

NEM TODO CORO É CÊNICO E NEM TODO “CORO CÊNICO” É CÊNICO Breves reflexões a partir de uma prática II

Magno Bucci
Mestre e Doutor em Teatro pela ECA/USP
Diretor Cênico do Coro Cênico Bossa Nossa
magnobucci@gmail.com

Minha posição, observações e questionamentos com relação às discussões acerca da modalidade coro cênico, enquadram-se – exclusiva e tão somente – dentro dos limites da perspectiva teatral. Minha visão e entendimento acerca do que seja “cênico” em relação à atividade coral, foram explicitados em parte no texto, *Coro Cênico: breves reflexões a partir de uma prática* de 2007 (www.bossanossa.org), portanto, sem necessidade de retomá-los aqui. Muito embora no artigo citado tenha assinalado posição favorável aos parâmetros contidos no título do presente texto, penso que algumas outras considerações na mesma direção são oportunas, com o objetivo de robustecer a modalidade. Se no todo, determinados pontos deste artigo parecerem redundantes, credite o fato à incapacidade do autor de ter sido suficientemente claro anteriormente, portanto, a necessidade de insistir em alguns aspectos.

- Primeiro é importante UM *FLASH* DA HISTÓRIA.

Um dos nomes maiores da renovação do canto coral no Brasil, em especial para a modalidade CC (coro cênico), é o de Marcos Leite. Outros nomes de expressão da música coral, também são signatários de uma “carta de liberação” para o coro como por exemplo o respeitado Samuel Kerr¹, organista, cravista, professor e regente de inúmeros corais, com trabalhos reconhecidos em várias frentes. Leite e Kerr, entre outros de percepção apurada e visão prospectiva, a partir da década de 60 ampliaram as possibilidades da música coral. Todavia como este texto não se refere ao ato de cantar e sim à modalidade coro cênico, para efeitos de uma breve introdução histórica apenas, o nome de Leite é necessário destacar, balizado por uma única ocorrência – acredito – decisiva para o desenvolvimento do produto “coro cênico”, qual seja: a apresentação da Cultura Inglesa no festival de MPB Shell de 81, *pedra de toque* de nossa atividade coral.

Marcos Leite é unanimidade. O maestro e uma plêiade de “cúmplices”, além de seguidores, marcaram de maneira inquestionável a atividade coralística em nossas terras. O trabalho desses “quixotes” – além de ter eletrizado e contaminado aqueles que, direta ou indiretamente viram os resultados de suas “ousadias” – fez história. É referência. Citação obrigatória em qualquer inventário musical coralista.

Sob o título *Marcos Leite e seus arranjos vocais para o Grupo Vocal Garganta Profunda: aspectos históricos e estilísticos*, comunicação feita por Flavio Mateus da Silva e Fausto Borém, durante o 15º Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música/2005,

¹ Acerca de dois “grandes” - Samuel Kerr e Marcos Leite - é interessante conhecer a dissertação de mestrado de Irene Tupinambá: *Dois momentos, dois coros*. 1993. Conservatório Brasileiro de Música. RJ.

destaca a relevância do trabalho do regente: *“a formação coral brasileira emancipou-se, em poucos anos, da postura ortodoxa da qual era vinculada, reconquistando seu papel social de integrar pessoas e fazê-las musicar em comunidade, de forma simples e gratificante. É neste contexto que, em meados da década de 1970, Marcos Leite monta alguns grupos vocais que viriam a consolidá-lo como uma das maiores referências no gênero no Brasil ao longo das décadas de 1980 e 1990. A grande maioria de seus arranjos, realizados a partir da música brasileira, tornaram-se peças de resistência do repertório de muitos corais e grupos vocais por todo o país. Marcos Leite tem sido também um importante modelo e estímulo para o surgimento de um número expressivo de arranjadores vocais envolvidos com a canção popular brasileira, cujo trabalho se estende à comunidade musical amadora, como os corais universitários e de empresas.”*

Outro tributo mais do que justo, relato apaixonado, porém não menos detalhista e fundamental para compreender a importância de Marcos Leite para a renovação no canto coral, pode também ser verificado na entrevista de Nestor de Hollanda Cavalcanti, parceiro do maestro, registrada em *Ensaíos: olhares sobre a música coral brasileira* de Eduardo Lakschevitz. Na entrevista/depoimento, Hollanda Cavalcanti reverencia o instrumentista, arranjador, compositor e regente criativo que foi Leite, reconhece-lhe o talento e presta importante serviço à memória da arte coral. Relata entre outras conquistas, a evolução do coro da Cultura Inglesa para Cobra Coral até chegar à criação da Orquestra de Vozes – A Garganta Profunda, conjunto que coroa uma nova consciência da música coral no Brasil. E acerca do ato que marca a guinada do canto coral rumo a outros horizontes: a apresentação do Cultura Inglesa da obra do próprio Cavalcanti *Cobras & Lagartos*, no festival de 81, Nestor de Hollanda, lembra aquela sexta-feira no Teatro Fênix RJ, com transmissão ao vivo pela Rede Globo, diante de uma plateia até então “fria”, *“... no último bloco, na terceira música, entrou o Coral da Cultura Inglesa, jovem, todo de malha preta e descalço, com as bocas pintadas de vermelho, com um regente vestido com o mesmo figurino...”* Finda a apresentação, a platéia delira surpreendida, satisfeita, recompensada. Um acontecimento! Resultado: Coral da Cultura Inglesa - Melhor trabalho criativo do MPB Shell 81.

O impacto causado pela apresentação de *Cobras & Lagartos*, no Festival, teve repercussão em todos os cantos. Uma febre tomou conta de grupos corais, muitos querendo seguir as mesmas pegadas: pedidos de oficinas, cursos, apresentações. Uma efervescência. O Cultura Inglesa, com aquele trabalho, materializava o sonho e o desejo de muitos coralistas, sinalizava que o novo chegara. Ventos inaugurais voltavam a inflar a música coral.

E como o coro “envolve-se” com a linguagem cênica naquele momento?

Quem historia em parte como foi esse “reencontro” é Rejane Ferreira de Paiva, em sua dissertação, *Coro Cênico como Ação Cultural*: *“O Coro Cênico trabalha a maioria das vezes com obras do repertório da MPB (...) os regentes fazem arranjos em cima dessa música, criando a linguagem cênica para cada uma delas a fim de costurar o espetáculo (...) muitas obras nascem na forma tradicional, e o tratamento cênico é dado posteriormente pelo regente que a interpreta (...) outro tipo de tratamento cênico, quando a*

obra também não nasceu com indicação cênica, é dado na hora da criação do arranjo: o arranjador contribui com o compositor dando sua sugestão cênica, como é o caso de “Joux Joux & Balanganda”, de Lamartine Babo. Concebida como música popular comum, o arranjo posterior de Alexandre Zilahi foi feito com sugestões cênicas, tais como “Entram as meninas de noivas e os rapazes de noivos” ou “Assobios masculinos – charmes para as meninas”²(...) há também compositores que já direcionam o trabalho para uma cena específica na própria partitura, pensando desde o momento da criação em que o trabalho seja tratado de forma cênica, como se pode observar na partitura “Cobras e Lagartos”, de Nestor de Hollanda Cavalcanti, música defendida pelo Coral da Cultura Inglesa no MPB (...) na última página da partitura o compositor indica “O coro se nega a cantar esta palhaçada. Discutem, resolvendo apresentar a opção favorita do autor.”³ (GRIFOS MEUS).

Cabe alguns esclarecimentos, sem muito rebuscamento, acerca dos grifos acima.

Sobre autoria: em linha direta e objetiva, considero o autor da obra artística – falo exclusivamente sobre as linguagens em questão – plenipotenciário... Até não ser reinterpretado. O autor de uma obra pode cercá-la integralmente só até quando ela estiver presa em seu *pen drive*. Simples: qualquer pessoa, quando passa a conhecê-la, é como se o mundo se apropriasse em parte da criação do autor. Uma obra realizada através de várias interpretações e execuções constitui-se numa obra com vários níveis autorais.

Sobre rubrica: aqueles que escrevem acerca de CC, na quase totalidade regentes, tendem a considerar a inclusão de notações do tipo: “*Entram as meninas de noivas... Assobios masculinos... O coro se nega a cantar...*” etc., feitas por compositores ou arranjadores, como ações efetivamente teatrais. Todavia isso não deve ser tomado como *resumo da ópera* da função da arte da cena. Em se tratando de teatro, esse tipo de anotação, em quase todos os casos, refere-se à rubrica, comumente verificada na dramaturgia, que por sua vez é um elemento do complexo do teatro. A dramaturgia não encerra toda a extensão em que a arte da cena deve ser escrita. O cumprimento da determinação da rubrica não aplaca a ira dos deuses da cena. É preciso mais para que a manifestação seja efetivamente cênica. A rubrica tem a função de propor o ritmo da ação, sugerir a tensão, indicar a intensidade que o autor gostaria de transmitir, recomendar o tom daquele momento, etc. No teatro, a indicação – a não ser aquela absolutamente indispensável, imutável – pode ser assimilada ou não; pode também ser invertida, substituída, transferida, atualizada, etc. Acredito que a mesma regra possa ser aplicada ao CC. O regente, diretor musical ou diretor cênico (quando existe!) podem, seguindo interpretação embasada, “subverter” a indicação cênica já escrita.

A regência, direção musical, direção cênica, ou qualquer outra função em um coletivo de arte, são também criativas e não meramente executivas no sentido de acatarem *in totum*, as propostas do “primeiro” autor.

² Partitura do arranjo de Alexandre Zilahi citada por Rejane de Paiva.

³ Nestor de Hollanda Cavalcanti, *Cobras e Lagartos*, partitura editada por Ed. Irmãos Vitale, 1981. RJ.

Ainda sobre as contribuições de Marcos Leite, podemos considerar a trindade: Coral da Cultura/Cobra Coral/Garganta Profunda, como uma espécie de “pai de todos” daqueles que, de lá para cá mesmo sem saber da origem, se autoproclamam: coro cênico, coral cênico, coro performático, grupo vocal cênico, vocal cênico, cantores cênicos, madrigal cênico, coro cênico/performático, grupo musical cênico e todos agrupamentos que fazem, contemporaneamente, livre associação entre o canto coral e o teatro, a dança, a *performance* etc. Evidente que essa paternidade se ancora também em milênios de convivência harmoniosa entre o canto em coro e o teatro.

- Afirmar que “TODO CORO É CÊNICO”, é arriscado.

A naturalidade de um coro, o mero ato de cadenciar música com gesticulação, não podem ser traduzidos por “ações dramáticas” na sua dimensão mais significativa. Nada em oposição às maneiras diferentes e divergentes de um coro estar em cena quando opta por não permanecer na versão clássica, muito menos contra o coro que baila em cada música cantada, ou contra aquele que “ilustra” a canção ou mesmo contra o coro que canta caminhando e se movimentando uniformemente quando se apresenta, mas daí a ser considerado “cênico”, do ponto de vista da arte teatral, há enorme distância. A descontração de um grupo não encerra a participação do cênico na obra de um coral, quando este pretende ser híbrido em sua proposta ou até mesmo na denominação. As peripécias cênicas do coro, já tiveram seu apogeu. As últimas ideias irreverentes e as atitudes de “quebra de padrão” já foram lançadas... E isso lá se vai perto de trinta anos!

O correr das coisas indica que é fundamental estar sempre em permanente conquista, como o “movimento embrionário” do início dos 80 já sinalizava. Segundo Nestor de Hollanda em *Ensaíos*, o projeto maior era “tornar a “Garganta” o coro profissional que o “Cobra Coral” não chegou a ser. Queríamos que, nas apresentações, o coro fizesse um show completo com direção cênica, iluminação, figurinos, som amplificado. Apresentar-se a capella, claro, mas também com acompanhamento instrumental.” Inquietações de Marcos Leite, um criador permanente, um idealizador e realizador de grandes recursos, e que nunca deixou de perseguir o melhor. Ambições reveladoras de produtores de arte antenados e multifacetados. Na fala de Hollanda Cavalcanti reconhece-se a visão prospectiva desses “desbravadores”, que compreenderam – já naquela época – a necessidade da contribuição de outros criadores. Posição nada confortável para quem tem pensamento modelado nos cânones do purismo.

A manutenção ou preservação dos triunfos dos desbravadores reserva-se à História. É mais que tempo de aprofundar outros conhecimentos e “revisitar” o território das artes integralizadas na criação do coro cênico. Não é interessante a repetição *ad aeternum* de modelos consagrados; o desafio é empreender uma espécie de “reconstrução” da modalidade, entendendo-a como produto equitativo, definido e equilibrado entre linguagens. É respeitoso e reverente ter um olhar na trajetória histórica, assim como é vital ter visão prospectiva, bases de uma estratégia de superação.

A ideia de que “todo coro é...” – expõe questões que merecem análises mais substanciais. Uma da órbita subjetiva: na medida em que as pesquisas –

e conseqüentemente a bibliografia – são incipientes, há o favorecimento e oportuniza que cada um estabeleça seus parâmetros e suas “definições” para coro cênico; outra da esfera objetiva, na medida em que a quase totalidade dos indicadores do cênico, apregoados por criadores na modalidade, não são os mais expressivos e definidores do que seja teatral. Exemplos e demonstrações que temos visto revelam a hipertrofia do canto e a tendência à alienação daquilo que é específico do teatral.

Nenhum coro em si é cênico, assim como nem todo coro cênico é – de fato – cênico. Qualquer manifestação em contrário não é prudente, é uma visão turvada, um nivelamento raso. Atribuir indistintamente a qualidade “cênico” a todo coro, repito, é um equívoco.

Se embarcar na primeira impressão é fácil, permanecer nela é fatal.

- Se ainda não se consegue adotar uma definição satisfatória, que possa subsidiar conceitualmente o maior número possível de criadores na modalidade, devemos, pelo menos, buscar um entendimento aceitável DO QUE POSSA SER CORO CÊNICO em sua expressão mais “bem casada”; e uma das ferramentas para sairmos da condição perigosa de que “todo coro...”, é nos apoiarmos em uma ideia mais geral do que possa ser esse produto.

Em artigo de 2007, afirmei que CC é uma noção em permanente processo de elaboração, uma definição em progresso. E para oferecer outros subsídios para se discutir o engano de que “todo coro é...”, sem nenhum propósito de ditar regras, proponho para prosseguir numa trajetória evolutiva, algo menos pretensioso que um conceito: uma “preliminar”. E a direção que me interessa seguir, indica que coro cênico seja entendido como: *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*. Não estou propondo nada além do óbvio.

O que se objetiva, adotando-se essa “preliminar”, é clarear – antes de batizar um grupo de criação – a “identidade” de uma determinada produção, revelando as reais características do trabalho artístico que vai ser consumido; da mesma maneira que sabemos o que vamos encontrar quando frequentamos uma ópera, escolhemos um filme *bang-bang*, optamos por uma *jam session* ou quando visitamos a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Atento a isso, em se tratando de coro cênico, entendo de maneira bem elástica, que estarei diante de um produto artístico que não é o canto coral tradicional, nem o teatro na sua expressão mais clássica, mas a reunião, o casamento entre essas linguagens. Entendo, também, que não estarei diante de uma obra pela metade. Aliás, não se faz “meia obra artística”! Fazem-se obras geniais, medíocres, insuficientes, brilhantes, pobres, erradas, desagradáveis etc., mas não “metade” de obra de arte. E é justamente essa ideia de “obra pelo meio” que se percebe nas argumentações que tentam justificar a existência do “elemento cênico” na atividade coral.

O produto coral cênico não se justifica pela escolha mais ou menos realista da interpretação dramática ou pela opção minimalista ou não dos arranjos ensejando uma “evolução” em cena. Justifica-se pela opção da reunião das linguagens, através de uma intenção deliberada, que não acontece nem por acaso, nem por consequência: escolhe-se produzir e criar nesse

formato. Decide-se. As estéticas ou concepções fundadas nas teorias do teatro ou nos fundamentos e ritos do canto coral, são das esferas das direções artísticas: cênica e coralística, que se colocam *a posteriori* da opção pelo produto. E se escolho, seleciono! Portanto devo levar em consideração vários aspectos, principalmente, a apropriação que faço das linguagens. Isso é fundamental: a apropriação da linguagem com a qual se vai trabalhar. Não posso criar sobre aquilo que não tenho noção de como funciona. Não posso aventurar-me em técnicas que desconheço. Não devo apoiar-me em “dicas”. Não é real construir através de palpites.

A esse respeito – reiterando posição já expressa – destaco a fala da celebrada regente Elza Lakschevitz, autoridade em composição, regência e instrumento. Na entrevista-depoimento, também incluída na publicação *Ensaio*, perguntada sobre como se dava o desenvolvimento da expressão corporal (!), no trabalho do coro *a capella*, declarou: “*A partir da década de 80 começamos a utilizar movimentação cênica como mais uma ferramenta expressiva, um meio, mas não o objetivo final (...) trabalhávamos com um diretor cênico (...) sempre conversávamos muito a respeito das possibilidades cênicas e seu relacionamento com a sonoridade. O posicionamento dos cantores sempre respeitava sua função no conjunto da produção musical (...) Tudo era pensado com cuidado, de forma a não prejudicar em nada a sonoridade final (...) a produção musical era soberana.*”

Elza Lakschevitz, está correta e precisa em sua declaração! A música sim, deve ter precedência e prevalência. Todavia a primazia não significa sobrepujamento porque CC é obra por inteiro, elaborada através do peso das duas linguagens, com direito a uma “*semiologia própria*”.

- Ainda no âmbito das “ESPECULAÇÕES CONCEITUAIS”⁴, para uma teorização acerca de CC, vejamos até o que diz a “enciclopédia livre” (!) Wikipédia, traz no verbete coro cênico: “... *trabalho de teatralização de uma música ou de um espetáculo coral. Ele ocupa dramaticamente a cena, dando forma, valor e emoção a toda a expressão musical. Utiliza nessa técnica todos os recursos disponíveis no teatro, na dança, no musical e na ópera*”. Sem dúvida é uma contribuição instigante e provocativa no sentido de uma conceituação, uma vez que revela intenção explícita: integralizar o todo – estéticas e práticas de outras linguagens – com a expressão da musical, tendo como resultado, o “pleno” delas.

A não observância do específico dos processos de produção de cada expressão, alimenta o equívoco de que “todo coro é...” A criação na modalidade coro cênico é resultado de duas experiências. Excetuando a genialidade ou a excepcionalidade, existe o criador que domina teórica e tecnicamente o canto coral, e aquele que domina teórica e tecnicamente o teatro. São distintos. Embora esses criadores devam convergir para uma única concepção – e é bom lembrar que, apesar de parecer paradoxal, na modalidade coro cênico, não se pensa, nem se cria isoladamente – há a particularidade, a

⁴ A título de curiosidade, no banco de teses da Capes, somando dissertações e teses, o que se pode-se verificar sobre coro cênico não chega a uma dezena de trabalhos acadêmicos. Garimpando em anais de congressos, registros de associações e entidades que promovem encontros, seminários e outros tipos de reuniões científicas ligadas ao objeto deste artigo, a produção de TCC, resumos de conferências, relato de experiência, estudo de caso, documentos teóricos ou de aplicação, etc., talvez atinjam duas dezenas de “papers”.

“obrigatoriedade” de viverem a solidão da criação. A necessidade de individualmente projetarem *ad libitum* no espaço cênico virtual de cada um, as inúmeras possibilidades da encenação.

A produção artística em coro cênico realiza-se através de diferentes dinâmicas criativas abrigadas no convergente da música e no “divergente” do teatro, requisitos já mencionados em artigo anterior. E reforçando o ponto de vista teatral da modalidade, não é demais dizer o que é patente: se a cena foi criada, intencionalizada, para vinte, trinta personagens, com as necessárias caracterizações individualizadas, mesmo que esse “batalhão” vá representar “o” povo, “a” turba, “os” *miserables*, a falta de um único atuante, se evidencia: existirá um “buraco” na cena. A cena, e todo seu significado perdem com a falta de um atuante, um pouco diferente do que acontece no canto. Se a cena, por princípio, foi criada com o peso de todas as personagens, se as elaborações do processo de criação são significativas, se o espetáculo está rigorosamente em cima da concepção, se há o entendimento técnico, racional e poético do conjunto das ações de todos os papéis, então não se pode “matar” uma personagem inconsequentemente. Riscá-la da história. Desprezar aquela “individualidade”, mesmo ela sendo da “multidão”. “Papéis” não podem ser liquidados, personagens não desaparecem simplesmente porque o intérprete faltou. Claro que há esquemas de “regra três”, trocas, nova marca da cena, etc., mas dependendo da construção cênica, pode não existir a possibilidade de substituições ou o uso do “sistema coringa”, por exemplo. Todavia o que se quer aqui assinalar como assunto de discussão, não é encontrar esquemas para possíveis alternativas – que, claro, repito, existem – o que se quer é discutir o princípio das dinâmicas!

– Ah! Mas o público não vai nem perceber!

Bem, se esse for o argumento, melhor nem continuar a discussão.

- Outro aspecto importante a ser observado, que também arranha a ideia de que “todo coro, etc., etc.”, é que A CENA NÃO É UM ESPAÇO DE “VALE TUDO”.

Sem entrar na seara da estética, por exemplo, há regras e convenções no jogo da cena, que devem ser consideradas porque resultados de pesquisas e estudos... e História! Não se trata de defesa intransigente, xenofobia ou atitude purista em resguardo às leis do teatro, apenas que não se pode ignorar todo um conhecimento acumulado. A cena é território, domínio do (a) personagem⁵ em sentido extenso; melhor, qualquer espaço “tornado” cênico é seu universo. A manifestação artística incluída na categoria “cênico”, contempla a personagem. Personagem é uma noção mais elaborada, melhor acabada, mais evoluída do que “tipo”. Contrapor personagem a tipo aqui, se faz unicamente para efeito ilustrativo. O tipo é uma criação fugaz, rápida, volátil, epidérmica, vai embora assim como apareceu... velozmente. Seria algo como uma criação bidimensional - apenas altura e largura. Isso está presente, prioritariamente, nos processos laboratoriais de criação e improvisação, nos planos iniciais de soerguimento da personagem. E é praticamente essa a

⁵ As obras de Constantin Stanislavski, “A preparação do Ator”, “A Construção da Personagem”, “A Criação de um Papel”, entre outras, são boas referências para assuntar o tema, mesmo não sendo o teatro o foco do interessado. É uma valiosa contribuição à todos que adentram a cena com suas criações.

criação que temos visto em cena quando o espetáculo se apresenta como “coro cênico”. Quando a “criatura” começa evoluir, criar contornos mais definidos, quando o processo de concepção é resultante de investigação criteriosa, quando se adensa, a “carne” se revela e projeta a criação para as bases, aos fundamentos da personagem. Logo, a personagem é a evolução, a qualificação do tipo, o mergulho nas características esquadrihadas, deduzidas, descobertas mais elaboradas, etc. Na criação do tipo, trago para perto de mim, o “perfil”. Na esfera da personagem, eu caminho em direção à sua construção maior. Ela é quem deve revelar-se em cena... Não “eu”!

Constantin Stanislavski, no terceiro capítulo do seu livro *A Construção da Personagem*, diz que: **“Há atores e principalmente atrizes (para efeitos deste artigo e necessárias ressalvas, leia-se também coralistas) (GRIFO MEU) que não sentem necessidade de preparar caracterizações ou de se transformarem noutros personagens, porque adaptam todos os papéis a seu encanto pessoal. Edificam o seu êxito exclusivamente sobre essa qualidade (...) Há uma grande diferença entre procurar e escolher em nós mesmos emoções que se relacionam com um papel e alterar esse papel para que sirva aos nossos recursos mais fáceis”.**

Entretanto, com essas colocações, não se quer aqui, nem em qualquer outro lugar, a “ditadura” de qualquer expressão; nem a *inversão de prioridades*. Mas não se entra em cena impunemente!

- AS CRITICAS AO CORO CÊNICO, também sugerem pontos para reflexão.

Na quase totalidade delas evidencia-se mais os reflexos do corporativismo do que questões técnicas e artísticas. Os ortodoxos consideram essa arte – coro cênico – uma “arte menor”. Continuam as críticas questionando a própria denominação, argumentando que a simples razão de um coro posto em cena, por si só é cênico. Afirmam também que o fato de se agregar diversas linguagens ao canto coral, pode resultar em baixa qualidade musical, por exigir mais do coralista. O repertório do CC ser escolhido predominantemente em cima da MPB é também motivo de crítica, uma vez que essa “opção” o levaria a ser visto de modo depreciativo.

Essas observações – desvio de foco, capacidade técnica comprometida, prejuízo da *performance*, etc. – são “reduativas”, ressaltam tão somente a perspectiva do canto coral e fecham-se para outras conquistas. A regente Rejane Ferreira de Paiva também contesta essas observações: *“... a trajetória histórica da associação da música com outras modalidades (...) mostra que a crítica quanto à baixa qualidade técnicas dos espetáculos corais cênicos advinda da soma de linguagens é uma preocupação superficial e mal fundamentada: as ricas possibilidades artísticas que já se desenvolveram ao longo dos tempos são mais que suficientes para comprovar seus resultados positivos.”*

As críticas afunilam-se e desembocam em um único “medo”: adensar os trabalhos na perspectiva do teatro significa comprometer a qualidade musical do coro.

Aqueles que demonstram preocupação com isso devem se preocupar sim! Devem temer pela qualidade sonora do grupo, se a plataforma criativa for

estratificada sobre a intransigência, o antagonismo, as veleidades das disputas; se as linguagens se digladiarem, não reconhecendo qualquer possibilidade de cumplicidade. É certo que se deve recear pela vinculação do canto coral ao teatro sempre que o ranço, o mofo, for constatado. Os puristas devem ficar em permanente alerta.

Entretanto se houver a associação canto coral e teatro, na perspectiva do CC como entendo, onde a questão musical tem prevalência, é líquido e certo que o teatro não deve “entrar” na relação com sua carga total – ou pesada. É evidente que a questão teatral deve ser adaptada, que a criação em teatro – métodos e técnicas – deve ser estudada, pesquisada e projetada ESPECIALMENTE para esse “casamento”. O “fazer teatral” deve ser específico, particularizado, construído para aplicação coral. Não há malabarismos, não há pirotecnia. É assim que, acredito, o trabalho deve se estruturar.

Mais uma vez recorro a Elza Lakschevitz para deixar patenteado meu pensamento e realização: *“trabalhávamos com um diretor cênico que, além da montagem propriamente dita, conduzia exercícios nesse sentido. Sempre conversávamos muito a respeito das possibilidades cênicas e seu relacionamento com a sonoridade. O posicionamento dos cantores sempre respeitava as funções no conjunto musical (“ – Olha, fulano não pode ficar perto de beltrano, porque cantam coisas muito diferentes”.) (...) ele não bolava qualquer movimento sem meu consentimento. Também não havia movimentos gratuitos, ou coreografias muito repetitivas. Os movimentos obedeciam a uma lógica dentro da cena, baseada nos textos que cantávamos (...) Ele dizia assim:” – Elza, eles podem fazer isso?”. Às vezes podiam, às vezes não. (...) Ele imaginava a cena, mas antes de firmá-la, me perguntava se as crianças podiam cantar daquele lugar sem interferir no som.”*

A fala de Elza Lakschevitz é definitiva.

- UMA ÚLTIMA PALAVRA, PORÉM NÃO A DERRADEIRA.

Verificando o material que trata de CC, e que é possível ser encontrado em bibliotecas, anais de eventos científicos, *internet*, e outros meios, pouco ou quase nada é explicitado acerca do que se entende como “cênico”. Sobre a canção original ou arranjo, as argumentações, defesas, explicitações, discussões e problematizações de toda ordem, fundam-se em elaborados estudos que avançam em todas as direções compreendidas na expressão musical. Sobre o “cênico”, a quase totalidade dos documentos limita-se a descrever o que é feito, são relatos de experiência. Salvo desconhecimento, o trabalho de Patrícia Costa, *Coro Juvenil: por uma abordagem diferenciada*, é único a destacar e aquecer a relação canto coral e teatro. Costa dedica todo o quarto capítulo de sua dissertação de mestrado, a discutir a importância e necessidade do adensamento dos “recursos cênicos” na atividade coral, quando a atividade coral se enlaça com a arte cênica ou não.

Sob o manto de um conceito bastante estendido pelo que posso examinar no material pesquisado, quase tudo é passível de ser cênico: *“a entrada do coro, o agradecimento do coro, o movimento pendular do corpo, menear a cabeça, voltear os braços, bambolear as pernas”*, etc. Todas essas concepções me sugerem uma similitude rudimentar com “a bela e a fera”, qual

seja, o dito “cênico” no papel de vilão aparece quando a proposta teatral aproxima-se do canto coral, podendo comprometer a qualidade musical do coro, aliás, essa é uma das críticas mais veementes ao CC; e no papel de “mocinho”, quando o dito “cênico” apresenta-se como possibilidade de alinhar a cena. Esta, inclusive, uma ideia que ganha corpo, e representa, sem necessidade de mascaramento, o “aceite” do canto coral – ou de quem se apossa dele – às cênicas e outras expressões.

Vale lembrar que a manifestação da arte – seja a arte de que natureza for – não necessita de concessões. A reunião de uma com a outra expressão, a mixagem das manifestações artísticas fundam uma nova modalidade. É com esse propósito que acredito que está mais do que na hora de “refundar” a modalidade coro-cênico deixando de pensá-lo prioritariamente sob um único olhar. Para isso é preciso começar fazendo autocrítica.