, iniciamos a roda de conversa. Eduardo retomou a ideia do motivo pelo qual eu estava ali e me passou a palavra, para que eu complementasse e iniciasse a roda de conversa. O roteiro para as conversas não foi dividido por blocos, uma vez que na roda de conversa, busquei elencar temas abrangentes; no entanto ele contemplou alguns grandes temas: (1) Identificação e relação com a música, (2) relação de ingresso e/ou permanência no coro, (3) características de ensaios e apresentações x aprendizado e (4) Experiência x aprendizados musicais e outros aprendizados.

A duração desta ação em roda de conversa foi de 1 hora e 07 minutos e, após a transcrição, rendeu 41 páginas de texto.

Uma segundaroda de conversa aconteceu no dia 19 de agosto. O tempo planejado e cedido pelo maestro para a execução da atividade era de 1 hora e 15 minutos. No entanto, devido a necessidades musicais a serem resolvidas para que acontecesse o ensaio cênico na terça-feira seguinte, dia 23 de agosto, Eduardo foi continuando o ensaio e deixou apenas 25 minutos para a atividade. O horário de fechamento do teatro é uma deliberação muito séria e seguida à risca, por respeito ao horário dos funcionários terceirizados do mesmo. Desse modo, não era possível avançar nem mesmo 10 minutos do horário de encerramento. Combinamos que a próxima roda de conversa fosse na casa da Nilza, onde havia liberdade com relação ao horário. Estavam presentes 33 pessoas. A transcrição teve 11 páginas. No Quadro 5, abaixo, relaciono as informações sobre as sessões de roda de conversa, realizadas durante a pesquisa:

Código QR 6: código QR para a gravação em vídeo da Roda de conversa 1, de 20 de maio de 2022, gravado pela diretora cênica Maria Sílvia, a meu pedido



Roda de conversa	Local	Data e Hora da Entrevista	Tempo de Entrevista	Total de Páginas Transcritas
Coral Unifesp	Casa da Sra. Nilza	20/05/2022 20h30	1 hora e 07 minutos	29 páginas
Coral Unifesp	Teatro Unifesp Marcos Lindemberg	19/08/2022 20h40	25 minutos	11 páginas
Coral Unifesp	Casa da Sra. Nilza	09/09/2022 20h40	2 horas e 34 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
Total:			4 hora e 06 minutos	40 páginas + 1 decupagem de áudio

Quadro 5. Dados sobre a realização das sessões das rodas de conversas.

Para alcançar meus objetivos junto ao grupo, em primeiro lugar, é preciso gerar um campo de aproximação que permita a observação sem que o grupo se sinta invadido, observado ou que saia de sua rotina. Essa aproximação, muito mais que os esclarecimentos feitos no primeiro dia, acerca dos meus motivos de ali estar, é, em primeiro lugar, tentar me tornar um deles, realizando os exercícios de aquecimento vocal e corporal e, posteriormente, cantando junto com eles as linhas das obras e participando dos jogos teatrais propostos, como um verdadeiro observador participante, quase um novo integrante do grupo.

Após neutralizada a minha presença, era preciso conhecer, partindo da estrutura do grupo e do seu funcionamento no dia a dia, as razões para ele existir, o que o grupo produzia culturalmente, seu estilo, sua cara, os compositores que já escolheram interpretar, como eram feitas estas escolhas, como e por quem eram feitos os arranjos vocais, como era sua estrutura de ensaios, desde a leitura de obras até as montagens dos espetáculos, com suas apresentações públicas.

Assim, passara a ser possível chegar no âmago das minhas questões como pesquisador, educador e regente junto às peculiaridades de um coro cênico, em específico, o Coral Unifesp. Em outras palavras, somente a partir do relatado acima, tornara-se possível buscar os porquês de aquelas pessoas estarem ali, qual o papel que o coro desempenhara em suas vidas, o que os faz permanecer ali e se existem transformações pessoais que ocorreram em decorrência da participação no coro.

4.2.4.3 As Entrevistas Semiestruturadas

Inicialmente, pensei em como eu poderia dar profundidade à minha pesquisa, relacionando as Experiências musicais e artísticas obtidas nos ensaios e apresentações com a formação musical do indivíduo – mesmo que, por vezes, neste trabalho, a tratativa da formação musical seja de modo e níveis não-convencionais, num espaço não-convencional, por se tratar de indivíduos aprendendo música e se relacionando com a mesma por meio da participação em um coro misto não profissional. Senti que, apenas observar o modo

como se portavam nos ensaios, o modo como evoluíam ou produziam resultados, com o passar do tempo, ou mesmo a roda de conversa, não seria suficiente para compreender esse todo, essa massa de indivíduos que ali estão e, muitas vezes, decorrente das atividades e demandas da programação do ensaio, não têm oportunidade de exprimir suas sensações, suas vivências ou refletir sobre seu crescimento musical naquele ensaio, ou naquele ano.

Assim, entrevistar vai ao encontro de conhecer a origem de uma situação específica, conhecer a história, uma vez que tudo tem história, mas por vezes estão ocultas ou esquecidas em um baú que não é muito acessado no cotidiano. Esta etapa da construção de dados é de essencial importância para a relevância do meu trabalho, uma vez que acredito que é por meio da história de cada participante, de seus conflitos, seus obstáculos e suas vitórias que a construção da pesquisa se dará.

Em outras palavras, cada Experiência vivida antes do ingresso no coro e depois do mesmo validam a construção artística de cada indivíduo e do grupo como um todo: os porquês de ali estar, ou os porquês de ali permanecer por anos, o que era desafiante, o que se tornou possível executar musicalmente ou cenicamente, os ganhos que cada um sente que teve culturalmente e para a vida, etc. Essas hipóteses não podem, por si só, ser verificadas em observações de ensaios e apresentações, mas sim, validadas apenas por meio de entrevistas.

Bogdan e Biklen (1994) apontam para as características das entrevistas na pesquisa qualitativa e sua relevância na construção de dados:

Em investigação qualitativa, as entrevistas podem ser utilizadas de duas formas. Podem constituir a estratégia dominante para a recolha de dados ou podem ser utilizadas em conjunto com a observação participante, análise de documentos e outras técnicas. Em todas estas situações, a entrevista é utilizada para recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo. Nos estudos de observação participante, o investigador geralmente já conhece os sujeitos, de modo que a entrevista se assemelha muitas vezes a uma conversa entre amigos. (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 134)

Numa pesquisa, Creswell (2014) acrescenta que o tipo de entrevista a ser realizada depende do objeto que está sendo estudado. Alguns estudos, principalmente de pesquisa quantitativa, exigem *questões estruturadas*, mais objetivas e fechadas, que não permitam

diferentes formas de interpretação e que possam resultar em relatórios estatísticos. Bogdan e Biklen (1994) diferenciam os tipos de questões mais direcionadas às abordagens da pesquisa qualitativa. As *questões abertas* tratam a respeito de tópicos, de situações. São lançados pelo entrevistador, que encoraja o entrevistado a dissertar sobre uma área de interesse do entrevistado e de relevância para o estudo. Já as *questões semiestruturadas* são mais flexíveis. O pesquisador elabora questões que conduzam a conversa, mas não se prende a este roteiro, podendo fazer outras questões alusivas ao que o entrevistado está respondendo, permitindo maior liberdade ao entrevistado e naturalidade à conversa.

Neste estudo, fiz a opção do uso de questões semiestruturadas para entrevistas individuais. As questões foram previamente elaboradas de modo a não possibilitar que o entrevistado responda com um “sim” ou um “não”, mas que o entrevistado mergulhe em suas memórias e possa trazer em suas respostas histórias e exemplos de momentos relacionados a ensaios, apresentações e aprendizados enquanto coralista ou regente do Coral Unifesp. Assim, o roteiro de entrevistas foi pensado de modo a exprimir do entrevistado o contexto de suas vivências com relação ao campo de pesquisa. No caso da minha pesquisa, elaborei perguntas que estimulasse os entrevistados a falarem de si e de suas experiências construídas com as vivências compartilhadas no Coral Unifesp.

A elaboração do roteiro de perguntas, disposto, na íntegra no Apêndice B, foi um processo de extrema importância e foi realizado previamente à minha entrada no campo, nos meses de outubro e novembro de 2021, quando a pesquisa foi submetida à aprovação na Plataforma Brasil²⁷, sendo aprovada prontamente nos primeiros pareceres dos relatores da plataforma. O referencial teórico deste estudo serviu de norteador para a elaboração dos roteiros. Após as primeiras observações no campo de pesquisa, algumas questões foram aprimoradas, em relação ao roteiro inicial.

O roteiro foi organizado em dois eixos: um para alguns participantes do coro – escolhidos posteriormente a um período de observação e da primeira sessão com a técnica de roda de conversa e outro para o regente, para buscar o olhar acerca dos objetos de estudos, provenientes dos dois lados envolvidos no processo de aprendizagem do coro e, posteriormente, proceder com a comparação das respostas e a análise dos dados. O roteiro

²⁷ Parecer substanciado aprovado sob número 5.132.509 em 28/11/2021.

para os participantes do coro conteve maior número de questões, sendo divididas em quatro blocos: (1) dados pessoais, (2) o coro e o ensaio, (3) as apresentações e (4) as rotinas fora do coro.

De um grupo tão grande e heterogêneo, quem deveria ser entrevistado? Essa pergunta pairou por algum período, após o início das minhas observações. Na heterogeneidade do grupo, precisei considerar: pessoas que estavam há mais tempo no grupo, em detrimento das pessoas recém-chegadas; tanto pessoas que não tinham a música como profissão, quanto as que descobriram ou já tinham alguma relação profissional com a mesma – inclusive para compreender se a participação no coro teve alguma influência nestas decisões; pessoas que ingressaram na seara da música coral por meio do coro cênico ou conheceram esta modalidade.

Apesar de haver a viabilidade de agendamentos de entrevistas no sistema remoto, por chamadas de vídeo na internet, fiz a opção de fazê-las de modo presencial, para vivenciar a Experiência de estar mais próximo ao entrevistado, principalmente após anos de tratativas online, devido à pandemia da Covid-19. Já que eu estaria indo fazer observações e participações quinzenalmente na cidade de São Paulo, o ato de agendar encontros, visitar as pessoas, de encontrá-las num café, num parque me soou mais empírico, mais tradicional e, de certa forma mais prazeroso enquanto pesquisador.

Enfrentei alguns adiamentos de encontros para entrevistas e alguns cancelamentos também, onde não consegui reagendar nem de modo online com alguns dos participantes que elenquei para entrevistar individualmente – embora estejam presentes com algumas de suas ideias nas rodas de conversas, relatados adiante.

Realizei 9 entrevistas semiestruturadas individuais com coralistas e com o maestro Eduardo Fernandes. As entrevistas com os coralistas duraram, em média 100 minutos cada uma. As entrevistas aconteceram em diferentes espaços da cidade de São Paulo, de acordo com a sugestão dos participantes. Lugares interessantes, como o Parque Ibirapuera e a casa do maestro, com um agregado convite para um jantar com sua família foram palco de algumas das entrevistas, além do Teatro Unifesp, da aconchegante casa de uma das participantes (e de seus vários gatos), do ambiente de trabalho de outra participante, de

um charmoso café e da casa da Nilza, que sempre ofertou seu espaço para o Coral Unifesp e para mim também, enquanto pesquisador.

A seleção dos entrevistados foi a partir dos seguintes critérios: (1) idade no coro: percebi, durante minhas observações e na primeira sessão de roda de conversa que os integrantes recém-chegados ou há pouco tempo no coro não só tinham menos vivências para relatar como se espelhavam nos mais veteranos, faziam mais referências aos mesmos, etc.; (2) desenvoltura na comunicação: observei os que mais tinham prontidão para se colocar na sessão de roda de conversa e durante os ensaios, evitando os mais calados; (3) função no coro: percebi, durante as primeiras observações que alguns participantes exerciam outras funções além de cantar, como a de compositor de canções do espetáculo, de regente assistente, de arranjador, de ator, de coordenador institucional, junto à Unifesp e, possivelmente teriam algo a mais para contribuir com a pesquisa; (4) disponibilidade: de maneira geral, a maioria das pessoas com quem conversei estavam dispostas a colaborar com o estudo. No entanto, houve algumas impossibilidades de agenda e de cancelamentos, sempre por razões compreensíveis e justificáveis.

Consegui entrevistar as duas integrantes mais antigas no coro – 31 e 24 anos de permanência – e, como os demais tinham idades semelhantes no coro, passei a aplicar todos os critérios simultaneamente, por exemplo: desses 10 integrantes entre 10 e 20 anos no coro, qual se comunicava bem, tinha alguma função no grupo e tinha disponibilidade na agenda, nos dias que estava em São Paulo, uma vez que optei por não fazer entrevistas online. Eu acredito ter obtido material suficiente para minhas análises, embora eu quisesse ter conversado com várias outras pessoas individualmente também. Durante as entrevistas, busquei deixar os entrevistados bem à vontade, como se fosse uma conversa informal, assim como os alertei que, caso não se sentissem bem com algum tema ou pergunta, que ficariam livres para não responder. As entrevistas transcorreram de maneira tranquila, sem intercorrências.

No Quadro 6, abaixo, relaciono as informações sobre as entrevistas individuais, semiestruturadas, realizadas durante a pesquisa:

Entrevistado (Idade de Coro)	Tipo de Entrevista	Função	Data e Hora da Entrevista	Tempo de Entrevista	Total de Páginas Transcritas
---	-------------------------------	---------------	--	--------------------------------	---

Felipe (18 anos)	Individual Semiestruturada	Coralista	10/06/2022 15h30	1 hora e 08 minutos	26 páginas
Adriana (31 anos)	Individual Semiestruturada	Coralista	29/07/2022 15h	1 hora e 36 minutos	37 páginas
Álvaro (19 anos)	Individual Semiestruturada	Coralista	16/09/2022 17h30	1 hora e 51 minutos	46 páginas
Eduardo - 1 (30 anos)	Individual Semiestruturada	Regente e Diretor Musical	17/08/2022 17h	1 hora e 47 minutos	45 páginas
Eduardo - 2 (31 anos)	Individual Semiestruturada	Regente e Diretor Musical	18/08/2022 21h30	1 hora e 53 minutos	47 páginas
Eduardo - 3 (31 anos)	Individual Semiestruturada	Regente e Diretor Musical	19/08/2022 17h	1 hora e 35 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
Ricardo (17 anos)	Individual Semiestruturada	Coralista e Regente Adjunto	09/09/2022 17h30	1 horas e 14 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
Madalena (24 anos)	Individual Semiestruturada	Coralista	17/09/2022 16h	2 horas e 11 minutos	51 páginas
Luciano (10 anos)	Individual Semiestruturada	Coralista	18/11/2022 16h	1 horas e 29 minutos	31 páginas
Total:				14 horas e 44 minutos	283 páginas + 2 decupagens de áudio

Quadro 6. Dados sobre os entrevistados e as respectivas entrevistas.

4.2.5 Do Manuseio à Análise dos Dados Construídos

O registro dos dados construídos na pesquisa ocorreu primeiramente em mídia de áudio, no que tange às observações e entrevistas. Nos dois primeiros ensaios, tentei – e fiz – registros simultaneamente ao desenrolar do ensaio, porém me senti um pouco engessado e pouco participativo. Optei por registrar minhas impressões, gravando um áudio da minha própria fala, seja durante o retorno para a casa onde eu me hospedara, seja

após minha chegada na mesma. Fiz, também, registros fotográficos e de vídeo em praticamente todos os encontros.

Após o registro em áudio, seja dos meus relatos de observações, seja das entrevistas individuais, seja das rodas de conversas, optei por passar pelo processo de transcrição. Foram 22 encontros com o Coral Unifesp, ao longo de 2022, desde o primeiro ensaio presencial do grupo, em início de abril até apresentações em dezembro e, portanto, 22 relatos de observação. Como citado e descrito anteriormente, as entrevistas individuais também foram registradas em áudio e, posteriormente, em sua maioria, transcritas.

Bogdan e Biklen (1994) alertam para a aparente facilidade em gravar as entrevistas em áudio para posterior transcrição:

Os gravadores podem criar a ilusão de que a pesquisa se faz sem esforço. Para além das curtas notas de campo descrevendo o meio e o sujeito, o entrevistador usualmente não tem de se preocupar com escrever extensamente após a sessão. Por causa disto, o investigador pode pensar que a máquina faz o trabalho todo. Acumular fitas de entrevistas sem um sistema adequado para transcrevê-las pode determinar o falhanço do projeto. Antes de se ganhar alguma prática, é difícil estimar quanto é que demora uma transcrição. É fácil deixar as seções de gravação alongarem-se, fornecendo-lhe mais diálogo em fita do que aquele que pode possivelmente transcrever. (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 173)

Apesar de não achar que “a máquina faz o trabalho todo”, as impressões de que um registro em áudio me passaram foram exatamente as descritas pelos autores. O processo de transcrição foi moroso e muito desgastante. Uma experiência não muito agradável para mim, porém, até então, necessária. Recomendo, como a mim foi recomendado, que se possa contar com apoio de um profissional de transcrições de áudio. No meu caso, o orçamento para o volume de material que eu tinha e ainda iria produzir tornou-se incompatível com minhas possibilidades do momento.

Em média, cada 5 minutos de áudio eram transcritos com 1 hora de trabalho. Para tentar otimizar, utilizei a ferramenta “Ditar” do *software* de texto “Microsoft Word” da seguinte maneira: como executar o áudio o programa “compreendia” uma porcentagem menor do discurso, gerando muitos erros e posterior correção, eu coloquei os áudios em velocidade 0,7X tocando no fone de ouvido e, simultaneamente eu ouvia o que estava sendo dito e repetia em voz alta, com a função “Ditar” do *Word* acionada. Esta função reconhece também a pontuação, quando falamos, por exemplo, “virgula” ou “ponto final”, transformando a palavra em sinal gráfico de pontuação no texto ditado.

No entanto, assim mesmo, alguns erros de compreensão aconteciam, embora em menor número que em relação a apenas executar o áudio. O desempenho da média de trabalho melhorou um pouco para a cada 7 minutos de áudio gravado, 1 hora de trabalho, com a ressalva de usar menos o processo de digitação.

Como todas as minhas entrevistas foram muito longas, somados aos meus relatos de observação, eu desenvolvi, uma certa aversão ao processo de transcrição do material, atrasando meu cronograma de produção simplesmente porque eu tinha muito material em áudio e uma vontade de desistir, quando pensava em ir para o computador executar esta tarefa.

Era um duelo muito forte, pois, ao passo que eu me empolgava com os resultados, com a Experiência que eu mesmo estava vivenciando, eu não tinha forças para produzir, porque tinha uma espécie de trava neste processo de tarefas, de tanto que a executei.

Passei a realizar o processo de decupagem com algumas das entrevistas, rodas de conversas – conforme descritos no Quadro 7 – e relatos de observações, em mais da metade deles. Este processo de decupagem consiste em ouvir o material, um pouco acelerado, em 1,3X e registrar os assuntos de interesse nos respectivos minutos que os mesmos aconteciam no áudio. Posteriormente, bastava buscar o assunto desejado em seu respectivo minuto do áudio e fazer transcrições pontuais.

Meus relatos de observação, gravados em áudio, tiveram duração variada. O menor deles durou 9 minutos e o maior, 36 minutos. Os primeiros 9 foram transcritos na íntegra, gerando um total de 106 páginas digitadas. Os outros 14 passaram por processo de decupagem. Abaixo, no Quadro 7, relaciono as datas das observações em ensaios, na estreia ou viagens, com os temas dos áudios, sua durações e transcrições:

Data	Tema	Duração do áudio	Total de Páginas Transcritas
07 de Abril	Viagem + Translado São Paulo	9 minutos	4 páginas
08 de Abril	Primeiras Impressões	23 minutos	8 páginas
22 de Abril	Ensaio	12 minutos	5 páginas
13 de Maio	Infarto Irmão + Ensaio	22 minutos	8 páginas
20 de Maio	Ensaio + Roda de	36 minutos	14 páginas

	conversa 1		
10 de Junho	Ensaio	20 minutos	7 páginas
24 de Junho	Ensaio	13 minutos	4 páginas
01 de Julho	Ensaio piquenique	22 minutos	8 páginas
03 de Julho	Ensaio	18 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
12 de Agosto	Ensaio	12 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
16 de Agosto	Ensaio + Agradecimento Sra. Nilza	23 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
19 de Agosto	Ensaio + Roda de conversa 2	25 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
6 de Setembro	Ensaio	12 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
9 de Setembro	Ensaio + Roda de conversa 3	26 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
16 de Setembro	Ensaio	17 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
30 de Setembro	Ensaio	19 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
7 de Outubro	Infarto Mãe + Ensaio	20 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
11 de Outubro	Ensaio	14 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
28 de Outubro	Ensaio	12 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
11 de Novembro	Ensaio	18 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
25 de Novembro	Ensaio Geral	36 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
26 de Novembro	Ensaio Geral	12 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
26 de Novembro	Estreia	14 minutos	Mantida em áudio + Decupagem
	Total:	435 minutos	58 páginas + 15 decupagens de áudio

Quadro 7: Relação das datas das observações em ensaios, na estreia ou viagens, com os temas dos áudios, sua durações e transcrições.

Embora ocorrera este entrave no manuseio dos dados, este processo de transcrição foi de suma importância. Muito material foi produzido e desse material, emergiram questões, do próprio grupo, de maneira tão rica, que tivemos desdobramentos maiores dos que pensados inicialmente, também descritos nos capítulos 5 e 6 deste relatório de pesquisa.

Após a organização das transcrições das observações, rodas de conversa, entrevistas e das decupagens de áudio necessárias para o prosseguimento do estudo, passei a estruturar os dados, de modo que emergissem de uma compreensão do processo de aprendizagem por meio das Experiências musicais e culturais vivenciadas no Coral Unifesp, apoiado nas orientações de Bogdan e Biklen (1994) com relação à análise de dados:

A análise de dados é o processo de busca e de organização sistemático de transcrições de entrevistas, de notas de campo e de outros materiais que foram sendo acumulados com o objetivo de aumentar a sua própria compreensão desses mesmos materiais e de lhe permitir apresentar aos outros aquilo que encontrou. A análise envolve o trabalho com os dados, a sua organização, divisão em unidades manipuláveis, [síntese]²⁸, procura de padrões, descoberta dos aspectos importantes e do que deve ser aprendido [para a] decisão sobre o que vai ser transmitido aos outros. Em última análise, os produtos finais da investigação constam de livros artigos comunicações e planos de ação. Análise de dados leva o das páginas de descrições vagas até esses produtos finais. (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 205)

Assim, realizei a *catalogação* dos dados, separando as respostas por temas, micro temas, baseados nos blocos da entrevista semiestruturada e temas lançados na roda de conversa. No processo de catalogação, separei quem eram os interlocutores, as datas de entrevistas ou de registros de observação. Em seguida, iniciei o processo de *comparação* das respostas das entrevistas, da roda de conversa e do produto das minhas observações, observando as respostas e se havia sentido entre elas, umas sendo

²⁸ Trechos entre colchetes, desta citação, estavam ilegíveis em todos os materiais que pude localizar desta obra, dos referidos autores

comparadas às outras. Comparei, também, as respostas dos coralistas com as respostas do maestro Eduardo Fernandes.

Após a análise prévia das respostas e das situações, iniciei o processo de *categorização* dos dados, por meio da busca de palavras-chave, de padrões, de regularidades, unindo as informações que se repetiam com frequência, destacando-se no discurso individual e, de certa forma, no discurso do grupo. As respostas que fugiam desta curva, nos poucos casos que aconteceu, não eram descartadas. Pelo contrário, me despertava a curiosidade de compreender os porquês. O mesmo acontecia quando eu, supostamente, esperava uma determinada resposta ou postura do entrevistado frente à situação pesquisada e a resposta era outra. Nestes casos, uma pergunta auxiliar, fora do roteiro de entrevistas era lançado para melhor compreensão dos dados posteriormente.

A estes primeiros grupos de dados que se assemelham, que são o gérmen para trazer interpretações e respostas por parte do pesquisador, Bogdan e Biklen (1994) chamam de “categorias de codificação”. Para cada tema, passei a categorizar, encontrar estas palavras-chaves no discurso que, aliados à minhas observações, dessem subsídios para a *interpretação* dos dados.

Como meu referencial teórico se pauta na experiência dos indivíduos optei por trazer, ao longo deste relatório de pesquisa – mas principalmente nos capítulos 6 e 7 – trechos das próprias falas dos entrevistados. Esses trechos, embora aparentemente longos, em alguns casos, foram selecionados e recortados; servem, ao mesmo tempo como exemplo ou referência ao tema no momento analisado, mas também como prova viva da experiência em questão. Além disso, os trechos transcritos representam, em si, outros trechos ali não exibidos, de outros entrevistados que trouxeram falas muito semelhantes.

5. O MOTOR E O COMBUSTÍVEL EM CENA: A VIDA COTIDIANA DO CORO CÊNICO

Neste capítulo abordo as rotinas do Coral Unifesp, trazidas da minha ótica de observador participante, de participante observador e das informações provenientes dos cantores e do maestro Eduardo Fernandes, por meio das entrevistas e das sessões de roda de conversa. Trato a respeito da estrutura de ensaios, da linearidade com que tudo acontece ao longo do processo de montagem de um espetáculo de coro cênico – ou mesmo das exceções que impedem esta linearidade de acontecer – com seus peculiares desafios e triunfos. Acredito que todo esse processo possa ser de interesse – ou venha a despertá-lo – tanto de regentes de coros tradicionais, ou mesmo de outros coros cênicos e quanto de pesquisadores deste gênero ainda tão carente de informações.

Traçando uma analogia com computadores – e já pedindo licença para fazer um prenúncio do próximo capítulo, para melhor compreensão –, este capítulo é o *hardware*, os mecanismos físicos, materiais, os processos mais técnicos, o caminho entre o nada e um espetáculo pronto; o capítulo seguinte é o *software*, o lado humano, do “quem somos”, do aprendizado, dos sentimentos e sensações, do imaterial, do desejo de estar e permanecer, do ser.

Quando penso em motor e combustível, uma coisa muito clara me vem à mente: ambos são muito específicos, com características próprias e inerentes a cada um deles e, ao mesmo tempo muito diferentes, em relação umas às outras: o motor possui engrenagens, é feito de um material mais duro, resistente, feito para “aguentar os trancos”; o combustível é líquido, de um material inflamável, porém mais etéreo, capaz de preencher os espaços a que lhe cabem do motor e, o principal, é o agente que faz aquela engenhoca toda se movimentar e mostrar a que veio.

O motor, sozinho, é um pedaço de matéria, um pedaço de metal e engrenagens mortas; o combustível, sozinho é apenas um líquido, que mesmo contendo a propriedade iminente de inflamar-se, de explodir, sem a faísca, como agente, ele é só um líquido sem serventia, em si mesmo. Por isso, eles têm uma relação de interdependência: o motor só é o motor, forte e vigoroso se o combustível estiver operando dentro dele; o combustível, da

mesma forma, só pode mostrar sua função se estiver sendo queimado pelos pistões e gerando energia para movimentar as engrenagens do motor.

Assim, podemos fazer outras analogias, como no caso da voz, na qual as estruturas corporais (diafragma, pulmões, pregas vocais, faringe, boca) são as engrenagens do motor, mas não são nada sem o ar, que é o combustível da voz, que passa por todas essas estruturas e produz o som vocal. Também são análogos o cérebro (motor) em relação à mente (combustível), que produzem juntos os pensamentos, as emoções, as decisões... a vida.

No Coral Unifesp, podemos dizer que o motor são as partituras, os ensaios, o som produzido, os exercícios. Mas para que tudo isso aconteça, o combustível tem que estar sempre banhando estas engrenagens. Neste caso, penso, inicialmente, que o combustível seja a disposição, uma força interior, a busca pelos resultados, a questão pessoal de cada um de estar ou permanecer ali no grupo, que juntos, movem a engrenagem e chegam no produto final, como os espetáculos e as emoções que o mesmo produz em cada membro do grupo.

No Coral Unifesp, o repertório é composto por obras brasileiras populares, sempre com o objetivo de atender a demanda de montar um espetáculo. Neste caso, as peças escolhidas estão entrelaçadas num enredo, numa história a ser contada e esse coletivo de pessoas – conforme disse Dias – que compõem o grupo ou que adentram o mesmo, assumem coletivamente o compromisso de fazer arte dentro daqueles moldes e de ser um dos elos da corrente que fará o grupo atingir seus objetivos dentro daquele determinado projeto, daquele determinado espetáculo.

Muito do que será discutido neste capítulo refere-se, em si, dos processos utilizados pelo grupo para a montagem do seu projeto do ano de 2022, o primeiro ano pós-pandemia, em que os ensaios voltaram ao presencial aos poucos e com medidas restritivas, os espaços para ensaios sofreram uma letárgica demora para serem liberados e algumas pessoas ainda sentiam medo do convívio social. Ainda sobre os apontamentos aqui inferidos, os mesmos referem-se ao meu processo de observador participante e às necessidades do espetáculo “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas”.

Assim, é possível que em outros anos e com outras demandas de projetos haja mudanças em alguns aspectos e rotinas do grupo.

5.1 Aquecendo os Motores do Canto e da Cena: Os Ensaios

Mesmo que a atividade coral realmente alcance a plateia ou congregação na apresentação pública, é, na verdade, nos ensaios regulares, que à experiência coral encontra sua identidade verdadeira; colocado de maneira mais simples, o local da verdadeira experiência coral é o ensaio. É aqui sob a direção de um regente inspirador que um grupo coral com a sensibilidade desenvolve sua *psiquê*. (ROBINSON, 1976, *apud* DIAS, 2011, p. 108)

Da mesma maneira que a aula representa o momento em que se dá o processo de ensino e aprendizagem no âmbito escolar, o ensaio representa este mesmo momento na prática coral. É nele onde as pessoas se encontram para cantarem juntas, sob a condução de um regente em prol de um objetivo em comum pessoal e do grupo: grupos de empresas podem ter o objetivo de conagraçamento entre funcionários, descontração, alívio de tensões do trabalho e do dia a dia; outros coros, de outra natureza, podem ter objetivos de explorar repertórios de outros períodos da história da música ou de compositores, arranjadores de renome no cenário nacional e internacional, possibilitando esta Experiência aos seus integrantes e aos que os ouvem cantar.

Ruth (2012), citando Eberle (2008), destaca que o ensaio é uma oportunidade de troca de experiências musicais, de desenvolvimento das percepções e de entrosamento em torno da música.

O ensaio constitui-se num espaço prévio à performance, onde acontece o exame e o estudo do material musical oferecido (partitura), bem como é realizada a experiência musical prévia com o referido material. Trata-se de uma prática que atravessa os séculos da história da música ocidental, sendo pouco frequente seu estudo como fenômeno. (EBERLE, 2008, *apud* SILVA, 2012, p. 14)

É nesse espaço, o maior deles, na vida de um coro, em que ocorrem trocas musicais entre regentes e coralistas e até mesmo entre coralistas mais experientes e mais iniciantes no grupo ou mesmo na arte de cantar em coral. Além disso, é neste contexto em que ocorrem interações e trocas socioculturais entre todos os membros integrantes do coro, independente das funções no grupo.

Da mesma forma, o Coro Cênico tem objetivos específicos no que tange o conagraçamento entre seus participantes e os objetivos artísticos do grupo. É no ambiente

do ensaio em que ocorre o processo de ensino e de aprendizagem entre o regente (e equipe) e os coralistas. Para que ele ocorra, é necessário a disponibilidade de horário de todos os envolvidos, de um espaço físico que abrigue a todos, assim como alguns equipamentos úteis, como cadeiras, instrumentos musicais, partituras e lápis, entre outros.

Para falar mais detalhadamente sobre os ensaios do Coral Unifesp, retomo algumas informações ditas anteriormente de maneira mais expressa. Os ensaios do coro passaram a ser presenciais, com o afrouxamento das medidas sanitárias, devido ao controle da pandemia, apenas às sextas-feiras, a partir de 01 de abril de 2022 – às terças o grupo continuou se encontrando remotamente até o retorno do recesso do meio do ano, em agosto. Como já mencionei, os ensaios presenciais aconteciam num local improvisado, um quintal gentilmente cedido pela Sra. Nilza. No auge dos seus mais de 80 anos, ela é amante de canto coral, ex-coralista do Coral Belas Artes, um coral que existiu no passado, regido também por Eduardo Fernandes e que, após sua extinção, se transformou no coro “Cantando no Quintal”, que funciona também no Quintal da sua residência, oficialmente, em outros dias da semana e que é regido atualmente por Ricardo Barison, que, além de maestro, relembro ser coralista e o regente assistente do Coral Unifesp.

O local é bastante acolhedor, num fundo rebaixado da casa da dona Nilza. Este quintal é coberto e possui lonas e toldos que podem ser abaixados por manivelas, isolando o recinto. Possui cadeiras plásticas para os participantes, tomadas e iluminação elétrica, água e uma excelente acústica. Foi a casa do Coral Unifesp no primeiro semestre até o dia 16 de agosto de 2022, quando o grupo fez a singela homenagem surpresa à dona Nilza, como forma de gratidão²⁹.

A anfitriã sempre nos recebeu muito bem, com muita alegria, disponibilizava a parte interna da casa para uso do banheiro e ensaios de naipe, quando necessário. Nas despedidas, aos finais dos encontros, sempre passando das 22 horas, se enredava conosco em conversas sobre música e sobre seu cotidiano, sempre com muita simpatia e amor por aqueles momentos. Transparecia que sentia um imenso prazer em receber o grupo a cada

²⁹ A homenagem foi mostrada sob forma de Códigos QR e foto no capítulo 4. A canção “Eu sei que vou te amar” foi cantada pelo grupo, num arranjo simples, a duas vozes, acompanhado de um poema, flores e chocolates finos, com solo da própria senhora Nilza, que foi pega de surpresa, mas compreendeu que era seu momento de cantar e seguiu em frente. Um vídeo deste momento foi editado e colocado nas redes sociais do Coral Unifesp.

ensaio e colaborar com o mesmo. Mais além, fazia questão de transparecer que quem fazia um favor para ela era o grupo, por estar ali deixando sua musicalidade em seu quintal. Deixou as portas abertas para futuros ensaios ou momentos de necessidade, em que o teatro da Unifesp não estiver disponível.

O Coral Unifesp tem uma característica muito peculiar. Além de ser um coro cênico, o regente Eduardo Fernandes o considera um grande laboratório para arranjadores, sempre amigos e para compositores. Em minha primeira visita ao grupo, em seu segundo ensaio presencial, no dia 8 de abril de 2022, me deparei com o ensaio da peça “Pela Pele”³⁰, de Álvaro Cueva³¹, arranjada por Carlos Leite Filho e Felipe Truglio Machado. Essas seriam apenas mais uma informação técnica sobre mais uma obra coral cantada por mais um coro. No entanto, ali presentes, cantando no naipe de tenores estavam o compositor Álvaro e os arranjadores Carlos e Felipe.

O espetáculo elencado para o ano de 2022 chama-se “Trívias em Canções – Retalhos de Cena”³², do compositor Álvaro Cueva e direção cênica da atriz e diretora Maria Sílvia. O maestro Eduardo Fernandes esclareceu como se deu o processo para este trabalho:

Quando estamos encerrando as apresentações de um trabalho, fazemos uma assembleia com o grupo, fora do horário de ensaio, para decidir como vai ser o ano seguinte. Aí o pessoal leva suas sugestões e seus argumentos – argumentos pesados, até {risos} – meios que a gente pode trabalhar com aquela ideia e eu os deixo falar. Às vezes trago minhas ideias também. Eles votam na ideia e tudo mais. Até ficarem duas ideias, um segundo turno, quando vem muita coisa. Eu sou o único com poder de veto, pois é preciso também poder vetar algo, quando não as verbas não dão ou por qualquer outra necessidade técnica, musical e tal. Então, nós estávamos trabalhando com “Os Saltimbancos”, em 2019 e veio essa ideia das Trívias, de fazer algo novamente do Álvaro. Ele já tinha feito dois outros trabalhos conosco como autor e foi muito legal. Quando estávamos começando, veio a questão da pandemia... Aí, vamos tudo para o *online*. Maria já estava com a mão na massa também e aí fizemos algumas

³⁰ As partituras executadas pelo Coral Unifesp não serão divulgadas em anexo, por questões de direitos autorais das obras e dos arranjos. O grupo trabalha com arranjos exclusivos encomendados e pagos. O espetáculo está em fase de construção e tem pretensão de ficar dois anos em cartaz. Nesse período, apenas os cantores e o pesquisador têm permissão de uso das partituras, sem divulgá-las.

³¹ Álvaro Cueva é um compositor, cantor e sonoplasta paulistano. Tem discos lançados em CD e plataformas digitais, como o álbum *Canabi Emotiva e Tempos de Canção*. Já foi o autor de outro espetáculo do Coral Unifesp “Kátia e Paulo – uma alegoria paulistana”

³² Os vídeos encontram-se disponíveis no canal do Coral Unifesp no YouTube, por meio do link <https://www.youtube.com/c/CoralUnifesp1/videos>

adaptações. Fizemos algumas canções do espetáculo online, duas Trívias, que são 6 canções, gravamos... Maria dirigiu as cenas, as intenções cênicas, os ângulos de câmera, expressões, fizemos um trabalho bem legal. Está no YouTube. Inicialmente, este espetáculo seria montado para o biênio 2020 e 2021. Mas aí, as atividades presenciais coletivas não voltavam, você vê, começamos no início desse ano, somente e lá na Nilza. Então, a gente optou por fazer um espetáculo híbrido: em 2021, ainda com ensaios online, seis das obras de Cueva foram gravadas em forma de vídeo mosaico. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes 1”, 18/08/2022)

Esta ação foi batizada de “Trívias em Canções – Retalhos de Cena. A palavra “retalhos” remete ao formato mosaico dos vídeos, nos quais a cena e os personagens, aparentemente estão retalhados, editados. No entanto, o caráter cênico do grupo se manteve, com figurinos, adereços, expressões faciais e corporais dirigidas, ângulo de câmera dirigidos etc. A palavra retalhos também faz alusão ao gênero “Clown”, ao figurino dos palhaços, escolhido para ser o formato do espetáculo.

5.1.1 Ensaio Musical e Ensaio Cênico

O ensaio é uma etapa muito importante para qualquer grupo coral, uma vez que grande parte da vida deste grupo se concentra justamente neste momento voltado para o aprendizado de conceitos musicais, leitura das obras e lapidação das mesmas. A outra pequena fração da vida do grupo coral se concentram nos momentos de apresentações e viagens a outras cidades, geralmente também com objetivos de apresentações.

A estrutura do ensaio costuma variar, de acordo com o objetivo do mesmo. No entanto, até mesmo um coro cênico pode seguir uma estrutura base para a maioria dos ensaios. Em minhas observações participativas junto ao Coral Unifesp, observei uma rotina padronizada para o momento inicial do ensaio, uma preparação corporal e vocal, com objetivos de aquecer a voz, de trabalhar a técnica vocal dos cantores pouco a pouco e preparar o corpo para atividades teatrais.

O aquecimento vocal é realizado, via de regra, pelo regente auxiliar, Ricardo Barizon, com vocalizes específicos, com intuito de trabalhar tanto o despertar das musculaturas faciais e vocais quanto aspectos timbrísticos e técnicos da voz. Um membro do coro é elencado para realizar o aquecimento e alongamento corporal juntamente com os exercícios vocais. Esta é uma característica peculiar a este grupo, visto que a maioria dos

grupos corais, de acordo com minha experiência e observação ao longo da minha vida como regente, praticam um alongamento antes de praticar os vocalizes. Possivelmente, por se tratar de um grupo cênico, há uma maior demanda de alongamentos e exercícios corporais variados, ou mesmo uma necessidade maior de exercícios, no que tange o fator quantidade. A cada ensaio, um membro diferente do grupo assume esse posto, geralmente os que já estão a mais tempo no grupo ou que se sintam dispostos e à vontade para comandar esta tarefa.

Segundo minhas observações, a dinâmica de ensaios do Coral Unifesp se dá de acordo com o momento do processo em que o grupo se encontra. De acordo com as falas dos entrevistados, duas etapas são muito claras no processo: (1) leitura e lapidação das obras musicais e (2) jogos teatrais, montagem das cenas e montagem do espetáculo. Ainda segundo os entrevistados, muitas vezes e, dependendo do espetáculo e do diretor cênico – que não é um profissional fixo do coro – esses três momentos podem se sobrepor, numa dinâmica de planejamento de ensaio entre o regente (diretor musical) e o diretor cênico.

Esse processo do nosso coro cênico é muito engraçado. Obviamente que, somos um coro, antes de mais nada, mas a gente tem que seguir um cronograma que o Edu desenha com os diretores cênicos, para a gente dar conta de ler, todas as músicas, deixar elas bem afinadas, bem expressivas. Pensando num cronograma anual, geralmente a gente pensa na leitura das músicas no primeiro semestre, mas mesmo assim, já tem alguma movimentação, pra gente não cantar parado e ir ouvindo os outros naipes de perto; às vezes, ainda no primeiro semestre o diretor ou diretora cênica já aparece, com exercícios de teatro, já focando em algo que ele tem em mente, e a gente vai fazendo [risos]. Aí, no segundo semestre, vamos aprendendo e construindo as cenas, corrigindo as músicas. O pessoal é muito participativo; já vai dando ideias de adereços e o espetáculo começa a nascer. (...) Mas nem sempre é assim; você não vê agora, com a Maria? A gente aprende uma música, deixa ela bonita, no mesmo ensaio que estamos juntando a música, ela já faz uns jogos e na outra semana já traz uma movimentação prévia e vamos pegando outra música... [risos] não sei se foi por conta da pandemia... acho que não, porque nos “Cinco Olhares sobre Lenine” eram cinco diretores; a gente ficava pouquíssimo tempo com cada um e já trocava de diretor. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Madalena”, 18/09/2022)

Seguindo a estrutura base da maioria dos ensaios do grupo, assume o posto o regente titular Eduardo Fernandes, seja propondo a leitura de uma das obras em naipes separados ou juntando-os, seja na lapidação das obras, trabalhando correções finas,

dinâmica, andamento e timbre, de acordo com a etapa do processo em que a execução das obras pelo coro se encontra.

Na segunda etapa ou momento do ano, o diretor cênico entra em ação, numa segunda metade do ensaio, propondo jogos teatrais, momentos criativos em dupla, trios e individuais, com técnicas de teatro, que servirá tanto de entrosamento artístico, descontração entre os membros do grupo, quanto servirá para o surgimento de elementos corporais e cênicos, uma espécie de matriz para a criação de uma cena ou movimento cênico para uma determinada música, futuramente.

Com o avançar do ano, os ensaios vão ganhando outra dinâmica, na qual os diretores planejam diretamente a passagem de uma música com sua respectiva cena, descrito com mais detalhes adiante. Nesta etapa, segundo o maestro, uma dinâmica que ele acha bastante assertiva é retomar uma das músicas no primeiro ensaio da semana (terça-feira), trabalhar aspectos de dinâmica, respiração, timbre, entre outras questões de lapidação da obra para que no segundo ensaio da semana (sexta-feira) ele entregue o coro nas mãos do diretor cênico para trabalhar aquela peça em questão.

O ensaio musical é o primordial, mesmo em um coro cênico, uma vez que a base desta arte é o canto coral. Os entrevistados foram unânimes ao responderem se existiria alguma relevância ou prioridade da parte musical em detrimento da parte cênica. “Somos um coral! A música tem que estar impecável! É primordial que ensaiemos muito bem as músicas, para chegarmos no timbre que queremos, nos resultados que queremos”, relatou o maestro Eduardo Fernandes.

No entanto, apesar de defenderem que são um coral e que a música sempre deve estar em primeiro lugar, os entrevistados também foram unânimes em dizer que há um equilíbrio muito grande entre as duas partes do ensaio, entre as duas linguagens, tanto no quesito tempo de ensaio entre elas quanto de peso, valor ou importância entre as mesmas, pois sem dar prioridade para a parte cênica, não poderiam sustentar a ideia de ser um coro cênico.

Acho que as duas coisas são muito importantes, porque a gente é um coral que faz a parte cênica, com encenação, figurino, cenário etc. mas continuamos sendo o grupo de canto coral. A gente não é um grupo de teatro, atores que cantam, nem um grupo de intervenção, a gente é um coral. Acho que a parte vocal é muito importante, porém não acho que a parte cênica tenha uma importância menor, mas o que abre portas para a gente é o canto coral. Eu gosto das duas coisas, mas o que me motivou a

ficar no Coral Unifesp até hoje é exatamente a parte cênica e não ser apenas um coral. Não é demérito nenhum, apenas não é a minha preferência, um coral comum, tradicional. É uma opção! Esse não seria um tipo de coral que me agrada pessoalmente. O que me prende muito no Coral Unifesp é justamente isso: poder fazer as duas coisas, tanto a parte vocal quanto a parte cênica. Acho que existe um equilíbrio entre as duas coisas. A gente tem, por exemplo, arranjos que são mais simples e tem uma cena mais elaborada, assim como existem alguns arranjos mais elaborados com cenas mais simples. Então acho que não existe uma regra; as duas coisas têm uma importância muito grande. Não adianta a gente cantar muito bem e não ter uma cena que não entregue o que a gente gostaria. Então acho que a preocupação desse grupo é entregar muito bem as duas coisas. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Felipe Moreti”, 10/06/2022)

No início do processo, é mais comum que o tempo seja aproveitado para a leitura das peças musicais, para que as mesmas sigam seu processo de desenvolvimento e burilamento musical, possibilitando aos cantores maior familiaridade com as mesmas, com o texto, com a independência melódica em relação a outros naipes.

Já venho citando a figura do diretor cênico ao longo do texto, uma vez que o Coral Unifesp é um coro cênico que conta com este profissional específico para desenvolver nos cantores elementos da linguagem do teatro e da dança. Em entrevista, o maestro Eduardo Fernandes comenta que é possível que o maestro exerça este papel junto aos cantores, quando ele tem formação em teatro, não necessariamente acadêmica, mas que tenha participado ou feito aulas por um tempo considerável, a ponto de auxiliar os cantores com propriedade, quando o coro não tem condições de convidar um profissional responsável por esta parte.

Aqui na Unifesp, no Coralusp também, onde eu já realizei trabalho cênico, sempre preferi trabalhar em parceria com outros diretores cênicos. Acho que agrega muito para o grupo e para o trabalho. No começo, a Unifesp pagava os diretores, bem no começo, mas depois ficou a nosso cargo, a cargo das bilheterias e tal. Mas pra mim é condição *sinequanon* ter um diretor cênico; primeiro que é questão de valorizar o trabalho, de fazer com *know-how* e depois, é questão de não ser minha praia, embora a gente vá entendendo como as coisas funcionam, mas tem que ter ideias e tal. Tem regente que tem, que estudou teatro, ou que não estudou, mas fez algumas oficinas e lidam bem com isso, às vezes o coro não pode pagar e se o regente aceita encarar os dois ofícios, não é fácil não [risos]. Comigo, até os coros independentes acabam contratando diretor cênico, como é o caso dos “Gogós”; eles estão fazendo “A noiva do condutor” vão estreiar nas próximas semanas, mas com diretor cênico trabalhando com

eles. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista 1 com Eduardo Fernandes”, 18/08/2022)

Ele comenta também sobre alguns aspectos importantes na escolha do diretor cênico para o coro, já que este não é um profissional fixo, contratado pela universidade. Questionei-o acerca de como se dá esse processo de escolha dos diretores que já trabalharam com o Coral Unifesp, que culminou com muitas lembranças e momentos de emoção:

Eu nunca chamei alguém que eu nunca tivesse tido uma experiência anterior. Por exemplo o [Reynaldo] Puebla, nós trabalhamos na USP, das primeiras vezes. Ele tem sido o parceiro mais constante. Aí, teve uma época que eu regi o coro da Belas Artes e nós fizemos uma parceria com o Sesc Vila Mariana. Era uma parceria interessante fizemos alguns musicais lá. O segundo musical que fizemos foi o “Orfeu da Conceição”, do Tom [Jobim] e do Vinícius [de Moraes] e o Sesc que escolhia os diretores; e eles escolheram esse diretor que é o Marcelo Lazzarato. E foi muito legal a montagem com ele. Gostei muito dele e depois eu descobri que ele era colega do Álvaro [Cueva], o nosso autor, compositor aqui no Unifesp. Eles tinham uma banda quando eram jovens, já compuseram juntos. Gostei. Muito bom! Criamos uma relação muito boa nesse espetáculo. Aí é que na Unifesp já estávamos fazendo muito tempo, muitos anos com o Puebla e existe uma demanda muito grande por parte dos cantores de fazemos com um diretor diferente. Aí, eu pensei: “vou chamar o Marcelo”. E é muito interessante porque os dois são muito competentes, mas a maneira de trabalhar dos dois é muito diferente. O Puebla vai muito pra a *Commediadell'arte*³³, da mímica, e o Marcelo é uma coisa naturalista muito diferente, com abordagens diferentes. São pessoas com personalidades muito diferentes. Os dois são excelentes, mais com forma de trabalhar muito distinta. Aí, nós fizemos “Os Afro-Sambas” com o Marcelo e em seguida a gente fez o “Kátia e Paulo”, que foi o primeiro espetáculo do Álvaro conosco. Aí, depois disso, a gente teve talvez o espetáculo que eu ache um dos mais legais, o que é “Os 5 olhares sobre Lenine”. Eu tive a ideia de fazer um espetáculo que tivesse 5 diretores diferentes. Chamei o Puebla e o Marcelo Lazzarato de cara, também chamei o Rodrigo que sempre trabalhou como assistente do Marcelo. O Rodrigo trabalhou com a gente algumas vezes; nós estávamos no final da montagem e o Marcelo ficou doente; o Rodrigo precisou assumir trabalhou conosco e foi uma relação muito bacana. Aí eu queria também alguém que fosse de dança e tive experiência com um coreógrafo, que é o

³³A *Commedia Dell' Arte* seguia o improvisado. A partir de um roteiro, o canovaccio, os atores interpretavam seus personagens e contavam uma história, com muitos elementos de comédia e acrobacias. Surgiu na Itália, no século XV e se desenvolveu na França e foi sempre muito popular até o século XVIII.
https://www.google.com/search?q=com%C3%A9dia+del+arte&rlz=1C1FCXM_pt-PTBR982BR982&oq=com%C3%A9dia+del+arte&aqs=chrome..69i57.6811j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8, acesso em 02/03/2023.

Luiz Ferrón, uma vez no [Coral] 11 de agosto e outra aqui [no Coral Unifesp], pois ele tinha vindo pra fazer apenas uma música quando o Puebla dirigia. Aí eu ‘chamei ele’ pra fazer um dos olhares do Lenine. Foi uma abordagem completamente diferente do Marcelo e do Rodrigo que são mais do teatro e o do Ferrón é uma coisa bem coreográfica e o jeito que ele monta a cena é muito interessante. Eu queria também uma pessoa que fosse mais jovem e mulher. Uma época eu regia um outro coro da USP – não da coralusp – na faculdade de economia. [Era] um grupo bem iniciante e tinha uma menina que cantava no coro e fazia Administração de Empresas na FEA, mas já era formada em teatro, que é a Maria. Nesse coro a gente fez algumas montagens e ela dirigiu também, porém ela era apenas uma aluna, uma coralista do coro. E foi muito legal bem produtivo. Aí, eu passei muitos anos sem ver a Maria e nesse ano da montagem do Lenine eu tentei contato com ela novamente perguntei: “e aí, Maria? Você virou uma empresária famosa? Como é que tá a tua vida?” E ela me disse: “sim sou uma grande empresária dos meus próprios espetáculos!” {Risos}. Ela tinha seguido a carreira de atriz, fazia muitos *clowns*. Chamei ela pra trabalhar e fazer um dos olhares do Lenine. Ela super topou, achou interessante justamente porque o Coro da Unifesp tinha uma maturidade musical que o coro da FEA não tinha; até mesmo cenicamente era mais maduro, e ela topou o desafio. Ao mesmo tempo, eu achei que era o momento dela de fazer talvez não um espetáculo inteiro, mas fazer uma parte do espetáculo. Então, todas as pessoas que eu chamei, são diretores que eu trabalhei em alguma situação em algum trabalho anterior, que eu já conhecia o trabalho da pessoa e que gostei da maneira de trabalhar. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista 1 com Eduardo Fernandes”, 18/08/2022)

Estes são os cinco diretores cênicos citados como tendo feito parte da equipe já contratada pelo Coral Unifesp. Adiante, na entrevista, Eduardo cita que de todos os diretores com quem já tinha trabalhado, eles passaram por um processo de entender que trabalhariam com coral amador e não com um grupo de teatro profissional e que deveriam explorar potencialidades nos cantores e não menosprezar suas capacidades, por não serem atores de alguma companhia teatral da cidade.

Além disso, a escolha fora sempre pautada no que o espetáculo pedia. “Por exemplo: fazer ‘Os Afro-Sambas’ com o Puebla não fazia o menor sentido, pois ele é argentino; é uma coisa completamente distante da realidade dele. Já o Marcelo não, é um cara que tem muito conhecimento sobre isso”, completou o maestro, enaltecendo as competências e estudos acadêmicos de Lazzarato na temática que pedia o espetáculo, fator que trouxe aspectos interessantes para dentro da montagem.

5.1.1.1 Da Leitura à Lapidação das Obras

O processo de seleção de cantores para o Coral Unifesp é bastante criterioso, abarcando valores que analisem não somente afinação, mas ritmo – avaliado nos mecanismos de percussões no corpo e, na voz, vocalizes com algumas células rítmicas – e velocidade de aprendizado – por meio da quantidade de repetições de uma mesma melodia até que o cantor a reproduza.

Quando questionado, em entrevista, se existia algum pré-requisito na seleção dos cantores para integrar o Coral Unifesp, em termos de independência auditiva e vocal (saber cantar sua linha melódica perto de outro cantor cantando outra linha melódica), ou ter alguma habilidade para cantar sem regência –visão periférica e prontidão na respiração – Eduardo contou que geralmente não é possível identificar essas características do cantor na primeira audição, na seleção de entrada no coro, uma vez que o cantor está sozinho. No entanto, além do quesito “afinação”, o cantor é testado se tem facilidade de realizar algumas sequências de intervalos musicais e de reproduzir/decorar pequenos fragmentos melódicos e rítmicos nas palmas ou no corpo. Por vezes, o próprio Eduardo afirma, dependendo do caso, pedir para o candidato cantar uma coisa enquanto ele canta outra diferente, mas não é a regra.

Com relação a receber cantores com interesse em entrar no grupo, geralmente a gente faz isso no começo do ano, divulgando nas redes sociais, no site do coral, na universidade, já divulgamos até nos classificados, lá atrás, nos anos 90. Mas acontece de aparecer pessoas no meio do caminho, como essa moça que você acabou de presenciar o teste. Você viu... fiz um teste de afinação, uns vocalizes e ela é afinada; fiz ela repetir uma sequência melódica, ela repetiu, mas se perdeu na sequência rítmica. No início de um trabalho, eu a deixaria entrar, mas na atual conjuntura do grupo, ela não vai conseguir acompanhar, pois já estamos com tudo lido, avançado em algumas cenas, já praticamente montando o espetáculo. Aí sugeri o Gogós para ela, você viu, né? De tempos em tempos a gente tem um projeto de Oficina aqui no coral, onde entram os servidores, alunos, professores que por um motivo ou outro não pode acompanhar o ritmo do Coral Unifesp, seja por ter problemas de afinação ou disponibilidade de horário. A gente acabaria mandando para esse projeto, se ele estivesse ativo. Mas ela topou ir para o Gogós, que também tem uma pegada cênica. Enfim... eu analiso se o cantor tem afinação, facilidade de aprender ou reproduzir ritmos e melodia. O restante ele conquista aqui. O que ele mais precisa ter? O que é mais importante ele ter? Disponibilidade e generosidade. Ele precisa saber que sozinho ele não consegue fazer tal coisa... Com o tempo eles começam a respirar junto,

começam a se encaixar no palco, com a visão periférica e tal, desenvolver o ouvido, pra onde seu naipe está cantando, respirando. Mas o Coral da Unifesp tem aquela coisa de a pessoa entender como o coro canta, como ele coloca a voz; é questão de se adaptar. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista 1 com Eduardo Fernandes”, 18/08/2022)

A afinação, a capacidade de aprender rápido e vontade de estar no coro são o principal atributo para entrar no Coral Unifesp. O restante, o integrante vai desenvolver nos ensaios. Num dos nossos momentos de entrevista, pude acompanhar um teste fora de época de uma candidata ao coro. Pude constatar exatamente as etapas da avaliação da moça, que, embora fosse afinada, demonstrou dificuldades na questão de aprendizagem rápida e reprodução de um trecho melódico. O veredito anunciado a ela é que, naquela altura do ano (agosto), ela só conseguiria alcançar o grupo se o desempenho tivesse sido melhor neste quesito mais fraco. Indicou outro coro que ele atua como maestro e disse que no início de 2023 ela poderia ser admitida, em outro projeto.

Porém, ele usa duas palavras que fazem cair por terra muitos atributos técnicos e musicais e que o teste também não identifica de imediato: “disponibilidade” e “generosidade”. A *disponibilidade* garante praticamente todo o sucesso de um cantor afinado no coro, pois se ele PODE estar presente em todos, o na maioria dos ensaios e das apresentações do grupo, se ele está disponível para isso, ele poderá vivenciar todas as Experiências que o grupo puder oferecer e, devolverá ao grupo, a qualidade nos ensaios e melhor acuidade sonora e artística nas apresentações; a *generosidade*, da mesma forma, vai além de um bom cantor. Ela permeia o campo social, da convivência, do saber ceder, do saber a sua função dentro da engrenagem, de saber que sozinho ela não faz música nem musical. E isso reflete na sua música, onde consegue equalizar sua voz com as demais e se colocar mais nos momentos que a música ou a cena pedem.

Dessa maneira, a matéria-prima para um banquete está ali. O regente dispõe de cantores que possam responder aos estímulos do processo, que culmine num produto final, que é o espetáculo musical e cênico.

Como observador participante do grupo, em todas as fases do processo, fui inserido nos dois grupos do aplicativo de mensagens “WhatsApp”, para que pudesse acompanhar a movimentação do grupo e me sentir parte do mesmo, como pesquisador.

Um deles chamava-se “Coral Unifesp Oficial”, liberado apenas para administradores do grupo, com a finalidade de postar recados oficiais e materiais de estudo, conhecido popularmente entre regentes de coros, monitores de naipe e coralistas como “kits de ensaio³⁴”; o outro grupo é liberado a todos, para conversas paralelas, fotos e demais assuntos de interesse dos membros do coro.

Como citado anteriormente, o Coral Unifesp, a exemplo de outros coros, adota o processo de produção de “kits de ensaio”. As melodias podem ser gravadas em solo ou em conjunto com as demais, com destaque para o naipe em questão; podem ser gravadas apenas com a voz, apenas tocada ao piano, ou voz e piano. No kit de ensaio pode ser encaminhada alguma gravação da obra para os cantores terem ideia de como é sua sonoridade e facilitar a compreensão contrapontística e harmônica. Todos estes arquivos eram encaminhados para o grupo oficial do coro, no “WhatsApp”. Os membros do coral também recebiam as partituras por meio de encaminhamento virtual no grupo oficial do *WhatsApp*, ficando a cargo de cada um a sua impressão ou leitura em *tablets* e celulares.

O maestro avisava com antecedência, em ensaios anteriores ou por meio do grupo de mensagens, quais seriam as músicas a serem estudadas no ensaio, no processo de leitura. No ensaio, as melodias eram passadas aos cantores naipe por naipe, em trechos específicos ou num todo, dependendo do caso.

5.1.1.2 *Jogos Teatrais e a Construção das Cenas: Cenografia³⁵ e Coreografia³⁶*

³⁴ Os *kits* de ensaio são gravações das melodias dos naipes para que os cantores ouçam em momentos externos aos ensaios com o objetivo de chegarem melhor preparados para o mesmo.

³⁵ A diretora cênica e os participantes entrevistados entendem a cenografia como uma descrição geral da cena, isto é, pontuar o que os coralistas estão “encenando” enquanto aquele trecho, compasso, verso ou refrão da obra está sendo cantado. Na cenografia, é bastante comum ler, por exemplo “neste trecho, tenores estão à frente, com olhar fixo na plateia, baixos ao fundo, soprano e contraltos nas laterais, olhando-se entre si, como que se questiona”. Pode-se indicar se um cantor em específico exerce a função de algum personagem da música, em relação aos demais. A cenografia pode ser escrita na própria partitura, como preferia fazer a diretora Maria ou ser descrita num documento em separado. Quando registrada na própria partitura, são redigidas palavras chaves nos trechos de cada trecho da linha melódica, resumidamente, apenas para lembrar as ações principais. Quando elaborado um documento em separado, anexo à partitura, este se torna mais descritivo e informativo.

³⁶ Já a coreografia, segundo os mesmos observados e entrevistados, é composta de movimentos mais estruturados, marcados e sincronizados na relação música-movimento e entre os cantores-dançarinos. Assim, se aproxima dos movimentos de dança, com movimentos espacialmente e temporalmente pré-definidos.

De acordo com minhas observações, em se tratando do ano de 2022, após o retorno dos ensaios presenciais, a diretora cênica Maria Sílvia acompanhava a maioria dos ensaios musicais iniciais, mesmo os que ela não teve uma inserção pontual. Vale lembrar que o espetáculo programado para 2022 – Trívias em Canções: Retalhos de Cenas – aconteceu de maneira híbrida, com 12 obras no total, separadas em 4 trívias, sendo duas em modo online, com gravações musicais e cênicas, porém no formato de vídeos para a plataforma *YouTube* e duas presenciais, sendo cantadas ao vivo no teatro, após a projeção dos vídeos das duas primeiras trívias, narradas por personagens *clowns*.

Dessa forma, as intervenções da diretora cênica Maria Sílvia junto aos participantes do coro, com jogos teatrais, direção cênica dos vídeos etc. já tinha iniciado na fase em que o grupo ensaiava em formato online. Em abril de 2022, com o retorno dos ensaios presenciais, a presença da diretora no ensaio, observando, conversando com o regente, não era novidade para a maioria dos integrantes do grupo, que já vinham do processo do ano anterior.

Antes das músicas estarem prontas, no ensaio musical, o regente concedia parte do ensaio para a diretora cênica propor jogos teatrais, como narrados anteriormente, com a finalidade de aproximar o grupo entre si, como cantores-atores e, nesta condição, os mesmos precisam ter um nível a mais de entrosamento, de comunicação corporal, facial e de olhar. De acordo com os entrevistados, esta entrega, para acontecer de maneira orgânica e natural, demanda toque, trocas de olhares, noção espacial do palco, visão periférica, respiração e troca de energia entre os participantes, que corroborará com a sinergia do espetáculo e com as trocas de energia com a plateia.

Além deste objetivo, os jogos teatrais são fonte de inspiração e fornecem matéria prima para a elaboração das cenas futuramente. Descrevo, abaixo, parte das minhas notas de campo do dia 13 de maio de 2022, no qual, após eu realizar uma observação participativa no ensaio musical, com o regente, participei dos jogos teatrais propostos para o dia:

Neste ensaio, Maria propôs um jogo teatral utilizando apenas fios de lã. Eu participei ativamente da atividade, junto aos integrantes do Coral Unifesp. Inicialmente, fomos separados em duplas e tínhamos que executar movimentos de maneira espelhada, com um dos membros da dupla sendo

o líder e o outro o liderado: o líder escolhia seus movimentos com braços, pernas, tronco, cabeça, mãos, dedos e expressões faciais e o liderado devia seguir estes movimentos de maneira mais fidedigna possível. Após determinado tempo, as funções foram invertidas. Num terceiro momento, não havia uma função de líder e liderado, mas a dupla deveria continuar funcionando como um espelho, numa simbiose de decisões, isto é, sem o uso de palavras e combinados, a dupla deveria, num misto de convencer o outro a realizar um movimento e ceder ao comando do outro, parecer um espelho, ora sendo liderado, ora sendo líder, sem transparecer, para quem assiste, quem liderou determinado movimento, algo que requereu muita concentração de minha parte para com meu colega de exercício, o Tom, do naipe dos baixos. Posteriormente, os fios de lã entraram em ação. Nós tivemos que envolvê-lo numa parte do corpo que devesse ser o ponto de comando, como de uma marionete. Alguns escolheram o pulso, outros o cotovelo, etc. O comando ainda seguia uma sugestão de espelho, porém com uso dos fios e o comando era feito a partir da articulação amarrada ao fio; ou seja, já não podia erguer um pé se não tivesse fio ligado a ele. Realizamos também a troca de líder e liderado. A última etapa foi com a nossa libertação física dos fios, porém ainda devíamos imaginar os mesmos conectados. Após uma série de movimentação com os fios imaginários, o comando foi que elaborássemos ou elencássemos dois dos nossos melhores movimentos para que seriam apresentados aos demais do grupo. Cada dupla se apresentou e, conforme a diretora se animava com algum movimento, falava para os participantes: “guarde isso! Guarde isso no corpo!” Eu sabia que não participaria da cena ou do espetáculo, mas participar da atividade, ativamente, foi muito importante para mim como pesquisador e como regente. (NOTA DE CAMPO, “Observação e Participação do ensaio de 13 de maio de 2022”, 13/05/2022)

Este é um exemplo de um dos jogos teatrais aplicados pela diretora cênica com intuito de orientar os cantores acerca de movimentos, espacialidade, interação e interpretação, mas também já buscando perceber o que funciona e o que não funciona em termos de ideias preconcebidas por ela, mas ainda não materializadas nas ações do coro.



Figura 12: jogos teatrais com fio de lã, servindo de precursor para a montagem da cena da peça “Arredia”. Na seta, indico minha participação num dos jogos teatrais

A cada final de cada momento de aplicação dos jogos teatrais, a diretora Maria avaliava o resultado dos jogos, possibilidades de aproveitamento de recortes, de movimentos e potencialidades demonstradas pelo grupo, que podem ser aprimoradas e aproveitadas nas cenas, mais adiante.

Cada diretor tem sua maneira de trabalhar conosco. Mas o interessante é que como somos leigos em teatro também, e sempre tem pessoas novas no grupo, temos aquele quebra-gelo, que te põe em prontidão em cena, jogos de teatro, que são ótimos para despertar nossas expressões faciais e corporais. Eu sou tímida, me considero uma pessoa muito tímida, mas por fazer parte do grupo há mais de 30 anos, ter tido contato com tantos professores de teatro, no palco, a gente sente que se transforma. Não só no palco, no ensaio, de forma geral, quando começamos a caminhar pelos espaços do palco, para ensaiar e fazer esses jogos cênicos, já sou outra [risos], mas a gente percebe alguns novatos meio tímidos ainda, mas logo eles já entram na do grupo. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Adriana”, 29/07/2022)

Os jogos teatrais podem ser um “virar de chave” para os coralistas. Na fala da entrevistada podemos enxergar as premissas de Larrosa (2011) quando anuncia que “Experiência é isso que me passa”. Pessoas tímidas e inexperientes que, talvez não se sentiriam aptas ou à vontade para realizar determinadas expressões corporais ou faciais, sem antes passar por um processo próprio do teatro de conhecimento do corpo, de busca

das expressões o mais natural possível. A Experiênciatorna-se o meio para o aprendizado consolidado. “O olhar para os olhos do outro, que antes parecia invasivo, causando desconforto, vergonha, passa a ser natural; a mesma coisa acontece com o toque corporal, pois enxergamos o corpo como ferramenta de trabalho”, completa Ricardo Barison durante sua entrevista individual.

5.1.2 Ensaio Música e Cena

Alguns ensaios a frente, no início do mês de junho aqueles fiozinhos imaginários voltaram a aparecer no ensaio. No entanto, a diretora cênica interveio, durante o ensaio música da peça “Arredia”, de Álvaro Cueva, pedindo que as pessoas cantassem a música aleatoriamente, em duplas, sem levar em conta qual era o naipe dos integrantes da dupla.

Hoje passou a fazer sentido os porquês de fazer aquele jogo teatral semanas atras, passando horas conectado com uma pessoa pelo fio ou pelo olhar. Olhar nos olhos de alguém é muito invasivo, manter esse olhar fixo. Mas acredito que esse seja o objetivo, pois depois que o olhar está habituado com aquele outro olhar penetrando, a conexão entre duas pessoas praticamente desconhecidas acontece. Ouvi, durante o ensaio, que, mesmo entre pessoas que se conhecem muito, o olhar chega a ser incômodo. Disseram que, por vezes, chega a ser muito mais incômodo que um toque. Possivelmente pela questão que poetas já compreendiam: “o olhar é a janela da alma”. Maria pediu que caminhássemos aleatoriamente devagar, no pulso da canção “Arredia”. Edu deu o tom e o andamento. Iniciamos cantando a introdução e caminhando. Em determinado momento da música, Maria solicitou que escolhêssemos uma pessoa próxima para fazer trocas de olhares e movimentos espelhados, com o fio imaginário que tínhamos trabalhado alguns ensaios atrás. Ao fim da música, nos perguntou como nos sentíamos. Na sequência, separou o grupo em três grandes blocos de aproximadamente 10 a 12 pessoas. Essas pessoas, embora em blocos, foram organizadas em duplas. O bloco do meio permanecia parado, enquanto dos dois blocos laterais caminhavam lentamente na diagonal, em direção ao meio, ao som da música “Arredia”, cantada por todos. Alguns compassos à frente, conforme a letra da música sugeria uma “decisão súbita e, talvez, impensada”, foi sugerido que um da dupla desse um passo súbito, mas fosse repreendido pelo fio imaginário, que o puxava, impedindo-o de realizar este movimento. O membro era tracionado pelo líder, de volta e os blocos retornavam para a posição original, dando vagarosos passos na diagonal, para trás. Na segunda estrofe, o bloco central seguia fazendo os mesmos movimentos dos outros dois blocos, com passos lentos para frente, fios imaginários, etc. enquanto os outros dois blocos permaneciam parados, apenas cantando. Eu fiz parte do bloco da direita, para quem

olha de frente, na vista do maestro. Quando chegava o refrão, a palavra “arredia” era bastante recorrente, os blocos se espalhavam pelo palco, numa ideia de preencher os espaços vazios, com auxílio da visão periférica. O comando da diretora cênica foi assertivo ao solicitar na memória afetiva e corporal o momento de espelho em que não havia líder, mas que devia haver uma coesão simbiótica entre a dupla para a realização dos movimentos. No entanto, desta vez, cada um realmente tentando controlar o outro e sendo “arredios” ao controle do companheiro, causando uma sensação de “estou puxando o seu fio imaginário, mas você não quer; o que você quer é puxar o meu fio e me controlar, mas eu não vou deixar”. (NOTA DE CAMPO, “Observação e Participação do ensaio de 10 de junho de 2022”, 10/06/2022)

Este momento relatado ainda não representava a cena final que a música teria. Em meio aos experimentos e aos fragmentos cênicos, Maria retornava nas próximas intervenções com algo mais elaborado, mais “pronto”, embora ainda não definitivo, com base na experiência anterior do coro naqueles trechos de música. Elementos dos jogos teatrais passavam a se transformar em elementos de cena.

Nesse processo, a diretora nomeava duas ou três pessoas do coro que se dispunham, voluntariamente, a colaborar com ela e com o espetáculo como assistente de direção. Assim, as cenografias e coreografias iam definindo-se com a junção dos movimentos cênicos e a padronização dos mesmos pela diretora.

Os auxiliares construía, por escrito, de cada participante do coro, sua posição no palco em cada parte da música, formando uma espécie de mapa cênico, na qual era possível conhecer e antever as trajetórias de cada membro (Anexo A). Esse processo contribuía também para a autopercepção e conscientização de cada participante do coro acerca do seu lugar no espaço e o que o mesmo precisava fazer para estar num outro ponto do palco, alguns compassos à frente, de maneira natural, sem atropelos, sem cortes, sem correria e sempre cantando.

ARREDIA
 Du nu nu du nu du
 Duplas com for
 3 blocos
 dança resistida
 dança de consumo

A PELE
 Retumba mundicim mim
 Disputa de dança em duplas
 (com espetáculos)
 disputa dos blocos
 modo perseguindo os blocos

QUESTÃO DE CLASSE
 de na na da
 multidão no metrô
 sempre com 3 minutos
 iguais (na coreia)
 Dupla com que a calçar hora
 sempre imortal

O HOMEM DA LUA
 Uh uh uh
 mendigo com for
 andando flutuando
 imaculado de lado
 cantar e ignorando homens
 observar homem da lua e/la

SAMBA QUIXOTE
 mão vai - vai - vai -
 andar pra trás (no não vai
 que dançantes no lugar
 protidos
 blocos de destaque
 sair da Quixote

Figura 13: cenografia improvisada por uma integrante do coro, com início melódico de cada música e as posições de palco que ela deve estar

Em entrevista com o maestro Eduardo Fernandes ele conta que cada um dos diretores cênicos que trabalharam ao longo desses mais de 20 anos com a modalidade “Coro Cênico”, cada deles tem o seu processo criativo e maneira de dirigir o grupo. Ele infere que o processo da diretora Maria Sílvia é empírico, de fazer nascer do corpo dos dirigidos a interpretação, a matéria prima, gerando elementos para que ela adote ou não para a cena.

O Puebla foi o diretor que eu mais trabalhei, ele chegava e perguntava o que vocês acham dessa música? Bem daquele processo do teatro, perguntava para as pessoas o que elas percebiam do seu personagem. qual é o subtexto que tem por de trás daquela fala. isso num coro é muito difícil de fazer primeiro que não existe exatamente um texto dramático um texto teatral. Ali é uma letra de música. (...) Aí eu pensei não vai dar certo não vai dar tempo e fiz uma sugestão ao Puebla: “que tal se fôssemos até a sua casa discutir essas cenas?” Aí fomos na casa dele uns 3

ou 4 cantores daqui que são muito proativos e lembro sentado na cozinha tomando café nós fomos rascunhando a cena do negro gato e a cena do jura e pronto. A partir daí deu um start nele de chegar mais preparado para as cenas também. (...) Com o Marcelo diretor, é uma dinâmica totalmente diferente. Ele chega com a cena pronta na cabeça dele, ele chega assim já direcionou o pessoal, você vem pra cá você vem pra cá. Dificilmente a gente tem uma troca antes. Ele chega com a assinatura dele para o que ele quer dos coralistas. Eventualmente a gente conversa sobre alguma coisa, mas ele geralmente vem com a cena pronta na cabeça já desenhada. (...) Mesma coisa a Maria. Enquanto o Ricardo estava aquecendo a voz, eu chamei a Maria num canto e falei: “Maria vou precisar um pouco mais de tempo para armar a música e ela concordou.” Mas a Maria não sei se você já percebeu o processo dela: ela pega um ensaio e ela testa algumas ideias que ela tem, pra ver se aquilo vai rolar. Uma que ela vai fazendo os jogos cênicos, testando ideias, vendo o que o pessoal é capaz de fazer, o que fica difícil o que fica legal e aí ela vai ter pensado: “isso deu certo, isso aqui não vai dar certo, isso aqui eu posso aprimorar, isso aqui podemos desenvolver de tal forma.” Às vezes ela chega em mim e diz: Edu eu pensei em fazer eles fazerem uma cena utilizando o celular, utilizando a tela do celular, imagens e eu digo: “super legal, Maria, vai em frente.” Mas ela não pediu a minha benção pra fazer isso. Ela só comunicou, mas ela sabe que se eu não gostar, eu vou questioná-la, pessoalmente para tentarmos achar uma solução. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista 1 com Eduardo Fernandes”, 18/08/2022)

Unindo as observações e o discurso dos entrevistados, fica claro que esse processo atravessa a todos os envolvidos, num mecanismo de experiência. Ela “passa e fica”, como diz Larrosa (2011). Esse processo de experiência é agregador também para os diretores. O próprio “processo empírico” da Maria, é um processo de análise que culmina com Experiência. Se ela usa elementos para testar algo, nos jogos teatrais, após uma análise, aquilo fica e ela toma a decisão de manter, de aprimorar tal movimento. Para uma próxima oportunidade, seja na próxima cena ou num próximo trabalho com o coro, essa vivência certamente se manifestará. Da mesma forma, Edu relata que muito aprende a cada dia, a cada projeto, quando diz “nada do que eu conquistei nessa área eu tinha uma receita de como fazer; fui fazendo e aprendendo e aprimorando. Hoje, eu prefiro pedir aos arranjadores que finalizem as canções num *fade out* do que num grande acorde final, pois me facilita na troca de cena”, reconhece ele.

Aplicando esta sequência em uma das canções, “Questão de Classe”, no ensaio de 16 de agosto, Maria inicia um jogo teatral com a canção. Os cantores sempre estão cantando a música em movimento e atendendo a determinados comandos. O exercício passa por fases e chega até a uma movimentação cênica prévia. Muitos dos elementos foram utilizados, mais tarde, na cena oficial da peça. Eu participei ativamente do jogo teatral e, de dentro da movimentação cênica, fiz um registro de vídeo, disponibilizado no código QR ao lado. Trago, também, um trecho das minhas notas de campo deste dia.

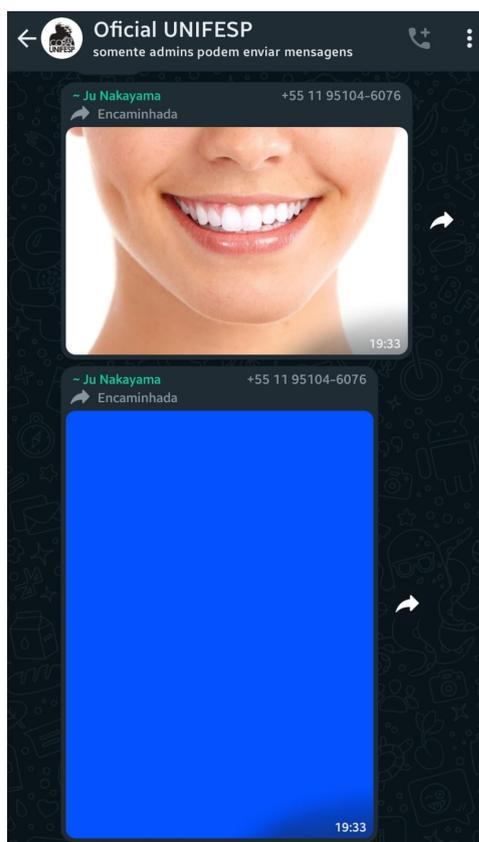


Figura 14: print do grupo oficial do coro, mostrando as imagens utilizadas no jogo teatral e posteriormente, na cena oficial de “Questão de Classe”

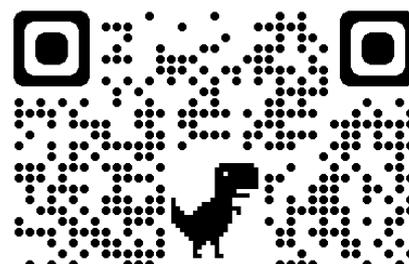
O eu lírico da canção [Questão de Classe] é um homem rico e bem sucedido, empresário, que faz da secretária um objeto, mora em condomínio de luxo, com carro de luxo, celular, cartão de crédito poderoso, porém solitário, que posta conteúdos felizes nas redes sociais, mas com *chat* offline, pois não quer interação com ninguém e, sem saber, sofre por não saber amar. Dentro destes subsídios da música, Maria trouxe elementos em jogos teatrais, usando celular imaginário, inicialmente que as pessoas caminhassem cantando a música, com celular imaginário, digitando mensagens, navegando em redes sociais, tirando *selfies*, sempre fazendo as expressões da interação faciais de quem está interagindo com o celular. Pedia que fizessem movimentos maximizados de navegação na tela do celular. Numa segunda etapa, pediu para três pessoas serem líderes na navegação com o celular e os demais “seguiriam o chefe, teriam que imitar a expressão corporal e facial dos líderes. Numa terceira etapa, ela pediu que usassem o celular verdadeiro, caminhando e cantando, navegando nele. Encaminhou para as pessoas no grupo duas imagens, uma de um sorriso feminino, só de uma boca, larga, com dentes brancos e batom e todos teriam que colocar esta imagem na frente de suas bocas, numa determinada parte da música, porém com rosto sério. Isso trazia um contrassenso de expressões, como a dizer que o sorriso é uma embalagem, sorrisos

nas redes sociais, mesmo que por dentro estejamos tristes. Numa outra parte da música, ela solicitou que as pessoas abrissem a segunda imagem enviada, uma tela totalmente azul, que quando era aberta, inteira no celular, causava a sensação de dependência, de quem está sendo iluminado pela tela. Num dado momento, ela pedia que as pessoas erguessem o celular e girassem juntas, com a tela azul projetada. Vendo uma coletividade de pessoas fazerem esse movimento, trouxe a sensação de que somos hipnotizados pelo celular. Na última etapa, ela ordenou vários elementos trabalhados numa sequência já caracterizando uma

movimentação cênica prévia, que ainda não era a cena da música. Ela acrescentou um metrô no início da movimentação cênica e pediu que as pessoas se imaginassem inicialmente no metrô e que sairiam já mexendo no celular. (NOTA DE CAMPO, “Observação e Participação do ensaio de 18 de agosto de 2022”, 16/08/2022)

Durante o processo de criação e amadurecimento dos movimentos cênicos, Maria demonstrava compreensão e apreço pelos meus registros, em vídeo, contendo os primeiros movimentos, as primeiras ideias. Me pedia que enviasse esses registros a ela, para ela ter mais uma visão do todo, além do ensaio. No entanto, me pedia que não compartilhasse no grupo ou com membros do coro, para que os mesmos não fixassem aqueles movimentos em si, sendo que o processo ainda estava em construção:

Código QR 7: eu, dentro do primeiro movimento cênico da canção “Questão de Classe”, após jogo teatral aplicado à canção



Neste ensaio de 6 de setembro, eu cheguei em cima da hora no ensaio, por ter decidido ir a São Paulo de carro, em cima da hora. (...) Cheguei 19h10 no teatro da

Unifesp e os cantores já estavam fazendo o aquecimento. A cena que seria trabalhada grande parte do ensaio foi a canção “O Homem da Lua”, de Álvaro Cueva. Na semana anterior, em que eu estive ausente, o grupo fez alguns testes de movimentos e fez algumas marcações, ainda provisórias. Maria, após o aquecimento, direcionou o grupo como quem continua coordenadas de algo anterior, supostamente, do ensaio anterior. Felipe Areias tinha sido designado como “o personagem da música”, o homem da lua, com o qual o restante do coro interagiria. As movimentações ainda estavam cruas, em fase de aprendizado. (...) Eu registrei em vídeo, como habitualmente. No caminho de volta para casa, no metrô, encaminhei o último vídeo no grupo do coral, no que são postadas fotos, vídeos e outras amenidades. Instantaneamente, Maria me interpelou no privado, solicitando, docemente, por meio de uma mensagem de áudio, que eu não voltasse a tomar essa atitude publicamente: “Oi, Marcello, querido, tudo bem? Eu preferia não colocar os vídeos do processo no grupo porque pode se confundir com os vídeos finais. E como esta [cena] não está pronta ainda, pode criar todo um julgamento da cena antes ‘d’gente’ conseguir realizar ‘ela’. Então, eu peço, por favor, que você envie os vídeos só pra mim e aí, quando a gente tiver a versão final, como quando a gente gravou a outra tróvia, aí a gente manda para o pessoal, tá bom? Senão, pode gerar ruído, né? A pessoa vê o vídeo, às vezes ela não foi ao ensaio, ou não viu o todo, ou as que foram olham e imaginam que vai ser daquele jeito, mas [pensam que] no outro ensaio a gente fez [de] outro

[jeito], enfim...” Em seguida apaguei o vídeo no grupo, mal deu tempo para uma ou outra pessoa visualizarem e respondi para ela, me desculpando e ela seguiu: “Tudo bem... Eu sei, amor! Eu sei que não foi sua intenção. Só precisamos ir definindo, desenhando a figura final, pra ficar completa. Obrigada por me mandar todos os vídeos do ensaio!” (NOTA DE CAMPO, “Observação e Participação do ensaio de 6 de setembro de 2022”, 06/09/2022)

A questão ficou resolvida e me trouxe um aprendizado, como pesquisador, que está interessado no processo não preciso compartilhá-lo com o grupo, que deve fixar os movimentos finais, apenas guardando na memória o que for necessário para evoluir para a montagem final da cena. Embora não tenha havido qualquer intenção de prejudicar o andamento do processo, são perfeitamente compreensíveis as razões da Maria. E vinculando com as palavras do maestro Eduardo Fernandes, sobre o processo criativo da diretora, fica mais compreensível ainda.

Código QR 8: primeira passagem geral da cena da peça “O Homem da Lua”. Os cantores precisavam estar em determinada posição no refrão e não se prepararam para isso... parte do processo!



da música ou o membro que executa uma ação especial, na qual depende a ação dos demais – levantar um pano, surgir no centro da roda, erguer/ser erguido por um cantor, entre outras.

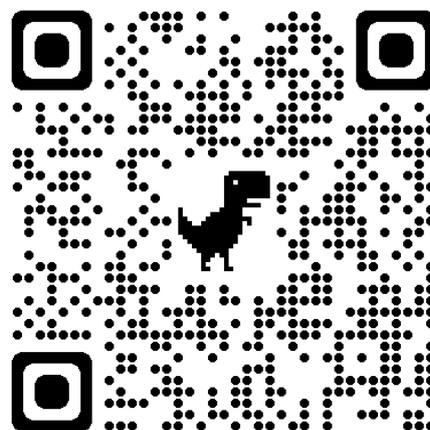
Após estes esboços de cenas, então, a diretora avalia a performance dos coralistas, analisa gravações, ouve o maestro Eduardo, caso ele tenha alguma objeção ou sugestão e também é aberta a ouvir coralistas e seus auxiliares de direção nominados, com intuito de padronizar a cena final. Esta etapa consiste na formalização de quais movimentos serão realizados por quais cantores, qual será a posição e deslocamento dos mesmos em todo o desenrolar da música, suas expressões faciais e corporais, além de funções especiais, como elencar um membro para atuar como personagem

Uma vez padronizadas, as cenas são repetidas muitas vezes para que os cantores automatizem, em primeiro lugar, seu deslocamento pelo palco, ao longo da música. Nas vezes seguintes em que a música e cena são repetidas, os cantores passam para o processo de recriação de expressões corporais e faciais. Em outras palavras, segundo os entrevistados, uma vez já sabendo para onde vai e quando vai, em termos de deslocamento, é possível que ele se reconecte com a música, com sua arte de representar o som ou os versos da canção no corpo e face e realize os movimentos de forma mais natural, mais orgânica, com requinte de interpretação.

Musicalmente, Eduardo está atento aos ganhos e perdas que a inserção dos movimentos cênicos causaram no coro. Inicialmente, são mais perdas que ganhos. Segundo o maestro, em entrevista, quando o grupo está em fase de burilamento da música, em termos de dinâmica, timbre e rubatos, porém ainda estáticos e com sua regência à frente do grupo, esse burilamento se perde, com a inserção dos primeiros movimentos.

“Isso é natural de acontecer, pois incluímos um elemento a mais que os cérebros deles precisam organizar. Mas, com algumas correções e repetindo bastante, os ganhos são maiores que as perdas”, diz o maestro. Ainda, ele destaca que cantar um naipe para o outro, ou caminhando, misturando os napes, ou se erguendo, se abaixando, mesmo na fase em que a música está em fase de leitura – na fase dos jogos teatrais – contribui muito para que o grupo fique independente da regência do maestro e evite grandes perdas musicais no futuro, por conta das movimentações.

Código QR 9: “Questão de Classe”, em processo de lapidação, sendo executada com napes femininos em frente aos masculinos





Figuras 15 e 16: soprano e contralto cantando de frente uma para as outras em processo ainda de leitura da peça “Arredia” e, na sequência, naipes femininos cantando de frente aos naipes masculinos. Eduardo Fernandes regendo e Maria Sílvia ao fundo, sentada, observando e tecendo observações para a movimentação cênica

Após correções de cena e musicais, nas várias repetições, os diretores musical (regente) e cênico passam a estabelecer um calendário de ensaios com objetivos de montar o musical, elencando quais serão as cenas passadas, se haverá ou não algum reforço apenas musical ou não – que acontece, geralmente na terça-feira, primeiro ensaio da semana.

5.1.3 Ensaios Finais e Construção do Espetáculo

“Você quer ver o Edu nervoso é tentar conversar com ele nos ensaios que antecedem a estreia”, disse um membro do coral, em entrevista. “O Edu toma para si muita responsabilidade. Ele tem pouco apoio da instituição, em termos de verbas, de contratos de profissionais extras. Nós vestimos a camisa no que podemos e não podemos, para aliviar a barra dele, mas ele fica muito tenso!”, pontuou outro entrevistado.

Em minhas observações desta etapa da montagem do espetáculo “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas”, notei um Eduardo relativamente calmo, sem tensões, sem alterar a voz para lidar com os cantores, típicos de alguns diretores em trabalhos como este, com muito prazo e muita pressão. Em conversas informais, ele me informou, que estava tranquilo, que estavam sempre dentro dos prazos, que o coro estava respondendo bem.

Além disso, pude observar, tanto diariamente, nos grupos de *WhatsApp* aos quais fui inserido, quanto pessoalmente nos ensaios, a união e empenho dos coralistas para que o espetáculo acontecesse: as faltas eram mínimas durante os ensaios, sempre justificadas no grupo, como algo muito sério, como doenças, contato com pessoas que estavam com covid-19, ou motivos de viagem a trabalho, e sempre acompanhadas de muito pesar por naquele momento não poder colaborar com o grupo, mais que isso, por sentirem-se atrapalhando o mesmo, com sua

Código QR 10: você quer ver um vídeo em *timelapse* do coro ensaiando as 6 canções das “Trívias Dançantes” e “Trívias de Classe” as intervenções cênicas dos clowns, em modo acelerado? É muito interessante ver aproximadamente 30 minutos reduzidos a 2 minutos.



ausência; chegando no teatro para o ensaio, era notório o clima de empolgação entre os cantores; os cantores nominados como assistente de direção sempre estavam com papéis, anotações, conferindo alguma coisa junto aos diretores e aos demais cantores; registros de falas, em vídeo, para bastidores e divulgação do espetáculo em redes sociais eram produzidos por um dos membros do coro, junto à equipe.

Após a definição dos modelos de figurino, pela diretora cênica Maria Sílvia, uma equipe ficou responsável de cotar valores dos tecidos, contatar uma figurinista, que, aparentemente, já havia trabalhado em parceria com o grupo em outros projetos, bem como acompanhar a confecção e agendamento para prova e entrega dos figurinos, junto à figurinista.

Os ensaios transcorriam apenas no formato cena e música, na ordem em que os diretores sentiam que precisava de maior amadurecimento da música ou da cena. O regente e a diretora, davam comandos para o coro durante a execução da cena. Era perceptível como a cada repetição, os coralistas assimilavam mais e mais o seu papel, a sua função no todo da cena.

Em paralelo aos ensaios gerais com o coro, a Maria marcava ensaios em separado com os atores que faziam os *clowns* e pequenos diálogos no espetáculo, uma vez que “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas” era construído por 2 trívias temáticas – três canções com o mesmo tema em cada trívia – gravadas em vídeo no período da pandemia e 2 trívias temáticas a serem executadas ao vivo no palco, totalizando 12 canções. Os *clowns* eram três palhaços coloridos, responsáveis pela narração do espetáculo, de forma jocosa, bem-humorada e descontraída, com intuito de contextualizar as trívias ao espectador e fazer uma espécie de ligação entre as obras do espetáculo. Além dos *clowns*, cada canção precedia diálogos entre personagens que davam vida à história da canção que seria executada na sequência.

As últimas semanas de ensaio culminaram com a junção das partes dos *clowns*, dos personagens, das cenas gravadas em vídeo e projetadas numa tela de pano e do coro indo ao palco executar a outra metade do espetáculo. Como ligação entre as duas partes do espetáculo – a primeira, com vídeos projetados e a segunda, em palco –, a direção colocou os cantores misturados ao público, como espectadores da primeira parte, em

prontidão. Transcorridos alguns compassos da sexta peça, ou seja, terceira peça da segunda tróvia, intitulada “Barravento”, os cantores se levantavam paulatinamente e iam cantando a peça junto com a projeção. Ainda cantando, desciam os degraus da plateia, em direção ao palco. Na parte final da música, adentravam o palco, cantando atrás da tela de projeção, um tecido branco semitransparente, posicionado na boca de cena. No último refrão, o pano era solto ao chão, deixando o palco e os cantores à mostra completamente, cantando o final da peça “Barravento” e, assim, fazendo a transição das partes.

Uma questão que deve ser destacada, no processo de construção do esqueleto do espetáculo, além da ordem das canções, de modo a formarem o enredo, contarem a história da peça, é pensar na transição entre as canções, tanto musicalmente, quanto cenicamente. Musicalmente falando, a desconexão da tonalidade da música que está se encerrando e a conexão com a nova tonalidade da música que vai iniciar devem ser praticadas junto ao coro. Cenicamente falando, deve-se levar em conta a posição final dos cantores na música que termina e em que posição no palco ou posição corporal – num metrô, como o caso de “Questão de Classe”, de costas, em posição de três planos (plano alto, plano médio ou plano baixo) – os cantores devem estar na música que se inicia. No caso deste espetáculo, em si, as transições de músicas foram resolvidas com a presença dos três *Clowns* narradores e com pequenas esquetes, pequenos diálogos entre personagens que representem a canção que será executada, além da grande transição, já mencionada, da parte virtual do espetáculo, em vídeos, para a parte presencial, no palco, com a canção “Barravento”.

No entanto, existem outras formas de pensar a transição das músicas, como já ocorreu em diversos outros espetáculos do Coral Unifesp, conforme foi lembrado pelos entrevistados:

As trocas de cena são muito importantes, porque interfere na fluidez. Nas primeiras apresentações, a gente acaba não sabendo a sequência toda ainda na cabeça, pode se confundir e tal. Tem que ter muita prontidão e concentração para você saber onde você está e para onde você vai. No “Cantos de São Paulo”, tinha a canção “Milágrimas”. Era uma cena que a plateia toda chorava, porque a letra era muito forte “Em cada mil lágrimas surge um milagre”. Às vezes nós mesmos nos emocionávamos, tínhamos que nos segurar, sabe como é, cada um está passando por tanta coisa na vida que aquele texto também conversa com você. E a gente saía desta cena e vinha uma outra com uma outra pegada. Você tem que deixar

aquilo lá atrás e pegar a outra coisa que está por vir. É você seguir um rio em curvas. Você sabe que terá a curva, mas você não conhece o que pode vir depois da curva.(NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Adriana Pacheco”, 29/07/2022)

Eu acho que a questão de transição é importante. Normalmente é importante a gente pensar como vai funcionar essa transição. Isso vem desde a encomenda dos arranjos para os arranjadores hoje o Coral Unifesp trabalha com arranjos exclusivos encomendados então é importante saber como esses arranjos vão começar e como eles vão terminar para a gente pensar na transição ou já pensando na transição é encomendado ou arranjo, pois uma música está interligada com a outra. Pode ser um trecho que repete no final mais vezes até a gente conseguir se organizar para começar a próxima cena (...) Às vezes entra um elemento novo, um texto declamado, um ator, uma percussão corporal. (...) A gente fez “Ópera Chica” e a primeira música era a 4 vezes femininas e o ambiente se passava no cabaré. Começava o espetáculo com 12 a 14 cadeiras no palco e a próxima música não podia ter cadeiras. Então o nosso desafio de terminar a música, que era um arranjo só feminino, mas todos os homens também estavam em cena, que era assumir com essas 12 a 14 cadeiras de maneira natural. E aí entrou um texto, um dos narradores falava e a gente já ia se organizando para sumir com as cadeiras em luz mais baixa. Aí é pensar em soluções. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Felipe Moreti”, 10/06/2022)

Hoje em dia, Marcello, eu penso muito nessa questão da transição das canções e é uma coisa que sempre temos que elaborar, trazer um elemento novo. Já fiz transições difíceis, complicadíssimas, arranjando soluções para elas. Já usei muita percussão corporal, pois houve uma época, no início dos anos 2000 que eu me envolvi muito com os “Barbatuques”. É um elemento muito vivo, muito vibrante, agrega ao espetáculo. Mas não sei se estou ficando mais cansado, mas não tenho utilizado muito, ultimamente. Hoje, eu prefiro pedir aos arranjadores que finalizem as canções num *fade out* do que num grande acorde final, pois me facilita na troca de cena. Mesmo que não tenhamos definido qual cena vem antes de qual, se todas tiverem *fade out* vai facilitar [risos]. A música de encerramento pode vir num grande acorde, que tem cara de final. Mas já usei textos, esquetes, como agora no “Trívias”, narrador, a própria percussão instrumental da música que está terminando se mantém tocando e os cantores se posicionam. E é bom variar os recursos, dentro de um mesmo espetáculo. Dá uma cara legal.(NOTA DE CAMPO, “Entrevista 2 com Eduardo Fernandes”, 19/08/2022)

Menino... Essas transições sempre dão muito o que falar. No início a gente se perde um pouco. Temos que nos concentrar no tom e na posição da próxima música. Nos primeiros ensaios a gente às vezes não lembra nem qual música vem... tem espetáculo que tem 15 músicas. Mas isso a gente vai aprimorando, ligando as antenas, o ouvido para ouvir a nota de entrada, que às vezes é só um “blim” no piano e tem vezes que nem isso, tá? A gente relaciona o tom da música não sei de onde, mas de tanto ensaiar, da certo. Acho difícil sair de um texto declamado de um

personagem dessas transições e já atacar num texto cantado e agudo. Eu já fiz muito esses textos, ou fui personagem. O importante é que a gente aprende, sempre ensaiando. Edu não deixa passar nada [risos]. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista 1 com Madalena Herglotz”, 17/09/2022)

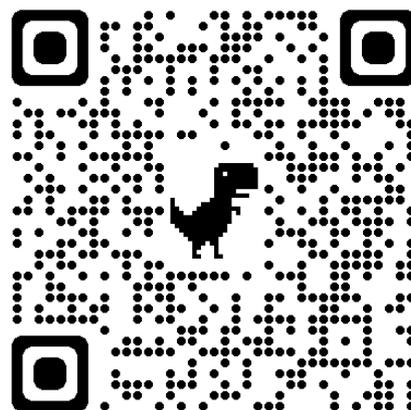
Como visto, percebe-se que as transições devem ser tão bem planejadas quanto as próprias cenas. Embora neste momento, o objetivo é destacar os processos, no caso, as transições de cenas, não posso deixar de ressaltar a aprendizagem destacada no discurso dos entrevistados. A parte musical das transições é aprendida por repetição, por treinar o ouvido dos participantes a detectar um fragmento melódico ou mesmo fazerem a relação de tonalidade e notas iniciais da canção, o que contribui para o desenvolvimento do ouvido harmônico do cantor. Cenicamente, a quantidade de vezes que se ensaia ou se apresenta o espetáculo, contribui para o aperfeiçoamento das transições. Importante destacar a relação do texto com a música, que traz Experiênciasque transbordam a arte e se comunicam com outras instâncias da vida, causando emoções nos ouvintes e, certas vezes, até mesmo nos cantores.

5.1.4 Apresentações Públicas e Registros de Materiais Audiovisuais

O momento da apresentação coral é uma espécie de coroação de um trabalho de semanas, meses e até mesmo anos. Dizer que esta é a meta da maioria dos coros, por um lado, pode parecer leviano, uma vez que a grande maioria dos coros amadores passa muito mais tempo ensaiando que apresentando. Por outro lado, dizer que os coros não objetivam o momento da apresentação também soa como uma inverdade.

Apresentar publicamente um trabalho é, justamente, em primeiro lugar,

Código QR 11: encerramento dos espetáculos “Caymmi, Lendas do Mar” e “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas”, com 20 anos de diferença e a mesma energia que contagia a plateia



mostrar à família e amigos o resultado de tanto tempo e energia investidos justamente nos ensaios, isto é, na preparação o conteúdo artístico a ser revelado naquele momento; e, em segundo lugar, mas não menos importante, trazer a público seja algo de novo, ou de divertido, que gere entretenimento ou mesmo que objetive a formação de plateia para determinada linguagem artística ou gênero musical.

Para um coro cênico, o ato de apresentar-se pode ser visto também como um marco que identifica, segundo os coralistas entrevistados, como o encerramento de uma etapa – que pode não ser necessariamente o encerramento do projeto, mas do ciclo daquele projeto. Em outras palavras, apresentar-se, pode indicar que o grupo pode iniciar um novo projeto, mantendo o atual numa turnê de apresentações ou não, à sua revelia.

Em minhas observações, pude constatar que os momentos de apresentações do Coral Unifesp, sobretudo o da estreia, representou um apogeu de energias derramadas na plateia, especialmente em período de pandemia, com ensaios online, em meio a tantas desordens e perdas entre as famílias, em círculos de amigos, no país e no mundo, de modo geral. Tratou-se de um clímax, decorrente de dois anos de ensaios online e mais um ano de ensaios presenciais.

Os integrantes do coro pontuam, em entrevista, que as últimas semanas que antecedem as apresentações geram muita ansiedade para mostrar o resultado ao público, especialmente aos familiares e amigos:

Eu digo aos meus amigos do trabalho: “Vamos lá! Vamos lá ver o coral! Nós vamos nos apresentar semana que vem!” Alguns deles nem vão... ou vão só na terceira ou quarta sessão, ou mesmo, depois de eu convidar por dois espetáculos seguidos, dois anos seguidos. E quando eles assistem, ficam empolgados. Gostam tanto que chegam em mim e dizem: “Ah, mas você não disse que era assim. Por que você não disse que era desse jeito [se referindo ao formato cênico]? Muito bom! Gostei muito. Quando vai ter de novo?” Mas, Marcello... claro que eu dizia o jeito que era, mas alguns nem prestam a atenção. No ano seguinte, lá estão eles sem nem mesmo eu convidar. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Adriana Pacheco”, 29/07/2022)

Nesse momento de apresentação, segundo o maestro Eduardo Fernandes, o grupo tem optado pelo sábado, para poder chegar ao teatro com muita antecedência para acalmar os ânimos, aquecer o corpo, aquecer a voz, fazer maquiagem, organizar figurinos e

fazer uma passagem *da capo al fine*, da maneira que será logo mais, com luzes e uso de aparatos tecnológicos – computador, projetor, som, etc., uma vez que este espetáculo contará com projeção de 6 canções produzidas durante a pandemia para, em seguida, o coro subir em palco com a continuação do mesmo, presencialmente. “Quanto mais tempo o coro permanece junto antes do espetáculo, maiores as chances de estarem mais conectados com a música que está neles e concentrados no que estão fazendo ali, deixando outras questões individuais para fora do palco”, comenta o maestro Eduardo em entrevista.

Apesar de a passagem de som ter sido com excelente qualidade técnica, a estreia foi extremamente mais acurada. A presença de plateia transforma a energia, traz brilho ao olhar dos cantores, que enxergam brilho no olhar da plateia, risos e lágrimas. Um diálogo entre palco e cadeiras é promovido por estímulos de som, cores e movimentos, que retroalimentam os cantores em seu desempenho. (NOTA DE CAMPO, “Observação e Participação no Processo de Performance da Estreia, em 26 de novembro de 2022”, 26/11/2022)

Analisando a fala do maestro, a escolha por induzir o grupo a passar mais tempo juntos antes da apresentação e unindo com minhas observações neste dia valida esta proposição do Eduardo. O grupo chega antes, sem pressa, tem uma conversa inicial, abraços e sorrisos, em seguida começa com processo de figurino e maquiagem, depois um longo alongamento corporal. A Experiência mostrou que marcar mais tarde, numa cidade como São Paulo, cheia de imprevistos, pode ocasionar tensão e insegurança ao grupo, até mesmo desentendimentos, o que pode afetar no rendimento dos cantores.

Uma característica das apresentações do Coral Unifesp, principalmente após os anos de 2003/2004, é a cobrança de ingressos. Segundo o maestro Eduardo Fernandes, esse foi o período que perderam alguns dos investimentos por parte da instituição, que subsidiava o pagamento temporário de diretores cênicos, preparadores vocais, monitores de naipe, instrumentistas, aluguel de refletores, dentre outros gastos. Destaco parte da fala do maestro, relacionada a este assunto:

Até depois do [espetáculo] Caymmi, a gente tinha uma verba, que era valor de cerca de mil reais por mês. Na época, nós usávamos para fazer a encomenda de alguns arranjos, e tinha um diálogo com a reitoria para contratar diretores pra trabalhar alguns meses com a gente. Por exemplo, no Caymmi, o Puebla trabalhou uns 8 meses aqui. Foi mais ou menos de abril até outubro, novembro. Aí, quando foi para o musical “Dos Festivais”,

mudou a reitoria e passamos a não receber nada. Verba zero. Aí eu perguntei pro reitor se a gente podia cobrar pra fazer os espetáculos. Ele disse que sim. A partir de então começamos a fazer bilheteria e lembro que o primeiro espetáculo nossa bilheteria era 1,99. Era uma brincadeira, uma piada com as lojas de 1,99. Aí, com esse dinheiro dos ingressos, a gente monta o espetáculo seguinte. Deu certo até a pandemia. Mas agora a gente tá numa situação supercomplicada. Na pandemia a gente fez 6 vídeos e gastou praticamente tudo que a gente tinha. Esse mês de agosto é o último mês que a gente consegue pagar a [diretora cênica] Maria com o dinheiro do coral. A partir do mês que vem a gente vai ter que arranjar uma forma alternativa. Talvez eu tenha que colocar dinheiro meu e a bilheteria me ressarcir, no futuro. Ou a gente faça uma vaquinha virtual. Mas desde que começamos a cobrar, vem dando certo. Mais ou menos de 2003 a 2018, isso vem dando certo. (...) A gente paga a luz que vem de fora, pois o teatro não tem iluminação de espetáculo. Pagamos os diretores, pagamos os músicos e aí, o que sobra, a gente mantém no caixinha. A sorte é que o coro não tem muito gasto, os cantores não são pagos, e pagam seus figurinos, arranjam a maioria dos adereços, os músicos só são pagos por apresentação, fazem dois ensaios ali, antes de estrear. Mas a gente vai fazendo. Às vezes o coro recebe cachê para cantar. Não é sempre, mas pode pintar lá pelo meio do ano, cantar num Congresso X. E tem espetáculos que geram renda... a maioria dos espetáculos, de forma geral. Mas, tem alguns que são muito sucesso. “A Era do Rádio” foi muito sucesso! “Os Saltimbancos” foi muito sucesso, “O Grande Circo Místico” foi muito sucesso. Existiram espetáculos que demandaram muitas seções, até duas no dia. (...) Uma coisa eu aprendi: que quando passamos a depender muito da bilheteria, não bastava fazer 2 espetáculos para encerrar o ano; nós tínhamos que fazer 6 ou 7. Eram no mínimo 3 fins de semana, com sexta, sábado e domingo. Os cantores gostam, e o espetáculo cresce pra caramba! Claro que você faz algumas seções que são meio micadas: o cara sabe que tem sábado à tarde domingo à tarde, dificilmente vem na sexta-feira à noite, pela questão do trânsito, saída do trabalho, sabe como é São Paulo. Outra coisa que aprendemos com o tempo: o aluguel de refletores para o teatro ele acontece de forma mensal então não adianta eu alugar para fazer um ou 2 espetáculos, pois eu vou pagar o mesmo valor. Então, compensa alugar e fazer o espetáculo durante o mês. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista 1 com Eduardo Fernandes”, 18/08/2022)

O grupo realiza apresentações fora do seu circuito programado, que geralmente é no Teatro da Unifesp, mesmo local de ensaio. Apresentam-se em Festivais de Corais, quando convidados e em apresentações solo, seja na Cidade de São Paulo, em outros palcos, como os do Sesc, seja em outras cidades. Em alguns desses casos, as apresentações podem ser sem bilheteria, via cachê pago pelo contratante que convida ou gratuitas, conforme a regra dos eventos em que o grupo aceita o convite.

Especificamente com relação ao espetáculo “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas”, houve seis apresentações no final do mês de novembro e primeira quinzena de dezembro de 2022, das quais estive presente na primeira delas – a estreia.

Observei ao longo destes meses em campo, que o processo é complexo e cheio de meandros, no entanto, recheado de desafios e conquistas. São processos com muitas variáveis, relacionadas à escolha do tema, das obras, do diretor cênico; porém são processos que geram Experiência, são educativos, enriquecedores para coralistas, regente e diretores envolvidos.

6. O COMBUSTÍVEL QUE GERA SOM E MOVIMENTO: AS CENAS DO PALCO E AS CENAS DA VIDA

No capítulo anterior busquei linearizar os processos do cotidiano do Coral Unifesp, desde as leituras das obras até a estreia de um espetáculo, isto é, abordei as questões técnicas e processuais para que uma atividade de coro cênico tenha êxito, balizada no ganho de Experiência para alcançar os níveis alcançados. Neste capítulo, vou elencar e descrever os processos humanos do grupo, quem são as pessoas, porque estão no coro, porque permanecem, seus aprendizados, suas conquistas que podem ou não transbordar as salas de ensaios e os palcos.

6.1 Da Chegada à Permanência no Coral Unifesp

Por meio das observações, entendi que o grupo carrega em si uma vontade de fazer dar certo. Há empenho, interesse e dedicação em atitudes que fazem a diferença, como pedir no grupo de *WhatsApp* que um trecho de um divise de vozes de determinado trecho do arranjo seja gravado em separado, para melhor compreensão ou o constante oferecimento de auxílio pelos mais experientes, ou mesmo o pedido de auxílio pelos recém-chegados.

Nos contatos informais e, particularmente em minhas observações, vi a gana dos novatos em manter a qualidade do grupo com a presença deles. Em outras palavras, se o grupo tem qualidade e um novo integrante deseja fazer parte dele e é aprovado após teste, supostamente ele deseja que essa qualidade seja mantida após sua entrada. Esse impulso é bastante perceptível no grupo, seja nas músicas, seja nos exercícios teatrais, que darão origem às cenas.

Conheci mais sobre os coralistas no primeiro encontro daroda de conversa: que naipe pertenciam do coro, suas profissões, se eram leigos em música ou já tinham tido contato com a mesma outrora e o tempo de permanência no coro. Como dito anteriormente, o grupo é composto por cerca de 40 pessoas, com diferentes formações e

idades, diferentes níveis de relação com a música e em diferentes níveis de Experiências dentro do coro.

Destaco que a maioria dos participantes não trabalha com música, mas, cerca da metade deles já teve experiência em tocar algum instrumento em algum período da vida ou cantar em outros coros antes de chegar ao coral Unifesp.

Cerca de um quarto dos integrantes estão no grupo há mais de 10 anos, com casos de 18, 24 e até mesmo 30 anos no grupo. A maioria das pessoas está no grupo entre dois e nove anos e cerca de um quarto das pessoas entraram no grupo em 2022 ou durante a pandemia do Novo Corona Vírus entre os anos de 2020 e 2022.

Acho importante destacar algumas das respostas, na íntegra, logo que o processo de construção da minha pesquisa e de minhas reflexões estão totalmente relacionadas às respostas dos entrevistados. Assim, eis, abaixo, algumas das falas dos participantes. Intenciono mostrar a heterogeneidade das respostas, bem como pontos que elas se alinham, em comum:

Eu sou a Lorena, eu sou soprano. Entrei no coral há 1 ano, mais ou menos. Eu sempre tive muita proximidade com a música, de gostar de cantar, de gostar de roda, de músicas, de tocar violão também. Mas sempre quis participar de coral, e nunca, nunca aconteceu a oportunidade. Aí eu comecei a vir no coral online. Sou recém-formada aqui na Unifesp, em psicologia. Não é minha profissão. Mas eu quero pensar que, na minha vida profissional, vou ter as coisas muito próximas: as expressões artísticas e, enfim, a clínica. (LORENA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Eu sou Natália. Eu sou atriz e pedagoga. Em 2014, eu fiz técnico em canto lá na Etec³⁷, sou contrato. Mas só lá em 2014. Agora aqui no canto. Fiquei sem fazer nada com relação a música. Fiz um tempinho lá no Sesc, mas muito pouco. Estou aqui no coro há 2 semanas. (NATÁLIA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Meu nome é Pedro, eu tenho formação em audiovisual e ciências da computação. Exatas, humanos é um pouco complicado. Atualmente, estou na área de computação e desenvolvimento de software. Estou no coral há muito, muito tempo: 2 semanas. (risadas) Eu tenho contato com música há muito tempo, desde os 6 anos de idade. Eu ia pro piano, tentava tocar uns barulhos ali e aí comecei a fazer um pouco de aula. Na adolescência, lá pelos 12, 13 anos. E é isso, sempre foi um gosto muito grande, a música. Inclusive música no cinema, sempre tive esse gosto, essa paixão. Não

³⁷ Escola Técnica de São Paulo, vinculada ao Centro Paula Souza, uma autarquia do Governo do Estado de São Paulo, vinculada à Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação.

tenho nenhum treinamento formal em música. Sou tenor. (PEDRO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Oi, gente, boa noite. Meu nome é Ítalo, eu sou baixo. (Risos... o coral está com poucos baixos) A minha formação acadêmica é comunicação social, publicidade. Mas o teatro está comigo desde a adolescência. Me profissionalizei recentemente em teatro. Atualmente, trabalho como arte educador, lá no SESI da Paulista³⁸. Venham me visitar, é gratuito. Tem exposições, teatro, música. Eu estou lá para receber vocês no espaço. Gosto de participar de coletivos. Então essa ideia de estar no coral é uma experiência nova. A minha relação com música é muito mais intuitiva do que técnica. Venho buscando aperfeiçoar essa questão técnica. Estou aqui, não tem nem um mês. Está sendo muito bom estar aqui. (ÍTALO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Esses são alguns dos depoimentos de pessoas que ingressaram no Coral Unifesp há um ano ou menos. Encontramos alguns pontos de congruência entre as falas: nota-se que revelam pouca ou nenhuma experiência formal em música. No entanto, descrevem sua relação informal com a mesma ou a vontade de ter experimentado mais. É comum, entre os depoimentos, a vontade de estar no grupo, a vontade de aprender mais e de viver novas experiências.

Destaco algumas das falas de pessoas que estão no grupo há mais tempo:

Sou Letícia, sou soprano 2. Às vezes contrato, e às vezes eu canto baixo também, se o ensaio for muito cedo. [Risos]. A minha formação não tem nada a ver. Eu sou formada em gastronomia. Trabalho como assistente técnica administrativa com população de rua, num albergue. Eu voltei procurar o coro da Unifesp em 2018, junto com ele [aponta um colega], mas antes eu já tinha participado e feito 2 espetáculos, o “Katia e Paulo” e “A noiva do condutor³⁹”. Já tinha feito também [canto coral] na Belas Artes com o Edu. Eu venho de uma família de cantores, todos autodidatas. Minha avó foi organista na igreja Metodista muitos anos. Então, cresci nesse meio. Todos os meus tios, primos, irmãos, minha mãe, cantamos na igreja até hoje há muitos anos, mas experiência de coral foi aqui que eu tive. E pra mim foi uma experiência transformadora mesmo, tanto que voltei. (LETÍCIA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Sou Regis, sou tenor também sou médico, cirurgião e professor universitário. Estou no coral em 2 períodos: primeiro, entrei em 2000. Fiquei 2 anos na época que o coral fazia popular e erudito. Cantamos no casamento do Edu⁴⁰. Depois eu tive que ir para o Rio de Janeiro por conta da minha formação. (...) Depois retornei para São Paulo em 2019 e entrei novamente no Coral Unifesp. Eu toco piano, estudo, violoncelo, já tenho

³⁸ Serviço Social da Indústria, na Avenida Paulista.

³⁹ Espetáculos montados pelo Coral Unifesp, citados no Capítulo 3 deste relatório de pesquisa

⁴⁰ Se referindo ao regente Eduardo

uma coisa musical meio organizada. (REGIS, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Meu nome é Olívia. Eu sou Corinthiana, isso é muito importante. [Risos]. Estou no coro há 3 anos e meio. Entrei com a Luciana [aponta para a colega ao lado, que acabara de se apresentar] também no mesmo ano que ela. Eu fiz piano quando era nova, bem criança. no começo. Sei ler partitura um pouco. Mas eu amo, estou aqui e também sou do “XI de Agosto⁴¹” há mais de 20 anos, que é outro coro do Edu. (OLÍVIA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Eu sou o Carlos, eu sou do naipe de tenores, fonoaudiólogo. Tenho contato com a música desde criança. Fui transitando entre instrumentos, já toquei o violino, já toquei trompa e depois me achei no canto e fiquei no canto. Mas não é uma coisa que eu pratico profissionalmente. Já estou aqui no coral há 9 anos e tenho um arranjo neste musical. (CARLOS, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Meu nome é Eduardo, conhecido como coisinha. Pois um dia eu chamei o regente de coisinha e a partir daí meu nome virou coisinha. [Risos]. Eu sou tenor. Fiz faculdade de música, bacharelado em piano, licenciatura. Atuo como Professor de música para as crianças. Entrei em 2002. Em 2012, dei uma pausa, pois não consegui conciliar. Aí, o Eduardo falou “sai!” [em tom de brincadeira, gesticulando][Risos]. “Quando você tiver tempo, você volta!” Aí eu voltei em 2019 e desde então estou aqui. Eu fui para Maringá com eles⁴². (EDUARDO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Os depoimentos revelam que após um período no coro, se o participante tiver alguma circunstância em sua vida pessoal ou profissional que o impeça de participar dos ensaios, assim que ele recobra esta disponibilidade, ele retorna. Além disso, outro ponto em comum é a formação musical, o contato com a música desenvolvido em outras fases da vida. Também é perceptível nos discursos que, embora os participantes tenham formação musical ou mesmo participado de outros coros por muitos anos, é comum eles almejem ingressar ou retornar para o Coro Unifesp.

A participação no coro cênico tem como produto o aprendizado musical e artístico, uma das razões pelas quais as pessoas que se afastam, por contingências da vida, desejam voltar ao grupo, para manterem-se nutridos do processo artístico e educativo que o coro oferece. Para além deste aprendizado e no interesse em comum neste tipo específico de

⁴¹ O Coro XI de Agosto é um dos vários coros pertencentes ao projeto coral da USP, chamado CoralUSP. O grupo é vinculado à faculdade de direito e funciona no prédio oficial do curso, no Largo São Francisco, também regido por Eduardo Fernandes.

⁴² Se referindo as apresentações feitas no Festival Internacional de Corais de Maringá, nos anos de 2001, 2002 e 2004.

prática, os laços e os vínculos sociais estabelecidos na relação do canto coral são muito fortes.

Por fim, ainda na temática da primeira questão, destaco algumas falas de participantes com mais de dez anos no Coral Unifesp:

Eu sou Álvaro Cueva, sou tenor. Entrei um pouquinho antes do Felipe, em 2003. Fiz direito e fiz artes cênicas. Sou compositor. Tento gravar as coisas que eu faço, mas tenho mais coisas feitas do que gravadas. Esse já é o terceiro espetáculo que o coro faz. Com músicas minhas. (ÁLVARO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Sou Ricardo, sou músico, sou tenor. Aqui no grupo, quando minha voz está funcionando, sou tenor e estou no coro há aproximadamente 17 anos. (RICARDO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Meu nome é Madalena, sou formada em letras. Antes de cantar no coral, eu cantava na noite com meu falecido marido. E estou no coral desde 98, tem 24 anos. Agora estou aposentada da prefeitura. Já faz 5 anos, gente!! [comemora]. Sou formada em teatro e sou soprano. (MADALENA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Eu sou Adriana, sou contralto, sou leiga em música, estou aqui. Bem, preciso de uma ajuda para saber de quanto tempo estou aqui. (Eduardo Fernandes complementa): 31 anos! [Gritos e Aplausos]. (ADRIANA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Por meio destes e outros depoimentos, isoladamente falando, os participantes mais antigos no grupo parecem praticamente apenas citar que fazem parte do grupo há x anos, sem trazer muito de sua história, preocupação mais aparente nos coralistas recém-chegados ao grupo, como quem busca se apresentar, trazer referências, validar sua participação no grupo. Para os coralistas mais antigos, neste momento, apenas o tempo em que estão no grupo parece validar sua importância para o mesmo e seu histórico. Ricardo, por exemplo, é regente assistente e não menciona isso em sua apresentação; Álvaro cita que teve composições suas em três dos musicais, porém não especifica quais foram nem dá maiores detalhes, como quem não quer se dar este destaque; o tempo superior a 20 anos de Madalena e de 30 anos de Adriana causa surpresa e admiração nos demais. Isso nos leva a refletir o que faz uma pessoa investir dezessete, vinte ou mais de trinta anos de sua vida na mesma atividade.

Mas como cada integrante se interessou, se aproximou do Coral Unifesp? Conhecer estes caminhos que os levaram a ali estarem é uma etapa muito importante da pesquisa qualitativa, que é tecida contato a contato, recheando de possibilidade pelas quais o pesquisador pode trilhar.

Assim, para saber como os coralistas conheceram o coro cênico, pedi que os participantes fechassem os olhos e buscassem lembrar-se de como cada um conheceu o coral e o que os motivou a entrar no grupo. Lancei mão desta estratégia para melhor prepará-los para resposta. Por se tratar de um coro cênico e por eu já ter a Experiência de propor exercícios e reflexões enquanto maestro de coro cênico, para esta etapa da construção de dados, os induzi para as cenas em suas memórias. Eles encararam o pedido com naturalidade e dessas emergiram histórias com muita riqueza de detalhes.

Muitos foram os depoimentos e histórias, com suas diferenças e peculiaridades. Destaco algumas delas, em partes:

Bem, eu entrei no coral, fui estudante de Fonoaudiologia pela Unifesp, mesmo. Fiz minha graduação, mestrado e doutorado aqui. Entrei na época da minha graduação, no segundo ano da graduação. Eu já tinha ouvido falar do coral Unifesp, mas nunca tinha assistido nenhuma apresentação do coral. E quando eu estava no segundo ano, O Edu começou a fazer uma oficina, não sei se foi naquele ano, mas tinha uma oficina na hora do almoço, como meu horário de estudo era no integral, Como eu já tinha cantado em coral de igreja, eu resolvi entrar. Passei o ano de 2003 e 2004 fazendo oficinas e no final do ano de 2004, ele falou. “Olha só, vai abrir um teste pro coral” e eu não tinha assistido o coral ainda. Nem sabia como era, mas resolvi ir lá. Vamos lá, vamos fazer esse teste, fiz o teste, passei no ano seguinte, comecei com o grupo, sou tenor, faço a parte de tenor 1, que é o tenor mais agudo. Mas naquela época, como eu, tinha “muito pouca experiência” com o canto, com a voz cantada. Minha extensão vocal era bem curtinha, então era deslocada para a região mais grave. Então, quando entrei no coral, por incrível que pareça, entrei no nos baixos e barítonos. E no meio do repertório [do espetáculo] “Dos festivais”, que era o espetáculo que estávamos fazendo, o Edu percebeu que eu estava precisando mudar de naipe. Então, no meio do espetáculo fui estudando os tenores. Fui mudando de linha. No meio do repertório, então, repertório acontecendo, minha voz subindo e eu aprendendo as músicas de tenor. Marcello - Daqui 10 anos, você já vira soprano. [risos]. Felipe – Sim... é a meta de todo cantor [brinca]. Cantei já em outros corais do Edu também já cantei no belas artes. Já cantei no Coralusp XI de agosto também... Também no Coral Mosaico. Já estive em alguns corais do Edu, por aí... Mas o Unifesp, eu sinto que é a minha casa. (FELIPE MORETI, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Por falar em Lenine. Meu caso é meio... (gesticula). Eu estava no Sesc Vila Mariana, comendo melancia. (Risadas). Aí, fui lá xeretar a bilheteria. Não tinha mais nada. Para o show do Lenine. Apertei elevador, porque sou preguiçosa, para ir lá para garagem. E abrir a porta do elevador. E era quem? O Lenine. Ooohhh... e eu (gesticula, como quem passa calor de emoção). Fiquei parada e ele ainda ficou parado na minha frente, me olhando. E ficou dizendo: “boa tarde, moça”. E eu, obrigada, pensando: “obrigada pelo moça”. E eu, parada. Eu tinha tanta coisa pra falar. Tanta coisa. (Risadas). A porta abriu, o bicho saiu. E eu fiquei parada. Na época,

eu fiquei parada chorando, entrei no carro chorando. Eu dirigia na época um grupo de teatro. Era isso que estávamos fazendo lá no Sesc. Eu conhecia a Bia da Mata, que era componente do coral. Muitos anos eu estava no meu grupo. Ela entrou no carro, eu estava chorando e ela perguntou o que aconteceu? E eu disse, aos prantos, você não sabe o que aconteceu. O Lenine!! O Lenine! Eu falava chorando. Eu não falei com ele. Acho que é porque eu estava toda pintada de batom azul. Acho que é por isso que ele não falou comigo. (Risadas). Aí, ela me falou assim: “você vai ficar chorando por causa do Lenine? Eu vou te dar uma notícia. O Coral Unifesp vai montar um espetáculo chamado “Cinco olhares sobre Lenine. Eu vou te apresentar para o maestro. Ele vai fazer um teste com você. Vamos tentar”. Gente, imagina eu olhando para a cara desse homem [aponta para Edu] e era uma questão de vida ou morte eu participar daquele repertório. Daquele estudo sobre Lenine, que ia ser feito ao longo do ano. Ia ser feito com 5 diretores cênicos diferentes. Incluindo Maria [aponta para a diretora cênica Maria]. E eu precisava daquilo. E foi uma insegurança muito grande. Porque do jeito que eu não falei com o Lenine. Eu falei, “eu vou chegar lá, Eduardo vai olhar para a minha cara e também não vai sair nada”. E aí Eduardo mandou um e-mail pra mim, já na segunda-feira, dizendo: “você está no coro!” Agora, é Lenine na veia. [risos]. Gente, que sensação horrível, frustrante, parada, sem falar nada... e foi assim que eu fui parar no coral Unifesp 8 anos atrás e cá ainda estou. (IARA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Eu conheci o Coral Unifesp no banheiro do campus! [risos] É uma história superengraçada. Eu estava lá para dar aula, foi no ano que eu entrei [como docente da Unifesp]. E o coral ia fazer uma apresentação, ou já tinha feito uma apresentação e o pessoal estava se trocando dentro do banheiro e foi o Bruno, que era baixo. Percebi que tinha um movimento ali que eles estavam de roupa preta e tal, e a conversa, eu comecei a prestar atenção na conversa e falei: “um coral aqui? Que legal! Eu tinha recém-chegado na universidade e perguntei pro Bruno como que fazia para entrar no coral. Então o Bruno me disse: “olha, eu vou te dar o e-mail do maestro, você escreve para o maestro, aí você faz um teste com ele.” E foi assim que eu conheci o coral no banheiro da Unifesp. (LUCIANO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Eu conheci o coral por meio da Madá [aponta para Madalena, a coralista com 24 anos de idade de coro]. Eu e ela fazemos pilates juntas. E um dia, a professora falou: “a Madá canta”. Eu disse: “você canta? Onde? Você faz coral?” Ela mandou um monte de vídeos do coral. Eu falei: “nossa, que coisa mais linda, é isso que eu quero fazer, como é que faz pra entrar? Como é que faz pra agendar um teste com o Edu?” No primeiro teste, eu não passei. Ele disse: “Vai passar uma semana se eu não falar com você é porque você não passou!” e até agora estou esperando. [risos] Aí, a Madá falou: “mas vai lá, tenta de novo”. Fui persistente. [risos] E eu fui lá, marquei de novo. Acho que ele chegou até bloquear meu e-mail [risos]. Aí o Edu disse: “se não tiver vaga pro coral eu vejo um outro coral pra você”. (...) Até que eu consegui agendar um novo teste. Então foi assim que fui chamada para cantar aqui. Acho que foi assim por pura persistência, mas não me arrependo. (REGINA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Cada história é única. As semelhanças que aparecem nos depoimentos é o fato de assistir ao grupo e tentar o teste, ou ser apresentados à possibilidade de cantar no grupo, por intermédio de um amigo, mesmo sem conhecer detalhes sobre o grupo ou sem ter assistido a nenhuma apresentação. Alguns, mais antigos, chegaram a mencionar, às gargalhadas, que o coro soltava anúncios nos classificados da “Folha de São Paulo”, com telefone de contato, numa época que nem existia e-mail.

Percebe-se, em cada história, além do tom bem-humorado, o orgulho de ter decidido entrar para o grupo. As histórias apresentam, em suas peculiaridades, as dificuldades para ter acesso ao regente, ou ao teste, ou ao resultado. No entanto, o ponto que as aproximam umas das outras é o empenho que se deu para que o ingresso se concretizasse. A persistência em querer fazer parte do grupo denota grau de vontade de adquirir as Experiênciasmusicais, artísticas e culturais que o grupo poderia proporcionar nestas pessoas, enquanto então futuras integrantes do coral. Em todos os discursos, nestes e nos demais não relacionados aqui, observei que, sempre ao final, os participantes pontuam falas como “sinto que o Coral Unifesp é a minha casa”, “e cá ainda estou”, “foi difícil, mas não me arrependo”, que refletem a importância que o grupo representa para eles.

Por fim, perguntando aos novatos, o que as razões de participarem do coral e aos veteranos, o que os levam a permanecerem no coral são muitas e diversas. Novamente, muitas foram as respostas e muitas as histórias, das quais destaco algumas, abaixo:

Você perguntou também dos recentes, né? Acho que duas semanas, acho que é recente, né? [risos]. O que me fez ter vontade de participar do coral é que eu fiz um curso livre de canto. E no final do curso, o professor falou, tem aqui alguns corais que vocês podem prestar [teste] para entrar. No curso, tinha uma colega minha que prestou para a Unifesp, entrou, ela gostou e eu prestei e também entrei. A minha vontade de estar aqui? (...) Primeiro, que é o coro que mais eu ouvia falar. Minha colega tinha entrado. No começo, não sabia que era cênico, mas depois que eu descobri que era, isso me chamou muito a atenção porque eu já fiz teatro. Uma parte da minha vida, estudei cinema também. Então eu achei que era uma coisa. Que entrar no mundo do canto, unindo a parte cênica, seria bem bacana. Também a vontade de melhorar minha voz. Que é o que me motiva a estar aqui. É para realizar este sonho. (PEDRO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

(...) No caso, o que me chamou a atenção é que eu sempre queria cantar e pensei: “vou lá fazer um teste e pronto”. Mas depois que eu entrei no coral, e o que me fez voltar cerca de 10 anos depois, uma palavra resume: “qualidade”. A gente tinha qualidade e tem qualidade no que fazemos.

Aquele rigor técnico muito grande que me chama muita atenção. A preparação vocal da Malu, uma cantora lírica do coral paulistano. Era uma qualidade técnica, um cuidado técnico e musical muito grande. Os arranjos, muito bem-feitos, muito bem elaborados em todos os espetáculos, né? Todos encomendados. A gente consegue ouvir as sutilezas da música. E esse trabalho técnico se refletia no espetáculo. Você tinha um conjunto musical e visual muito grande. E isso foi se aperfeiçoando ao longo do tempo. (...). Nós passávamos por um processo de lapidação mesmo. E isso me impressionou muito. Tanto que, mesmo no Rio, eles foram fazer o [espetáculo] “A Era do rádio” por lá e eu fui lá assistir, na rádio nacional, isso foi espantoso!! Eu que via de vez em quando vi o crescimento do grupo e resolvi retornar quando voltei para São Paulo. (REGIS, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Eu acho que o que me fez continuar é muito uma coisa de trazer a arte de volta para a minha vida. Sua formada atriz. Estava muito afastada do teatro do palco, dessas coisas. Pandemia. E é muito louco. É um trabalho de muita gente. É muito legal ver tanta gente envolvida, curtindo muito o presente. Eu fiz a piada [durante minha apresentação] que os 2 últimos anos não existiram. Mas a única coisa que me fez passar bem pelos últimos anos foi passar junto com vocês e passar a fazer arte com vocês nesse tempo. O trabalho artístico do Coral Unifesp é muito grande, é muito absurdo. É muito legal estar e também deve ser muito legal assistir, porque eu infelizmente, nunca assisti. (LUCIANA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Você sabe que eu estou no coral 11 de agosto há 22 anos. E aqui eu estou há 4 anos. Eu também entrei lá por um anúncio de jornal. Minha mãe que viu o anúncio. E como eu tinha a banda e não sabia fazer a segunda voz. Pensei no coral, deve ajudar. Eu queria fazer *back vocal* e tal. Aí ela achou esse teste, fiz o teste, passei. E nossa, entrei no mundo. Nunca tinha visto um coral, não sabia como era uma apresentação de coral, como era o mundo coral. Imaginava coral com aquelas pastinhas. Nunca gostei. De música, muito quadradinha. E aí quando eu vi, eu falei: “Que que é isso aqui?” E é uma vida inteira tua, 22 anos cantando. E aí, minha mãe sempre falou: “você só é sã porque você está no coral. Se não, você não seria assim!” [risos]. Aí em 2018, quando entrei aqui. Foi o ano que perdi minha mãe. E o Edu chegou pra mim e falou: “Olha, estamos fazendo um repertório na Unifesp, estou precisando de soprano e você já sabe cantar 8 músicas que a gente vai apresentar lá. Você não quer ir lá?” Como eu estava muito mal. Eu até pensei, pensei, pensei e falei, eu vou. Foi a melhor coisa que eu fiz. O Edu até falou que tinha certeza de que eu ia melhorar estando aqui com vocês, e realmente foi a melhor coisa que eu fiz. Eu sempre assistia o Coral Unifesp, mas achava que nunca teria condições de fazer o que eles faziam. Porque a gente fica muito exposto. Da Unifesp por ser cênico, a gente fica muito exposto; no 11 de agosto eu fico paradinha, junto com meu naipe então eu me protejo. Aqui não. E eu nunca, nunca quis entrar, nunca falei, nunca pedi, nunca fiz teste para entrar. Mas quando eu entrei. Eu, realmente, no primeiro espetáculo, que foi “Os Cantos de São Paulo”, foi muito emocionante para mim. E realmente te agradeço muito por isso, Edu, pelos 22 anos e por estar aqui hoje. (OLÍVIA, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Antes de eu ir pra área da música, eu era aluno da fono da Unifesp. Eu sou fugido da fono. Eu costumo dizer que é por causa desse coro e por causa do Edu que eu sou músico hoje em dia. Estar dentro do Coral Unifesp é a minha escolha de vida. É minha escolha de vida, de estar na música. É estar nesse coro. Toda semana, estar junto, ver como o Edu encara. O Edu e todos nós aqui. Encaramos o fazer artístico. Nós, que somos músicos, somos meio assim, fechados: Eu e minha partitura. Se eu tô realizando tecnicamente, muito bem, eu sou ótimo músico. Se eu errei uma notinha, eu já não sou bom músico. Eu acho que a arte é muito mais que isso. A música é muito mais do que isso. Com esse coro que a gente vê, pelo contato de toda a semana, a função social que a arte também tem. A arte para ser completa, ela não tem que ser executada somente tecnicamente. Ela tem toda uma questão de engajamento e relações humanas. E tudo mais. Enfim, aqui pra mim é uma escola. É onde eu me espelho para ser o músico que eu sou hoje. (RICARDO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

Acho que o Ricardo [citação anterior] falou uma coisa que é muito importante. A gente que tá mais tempo no coral, a gente sente muito isso. Quanto coral também exerce uma função social. O quanto desses 2 anos que a gente passou, o quanto isso aqui faz falta, de estar aqui em roda, passando frio juntos. Isso aqui é muito importante. O que motiva as pessoas a cruzarem a cidade de São Paulo, para estar numa sexta-feira à noite num lugar, se não for para algo que traga muita satisfação pessoal para cada um. Isso também tem muita responsabilidade do próprio Edu, por motivar o grupo. Por isso, não é à toa que eu já fui cantar com o Edu em “n” corais. Porque a gente enxerga no Edu essa pessoa que traz essa contribuição para a gente. Não sou músico, não sou formado em música, não sou estudante de música, mas eu percebo hoje como musicalmente, meu ouvido é muito melhor, minha voz é muito melhor, meu canto é muito melhor. Essa atividade que na minha vida é informal, mas que é, para muitas pessoas, uma atividade que consegue desenvolver sua voz, sua percepção auditiva a sua percepção de grupo, de interagir com o grupo, então, acho que isso é uma questão muito importante, que motiva a gente estar aqui. (FELIPE MORETI, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

E só complementando a fala do Fe, é que a gente conhece que tem muitos coros que cumprem essa função social. A galera vai, se encontra, atravessa a cidade, tudo mais. Mas... conseguir fazer cumprir toda essa função social e com uma qualidade, cumprindo toda a função artística com a qualidade que a gente consegue executar, com as coisas que a gente executa, são poucos, pouquíssimos. Isso é um fator motivante de estarmos aqui. Ter toda essa visão global da arte, da função social e ainda conseguir executar um trabalho artístico de qualidade é para muito poucos. (RICARDO, “Roda de conversa 1”, 20/05/2022)

É possível observar, pelos depoimentos, que o que leva os cantores a permanecer no grupo é o requinte de qualidade do fazer musical. No entanto, eles não entendem essa lapidação como um preciosismo musical, exigido no mundo virtuosístico. Trata-se de aliar a música bem executada com o bem-estar de estar naquele grupo, de pertencer ao grupo.

Nas falas dos recém-chegados, dentre as razões que levaram cada um a querer estar ali, observo que o uso de expressões como “melhorar minha voz” ou “é o realizar de um sonho” é recorrente. Já os veteranos, que antes apenas citavam os vários anos que pertenciam ao grupo, dominaram a cena com suas longas histórias das quais, infelizmente não é possível dispor todas na íntegra.

Em suas falas, destacam o papel transformador que o coro tem na vida das pessoas, inclusive na decisão profissional de muitos integrantes e ex-integrantes, em se tornar músico, geralmente cantor ou regente. É importante destacar a veemência e a profundidade do discurso dos cantores que estão há mais tempo no coro. Destacam a qualidade técnica do grupo e o papel de educador e regente do maestro Eduardo Fernandes, como responsável pelos ganhos como equipe e como indivíduo, seja na construção e aprimoramento de conteúdos musicais e técnicos como na parte social do grupo. Eles percebem, em si, os aprendizados musicais e até mesmo na parte cênica, que para alguns, seria uma limitação para entrar ou manter-se no coro.

6.2 Das Experiências Formativas Individuais e Coletivas

O termo “Experiências Formativas” que abordarei neste tópico refere-se desde vivências empíricas em momentos de ensaio, de audições das obras em *Kits* de ensaio, leitura da partitura dentro e fora do ensaio e outros momentos que se concretizam em Experiência, em transformação, em aprendizado. Da mesma forma, o termo “formação” ou “formativa” são complexos ao ponto de discutir o que é formação musical, o que não pode ser considerado formação musical, a formação musical no âmbito formal e no âmbito não-formal. Desta maneira, não busco discutir a relevância e a profundidade que este termo tem em si, mas apenas a fração do mesmo que contempla a ação das atividades do coro cênico, um espaço formativo não formal, não convencional, na vivência musical de seus participantes, como visto anteriormente, heterogêneo, com grande parte dos integrantes leigos em música e não profissional em música.

Arroyo (2002) afirma que na abordagem sociocultural da Educação Musical “toda prática musical, fenômeno transversal que perpassa todos os espaços sociais, traz implícita a aprendizagem dessa prática”. Assim, é possível aferir que o coro cênico traz em si o próprio mecanismo de aprendizagem de como cantar e atuar simultaneamente. Em outras

palavras, esta prática desenvolve a aprendizagem da própria prática, uma vez que quanto mais se pratica, quanto mais cenas ou espetáculos são montados, mais hábeis se tornam os envolvidos na prática – cantores, maestro e diretores cênicos.

Em minhas observações, era nítido perceber que as atividades eram imbuídas do “aprender fazendo, errando, corrigindo, observando o outro”, tal qual os demais coros exercitam sua prática musical. Destaco a maneira cotidiana de realizar o aquecimento vocal, simultaneamente com o aquecimento corporal, repleto de alongamentos e movimentos que faça os integrantes tomarem consciência do corpo e da voz ao mesmo tempo, assim como terão que fazer ao longo do ensaio e ao longo do processo de montagem das cenas e dos espetáculos. Em outros termos, superar os desafios de realizar os vocalizes propostos pelo regente/regente assistente e, simultaneamente curvar-se, abaixar-se, alongar pernas e braços, mantendo respiração, tônus vocal, afinação, andamento promove uma experiência multissensorial diferente e propícia ao desenvolvimento de novas habilidades.

Nas entrevistas individuais e rodas de conversas, questionei os integrantes do coro e o regente acerca das Experiências formativas que o Coral Unifesp promovia em seus integrantes. Conforme o roteiro de entrevistas, primeiramente questionei qual era a percepção, na prática, da união do canto coral com o movimento cênico, unindo técnicas de teatro e dança. As falas traziam muitos aspectos similares, que se complementavam, mas também detalhes peculiares da percepção de cada um, de modo que os destacarei por meio de trechos das entrevistas:

Destacarei, a seguir, alguns trechos de falas dos entrevistados, em rodas de conversas e entrevistas individuais.

Unir as linguagens artísticas da música com o teatro, ou mesmo com a dança, a poesia, que às vezes aparece nas nossas montagens, dependendo do espetáculo ou do diretor, é um desafio muito grande, principalmente para quem chega, para quem cai de paraquedas no coral, mas logo as pessoas vão se acostumando, vão sentindo o coro, buscando apoio da gente, que tem mais experiência e nunca deixamos eles na mão. Nós temos um processo demorado; começa com a música – pois a gente tem que ler, depois temos que estar com ela bem firme, dinâmica trabalhada e outros requintes. Logo depois já começa com a cena e aquela coisa vai ficando bem embolada, no começo, mas logo limpa. É bem gratificante quando a gente vê que a gente consegue fazer isso. No final tudo o casa, acho que cada um que entra no grupo, que participa desses coral, desde o período que estou, parece que se entrosou tão bem fazendo essas duas coisas ou essas três coisas, que no final sai uma coisa maravilhosa, um

trabalho maravilhoso. É trabalhoso, embora não sejamos profissionais – ou tenhamos poucos profissionais, mas é sensacional. Parece que todo mundo se esforça no que pode e no que não pode para fazer dar certo. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Madalena”, 17/09/2022)

Uma coisa potencializa a outra. Às vezes, dá pra fazer separado – a música principalmente – mas a cena vai entrando como um tempero. A cena potencializa muito a expressão musical e vice versa. Os aprendizados que eu tive foi entender cada vez mais como o nosso corpo, a nossa expressão, nossa interpretação potencializam toda o nosso fazer artístico. Vejo essas linguagens como complementares e que o nosso fazer musical, de um coro cênico, é tão somente explorar mais o corpo dar mais olhares a sua interpretação. Pensa só... Se estamos cantando uma música parados, contando uma história que o texto da música diz, pode ou não passar um filme na cabeça de quem ouve. A gente busca dar esse complemento visual ao que está sendo dito. As linguagens são potencializadoras uma da outra. (MATEUS “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

O que eu sinto do processo é que o som que cantamos quando estamos parados se transforma com a chegada da cena. Às vezes ele tá horrível ainda porque estamos aprendendo a música ou porque estamos aprendendo a nos mover no palco com aquela música. Mas quando a cena entra e a gente entende a cena e entendemos que essa movimentação cênica é uma expressão da própria música, o som fica diferente de quando era cantado só parado. E isso acontece por que a gente entendeu a música por intermédio da cena. Você tem que aprender a cantar de novo muitas vezes, pois pode acontecer de ter um pedacinho bem agudo que você vai estar agachando e seu corpo vai ter que aprender a fazer aquilo agachando, mas o resultado final é compensatório principalmente para quem vê de fora o porquê de se estar agachando e fazendo aquela parte da música. A gente está ao mesmo tempo pensando na cena estamos visualizando a partitura e ao mesmo tempo sentindo a transformação do que é cantar com essas 2 linguagens. Quando a gente olha de fora ou alguém nos filma a gente vê o quão incrível fica essa mescla das 2 coisas. O entendimento de como é a música o entendimento de como é a cena e o entendimento de como é as 2 coisas fundidas. Isso que é a melhor das coisas que eu tive contato aqui tanto o desafio quanto o resultado. (FELIPPE TRUGLIO “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

Eu acho muito legal a construção do que é esse todo, pois as pessoas assistem o resultado e nós construímos esse resultado, passamos por um processo. Você parte de um texto escrito, que vem depois a ser um texto musicado, e parte para a música em si, numa construção sonora da sua linha do seu naipe, da harmonia com as outras vozes, que também já é um desafio... e depois de tudo isso você vai incorporando elementos: elementos artísticos, de cena ou de dança, às vezes de adereço isso vai se construindo como se fosse uma pirâmide. A sensação que eu tenho quando a gente vai montando a música, a arte, a própria música amadurece em conjunto com as pessoas, e que finalmente chega um ponto como no caso do espetáculo “Cantos de São Paulo”, que você vê uma coisa muito madura, um conjunto muito maduro. Na época do Caymmi, também, você precisava ver: ninguém dizia que ali não tinha um

grupo de quarenta e tantos pescadores, esposas e familiares das pessoas que vivem às custas das intempéries do mar, do que o mar pode dar de sustento, sabe? Acho que se cria um corpo artístico, algo que vai tendo sua própria personalidade, como se você tentasse materializar tridimensionalmente a ideia do compositor, o ponto final é como maximizar a gama, a potencialização da interpretação, se fazendo utilizar de vários elementos artísticos de som e de imagem, junto com a dança, as cenas, as marcações, a luz, os adereços, a música, o figurino... Você está materializando aquela obra, que no início era apenas um papel. (RÉGIS “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

Você sabe que apesar de a gente cantar em coro e de ser algo coletivo, quando tem a cena, as expressões são muito individuais; muitas vezes, o diretor até orienta o que ele quer de expressão facial ou corporal daquela determinada cena, mas o que você faz é muito ‘seu’, é muito individual. Pode até ser que ele venha a podar algo que tenha ficado muito *over*, exagerado, ou peça que alguém seja mais enfático ou expressivo, mas a expressão corporal é individual, vem da maturidade artística de cada um, do que cada um pode transpor das suas próprias emoções e histórias de vida. Então, a responsabilidade é muito maior individualmente, por que o que cada um faz de diferente é o que fica legal no todo. Apesar de ser um coro, um grupo coletivo, o individual, indivíduo destaca demais. Eu vejo que isso trouxe pra mim um maior senso de responsabilidade como cantora um senso de responsabilidade para com o grupo. Enquanto em outros corais que já cantei bastava eu cantar para colaborar com o grupo, aqui eu tenho que cantar direito também, mas tenho que estar pensando nos meus músculos faciais o que eu tenho que expressar com aquilo. O sucesso do meu amigo, o sucesso do coro depende da minha expressão, depende da minha interpretação. Fora que num coro comum eu também tenho todas as minhas amigas de naipe aqui do meu lado, todas paradinhas e todas tendo apenas que cantar. Então a minha responsabilidade era menor antes, porque eu as ouvia respirar e sabia que não podia respirar junto com elas. Aqui não; aqui a gente anda muito sozinha não dá pra saber se o colega já respirou. você tem que fazer por você e eu tinha muito medo de vir para cá por causa disso (risos)... (OLÍVIA, “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

Estes trechos de respostas apontaram, de maneira unânime, a Experiência dos membros do coro, com relação ao desafio de cantar e atuar ao mesmo tempo. A sensação é de que, embora seja desafiador pelo simples fato de não somente cantar, existe uma relação de recompensa quando este desafio é superado. Este foi outro ponto em comum mencionado pelos cantores: os desafios sempre foram superados. Num primeiro momento, todo o ganho do requinte musical no período em que as cenas não estavam sendo trabalhadas tendia a ser diluído, impreciso, à medida que a atenção dos cantores também se diluía em um informação nova, de posição espacial no palco, de movimentação corporal, de expressão facial e de interação com outros cantores e com a plateia.

No entanto, logo a música voltou a ganhar suas nuances de dinâmica, de andamento novamente e, na opinião de alguns, a cena promovia, inclusive, um maior ganho na compreensão do texto e da interpretação da canção.

Também foi convergente a informação que este “fazer artístico” pode ser aprendido e acaba sendo aprendido por seus praticantes. Os entrevistados, ao relatarem que os desafios são superados, informam que, ao repetir esse processo com as demais músicas do espetáculo, que geralmente é formado por 10 a 15 músicas, esta dificuldade vai se reduzindo; cantores mais experientes no grupo passam a sentir pouca ou nenhuma dificuldade em unir canto e expressão cênica à medida que atuam em diversos espetáculos que o grupo constrói.

6.3 Das Experiências Acumuladas em Ensaios e em Apresentações

Este assunto debatido no tópico anterior levou a um outro bastante curioso quando pensamos em Coro Cênico. Embora previsto na ordem do Roteiro de Direcionamento das Rodas de conversa, alguns cantores já faziam a ligação dos dois temas. Eis, então, o segundo: o ato de cantar distante dos colegas de naipe e perto de colegas de outros naipes, um fator que elenquei, na introdução deste texto, como fator preponderante de desenvolvimento auditivo para que um cantor fosse bem-sucedido nesta prática. Seria esta uma condição prévia para participar da atividade? Ou é um elemento passível de desenvolvimento durante a prática?

Questionei os cantores e o regente justamente sobre qual era a sensação de não estar cantando ao lado de coralistas do mesmo naipe, configurando uma espécie de “Formação Stereo⁴³”, mas em movimento, buscando elencar possíveis barreiras técnicas ou desafios. Destaco aqui alguns trechos de algumas das respostas:

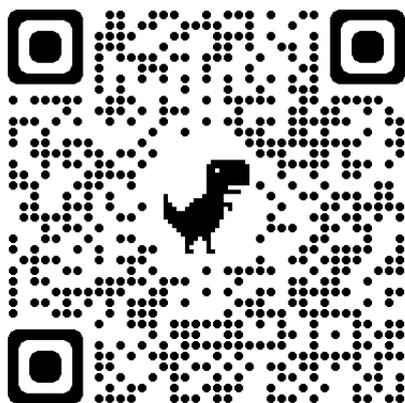
No início dá um medinho de se perder, num misto de empolgação para vem como vai sair, porque muitas partes do ensaio nós estamos sempre naipes né e às vezes daqui a pouco você tem que estar dançando com um tenor sendo uma soprano ou interagindo com uma contralto, mas a gente

⁴³ Formação Stereo é um termo que utilizo em meus coros, quando o coro não está na formação tradicional, em naipes agrupados. Dispostos em meia-lua, como no som “Stereo”, o som dos naipes não vêm de um lado do coro, mas sim de todas as direções da meia-lua. A origem desse termo não foi identificada em literatura.

pega a levada da coisa e, além disso, a gente também ensaia bastante caminhando. Muitas vezes o Edu nos coloca pra caminhar sem um objetivo cênico, mas simplesmente para caminhar cantando e com isso a gente vai ouvindo outros naipes vai sentindo a espacialidade do palco vai interagindo com os olhares vai buscando o nosso naipe lá na outra ponta do palco. (OLÍVIA, “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

Desesperadamente a parte mais maravilhosa do mundo!! [risos] Eu acho muito desafiador, mas pra mim é incrível. Eu, que sou contralto, é muito mais fácil pra mim timbrar com o baixo tenor é um pouco mais difícil pra mim, porque muitas vezes eu me pego tentando copiá-los. Mas é justamente essa questão do desafio você estar todo momento com algo difícil querendo superar essa questão. Mas é como ouvir um som estéreo ou se ouve o som vindo de todas as direções inclusive do seu naipe, de outros naipes que vão cruzando com você... é maravilhoso. (...) acho que a gente vai ficando com o ouvido um pouco mais apurado pra isso, com o passar do tempo. A gente vai entendendo como as coisas funcionam, como arranjo foi feito. [Nossa linha melódica,] individualmente, fica bonita, mas quando entra o conjunto fica mais bonito ainda. É como se um naipe não pudesse existir sem o outro. Isso também acontece quando a gente está cantando com os 4 naipes juntos, enfileirados. Mas cantar lado a lado com pessoas que não são do seu naipe é engrandecedor, a harmonia se forma do teu lado. (CARLA “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

Código QR 12: final do arranjo de “Questão de Classe”, (sem cena e com cena) onde os 4 naipes ficam numa espécie de *looping* cantando a frase “O meu limite é não saber amar”, numa trama harmônica hipnótica. A coralista cita que este momento foi importante entender a harmonia X estar sozinha sem seu naipe



Como eu venho de uma escola de canto erudito, eu tinha medo da questão técnica, pois é meio diferente os ajustes, principalmente no coro que se movimenta me dava medo inicialmente. Eu tinha muito medo de não timbrar com as outras sopranos, estando distante delas. E quando a gente tá no meio de todo mundo vira uma massa sonora às vezes fica difícil de ouvi-las pra timbrar. Mas quando a gente fez a peça “Questão de Classe”, naquele final do arranjo, aí você entende a importância de estar todo mundo misturado, pois a Harmonia é uma onda que te leva, é uma onda que te levanta e você se encaixa. Pra mim foi um divisor de águas. Agora me sinto mais confortável e essa parte dessa música é um momento maravilhoso para mim especificamente (GABRIELA, “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

Eu acho fundamental a gente ensaiar em naipes, se ouvir, ouvir a voz do colega do naipe, tentar fundir, pra

depois terá certeza de se desprender do naipe. Eu vivo fazendo truques eu vejo colegas tenores fazendo a mesma coisa. A gente pode estar numa multidão misturada, mas nosso ouvido tá colado num colega tenor, no meu caso. Você tem que criar alguns métodos pra conseguir repetir, misturado. É parecido com fazer a cena e cantar. Você vai treinando pra aquilo, vai adestrando o corpo e quando vê, está mais natural (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Álvaro Cueva”, 16/09/2022)

É legal quando o Edu coloca uma pessoa de cada naipe pra cantar um quarteto, porque a gente sente a música de outra forma. Você sente o arranjo cru sem o “cheio” do coral. E é bom você saber como funciona aquilo porque quando você estiver cantando sozinho, você vai saber como funciona um octeto, saber se encaixar naquele pequeno *cluster* daquela pequena parte do palco que você estiver. E aquele pequeno *cluster* que vai somar no coral (Felippe Truglio, “Roda de conversa 2”, 19/08/2022)

Por meio das respostas destes e outros entrevistados – que convergem em argumentos semelhantes – é possível constatar duas questões, a respeito da desagregação dos naipes: a primeira delas é que a ideia de cantar separado dos colegas de naipe não soa confortável inicialmente, mas depois de desenvolverem artifícios, como buscar o timbre e a altura melódica pelo espaço da sala ou do palco, é possível não se perder, em termos de linha melódica, andamento, respirações, etc. Esta insegurança é reforçada com a necessidade de abandonar a partitura precocemente, quando ainda há partes do texto, de uma entrada ou de um trecho melódico ainda não aprendidos, sem dependência da mesma. Alguns cantores mais experientes relataram que é comum observar a reação de espanto nos novos cantores, quando são todos solicitados a abandonar suas partituras e cantar caminhando, ou parados, mas separados dos naipes; cantores recém-chegados confirmam esta situação, mas relatam ser um pequeno pavor nas primeiras solicitações. Devido a essa demanda, afirmaram desenvolver melhor o poder de memorização, com o decorrer dos ensaios.

A segunda questão é que, passados os primeiros momentos separados – e essa sensação é menor, quanto maior o tempo e a experiência do coralista no Coro Cênico – o que permanece não é o incômodo de cantar longe dos companheiros de naipe, mas sim o prazer de estar cantando ao lado de um colega de outro naipe, o que acaba proporcionando interações harmônicas e timbrísticas com a linha melódica de outros naipes.

Em minhas observações, percebi, *in loco*, caminhando por entre a formação cênica, microrregiões harmônicas, ou seja, pequenos grupos de naipes difusos que estavam se ouvindo e formando uma harmonia vocal local, na ponta direita do palco, por exemplo. À medida que eu caminhava da ponta para o centro da formação cênica, encontrava outro núcleo de cantores que, ao se ouvirem, afinavam melhor os intervalos harmônicos mais perceptíveis, como a quinta justa e as terças maiores e menores. E de microrregião harmônica em microrregião harmônica, de ponta a ponta, de frente a fundo do palco, o coro se escuta e se afina melhor; cada cantor fortalece sua independência auditiva e vocal.

Hoje foi o retorno do Coral Unifesp para o Teatro Unifesp Marcos Lindemberg, após um semestre ensaiando no quintal da casa da Dona Nilza, também na Vila Mariana. Após aquecimento e exercícios de reambientação, Eduardo iniciou trabalho musical com a peça “Questão de Classe”, da quarta Trívia do espetáculo. Sentados em naipe nas cadeiras do teatro, o coro cantava e era interrompido pelo regente, para correções e orientações de limpeza do som. Após executarem a música algumas vezes, ora em partes, ora inteira, Edu pediu que subissem ao palco e caminhassem em silêncio, lentamente, procurando preencher todos os espaços do palco e sem deixar espaços vazios. Sentado ao piano, deu o tom de “Questão de Classe” e pediu que cantassem parados, onde estivessem, misturados. Eu me aproximei do palco, pelo canto direito, e comecei a ouvir. Naquela ponta final, as cerca de 6 a 7 pessoas da extremidade formavam um “mini coral”, pois ali tinham Baixo, Tenor, Contraltos e Sopranos. Eles se ouviam, se olhavam, se sentiam, se afinavam... Era uma micro harmonia, uma parte extrema do todo. À medida que eu caminhava no sentido da ponta para o centro, encontrava mais núcleos como aquele, de poucas pessoas dos quatro naipes que se equilibravam, timbristicamente e, principalmente, harmonicamente. Continuei caminhando e assim se prosseguiu com o restante do grupo, do centro à outra ponta. Eduardo pediu que cantassem caminhando na mesma velocidade lenta de antes. Estes núcleos, agora, se encontravam, por átimos de segundo e se desfaziam, voltando a formar novos núcleos com outros cantores, conforme um passava pelo outro. Às vezes, acontece de um cantor do mesmo naipe cruzar com seu colega de naipe. Neste momento, reforça-se a linha melódica daquele determinado naipe e reduz-se a sensação harmônica de um núcleo harmônico de vizinhos com naipes diferentes. No entanto, esse momento pequeno de encontro com um colega de naipe pode servir de gatilho de segurança melódica para o momento seguinte; uma força extra que poderia ser traduzida numa conversa interna do naipe “você está cantando no tom e no andamento correto esperado para seu naipe e os outros naipes não te atrapalharam; siga assim quando se distanciar de mim”. Me afastei do palco e a harmonia da música preenchia todo o ambiente. Aquela harmonia global contava com duas situações simultâneas: ao passo que os integrantes dos naipes buscavam as referências de seus colegas de naipes distantes, espalhados, os pequenos núcleos harmônicos se encarregavam de ajustar

a afinação e fornecer seu material sonoro para o somatório global. (NOTA DE CAMPO, “Observação e Participação do ensaio de 19 de agosto de 2022”, 19/08/2022)

Um coro cênico passa por mais outra importante experiênciadurante os ensaios: a ausência da figura do maestro regendo o grupo durante a performance final. Os entrevistados teceram linhas de raciocínio muito interessantes ao falarem sobre o ato de ensaiar com o maestro e apresentar sem ele. Nossa conversa ganha profundidade à medida que eles percebem a importância de refletir e discutir sobre a prática da atividade, algo que acaba não sendo comum, em termos de oportunidades para tal.

Destaco alguns fragmentos de respostas que ilustram *insights* que esta práxis proporcionou na terceiraroda de conversarealizada, bem como em momentos de entrevistas individuais. Nas respostas e expressões faciais dos entrevistados, é possível perceber a satisfação com o papel educador do maestro, quando imprimem, nas falas, palavras que reforçam a ideia de que é possível executar o trabalho sem ele à frente, levando consigo, o aprendizado durante o processo:

Cada cantor tem que ter uma autonomia. Não dá para se encostar, você não tem uma regência para se encostar, você não tem colegas de naipe por perto [na apresentação] pra se encostar, você não tem a partitura para consultar, que é uma muleta, na verdade. Claro, se trata de uma autonomia controlada pelo regente, pra não dar bagunça obviamente. Senão, vira um grande caos. Claro, ensaiamos muito, repetimos muito, acabamos aprendendo a fazer o que tem que ser feito. Conseguimos nos ouvir do palco, mesmo estando distantes, mas não é aquela coisa de você estar por perto de ter a mesma segurança. A gente tem que desenvolver essa segurança, não tem o regente na hora. E ele promove esse desenvolvimento em nós ao longo do processo. Sem o Edu ao longo do ano nos ensinando, nos preparando, não tem como ficar sem o Edu no momento do palco. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Felipe Moreti”, 10/06/2022)

Quando estou estudando ou quando estou sozinha numa parte do palco enquanto soprano, penso que tenho te dar o melhor de mim, frasear as músicas, fazer dinâmica, porque parece que a gente tá cantando sozinha, mas na verdade não está. Ao longo do ano nós tivemos a direção do maestro nesse sentido do que ele quer, do que ele espera. Mas é diferente de ser regida no momento da apresentação e vou explicar por que: na hora que estou cantando sozinha tenho que me lembrar da Regência, da partitura, das minhas intenções musicais com o que eu aprendi durante o processo. Se fosse como maestro, haveria uma interação, uma comunicação instantânea, acontece um diálogo entre nós

e o maestro, o que geraria mais segurança. Mas a gente tem esse diálogo ao longo do ano, o Edu é muito bom e vai saindo de cena aos pouquinhos, às vezes a gente nem percebe. Seria ruim, caso a gente não tivesse sido treinado para estar sem ele. E quando estamos sem o maestro o diálogo é comigo mesma, e entre nós mesmos que estamos no palco. E isso é muito interessante aqui. (Gabriela, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

O Edu interrompe um trecho que estamos cantando e fala “contraltos, aqui vocês não acham que o texto saiu das sopranos e veio para vocês? Como podemos potencializar um discurso? Com a nossa dicção. Valoriza as consoantes nessa frase, que as vogais vão sair melhores.” E não é que a gente faz em seguida e sai completamente diferente? E isso vamos incorporando ao longo do ano, ensaio a ensaio. Quando percebemos, estamos sem ele, mas com tudo que ele ensinou aqui com a gente [aponta para a mente]. (Adriana, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Ensaia com regente e apresentar sem regente não tem outro jeito: é muito ensaio, mas muito ensaio, ainda mais com muita gente, pois na hora é um [bate a mão no tempo e canta no contratempo, mexendo braços e cabeça, como na cena] “tchu, tchu, tchu-ru-ru” [introdução da “Ciranda da Bailarina” – espetáculo “O Grande Circo Místico] e tem que estar todo mundo junto, no tom, no tempo e no contratempo, e sem chance de começar de novo, como no ensaio. E é muita gente. Então, meu amigo, só ensaiando muito. E mão firme de quem está regendo. A música tem que estar muito segura, porque aí a gente sente, respira junto, a coisa acontece. Quando não está segura, percebemos a dificuldade que é estar sem o regente. (Madalena, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Código QR 13: Trecho de transição entre canções do espetáculo “Caymmi, Lendas do Mar”, em que as relações de tonalidade e nota de entrada de cada naipe são ocasionadas pelo desenvolvimento do ouvido harmônico dos cantores



No Caymmi, vocês lembram, que tinha uma música acabando, abaixando, abaixando e a outra começava repentinamente, após a batida de um tambor dos percussionistas? Nem o tom a gente pegava. Era apenas um “Tum” e a gente entrava... [eu, Marcello, por conhecer o espetáculo muito bem, o interrompo e canto este trecho melódico após a batida do tambor] “Tome conta de meu filho, que eu também já fui do mar!” [e ele retoma] Nossa, Marcello, é isso mesmo, tem tanto tempo e você lembra! Mas os ensaios nos faziam relacionar o tom da música anterior à nota de entrada da próxima, após o “tum”. (Eduardo [tenor], “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Eu estou com o Edu aqui no Coral Unifesp e no XI [de Agosto] e no onze não tem cena e ninguém consegue cantar se não olhar para o Edu. E canto lá há uns 20 anos com ele. Quando eu vim pra cá eu pensei “Meu Deus, ele não ficaaa!” Já me deu um desespero! [risos]. Mas aprendi a me desligar dele, me ligar no todo, no grupo, na cena, no que eu aprendi. Porque, em primeiro lugar, a gente confia no trabalho do regente, no caminho que ele

vai nos fazer percorrer e onde vamos chegar. (Olívia, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Para mim, que sou recém-chegado ao grupo, vejo que um ensaio que a gente perde já faz muita diferença. Ou você perde uma leitura de uma música com o regente, ou a limpeza de outra, ou exercícios cênicos com a diretora cênica... e se é nessa etapa que estamos de montagem das cenas, você chega e está tudo diferente, porque você é que perdeu. A presença dele nos ensaios é primordial para tudo acontecer na “ausência” dele nas apresentações. (Felipe Areias, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Eu, como regente de outros grupos e auxiliar do Edu, consigo ver dos dois prismas, tanto do objetivo da preparação dos cantores, quanto estar no palco como cantor e sem o regente. Acredito que estar sem ele na hora H não seja desconfortante para nós justamente porque ele se fez presente ao longo do processo. Muito presente no início, nas leituras e nas correções das músicas, menos presente, no sentido de interferir, reger, durante as passagens cênicas, apenas nos acompanhando nas passagens gerais, dando os tons, andamento para quase nada, na apresentação, mas sabemos que ele está lá, caso algo desande [risos]. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Ricardo Barison”, 09/09/2022)

Em minhas notas de campo, destaquei para este dia em que fizemos a roda de conversa3, em especial, o fato de Eduardo Fernandes não estar presente, por ter uma apresentação com outro de seus grupos, ficando o ensaio a cargo do regente de assistência Ricardo Barison. E veio a calhar que um dos temas da conversa era ele, pois, embora não tivesse sido planejado, os coralistas se sentiram muito a vontade de falar sobre ele, sobre características e impressões de cantar com e sem regência, sem a preocupação de medir as palavras, nem mesmo para elogiar a condução dos trabalhos. Embora os coralistas tenham um pensamento unânime e positivo com relação às posturas do seu maestro, a ausência dele conferiu uma lisura maior nas respostas, sem a preocupação de agradar, nem mesmo de criticar alguma ação pontual ou postura, se fosse o caso.

De modo geral, como é possível perceber por meio dos trechos de falas dos entrevistados, o fator “ensaio” é predominante para a condução da performance sem regente, uma vez que este impregna suas impressões e orientações constantemente durante os ensaios e, é durante os mesmos que, inclusive, ele ensina os coralistas a executarem as obras sem a condução dele, se ouvindo, sentindo a espacialidade do palco, sentindo a percussão, respirando juntos, etc.

Os discursos convergem para a consciência dos coralistas em relação ao regente que eles têm. Nos coros não profissionais, “o regente é o propiciador de um processo

coletivo de aprendizagem musical que tem por objetivo principal a realização artística” (FIGUEIREDO, 1989, p. 72).Silva (2019) complementa essa ideia,ao afirmar que “além da demanda musical, o regente-educador pode e deve ensinar solfejo, história da música, apreciação musical, estilos musicais, dinâmica, agógica, fraseado e articulação (SILVA, 2019, p. 16).

Dialogando com o pensamento dos autores, os coralistas, em suas falas, reconhecem no maestro Eduardo Fernandes o papel de educador musical através do canto coral. Em minhas observações, percebi que, por várias ocasiões, o maestro relacionou o repertório ao processo composicional do compositor que está presente no ensaio, como tenor, explica os porquês devem realizar tecnicamente uma frase de uma maneira e não de outra; uma coralista cita um exemplo em que o maestro demonstra como a articulação pode trazer ganhos à projeção vocal de determinado naipe, facilitando a compreensão do texto.

Todos esses momentos de aprendizagem com o maestro junto ao coro são de extrema importância para assegurar o sucesso do mesmo sem sua presença. Observei que Eduardo está sempre munido de seu piano elétrico, tocando uma linha, cantando outra, parando de tocar e gesticulando e que numa segunda passagem, sai da frente do grupo, que passa a olhar para si, para os demais integrantes e, ali próximo, Eduardo estimula o grupo com palmas nos tempos principais do compasso e com palavras como “e... foi... vai...” impulsionando o grupo a seguir adiante, de modo que se acostumem com sua ausência física, na frente deles, os guiando, dialogando com eles por meio da regência.

Eduardo Fernandes traça o mesmo paralelo de raciocínio, em relação a este assunto. Em termos de tempo cronológico, aRoda de conversa 3, ao qual o maestro não estava presente, ainda não tinha acontecido, confirmando a atemporalidade das informações. Destaco trechos da sua fala, em entrevista individual:

Sabe como resolvo os *ralentandos*, retomada de andamento, entradas bruscas, músicas emendadas, com troca de tom? Passando muitas, muitas vezes. A gente ensaia muito, Marcello. Esse ano que você está nos acompanhando eu estou menos exigente, porque estamos voltando de pandemia, mantive ensaios online na terça, no primeiro semestre e tal. Nesse momento, é treino, é performance, mas também tem que ser aprendido. Porque fica orgânico. Eles aprendem a se olhar, a se sentir, a

saber quando o acorde vai se desfazer, para respirar e retomar no outro andamento. Lembro que, no começo, eu ficava muito aflito. Você chegou a comentar agora há pouco da “Ciranda da Bailarina”, né? E ela tem aqueles acordes suspensos “pãããänn”, que segura na fermata, corta e volta no andamento. Eu sempre contei com eles 4 tempos nesse “pãããänn”, mas eles nunca fizeram [risos]; ou faziam 3 tempos e meio, ou passava um pouco dos quatro tempos, mas faziam juntos. E era o que importava. Eles passavam a respirar juntos, desenvolver a visão periférica, observar os três planos ali da formação da cena e a coisa acontecia; o cara começa a compreender que não está cantando sozinho, de fato. Por isso que eu digo que o coralista de coro cênico não precisa já ter muitos atributos. Ele precisa ter disponibilidade e generosidade. E o interessante é que os coralistas novos vão chegando e entendendo isso automaticamente. Percebem que ou entram na onda ou saem do mar. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes”, 18/08/2022)

Essa fala do maestro reforça as falas dos coralistas, da percepção deles. Ou seja, mesmo sem falarem abertamente sobre como se dão os processos de estar, ora com regente e ora sem o regente, ambos falam a mesma linguagem no que tangem os mecanismos pelos quais esses aspectos se desenvolvem no coro ao longo da construção do espetáculo.

Eduardo destaca que a repetição e a presença nos ensaios são demasiado importantes como fonte de aprendizado das competências necessárias para que um coro não dependa do gestual do regente para realizar sua performance. Novamente, ao contrário da hipótese que levantei no início deste estudo, os cantores não necessariamente precisam ter como pré-requisito, da escuta harmônica, da respiração em conjunto, da visão periférica, dentre outros. Porém, são características aprazíveis para a realização da performance final e estas são desenvolvidas e aprendidas pelos cantores durante os ensaios, observando os cantores mais experientes que auxiliam na condução dos menos experientes, numa espécie de onda, de maré, que vai mantendo as características e a qualidade do grupo, mesmo com algumas trocas de integrantes.

Eduardo segue relatando experiências malsucedidas, com relação a tentar reger o coro durante a performance, em momentos em que o coro entrava em desacordo com o que haviam ensaiado – um andamento muito lento, uma dinâmica mal executada, entre outros:

Você sabe, eu estou sempre na primeira fileira do teatro, os assistindo, com o teclado armado. Sempre dou o tom, ou toco um motivo melódico que os faça iniciar, já contendo o tom, o andamento, a dinâmica e toda a intenção. Se mesmo com isso, que são os mesmos elementos que praticamos nos ensaios, algo dá errado, nas vezes que interferi de fora, eu não tive bons resultados. Fomos fazer “O Grande Circo Místico” no Sesc Belenzinho e o palco é muito grande; os cantores não se escutavam bem e as músicas lentas, acho que “Meu Namorado”, iam caindo muito o andamento. Tinha um grupo de cantores mais próximos a mim, no canto e eu fiz um gestual para eles, para acelerar o andamento, falei “mais rápido” e fui regendo. Por não se ouvirem bem, o que eu consegui é fazer o coro se desencontrar, pois aos da outra ponta seguiram lentos, foram se achando. Deu certo, mas teria sido melhor que eu não tivesse interferido. Eu aprendi que depois que começa, tenho que deixar a bola com eles, porque nos preparamos para isso, dar autonomia, fazê-los ter confiança no que estão fazendo, com menos caras e bocas e gestos o possível. E o que deu errado, corrigimos no próximo ensaio. Você se lembra que o Edu [tenor] falou naquela primeira roda de conversas lá atrás, que eu digo pra eles – e eu nem lembrava disso: “vocês recebem esses aplausos e acham que são bons, né? Vocês não são bons não. É que vocês ensaiam pra caramba!” [risos]. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes”, 18/08/2022)

O depoimento de Eduardo oferece pelo menos dois aspectos a serem destacados em um coro cênico: autonomia e confiança. Estes conceitos precisam ser apreendidos pelos coralistas e também pelo regente e equipe técnica no decorrer dos ensaios. São aspectos que todos os envolvidos precisam estar perseguindo para que no momento da apresentação haja tranquilidade para entregarem ao público o que determinaram e estudaram ao longo do processo.

A *autonomia* é a capacidade do coro realizar a música sem o regente, algo um tanto incomum no canto coral, onde a figura do regente é tão importante e, até mesmo centralizadora, na qual o fazer musical só acontece com ele aferindo o tom da música, conferindo a afinação de entrada, dando o *levare* e iniciando a obra, com entradas, cortes, andamentos e dinâmicas. Tudo isso tem que estar alinhado e internalizado em um coro cênico sem regente, Aí que entra *confiança* de todos terem a certeza de que foram bem preparados e estão aptos a executar esta tarefa com precisão.

Em entrevista individual, perguntei respeitosa sensação de pisar no palco, estreando um trabalho e seus aprendizados por meio das apresentações. Mesmo os cantores veteranos do grupo, com mais de 10 anos pertencendo ao mesmo, são unânimes

em descrever a sensação como um misto de ansiedade com prazer, deleitando-se por estar na posição de artistas da vez:

Estrear é sempre uma ansiedade. Sempre vem aquele aperto no peito, aquela coisa que você pensa que [pode dar errado], mas logo fala: “vai dar tudo certo!” e pede pros amigos da arte [apontando para o céu] te ajudarem e já sai falando “*merda!*” pra todo mundo. Eu sou a que começa a falar isso pra todo mundo; o pessoal sente até falta quando eu não faço e dizem: “Madá... você não vai fazer aquele ritual?” {risos} Depois, eu volto ali me concentro e vamos lá. Na primeira música é sempre uma incógnita. Você não sabe se a casa tá cheia, quem são as pessoas que estão te assistindo. Quando abre aquela cortina e você vê aquele monte de gente na sua frente nem dá muito tempo de pensar, por que você já está na música. Mas parece que você sente a energia deles, o olhar deles. Aí, depois você se desliga já vai pra cenas, mas sempre mantendo aquela interação com eles. Você se posiciona, você se movimenta, você canta e, de repente, quando você pensa, já está no fim do espetáculo; já vem as palmas. Mas sempre dá aquele frio na barriga. Cortinas fechadas são sinônimo de frio na barriga sempre. Não é fácil, depois você não sabe qual vai ser a receptividade do público. Tiveram espetáculos ou mesmo seções de um mesmo espetáculo que nós já fizemos em que ninguém da plateia se manifestou ao longo do espetáculo todo. Em compensação, tem outros que você não pode dar um passinho pro lado, que o pessoal já cai na risada, ou gritava. Você nunca sabe. E às vezes no mesmo espetáculo aconteciam essas diferenças; num dia uma coisa, no outro dia, outra. A gente até comentava: “puxa, ontem estava tão diferente; hoje ninguém riu.” Vai de pessoa para pessoa, de público a público, de espetáculo a espetáculo. Então, com essa oscilação, a gente não pode se deixar levar. Às vezes, tinha dia que tinha metade da plateia. O pessoal que não estava preparado emocionalmente, cai a produtividade. Pra nós, que já temos uma certa experiência, já não é tão assim. Se tem um [uma pessoa], já é plateia. Temos que fazer um espetáculo do mesmo jeito, e esse ‘um’ tem que se encantar do mesmo jeito. A gente costuma dizer: “Vejam como um ensaio grande para uma pessoa, mas um ensaio de primeira!” Então, não interessa! É plateia. “Calma, que melhora!”, eu digo. E as vezes é assim tem pouca gente na estreia, mas vai passando, começa a encher as pessoas vão divulgando vão falando umas para as outras e chega até seções lotadas onde não tem espaço pra todo mundo. No [espetáculo] “A Era do Rádio”, tivemos que fazer 2 seções num mesmo dia porque não tinha espaço pra todos, pois metade da plateia ficou pro lado de fora e tivemos que fazer outra sessão para essa metade não ficar de fora; não quisemos mandá-los de volta pra casa. Mas, voltando, pisou no palco, abriu a cortina a ansiedade vem. Mas depois, você relaxa, e vai na onda do espetáculo, do que você preparou e, quando vê, já acabou e está abraçando os amigos e desconhecidos também, que vêm cumprimentar. E essa é a sensação que eu tenho sempre. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Madalena Herglotz.”, 17/09/2022)

Eu aprendo sempre. Estou sempre atenta, aprendendo e ensinando o que eu consigo aos novatos. A gente aprende muito com as apresentações.

Aprende a lidar com as inseguranças, com a timidez, com a energia do público. Você sabia que cada público é de um jeito e a gente aprende a lidar com essa energia, que não dá para explicar, para não interferir no espetáculo, na sua performance. Até energia de uma plateia maravilhosa a gente aprende a lidar para não extravasar além da conta, ou não se abalar com uma plateia fria. E fazer uma apresentação melhor que a outra, buscar isso sempre.(NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Adriana Pacheco”, 29/07/2022)

Eu trabalho como regente de outros coros e também como contador de histórias com minha esposa, em escolas, nos Sesc, e em espaços que nos contratam. Então, de certa forma, estou muito habituado com os palcos. No entanto, Marcello, não dá pra explicar. Entrar com o Coral Unifesp é sempre um comichão na barriga. Meu racional sabe que vai dar tudo certo, sabe que é mais uma apresentação, mas o emocional cala o racional na hora. Quando eu toco violão para o coral também não dá nada, mas quando vamos cantar e atuar, a energia é outra.Quando você repete as sessões, você vai corrigindo algo aqui, aprimorando outra ali e vai ficando melhor, mais seguro, se sentindo mais capaz, mas... antes de começar, a sensação é sempre a mesma. (...) Musicalmente e cenicamente, você faz melhor a cada apresentação, tipo, não sai a tempo de uma posição do palco para a outra, numa parte de tal música, na próxima eu já presto a atenção nisso e o mesmo vale para a música. Tem o lance de aprendizado de espetáculo para espetáculo, de diretor cênico para diretor cênico. Num segundo, terceiro espetáculo, você já realiza a posição corporal de plano baixo, médio e alto que o diretor pede, às vezes antes de ele pedir, você já preenche um espaço vazio do palco antes de ele sinalizar e tudo que ele pede ou te passa de novo, você já soma com o que já sabia e na hora da apresentação você realiza.(NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Ricardo Barison”, 09/09/2022)

Parafraseando o velho dito popular, “treino é treino e jogo é jogo”. Não tem como substituir uma estreia ou mesmo uma reapresentação de sessões do espetáculo, tanto em termos de ansiedade, adrenalina e expectativa de público e de reações do público. Pela fala dos entrevistados, é possível perceber que a Experiência soma vivências diversas, culminando com a sabedoria de saber lidar emocionalmente com diferentes tipos de plateia, ora mais fria, ora mais acalorada. No discurso deles, é plausível analisar que conforme a vivência de apresentar-se se repete mais vezes, maior *know-how* se adquire, o que podemos compreender que mais Experiência ganhou e poderá utilizá-la em outros espetáculos e outras instâncias da vida.

Dewey (2010), em seu exemplo da pedra lançada morro abaixo, comparando seu estado tanto no topo da montanha com seu estado final, em repouso, após tê-la deslizado, afirma que ainda no topo,guardavaseu potencial iminente de acúmulo de Experiências, mas

foi apenas ao longo do caminho, rolando, desviando-se em obstáculos, sofrendo atritos, ora esfarelado-se, ora lapidando-se, ou ganhando faces pontiagudas, ela chegou ao sopé transformada pelas Experiências que acumulou. Ela não é e nem poderia ser mais a mesma, depois do trajeto que percorreu, na velocidade em que percorreu. O palco ensina, os momentos de apresentações, segundo os integrantes do Coral Unifesp, são transformadores, ao promover Experiências que só quem passou por todo o processo, ao longo do ano, pode ter... e acumular para facilitar processos futuros, palcos futuros, espetáculos futuros, com outros diretores, inclusive.

Questionei os integrantes do coro, tanto na terceira sessão daroda de conversa quanto em entrevista individual se as apresentações e as plateias – os aplausos – são um fator que os faz permanecer no Coral Unifesp. Ao contrário do que eu imaginava, as repostas unanimemente seguiram para uma outra direção, como nos trechos a seguir:

Eu nunca levei para esse lado, nunca parei para pensar sobre isso, porque o coral é tão mais importante, os ensaios, as músicas, as pessoas, as histórias que eu não sei se as apresentações têm esse peso. A gente ensaia duas vezes por semana, tipo, umas seis horas por semana e apresenta umas seis vezes no ano, tô brincando, acho que apresentamos um pouco mais... mas seria frustrante passar o ano inteiro numa situação de prisão dos ensaios para ter a libertação nas apresentações. (Eduardo [tenor] “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

A apresentação é a consagração de todo um trabalho realizado ao longo de todo o ano. Não dá para negar a importância que ela tem. A gente quer ouvir do público uma resposta do que estamos nos propondo. Mas, nem de longe, é o motivo principal de eu estar aqui. Tem gente que pode não gostar de ensaiar, só de apresentar. Mas na nossa modalidade aqui, não basta o cara saber cantar, saber ler a linha dele numa partitura e ir para a apresentação. Aqui tem que gostar de ensaio [risos] e eu gosto muito dos ensaios. Gosto de apresentar também, mas a proporção é meio injusta [brinca]. O que me faz permanecer no coro é o próprio coro. Eu me casei aqui, né? Minha mulher eu conheci aqui... ela cantava aqui. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Álvaro Cueva”, 16/09/2022)

Se o retorno do público me faz continuar? Não, porque o que fazemos é um trabalho muito bonito, no final. Depende de público? Depende, porque a gente faz um trabalho para apresentar para alguém. Já tiveram dias, como eu te falei, que não tinha público. Mas isso não é motivo para eu não fazer de novo, ou desistir. É um incentivo grande ver o retorno do público, um sorriso, um olhar vidrado, mas isso não é o que me move a continuar fazendo, a querer continuar mais 24 anos no coral [risos]. Por exemplo, nos “Afrosambas”, teve gente que saiu no meio, e a gente via se levantando e saindo, por conta do tema. Isso poderia abalar alguém ali?

Até poderia, mas não é por isso que nós deixamos de fazer. Nós fomos até o final. Nós conversamos antes, que estamos mexendo com o tema de religião, de raça, mas nós decidimos fazer, porque as músicas são lindas, os arranjos ficaram maravilhosos, você viu no CD, né? O público pesa, mas não é o fator decisório. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Madalena”, 17/09/2022)

Quando elaborei esta questão para entrevista individual e quando lancei o tema na roda de conversa, tinha em mente que as respostas e participações seriam outras. Imaginava que todo integrante do Coral Unifesp se nutrisse dos aplausos, dos holofotes e que isso passava a ser o ponto auge de todo espetáculo, o momento aguardado. Imaginei o apogeu do espetáculo, as apresentações, como algo viciante, almejado. No entanto, embora tenha sido praticamente unânime dar o devido valor e devido papel que as apresentações desempenham para um grupo artístico, os dados culminaram para o fortalecimento do processo, dos ensaios, do estar junto ao longo do ano, uma vez que o grupo, como a maioria dos grupos artísticos amadores, mais ensaia que apresenta.

Ainda nesta temática, além dos ensaios, observei a performance do grupo na sessão de estreia do espetáculo “Trívias em Canções – Recorte de Cenas”, na qual pudemos observar e dialogar com o grupo, informalmente, sobre a sensação de voltar aos palcos, para alguns – após esse período de pandemia – e estreiar num coro cênico para outros, recém-chegados. As perguntas que eu fazia, neste momento, eram informais. Mas pude perceber a alegria dos veteranos em voltar ao palco após 3 anos, uma vez que a última vez que apresentaram fora em novembro/dezembro de 2019.

Minha participação, neste dia, foi integral, tecendo observações, fazendo registros fotográficos, auxiliando com a escada que penduraria cordas para sustentar a tela de projeções – feita de tecido branco, pois ela cairia no meio da canção “Barravento”, transformando a projeção em cantores ao vivo no palco – e até na bilheteria fiquei, com direito a baixar o aplicativo de controle dos ingressos por Código QR, receber em mãos dos ingressantes de última hora que não sabiam sobre a maneira tecnológica que o grupo vendia seus ingressos. Acredito que passei confiança para Juliana Nishiyama, coralista e auxiliar de direção da Maria Sílvia e esse fato me trouxe alegria e bem-estar em poder ser útil.

6.4 Dos Aprendizados na Arte para a Vida

6.4.1 Aprendizados Musicais

As vivências cotidianas dos cantores, no que tange o processo de aprendizagem em música, dentro do espaço do coro, não visam abranger os conteúdos de teoria musical ou história da música linear e tradicionalmente, como geralmente ocorre nas salas de aula. No entanto, um cantor que passa determinado tempo num coro aprende conteúdos desta natureza ao ter contato com as partituras e as obras que são selecionadas, quando o regente dialoga com os coralistas sobre o autor e a época em que a peça foi composta, assim como quando demonstra e exemplifica, por meio da partitura, porque algumas notas são mais agudas que outras ou mais longas que outras.

Além disso, conteúdos musicais de natureza prática são desenvolvidos diariamente na vida do coro, como afinação, desenvolvimento rítmico, melódico e harmônico e aprimoramento de técnica vocal. Arroyo (2002) retrata a ideia de que não somente nos espaços convencionais – escolas, conservatórios e universidades, por exemplo – são os responsáveis por promover a educação musical, defendendo a ideia de que através das atividades práticas de um determinado grupo, o indivíduo apreende conceitos e caminhos que potencializem a execução da própria prática desta atividade.

Em outras palavras, a prática do canto coral, por si só, aceita novos cantores, novos adeptos sempre; alguns coros delimitam a entrada para um período do ano, ou fazem seleção de cantores, visando alguns pré-requisitos, como afinação ou leitura de partituras. No entanto, desconsiderando esta questão, a prática está aberta a todos e não requer, como no ensino convencional de música, que o ingressante tenha tido contato com o conteúdo do ano anterior para iniciar ou avançar. Ele simplesmente ingressa e pratica. Vai se desenvolvendo e se aprimorando conforme tem contato e relação com esta prática, sempre sendo orientado pelo maestro e até mesmo por cantores mais experientes.

Em entrevista com os cantores do Coral Unifesp, eles destacaram alguns conteúdos musicais estimulados “do zero” ou a partir de um certo ponto, dentre os quais o aprimoramento/desenvolvimento do “ouvido harmônico”, da afinação, da projeção vocal, da leitura superficial de partituras, da pronúncia de idiomas, de ritmos na voz e no corpo

(percussão corporal), da independência vocal e auditiva⁴⁴, do cantar x declamar, entre outros.

Desta forma, os conteúdos experienciados na atividade coral são explanados de modo a realizar na prática e se fortalecem nos indivíduos à medida que praticam os conteúdos propostos e esta ação fortalece a própria prática. Ou seja, o ato de se desenvolver na atividade do canto coral potencializa a própria atividade, na sua manutenção e vida, recebendo novos adeptos, desafiando-se com repertório que exige mais dos cantores e do grupo, de maneira geral. Esta recepção de novos praticantes se dá tanto por meio de apresentações com desempenhos cada vez melhores quanto por intermédio de convites partindo dos próprios integrantes, por sentirem-se regozijados na realização desta prática.

Entretanto, ademais dos conteúdos musicais como os relatados, Dias (2011) evidencia que outros conteúdos não musicais são igualmente importantes para um grupo coral, onde a Educação Musical se relaciona com outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a antropologia e a psicologia, uma vez que a ideia de música já estar impregnada com questões que circundam a vida humana. Desta maneira, há de se considerar, no processo de aprendizagem dos cantores, fatores de ordem imaterial, como condições cognitivas, psíquicas, culturais, sociais e históricas do participante do coro.

No Coral Unifesp, como em muitos outros coros, a vida profissional dos integrantes é bastante plural. No entanto, a grande maioria, se não todos, provém de uma área acadêmica ou tiveram algum tipo de relação ou convivência em ambiente universitário, uma vez que se trata de um coro universitário. Isso já delimita alguns aspectos sociais e culturais, seja pelos privilégios sociais natos de cada um, seja pelos caminhos que determinado indivíduo traçou para vencer os obstáculos sociais de acesso a este ambiente.

Assim mesmo, a profissão ou a relação com a música, entre os integrantes deste coro, dirimem como os mesmos se relacionam com os conteúdos musicais. Em outras palavras, o coro, que é considerado amador em sua proposta de ser, recebe integrantes

⁴⁴ Utilizo o termo “independência vocal e auditiva” para expressar a expertise que um cantor de um naipe tem em executar sua melodia sozinho, com outros cantores de outros naipes, sem se perder, ou mesmo, usando os outros naipes como apoio harmônico para a sua performance vocal. Esse termo tenho usado na prática, da minha vida como regente, desconhecendo sua origem em outros profissionais, literatura ou em mim mesmo.

que não tem relação profissional com a música e que fazem deste momento, uma prática voltada para sua realização pessoal, *hobby*, mudança de ares em relação ao trabalho ou aprimoramento musical. Da mesma forma, há os que já tiveram ou tem relação com a música, com outros instrumentos, canto ou regência, de maneira profissional ou não e que também desenvolvem seus aspectos musicais e não musicais por meio da prática coral. Inclusive há aqueles que são incentivados a fazer da música a sua profissão depois de passar pelos processos do Coral Unifesp.

Esse grupo heterogêneo se une única e exclusivamente por uma única coisa em comum: o desejo de cantar num coro cênico, seja com muita, pouca ou nenhuma experiência em coro, seja a profissão que cada um tem, seja a história de vida que cada um detém, seja qual tenha sido sua relação com a música até então.

Além dos processos de ensino e de aprendizagem para desenvolver a técnica vocal e o repertório, é importante, na prática coral, esteja atento às condições emocionais, sociais e culturais dos seus cantores, no sentido de auxiliá-los a encontrar o melhor resultado. Muitas vezes, inclusive, por se tratar de um grupo, os ambientes que os integrantes se reúnem transpassam as barreiras do espaço da prática da atividade e do tempo da mesma, atingindo ambientes de apresentações, viagens, confraternizações do grupo e saídas de lazer – restaurantes, shoppings, bares, lanchonetes, residência de algum participante, entre outros.

Nestas atmosferas informais, em que todos estão mais libertos de seus papéis dentro do grupo, os cantores evidenciam suas questões sociais e psicológicas. Cabe ao regente ativar sua percepção e análise também nestes ambientes mais descontraídos, onde ele colherá mais informações psicossociais que possam facilitar o seu trabalho como educador.

Mathias (1986) *apud* Dias (2011) diz, a partir de suas experiências com a regência que “educação significa o processo de tirar de dentro de uma pessoa ou levar para fora de uma pessoa, alguma coisa que já está dentro dela” (p.106). Neste sentido, os autores destacam que a chave do processo é a motivação e a promoção de atividades transformadoras, que estimulem o crescimento técnico, cultural e social do coro. O regente, munido de seu poder de liderança, deve sempre lançar desafios que rompam paradigmas, quebrem a rotina e estimulem o interesse dos participantes.

Observando o Coral Unifesp e seu regente, percebi que há bastante interação dos cantores do grupo, dentro e fora do ambiente de ensaio, o que confere uma maior proximidade entre eles, uma vez que no ensaio existem objetivos e conteúdos a serem vencidos, o que diminui a interação social mais profunda, restando apenas as interações pertinentes à atividade do dia.

Durante minhas observações, não me restringi a apenas o ambiente de ensaio, pois ao final dos mesmos um grande subgrupo do coro costumava ir a bares ou lanchonetes, todos juntos, nas imediações do local de ensaio, na Vila Mariana, principalmente às sextas-feiras – dias em que eu me programava para estar em São Paulo, nos ensaios – ou nas terças-feiras, em vésperas de feriado. E eu sempre os acompanhava. Posso afirmar que, em ambientes mais descontraídos, tanto regente quanto participantes entre si trocam informação sobre o repertório, sobre os autores, sobre os arranjadores, sobre o processo de montagem do espetáculo, sobre a história de determinado compositor e sobre o grupo.

A sensação que eu tinha era que mais se aprendia sobre estes assuntos inerentes ao grupo e seus processos nestes ambientes informais que no próprio ambiente onde se dá a prática. Conversando com o maestro a este respeito, ele afirmou que, provavelmente, isso se dá pelos objetivos do ensaio, onde, muitas vezes, é necessário cumprir algumas metas para aquele ensaio e as informações mais relevantes são explanadas, sim, mas com uma certa objetividade. E numa lanchonete, por exemplo, é possível conversar sobre. Não tem hora para acabar.

Nosso pessoal é muito animado. Saem do ensaio, principalmente de sexta-feira, e vão lancha, ou tomar umas cervejinhas nos arredores do Teatro... E nessas conversas sai de tudo, eles perdem o filtro, perguntam sobre o espetáculo, sobre os arranjos, sobre as próximas etapas. É nessa hora que conversamos sem hora pra acabar, falamos dos compositores, dos arranjadores, do naipe que está com dificuldades. São coisas que a gente fala no ensaio também, obvio, mas no ensaio temos horário cronometrado para passar tal e tal música, tal e tal cena. Falamos o essencial para eles compreenderem os porquês daquela música, daquele compositor, daquele tema... Mas mesa de bar, de lanchonete é sempre uma amiga no estreitamento de laços e nos complementos de informações.(NOTA DE CAMPO, "Entrevista com Eduardo Fernandes", 19/08/2022)

Porém, o regente destacou que sempre marca reuniões de avaliação e planejamento dos próximos trabalhos, facultando ao grupo o processo de escolha de

temas, por votação, viabilidades de realização, por questões de encomendas de arranjos, relevância perante o público, entre outros aspectos. São momentos em que há muita discussão de aspectos culturais e análises de questões pertinentes ao conteúdo do espetáculo anterior.

Ao final do ano, marcamos uma reunião de avaliação e de discussão de qual será o projeto do ano seguinte, ou da temporada seguinte. E eles chegam cheios de ideias, argumentos. Precisa ver, é uma eleição, em que o argumento para convencer o outro vale muito. Eu balizo, nas questões de viabilidade técnica, como a encomenda de arranjos, ou se devemos retomar algum projeto antigo e fazer uma releitura, argumento também. Às vezes eles também querem remontar um projeto passado. Tem votação, depois dois ou três vão para o segundo turno, eles debatem, passam pelo meu crivo, e acabamos decidindo o que fazer, em conjunto. Eles são participativos e eu acho importante fazer isso, porque aí eles compartilham da responsabilidade. Porque geralmente, deu certo, foi por causa do regente, deu errado, apontam o dedo para o regente. Assim, eles tem sua parcela de vitórias e também de derrotas.(NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes”, 19/08/2022)

Esse é o verdadeiro papel do educador. Eduardo, ao tomar posturas dessa natureza, não impõe sua vontade, dando espaço ao diálogo e o compartilhamento de responsabilidades. Essa atitude é um fator agregador e conquista os coralistas.

Tanto regente quanto participantes do coro destacaram que nossos momentos de entrevistas e roda de conversa foram de grande relevância, uma vez que são poucas as oportunidades que param oficialmente para refletir sobre a sua práxis, no sentido de praticar o pensamento acerca da própria prática, com foco na ação da mesma na transformação do indivíduo que a pratica.

Nas nossas conversas, durante a roda de conversa e entrevistas individuais com participantes do grupo e com o maestro, os convidei a refletir acerca de seus aprendizados. Segui o roteiro de entrevistas, elaborado para elencar todos os aprendizados e experiências que o coro cênico proporcionava a eles, destacando os momentos de ensaio e de apresentações, as competências musicais que os mesmos tinham adquirido com a presença e com a ausência do regente em palco, com o ato de cantar em movimento e misturando-se a outros naipes, entre outros desafios e aprendizados.

Ao ser questionado sobre os papéis do regente, de sua atuação como regente, Eduardo respirou, fez uma breve pausa e descreveu seu pensamento, dos quais destaco o trecho abaixo:

EDUARDO FERNANDES – PAPEL DO REGENTE EDUCADOR. É muito comum regentes serem confundidos com treinadores, uma vez que o ensaio é uma espécie de treino, de repetição. Por outro lado, o ensinar, o aprender, se dá numa via de mão dupla. Eu também aprendo, ensaiando, às vezes a duras penas [risos]. Talvez essa ideia surja porque nosso mecanismo de aprender em ensaios não é como numa aula tradicional, com professor, quadro, materiais, aluno, caderno. Mas é com partituras, instrumentos, vozes, conceitos de estilo, de timbre. Falamos do autor ou homenageado do espetáculo, do estilo, do cenário cultural e político que as canções foram escritas, uma série de coisas que vão construindo o conhecimento do pessoal pouco a pouco. Alguns já tem uma bagagem daquele assunto, ou musical também. O fato é que eles saem dali preparados e conscientes. Até quero saber depois o que eles falam sobre isso, sobre aprender no coral, sobre trocas. É muito importante, se falarmos a mesma língua e acho... que vamos falar [risos]. Em muitas apresentações, já aconteceu de eu não estar, por conta de cursos, palestras que eu tinha que dar ou porque eu tinha que reger o XI [Coral da USP XI de Agosto], que depende exclusivamente da minha regência, e eu atribuí funções com os monitores do Unifesp, na época, auxiliares e o coral fez sozinho, sem mim. Vi que deu certo. Aprenderam. Eu percebi, não só que dava, mas que também era muito melhor, porque você dá autonomia para o coro, né? Vejo um pouco como aquela coisa do professor ideal: o professor ideal é aquele que não precisa mais ser professor, porque ele fez o aluno compreender e andar com as próprias pernas. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes”, 19/08/2022)

Os participantes do coro apontam, nas entrevistas individuais, Eduardo como um maestro educador, destacando suas qualidades na busca de não apenas “treinar o grupo”, mas de fazer do ensaio, uma oportunidade de reforçar conceitos contidos nos arranjos e também trazer novos aprendizados acerca de emissão vocal, música brasileira, ritmos brasileiros, percussão corporal, dentre outros, conforme destacado em algumas falas:

Nossos ensaios são recheados de informação. Quando você pensa que vai chegar e cantar, Edu mostra uma nova forma de fazer um intervalo musical, como resolver um entrave na melodia ou na nossa dicção, trazendo conceitos de prosódia, de poesia, vira uma verdadeira aula. A gente sai de um ponto em que não conseguia fazer para um ponto de fazer muito bem. Isso é aprender, isso é ensinar, mesmo que não seja aprender algo no esquema caderno, quadro negro e giz. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Madalena”, 17/09/2022)

Devo tudo que sei a ele, não somente por estar há muitos anos aprendendo com ele, mas porque observo a preocupação que ele tem com o nosso progresso, desde o detalhe, melhora do ouvido, da afinação. Sou afinada, eu acho, mas tem coisa que precisamos entender porque não afina em grupo e ele explica, faz exercícios, até que vamos tomando consciência. E hoje me vejo melhor que décadas atrás. Significa que o

professor foi bom [risos]...(NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Adriana Pacheco”, 29/07/2022)

Educador. Ele é um professor, um líder. Aprendemos muito com ele. Durante a pandemia, Eduardo se preocupou em manter o espírito de união do grupo, e passou a ofertar, no modo online, um curso dedicado ao estudo da música popular brasileira. Foi um momento de muita troca de conhecimentos estéticos e históricos a respeito da música popular brasileira que o maestro Eduardo Fernandes compartilhou com todos os coralistas, em uma tentativa ímpar de manter o grupo e o interesse dos integrantes no estudo da música brasileira. Essas aulas mantiveram o grupo integrado, de alguma maneira, ajudando a vencer o desafio e as dificuldades de superar um período de intenso isolamento social a que todos tinham sido forçosamente submetidos.(NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Luciano Gamez”, 18/11/2022)

Existe um olhar de gratidão e reconhecimento, por parte dos participantes, acerca dos processos de aprendizagem, observando aspectos de relevância num professor educador, neste caso, um professor-maestro-educador.

Existem muitos tipos de aulas, espaços tradicionais e não tradicionais e diferentes processos de ensino e de aprendizagem em música. Mesmo em espaços tradicionais, como uma escola, a aula pode acontecer em espaços diferentes da sala de aula, quadro e carteira, com jogos, instrumentos, numa roda, vozes, corpos em ação, etc. O espaço do coro, por si, já não se enquadra num espaço tradicional de ensino e de aprendizagem. Mas muitas trocas ali acontecem de modo a promover o crescimento musical do grupo, do indivíduo e, inclusive, como relatado, do próprio maestro.

Os conteúdos primários da prática coral, cênico ou não, são as músicas, o repertório, a aprendizagem do mesmo, com afinação, dinâmica, timbre, aprimoramento de técnica vocal, respiração, emissão e projeção vocal. E isso vai se aprendendo, se dominando pouco a pouco com o estímulo provocado pelo regente professor e pela prática do coralista aluno.

Os conteúdos secundários – que são os contextos em que aquela obra foi escrita, o gênero musical, sobre o autor, compositor, arranjador, período da história da música ou do Brasil em que a obra sofreu influência, aspectos de leitura musical, aspectos teóricos, pronúncia de outros idiomas, poesia e prosa, prosódia musical, dentre outros – também são assimilados durante o dia a dia dos ensaios corais. Por não se tratar de um ensino tradicional, alguns desses conceitos são prontamente assimilados por alguns coralistas e

por outros leva um pouco mais de tempo. Não existe um processo avaliativo que cobre dos coralistas a prova da assimilação destes conteúdos secundários.

Eduardo cita que, embora talvez o coralista não saiba dissertar sobre determinado autor, sobre determinado período, ele teve a compreensão deste conteúdo, quando o mesmo foi ministrado ao grupo e aquilo fez sentido para ele, momentaneamente, para que algo de transformador ocorresse em sua mente, para que ele aceitasse se manter no projeto.

Em outras palavras, o coralista *prova* a aprendizagem dos conteúdos primários durante a performance das obras, nas apresentações, melhorando seu desempenho cada vez mais; no que se refere aos conteúdos secundários, ele pode ou não saber discorrer sobre as questões de história da música, sobre o compositor, arranjador ou demais aspectos tratados no decorrer dos ensaios a respeito daquela obra. No entanto, caso ele não consiga *provar* estes conteúdos, como numa avaliação formal, ele compreendeu a relevância dos mesmos quando foram explanados pelo maestro.

6.4.2. Outros Aprendizados

Após colher todas essas informações, o roteiro culminou com os conhecimentos que o coro proporcionou ao coralista, que levaram Experiências para outras instâncias, isto é, aprendizados que germinaram na arte, mas também deram frutos na vida. Vários participantes destacaram a mesma característica, o mesmo aprendizado, em situações semelhantes. Destacarei parte de fala de alguns deles para ilustrar algumas das situações surgidas em entrevistas individuais e na roda de conversa:

Pra mim foi uma loucura. Primeiro que já foi uma loucura entrar num coro cênico. Mas pensei: vou me desafiar. Imprimia todas as músicas, colocava na pasta. Aí o Edu chegava e falava: fechem as pastas e vamos cantar sem a pasta. Aí eu pensava: mal peguei minha pasta, e agora que eu trouxe eu não posso usar? Aí a gente se acostuma a memorizar rápido a precisar menos do texto a lembrar do texto da partitura como se fosse uma, uma fotocópia, um scanner da partitura. E “bora” ensaiar e se aprimorar. Eu vejo que não tinha tempo pra ficar dependendo da partitura como uma muleta. Eu tinha que aprender porque meus colegas dependiam de mim, afinal tinha escolhido fazer parte daquele grupo. Notei que memorizo coisas com maior facilidade, porque escanear uma partitura na mente, letra, entradas, com poucas olhadas não é mole não. (Felippe Truglio, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Por meio da sua fala, o cantor sugere ter estimulado seu poder de memorização. Ele foi levado à reflexão acerca dos aspectos os quais se sentiu desafiado nos primeiros contatos com o coro e destacou uma passagem na qual sua memória pode ter sido estimulada, analisando situações extra coro em que esta característica pode ter sido melhorada após a continuidade da prática.

Abaixo, aponto um trecho em que o entrevistado narra seu desenvolvimento no aspecto emocional, de sensibilidade e de concentração:

Eu me lembro quando a gente estava montando Lenine [espetáculo “Cinco Olhares Sobre Lenine], a gente ensaiou as 15 músicas no primeiro semestre. A gente tinha mais ou menos três semanas do segundo semestre com cada diretor e eu me lembro que quando chegou o Ferrón, que era diretor de dança, eu pensei “puxa agora que eu pensei que estava atuando, vem um cara de dança? [risos]” E foi muito difícil. E quando o Lazzarato veio – ele tem um jeito muito bem rápido de fazer as coisas – ele veio puxando um saco de lixo e já pensei: “o que ele vai fazer com esse saco?” Quando entendi que era uma cena de morador de rua, pra mim foi muito forte eu comecei a chorar no meio do ensaio porque era muito intenso, era muito forte pra mim e para todos nós. E era muito bonito, muito intensa a sensibilidade que cada diretor imprime. E como a gente se envolve se entrega e a gente não pode deixar a emoção tomar conta porque senão, não consegue cantar, voz embarga. Mas a gente vira e mexe se envolve. No espetáculo “Cantos de São Paulo”, era muito difícil não se envolver, mas a gente tinha que se segurar, porque quando a gente canta direto para a plateia é muito forte pra mim. Isso é vida, isso é sentimento. Não tem como uma pessoa passar por essa experiência e não sair transformada, não sair diferente, andar por São Paulo e não enxergar o mundo com outros olhos, com sensibilidade que só a arte nos proporciona. (Rodrigo, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

O depoimento do Rodrigo foi muito emocionante. Ele citou que precisam se segurar para não se emocionar em cena. Foi o que eu tive que fazer como moderador da sessão deroda de conversa. Era uma emoção dupla, por estar sentindo o que ele sentiu, com comungar da mesma sensação em relação ao cenário dos moradores de rua⁴⁵, com a emoção de ver os dados emergindo do campo. Numa mesma frase, ele cita as palavras “Experiência” e “transformada”, corroborando que quem vive a Experiência de se envolver

⁴⁵ Eu e minha prima Maíra, nos três primeiros meses da pandemia, cozinhávamos e distribuíamos mais de 100 marmittas diariamente a moradores de rua de Maringá, que, com o fechamento do comércio, passou a ter menos oportunidades na obtenção diária de alimento. Coloco isso para explicitar a minha sensação também, ao ouvir o seu relato.

artisticamente e afetivamente pelos transtornos sociais das grandes e médias cidades brasileiras não tem como não se envolver, se transformar; não tem como sair na rua e enxergar São Paulo da mesma maneira que ele enxergava antes.

Transpor questões como essa da arte para a vida é um ponto muito delicado, no que tange a área da sensibilidade, das emoções, do querer fazer diferente, do querer ser agente de mudanças do pequeno mundo ao seu redor. Tudo isso, sem se esquecer de que, ainda se está fazendo arte com aquela realidade e, nesse momento, em palco, exercitar a concentração e o distanciamento é demasiado importante para concluir a transmissão da mensagem, sem embargar a voz, porém, mantendo a veracidade do sentimento que já se adquiriu.

Muitos espetáculos do Coral Unifesp refletem um nicho da sociedade e suas peculiaridades, suas mazelas, seu cotidiano. “Caymmi, Lendas do Mar” une as músicas praieiras de Dorival Caymmi, num ambiente de pescadores e suas famílias, retratando suas agruras do dia a dia, suas dores, seus medos, suas conquistas; “Opera Chica” retrata um ambiente de bordel, de prostitutas; “Dos Festivais” seleciona obras participantes e vencedoras da época dos Grandes Festivais de Música Popular Brasileira, época de ditadura, opressão e censura, no qual a arte não podia ter voz, nem se comunicar com a sociedade, período dos grandes exílios.

Estes são apenas alguns dos muitos espetáculos que o grupo já montou, que servem de exemplo de como isso é muito mais que apenas melodias ou harmonias, ou mesmo texto. É música, é poesia, é teatro, é realidade, é vida! Esses olhares fazem com que as pessoas saiam da sua bolha e mergulhem de cabeça no cotidiano de outras esferas da sociedade. Afinal, tomando como base os exemplos citados anteriormente, quando que uma pessoa nascida nos anos noventas ou dois mil, que apenas estuda e/ou trabalha num emprego comum – no comércio, dando aulas, em setores administrativos, por exemplo – estaria próximo à vida de prostitutas, de pescadores, de moradores de rua, ou de compositores exilados do seu país?

Na sequência, a entrevistada destaca aprendizado no âmbito de ouvir na música, no naipe e saber ouvir fora do coro:

A primeira vez que o Edu falou: “Mistura!”, eu empaquei. Eu me senti sozinha, fiquei desesperada, mas isso ensina você a ouvir o outro e a se ouvir. Porque quando a gente canta em naipe, estamos aqui ó, cantando

tudo igual. Mas quando você se mistura, você precisa aprender a ouvir o outro e aí é um exercício que, para mim, eu levei pra vida. Verdade. Isso foi um aprendizado tremendo. Eu aprendi a ouvir o outro em qualquer circunstância em qualquer área da minha vida. Me ensinou, no meu cantar na igreja, na minha vida cotidiana, no meu trabalho – que passou a ser menos estressante –, no meu casamento, a ouvir o outro. Parece uma besteira: “ah, só porque você misturou o naipe?” É sim, porque as pessoas querem falar, não querem ouvir; e aqui a gente quer cantar e não ouvir. Mas quando você se desconecta do seu naipe, forçosamente, você tem que girar esse botãozinho e procurar ouvir o que está acontecendo. Você precisa se disciplinar a estar fazendo alguma coisa, algum movimento e também estar ouvindo o outro simultaneamente, tentando achar um contralto ali atrás, depois um contralto aquido lado e achando a sua linha. E esse ouvir o outro também se aplica ao outro naipe que está gritando no seu ouvido. Eu acho que o ensinar a ouvir o outro foi a coisa que eu mais guardei (Letícia, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Aprender a ouvir, em outros âmbitos da vida, é um importante aprendizado. Ao ouvir a fala da cantora, notei um ar de concordância entre a maioria dos participantes, que, com gestos com a cabeça e expressões faciais, demonstravam estar em acordo, fazendo uma ligação com algum aspecto de sua vida particular.

Cantar em naipe proporciona que o cantor ouça o naipe e não se perca dos seus, mas pode reforçar que, de tanto ouvir os seus, ele ensurdeça para os outros ambientes sonoros ao seu redor, tal qual como escrevemos ouvindo música, o cantar dos pássaros: estamos ouvindo, mas o foco auditivo está na nossa voz interior, que repete, internamente, o som das palavras que estamos escrevendo.

Usando estes exemplos, é como se tivéssemos que cantar a música que estamos ouvindo e continuar escrevendo ou focar no diálogo dos pássaros, sem perder nossas palavras na escrita: aprender a ouvir o outro. O cantor, quando se despreza do seu naipe, está ouvindo os outros naipes com mais proximidade, com outras melodias, outra métrica das mesmas palavras, outras entradas, outras pausas. Ele precisa ouvi-los, para se encaixar, ouvi-los sem se perder, ouvi-los, buscando a referência do seu naipe, mais distante. Precisa focar no ouvir, seja o outro próximo, que é de outro naipe, o outro distante, que é do seu naipe e a si próprio, se está se encaixando nesta engrenagem, sem se perder.

Quando o cantor consegue fazer, sozinho, essa relação entre sua audição no canto coral e sua audição nas suas situações cotidianas, ele conseguiu colocar para fora, também sozinho, o que já estava latente dentro dele. Daí vem o processo educativo, que o transformou.

Na próxima fala, a coralista deixa entender a relação que fez com o espaço físico do palco com o aprendizado de relações espaciais fora dele:

Pode parecer besteira, mas talvez não seja, mas não sei vocês. Eu, depois que entrei aqui, mudei muito minha forma de enxergar o espaço. Dizem que mulher não é boa em orientação espacial e tal [risos], mas a minha visão periférica e minha orientação melhoraram muito. Aqui, quando estamos no palco, somos muito orientados a preencher os espaços vazios, não deixar “buracos” e a gente vai se colocando, vai preenchendo. Às vezes um colega falta, mas o lugar dele é na frente, não dá pra deixar o buraco ali e, a gente acaba não combinando quem vai, mas a gente se coloca, se olha e vai, porque você está olhando para frente, para o público, mas sua visão periférica te alertando que tem coisa acontecendo ao seu redor. Você não pode trombar em ninguém, tem cena que você tem que dar passos para trás, sem olhar diretamente e o seu colega de trás, que está também olhando para frente, tem que sentir que você vai se deslocar para trás, sem estar olhando, e dar espaço, suporte... Tudo acontecendo numa simbiose, com total apoio da visão periférica. Na vida, isso facilitou muito, no trânsito, a percepção de tempo e espaço para trocar de faixa, quando você está olhando para frente e algo chama a atenção, pela sua visão periférica, que já está mais aguçada. (Olívia, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Assim como no exemplo da fala anterior, temos aqui mais um dos cinco sentidos citados e descritos como “aperfeiçoados”, com a prática do coro cênico. Com base em minhas observações nos ensaios, a diretora cênica Maria Sílvia sempre solicitava atenção no olhar, caminhar preenchendo os espaços vazios, substituir os colegas faltantes em determinado ensaio, não deixando buracos. Todas essas solicitações exigem dos cantores o despertar de sua atenção para as regiões do campo de visão que estão distantes do foco do olhar dos mesmos. Nem sempre, a cada passo que o cantor dá no palco, ele consegue olhar diretamente para a direção deste passo. Se a interpretação do trecho da obra e sua marcação cênica pedem, por exemplo, que o cantor caminhe vagarosamente “de lado”, porém, olhando para a plateia, somente a visão periférica pode auxiliá-lo a executar estes movimentos com êxito.

A cantora descreve ter conseguido ampliar a visão periférica e percepção de espaço, profundidade, reflexo em suas atividades cotidianas, devido às práticas durante a atividade. Quando essa percepção atinge o grau de consciência do indivíduo em suas ações cotidianas, essa Experiência certamente gerou uma reflexão acerca de seu aprendizado.

A fala seguinte aponta para um aprendizado na área do relacionamento humano, sentido por ela em suas relações interpessoais:

Acho que somente quem vivencia isso consegue saber o que é cantar em coro. As relações que construímos são diferentes das que construímos fora desse ambiente. Não sei bem explicar o porquê. Claro... todos gostam de música, de cantar e, no nosso caso, de representar o que estamos cantando. Me parece que muitas das relações que construímos fora do coro são mais frágeis, menos profundas, menos densas. Hoje sou uma das mais velhas do coro, com 56 anos, mas me lembro de quando eu era uma das mais novas, como nossas conversas sempre foram mais profundas. Acho que passamos mais tempo juntos ensaiando, fazendo o que gostamos, como lazer ou como profissão, para alguns e depois, ainda, passamos momentos juntos nos pós-ensaios, que são muito ricos também, para conversas, convívio social, vínculos. Apresentamos juntos, viajamos juntos, acabamos indo aos aniversários uns dos outros. É algo que transpõe a barreira do apenas musical, algo que levamos para a vida. É a vida! Às vezes eu fico comparando experiências da vida da gente, pois lidamos com pessoas no trabalho, na escola... Por exemplo, em reuniões de pais ou festas de aniversário da minha filha, eu ouvia aqueles pais e pensava “que chatice sem fim! Isso não tem nada a ver comigo, essas pessoas, esses pais, essas conversas rasas, fúteis. No coro, as conversas são tão ricas. Não somente sobre música, mas sobretudo, sobre política, sobre vida, sobre experiências. É um ambiente que mira o futuro, o crescimento. E no coro cênico, não sei se pela proposta de sempre trazer algo novo, algo que temos que discutir, que internalizar. Em Ópera Chica tínhamos que ser uma sociedade de prostitutas, pensar como elas, agir como elas agem diante das situações da vida. Por aí a fora, se alguém perguntar como é a vida das prostitutas, muitos satirizam pelo lado do sexo. Mas nós tínhamos que pensar pelo lado da vida delas, como criam os filhos, e as que são casadas, como vão às compras, como sentem as coisas. E isso sempre leva para uma conversa mais profunda, um experienciar algo que você não pararia para analisar no seu dia a dia. O mesmo aconteceu com Cantos de São Paulo (...) que foi um espetáculo muito forte, denso. A gente derrama todas as nossas crenças individuais e coletivas, emoções ali no palco. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Adriana Pacheco”, 29/07/2022)

Destaco, em primeiro lugar, o valor agregado que a Experiência com o coro cênico faculta aos participantes. A arte carregou a oportunidade de um ser humano se conectar com a realidade de outro, na qual dificilmente seria possível, se não fosse por esse viés. Como bem disse a participante, buscar conhecer a vida das prostitutas, as agruras do seu caminho, aproxima as duas realidades. Possivelmente, estes participantes do coro dificilmente saíram ilesos em relação a essa Experiência que os atravessou. É improvável que vejam prostitutas nas ruas de São Paulo e não enxerguem com outros olhos.

Tanto Adriana quanto os demais entrevistados individualmente citaram a importância das reuniões do Coral Unifesp para decisões de repertório a ser trabalhado no

ano seguinte. Elencam esse momento como de extrema união e maturidade do grupo para escolher, muitas vezes, não exatamente o tema que aquele integrante mais deseja, mas o que tem mais a cara do grupo, ou que será produtivo para o mesmo. Depois de votações de temas em primeiro turno, os mais votados vão para o segundo turno e chega-se à decisão por um determinado tema. Depois, reúnem-se para sugerir canções que contem histórias daquele tema.

Todo esse processo é culturalmente enriquecedor para o Coral Unifesp, pois é um dos momentos que estão reunidos especificamente para falar de música, de arte, de compositores, de movimentos culturais, de arranjos exclusivos a serem encomendados para o coro cantar. Estas reflexões e Experiências se transbordam para conversas em grupos de *WhatsApp*, para conversas informais em bares e lanchonetes e passam a ser consideradas conversas mais densas, pois giram no real campo de interesse de todos os envolvidos.

Assim, com o passar do tempo e conforme mais oportunidade os cantores têm de interação, mais se sentem vinculados ao projeto e à ideia de cantar em um coro que executa aquele tipo de projetos. Os integrantes passam a Experiência completa de fazer arte, discutir arte e sentir-se parte desse todo, gerando a vontade de conviver mais com aquele nicho de pessoas e, por vezes, achando desinteressante ou raso a convivência em outros grupos, como relatado acima, no exemplo do grupo de pais da escola. Possivelmente, o ato de cada participante ter escolhido voluntariamente estar ali, em nome da música e da arte, já seja um ponto comum de afinidade para que laços e conversas mais profundas se criem, diferente de outros grupos, como o de pais da escola, onde estão ali juntos pela necessidade dos filhos; tendem a ser apenas um aglomerado de pessoas.

Essa esfera social parece retroalimentar-se: as Experiências e trocas que acontecem no âmbito cultural e musical fortalecem vínculos e tornam a convivência naquele grupo social mais viva e interessante naquele grupo, que, por si só, se fortalece para criar uma atmosfera acolhedora e agradável a eles e aos que chegam, tornando mais intensas as conexões para alimentar o grupo de mais projetos, que voltarão a gerar experiências.

Na sequência, destaco uma fala trazida por um entrevistado fazendo alusão a um dos aprendizados que o coro trouxe para ele, por unir duas ou mais linguagens artísticas: o ato de fazer duas coisas ao mesmo tempo:

Algo que sempre me peguei pensando é que, como dizem dos homens, do cérebro masculino, é que nós não conseguimos fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo. E eu era um caso clássico disso. Nos últimos anos venho reparando que tenho conseguido naturalmente executar duas ou três tarefas simultaneamente e naturalmente. Não sei se é isso, como médico e pesquisador sei que demandaria uma série de pesquisas para afirmar uma coisa como essa. Mas, a grosso modo, como não é algo que eu parei para estimular voluntariamente “agora, vou fazer três coisas ao mesmo tempo”, não, não fiz isso, então posso dizer que os únicos estímulos diferentes que eu, Regis, venho recebendo são de cantar e atuar, cantar e me movimentar. Pensar na partitura e contracenar com alguém. (Regis, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Assim que Regis encerrou seu depoimento, alguns outros surgiram na mesma direção. E, durante os mesmos, era possível observar as outras pessoas concordando com a cabeça e expressões faciais, como quem possivelmente passou por alguma situação de melhora no desempenho da realização de duas ou mais atividades simultâneas. Apesar de não haver respaldo científico, como o próprio entrevistado constatou, trata-se de uma autopercepção, de uma autoanálise. Ele reconheceu que não realiza nenhum tipo de treino corpóreo-cinestésico que promova a melhora de sua performance nessa área e atribuiu ao feito o ato de realizar esse tipo de atividade no coro cênico.

A atividade no Coral Unifesp trouxe a reflexão ao coralista de como o coro cênico é um reflexo da sociedade:

Faz um pouco de tempo que eu já tenho pirado um pouco pensando o quanto o coro cênico é uma espécie de paradigma, um reflexo da sociedade, um paralelo. A gente tem funções diferentes em cada âmbito da nossa vida. Na minha casa eu sou pai e marido; no trabalho sou oficial de justiça; no banco sou cliente; de frente com a TV eu sou telespectador. O tempo todo a gente vai se moldando ao que é pedido pra gente. E se cada um fizer a sua parte direitinho, a tendência à sociedade funcionar um pouco melhor. Parece utópico, infantil, mas é verdade. E no coral, você vai ter que ser uma sociedade que funciona porque senão, começa com a vaia. Eu brinco que a vantagem da arte do palco é que você não provoca o mal de quem tá assistindo. Por pior que seja você não está matando alguém, você não está cometendo um erro médico, você não está cometendo um erro de engenharia, é diferente, é outra responsabilidade. (Álvaro, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

As reflexões do coralista e compositor Álvaro são condizentes com o pensamento de pessoas que transgrediram o mero momento de fazer arte, de cantar, de aprender algo novo. Significa ter aprendido algo e levado esse algo para outras esferas do aprendizado, da reflexão, do ato de consolidar aquele saber.

Refletir sobre os papéis que ocupamos na sociedade, de acordo com o ambiente que nos colocamos, a partir da “sociedade coral”, tem grande relevância. Essa questão também se afirmou quando, em entrevista, Álvaro descreveu seu sentimento e sua sensação em ocupar, no coro, simultaneamente a posição de cantor e de compositor: “Não sou autoridade, no coro, por ser autor das obras. Sou autoridade perante as obras. Elas ganham o mundo. A partir do momento que eu as cedo para um trabalho, outros diretores farão outras leituras sobre elas. E eu me delicio com esses outros olhares”, completa ele.

Álvaro segue dizendo que respeita as decisões tomadas em cada instância, desde pequenas mudanças de métrica ou harmonia, feita pelo arranjador, quanto montagens das esquetes que antecedem as músicas, escritas pela diretora cênica Maria Sílvia ou mesmo da cena que o coro está representando durante a música: “todo compositor, quando escreve uma letra, quando harmoniza um texto, imagina uma cena, imagina um rosto, um lugar, um caminho para seu personagem. Mas nem sempre será o mesmo rosto, os mesmos dizeres que alguém imaginou...”, descreve ele, complementando que essa diferença de olhares é inerente a seres humanos diferentes, com outras experiências.

Ele completa seu pensamento dizendo que seu dever é respeitar a arte que vem dos outros, mesmo que a partir da sua obra, da sua arte e que, se não fosse cantor do grupo, provavelmente descobriria essas leituras apenas no palco ou nem no palco, caso não fosse assistir. Aí, voltamos ao ponto de que o coral é uma mini sociedade, cada um com sua função, merecendo respeito. Ali, apesar de autor, neste determinado projeto, ele é cantor em todos os projetos e tem isso bem resolvido, tanto no Coral Unifesp, como na vida.

Segurança, confiança e autonomia são aspectos que um cantor de coro cênico devem desenvolver. O cantor destaca, na fala seguinte, que costuma levar esses aprendizados para a vida fora do coro:

Não sou da área das artes, trabalho em banco há muito tempo, mas o que aprendi muito aqui, o que o Edu nos passa aqui é a segurança para cantar com autonomia, ser responsável pela sua música, pela sua linha melódica, pelo seu texto, porque ele precisa da gente assim no palco, não tem outra

alternativa; ele tem que ter confiança na gente e nós mesmos temos que adquirir essa confiança. Ocorre uma transformação interna, como se tudo ou boa parte dependesse de você. E eu consigo levar essa segurança e autonomia para o meu trabalho, para outras áreas da minha vida. A nossa autoestima acaba sendo desenvolvida aqui também. Acreditamos que podemos fazer, trabalhar de forma independente, mas entregando o necessário ao coletivo. (Rodrigo, “Roda de conversa 3”, 09/09/2022)

Como citado anteriormente, os participantes reconhecem as qualidades do maestro Eduardo como regente e educador. Apareceu na fala do Eduardo Fernandes, no item anterior justamente as mesmas palavras que apareceram no discurso do coralista “confiança e autonomia”, aliado ao sentido da palavra segurança, também citada aqui por ele. No coro, as experiências pelas quais os envolvidos passam, os torna diferentes do que eram antes. Elas vão se somando ao ponto de chegar ao consciente dos indivíduos como uma sensação de “eu sou capaz, eu aprendi” e isso se transborda para outras áreas da vida.

Muitas pessoas destacam a prática do canto coral como um hobby ou mesmo como recomendação médica. A participante do Coral Unifesp relata, a seguir, o quanto, para ela, o coro cênico promove bem estar e afasta sintomas depressivos:

Marcello, eu não sei te explicar. Eu não sei colocar em palavras o quanto esse coro mexe conosco. Com nosso fazer artístico. Eu era uma cantora de barzinho, com meu falecido marido. Quando vi esse coro pela primeira vez no palco, há 24 anos atrás, com o colorido das luzes, do figurino, do movimento nos palcos, eu disse a mim mesma: é isso que quero para mim. E não me arrependo em nenhum dia sequer. Desde ano passado estou aposentada, mas durante mais de 20 anos foi levando a alegria que eu tinha no coro para meu trabalho. Meus colegas de trabalho, demoraram a aceitar meus convites para me assistir, mas depois se espantaram e ficavam perguntando quando teria o próximo. Pisar no palco era e é uma sensação indescritível, quando o terceiro sinal soa e a luz do palco se acende, a magia acontece, o coração acelera. Isso a gente leva pra todas as esferas do nosso convívio. Olha... posso estar enganada, mas é muito difícil alguém que esteja engajado no nosso grupo cair em depressão. Veja... Nesse período de pandemia, era eu e meus gatos nesse apartamento. Eu ouvia pessoas do grupo dizerem que era graças aos nossos ensaios online, a ter que fazer produção, gravação, maquiagem, que suportaram os dias cinzentos dessa pandemia... (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Madalena”, 17/09/2022)

Tanto na entrevista com Madalena, quanto nas rodas de conversa, vários depoimentos convergiram em dizer que o coro foi um esteio para os coralistas durante o período pandêmico. Citaram o que o pensamento de desespero que era colocado nos telejornais e redes sociais era dissipado com as tarefas passadas pelos diretores, no estudo

das músicas, no pensamento de figurinos, maquiagens e montagens das cenas, gravações, etc.

É comum nos participantes também comentar a magia que sentem ao estar no palco e a falta que sentiam do mesmo, antes da estreia do espetáculo. O discurso de que toda essa atividade contribui com a liberação de neurotransmissores da felicidade e do bem-estar corroboram em dizer que essa atividade corrobora com a projeção dessas sensações para outras caixinhas da vida humana.

O aprendizado no coro desdobra para outras esferas da vida também no sentido de incentivar alguns indivíduos, profissionalmente, a serem também molas propulsoras do aprendizado de outras pessoas, como destacado a seguir:

Eu decidi entrar definitivamente para a música por conta do Coral Unifesp. Entrei somente para cantar, e, em conversas com o Edu, fui percebendo minha realidade e comecei a me questionar “o que eu estou fazendo na fono?” É tudo muito legal, muito bonito, mas não é para mim e resolvi fazer o que eu deveria fazer. Nas questões musicais, o coral me ajudou muito. O nosso ouvido parece que ganha camadas, abre um horizonte novo, novas nuances. Temos instrumentos, percussão, você passa a saber como se colocar nesse “bololô” de som, onde se encaixa harmonicamente, ritmicamente, onde posso me apoiar nas outras vozes, se tem uma entrada difícil, mas o baixo dá uma deixa que te facilita toda a vida. A gente parece que descortina o ouvido, a visão. Além disso, o coral me instigou a trabalhar como cantor e como regente, dentro da música e não ser apenas violonista, como eu fazia: estudava e tocava violão, antes de entrar no coro. Hoje, me vejo mais como regente que como violonista. Eu estudava violão, tinha um repertório super bacana, tocava bem e hoje sei que toco 60% do que eu tocava, uso o violão como instrumento de trabalho, nas contações de histórias que faço, do que como instrumento. [risos] E voltei minha atenção para isso e o treinamento é o tempo todo. O tempo todo você está ouvindo música, entendendo que acorde é aquele, perseguindo uma das vozes. Passei a me entender como um ser cantante e não somente instrumentista e, apesar de não ter a técnica vocal mais refinada, conseguir desenvolver isso em mim e fazer outros seres humanos cantarem. (...) Vejo também que, assim como eu, muitas pessoas optaram pela música depois de vivenciar as experiências do Coral Unifesp. Tem gente cantando, tem gente regendo, tem gente como preparador vocal. Gente levando música para as vidas de outras gentes.(NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Ricardo Barison”, 09/09/2022)

Tanto nas palavras do Ricardo, do maestro Eduardo Fernandes e de outros entrevistados, a ideia de que o Coral Unifesp desperta para o interesse profissional pela música foi muito citado em todas as respostas, por ser um coro que, embora amador, não profissionalizante, realiza projetos com esmero e competência, possivelmente despertando

a chama da música em alguns participantes. Foram citadas pessoas que passaram a estudar instrumentos ou canto, ou se tornaram regentes e preparadores vocais, pessoas que passaram a fazer arranjos vocais e instrumentais, sempre em decorrência da participação por algum tempo – ou muito tempo – no Coral Unifesp.

Eduardo citou o fato de iniciar algum projeto coral que passou a não caber em sua agenda e algum regente pertencente ao coro, a exemplo, o próprio Ricardo, ter assumido o posto junto a este projeto. Inúmeros foram os casos citados de novos arranjadores, instrumentistas, percussionistas, regentes, preparadores vocais e até mesmo novos atores que passaram a fazer suas carreiras após ou durante sua passagem pelo Coral Unifesp.

6.5 Do Pertencer ao Coral Unifesp à Sensação Individual de Pertencimento

Pertencer a um grupo significa “fazer parte” deste grupo. Por si só, esse fator não contribui nem sinaliza nada a direção alguma, pois todos pertencemos a um grupo de estudos, uma equipe de trabalho, uma comunidade no bairro ou condomínio onde moramos, ou mesmo pertencemos a um grupo coral, simplesmente por integrarmos o grupo, por compartilhar o espaço, as responsabilidades, os direitos e deveres daquele grupo. No entanto, a sensação individual de pertencimento é algo revelador, que pode balizar os estudos e indicar alguns sinais para os quais um determinado grupo social obtém seus êxitos coletivos.

Na primeira entrevista com o maestro Eduardo Fernandes, ele relatou por diversas vezes a participação dos coralistas, ativamente, mas decisões do grupo, se voluntariando, participando das decisões e escolhas do grupo, que espetáculo seria elencado para o ano seguinte. Diversas falas do maestro e dos coralistas, ao longo deste relato de pesquisa, trouxeram apontamentos de que o sentimento de pertencimento do grupo é muito forte, a preocupação dos integrantes no bem-caminhar dos processos é muito claro. Mas não tínhamos, ainda, destacado desta forma. Trago uma fala desta primeira entrevista, quando o maestro versava sobre suas experiências com os diversos diretores cênicos com quem trabalhou. Destaco o momento em que ele cita a ação dos coralistas junto ao processo de criação das cenas e do espetáculo como um todo, trazendo elementos e informações relevantes ao mesmo:

Quando a gente fez o “Caymmi, Lendas do Mar”, a gente veio de antes no espetáculo do “O Grande Circo Místico”, que foi um marco para nós. O coro estava muito bom, a gente fez durante anos, foi muito bom e todos do coro permaneceram por projeto seguinte, no ano seguinte, que foi o Caymmi. Então eu tenho pra mim que no Caymmi, eu tive o melhor coro: todos os naipes eram muito bons. Eles eram Fortes tanto cantando, tanto musicalmente, quanto também eram fortes ativamente, participando de tudo, sugerindo, contribuindo. Então, de fato, o coro contribuía muito fazemos muitas reuniões e discutíamos com o Puebla sugerindo ideias para a cena: que tal a gente fazer dessa forma, porque eu li num livro que o Caymmi fala isso, isso e aquilo. Então não era aleatório. Era um repertório difícilíssimo e o enredo fala a mesma coisa o Pescador vai pra praia pesca morre a mulher chora. Então basicamente era isso criar cenas em cima disso era difícilíssimo exigia muita originalidade. Tem o vento, a lemanjá enfim... (...) Aí fomos na casa dele uns 3 ou 4 cantores daqui que são muito proativos e lembro sentado na cozinha, tomando café, nós fomos rascunhando a cena. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes 1”, 18/08/2022)

Este é um dos exemplos em que é possível compreender o grau de interesse para que as coisas deem certo no espetáculo. Por que algum participante deveria se preocupar com os processos de criação de uma ou de várias cenas? Ou buscar na literatura informações e elementos sobre o compositor Caymmi? Tradicionalmente, esta seria uma função dos diretores e a função do cantor é comparecer aos ensaios e estudar suas linhas melódicas, saber sua movimentação cênica individual, etc. Mas esta sensação de pertencimento, de querer o melhor para o grupo, porque ele é importante para si é um dos grandes fatores para o sucesso dos projetos do grupo.

Esses dados de bem estar e de não desejar deixar o grupo emanam do campo implicitamente na fala de vários entrevistados, na roda de conversa, sem deixar este termo exposto, de certa forma. Mas é durante a última entrevista com o maestro Eduardo Fernandes, quando ao ser questionado sobre os porquês de os coralistas permanecerem no coro, ele trouxe esta questão de maneira mais explícita, além de ter destacado alguns aspectos, relacionados à qualidade do trabalho e sobre se descobrirem capazes de aprender a cantar e atuar, desenvolvendo seus aspectos artísticos. Edu explanou por quase 18 dos 24 minutos do tempo total desta resposta, dando ênfase a um aspecto social importante: a sensação de pertencimento. Destacarei parte do seu discurso a este respeito:

Num determinado ano a gente resolveu que iria informatizar a bilheteria. Então, duas meninas chegaram aqui, a Juliana Nishiyama e a Júlia e foram atrás de um aplicativo onde as pessoas reservassem e pagassem o ingresso online. Isso em 2016, onde ninguém fazia isso e elas foram atrás.

E em 2018, quando a gente fez [o espetáculo] “Cantos de São Paulo”, a gente já fez programa digital, com QR code, um programa lindo completo com todos os compositores, fotos, nome das músicas, dados, depois te mando o link. E você acha que foi eu que fiz? Eles tomaram iniciativa, eles tiraram as fotos, cada foto linda, com estética. Então, sentem que aqui o trabalho permite que eles possam fazer sempre algo a mais do que, entre muitas aspas, cantar apenas: o trabalho permite que eles cantem, permite que eles encenem, permite que eles participem da produção, que participem da divulgação, das decisões do repertório, pois decidimos em conjunto. (...) **Aqui tem uma rede de solidariedade**, que é muito interessante: “quem vai fazer a luz?”, pois a gente não tem dinheiro pra pagar iluminador, e aí sempre tem a namorada ou namorado de algum cantor ou cantora que tem uma certa familiaridade e em 2 ensaios já pega o jeito e faz a luz; ou é um ex-cantor, uma ex-cantora, que já participou aqui e quer ajudar de alguma forma, pois às vezes a pessoa não pode continuar cantando, por mudanças na vida, mas ela tem os amigos dela aqui, ela gostou do projeto, mas não pôde estar aqui, então ela vem para ajudar em algo, na bilheteria, atrás do palco. (...) A gente está em processo daquela questão da vaquinha que eu te falei⁴⁶, mas ainda só na ideia. O Rodrigo veio no último ensaio e disse: “Edu, eu posso já ir falando com as pessoas, vendo quem já fez, como funciona, pois, estou muito preocupado. Precisamos ver quais são os caminhos, fazer uma reunião logo, para não deixar muito pro fim do ano.” Eles se preocupam, querem resolver. Outro caso só essa semana foi do Felipe [Areias], o menino novato: lá na despedida da casa da Nilza, ele simplesmente filmou tudo editou tudo no mesmo dia, e encaminhou antes mesmo da meia-noite pra todo mundo. Isso sem ninguém pedir pra ele. Ele trabalha com alguma coisa de fotos, publicidade. As pessoas usam do seu lobby profissional para beneficiar o coral. Ele já disse que quer dar uma mexida no Instagram fazer alguns vídeos, entrevistas sobre o espetáculo, deixar disponível nas redes (...) No espetáculo “A era do rádio”, a gente fez por 3 anos e o Cassiano, que era um rapaz que já tinha cantado com a gente no [espetáculo] “O Grande Circo Místico”, no “Caymmi”, no “Dos Festivais”, teve que sair do coral. Mas ele veio fazer a sonoplastia da era do rádio. E sabe o que é a pessoa vir por três anos, de graça em todos os concertos, abrir o seu computador, e fazer essa sonoplastia? Sem ganhar nada, porque aqui estão os amigos dele, porque aqui ele cantou, porque aqui ele deu o sangue dele, porque ele sabe que ele faz parte disso. Lembra que eu te falei que a gente foi em dois carros pro Rio, numa apresentação, num bate e volta? Um dos carros era dele. (...) Tem uma coisa que acontece muito aqui que é aquela coisa de você **se sentir parte** e de **se sentir bem sendo útil**, querendo que a coisa aconteça. E eu vejo muito isso em

⁴⁶ Em outro trecho da entrevista, Eduardo esclarece sobre a maneira que o grupo contrata os diretores cênicos, utilizando verba da bilheteria de espetáculos anteriores, bem como a verba para encomenda de arranjos, aluguel do equipamento de iluminação, dentre outros gastos. Como o projeto do “Trivias em Canções – Retalhos de Cenas” durou os 3 anos da pandemia, sem bilheterias desde 2019, a verba do caixa foi se consumindo, mantendo o trabalho da diretora cênica e tiveram a ideia de fazer uma vaquinha virtual para gerar arrecadação para terminar de pagar o contrato com a diretora cênica. A Unifesp não provê mais esta verba, há mais de 10 anos.

praticamente todos os cantores, cada um **se sentindo orgulhoso por fazer parte e querendo manter a coisa dando certo**. Em muitos momentos conseguimos isso, muitos mesmo. Eu acho que tem uma **sensação de pertencimento, de lugar, de vínculo entre as pessoas, de vínculo com o propósito do trabalho**. (NOTA DE CAMPO, “Entrevista com Eduardo Fernandes 3”, 19/08/2022)

A partir disso, comecei a analisar os dados já obtidos e observar o comportamento dos coralistas, nesse sentido. Surgia, a partir do próprio campo, um fator não pensado inicialmente por mim. Veio deles o objeto “sensação de pertencimento”, como o bem-estar criado naturalmente por se sentir parte daquele grupo. É uma espécie de sentir o clima do grupo, sentir seu funcionamento, identificar-se com isso, se sentir acolhido e sentir uma vontade nata em colaborar com algo, dar uma contrapartida, fazer dar certo. Também, de maneira natural, é percebido pelos cantores que os que assim não se sentem ou não se identificam no grupo, naturalmente evadem o mesmo.

De acordo com Tuan (1983, p.74), o pertencimento abrange lugares ou pessoas, pertencer a um espaço, pertencer – mesmo que não literalmente – a alguém. A exemplo disso, há pertencimento referente a laços familiares, a ser membro de uma igreja, de uma escola, de um município, dentre outras relações maiores ou menores, que vão se estreitando através de vínculos, referenciando valores. O autor diz que o lugar é balizado pelo tripé: percepção, experiência e valores.

Neste caso, os lugares geralmente preservam elementos carregados de valores. Larrosa (2011) tem a premissa de que “Experiência é isso que me passa”, tudo que é exterior, tudo que está impregnado ao ambiente e pode ser percebido pelos sentidos e, dessa forma, o que pode ser apreendido do EXterno para o INterno⁴⁷. Holzer (1997, p. 79) aponta que o “lugar” está imerso na intersubjetividade. Para o autor, “o momento em que o corpo, como elemento móvel, coloca-se em contato com o exterior, localiza o outro corpo, comunicando-se com outros homens e conhecendo outras situações”.

O autor destaca que o sentimento de pertencimento é uma forma de incentivar as pessoas a valorizarem e cuidarem do lugar que estão inseridos. A ideia de pertencimento institui uma identidade no indivíduo, que o fará a refletir mais sobre a sua vida e seu

⁴⁷ As palavras “esterno” e “interno” foram grafadas com os prefixos EX e IN com destaque em maiúsculo propositalmente para enfatizar o fluxo do movimento do EX para o IN, do externo para o interno, como descreve os processos de Experiência e, neste momento, também de pertencimento.

entorno, desencadeando uma postura crítica e reflexiva dentro do local onde ele se encontra.

Para os integrantes do Coral Unifesp, pertencer a ele é muito mais do que ter passado no teste e ter a permissão para cantar no grupo; pertencer a ele é ter esse cuidado com o preservar histórico do grupo, o que ele já construiu, o que ele já conquistou; pertencer a ele é ter orgulho de ser uma peça na engrenagem, de ser uma parte do todo; pertencer é poder doar seu tempo para questões que vão além do cantar, do representar o que canta: é se envolver em pequenas tarefas, que se tornam grandes tarefas, como cuidar das redes sociais, providenciar orçamentos de tecidos para figurinos, se voluntariar para auxiliar de direção ou de produção, configurar um aplicativo de venda de ingressos, fazer fotos e vídeos para divulgação, estar na bilheteria, entregar serviços profissionais – quando de uma área específica – e não cobrar do coro, doando sua mão de obra ou matéria-prima. E tudo isso porque lhe dá prazer realizar esta tarefa em prol de algo que sentem que pertence a eles também.

Realizei a decupagem das entrevistas e categorizei os dados, de modo a expressar, por meio do trecho de algumas entrevistas, os extratos que se relacionavam com esse modo de se enxergar dentro do grupo, expondo, seja implicitamente, seja explicitamente, esta sensação de pertencimento, por meio de diferentes situações, visões e até mesmo funções dentro do grupo. Acompanhe os excertos a seguir:

Adriana – O Coral exerce, para mim, uma função de espelho do que somos e sentimos. Eu tenho hábito de chegar após o início, por conta do horário que saio do meu trabalho e trânsito. Ao chegar, entro sorrindo e mandando beijo para todos e todos devolvem esse carinho. Uma vez que eu não estava bem, entrei com semblante fechado. Logo começaram a mandar beijos, ao longo do ensaio. Perceberam que eu não estava bem, ou como habitualmente costumava ser e logo aquela energia me transformou (...) Sinto que ali é meu lugar. Na pandemia, que ficamos longe das pessoas, do palco, da plateia, eu sofria por não poder estar ali. Se um dia eu não puder cantar, me faltar a voz, ou as condições de estar colaborando com o grupo com minha música, quero estar nos bastidores, na produção, na coxia, na bilheteria, na divulgação. Mas não me imagino longe deles, após 31 anos. (...) Se eu precisasse parar de frequentar, nem sei como seria difícil [se emociona]. É muito essencial para mim. Eu estou mais da metade da minha vida no coro.

Ricardo Barison – Existem coros e coros. Já participei de alguns como cantor, regendo outros, mas parece que o Coral Unifesp é diferente. Parece que tem um feitiço, sabe? [risos] É uma coisa que acho muito bonita nesse coro, a cumplicidade do pessoal, a vontade de estar junto, a

unidade do coro. Até, quando entra alguém que fica mais apático, não se envolve, não se enturma, ou que mais falta do que vem, a gente já olha e diz “essa pessoa não vai durar muito” e realmente não dá outra. O barato desse coro é que somos um “coro amador” no sentido real da palavra, que “ama” fazer isso e que abraça mesmo e vai fazer. São várias realizações: a pessoa está cantando, está atuando, se apresentando, está quebrando paradigmas, rompendo expectativas do seu público individual, que espera vê-la cantando com beca e pasta na mão, e de repente a vê num espetáculo, num palco, manifestando as várias facetas da arte. Eu, como arte-educador penso muito nisso, que costumamos colocar a arte em caixinhas: “agora a música, agora o teatro, agora a dança”, mas acabamos destruindo todos estes castelinhos e construindo um melhor e mais complexo. E as pessoas gostam disso, querem isso, se sentem parte disso. Com o passar do tempo, é um elo que os une.

Álvaro Cueva – Eu estou envolvido com o Coral Unifesp até o pescoço e há muito tempo, de modo que não me vejo, ao menos por enquanto, longe deles. Nem vou levar em consideração a grande amizade pessoal que tenho com Edu, mas os ramos e galhos que o coro foi me envolvendo ao ponto de eu me sentir numa simbiose, às vezes. Veja bem: aqui eu conheci minha esposa; me casei e meus filhos, minha família é fruto da minha relação com o coro. Eu tenho formação em teatro, sou compositor há décadas, tenho meus discos gravados, músicas nas plataformas digitais, mas aqui no Coro este espetáculo [Trívias em Canções – Retalhos de Cenas] já é o terceiro espetáculo meu com o coro, o que chamamos de espetáculos autorais, porque pegam minhas músicas para servirem de roteiro, de história a ser contada e cantada. E ao mesmo tempo que tenho minha imagem mental ao criar uma composição e cantá-la, me sinto honrado e também deixo livre a leitura que o arranjador fez da minha música, dando uma cara nova, a interpretação que o maestro fez, a leitura que o diretor cênico imprimiu para a montagem da cena. Me permito agregar, desconstruir, dou palpites, quando sou consultado, deixo livre também. E me sinto bem em estar ali sendo um elo da corrente, quando sou apenas um tenor do coro, ou quando sou o tenor, o compositor, o amigo, colaborando com mais de um elo.

Carlos – Quando soube que poderíamos fazer o arranjo de uma das peças do Álvaro para o Trívias, eu e o Felipe [Truglio] nem acreditamos. Como que o Edu deixou uma coisa dessas? [risos] Mas a gente sabe. Foi um desafio, porque a música não era simples de harmonia, de ritmo... ficou um dos arranjos mais difíceis de soar, com dissonâncias. Mas a gente sabe... o Edu gosta de fazer a gente se sentir parte daquilo, dá sempre um voto de confiança, dá uns pitacos, poucos, no arranjo, mas confia nas pessoas, nos ex-integrantes que foram e são arranjadores. Tem muito disso, de estimular a gente e de a gente sentir o resultado depois, querer aprimorar e fazer de novo.

Juliana – Não é pra qualquer um ensaiar nos horários que a gente ensaia. Olha, estar em São Paulo até dez da noite, numa sexta-feira, pegando metrô pra voltar pra casa, a cidade cheia de atrativos. Tem que ter muito amor. [risos] Além de cantar no meu time de contraltos, me sinto muito

bem assessorando os diretores, fazendo parte da produção. A gente corre atrás de coisas de figurino, de cenário, fala com figurinista, vai em lojas de tecido, fala com os integrantes, ajuda numa marcação de cena que a diretora pediu, ajuda a conseguir mais ajuda por parte dos amigos. É bilheteria, é aplicativo de bilheteria, que tudo vai se aprimorando, né? E é muito gostoso sentir o coração pulsar e ver que está dando certo.

Felipe Moreti – Creio que a integração seja uma das maiores experiências que o coro nos proporciona, de a gente perceber que, em grupo, a gente funciona muito bem. A sensação de estar no grupo, de ser do grupo, de interagir com o grupo traz um bem-estar enorme e isso está ligado também com o social e com o querer fazer bem o trabalho. A interação é muito importante, a gente pensa que canto coral acontece em grupo. (...) Acho que o coral é um grande desenvolvimento de pessoas. Sabemos que somos um coral amador, a gente sabe que faz um trabalho de muita qualidade dentro das nossas possibilidades e a gente tem um regente que exige bastante do nosso grupo porque sabe que a gente consegue entregar. Para mim, as melhores palavras, para resumir, seria desenvolvimento, integração e pertencimento.

Felipe Areias – Este é meu primeiro ano no coral, mas senti que, conforme passavam os ensaios, as pessoas me acolhiam mais. Teve aquele primeiro momento da sua pesquisa, que acho que contribuiu, pois todos puderam se apresentar, falar de si, dos porquês de entrar no grupo. Quando percebi, estava saindo com o pessoal após o ensaio, e editando vídeos da despedida da casa da Nilza, e elaborando material para as redes sociais do coral e, quando vi, eu era “o homem da lua” [personagem de uma das peças do espetáculo “Trívias em Canções – Retalhos de Cenas”, de igual nome]

Luciano - O coral desenvolveu o hábito de conversar e decidir, ao final do ano, sobre qual será o novo espetáculo, e de que forma ele será realizado. Literalmente é dada voz aos seus participantes. Percebo que para o maestro, quando os participantes são convidados a acompanharem o processo decisório, de alguma maneira, passam a se comprometer mais com o grupo e com os espetáculos, passando a estabelecer uma relação muito mais forte com o produto final do coral. Esta é a atitude de um educador, que ouve e não apenas se faz ouvido.

Esses depoimentos, cada um descrevendo um momento, uma história, uma vivência, denotam a maturidade e a reflexão dos integrantes acerca deste viés do trabalho, desta chama viva dentro do grupo. O aspecto sociocultural que os participantes experimentam no Coral Unifesp é um fator educativo e enriquecedor, tanto para o próprio indivíduo quanto para o grupo, um retroalimentando o outro.

7. O CERRAR DAS CORTINAS: AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cerrar das cortinas de um teatro não simboliza o encerramento de um espetáculo, representa o fim de uma sessão deste espetáculo, reabrirá no dia seguinte e na semana seguinte e depois viajará para outras cidades alcançar novos ouvidos e olhares. Da mesma maneira, esta discussão não se encerra aqui com este relatório de pesquisa. Há muito que ser estudado e ser exposto em relação a este tema.

Para ter acesso à compreensão do meu tema, busquei elencar as características do coro cênico para consolidar o que “não era” coro cênico, para depois compreender o que “era” coro cênico, uma vez que, mesmo entre os praticantes desta arte divergem, ou mesmo, não procuram pensar acerca do conceito e do nome deste gênero coral. Então, o coro cênico não é o gênero musical, porque, apesar de o cantor estar interpretando uma cena, contando uma história através da música cantada, no musical, um solista, ou duplas, ou trios, ou mais pessoas cantam com microfones de lapela, acompanhados por um instrumento, sendo um gênero mais voltado para o teatro cantado; não trata-se de ópera, que também é um gênero musical com características de teatro e música, com personagens que contam uma história através do canto, com orquestra, uma impositação vocal própria, enfim, um gênero bem consolidado musicologicamente falando.

Então, embora não fosse o foco da pesquisa, fez-se necessário investigar o que é coro cênico, então. O coro cênico, de maneira objetiva, é um coro que canta músicas brasileiras, interpretando as canções que cantam com movimentos em palco, com elementos do teatro e da dança. Então, em primeiro lugar, o coro cênico é um CORO, com sopranos, contraltos, tenores e baixos e o coro é a estrela do espetáculo, mesmo nos casos em que possa haver um solista, ao contrário do musical e da ópera, que, em casos de haver um coro, ele é coadjuvante frente aos personagens.

Alguns regentes entendem esse termo coro cênico como genérico, pois todo grupo que sobe num palco e é um coro, é um coro que está em cena, nem que for uma cena estática, segurando uma pasta e cantando. Não deixam de ter razão, ao pensar na raiz da palavra. No entanto, porque um coro se chama apenas “coro” e o outro se chama “cênico”, trazendo para o nome algo que realce justamente a questão de estar em cima do palco

diferenciando-se pela questão da cena? Conforme define Bucci (2010, p. 4), Coro Cênico é “um grupo de pessoas que se reúne com o objetivo de produzir, expressar-se e comunicar-se através de um produto artístico híbrido que contempla duas linguagens: o canto coral e o teatro”.

Pelas características peculiares do Coro Cênico, bem como o seu histórico, evidencia-se que esta atividade teve sua origem no Brasil, com o repertório assentado na nossa música popular e folclórica. Do mesmo modo, as produções de espetáculos dessa linguagem do canto coral são predominantemente brasileiras. Indubitavelmente, após a pesquisa, relaciono o coro cênico ao nosso país na mesma proporção em que musicais da *Broadway* são genuinamente atribuídos como um gênero americano.

As montagens de espetáculos unindo o canto coral com cenas teatrais – seja um espetáculo inteiro, com enredo, elementos de cenário e figurino, seja numa canção isolada – tem sido recorrente nos últimos anos. No entanto, grande parte dessa prática não é levada para estudo nas universidades, nos programas de mestrado e doutorado. Acabam se perdendo no espaço e no tempo, em relação a registros acadêmicos e reflexões acerca dessa prática, seja no âmbito pedagógico, seja no âmbito performático. A questão parece ficar restrita aos âmbitos da própria prática e de cursos rápidos em Festivais de Músicas.

Em outras palavras, a quantidade de trabalhos práticos não está ajustada à quantidade de estudos sobre o tema. Por um lado, na revisão de literatura, os pesquisadores sentem-se sem bases sólidas para moldar os alicerces do seu estudo; por outro lado, há uma infinidade de aspectos relevantes que colaboram com o fortalecimento da área, no campo científico. Quanto mais se produz numa determinada área, mais se tem a dizer sobre ela, mais numerosas serão as reflexões e contribuições e a própria prática tende a se retroalimentar dos resultados obtidos nas pesquisas. Somente com mais pesquisas sobre a temática de Coros Cênicos poderemos reduzir a discrepância entre o fazer musical desta prática e as pesquisas na área.

Os cantores selecionados para participar do processo passam por uma avaliação de afinação, aprendizagem melódica, por repetições e compreensão rítmica, por repetições. Quando o resultado não atende às necessidades do grupo para o momento _ seja por um excesso de cantores de um naipe, em detrimento de outro, seja por critérios ainda não suficientes para acompanhar os desafios do grupo para aquele ano – o maestro

sugere um de seus outros grupos ou grupos de regentes amigos que atendam a expectativa daquele cantor, por vezes, um outro coro cênico ou mesmo um coro que vá desenvolver potencialidades ainda latentes naquele indivíduo, sugerindo ao candidato que, após participar daquele grupo sugerido por um período – que, segundo o maestro, varia de 6 meses a 2 anos – o mesmo pode retornar para uma nova avaliação.

Apesar de haver um certo rigor na seleção de cantores, nos quesitos supracitados, a foi descartada a hipótese inicial de que para esta atividade, os cantores deveriam ter algumas outras faculdades – avaliadas em teste –, como independência vocal para cantar sem o naipe e sem o regente, técnica vocal desenvolvida, visão espacial periférica e ouvido harmônico. Segundo o maestro Eduardo, após avaliar afinação, aprendizagem melódica e rítmica, basta que o cantor tenha “disponibilidade” para ensaiar e “generosidade” para saber que sozinho ele não faz nada; ele é apenas uma peça da engrenagem. Todos esses quesitos técnicos são desenvolvidos ao longo do processo, com auxílio do maestro e dos cantores mais experientes no grupo, que praticam deliberadamente o quesito “generosidade”.

Esses cantores são pessoas que tem alguma relação com a Unifesp, nos cursos da área de saúde – professores, alunos e funcionários - ou membros da comunidade externa, que conheceram o grupo em apresentações, em materiais de divulgação, ou advindo de cursos livres de música ou teatro. É um grupo bastante heterogêneo em termos de idade, conhecimento musical ou relação profissional com a música, a tal modo que posso afirmar que o motivo maior que os aproximou e os mantém unidos, como grupo, é a qualidade do trabalho, da maneira como o grupo é conduzido ativamente pelo maestro e pela direção cênica, montando espetáculos incessantemente. Muitos participantes citaram o motivo de ingresso e também de permanência no Coral Unifesp é o desejo por investir seu tempo e energia num coro cênico, por preferirem um coro que engloba as duas linguagens, que produz espetáculos.

Outra, das razões principais de os participantes se manterem no grupo é a sensação de pertencimento ao mesmo. Em diversos trechos de entrevistas e por meio de minhas observações, ficou constatado que os participantes sentem prazer em ajudar, em oferecer o que tem de melhor em si pelo coro e para o coro. Isso se estende desde atividades manuais, materiais de divulgação para redes sociais e impresso, edição de

vídeos, programas de concerto, iluminação, projeção, bilheteria, vaquinhas e arrecadação de fundos, assistência de direção cênica, produção – figurinos e adereços cênicos – dentre diversas outras atividades que os coralistas tomam para si tais iniciativas.

Assim, além dos vínculos dessa natureza técnica com o coro, os participantes desenvolvem outras relações sociais que extrapolam o ambiente de ensaio do coro, partindo para bares, lanchonetes, restaurantes, casas uns dos outros e, a partir daí, passam a frequentar aniversários, alguns namoram ou mesmo se casam. O próprio maestro se casou com uma então coralista, o tenor e compositor Álvaro Cueva também relatou ter conhecido a esposa no coro. E numa metrópole como São Paulo, as pessoas relataram estar paradoxalmente mais isoladas e confinadas, tanto por questões da pandemia, entre 2020 e 2022, quanto pela vida atribulada comum de uma cidade como São Paulo.

Por meio das observações participativas, rodas de conversas e entrevistas individuais, pude perceber que o coro é um grande laboratório de auxílio mútuo, para quem chega, tanto por parte do regente e regente assistente, quanto por parte de coralistas mais experientes e com mais tempo de coro.

No que se refere aos aspectos musicais nos ensaios, durante o trabalho técnico de aprendizagem das obras até o alcance do resultado desejado – fase em que muito se repete, muito se treina – o regente também discutiu sobre emissão vocal, respiração, sustentação de notas, timbres mais ou menos desejados para determinadas canções, recursos para alcance de fortes e pianos, a atenção auditiva e espacial para sentir o seu entorno no palco o que, de uma certa forma, incute nos cantores, paulatinamente, um progresso na sua maneira de praticar o fazer musical na atividade de Coro Cênico. Além disso, os dados das rodas de conversas e das entrevistas, apontam que o maestro Eduardo Fernandes é visto como um regente educador. A maneira como o grupo enxerga seu líder é essencial para a confiança no trabalho.

O processo de educação musical no Coral Unifesp é diário e contínuo. Como na maioria dos coros, os ensaios representam momentos técnicos, de repetição, de correção, de burilamento musical, é perceptível a maneira como o regente, o regente assistente e os integrantes deliberam sobre arte, espetáculo, sobre o uso das diversas linguagens artísticas – música, teatro, dança e literatura – conversando entre si para

produzir uma cena, chegar a um entendimento de uma determinada abordagem artística, de um determinado contexto de um enredo, de um compositor ou de um gênero de música brasileira. O coro, mesmo sendo não profissional, demonstra uma maturidade artística, resultante do meio que estão inseridos e de discussões trazidas também pelos diretores cênicos que trabalham com o grupo, projeto a projeto.

In loco, pude observar que o coro desenvolve habilidades e experiências formativas em seus participantes, no que diz respeito a competências peculiares ao coro cênico, necessárias a um coralista de modo geral:

- Cantar desvinculado do naipe, para alguns, era algo desafiador no início que foi sendo superado gradativamente. Alguns participantes, desde o começo, descreveram um certo deleite em ouvir as outras vozes lado a lado, tentando colocar a sua. Outros descreveram sentir microrregiões do coro, com um integrante de cada naipe, que, somados, dão uma massa sonora.
- Fazer movimentos e expressões corporais e faciais junto com o canto é um outro desafio que os integrantes desenvolvem no coro. É um passo a mais do que estar meramente desconectado do seu naipe. Alguns cantores iniciantes relataram que nos primeiros movimentos cênicos, nem percebiam que tinham, sem querer, parado de cantar, tamanha concentração nos movimentos, mas que ao longo do processo, foram aprendendo a realizar as duas coisas com qualidade.
- Cantar sem a presença do mastro, à frente do coro, também é um processo paulatino. O maestro trabalha a leitura das obras, depois o aperfeiçoamento das mesmas, sempre ao piano, e, saindo da frente do coro, aos poucos, batendo palmas e contando de longe e o grupo vai aprendendo a se ouvir, a respirar junto. Alguns coralistas que já cantam ou cantaram em outros coros não cênicos, onde a figura do maestro é preponderante para o fazer musical, principalmente nas performances, relataram que sentiram uma certa dificuldade inicialmente: “Aqui ele não fica [à frente do coro]”, estranhou uma coralista.

- Ganhar independência da partitura em tempo recorde é uma das características do Coral Unifesp. Foram poucos os ensaios que os integrantes estavam presos a elas. Logo após a leitura, os integrantes vão se acostumando a não se apoiarem nela, independente da idade, pois, no processo de cantar sem regência, o maestro costuma pedir para cantar caminhando pelo espaço e a partitura é um entreposto entre a fluidez desta caminhada. Participantes chegaram a relatar que levaram alguns ensaios para imprimir as partes e quando, enfim, a pasta estava arrumada, era solicitado que todos fechassem as pastas e cantassem decor, ferramenta indispensável para quem vai se movimentar, cantar utilizando todo o corpo num processo interpretativo.
- Aprimorar o ouvido harmônico é um ganho que o coro cênico oferece a seus cantores. No Coral Unifesp, mesmo os cantores com o ouvido bem desenvolvido, aprendem a potencializá-lo ainda mais. O maestro não está a frente do coro para dar nenhum tom, como usualmente ocorre nos coros não cênicos. A tonalidade é dada por um fragmento melódico que induz os coralistas a entrarem, cada naipe no seu tom. Mesmo em casos de canções acompanhadas por instrumento harmônico, como violão ou piano, cada integrante de cada naipe torna-se responsável por saber qual é a sua nota de entrada, o que é uma tarefa complexa, quando não há um despertar para a acuidade auditiva para tonalidades e harmonias.
- Desenvolver a teatralidade, a espontaneidade dos movimentos, a naturalidade das expressões faciais, a acuidade da visão periférica são também Experiências formativas desencadeadas pelo coro cênico, uma vez que a grande maioria nunca trabalhou como ator em nenhuma fase de sua vida. Essas habilidades são desenvolvidas em jogos teatrais, que buscam a consciência corporal e espacial, que serão precursores dos movimentos cênicos e da cena propriamente dita.
- Lidar com o palco, cenário, marcação de luz, adereços, figurinos, maquiagem e todo um universo do teatro, muitas vezes com pequenos ou grandes personagens, movimentação de coxia, declamação de prosa ou de

poesia, vivências na área de produção é uma Experiência formativa que apenas o coro cênico desencadeia nos participantes que cantam o enredo dos espetáculos.

Dessa forma, é possível afirmar que unir novos elementos de teatro e dança à arte do canto coral é uma fonte geradora de novos desafios, que possibilitam novas Experiências, que culminam em novos aprendizados. Além disso, alguns coralistas testemunharam que apenas após praticarem a movimentação cênica de uma canção, chegaram a um grau maior da compreensão e interpretação da própria canção que já estava sendo estudada a algum tempo. Em outras palavras, a união de música e teatro, na constituição da essência do coro cênico, modifica os cantores como artistas, uma vez que uma linguagem artística retroalimenta a outra e, assim, potencializa a expressão da outra – a música é potencializada pela existência da movimentação cênica e a cena é potencializada pelo texto, melodia e harmonia da música.

No entanto, não são apenas conteúdos musicais e artísticos que são desenvolvidos pelo coro cênico. Os cantores relataram ser pessoas melhores e mais felizes por participarem do Coral Unifesp, tanto pelo papel social que a convivência num grupo coral gera, quanto pelo crescimento pessoal que o grupo traz para o indivíduo. No discurso de muitos dos coralistas, percebi que a proposta de conversar sobre as práticas do Coral Unifesp e suas implicações no processo de aprendizagem musical e na sua formação como artista trouxe muitas reflexões acerca da transformação e do crescimento de cada um enquanto artista e enquanto indivíduo. O maestro Eduardo Fernandes, por mais de uma vez mencionou que não são muitas as oportunidades que o coro tem para se reunir e refletir sobre seus próprios feitos e sobre o crescimento de seus integrantes enquanto cantores. Uma das conclusões a qual muitos chegaram e citaram foi a de que cantar em coro, aliando expressões corporais, faciais e movimentação em palco fez sua compreensão do texto melhorar, ou mesmo potencializa a sua performance musical. É um “virar de chave” acerca do seu papel frente a atividade e do papel da atividade frente à vida.

Uma das hipóteses levantadas por mim, ao elaborar o roteiro de entrevistas, era de que as apresentações e o sucesso junto ao público eram fatores preponderantes para a permanência no coro. Apesar de todos gostarem e preferirem plateias calorosas, que riem nos momentos esperados, que se emocionem em outros e que aplaudam em pé, me

surpreendeu o fato de não ser esse um motivo que os impelisse a permanecer. Relataram que, por vezes há plateias frias, ou mesmo sessões que não lotam ou não são bem divulgadas, mas que fazem com a mesma energia e com a mesma vontade para um, para dez ou para trezentos; para os acalorados e interativos ou para os mais introspectivos. O motivo maior de fazê-los permanecer é o processo, é se desafiar, se propor a projetos novos a cada ano ou temporada, é cantar semanalmente, é poder, sim, se apresentar em São Paulo, aos amigos, familiares e amantes do canto coral e também em outras cidades que convidarem, é por confiar no trabalho do maestro Eduardo Fernandes e demais diretores cênicos parceiros, é poder desenvolver-se como artista, como cantor e “sentir a cultura pulsando em suas veias”, como mencionou um dos entrevistados. Em suma, é sentir-se parte desse todo.

Ademais do fortalecimento de vínculos sociais e afetivos e dos aprendizados musicais, teatrais e em demais linguagens artísticas, o coro cênico desdobra Experiências internas nos ensaios e apresentações em aprendizados para a vida, que transformaram os indivíduos nos seu próprio cotidiano, o que parece ser um motivo que retroalimenta o deleite dos participante em decidirem permanecer no grupo. Essas Experiências provocaram uma mudança de paradigmas, de sensações, de maneiras de enxergar a si mesmo e de enxergar o mundo, com mais sensibilidade e empatia, como foi o caso de aproximação com a realidade dos moradores de rua e das prostitutas; potencializaram o aprimoramento de novas habilidades, como conseguir ouvir mais o outro, saber enxergar melhor o campo visual, fazer duas coisas ao mesmo tempo, melhora do poder de memorização, ter mais segurança e autonomia em outros vieses da vida, como no trabalho, nas relações interpessoais. Não se pode deixar de mencionar a relevância que o coro trouxe para alguns participantes, no campo profissional da música, fazendo-os despertarem para a área de regência coral, preparação vocal, canto, arranjos corais e produção musical.

Assim, pude compreender como todas essas Experiências de formação musical, artística e cultural supracitadas foram construídas durante os ensaios, apresentações e demais ações – momentos de gravações, encontros informais de convivência em bares, restaurantes e lanchonetes, viagens – do Coral Unifesp, corroborando para que ele seja um dos coros cênicos de referência em nosso país, pela quantidade de anos ininterruptos de produção musical de qualidade, pela quantidade de espetáculos montados e apresentados

e por ter renomados profissionais envolvidos com o preparo musical e cênico do mesmo, e especialmente, por ser um espaço de formação musical e transformação pessoal para cada um dos participantes.

8. REFERÊNCIAS

AMATO, Rita Fucci. O Canto Coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Revista eletrônica da ANPPOM*, v. 13, n. 1, janeiro-junho, 2007.

_____; NETO, João Amato. 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.

AMORIM, Raquel. *Estudos de Repertório Coral*. Link em <<https://estudosderepertoriocoral.wordpress.com/samuel-kerr/>>, 2017. Acesso em 20/06/2021.

ARROYO, Margarete. Educação Musical na Contemporaneidade. In: Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002. Acesso em 15/04/2021.

AZEVEDO, Joana Christina Brito de. *Coro Cênico: Estudo de um processo criador*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas – Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia, 2003.

BEZZERRA, Joelma de Almeida e Silva. *O Coro Cênico da Universidade da Amazônia: Experienciando uma identidade a partir de um repertório musical*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Pará (UFPA), 2013.

BUCCI, Magno. *Coro Cênico: Breves reflexões a partir de uma prática I*. Bossa Nova. 2007. Disponível em <<http://www.corocenicobossanossa.com/416277651>>. Acesso em: 18/06/2021.

_____. *Nem todo coro é cênico e nem todo “coro cênico” é cênico: Breves reflexões a partir de uma prática II*. 2010. Disponível em: <<http://www.corocenicobossanossa.com/416277651>>. Acesso em: 18/06/2021.

BOGDAN, Robert e BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto, Portugal: Porto Editora, 1994.

BUZATTO, Marcio. Artigo. *Todo coro é cênico: alguns aspectos*. 2009. Disponível em <<https://silvioaraujo.blogspot.com/2009/11/todo-coro-e-cenico.html?m=1>>. Acesso em 27/09/2021

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. Criação e Arranjo: Modelos de repertório para o Canto Coral no Brasil. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2010.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, Unicamp, 1998.

CRESWELL, John W. *Investigação Qualitativa e Projeto de Pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens*. Tradução: Sandra Mallmann da Rosa. Revisão Técnica: Dirceu Silva – 3ª Edição. Porto Alegre: Ed. Penso, 2014.

DEMO, Pedro. Metodologia do Conhecimento Científico. (Documentário). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=7hLqaJLQ5Q4>>. Acesso em 15/04/2021.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

_____ *Experience & Education*. 1ª Edição. Nova Iorque: Free Press, 2015.

DIAS, Leila Miralva Martins. *Interações nos processos pedagógico-musicais da prática coral: Dois estudos de caso*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011.

FERNANDES, Eduardo G. O Arranjo vocal de Música Popular em São Paulo e Buenos Aires. Dissertação (Mestrado). PROLAM. Universidade de São Paulo, USP, 2006.

FIALHO, Vânia Malagutti. *Aprendizagens e práticas musicais no Festival de Música Estudantil de Guarulhos*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2014.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1990

_____ A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem? OPUS, [s.l.], v. 1, p. 72-78, dez. 1989. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/9/13>>. Acesso em: 23/09/2022.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/musica/grupos/vocal-brasileirao>> Acesso em: 12/07/2021.

GIRALDI, Alice. Samuel Moraes Kerr: O Coral na potência máxima. *Revista Unesp Ciência*. Entrevista. Perfil (sessão). Outubro, 2014.

GOIS, Micheline Praiz de Aguiar Marim. *Como nos tornamos regentes de coro infantil? Um estudo a partir das concepções profissionais de regentes e usos de materiais didáticos*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música. Curitiba, 2020.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX* – São Paulo, Martins fontes, 1995.

GUERRERO, Nicholas Carrer. *Coro Cênico: Uma perspectiva do canto coral*. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza - Escola Técnica Estadual de Artes. São Paulo, 2010.

HAK, Lizandra. Marcos Leite: Maestro da Voz e da Cena. *Revista Música em Foco*. v.2, n.1, p. 35-44. São Paulo, 2020. Disponível em <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/musicaemfoco/article/view/547>>. Acesso em 10/07/2021.

HOLZER, Werther. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. In: *Território*, Rio de Janeiro, ano II, n. 3, jul. / dez. 1997.

HORN, Lucile Cortez. *O Canto Coral na formação de atores: processos, princípios e procedimentos*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2014.

- JANUÁRIO, Daniel; RIBEIRO, Esdras; BURIGO, Giancarlo, GUERRERO, Nicholas Carrer. *Coro Cênico: Uma perspectiva do canto coral*. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza - Escola Técnica Estadual de Artes. São Paulo, 2010.
- LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.
- MADUREIRA, José Rafael & SANTOS, Joyce Amanda dos. Coral Cênico UFVJM: um espaço de arte e formação acadêmica. Artigo. *Revista ELO – Diálogos em Extensão*, 2017.
- MAGRE, Fernando de Oliveira. *A Música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo (USP). 190 p. 2017.
- MARX, Karl. *A Miséria da Filosofia*. São Paulo: Global, 2019.
- MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo. EdUSP/Giordano. 1994.
- MERRIAM, Sharan. *Qualitative Research and case study applications in education*. 2.ed., San Francisco: Jossey-Bass, 1998.
- MICHAELIS. Dicionário online de Língua Portuguesa.
<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Experiencia>, Acesso em: 20/08/2022.
- MORATO, Cíntia Thaís. *Estudar e trabalhar durante a graduação em música: Construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.
- MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, D. F. (Org.). *Novos Paradigmas, cultura e subjetividade*. P. 274-289. Porto Alegre: Artmed, 1996
- MULLER, Cristiane. *O Cantor emancipado: coro cênico como transformador do movimento coral no sul do país*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, 2013.
- _____ Coro Cênico: Conceitos e Discussões. Artigo PPGMUS-UDESC. Florianópolis, 2013.
- OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Instituto de Artes. Campinas, SP. 1999.
- PORTAL ASTRA. Disponível em: <<https://www.astra-sa.com/noticias/index.php/2019/08/28/3-encontro-de-coros-cenicos-reune-corais-convidados-de-jundiá-e-região/>> Acesso em: 11/07/2021.
- PORTAL BARBATUQUES. Disponível em: <www.barbatuques.com.br/workshops> Acesso em: 10/06/2021.
- PORTAL CORAL BOSSA NOSSA. Disponível em: <<http://www.corocenicobossanossa.com/>> Acesso em: 06/07/2021.
- PORTAL CORAL UNIFESP. Disponível em: <<https://coral.sites.unifesp.br/site/>> Acesso em: 10/06/2021.
- PORTAL EXPRESSO 25. Disponível em: <<http://expresso25.com.br/>> Acesso em: 04/07/2021.
- SANTOS, Amanda Rafaela da Cunha & GUERRA, Lemuel Dourado. Coro cênico-performático: implicações para as dimensões educativo musicais e artísticas da prática coral. *Anais*. IN: XVII Encontro Anual da ABEM. São Paulo, 2008.

SCHWARTZ, Gisele Maria & AMATO, Daniel Chris. O movimento no canto coral: estética ou necessidade? Artigo. *Acta Científica*, Engenheiro Coelho, v. 20, n. 3, p. 93-103, set/dez 2011.

SILVA, Wdemberg Pereira da. *O Regente de Coro Acadêmico e a Educação Musical no Canto Coral*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), Programa de Pós-Graduação em Música. Goiânia, 2019.

SOUZA, Ediel Rocha de. A expressão cênica no Coro Universitário da UFPA – CORUNÍ. *Anais*. IN: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2018.

TUAN, Yi Fu. Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

YIN, Robert K. *Estudo de Caso: Planejamento e métodos*. Tradução: Christian Matheus Herrera. 5ª Edição. Porto Alegre: Bookman, 2015.

ZANATTA, Silvia Helena de Souza. *Voz-corpo-movimento: uma nova abordagem expressiva no canto coral*. Monografia (Especialização). Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.

APÊNDICES

APÊNDICE A

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

PLATAFORMA BRASIL

Prezado(a) Colaborador(a)

Convido-o (a) para participar da pesquisa intitulada **“CORAL UNIFESP: O CORO CÊNICO COMO UM ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS MÚSICO-PEDAGÓGICAS”**. Nesta pesquisa o objetivo é compreender como as experiências de formação musical são construídas nos ensaios, apresentações e demais ações do Coral Unifesp, um coro cênico de referência nacional. Neste sentido a pesquisa busca investigar quem são as pessoas que procuram o Coral Unifesp, suas razões para o fazerem e os motivos que as levam a permanecerem no grupo; verificar em que medida estas experiências se concretizam em uma formação musical e como elas se reproduzem e se desdobram no cotidiano dos participantes do coro; analisar de que maneiras o regente conduz os trabalhos para que o coro cênico gere experiências músico-pedagógicas nos coralistas.

A relevância desta pesquisa se baseia em dois pilares principais: as minhas vivências pessoais e profissionais em torno do tema e o meu desejo, como pesquisador, em contribuir com a área de educação musical e canto coral por meio de pesquisas científicas acerca do mesmo.

Os procedimentos metodológicos a serem adotados são: (1) observação participante, em que, enquanto pesquisador, presenciarei as dinâmicas de ensaio, o aprendizado das peças, jogos teatrais, os processos de construção de um espetáculo e as vivências experienciadas pelos participantes; (2) realização de entrevistas individuais e em roda de conversa com participantes do coro e regente a fim alcançar os objetivos da pesquisa, supracitados; (3) análise de documentos e materiais audiovisuais, a fim de complementar a compreensão do presente por meio de elementos do passado do grupo.

Os riscos que podem emergir desta pesquisa são em âmbitos morais. É possível que o(a) entrevistado(a) não se sinta à vontade para responder determinada questão. Todavia, salienta-se que as questões não serão de cunho pessoal, mas totalmente baseadas na temática da pesquisa, não tendo como objetivo realizar julgamentos com relação aos dados. As informações serão utilizadas somente para fins acadêmicos. A participação dos colaboradores é totalmente voluntária, podendo recusar-se a participar ou mesmo desistir a qualquer momento sem que isto acarrete qualquer ônus ou prejuízo à sua pessoa. Informo ainda, que as informações, serão utilizadas somente para fins acadêmicos e serão tratadas com o mais absoluto sigilo e confidencialidade, de modo a preservar a sua identidade, caso assim o deseje. Além disso, como pesquisador, estarei atento para acolher o(s) participante(s) em qualquer situação que venha a gerar desconforto ou constrangimento.

Este termo deverá ser preenchido em duas vias de igual teor, sendo uma delas, devidamente preenchida e assinada entregue a você.

Além da assinatura nos campos específicos, solicito que sejam rubricadas todas as folhas deste documento. Isto deve ser feito por nós, de tal forma a garantir o acesso ao documento completo.

Eu, _____, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e concordo em participar VOLUNTARIAMENTE da pesquisa realizada pelo mestrando Luiz Marcello Franco Teles.

São Paulo, _____ de _____ de 20____.

Assinatura do colaborador(a) da pesquisa

Eu, Luiz Marcello Franco Teles, declaro que forneci todas as informações referentes ao projeto de pesquisa supranominado.

Assinatura do Pesquisador

Qualquer dúvida com relação à pesquisa, os pesquisadores se colocam à disposição, conforme os dados de contato abaixo:

MESTRANDO:

Luiz Marcello Franco Teles,

Endereço: Rua São Pedro, 408, Ap 701. Zona Sete. CEP: 87030-210. Maringá – PR.

Telefone com WhatsApp: 44 99955-6600

E-mail: marcello.teles@gmail.com

ORIENTADORA:

ProfªDrª Vania Aparecida Malagutti da Silva Loth

Endereço: R. Sebastião de Paula e Silva, 849. Pará, 2149. Jardim Licce. CEP 87025-530. Maringá, PR.

Telefone com WhatsApp: 44 99808-0102

E-mail: vamsloth@uem.br

Comitê Permanente de Ética em Pesquisa envolvendo Seres Humanos da UEM (COPEP):

Horário de funcionamento de segunda a sexta-feira, das 8h às 11h30 e 14h às 17h30 (enquanto perdurar a situação de pandemia, o atendimento será realizado exclusivamente pelo e-mail copep@uem.br)

Endereço: Av. Colombo, 5790, PPG, sala 4, CEP 87020-900. Maringá-Pr. Fone: (44) 3011-4444, e-mail: copep@uem.br.

APÊNDICE B

ROTEIROS DE ENTREVISTAS

1. ROTEIRO PARA ENTREVISTAS - PARTICIPANTES DO CORO

CABEÇALHO PARA OS ROTEIROS

Entrevistado:

Data:

Horário:

Local:

Duração:

Meio de Gravação:

Data da Transcrição:

BLOCO 1: DADOS PESSOAIS

1. Nome:
2. Idade:
3. Bairro:
4. Telefone:
5. Naípe:
6. Quanto tempo está no Coral Unifesp?
7. Faz parte da comunidade interna da Unifesp (alunos, professores, funcionários, prestadores de serviços)?
8. Possui Formação Musical? Qual?
9. Já participou ou participa de outros coros tradicionais? Qual(is)?
10. Já participou ou participa de outros coros cênicos? Qual(is)?
11. Por que tipo de experiências musicais já passou?
12. Já teve algum contato com o teatro ou dança? Especifique.

BLOCO 2: O CORO E OS ENSAIOS

13. Como conheceu o Coral Unifesp?
14. Qual a proporção entre a parte musical e a parte de movimentação cênica no âmbito dos ensaios? Você acredita que alguma é mais explorada do que a outra durante os encontros do grupo?
15. O que te motiva a participar de um coro cênico?
16. O que você aprendeu de música no Coral Unifesp?
17. Como é sua prática musical após estar no Coral Unifesp? Como você canta hoje?
18. Qual a importância dos ensaios no Coral Unifesp PARA VOCÊ?
19. Você considera o maestro um “regente treinador” ou “regente educador”? Explique.
20. Você considera esse aprendizado contribua com a formação do indivíduo que participa do coro? Por quê?

BLOCO 3: APRESENTAÇÕES

21. Qual a tua sensação ao pisar no palco e sair da coxia para iniciar uma apresentação de um espetáculo do coral Unifesp?
22. O que alimenta a sua vontade de permanecer no coro? (após a resposta) Você acredita que o resultado final das apresentações é um ponto importante para isso?
23. Na sua opinião, você acha que a presença do regente importante para a condução do coro?
24. Conte como é cantar sem a presença do regente nas apresentações?
25. Musicalmente falando, como é para você e para o seu naipe realizar as “entradas” e mudanças de andamento, como o “ralentando”?
26. Quais aspectos você considera importantes para a troca de cena, de uma música para a outra, nas apresentações? Dê Exemplos.
27. A presença de público (plateia) influencia na sua performance ou na do grupo? De que maneira?

28. Qual a relevância de elementos cenográficos reais (objetos e adereços) para a compreensão da cena pelo público? Existem outras maneiras de representa-los, na ausência dos mesmos? Como?
29. O que você considera aprender com as apresentações?
30. Em sua opinião, existe alguma relação entre o aprendizado e a quantidade de apresentações? Explique por quê.

BLOCO 4: ROTINAS FORA DO CORO

31. O que você considera ter mudado na sua vida após a participação no coral Unifesp?
32. Quais são as experiências que o Coral Unifesp proporciona para você, nos ensaios e nas apresentações?
33. E quais são as experiências que o grupo te proporciona para a vida?
34. O que você sentiria se precisasse abandonar o Coral Unifesp, por motivos de força maior?

2. ROTEIRO PARA RODA DE CONVERSA

CABEÇALHO PARA OS ROTEIROS

Entrevistado:

Data:

Horário:

Local:

Duração:

Meio de Gravação:

Data da Transcrição:

1. Apresentação individual
2. Como conheceu o Coral Unifesp
3. Motivação para participar de um coro cênico
4. Cantando e interpretando/se movimentando ao mesmo tempo
5. A união de duas ou mais linguagens (música, teatro e dança) na expressão coral
6. Permanência no coro
7. Ensaiar com o regente e apresentar sem o regente
8. Contracenando/cantando ao lado de um colega de outro naipe (cantando outra linha melódica)
9. As apresentações
10. A relação com o público (plateia)
11. Aprendizados com as apresentações
12. Destaques após a sua participação no coro

3. ROTEIRO PARA ENTREVISTAS – REGENTE

CABEÇALHO PARA OS ROTEIROS

Entrevistado:

Data:

Horário:

Local:

Duração:

Meio de Gravação:

Data da Transcrição:

1. Em sua opinião, o que é Coro Cênico e quais são os seus diferenciais? (citar entrevistas anteriores)
2. Qual é o tipo de repertório mais adequado para um coro cênico?
3. Como é o processo de escolha do tema de um espetáculo do Coral Unifesp?
4. Como você pensa a estrutura do coro, em termos de naipes de cantores, instrumentistas, atores e equipe de apoio?
5. Que elementos um cantor de coro cênico precisa desenvolver, em sua opinião, para cantar adequadamente num grupo que se movimenta pelo palco?
6. Na preparação de um espetáculo, como é feita a divisão do tempo de desenvolvimento de cada etapa (preparação das peças, movimentação cênica)?
7. Em que etapa do processo a presença física do regente à frente do coro deixa de ser essencial para o desenvolvimento da peça?
8. Que elementos são utilizados para as entradas, cortes e troca de andamento (ralentando, a tempo)?
9. Quais são os artifícios utilizados caso o grupo se perca no andamento (acelere demais, ralente demais), sem o regente para controlar?

10. Em sua opinião, qual o papel da percussão corporal e do uso de instrumentos (harmônicos, melódicos e de percussão) nos espetáculos?
11. Como são ensaiadas as trocas de músicas, com relação à troca de tonalidade (afinação dos naipes), à troca de cena e até mesmo à troca de figurino?
12. Que objetivos o grupo deve atingir para realizar uma boa performance?
13. Quais os critérios para a escolha da parceria com os Diretores Cênicos?
14. Quais os aprendizados você considera ter tido enquanto professor/regente/líder do Coral Unifesp, com o passar dos anos à frente do grupo?
15. Que experiências/vivências (musicais e não musicais) você considera importante a cada espetáculo musical realizado?
16. Quais experiências você considera que os coralistas do Coral Unifesp levam para si?
17. O que você acha que faz o coralista do Coral Unifesp permanecer no grupo?
18. Existe alguma preocupação, por parte do regente, da direção do coro, em prover transformação sociocultural, por meio da prática do coro cênico?
19. Você acredita que determinados temas propiciam o aprendizado sociocultural nos coralistas em detrimento de outros temas (o cantor leva para a vida algo de artístico-musical com base no conteúdo trabalhado em determinado espetáculo)? De que forma?
20. Você acredita no papel do regente enquanto educador musical através do canto coral/coro cênico? Ou pode-se dizer que o regente exerce mais uma função técnica (de afinar as vozes, juntá-las, timbrá-las e limpar a sonoridade da obra)?
21. Você acredita que ensaios corais são EDUCATIVOS (musicalmente, artisticamente) ou são TREINOS (onde se executa algo pela repetição, sem que nada seja apreendido)?

APÊNDICE C



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CARTA DE APRESENTAÇÃO DE PROJETO DE PESQUISA AO CAMPO

Maringá, 30 de Maio de 2021.

Prezado Maestro Eduardo Fernandes,

Sou Marcello Teles e estou no 1º semestre do Programa de Mestrado em Música (PMU) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), na linha de Processos de Ensino e Aprendizagem da Música. Minha pesquisa, ainda com título provisório "*Coro Cênico da UNIFESP: um espaço de experiências pedagógicas-musicais*" está sob a orientação da ProfªDrª Vania Malagutti. A proposta inicial é investigar como as experiências musicais e cênicas do Coro Cênico da UNIFESP promovem processos pedagógicos-musicais em seus participantes, desde a leitura das obras até a montagem dos espetáculos. Neste sentido, o projeto buscará compreender tanto a relação entre regente – no papel de professor e diretor musical – diretor cênico e cantores, quanto suas expectativas iniciais (planejamento), desafios e busca pela qualidade musical e cênica final, buscando avaliar o valor musical agregado, aprendido para os cantores e demais envolvidos.

Diante do exposto, e considerando que o Coral Unifesp é um coro cênico favorável e de referência para a pesquisa em pauta, solicito sua autorização para desenvolver esta investigação nas dependências do coro (virtual e presencialmente) e com seu acervo. A construção de dados, que deverá ocorrer ao longo do 2º semestre letivo de 2021 e no ano de 2022 e será realizada a partir de observações, entrevistas com cantores, diretores, preparadores vocais, solistas, instrumentistas e demais membros da equipe, bem como registros audiovisuais das atividades e de espetáculos anteriores.

Informo que o caráter ético desta pesquisa assegura o sigilo das informações construídas e garante, também, a preservação da identidade e da privacidade da instituição e dos entrevistados, se assim o desejar. Comprometo-me em possibilitar a toda equipe um retorno dos resultados da pesquisa. Informo também que pelo caráter acadêmico da mesma, haverá divulgação parcial ou total dos resultados em publicações acadêmicas: anais de eventos nacionais e internacionais, revistas especializadas (nacional e internacional), bem como capítulos de livros e livros específicos no/do campo da educação musical e áreas

afins. Tais procedimentos estão em consonância com documentos relativos a produção do conhecimento científico.

Desde já agradeço sua atenção, na esperança do deferimento desta solicitação e fico à disposição para mais esclarecimento no e-mail marcello.teles@gmail.com ou no telefone (com *WhatsApp*) 44 99955-6600.

Atenciosamente

Marcello Teles
Mestrando em Música – PMU/UEM

ProfªDrª Vania Malagutti

Orientadora – PMU/UEM

APÊNDICE D

Carta de Anuência

Eu, **Eduardo Gonçalves Fernandes**, na qualidade de responsável pelo **CORAL UNIFESP**, autorizo a realização da pesquisa com o título provisório **“CORAL UNIFESP: O CORO CÊNICO COMO UM ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS-MUSICAIS”** a ser conduzida sob a responsabilidade do pesquisador **Luiz Marcelo Franco Teles, CPF 007.558.759-90**, sob orientação da Profa. Dra. **Vania Aparecida Malagutti da Silva Loth**.

Declaro que este grupo e a instituição a que ele representa apresentam infraestrutura necessária à realização da referida pesquisa.

Esta autorização está condicionada ao cumprimento, por parte do pesquisador, dos requisitos das Resoluções do Conselho Nacional de Saúde e suas complementares, comprometendo-se utilizar os dados pessoais dos participantes da pesquisa, exclusivamente para os fins científicos e garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou das comunidades.

Antes de iniciar a construção de dados, o pesquisador deverá apresentar a esta instituição o parecer consubstanciado devidamente aprovado, emitido pelo Comitê de Ética em Pesquisa.

São Paulo, 08 de Novembro de 2021.

Eduardo Fernandes

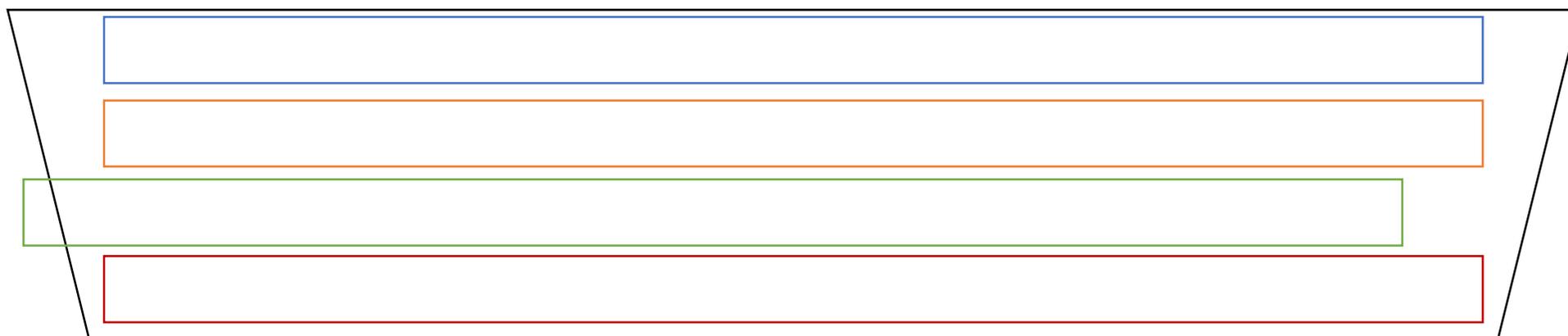
ANEXOS

ANEXO A

MAPA DAS CENAS

Colapso

PLATEIA



1ª fila: Carla, Lu, Ju, Gabi, Felipe, Olivia, Madá, Elvira, Val

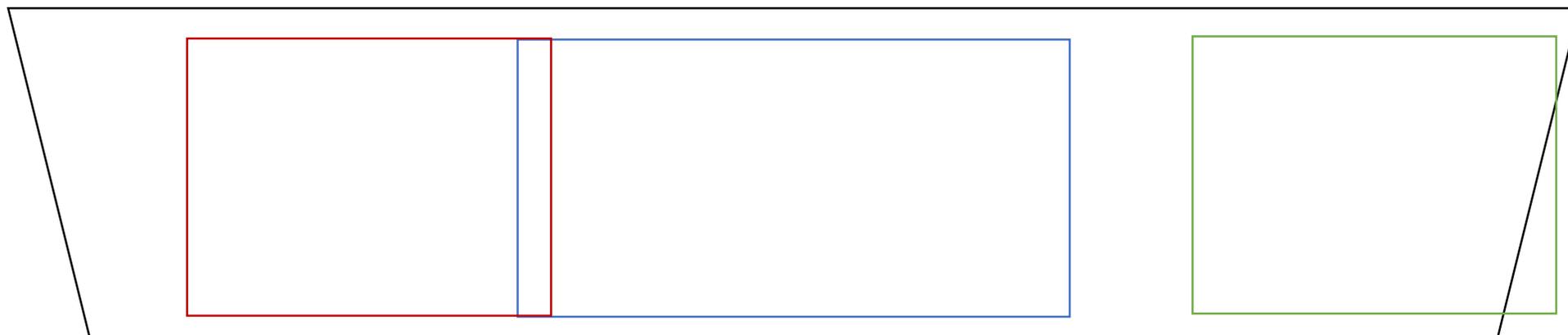
2ª fila: Natália, Cris, Carol, Letícia, Rodrigo, Pedro, Dávine, Anna, Amanda

3ª fila: Adriana, Carlos, Matheus, Renata?, Edu, Alice, Thayná, Régis

4ª fila: Luciano, Álvaro, Cibelle, Daniel, Ricardo, Felipe Moreti, Felipe Truglio, Roberval?

Arredia

PLATEIA



1ª PARTE

Lado E: Cris e Leticia, Rober e Cibelle, Edu e Mada, Carol e Amanda

Centro: Carla e Val; Nati e Daniel (nova dupla, ainda a definir se no centro ou a direita); Olivia e Thayná; Luciana e Matheus; Rodrigo e Carlos; Luciano e Juliana; Ricardo e Felipe; Truglio e Renata

Lado Direito: Adriana e Pedro; Dávine e Anna; Elvira e Alice; Álvaro e Regis (trocou dupla com Luciana e Matheus por causa da cena), Gabi e Felipe Camargo; Nati e Daniel (nova dupla, ainda a definir se no centro ou a direita);

PLATEIA



2ª PARTE

Frente: Cris e Leticia; Elvira e Alice; Rober e Cibelle, Carlos e Rodrigo, Edu e Mada; Gabi e Felipe Carmago, Carol e Amanda; Álvaro e Regis

Pela Pele

PLATEIA



Lado E:

1ª dupla: Rober e Alice

2ª dupla: Luciano e Daniel

3ª dupla: Leticia e Edu

4ª dupla: Pedro e Thayná

Lado D:

1ª dupla: Carlos e Carla

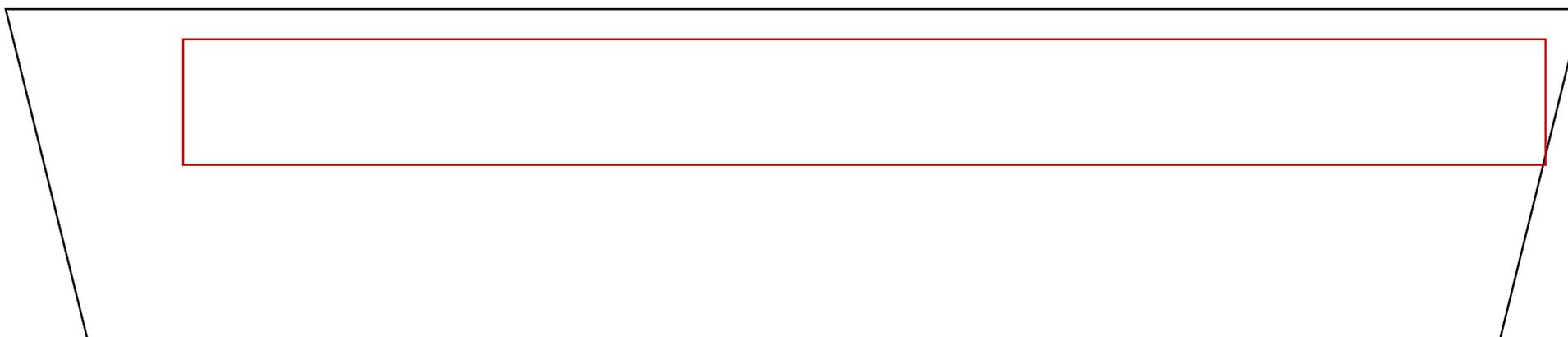
2ª dupla: Cris e Natalia (substituto Rodrigo)

3ª dupla: Madá e Val

4ª dupla: Felipe Truglio e Gabi

Anjinhos: Rober e Alice

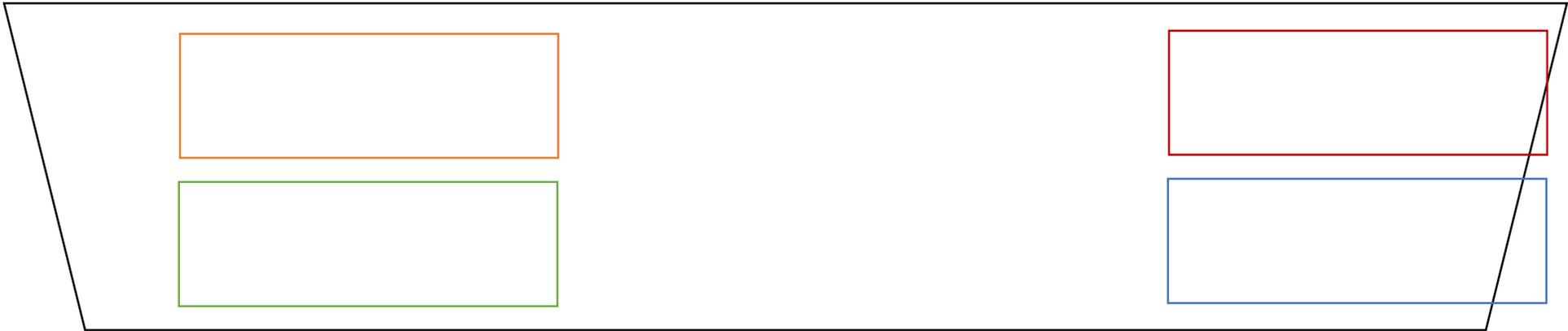
PLATEIA



Frente impedindo clown amarelo: Cris e Natalia (substituto Rodrigo); Pedro e Thayná; Carlos e Carla; Elvira e Anna; Felipe Camargo e Cibelle; Edu e Leticia; Madá e Val; Rober e Alice

Homem da Lua

PLATEIA



Lado D frente: Palmas

Olivia, Dávine, Alice, Thayná, Matheus (às vezes está aqui), Edu, Gabi, Rober

Lado D trás: roda

Adriana, Luciano, Elvira, Nati, Carlos, Val

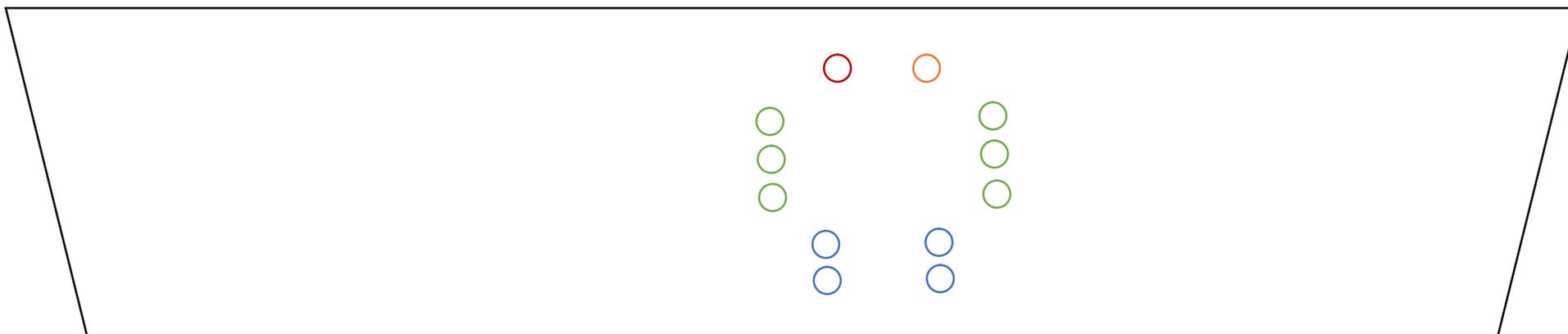
Lado E trás: corda

Luciana, Pedro, Letícia, Álvaro, Daniel e Cris, Matheus (às vezes está aqui), Amanda e Carol batem a corda para a Lu

Lado E frente: esconde-esconde e palmas no chão

Carla, Cibelle, Ju, Felipe Truglio, Regis e Rodrigo

PLATEIA



Homem da Lua: Felipe Camargo

Acolher o Homem da Lua: Pedro e Luciano (às vezes Madá)

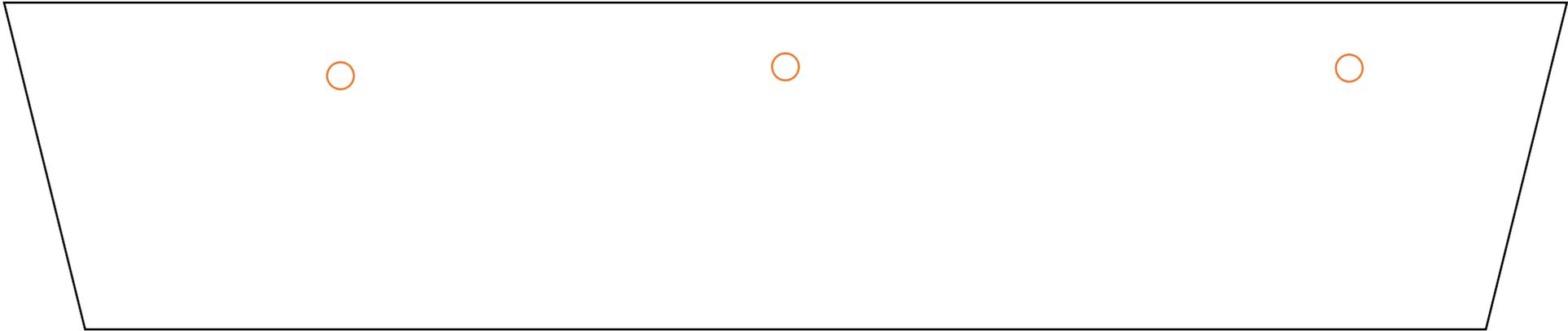
Estender o pano: madá e Cris; Ju e Lu; Carol e Natj; Gabi e Amanda (não sei se são fixas ou substituem alguém/dupla)

Colocar a capa: Leticia

Levantar Homem da Lua: Olivia, Rodrigo, Matheus e Truglio

Questão de Classe

PLATEIA



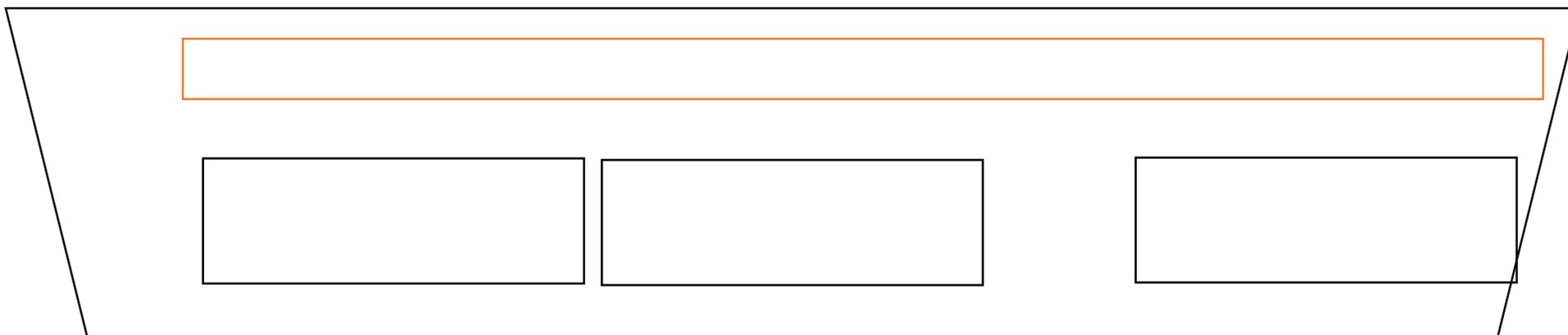
Segurando cel para copiarem: Ju, Regis e Leticia

Duplas: Ju e Cris; Leticia e Olivia; Gabriela e Adriana; Pedro e Regis; Rodrigo e Felipe Moreti; Luciano e Thayná; Álvaro e Alice; Elvira e Dávine; Val e Cibelle; Carol e Lu; Nati e Edu coisinha; Carlos e Rober; Ricardo e Amanda; Daniel e Truglio; Regis e Matheus

Sem duplas definidas: Gabriela (?);Carla

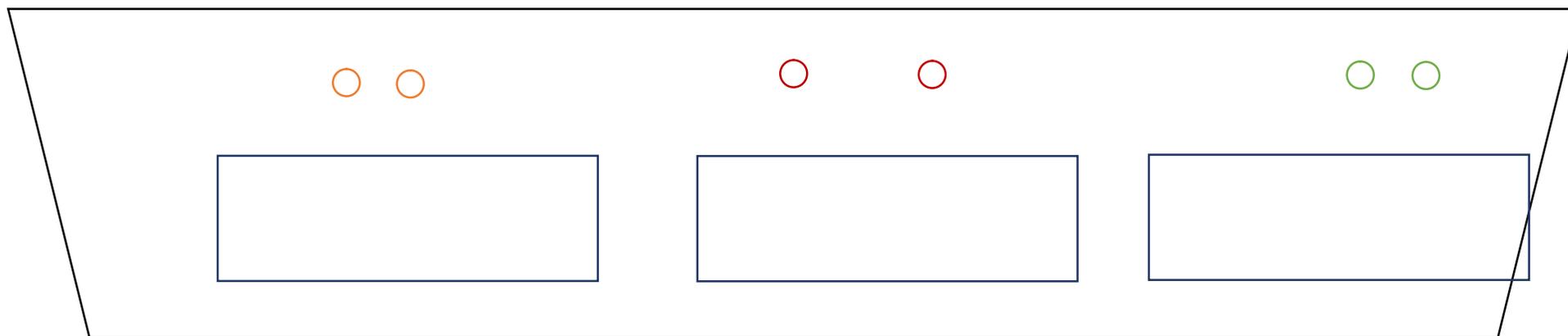
Samba Quixote

PLATEIA



1ª barreira: Cris, Val, Cibelle, Rodrigo, Thayná, Carlos, Truglio

PLATEIA



Passista/porta-bandeiras D: Pedro e ?

Passista/porta-bandeiras centro: Leticia e ?; Mada e Rober

Passista/porta-bandeiras E: Olivia e Felipe Camargo

Não faço ideia de onde cada instrumento está, a não ser o Ganzá, que está atrás da Olivia e do Felipe...

Caixas: Cris, Carlos, Alice (tambor), Álvaro, Edu, Gabi, Truglio

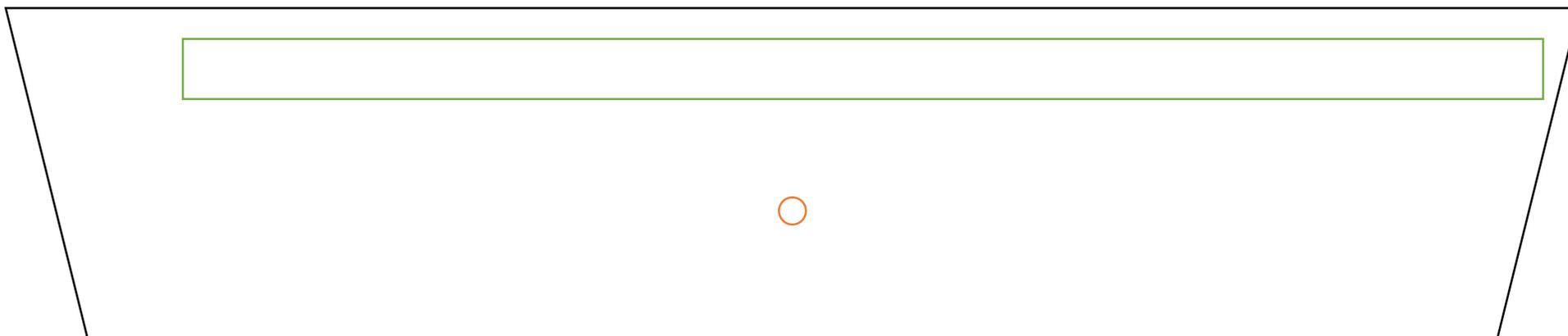
Surdo: Adriana, Nati, Ricardo

Tamborim: Pedro, Dávine, Rodrigo, Daniel, Luciano (?ele disse pandeirinho)

Chocalho: Matheus

Ganzá: Luciana, Juliana, Carla, Régis, Amanda

PLATEIA



2ª Barreira: Felipe, Olivia, Juliana, Amanda, Leticia, Carla, Carlos, Truglio, Rober

Segurando saia: Cris, Dávine, Rodrigo, Luciano, Alice, Thayná, Cibelle, Lu, Gabi

De pé: Adriana, Pedro, Elvira, Álvaro, Matheus, Nati, Edu, Ricardo, Daniel, Regis

Baiana: Val

Não responderam sobre as posições nas cenas:

- Anna Smirnova Henriques
- Maria Madalena Herglotz Ferreira
- Renata Ferreira Simões
- Caroline Gumercindo Brandão
- Felipe Camargo Areias

ANEXOB

PARTE DA CENOGRAFIA DE UMA DAS MÚSICAS ENTREGUE AO CORO

GUIA DE CENA – Diretora Cênica: Maria Silvia

TRÍVIAS EM CANÇÕES MÚSICA: QUESTÃO DE CLASSE –
Álvaro Cueva – Arr: Amanda Temponi Atmosfera:

- movimentos lentos; movimentos com mais peso /
tonûs



Cena 1

Todos no trem [compasso 1 a 9]

Saída do trem [compasso 10] – Tema baixos “meu carro
é bem melhor que eu...”

Cena 2 3 blocos de cantores – direito, centro e
esquerdo (COFIREU COM CELULAR INVISÍVEL)

Cada corifeu de cada bloco faz movimentos com celular
invisível como se estivesse fazendo selfie, em diferentes
posições e planos.

[compasso 14] – Tema tenores “sou feliz em minha
time line...”

Desmontar Cena 2 – os cantores de cada bloco