

Coro cênico Aspectos didáticos e a construção de um repertório

Marcelo Alves Brazil

Resumo: Esta reflexão acerca da implantação de um coro cênico em um curso de Licenciatura em Teatro é fruto da pesquisa de estágio pós-doutoral realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia entre 2022 e 2023 e intitulada O coro cênico como ferramenta pedagógica em cursos de licenciatura em teatro: critérios para a elaboração de um repertório. O ponto de partida desta pesquisa foi investigar a eficiência de um coro como ferramenta facilitadora do processo de aprendizagem de elementos musicais por discentes de teatro e a importância da escolha do repertório como elemento chave. Também buscou revelar a contribuição da atividade coral como colaboradora nas atividades relacionadas ao ensino da técnica vocal e da expressão cênica.

Palavras-chave: Canto coral, Arranjo coral, Técnica vocal, Expressão Cênica, Aprendizagem

Scenic choir Didactic aspects and the construction of a repertoire

Abstract: This article reflects on implementing a scenic choir in an undergraduate theatre degree course. This research aimed to investigate the effectiveness of a scenic choir as a pedagogical tool in undergraduate theatre degree courses and the importance of choosing a repertoire as a key element in facilitating the learning process of musical elements by theatre students. The main focus of this research was to investigate the efficiency of a choir as a tool to streamline the process of learning musical elements by theatre students and the importance of choosing a repertoire as a key element. Furthermore, it sought to reveal the contribution of choral activity as a collaborator in teaching vocal technique and scenic expression.

Keywords: Choral singing, Choral arranging, Vocal technique, Scenic expression, Learning

Coro de escena

Aspectos didácticos y construcción de un repertorio

Resumen: La presente reflexión acerca de la implementación de un coro escénico en un curso de grado en Teatro es el resultado de una investigación posdoctoral realizada en el Programa de Posgrado en Música de la Universidad Federal de Bahía entre 2022 y 2023, titulada El coro escénico como herramienta pedagógica en cursos de grado en teatro: criterios para la elaboración de un repertorio. El punto de partida de esta investigación fue investigar la eficacia de un coro como herramienta para facilitar el proceso de aprendizaje de elementos musicales por parte de los estudiantes de teatro y la importancia de la elección del repertorio como elemento clave. También se buscó revelar la contribución de la actividad coral como colaboradora en actividades relacionadas con la enseñanza de la técnica vocal y la expresión escénica.

Palabras-clave: Canto coral, Arreglo coral, Técnica vocal, Expresión escénica, Aprendizaje.

Introdução

O coro é um elemento presente no teatro desde a Grécia Antiga. Segundo Guarnieri e Pascolati (2003):

As funções dos coros nas tragédias gregas são variadas, podendo ser conselheiro, confidente, testemunha, narrador, entre outras. Pode-se fazer uma comparação dos coros com a iluminação: eles desempenhavam a função de direcionar o público ao personagem, dando o foco. [...] Dessa maneira, o coro apresenta-se como mediador entre cena e público; logo, a informação recebida pelo espectador é construída tanto pela cena quanto por comentários desse observador privilegiado, fazendo com que o público vislumbre um ponto de vista, uma opinião acerca da ação, sem que seja a única e a que devam adotar (GUARNIERI; PASCOLATI, 2010, p.2003).

No início do século XX, Brecht também dá destaque ao coro em seu Teatro Épico. Ao abordar a dramaturgia deste autor, a pesquisadora Olívia Romano (2010) afirma:

Um dos recursos fundamentais utilizados nessa dramaturgia é a presença dos coros, que ocupam papel decisivo na comunicação entre a obra de arte e o receptor, na medida em que, como personagem coletivo, comenta as ações e assegura "a passagem do individual universal" (BORNHEIM, 1992, p. 205). Assim sendo, os coros funcionam para o como interruptores das ações dramáticas, acendem o debate com o espectador sobre os eventos apresentados e reforçam o caráter pedagógico das peças didáticas. O coro brechtiano intervém na ação para, em comentários, denunciar aquilo que teoricamente deveria representar, isto é, um poder unificador (ROMANO, 2010, p.49).

Quando se fala de um coro cênico dentro de um curso de teatro, certamente ocorrerá para muitas pessoas pelo menos um, senão ambos, dos momentos históricos do teatro citados acima. No entanto, se a fala provém de um professor de música, ele, provavelmente, estará se referindo a algo distinto. Após uma pesquisa sobre o termo na área de música, Muller e Fiaminghi (2013) afirmam que a expressão "coro cênico":

(...) pode ser designada para retratar os grupos que atualmente têm baseado seus trabalhos em propostas que visam abarcar as artes de forma integrada, procurando desenvolvê-las equilibradamente. Sendo assim, além do canto coral, passam a fazer parte do escopo de interesse desses grupos, a expressão corporal, o teatro e a dança, aliados a alguns trabalhos de percussão corporal (MULLER, FIAMINGHI, 2013, p.177-178).

A primeira grande diferença entre as duas abordagens, do teatro e da música, diz respeito à forma de expressão: uma se refere, na maioria das vezes, à voz falada e outra à voz cantada. É curioso observar, na descrição acima, que são citadas diversas formas de expressão, mas relativas ao movimento corporal e não à voz falada.

Esta pesquisa buscou estreitar esses dois entendimentos e tentou estabelecer uma proposta de funcionamento de um coro cênico dentro de um curso de Licenciatura em Teatro, focando especificamente na produção de um

repertório direcionado para que busque atender aos dois entendimentos de sua natureza.

Letícia Coura (2020), que atuou como preparadora vocal do coro de atores do Teatro Oficina - SP, defende essa interação entre as modalidades artísticas. Segundo a autora, os conceitos de ator e de cantor não deveriam estar separados e que esta separação pode ser fruto da imposição de um mercado das artes

O comentário de Coura sobre o distanciamento das linguagens em alguns meios também propicia uma reflexão sobre o isolamento dos conteúdos específicos nos currículos dos cursos superiores da área de artes. Por alguns motivos como falta de estrutura e a obrigatoriedade de diversas disciplinas gerais, realmente sobra pouco espaço para a inserção de disciplinas que permitam uma maior integração entre as linguagens artísticas. Quando existem, muitas vezes, ficam alocadas na categoria de disciplinas optativas e acabam sendo oferecidas eventualmente. Mas é possível imaginar como seria rico para um estudante de instrumento musical ter aulas sobre posicionamento e comportamento no palco, expressão vocal, iluminação, só para citar algumas habilidades.

O coro como ferramenta didática

Pensando no funcionamento de um coro cênico dentro de um curso de Licenciatura ou Bacharelado em Teatro, também é necessário pensar sobre o seu papel na formação dos discentes e é possível enxergar algumas possibilidades: o desenvolvimento vocal, o cênico e o musical. Surge, portanto, um questionamento: A participação em um coro cênico pode auxiliar de forma significativa a formação de professores/artistas de teatro?

Segundo o professor Marco Flavio de Alvarenga,

O canto pode figurar, tanto como um veículo técnico, que colabora com o desenvolvimento das potencialidades vocais dos atores, quanto um recurso colocado intimamente ligado à cena teatral, sob a forma de trilhas sonoras ou adornos do texto. Se o ator é também um vocalista, cantor (aquele que canta, cujo instrumento é a voz) torna-se indispensável em sua formação o trabalho constante com os recursos vocais (ALVARENGA, 2015, p.104-105).

Talvez seja possível afirmar que o desenvolvimento da técnica vocal em uma atividade coral tenha uma relação mais direta com os elementos trabalhados nos componentes curriculares relativos a esse tema nos cursos de formação de professores de teatro. Os exercícios sugeridos por Grotowsky (1992), por exemplo, possuem grande similaridade com os propostos para uma atividade exclusiva de canto, enfatizando aspectos como respiração, emissão, articulação etc.

O professor Heitor Martins Oliveira destaca a importância da preparação vocal na prática e no ensino do teatro.

Além de aspectos técnicos básicos - postura e relaxamento, respiração, articulação (dicção) 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 (OLIVEIRA, 2014, p.70).

O autor supracitado enumera características das abordagens de Stanislavsky (2009), Artaud (1987) e Grotowsky (1992) como forma de exemplificar os recursos que ele considera essenciais para a formação do ator.

O livro de Helena Wöhl Coelho (2008), intitulado Técnica vocal para coros, traz como tópicos postura, respiração, articulação, ressonância; ou seja, percebe-se que a base é a mesma e uma similaridade de aspectos serão encontrados também na abordagem dos autores citados por Oliveira (2014).

Fica claro, portanto, que a aproximação entre a técnica vocal dessas duas modalidades artísticas, teatro e coro musical, é bastante acentuada, excetuando-se pelo fato de que uma pensa na voz falada prioritariamente e a outra tem como principal objetivo a voz cantada.

O professor Ernani Maletta, da Universidade Federal de Minas Gerais, vai um pouco além e defende uma formação ampla, incluindo a musical, que possibilite a construção de um artista multiperceptivo. Segundo o autor, este artista é aquele que,

(...) ainda que não chegue a um estágio de virtuosismo técnico como cantor ou instrumentista, (...) pode incorporar os fundamentos da linguagem musical e atuar com sensível musicalidade. Em outras palavras, a habilidade musical do artista não está apenas na sua capacidade de ser um exímio cantor ou instrumentista, mas também na descoberta de possibilidades rítmicas, de variações de intensidade e na apropriação dos parâmetros relacionados ao tempo, indispensáveis para se dizer um texto, para desenhar no espaço um movimento corporal ou para compor a iluminação de uma cena (MALETTA, 2016, p.25-26, grifo do autor).

O Professor Marcos Machado Chaves, da Universidade Federal da Grande Dourados, apoia, inclusive, a inserção de disciplinas de música nos currículos dos cursos de teatro. Ele afirma:

Ao defender que o(a) artista cênico(a) deve se posicionar de forma crítica em relação às produções musicais existentes com as quais tem contato, e procurar novos horizontes sonoros/musicais na diversidade presente na contemporaneidade, preconiza-se que os cursos de formação de atores/atrizes tenham diálogo com distintos pensamentos que perpassam o aprendizado e a interlocução musical, que tenham o desejo de trabalhar com a inteligência musical do(a) ator/atriz (...) (CHAVES, 2020, p.326-327).

A pesquisadora Moira L'Abbate (2014), que investigou a contribuição do canto para a voz falada do ator, constatou o aprendizado de algumas outras habilidades ligadas à música pelos participantes de sua pesquisa. Ela afirma que foi possível detectar uma melhora em aspectos como a afinação melódica e a percepção melódica e rítmica e ainda que “Passaram a escutar de maneira mais atenta e crítica os sons ao seu redor (cantados, falados, instrumentais, ruídos). Começaram a ouvir a própria voz de outra maneira e também a voz dos outros (cantada e falada)” (L'ABBATE, 2014, p.74).

Em consulta realizada por e-mail, em 2022, com 50 universidades brasileiras que possuem cursos de Artes Cênicas ou Teatro, foram recebidas 19 respostas e 9 instituições afirmaram ter em seu currículo alguma disciplina de música. Algumas

instituições afirmaram que existiam disciplinas relacionadas à música nos currículos, mas foram retiradas nas reformas curriculares. Apesar do número baixo de retorno à consulta, é possível perceber que existe um movimento de inserção de disciplinas relacionadas à música nos cursos de teatro. Inclusive, foi constatada a existência de professores especialistas na área de música em alguns cursos consultados, casos dos professores Ernani Maletta (UFMG), Marcos Chaves (UFGD) e Fábio Cintra (USP), por exemplo.

Fortalecendo essa aproximação, Stanislavski (2009, p.210) afirma: “Que bom seria se os professores de canto ensinassem simultaneamente a dicção, e se os professores de dicção ensinassem canto!”.

O repertório no coro cênico

Alguns estudos mostram que a escolha do repertório é um ponto central na execução de um trabalho de canto coral. A pesquisadora Suzana Cecília Igayara, por exemplo, afirma que o repertório coral

é sem dúvida um elemento central da constituição da identidade do grupo e do regente, e se por um lado carrega as experiências individuais de seus participantes que querem reconhecer suas contribuições e seus gostos na atividade coral de que participam, por outro lado devemos perceber o potencial transformador incluído na atividade de escutar, experimentar e apresentar novos repertórios, como atitude de construção da identidade e como atitude de abertura para o outro, representado pelos repertórios desconhecidos e incorporados. (IGAYARA, 2007, p.2).

Ao imaginar a construção de um repertório para um grupo que, se idealiza que possa transitar entre a voz cantada, a voz falada e a expressão corporal, surge o questionamento se existem características específicas que possam determinar seu tipo ou se isso está subentendido ou, ainda, se é uma escolha livre do regente incorporar outros elementos a um arranjo ou uma composição pensada inicialmente para um coro tradicional.

Segundo a pesquisadora Cristina Moura Camargo (2010), Gilberto Mendes e Damiano Cozzella foram responsáveis por experimentações no repertório coral nos anos 1960 no Brasil, influenciados pelos movimentos de contracultura e inspirados pela presença de John Cage no cenário mundial. Para a autora, enquanto Gilberto Mendes trabalhou na criação de composições originais para coro,

Cozzella [...] adotou a canção de consumo como fonte de sua produção de arranjos, com ironia e por vezes postura crítica. A entrada do arranjo da canção popular urbana no repertório do coral da USP, Coralusp, fundado pelo maestro Benito Juarez por volta de 1967, permitiu uma performance vocal mais descontraída, que aliada às ideias do *happening* e da aleatoriedade trazidas por Cozzella levaram o coro também à performance cênica (CAMARGO, 2010, p.27).

Camargo (2010) destaca, ainda, os nomes de Samuel Kerr e Marcos Leite como arranjadores que seguiram essas ideias, sendo que o segundo buscou inserir o grupo coral no mercado de música popular brasileira.

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

Segundo o autor, Kerr contribuiu para a construção de um repertório engajado na atualidade do país, incorporando uma linguagem teatral aos seus arranjos, e Marcos Leite, pensando no mercado de música popular, criou arranjos estruturados em blocos harmônicos e com acompanhamento instrumental, incluindo também performances cênicas. (CAMARGO, 2010, p. 51).

É interessante observar que, mesmo sabendo que esses arranjadores pensavam em elementos cênicos, seus arranjos não trazem muitas indicações sobre isso. No livro de arranjos publicado por Marcos Leite (O melhor de Garganta Profunda, 1998), apenas um arranjo, da música Vatapá (Dorival Caymmi), traz alguma indicação de vozes que sugere uma performance cênica. Na apresentação do livro, ele diz: “Esta coletânea pode ser utilizada por coros cênicos e coros não-cênicos. No coro, o importante não é a cena em si, mas a cena que está dentro de cada cantor” (LEITE, 1998, p.8).

A pesquisadora Eloisa Silva Soares (2017) realizou um estudo sobre os arranjos de Samuel Kerr e, embora o foco fosse as peças para iniciantes, nos vinte arranjos que compõem o anexo do trabalho é possível perceber que existem indicações em dois deles. Em Claridão, existe a seguinte indicação: “Como um descante para acompanhar o Coro Cênico de Saúde Mental Cidadãos no final do IV Encontro Musical da Cidadania Plena, no dia 18/05/2000.”. Em Benke, a indicação é a seguinte: “Muita coisa pode acontecer antes, como a percussão do ‘Txai’ ou mesmo o recitativo final do BT”¹.

Em outro arranjo de Samuel Kerr, para a música Cunhataiporã, a indicação inicial é a seguinte: “O barqueiro desce o Rio Paraguai. Sons ribeirinhos, água, pássaros. Barco a remo e a motor. Vozes ao longe, canções ao vento. Esta seção pode ser repetida a critério do coral.”. Um outro exemplo está no arranjo denominado Sucessos da Rita Lee de Cozzella (CUNHA, 2021, p.253) onde existe, já no início, a indicação de “algazarra”, sendo repetida mais quatro vezes até o final.

Podemos perceber, por meio destes exemplos, que as indicações apenas sugerem uma ambientação e indicam uma total liberdade para o regente criar os sons ou os movimentos que considerar adequados.

Magno Bucci, diretor do Coro Cênico Bossa Nossa da cidade de Ribeirão Preto - SP, em artigo que trata de arranjos para essa modalidade (BUCCI, 2012), relata um processo colaborativo entre a direção cênica, a direção musical e os arranjadores para a definição da concepção cênica dos espetáculos. No entanto, não deixa claro se os arranjos já trazem algum tipo de indicação ou se as decisões de caráter cênico são incorporadas aos arranjos de alguma forma.

A docente, regente e arranjadora Simone Sousa da Universidade Federal do Ceará - Campus Sobral afirmou, em conversa informal sobre essa pesquisa, que

¹ BT - Indicação das vozes Baixo e Tenor.

sempre trabalha com dramaturgos e diretores cênicos nas suas montagens que envolvem música coral e teatro.

Surgem, assim, alguns questionamentos acerca dos arranjos corais destinados aos coros cênicos ou que, pelo menos, sugerem que possa existir algo neste sentido durante a performance: Existem arranjos corais específicos para coros cênicos? Existe um padrão para as indicações de movimentos utilizado por arranjadores destes grupos? É possível pensar em uma "partitura" de gestos para um arranjo destinado a um coro cênico? Até o momento, não foi possível detectar se existe a prática de inserir indicações gestuais nos arranjos elaborados para os grupos atuais, ficando mais evidente que prevalece a liberdade do regente ou do diretor cênico para incorporar os gestos à performance pretendida.

A criação de um repertório

Estabelecida essa conexão entre o coro e o teatro, e partindo do pressuposto que um trabalho de canto coral poderia contribuir de forma direta para o componente curricular Expressão Vocal (ou correspondente) e para uma formação mais abrangente do discente, pode-se perguntar: Que tipo de repertório poderia ser realizado?

Pensar em um tipo de repertório para um trabalho desta natureza em um curso de licenciatura em teatro, certamente direciona para as canções populares brasileiras. As razões são simples: facilidade da língua, compreensão do contexto da canção e da familiaridade com ritmos e sonoridades. No entanto, a diversidade da nossa canção popular traz uma dificuldade para a escolha pois são diversos gêneros e uma produção quase incomensurável.

Como ponto de partida, e pensando em um coro que possa se situar entre a voz falada e a cantada, é possível imaginar o uso de canções de autores como Itamar Assumpção ou Arnaldo Antunes, não só pela característica de utilizarem letras próximas da poesia falada, mas também pela simplicidade das melodias de suas criações. Algumas composições destes autores também apresentam letras mais sintéticas, o que possibilita uma rápida memorização e a possibilidade de se exercitar a improvisação.

Cintra (2007) estabelece uma interessante intersecção entre a formação do ator e as possibilidades da prática musical ao afirmar que

O jogo da improvisação musical com o material sonoro, com o silêncio e com o tempo, configurando gestos e ideias musicais, guarda uma similaridade estrutural com o jogo do ator - e é nessa intersecção que a música pode ser tomada, então, como uma matriz de referência possível para a pesquisa e o aprendizado vocal do ator. A música enquanto referência de linguagem, de articulação e composição, e não apenas a ideia de melodia, ou uma vaga definição de ritmo. Isso implica familiarizar o ator com a linguagem e os modos de ação da música, em especial da música improvisada (CINTRA, 2007, p.48).

A improvisação musical se dá a partir do momento em que seus participantes possuem um mínimo domínio de alguma ferramenta que, neste caso, pode ser a capacidade de extrair sons de um instrumento, do corpo ou de utilizar a voz e ser capaz de perceber o ambiente sonoro à sua volta. Sendo assim, um coro cênico pode ser uma boa opção de exercício musical, ainda mais

se propiciar a rápida aquisição de habilidades por seus integrantes e isto, certamente, será otimizado por uma boa escolha de repertório, tanto de atividades e exercícios práticos como de peças musicais.

Pensar em utilizar composições de Arnaldo Antunes e Itamar Assumpção para a criação de um repertório de um coro cênico a ser implantado passa por todas essas discussões prévias e ainda traz um elemento que fortalece essa opção: ambos os compositores/intérpretes possuem uma relação significativa com outras linguagens cênicas.

Arnaldo Antunes, apesar de ser bastante conhecido por sua participação no grupo de rock Titãs e sua trajetória como cantor e compositor, possui criações de cinema e livros no início de sua carreira além de ter participado de um grupo performático junto com o artista plástico José Roberto Aguilar nos anos 1980. Em entrevista, Aguilar cita a participação de Antunes:

Ah, eu participei de uma performance do John Cage, em 83, em Nova Iorque. Mas daí tinha o festival de música, na Pontifícia Universidade Católica, em dezembro. A gente falou: por que não? Então a gente fez uma banda, tentando entrar para o Pop. Eu fiquei lá tocando guitarra com luvas de boxe. O Arnaldo Antunes e toda a moçada que estava com a gente, tocando uma música e no final tinha o concerto com extintor de incêndio. Resultado: quase fomos linchados. Tivemos que sair correndo. Esta foi genial também. Fiquei fascinado e falei: 'É por aí. Vamos fazer a Banda Performática' (AGUILAR, 2012, p.188).

A passagem de Antunes pela Banda Performática também é mencionada na biografia existente em sua *homepage*: “Nas performances, Arnaldo, com uma mala cheia de objetos, canta, toca percussão e inventa situações *nonsenses*, como pentear discos, bater painéis ou jogar livros para o alto.” A produção atual de Antunes continua bastante ligada à música, mantendo fortes laços com a poesia e a arte digital.

Por outro lado, Itamar Assumpção iniciou sua trajetória participando de um grupo de teatro com seus irmãos. Segundo Maria Betânia Amoroso,

Tudo começa com teatro, em casa, com os irmãos Narciso e Denise Assunção, e em Londrina - como Leminski lembrará, muitos anos depois, a cidade dos teatros nos anos 1970. De violãozinho na mão, imitando os cantores que ouvia no rádio, até chegou a decorar falas de Tiradentes da peça Arena conta Tiradentes (Augusto Boal, 1967). Dessa primeira importante experiência como ator, entre idas e vindas da pequena Araçongas para Londrina, onde os ensaios aconteciam, conhece Arrigo e é convidado para acompanhar Neuza Pinheiro, que interpretaria uma música de Arrigo num festival universitário (AMOROSO, 2006, p.39).

Nessa época, Itamar participava do grupo de teatro GRUTA (Grupo de Teatro de Araçongas) e diversos depoimentos relatam a forte relação que ele estabeleceu do teatro com suas músicas e, principalmente, com as performances ao vivo.

A poeta Alice Ruiz, parceira de Itamar Assumpção em diversas canções, afirma em depoimento para o documentário *Reverberações* que

Em 83 ele foi fazer um show em Curitiba e foi mais um impacto, por que ele no palco... O Itamar era ator, e ele carregava isso, principalmente nos

primeiros discos. Acho que os primeiros discos do Itamar têm uma influência do teatro muito grande. São pequenos *sketchs*, cada música é uma pequena peça, se você prestar atenção, teatral. E ele desempenhava maravilhosamente e levava isso para o palco com uma categoria incrível (REVERBERAÇÕES, 2014).

É curioso perceber como, em algumas gravações, Itamar Assumpção utiliza o recurso de intercalar a voz falada com a voz cantada, como se saísse do personagem (cantor) para inserir comentários, algo que permite uma aproximação com o distanciamento do teatro de Brecht. Impossibilitado de reproduzir ao vivo as diversas camadas de vozes existentes em suas gravações, o artista se apresentava com o coro feminino ao seu lado, na frente do palco, com o qual interagira cenicamente como é possível de ser visto em alguns registros disponíveis em plataformas de streaming e nos documentários *Daquele instante em diante* (2011) e *Reverberações* (2014).

Suzana Salles, cantora que participou de diversas gravações e shows no grupo de Itamar Assumpção, afirma:

Quando eu vi o Itamar pela primeira vez, fiquei muito impressionada pelos desenhos gráficos da rítmica das falas. Eu já percebi que os vocais não eram “vocais acompanhamento”, eu saquei que era um diálogo, era diferente (REVERBERAÇÕES, 2014).

Exemplos desta característica do coro (*backing*) feminino na obra do artista podem ser percebidos nas gravações de *Luzia* (LP *Beleléu, Leléu, Eu*, 1981) e *Denúncia do Santos Silva Beleléu* (LP *Às Próprias Custas S/A*, 1982) ou, ainda, no registro de um show gravado em 1983 e apresentado em 2017 pela TV Cultura - SP, no programa intitulado *Repertório Popular* (2017).

A obra musical de Itamar Assumpção, assim como a de Arnaldo Antunes, além de trazer elementos visuais que permitem a imaginação de possibilidades cênicas traz, também, uma simplicidade harmônica que auxilia na percepção do universo sonoro pelos participantes de um coro amador, além de permitir a criação de arranjos com espaço para improvisações dentro de um ambiente tonal, certamente mais apropriado para um grupo iniciante. A simplicidade melódica presente nestas obras auxilia no aprendizado e no aprimoramento da afinação, parecendo ser um bom ponto de partida.

Considerações finais

Apesar de ser possível vislumbrar os desafios da criação de um repertório para um grupo coral que ainda será formado, a reflexão desenvolvida sobre a bibliografia consultada mostra a relevância de um trabalho musical para a formação de discentes de cursos de Teatro. A ideia de uma formação ampla, ou na direção da formação de um artista multiperceptivo como sugere Maletta (2016), vai ao encontro dos pressupostos da criação artística contemporânea e sua abertura para a interdisciplinaridade.

Na implantação de um coro cênico em um curso de licenciatura em teatro, acredita-se que uma boa escolha de repertório e uma cuidadosa elaboração de arranjos e exercícios, mesmo feita de forma prévia, pode ser um fator determinante para a realização de um trabalho produtivo, tanto no aspecto

musical, quanto nos aspectos didáticos e, certamente, auxiliará na formação dos futuros professores, propiciando um leque de habilidades compatível com diversidade de linguagens e possibilidades que encontrarão no exercício de sua profissão. O mesmo, de certo, ocorrerá com os(as) discentes que seguirão pelos caminhos da atuação, direção, dramaturgia e outras tantas possibilidades existentes nas artes cênicas.

Referências

- AGUILAR, José Roberto. Entrevista histórica com José Roberto Aguilar. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 4, ano 2, p. 181-192, dez. 2012. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/26160/23559>. Acesso em: 13 set. 2023.
- ALVARENGA, Marco Flávio de. O Canto: incidência na atividade teatral e aplicação na formação de atores. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 14, p. 94-108, nº 1, jan.-jun. 2015, Brasília. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14514/22075>. Acesso em: 13 set. 2023.
- AMOROSO, Maria Betânia. De óculos escuros pela cidade. In: ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás: por que que eu não pensei nisso antes?* São Paulo: Ediouro, 2006. p. 37-54.
- ANTUNES, Arnaldo. Homepage Arnaldo Antunes. Site. Disponível em: <https://www.arnaldoantunes.com.br>. Acesso em: 13 set. 2023.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987. 226 p. Tradução de: Teixeira Coelho.
- BUCCI, Magno. *Arranjo cênico: uma virtualidade*. 2012. Disponível em: <http://www.corocenicobossanossa.com/416277651.html>. Acesso em: 13 set. 2023.
- CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. *Criação e arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil*. 2010. 278 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-144243/publico/5979961.pdf>. Acesso em: 13 set. 2023.
- CHAVES, Marcos Machado. *De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena*. Rio de Janeiro: Synergia, 2020. 361 p.
- CINTRA, Fábio. Voz e musicalidade na formação do ator. *Sala Preta*, v. 7, p. 47-50, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57318/60300>. Acesso em: 13 set. 2023.
- COELHO, Helena de Souza Nunes Wöll. *Técnica vocal para coros*. 8. ed. São Leopoldo: Sinodal, 1994.
- COURA, Letícia. A afinação do coro no Teatro Oficina. *Sala Preta*, v. 20, n. 2, p. 13-29, 20 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182884>. Acesso em: 13 set. 2023.
- CUNHA, Alberto (org.). *Arranjos corais de Damiano Cozzella*. São Paulo: Edusp, 2021. 360 p.

DAQUELE instante em diante. Direção de Rogério Velloso. Produção de Carol Dantas. São Paulo: Movieart, 2011. 1 DVD (110 min.), son., color. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>. Acesso em: 13 set. 2023.

GROTOWSKY, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 221 p.

GUARNIERI, Tássia Martins; PASCOLATI, Sônia Aparecida Vido. A contribuição do coro para o "efeito de distanciamento". In: *SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS*, 8., 2010, Londrina. Anais... Londrina: Eduel, 2010. p. 2000-2016. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_contribuicao_do_coro_para_o_efeito_de_distanciamento.pdf. Acesso em: 13 set. 2023.

IGAYARA, Suzana Cecília. Discutindo o repertório coral. In: *Encontro Anual da ABEM, 16 e CONGRESSO REGIONAL DA ISME na América Latina - 2007*, Campo Grande. Anais... Campo Grande: ABEM, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/6638189/Discutindo_o_Repert%C3%B3rio_Coral. Acesso em: 13 set. 2023.

L'ABBATE, Moira. *A contribuição do canto para a voz falada do ator*. 2014. 79 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista - Unesp, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/111024/000797811.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 set. 2023.

LEITE, Marcos. *O melhor de Garganta Profunda: arranjos para canto coral com cifras*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998. 72 p.

MALETTA, Ernani. *Atuação Polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016. 568 p.

MULLER, C.; FIAMING, L. H. Coro cênico: conceito e discussões. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 8, n. 10, p. 167-181, 2013. DOI: 10.5965/1808312908102013167. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8065>. Acesso em: 13 set. 2023.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Práticas corais na formação vocal do professor de teatro. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, Palmas, v. 3, n. 2, p. 70-78, dez. 2014. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/1213/8185>. Acesso em: 13 set. 2023.

REPERTÓRIO Popular - Itamar Assumpção e Isca de Polícia. Direção de Michael Ukstin. Produção de Fernando Abdo. São Paulo: Tv Cultura, 2017. 1 DVD (49 min.), son., color. Show gravado em 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nYE6PSI2mLg&t=1039s>. Acesso em: 13 set. 2023.

REVERBERAÇÕES. Direção de Claudia Pucci, Pedro Colombo. Produção de Luiz Fernando da Silva Jr.. São Paulo: ESPM, 2014. 1 DVD (61 min.), son., color. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wQ5IF-B17VY>. Acesso em: 13 set. 2023.

ROMANO, Olívia Camboim. *Uma arena no museu: reflexões sobre a primeira montagem de Brecht em Santa Catarina*. Blumenau: Edifurb, 2010. 141 p.

SOARES, Eloisa Silva. *Os arranjos de Samuel Kerr e sua aplicação como estratégias para desenvolvimento musical de grupos iniciantes*. 2017. 118 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Música, Departamento de Música, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/202937>. Acesso em: 13 set. 2023.

STANISLAVISKY, Constantin. *Manual do ator*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 211 p. Tradução de: Jefferson Luiz Camargo.

Nota Biográfica

Marcelo Alves Brazil

Marcelo Brazil é formado em música com doutorado em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia. É professor efetivo no Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe com atuação nas áreas de expressão vocal, sonoplastia, iluminação e arte contemporânea.

E-mail: brazilmar@academico.ufs.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1221-3228>

Recebido em: 20/11/2023

Aceito em: 16/12/2023