

PRÁTICAS CORAIS NA FORMAÇÃO VOCAL DO PROFESSOR DE TEATRO

Heitor Martins Oliveira (UFT)¹

Nesta pesquisa, práticas corais são abordadas como exercícios cênicos, vocais e musicais na formação inicial de professores de teatro. Como integrar vocalização e ação cênica coral na formação vocal para o teatro? As reflexões são baseadas em temas e propostas de preparação vocal (COELHO, 2003; PEREIRA, 2012; GAYOTTO, 2005, 1997), formulações teóricas sobre o coro (NAGY, 1995; REHM, 1996; MOINDROT, 2003) e seu tratamento na composição cênico-musical (DALCROZE, 1920; PARTCH, 1974), assim como discussões recentes sobre coralidade (MÉGEVAND, 2013; TRIAU, 2003). A integração entre vocalização e ação cênica pode ser construída principalmente por meio de elaborações rítmicas (estilização de gestos, polirritmia), das dinâmicas de movimento da voz e/ou da relação com o espaço cênico.

Preparação vocal; Pedagogia do teatro; Formação de professores; Coro; Coralidade.

CHORAL PRACTICES IN THEATER TEACHER VOCAL FORMATION

In this research, choral practices are addressed as scenic, vocal and musical exercises in the initial training of theater teachers. How to integrate vocalization and scenic choral action in the vocal training for the theater? The reflections are based on vocal preparation themes and proposals (COELHO, 2003; PEREIRA, 2012; GAYOTTO, 2005, 1997), theoretical formulations on the chorus (NAGY, 1995; REHM, 1996; MOINDROT, 2003) and its treatment in scenic-musical composition (DALCROZE, 1920; PARTCH, 1974), as well as recent discussions about chorality (MÉGEVAND, 2013; TRIAU, 2003). The integration between vocalization and scenic action can be built mainly through rhythmic elaborations (stylized gestures, polyrhythm), the dynamic movement of the voice and/or the relationship with the scenic space.

Vocal preparation; Theater pedagogy; Teacher formation; Chorus; Chorality.

A preparação vocal é uma questão fundamental na prática e no ensino do teatro. Além de aspectos técnicos básicos – postura e relaxamento, respiração, articulação (dicação) e ressonância – diversos recursos vocais são trabalhados por encenadores e pedagogos do teatro, de acordo com sua concepção do processo de treinamento dos atores e da própria linguagem teatral. Dentre esses recursos, podemos enumerar, por exemplo: nuances dinâmicas, acentuação, entonação, pontuação, tempo-ritmo e pausas da fala a serviço do texto e do subtexto (STANISLAVSKI, 1997); utilização de vibrações e qualidades de voz, palavras como encantações (ARTAUD, 1999); emissão de sons não usuais, manipulação artificial dos registros vocais e exploração intencional de erros de dicação (GROTOWSKI, 1992).

Sem negar, portanto, a complexidade e o alcance do tema preparação vocal para o teatro, o foco deste artigo é o trabalho vocal introdutório na formação inicial de professores de teatro, no contexto da componente curricular Técnicas de Expressão Vocal e Canto da Licenciatura em Artes-Teatro da Universidade Federal do Tocantins. Neste contexto específico busca-se, em primeiro lugar, apontar conceitos e práticas para a vocalização saudável e expressiva. Em segundo lugar, abrir os horizontes pedagógicos da orientação vocal no

ensino do teatro, tarefa que o futuro professor deverá empreender em diversos contextos, com destaque para a Educação Básica. Em ambos os aspectos, observa-se o desafio de desenvolver, de forma coletiva, as técnicas e poéticas da voz.

Como resposta a este desafio, e levando em conta minha formação e experiência profissional anterior como regente e compositor musical, optei por explorar a possibilidade artística e pedagógica das práticas corais. A partir da perspectiva musical, tem havido bastante interesse no que se costuma denominar coro cênico, “uma noção em processo de elaboração, uma ‘definição’ em progresso, uma ideia que arrisca conceituações buscando fundamentos no estudo da evolução do coro grego” e nas diversas interseções entre música e teatro, tais como a ópera e o teatro musical (BUCCI, 2008, s/p).

Apesar desta ampla gama de referências históricas e estilísticas, o coro cênico tem sido associado principalmente a um “formato de apresentação da música popular em coro baseado na informalidade e soltura corporal” (OLIVEIRA, 1999, s/p), muitas vezes com utilização de cenários, figurinos, adereços, movimentações e coreografias. Entretanto, como alerta Bucci (2008, s/p), “do ponto de vista teatral ou da expressão que tenha interface com o teatro, não basta estar no palco para que a manifestação seja cênica, entre outras exigências é

necessário que haja ação dramática”. Para o autor, tal ação não pode se restringir a atos e movimentos meramente ilustrativos das canções, nem buscar subterfúgio numa estratégia de alternância entre música coral e teatro. E conclui: “se o binômio música/teatro não for equacionado do ponto de vista teatral, dificilmente será alcançada a essência do ‘cênico” (BUCCI, 2008, s/p).

Assim, a proposta de trabalhar com práticas corais, mesmo que não restrita ao que usualmente costuma-se rotular como coro cênico, coloca também em pauta a discussão sobre o papel do canto na formação e preparação vocal para o teatro, tema não raramente polêmico. Nas palavras de Stanislavski (1997, p. 210):

O trabalho de colocação de voz consiste basicamente no desenvolvimento da respiração e na vibração das notas sustentadas. É comum imaginar-se que somente as vogais podem ser sustentadas. No entanto, será que as consoantes também não possuem essa qualidade? Por que não deveríamos desenvolvê-las para que se tornem tão vibrantes quanto as vogais?

Que bom seria se os professores de canto ensinassem simultaneamente a dicção, e se os professores de dicção ensinassem canto!

O autor retoma a questão ao discorrer sobre a preparação do cantor-ator na ópera e afirma: “A qualidade fundamental do aparato de que necessita um artista de ópera é, sem dúvida nenhuma, uma voz bem colocada que lhe permita cantar tanto as vogais quanto as consoantes” (Stanislavski, 1997, p. 29). As vogais vinculam-se às qualidades de sustentação e vibração, que garantem colocação e projeção da voz, enquanto as consoantes vinculam-se às qualidades de dicção e articulação rítmica, que garantem a inteligibilidade e intencionalidade do texto, neste caso, intimamente associadas ao desenvolvimento da ação dramática. Dito de outra forma: “Há uma escola que pede para cantar enquanto se canta e falar enquanto se fala. Isso parece muito puro e muito seguro, mas quando é uma questão de teatro, simplesmente não será suficiente”² (MARC BLITZSTEIN apud PARTCH, 1974, p. 42).

Mais que uma mera discussão sobre técnica vocal, as considerações de Stanislavski sobre a direção cênica de montagens operísticas reivindicam a harmonização entre arte dramática e arte vocal-musical:

A ligação com a música deve ser tão intensa, que a ação seja representada no mesmo ritmo da mesma. Isto, porém, não significa que o ritmo deva ser um fim em si próprio. (...) Gostaria que esta união do ritmo [da ação] com a música fosse imperceptível para o público (STANISLAVSKI, 1997, p. 30).

Solucionar a problemática da integração entre música e teatro é essencial para

desenvolvimento e aprofundamento da ação cênica. E Stanislavski, ao abordar o elemento rítmico como interseção entre música e ação, sugere uma importante alternativa para esta questão fundamental.

O presente artigo delimita-se, portanto, a partir da consideração de práticas corais como exercícios cênicos, vocais e musicais na formação inicial de professores de teatro. A questão a ser abordada é: como integrar vocalização e ação cênica coral no processo de formação vocal para o teatro?

Para responder a esta questão, apresento reflexões baseadas em temas e propostas de preparação vocal (COELHO, 2003; PEREIRA, 2012; GAYOTTO, 2005, 1997), formulações teóricas sobre o coro (NAGY, 1995; REHM, 1996; MOINDROT, 2003) e seu tratamento na composição cênico-musical (DALCROZE, 1920; PARTCH, 1974), assim como discussões recentes sobre coralidade (MÉGEVAND, 2013; TRIAU, 2003). Ainda que nem todos estes aspectos sejam discutidos com profundidade no texto, devido às limitações do recorte temático e de espaço, todas foram fundamentais para a construção das práticas que são aqui discutidas.

Do ponto de vista metodológico, este trabalho se caracteriza pela abordagem qualitativa (ALVES, 1991), valendo-se da observação participante e da pesquisa bibliográfica. O pesquisador-participante atuou como docente de uma mesma componente curricular de graduação lecionada em diversos semestres consecutivos. Trata-se de um processo contínuo de ação e reflexão pedagógica, com ênfase em projetos práticos construídos a partir de diferentes possibilidades do trabalho vocal coletivo e da colaboração com as diferentes turmas, resultando na elaboração de exercícios corais cênicos.

Os demais participantes da pesquisa são estudantes de graduação da Universidade Federal do Tocantins, campus universitário de Palmas. Os resultados discutidos neste artigo referem-se a turmas de Técnicas de Expressão Vocal e Canto da modalidade regular/presencial e da modalidade semipresencial – PARFOR (Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica), constituídas em sua maioria por estudantes da Licenciatura em Teatro. A cada semestre, as turmas também contaram com estudantes de outros cursos de graduação, tais como Arquitetura e Urbanismo, Medicina e Pedagogia, que cursam a disciplina como optativa. O perfil dos estudantes é bastante variado quanto à faixa etária e experiências prévias em artes cênicas, música e/ou canto.

Os dados apresentados são provenientes de cadernos de anotação do pesquisador e de descrições a posteriori dos exercícios cênicos. Para fins da discussão que se segue, foram selecionados três exercícios que ilustram diferentes possibilidades de práticas corais. Optei por recortes pontuais de cenas e seus processos de criação, compatíveis com o recorte temático e teórico-metodológico da pesquisa,

bem como com o espaço disponível para as discussões.

PAPAGAIO COME MILHO, PERIQUITO LEVA A FAMA

Na perspectiva musical, a palavra coro remete imediatamente ao canto coral, principalmente em seu formato mais tradicional do coro misto em quatro naipes – soprano, contralto, tenor e baixo. Mesmo no âmbito do teatro musical, o coro tende a ser associado a este formato, como no caso dos coros líricos, corpos artísticos estáveis de grandes casas de espetáculos, atuantes principalmente nas montagens de grandiosas óperas do século XIX. Neste contexto, o trabalho de preparação vocal está voltado prioritariamente para o desenvolvimento do tipo de ressonância considerada ideal para o canto na música euro-clássica, da escuta harmônica e dos recursos vocais para interpretação das nuances inerentes aos estilos musicais.

Talvez por isso, alguns trabalhos acadêmicos referentes à temática do coro cênico desde a perspectiva da educação ou performance musical, os quais se sustentam em trabalhos artístico-pedagógicos bastante interessantes e abrangentes, tendem a concentrar suas discussões na expressão cênica como “elemento facilitador” da interpretação musical (Cf.: COSTA, 2009).

Moindrot (2003, p. 18), entretanto, adverte: “Na realidade, até mesmo complexa, esta definição não resiste a uma análise histórica”. A autora chama atenção para o fato de que, principalmente na ópera barroca, a ideia de coro associava-se mais à tentativa de reconstrução do teatro grego antigo que aos padrões do canto coral já estabelecidos na música sacra e profana medieval e renascentista. Ou seja, o coro se define mais pela sua função cênica do que pela sua estrutura musical, a qual pode ser extremamente maleável, adaptando-se às exigências da ação.

De fato, o coro enquanto elemento originário do teatro grego antigo deve ser compreendido em suas peculiaridades históricas e culturais.

Eu entendo o significado fundamental de khoros – isso deve ficar claro logo no início – como “conjunto de música e dança”, com ênfase tanto na música quanto na dança, embora eu também entenda que tanto a música pode dominar a dança ou a dança pode dominar a música em diferentes tradições corais (NAGY, 1995, p. 41).

E, do ponto de vista da criação cênica:

Com uma perspectiva teatral ao invés de ontológica, vejo o coro como material humano cru para ser moldado como o humor e enredo demandam. Eles são um grupo de artistas altamente maleáveis não vinculado a determinantes rígidos de identidade ou de caráter,

para além de gênero e, ocasionalmente, de idade. O coro nos obriga a considerar possibilidades dramáticas não estritamente relacionadas com a trama, lançando sombras perturbadoras de volta à cena que assistimos, ou jogando um filtro interpretativo sobre o que vem pela frente (REHM, 1996, pp. 46-47).

Nos movimentos de reforma que pontuam a história da ópera, como aquele encarnado na obra de Gluck, “os coros são claramente vistos como o vetor da renovação trágica” (MOINDROT, 2003), sendo integrados cada vez melhor à ação cênica. Para a pesquisadora, o coro da ópera barroca e suas releituras no início do século XX (por Craig, Appia, Jaques-Dalcroze, Meyerhold) estão na origem das pesquisas formais, dramáticas, musicais e cênicas que inspiraram a ampla reforma da própria cena teatral no século XX.

Uma das figuras citadas na discussão de Moindrot (2003) é Émile Jaques-Dalcroze (1869-1950), músico suíço amplamente reconhecido pela sua contribuição para a introdução dos chamados métodos ativos em educação musical. Independente de uma adesão ortodoxa ao método da rítmica dalcrozeana, a influência de seu trabalho pioneiro sobre diversas propostas que buscam integrar movimento corporal e desenvolvimento da musicalidade para artistas de todas as linguagens tem sido inegável.

Quanto ao coro, ainda no prefácio de seu livro sobre música, rítmica e educação, Dalcroze (1920, pp. 7-8) anuncia uma grandiosa previsão:

O nascimento de uma nova arte, apresentada de forma teatral não por indivíduos, mas por grupos e caracterizada pela junção de múltiplas aspirações e vontades para a exteriorização comum de sentimentos.

Imbuído de um tipo de idealismo social coerente com o espírito de reconstrução presente na Europa após a Primeira Guerra Mundial, Dalcroze discorre sobre as possibilidades técnicas para a realização deste ideal: a estilização rítmica do gesto individual, subordinado ao gesto coletivo (ibid., p. 140) e a polirritmia.

Não só polirritmia no coro, mas a que contraponteia gestos de solista com os de um grupo de coralistas, que opõe movimentos contínuos e lentos com movimentos bruscos e pontiagudos, que põe em cânone os gestos e os passos, que regula a oposição de atitudes e movimentos (ibid., p. 142).

No exercício cênico-musical para coro intitulado “Papagaio come milho, periquito leva a fama”³, apesar do repertório baseado na cultura popular e não na ópera, o tipo de abordagem rítmica sugerida por Dalcroze foi a base para a construção de cenas. Este exercício foi desenvolvido no primeiro semestre letivo de 2013, com uma turma de 21 alunos, sendo 17 da Licenciatura em Teatro, 1 de

Pedagogia e 3 de Medicina e apresentado publicamente na Mostra Semestral do Curso de Artes-Teatro realizada na primeira semana do período letivo seguinte.

Inicialmente, um repertório de jogos tradicionais, parlendas e canções foi selecionado como material para as aulas, devido ao seu potencial lúdico que, ao convocar a expressão vocal originada da unidade psicofísica do sujeito com seu ambiente sociocultural, proporciona a compreensão e apropriação de parâmetros sonoros e recursos vocais (PEREIRA, 2012). A partir de experimentações, seleções e elaborações deste repertório, foram construídos arranjos cênico-musicais para coro com acompanhamento de quarteto de clarinetas e percussão⁴, encadeando as parlendas “Papagaio como milho” e “Hoje é domingo”, as canções folclóricas “Periquito Maracanã”, “Papagaio, Periquito”, “Cantiga de cego”, “Bernúncia” e “Tim tím” (conforme transcrições de PAZ, 2010), o jogo tradicional da serpente e os jogos das sílabas cantadas e do abraço. A tênue linha narrativa proposta segue o Periquito que, por ter perdido a sua Iaiá, junta-se a seus amigos Papagaio, Saracura e Sabiá para beber. Após se embriagar e concluir que “acabou-se o mundo”, encontra forças para se recuperar e celebrar suas amizades e boa aceitação social: “quem não gosta dele, de quem gostará?”.

A oposição de atitudes, por meio de movimentos rítmicos contrastantes, é a principal característica da ação elaborada para a primeira canção. Após anunciar, em uníssono, que “Periquito Maracanã perdeu sua Iaiá”, o coro se subdivide em dois grupos, representando vagamente os fofoqueiros da vizinhança e os amigos do Periquito. Alternadamente, entoam duas frases da canção, avançando gradativamente em diagonal e em direção ao protagonista, posicionado ao centro e à frente do espaço cênico (ver Figura 1).

Grupo 1... ...à medida que canta, avança com passos "suíngados" e debochados
Faz um a-no, faz um di - a que eu não ve - jo e - la... vol - tar

Grupo 2... ...à medida que canta, avança com passos firmes e monolistas
O - ra vai che - gan-do o - ra vai che - gan-do o - ra vai che - gan-do a - té che - gar

Figura 1: Duas frases melódicas da canção “Periquito Maracanã” e as indicações de ações correspondentes para o coro

O texto e o caráter rítmico-melódico das duas frases são contrastantes e sustentam a proposta cênica de oposição entre dois grupos com diferentes atitudes diante do sumiço de Iaiá. Na frase “Faz um ano, faz um dia, que eu não vejo ela voltar”, o ritmo é sincopado, com durações levemente mais sustentadas. Na frase, “Ora vai chegando, ora vai chegando, ora vai chegando até chegar”, as principais sílabas tônicas são posicionadas em tempos fortes dos compassos e o texto é articulado com mais velocidade. Os movimentos corporais propostos correspondem, portanto, a aspectos musicais da

canção, fomentando uma integração rítmica entre vocalização e ação que é reforçada pelo arranjo instrumental, com leveza e polirritmia para a primeira frase, peso e marcação estritamente métrica para a segunda.

O ápice da cena/canção é atingido quando os dois grupos chegam até o Periquito e passam a entoar suas frases simultaneamente, possibilidade facultada pela estrutura musical da canção já que, apesar das diferenças descritas no parágrafo anterior, as duas frases apresentam harmonização e duração total idênticas. Com a simultaneidade, a oposição entre os dois grupos é intensificada, mas logo em seguida dissipada pela repetição, em *rallentando*, da frase inicial da canção, que resume a situação com a qual todos concordam: “Periquito Maracanã perdera sua Iaiá”.

Outro exemplo de polirritmia envolvendo movimentos corporais e vocalização pode ser observado no arranjo elaborado para “Bernúncia”, entoada com o jogo da serpente. Na narrativa, esta cena/canção marca a recuperação do Periquito de sua decepção amorosa. Todo o coro encontra-se deitado no chão e o protagonista é o primeiro a se erguer. As duas pequenas seções da canção são cantadas alternadamente, correspondendo às duas fases do jogo: na primeira fase, os que já se encontram na serpente chamam outros jogadores para entrar na fila; na segunda fase, “serpenteiam” pelo espaço imitando ação rítmica proposta pelo primeiro da fila. Paralelamente, o arranjo vocal alterna técnicas em bloco e contracantos (ver Figura 2).

Grupo 1 (serpente)
mp 1a. pessoa na fila puxa pessoa(s) que estão deitadas para a serpente
A ber - nún - cia é bi - cho bra - bo, eu lhe di - go por - que

mp Grupo 2 (os que permanecem deitados)
O - lê, o - lê, o - lá, o -

é A ber - nún - cia é bi - cho bra - bo eu lhe di - go por - que é O -
lá, o - lá, o - lá, o - lê, o - lê O -

Todos cantam (2a. voz, notas pequenas, homens 8a. abaixo)
1a. pessoa na fila da serpente cria movimento que os demais imitam
Os que permanecem deitados fogem da serpente rolando pelo chão
lê, o - lê, o - lê, o - lê, o - lá Ar - re - da do ca - mi - nho que a ber - nún - cia vai pas - sar.

Figura 2: “Bernúncia”, sincronização das fases do jogo da serpente com as seções da canção

Quando todos os coristas já se encontram na fila, são introduzidas novas ações que conduzem a narrativa do exercício cênico-musical para sua conclusão. No primeiro exemplo discutido acima, referente à cena/canção “Periquito Maracanã”, a polirritmia era construída a partir da própria estrutura métrica do ritmo musical da melodia e do acompanhamento instrumental. Em “Bernúncia”, além do ritmo métrico, coreográfico, há ainda o ritmo mais livre das ações espontâneas decorrentes do

jogo. Os dois tipos de ação rítmica ficam em clara oposição na segunda fase do jogo, com um grupo percorrendo o espaço com movimentos sincronizados e o outro rolando pelo chão com o fim de esquivar-se da serpente.

Além da polirritmia, Dalcroze (1920) apontava a estilização rítmica dos gestos como recurso da arte cênico-musical coral. Um tipo de estilização rítmica, por meio da manipulação enfática do andamento musical, esteve presente em dois trechos do exercício cênico-musical aqui em discussão. Ao fim do arranjo da breve canção “Papagaio, Periquito” (ver Figura 3) a melodia é repetida em andamentos gradativamente mais lentos, enquanto os coristas modificam de maneira caricatural a qualidade do canto (indefinição na articulação de consoantes, portamentos) e dos movimentos, como que bêbados. Na última e mais lenta repetição, terminam caindo no chão. Ao final do arranjo de “Bernúncia” (ver Figura 2), ocorre o movimento oposto, com a segunda frase sendo repetida em andamento gradativamente mais rápido, enquanto os coristas simultaneamente passam da caminhada, para o trote, chegando à corrida antes de um final em corte brusco, quando já nem mais cantam, mas gritam: “... que a bernúncia vai passar”! Além de pertinente a cada cena/canção, a oposição entre gradativamente mais lento e gradativamente mais rápido, contribui para a estruturação cênico-musical da narrativa, na medida em que pontuam os momentos em que o Periquito sucumbe à decepção amorosa e, depois, redescobre a euforia de viver.

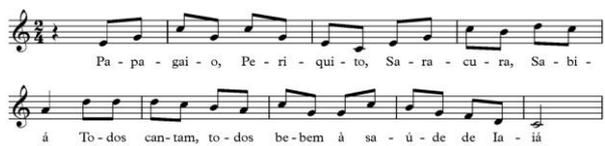


Figura 3: Melodia e texto da canção “Papagaio, Periquito”

Em “Papagaio come milho, periquito leva a fama”, portanto, a integração entre vocalização e ação cênica foi elaborada por meio da construção de diversas relações entre o ritmo das ações corporais e o ritmo musical, de maneira coerente com o fluxo narrativo. O exercício proporcionou a exploração de possibilidades corpo-vocais no contexto de situações cênicas que exigiam do corista escuta e sincronização de ações individuais e coletivas. O canto não foi trabalhado a partir de paradigmas idealizados e pré-definidos, mas de maneira também integrada à perspectiva fundamentalmente rítmica desta prática coral.

ANTES DE MAIS NADA, TUDO

Enquanto o primeiro exercício, discutido acima, admitia a convenção do canto coral como elemento da linguagem teatral, esta seção do texto se inicia com uma problematização estética do papel dramático do coro. O compositor norte-americano

Harry Partch (1901-1974) tinha uma posição radical quanto ao tema e afirmava que

o coro tem apenas o valor dramático de contraste; pelo critério de valor dramático inerente, com as suas palavras com o duplo nó da forma musical e de vozes em uníssono apertado ao redor de seus pescoços, torna-se ridículo. Mesmo uma multidão é composta de indivíduos, e multidões falam em uníssono apenas para a "arte". O coro vai deixar de ser ridículo somente quando sua função sociológica for transformada ou simplificada: quando ele cantar com palavras de sílabas sem sentido, e abandonar o esforço para transmitir uma mensagem pelas palavras de muitos (PARTCH, 1974, p. 46).

O valor dramático e musical inerente atribuído por Partch (1974) à capacidade expressiva da voz humana individual é fundamental para compreender seu incômodo diante do coro como grupo que aparece eventualmente para recitar ou cantar longos textos de forma uníssona (ibid, p. 46, 340). Em suas obras,

os sons de voz coral não vêm de um corpo separado de pessoas aparecendo apenas ocasionalmente, mas dentre os instrumentos, de músicos que estão profundamente envolvidos no todo. [...] Há muitos músicos no palco, mas quase nunca faço todos eles tocar simultaneamente. Em períodos bastante longos apenas um pequeno conjunto é empregado, e os músicos tácitos pode assim tornar-se atores e dançarinos, movendo-se de instrumentos para as áreas de atuação como o ímpeto do drama requer. Isto certamente deve ser um movimento em direção a um selamento da ligação entre as artes cênicas (ibid, p. 351).

Seria possível citar situações como torcidas em eventos esportivos e manifestações de rua em movimentos populares para fundamentar argumento contrário às observações de Partch, mas não sem reconhecer que as limitações de tais situações estão longe de dar autenticidade aos longos e estilizados trechos corais de óperas do século XIX, por exemplo. Há, entretanto, práticas espontâneas em manifestações públicas que parecem negociar as preocupações de Partch, utilizando a voz coletiva como forma de propagação da força expressiva da voz individual.

Durante o movimento de protestos contra desigualdades e injustiças sociais iniciado em 2011 em Nova Iorque que ficou conhecido como *Occupy Wall Street*, os manifestantes foram, a partir de determinado momento proibidos de utilizar megafone. Diante da situação, surgiu a prática de propagar os discursos dos líderes do movimento em coro. O orador organizava sua fala em frases de relativa curta duração que eram imediatamente repetidas em uníssono por aqueles que estavam ao seu redor, proporcionando a amplificação do discurso.⁵

Ao tomar conhecimento desta prática, passei a propor nas aulas de Técnicas de Expressão Vocal e Canto, um jogo de escuta e imitação baseado nela, associando-o a outros jogos e atividades calcados nas noções de ação vocal e dinâmicas de movimentos da voz (GAYOTTO, 1997; 2005). “Partindo do estudo de Rudolf Laban, da descrição dos elementos do movimento – forte e leve, flexível e direto, rápido e lento, contínuo e entrecortado – que constituem os fatores do movimento, respectivamente – energia, espaço, tempo e fluência –, Lucia Helena Gayotto (2005, p. 405) propõe uma adaptação destes elementos e fatores, “todos apropriados como categorias aplicáveis à voz, como dinâmicas de voz”. O trabalho de preparação vocal proposto pela autora associa essas dinâmicas a estados psicofísicos e a movimentos sonoros inerentes às palavras. A exploração dos recursos vocais é estimulada a partir da experimentação de qualidades de movimento corporal e de termos descritivos.

Para a criação de um exercício cênico-coral que se valesse dos recursos vocais evidenciados neste tipo de proposta de preparação vocal, escolhi como repertório o trecho inicial de um livro do poeta carioca Michel Melamed (2005, pp. 19-27):

antes de mais nada, tudo.
Porque – diferentemente dos ávidos antropófagos
– já deglutimos coisas demais.
Por isso, se me falam ‘ponto’,
não sei se é final, g, nevrálgico, de encontro, de
macumba, [...] não dar ponto sem nó,
pôr ponto a, por os pontos nos is, subir de ponto.

O trecho omitido na citação acima contém duas páginas completamente preenchidas de tipos de pontos com descrições de uma palavra a três ou quatro linhas, amplo material para exploração de possibilidades vocais a partir do momento em que tais descrições fossem tomadas pelas suas sugestões de movimento e/ou estados psicofísicos. O exercício cênico-coral baseado neste poema e intitulado “antes de mais nada, tudo” foi desenvolvido na mesma turma mencionada na seção anterior do texto e também com uma turma do PARFOR no segundo semestre letivo de 2013, que contava com 16 estudantes da Licenciatura em Teatro e 8 de Pedagogia. Nas duas situações, o exercício foi trabalhado em uma sequência de aulas, mas não foi considerado concluído, nem apresentado em público.

A ideia geral desta composição era a oposição de diferentes formas de vocalização coletiva, mesclando a exploração das dinâmicas de movimento, canto sem palavras e simultaneidade de vocalizações (não em uníssono). As primeiras duas linhas, pelo seu tom de manifesto, sugeriram uma interpretação no padrão chamada-resposta do jogo inspirado nas manifestações públicas. O uníssono impulsionado pela repetição em coro do chamado de um solista se dissolvia a partir da expressão “coisas demais”, repetida inúmeras vezes de maneira não

sincronizada. Em seguida, realizava-se uma transição de fala em tempo livre para o canto sincronizado, porém sem palavras, até que uma melodia uníssona se estabelecia como pano de fundo sonoro. Daí para frente, todo o exercício cênico-coral consistia em uma espécie de improvisação a partir de elementos pré-definidos. Cada corista decorava e preparava previamente sua interpretação corpo-vocal de um certo número de “pontos” e saía da sua função como cantor para enunciar um ou mais destes, podendo ou não regressar à linha melódica. Nos intervalos entre sucessivas realizações do exercício, cada uma delas com resultados diferenciados, discutíamos sobre as características do que era criado, em termos de preenchimento de espaços, textura sonora e potencial estético.

Em “antes de mais nada, tudo”, a integração entre vocalização e ação cênica coral foi construída a partir das dinâmicas de movimento da voz e da busca por alternativas teatralmente viáveis da voz coletiva apresentada não apenas em uníssono. Neste contexto, a alternância de diferentes formas de combinação das vozes, associa-se à alternância de funções do corista, seja como uma voz sufocada em meio à multidão, como parte da voz coletiva, como solista ou uma espécie de instrumentista vocal. O exercício proporcionou a interligação de jogos e atividades consagradas no campo da preparação vocal para o teatro a um processo de criação vocal e cênico que, ao explicitar os desdobramentos do trabalho técnico, fazia-se relevante para o processo de formação dos futuros professores.

ESTUDO N. 2 PARA VOZES, DE RODOLFO COELHO DE SOUZA

Alguns aspectos do exercício descrito na seção anterior deixam transparecer minha identificação com uma prática artística na qual a improvisação a partir de elementos pré-definidos e composição de texturas sonoras são recorrentes: a música contemporânea. Nesta seção, tal identificação se evidencia de maneira ainda mais clara, pois o exercício aqui discutido consiste na construção de uma interpretação da peça “estudo n. 2 para vozes”, de Rodolfo Coelho de Souza (1952-), premiado compositor contemporâneo brasileiro.

A obra, editada em 1978, é constituída de 4 poemas, textos-partituras “compostos com letras de diversos formatos tipográficos recortados de revistas” (SOUZA, 1978, s/p). Segundo o próprio compositor:

Os textos podem ser interpretados como roteiros básicos para operações fonéticas que são sugeridas pelos próprios textos. De tal forma, os textos podem ser lidos diretamente (em voz alta ou não), podem representar um conjunto de instruções (por exemplo – “miar” pode sugerir a execução de miados), podem ser superpostos a linhas cantadas ou efeitos sonoplásticos, enfim podem servir de estímulo conceitual para a

realização de diversas versões vocais e fonéticas (ibid.).

As instruções também dão conta de que a obra poderá ser interpretada por quaisquer formações desde solista(s) a grupos corais, com ou sem amplificação e processamento eletrônico das vozes. Trata-se, portanto, de uma notação indeterminada (ver Figura 4), em que a partitura deixa várias decisões para os intérpretes, sendo que aspectos cênicos, embora não sejam explicitamente mencionados, também não parecem conflitar com a abordagem estética proposta. O trabalho com repertório de música contemporânea para coros, mesmo diante da inexperiência dos cantores, pode ter importante resultado pedagógico no sentido de abrir janelas para uma maior gama de sonoridades vocais, aperfeiçoar a capacidade de cantar em coro e compartilhar a responsabilidade pela resolução dos problemas interpretativos colocados, por exemplo, pela notação indeterminada (VERTAMATTI, 2008).



Figura 4: Fragmento do primeiro texto-partitura do “estudo n. 2”, de Rodolfo Coelho de Souza (1978)

Vislumbra-se, portanto, o redimensionamento da dimensão coral diante das

demandas da sociedade e criação artística contemporânea, principalmente desde a década de 1970. As discussões acadêmicas, com foco no campo das artes cênicas, que vêm se desenvolvendo em torno desta retomada contemporânea do coro renderam a formulação do conceito de coralidade. Para Mégevand (2013, pp.37-38), entende-se por coralidade

a disposição particular das vozes, a qual não provém nem do diálogo, nem do monólogo; a qual, requerendo uma pluralidade (um mínimo de duas vozes), contorna os princípios do dialogismo, particularmente reciprocidade e fluidez dos encadeamentos, em proveito de uma retórica da dispersão (atomização, parataxe, ruptura) ou do entrelaçamento entre diferentes palavras que se respondem musicalmente (estilhaçamento, superposição, ecos - efeitos de polifonia, todos).

O autor acrescenta que a coralidade

pode possibilitar a convocação, junto a obras dramáticas, de objetos estéticos relacionados com a música, com a dança, com as artes plásticas, e a reconsideração, por exemplo, das palavras brechtianas sobre o papel de desvinculação/desarticulação trazida pela música para um espetáculo. Em suma, a coralidade constata a dispersão das estéticas e da supressão das fronteiras entre as artes (ibid., p. 38).

Neste contexto, propor a criação cênica a partir de uma partitura musical apresenta-se como uma possibilidade viável. Além disso, a coralidade remete também à descentralização dos processos criativos, à consolidação de práticas compartilhadas, colaborativas e outros aspectos relativos à reflexão sobre o papel da coletividade na arte contemporânea:

O espectro que vai definir a noção de “coralidade” vai além da inclusão óbvia de um coro dentro do dispositivo de representação para a reivindicação de uma operação geral de toda a cena (em suas operações internas, na expressão da comunidade de atores, e nas relações que estabelece com a comunidade de espectadores) em um modelo coral subjacente (TRIAU, 2003, p. 5).

Embora a partitura de Coelho (1978) também tenha sido utilizada em mais de uma turma, nesta discussão remeto ao trabalho desenvolvido com a turma do segundo período letivo de 2012, que contava com o total de 17 estudantes, sendo 15 da Licenciatura em Teatro e 2 de Arquitetura e Urbanismo. O trabalho foi desenvolvido ao longo de uma sequência de aulas e apresentado em formato de ensaio aberto em uma aula conjunta com a turma de Cenografia do mesmo período letivo.

O “estudo n. 2” foi introduzido por meio da composição, conduzida por mim e inspirada em um fragmento do terceiro texto-partitura “matéria prima” (ver Figura 5), de cerca de 1 minuto de

vocalizações corais baseadas nas consoantes m e p. O trecho acabou sendo consolidado e incorporado à composição coletiva que foi construída ao longo das aulas seguintes. Seguiu-se um exame e discussão dos 4 textos-partituras para compreensão geral da proposta de notação e especulação sobre as possibilidades cênico-vocais do material. A turma foi dividida em quatro grupos, cada um ficando responsável por desenvolver sua interpretação de um dos textos-partitura.

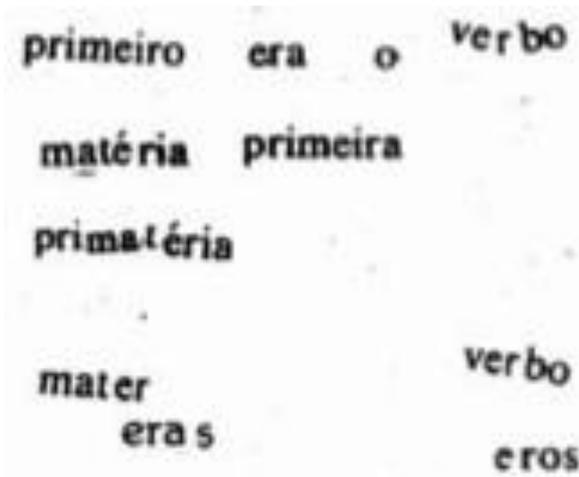


Figura 5: Fragmento do terceiro texto-partitura do estudo n. 2, de Rodolfo Coelho de Souza (1978)

As propostas desenvolvidas pelos grupos apresentavam soluções criativas e diversificadas para as sugestões do compositor. Um dos grupos trouxe pedais de guitarra para processar a voz amplificada. Outro propôs o uso de uma canção de Luiz Gonzaga como uma espécie de música incidental, posteriormente entoada com as mãos à frente da boca. Ao longo das aulas, os trechos foram aprendidos por toda a turma e entrelaçados em uma apresentação contínua com 8-10 minutos de duração.

Como mencionado acima, o exercício foi apresentado em ensaio aberto numa aula conjunta com a turma de Cenografia. Os estudantes desta outra componente curricular, por sua vez, criaram quatro propostas de realização espacial para o exercício cênico-choral. Apesar do pouco tempo disponível para o intercâmbio, foi possível experimentar as quatro soluções, as quais foram discutidas em aula posterior.

REFERÊNCIAS

- ALVES, A.J. O planejamento de pesquisas qualitativas em educação. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo (77), 1991, p. 53-61.
- ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BUCCI, M. Coro cênico: breves reflexões a partir de uma prática. *Bossa Nossa* (website), 2008. Disponível em: <http://www.bossanossa.org/artigo_coro.htm> Acesso em: 18/01/2011.
- COELHO, H.S.N.W. *Técnica Vocal para Coros*. 6a edição. São Leopoldo, RS: Sinodal, 2003.

Nesta experiência com o “estudo n. 2”, a relação entre vocalização e ação foi, portanto, desenvolvida a partir da construção e exploração do espaço cênico, suas implicações para a escuta e para ressonância da sonoridade vocal coletiva. A principal contribuição do exercício para a formação de professores está relacionada ao processo de criação colaborativa, buscando integrar as diferentes contribuições e formular um nexo sonoro a partir de estímulos e conexões vagas. Aqui, ainda mais que nos exercícios anteriores, a estruturação sonora nos moldes da composição musical torna-se o elemento preponderante do processo criativo. Assim, a exploração de sons vocais não convencionais, independentemente de qualquer narrativa convencional, fomenta um maior domínio da linguagem sonora e de seu potencial como elemento da linguagem teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas corais discutidas neste artigo abrangem uma ampla gama de possibilidades de preparação vocal, tanto para a voz cantada, quanto para a voz falada e os recursos vocais que perpassam e mesclam os dois aspectos. A partir dos exercícios relatados, a integração entre vocalização e ação cênica pode ser construída principalmente por meio de elaborações rítmicas (estilização de gestos, polirritmia), das dinâmicas de movimento da voz e/ou da relação com o espaço cênico.

O tipo de prática aqui relatada pode contribuir para a formação de professores de teatro na medida em que aponta alternativas artístico-pedagógicas para contextos que exigem trabalhos coletivos, abrindo caminhos para envolvimento e colaboração. De maneira geral, as preocupações estéticas que vêm à tona nos exercícios cênico-coraais contribuem com o enriquecimento da formação e experiência vocal para além da técnica.

As temáticas do coro e da coralidade podem contribuir significativamente para a formação de professores de teatro e das demais linguagens artísticas, principalmente a música. Novos trabalhos poderão adotar este foco para construção de propostas e discussões sobre o ensino de teatro na Educação Básica, estabelecendo conexões com estudos que abordam o coro na perspectiva da educação musical.

- COSTA, P. A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil. *Per Musi*, Belo Horizonte, 19, 2009, p. 63-71.
- DALCROZE, E.J. *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*. Lausanne: Jobin & Cie, Editions Musicale, 1920.
- GAYOTTO, L.H. Dinâmicas de movimento da voz. *Distúrbios da Comunicação*, São Paulo, 17(3), dezembro, 2005, p. 401-410.
- _____. *Voz, Partitura da Ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- GROTOWSKI, J. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. 4a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- MÉGEVAND, M. Coralidade. *Urdimento*, no 20, setembro de 2013, pp. 37-39.
- MELAMED, M. *Regurgitifagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- MOINDROT, I. Notes sur le chouer d'opéra. "Choralités", *Alternatives Théâtrales*, 76-77, Bruxelas, 2003, p. 18-23.
- NAGY, G. Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater. *Arion*, Third Series, Vol. 3, No. 1, *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, One (Fall, 1994 - Winter, 1995), pp. 41-55.
- OLIVEIRA, S. A. Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil. *ANAIS... ANPPOM*, 1999, s/p. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANP-POM%2099/PAINEIS/OLIVEIRA.PDF>. Acesso 11/10/2011.
- PARTCH, H. *Genesis of a Music: an account of a creative work, its roots and its fulfillments*. Second Edition. New York: Da Capo Press, 1974.
- PAZ, E. *500 Canções Brasileiras*. 2a edição revisada. Brasília: MusiMed, 2010.
- PEREIRA, E.T. *Práticas Lúdicas na Formação Vocal em Teatro*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: ECA/USP, 2012.
- REHM, R. Performing the Chorus: Choral Action, Interaction, and Absence in Euripides. *Arion*, Third Series, Vol. 4, No. 1, *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, Two (Spring, 1996), pp. 45-60.
- SOUZA, R.C. *Estudo n. 2, para vozes*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1978.
- STANISLAVSKI, C. *Manual do Ator*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. Revisão da tradução: João Azenha Jr. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- TRIAU, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux. "Choralités", *Alternatives Théâtrales*, 76-77, Bruxelas, 2003, p. 5-11.
- VERTAMATTI, L.R.G. *Ampliando o Repertório do Coro Infante-Juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
-
- ¹ Bacharel em Música (Regência) e licenciado em Educação Artística pela Universidade de Brasília (2002 e 2006) e mestre em Música - Texas State University (2004), título reconhecido no Brasil pela Universidade Federal de Goiás (2008). É Professor da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins.
- ² Tradução do autor (assim como as demais citações de textos em língua estrangeira no restante do artigo).
- ³ Partitura disponível em <<http://www.heitoroliveira.mus.br/arranjos>>.
- ⁴ O quarteto foi composto por alunos da Classe de Clarineta, curso de extensão sob minha coordenação, ministrado pelo bolsista PIBEX/UFT Gutenberg Nicácio de Lima. A percussão consistiu de instrumentos alternativos construídos e executados pela turma de Linguagem Musical do mesmo período letivo.
- ⁵ Um exemplo dos discursos socialmente amplificados do movimento Occupy Wall Street pode ser assistido em <<http://youtu.be/HdyMV1AKHGg>>.