

Quatro olhares experientes sobre a música coral brasileira

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)

fborem@ufmg.br

Palavras-chave: música coral brasileira, ensaio musical, práticas de performance, educação musical, voz.

Four experient views about the Brazilian choral music

Keywords: Brazilian choral music, music rehearsal, performance practices, music education, voice.

Nada de "ensaios" acadêmicos. O leitor encontrará, neste livro, "ensaios" na acepção mais musical do termo, da prática musical. São quatro olhares experientes, bastante experientes, os que nos fitam em *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira*, vendido a R\$ 29,00 no site www.oficinacoral.org.br. Três regentes e um compositor. O Mestre e Doutor Carlos Alberto Figueiredo, Professor de Regência Coral e Análise Musical na UNIRIO, comemora 30 anos de carreira como regente coral e mais de vinte como Professor de Canto Coral, tendo gravado quatro CDs com o Coro de Câmara Pro-arte. Eclética, Elza Lakschevitz, pós-graduou-se pela UFRJ em composição, regência, piano e órgão, coordenou o Projeto Villa-Lobos da FUNARTE e recebeu a dedicatória em obras de Ronaldo Miranda, Edino Krieger, Ernani Aguiar e Vieira Brandão. Enumeremos as atividades do multifário Nestor de Hollanda Cavalcanti: pesquisador, redator, arquivista, diretor musical, produtor fonográfico, diretor de acervos musicais, revisor, arranjador, e... ufa, chegamos lá!, compositor de mais de 300 obras para as mais diversas formações. Samuel Kerr, que completa o quarteto, é Professor de Canto Coral na UNESP, Diretor premiado da Escola Municipal de Música de São Paulo e regente de diversos grupos corais e sinfônicos, entre eles a Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo e o Coral Paulistano.

Carlos Alberto Figueiredo, que também é o organizador do livro, apresenta uma abordagem bastante didática e objetiva do canto coral. Detalha as diversas etapas na formação de regente coral, discutindo o treinamento teórico e prático da técnica de regência, da leitura, do solfejo, da harmonia e da análise, do desenvolvimento da relação entre gestual e sonoridade, do conhecimento do repertório e sua escolha, da disponibilidade de gravações comerciais, das partituras comercializadas ou de livre acesso na internet. Discute cinco elementos que considera essenciais no desenvolvimento do cantor: musicalização, afinação, emissão vocal, leitura e percepção da forma.

Na condução do que chama de "ritual" do ensaio, o autor enfatiza a importância de se estabelecer uma "pulsão" de trabalho, no qual estão presentes a disciplina, a criativi-

dade e a espontaneidade. Fala sobre estratégias que agilizam o processo de aprendizagem do repertório, como as marcações de respiração e sinais de agógica na partitura, a numeração de compassos, a transcrição e a tradução do texto literário, a qualidade das cópias e o cuidado de se evitar viradas de página desnecessárias. Lembra que o regente de coral deve ser como "um médico, que, ao examinar e dialogar com seu paciente, diagnostica o problema e apresenta soluções adequadas, naquele momento", mas alerta para o erro comum do "excesso de falatório do regente".

A preparação da partitura para o ensaio ganha uma seção à parte e Carlos Alberto não se furtar de discutir tabus como modificações na partitura pelo maestro, que podem envolver transposição de tonalidades, mudanças na prosódia e na tradução do texto literário, mudanças de notas ou na harmonia, modificação na designação das vozes e, mesmo, modificação da métrica em função da acentuação das palavras. O autor valoriza a memorização das obras nas apresentações ou em partes do ensaio, mas lembra do risco de se aprender vícios, se esta for uma prática constante. Outro erro constante que ele aponta é o ensaio sempre "da capo ao fim", o que impede os corais de perceberem as seções da forma.

Do ponto de vista estilístico, o autor aborda a estética da emissão vocal e defende "emissões diferentes para obras diferentes", ilustrando seu ponto de vista com inadequações como "... um moteto renascentista cantado com pessoas com vozes 'de lavadeiras'..." ou "... uma peça de características folclóricas... cantada com vozes operísticas, com vibratos excessivos." Em outra questão polêmica, alerta para o erro de "corrigir" quintas paralelas e o dobramento de sensíveis que são manifestações estilísticas típicas do período colonial brasileiro, afastadas do modelo europeu. Ao mesmo tempo, advoga "pequenos pecados" os quais, em função de uma escrita mais idiomática ter escapado aos compositores, mostram-se eficazes no dia-a-dia dos corais, como a oitavação de trechos acima e abaixo da linha do baixo para acomodar cantores com tessitura mais estreita ou explorar cantores

com maiores recursos vocais. Mais raramente, recomenda a troca de notas entre as vozes ou o reforço do número de vozes por empréstimo a um naipe vizinho para enfatizar uma linha que esteja meio escondida.

Elza Lakschevitz, entrevistada por Agnes Schmeling (esta uma engajada maestrina de coros e educadora musical no sul do país), revela a trajetória de uma primeira-dama do coral infantil brasileiro, em que se destacam sua longa experiência com o *Coral do Rio de Janeiro*, o *Orfeão Carlos Gomes* e o *Canto Em Canto* e o *Projeto Villa-Lobos* que dirigiu na FUNARTE, tendo, com este último, formado muitos regentes de coro pelo país fora do âmbito das universidades, ocasionalmente reunidos em painéis, cursos de reciclagem e concursos nacionais.

Um dos pontos que defende ao longo de sua fala é a necessidade de os maestros serem menos prescritivos nos ensaios com coralistas infantis e procurarem "o som da criança", em função de sua musculatura em formação e "tessitura, volume e até colocação diferentes". Por outro lado, observa o artificialismo de muitos regentes de coro infantil que usam o *falsete* para demonstrar às crianças e terminam por criar um modelo errôneo de timbre e de ausência de relaxamento vocal. Fala também sobre o víncio da maioria dos maestros de coro de lerem os novos repertórios ao piano, ao invés de cantarem separadamente cada linha e iniciarem a conceção sonora da obra do ponto de vista da voz.

Uma das mudanças que Elza estimulou e presenciou foi a atenção dos compositores se voltar para a composição de um repertório brasileiro vocal para crianças. Aos compositores amigos, ela sugeria que os mesmos assistissem a alguns ensaios e utilizassem sempre textos inteligentes, que não subestimassem as crianças. Outra mudança foi vencer a dicotomia vigente entre o modelo lírico de tradição européia e o modelo da música popular de não se preocupar com o desenvolvimento técnico. Ainda outra, que está ligada ao "brasileiramento" da prática coral e que se tornou uma forte tendência na década de 1980, foi a consciência cênica na preparação das crianças tanto para a ópera quanto para apresentações *a cappella*.

Elza destaca modelos como a precisão rítmica e a afinção das crianças eslovenas, o leve *vibrato* e a tradição *gospel/norte-americana*, o timbre "só de meninos" dos ingleses, mas defende um coral infantil brasileiro com base no modo como as nossas crianças falam e na sua cultura, suas brincadeiras. Mostra-se preocupada com o que seria um abaixamento da tessitura das crianças brasileiras e levanta a hipótese de que isto estaria ligado ao repertório massificado que se ouve no dia-a-dia. Ainda sobre o coro infantil, Elza fala sobre as mudanças de voz nos meninos pré-adolescentes, o tempo e a avaliação do ensaio, a afinção, a dicção, a utilização de obras estrangeiras e a construção da autoridade do regente de coro. Autoridade que ela construiu com muito afeto.

No terceiro e mais extenso capítulo, o compositor Nes-

tor de *Holland Cavalcanti* começa dizendo que "Nunca cantei num coral. Nunca regi um coral", mas logo observamos como sua carreira se liga intimamente à história mais recente do coral brasileiro, especialmente através da parceria e convivência com o revolucionário Marcos Leite. Fala de suas primeiras experiências com a escrita coral na *Cantata de Natal*, em *Brincadéra dum Matroá*, nos *Cantos de Trabalho* e em *O Morcego*. Sua irreverência logo ficaria patente com a *Peça de confronto para coro misto juvenil (Descontraído)* em que os coralistas gritam "Meus protestos... de estima e consideração" para o público.

No início da década de 1980, juntam-se o humor sério de Nestor e o humor descontraído de Marcos Leite ("Marcos estava sempre bem-humorado e contrastava com minha cara fechada", "sentado, calado... [com] óculos escuros") para modelar, especialmente nos sete anos junto com grupos *Cobra Coral* e *Garganta Profunda*, um coral brasileiro que se afastava da seriedade do coral europeu e integrava recursos cênicos, processo do qual participaram nomes como Regina Casé e Pedro Paulo Rangel.

Sua ópera-monólogo *Cobras e Lagartos* (barítono, clarineta, violão e piano) mostra essa efervescência por que passava a escrita coral no Brasil e cujo sucesso só poderia resultar, segundo a crítica tropicalista do colega-compositor Aylton Escobar, de uma "...parceria de compositor mais peça mais regente mais coral. Uma festa!". Isto fica mais claro na performance de *Beba Coca-Cola* (de Gilberto Mendes e Décio Pignatari), em que coralistas, ao levantarem a blusa para que o público lesse a palavra "cloaca", deixavam os seios à mostra. Ingredientes do cotidiano viravam música, como atesta a curiosa história da gênese de *Agências de (o) emprego* que Nestor compôs a partir de um caso da empregada de Aylton Escobar. Não valeram os apelos de Cleófe Person de Mattos para que ele não mais compusesse "música doida". Assim viriam ...*Do cavalo do bandido* e *Oração da secretária*. A crítica ao padrão vigente do ensino de canto aparece na improvisação dos cantores; um brada "Quatrocentos anos de tradição não podem acabar assim! Oitavas seguidas, quintas paralelas!" Mesmo os motetos do Padre José Maurício gozavam de tratamento cênico inusitados.

Nestor fala como a predileção dele e de Marcos Leite "...e de quase toda a humanidade" pelos Beatles os motivaram a criar arranjos de música popular (Caetano Veloso, talvez o preferido deles na MPB) que também se tornaram uma tendência no coral brasileiro. Estavam ajudando a quebrar a "barreira do som", como diz Nestor, entre as músicas erudita e popular. Mais tarde, já longe de Marcos Leite, Nestor dá seguimento à sua história com o canto coral ao criar arranjos e a direção musical de 15 canções de Gilberto Gil para o *Coral e Tal*.

Ao narrar sua trajetória ao lado de Marcos Leite, Nestor passeia pela criação do repertório, seu modo de escrever para coro, as gravações, as viagens, os concursos, os festivais e, ao final, as divergências – ele, a favor de "arranjos e obras originais cada vez mais difíceis", e Marcos, que os

queria mais fáceis. O que não o impediu de concluir que Marcos Leite foi "... a figura do canto coral mais importante do final do século XX no Brasil. Sem mais nem menos."

Finalmente, *Samuel Kerr* alinhava o quarto capítulo em forma de carta, à qual acrescenta textos de programas e notícias de jornais publicados a partir de 1977. O tom é confessional e, por isso, o leitor acadêmico deve estar preparado para suas divertidas colocações que podem soar, algumas vezes, contraditórias. Ele, que é professor universitário e dirigiu uma escola de música, começa dizendo acreditar que "Regência Coral não se ensina!", quando muito, se ensina "padrões de regência", para adiante alertar que "padrões podem tornar-se patrões, se escrito com T de técnica". Mais à frente, revela mais sobre a psicologia do canto coral, discorrendo sobre o convívio entre os coralistas, o que inclui, claro, os ensaios. Diz que essa convivência é mais importante do que os concertos e nos conta, com humor, de uma greve de contratistas exigindo 60% de melodia e um baixo que protesta: "... Chega de tum tum tum!".

Com um tom mais educacional, Samuel defende a elaboração de arranjos por maestros de coro, mas "sem demérito à atividade do arranjador", e ilustra, em detalhes, seu próprio processo composicional em dois arranjos que nasceram de demandas surgidas nos pró-

prios ensaios: *Meu Boi Barroso* e *Cunhataiporã* (esta, de Geraldo Espíndola). Reforçando a idéia da autonomia do grupo vocal, ou "comunidade", como ele diz, Samuel sugere a utilização, pelos próprios coralistas, de seus recursos instrumentais (percussão, violão etc.), composicionais ("...uma linha melódica que você poderia aproveitar . . .") e, mesmo, poéticos ("Será que ninguém nunca escreveu uma letra que gostaria de pôr em música?").

Samuel parece ser um ótimo contador de caso, mas destes cujas histórias acabam motivando a sua própria arte. Assim, a chegada de um rei na letra da música *Ano Novo* de Chico Buarque serviu de inspiração para o título e movimentação cênica de *O Rei chegô*. A partir daí, o praticável desmontável desta peça serviu de mote para outra, *O Estrado*, que estreou na I Bienal de Arquitetura. Em outra ocasião, os sinos impertinentes de um carrilhão ao meio-dia, que atrapalhavam o ensaio do Coral da Reitoria da UNESP, acabaram fazendo parte do espetáculo *Praça da Sé*, ao qual foram também incorporados arrulhos de pombos, barulhos de cascata e sons de manifestações públicas. Em Araraquara, foi a vez do apito da fábrica das Meias Lupo e assim por diante. Samuel cita um célebre provérbio chinês - "O que pode ser aprendido não merece ser ensinado". De fato, ele não soa professoral, mas, divertindo-nos com suas histórias, nos faz aprender.

Referência Bibliográfica

FIGUEIREDO, Carlos Alberto; LAKSCHEVITZ, Elza; CAVALCANTI, Nestor de Hollanda; KERR, Samuel. *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira*. Org. Eduardo Lakschevitz. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006.

Fausto Borém é Professor da Escola de Música da UFMG e pesquisador do CNPq. Coordena os grupos de pesquisa ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical) e PPPMUS ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical), criou e edita a revista *Per Musi*, implantou o Mestrado em Música na UFMG. Publica trabalhos nas áreas de performance, composição, musicologia, etnomusicologia e educação musical. Como contrabaixista, recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior.