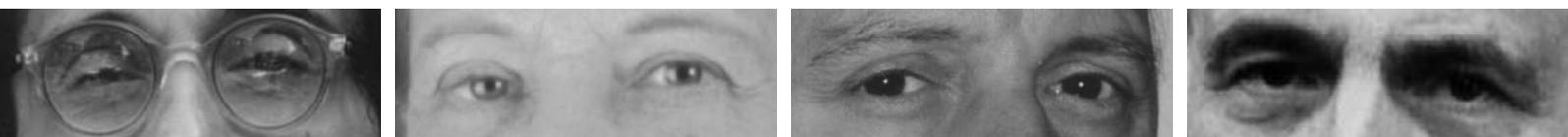


Ensaaios

2ª Edição



olhares sobre a música coral brasileira

*Carlos Alberto Figueiredo
Elza Lakschevitz
Nestor de Hollanda Cavalcanti
Samuel Kerr*

Organização: Eduardo Lakschevitz

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

Estudou Regência Coral com Frans Moonen, no Conservatório Real de Haia, Holanda. Fez cursos complementares com Jan Elkema e Rainer Wakelkamp na Fundação Kurt Thomas da Holanda. Estudou com Helmuth Rilling na II Bachakademie de Stuttgart e repertório barroco com Philippe Caillard.

É regente do CORO DE CÂMERA PRO-ARTE, com o qual tem quatro CDs gravados, com destaque para as obras de José Maurício Nunes Garcia. É professor de Regência Coral e Análise Musical na Universidade do Rio de Janeiro e nos Seminários de Música Pro-Arte.

Cursou o Mestrado e Doutorado em Musicologia Histórica Brasileira na UNI-RIO, com pesquisa voltada para a edição de obras de José Maurício Nunes Garcia.

É Diretor-Artístico da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro.

ELZA LAKSCHEVITZ

Fez seus estudos de graduação e pós-graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro nas áreas de composição, regência, piano e órgão.

Foi coordenadora do Projeto Villa-Lobos, da FUNARTE, programa responsável pelo apoio e estímulo à atividade coral no país, onde, por quinze anos, promoveu cursos, seminários, reciclagens, concursos e dez edições do Painel FUNARTE de Regência Coral.

Dentre os muitos coros que dirigiu destacam-se o Coro Infantil do Rio de Janeiro e o Canto Em Canto, com os quais gravou diversos CD's, recebeu várias premiações e realizou tournées pelo Brasil, América Latina, Estados Unidos e Europa.

Regeu em 1ª audição diversas obras de compositores brasileiros como Ronaldo Miranda, Vieira Brandão, Edino Krieger e Ernani Aguiar, muitas das quais a ela dedicadas.

NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI

Nascido no Rio de Janeiro, em 1949, teve dentre seus professores Elpídio Pereira de Faria (iniciação musical), Maria Aparecida Ferreira (leitura e escrita), Guerra-Peixe (composição), Esther Scliar (análise) e Jodacil Damaceno (violão).

Como professor, trabalhou no Conservatório Brasileiro de Música, na Escola de Música Villa-Lobos, e no Esquimbau Núcleo de Estudos Musicais.

Trabalhou no Instituto Nacional de Música da FUNARTE, onde foi pesquisador, revisor musical, arquivista e produtor fonográfico; na Fundação Biblioteca Nacional, onde foi, primeiramente, assessor e, depois, Chefe da Divisão de Música e Arquivo Sonoro; e no Instituto Municipal de Arte e Cultura RioArte, onde foi diretor da Divisão de Música.

Foi diretor musical dos grupos Cobra Coral e Garganta Profunda do qual foi um dos fundadores. Tem, ainda, trabalhado como redator, arranjador e produtor de discos.

Compôs mais de 300 obras, abrangendo trabalhos para orquestra, música de câmara, coro e canto, com várias gravações e edições, e apresentadas, com frequência, tanto no Brasil como no exterior.

SAMUEL KERR

Professor de Canto Coral do Instituto de Artes da Unesp, tem marcado sua carreira artística em trabalhos corais, onde tem experimentado novos recursos de expressão, seja no repertório, seja da maneira de cantar. Nesse sentido foram marcantes seus trabalhos com o Coral da Santa Casa, Associação Coral Cantum Nobile, Cia. Coral, Madrigal Psychopharmacom, Coral da Unesp e em muitos corais comunitários que tem organizado.

Samuel Kerr foi regente da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo, de 1972 a 1982, e Diretor da Escola Municipal de Música da Prefeitura de São Paulo de 1972 a 1975. Regente Titular do Coral Paulistano, de 1979 a 1983 e de 1990 a 2001. Prêmio APCA 1974 pelo seu trabalho à frente da Escola Municipal de Música e em 1992 como Regente Coral.

AGNES SCHMELING

Bacharel em regência coral pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e mestre pela UFRGS em Educação Musical. Atua como professora e regente no Projeto Prelúdio da UFRGS e é regente dos Corais Infante-Juvenil e Juvenil da UNISINOS (Universidade do Vale do Rio dos Sinos).

Reflexões sobre aspectos da Prática Coral

Carlos Alberto Figueiredo

Introdução

Em 2010, quando este livro for novamente publicado, eu terei completado trinta e seis anos de carreira como regente coral, tendo iniciado minha trajetória na Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, que tinha como regente principal Cleofe Person de Mattos, figura marcante na minha formação artística e profissional.

Em 2003, ao escrever estas linhas, estou completando vinte anos como professor de Regência Coral, tendo criado minha primeira turma nos Seminários de Música Pro-Arte do Rio de Janeiro, já tendo perdido a conta de quantos alunos já passaram por minhas mãos nesse período.

São muitas as experiências, impressões, realizações e questões formuladas por mim, meus coralistas e meus alunos, acumuladas neste longo período de minha vida, todas ainda não adequadamente sistematizadas. Ao ser convidado pela Oficina Coral do Rio de Janeiro para colaborar nesta coletânea, fiquei confuso, sem saber exatamente por onde começar, já que são tantos os assuntos sobre os quais eu gostaria de falar, e o espaço nem tanto assim, que tive que fazer algumas opções. Assim sendo, talvez as idéias que apresentarei a seguir não estejam perfeitamente concatenadas, servindo, na verdade, como um ponto de partida para um texto mais longo e abrangente sobre esse fascinante mundo que é o Canto Coral e suas derivações. De qualquer maneira, espero que possa contribuir com minhas idéias para um aprofundamento das questões sobre Regência Coral em nosso país, com suas peculiaridades.

Um coro é uma espécie de tribo, com personagens essenciais, tais como os cantores e o regente; rituais típicos, tais como ensaios e apresentações; e objetos culturais imprescindíveis, tais como a música e a partitura, sua representante material. Há, ainda, o público para o qual se canta, os representantes das

eventuais sociedades ou empresas mantenedoras, as gravações realizadas, o professor de técnica vocal, etc.

Há todo tipo de coro: com finalidades religiosas, cívicas, formalmente educacionais, estéticas, lúdicas, de lazer, políticas, monetárias, etc. Todos esses tipos participam, de uma forma ou de outra, da dinâmica da tribo, conforme a imagem colocada acima, mesmo que alguns agentes não estejam presentes. Às vezes, até o regente não existe. Só não conheço um coro que não tenha cantores...

Cantar em coro é uma experiência afetiva forte. Tudo se torna carregado de significados: o diapasão do regente (fascinante, para os inexperientes); o indefectível uniforme, às vezes bata, que sempre gera tantas discussões; a questão da afinação, sempre um objetivo mágico, que nem sempre os cantores entendem bem qual é, tornando-se, assim, um aparente privilégio dos iniciados; a correta colocação da voz, objetivo ainda mais vago, trabalhado pelo regente, ou professor de técnica vocal, com imagens incríveis, às vezes engraçadas e, às vezes, até, chulas (risinhos...); e, é claro, as partituras, que os cantores tratam de maneira variada, alguns as colocando em pastas especiais, protegidas, e outros que as carregam no bolso da calça, de onde saem completamente amarfanhadas. São imagens que as pessoas carregam pelo resto da vida, e seria bom que fosse sempre uma experiência positiva, uma boa lembrança, para aqueles que, por várias razões, já não mais cantam em coro.

Cantar em coro deveria ser sempre uma experiência de desenvolvimento e crescimento, individual e coletivo: o desenvolvimento da musicalidade e da capacidade de se expressar através de sua voz; a possibilidade de vir a executar obras que tocam tanto no cognitivo quanto no coração, ensejando o crescimento intelectual e afetivo do cantor e de outros agentes envolvidos; o desenvolvimento da sociabilidade e da capacidade de exercer uma atividade em conjunto, onde existem os momentos certos para se projetar e se recolher, para dar e receber.

Cantar em coro tem, ainda, uma vantagem, a meu ver, toda especial: a oportunidade de lidar com um repertório que associa música com textos literários ou religiosos. Apenas membros da tribo coral ou cantores, de maneira geral, têm essa rara oportunidade de experimentar essa maravilhosa fusão de duas artes tão expressivas. Não podemos esquecer, aliás, que toda a música ocidental, até o final do século XVI, foi essencialmente vocal.

Cantar em coro, finalmente, cria a possibilidade de surgimento de novos regentes, assim como eu e tantos outros profissionais em atividade.

Reger coro parece ter uma característica inicialmente negativa: o fato de nossa expressão, como regentes, ter que depender de outras pessoas, os coralistas. Tudo parece tão mais fácil para um pianista ou violonista. A sua expressão só depende dele e do instrumento. No entanto, a não ser que nós regentes tenhamos, por definição, um componente patológico em nossas personalidades, deve haver algo de muito bom em reger coros, senão não haveria tantos regentes em atividade, cada vez mais.

Para mim, pessoalmente, ter o som de um coro na mão é uma experiência insubstituível, ainda mais quando eu tenho a consciência de que esse som é o

resultado do meu trabalho, da lenta construção de uma idéia interpretativa e de uma sonoridade. A consciência das várias etapas percorridas, ainda na primeira fase de leitura e aprendizado até o resultado final, é um antídoto poderoso para qualquer desânimo. E mais importante ainda que a construção de uma obra é perceber o processo de amadurecimento do grupo.

É intensa a dinâmica que se estabelece entre os vários agentes da tribo coral - coralistas, regente, público – durante os rituais - ensaios e apresentações. Há todo um jogo de influências que resultam em permanente modificação dos agentes e, até mesmo, dos objetos culturais, a música e a partitura. O ensaio, principalmente, é um momento de intensa troca, resultando em mudanças duradouras para todos os envolvidos, no bom e no mau sentido.

O regente, com veremos, é um importante agente modificador. Ele modifica seus cantores, a música que é executada e o público que ouvirá o grupo em apresentações. Mas o regente também é modificado pelo coro, pelo público e pela música. É, especialmente, neste jogo de mútuas influências e transformações que me mais deterei, neste texto. O enfoque terá sempre a perspectiva do regente coral, inevitavelmente.

O Regente consigo mesmo

Etapas na formação de um regente coral

É impensável, nos dias de hoje, que um regente coral não tenha uma boa formação musical, envolvendo solfejo, treinamento auditivo, harmonia, análise musical, domínio de um instrumento e outros itens comuns a todas as atividades musicais. Desses itens básicos, gostaria de destacar, porém, a questão da capacidade de leitura musical. Por leitura musical, entendo mais do que o simples solfejo, mas a capacidade de ler uma obra e entendê-la, sem a utilização de instrumentos como suporte, ou mesmo gravações. É a capacidade de leitura musical que dá total liberdade a qualquer músico. Na área do canto coral, pela própria característica da atividade, ou seja, o uso da voz como instrumento, a busca da emissão de sons extraídos diretamente do ouvido, sem qualquer intermediação mecânica externa ao executante, a questão do total domínio da leitura deveria ser condição sine qua *non*, não só para os cantores, mas, com certeza, para o regente.

Além disso, para que o regente se sinta seguro diante das demandas que lhe são colocadas no exercer de suas atividades ligadas ao Canto Coral, há alguns outros itens específicos que gostaria de comentar.

Ao ter que lidar com vozes, é necessário que o regente coral experimente em si mesmo as várias técnicas existentes para uma emissão vocal consciente. Assim sendo, um estudo de técnica vocal individual, de preferência com um professor

experiente e aberto a diferentes tendências, é absolutamente necessário. O desenvolvimento de uma didática para aplicação dessas técnicas para coralistas é uma necessidade decorrente inevitável, devendo o regente buscar subsídios para tal, acompanhando o trabalho de professores de técnica vocal ou outros regentes, na condução de exercícios com grupos.

Outra ferramenta indispensável é a capacidade de desenvolver a comunicação através dos gestos, a famosa técnica de regência. É verdade que podemos reger até com o pé e que nossos coros têm a capacidade de vir a entender qualquer gesto que venhamos a fazer, pelo continuado contato com seu regente, que, normalmente, é único. Porém, isso não significa que não possamos, e devamos, vir a aperfeiçoar a capacidade de expressão de nossas intenções musicais através de gestos, cada vez mais precisos e universais, ou seja que podem ser entendidos por todos, e expressivos, ou seja, carregados de intenções pessoais. Sem esquecer que a sonoridade de um coro depende muito do tipo de gestual utilizado pelo regente. Sabemos, entretanto, que nem sempre é possível encontrar um bom professor de técnica de regência nesse Brasil tão grande. É preciso ir atrás de oportunidades nos cursos de férias e outros tipos de encontro que ocorrem em vários pontos de nosso país. A utilização dos poucos manuais existentes sobre o assunto não é suficiente para um bom desenvolvimento da técnica de regência. A questão não está apenas na *informação* que esses manuais trazem, mas sim na *formação*. Apenas na prática constante, sob a supervisão de um bom professor, é possível uma formação adequada e consciente. Não podemos perder de vista, finalmente, que, ao lidar com sua expressão gestual, o regente está tocando em questões de sua história corporal e, conseqüentemente, psicológica. Toda a sua atividade vai ser influenciada nesse processo.

O conhecimento do repertório é um outro aspecto que tem que ser cultivado pelos regentes. Há uma enormidade de obras escritas para coros: sacras e profanas, internacionais e brasileiras, modernas e antigas, eruditas, populares e folclóricas, para coros mistos e vozes iguais, masculinos e femininos, adultos e infantis. Não é possível, diante deste quadro, ficarmos na “mesmice”. É preciso pesquisar. Nem sempre tal pesquisa é fácil, infelizmente. Acesso a partituras impressas é uma ficção em nossa cultura. Comprar em lojas é pura impossibilidade, embora a Internet, com suas lojas virtuais, venha oferecendo novos caminhos nesse campo. Ir a bibliotecas é uma possibilidade mais viável, mas nem todos os regentes brasileiros têm uma boa biblioteca à sua disposição, em suas cidades. A troca de cópias xerox entre regentes é uma realidade importante, apesar das dores de consciência quanto ao aspecto ético do direito autoral. O acesso a sites da Internet com material de domínio público é uma nova realidade que precisa ser mais explorada. Finalmente, é possível conhecer repertório a partir de gravações, nem sempre, entretanto, acessíveis. Felizmente, muitos coros brasileiros têm registrado sua atividade em CDs, abrangendo repertório o mais variado. O problema, entretanto, continua sendo a distribuição.

Uma demanda nova colocada aos regentes está na necessidade de virem a criar seu próprio repertório, principalmente ao fazerem arranjos. Todos nós

sabemos da dificuldade cada vez maior de termos um coro equilibrado, no que diz respeito a seus naipes. Muitas vezes, a pesquisa de repertório se torna frustrante, ao constatarmos que aquilo que existe não se adapta ao coro que temos. Os regentes brasileiros se deram conta do problema e passaram a investir na criatividade, gerando novas alternativas para repertório. Para que esse processo amadureça, é necessário que eles se engajem em cursos de Arranjo Vocal, que são cada vez mais comuns, principalmente no âmbito de cursos de férias e eventos corais de todo tipo.

Finalmente, para se tornar um bom regente, é necessário que o candidato vivencie o cantar em coro, principalmente sob a orientação de um regente experiente, que aborde grande variedade de repertório. Não é possível ser um bom regente de coro sem ter sido um cantor de coro. O que se aprende nas entrelinhas de um ensaio, com seus bons e maus momentos, é de uma importância vital na formação de um regente. Além disso, só conseguiremos entender as necessidades de um coralista, quando nós também tenhamos sentido as mesmas necessidades, ao sermos coralistas. Um dos problemas que constato, comigo, por exemplo, é o fato de que, apesar de ter cantado em coro durante anos, percebo que, muitas vezes, não estou sendo sensível às necessidades dos coralistas, pelo fato de não cantar em coro há muito tempo. A gente vai esquecendo. O ideal seria continuar cantando. Haja tempo!

No entanto, gostaria de destacar que todo o processo de aprendizado, em todas as suas etapas, deve ser acompanhado com uma permanente postura crítica, observando, objetivamente, os bons e os maus resultados, acompanhados de uma análise dos processos envolvidos. Jamais aceitar a “autoridade pela autoridade”, de quem quer que seja. A maior autoridade é sempre a de um bom argumento, bem colocado e discutido.

Com tudo isso, poderá o regente em formação vir a fazer suas escolhas dentro do universo disponível de possibilidades, e enveredar por essa fascinante carreira que é a de Regente Coral.

O Regente e o Coro

O Ensaio

O ensaio é grande encontro entre os coralistas e seu regente, intermediados pela partitura, na maior parte dos casos. Cada ensaio é único, na medida em que está sujeito a um número infinito de variáveis: número de cantores presentes, disposição física, mental e psicológica de cada cantor e do regente, condições climáticas, mudanças de local, etc. Muitas vezes me dou conta de que é impossível saber o que vai pela cabeça de um coralista que está sentado à minha frente, ou quais as circunstâncias boas ou ruins de sua vida naquele dia. E vice-

versa, como pode cada coralista saber o que vai pela cabeça de seu regente naquele dia?

Todo ensaio é um ritual que passa sempre por várias etapas, algumas presentes em todos os coros e outras diferentes. Pode haver o momento do vocalize, do trabalho corporal, do aprendizado de uma peça nova, do “ensaio” de uma obra já conhecida, do intervalo para lanche ou confraternização, dos “avisos paroquiais”, etc.

Exatamente pelo fato do ensaio ser uma atividade regular, acho importante inserir sempre elementos de surpresa, fazendo coisas que os coralistas jamais estejam esperando. Haja criatividade! Tenho certeza de que muitos regentes que estão lendo essas linhas devem ter muitas idéias sobre este assunto para compartilhar com outros colegas.

Costumo sempre dizer que todo bom ensaio tem uma pulsação, um ritmo. As coisas vão acontecendo quase como se houvesse um metrônomo marcando essas pulsações. A manutenção desse ritmo ajuda na concentração do coro e do regente.

Todos nós concordamos, também, que ensaio, pelo menos em seus momentos essenciais, não é lugar para se falar. O problema é que, quando dizemos tal frase, estamos sempre nos referindo aos coralistas. Mas e os regentes? Como falam! Informações que deveriam ser puramente objetivas acabam virando discursos. Devíamos estar sempre atentos à proporção que existe em nossos ensaios entre os momentos em que se está cantando e os momentos em que se está falando, principalmente o regente. O excesso de falatório do regente perturba muito aquela sensação de pulsação do ensaio, a que me referi acima.

Cantar em coro é sempre cantar em uníssono. Parece estranho dizer isso, quando a maior parte das obras feitas por coros é a duas, três e mais vozes. Não podemos perder de vista, porém, que cada cantor - soprano, contralto, etc.- canta em uníssono com seus colegas de naipe. Assim sendo, a busca de um perfeito uníssono é um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal. Falar em uníssono significa enfatizar, antes de tudo, a afinação perfeita, que deve passar, necessariamente, pela emissão igual das vogais, essenciais na formação do som de um cantor. Significa, também, a emissão das articulações das notas no momento absolutamente preciso, o que toca, também, na questão da emissão das sílabas que estão sendo cantadas, com o cuidado especial com as consoantes, elemento articulador por excelência. Significa, finalmente, a fusão ideal dos timbres dos diversos cantores envolvidos, passo muito difícil, não só tecnicamente, mas também pela necessidade do cantor saber dosar entre o dar mais de si e o ceder.

Considero o ensaio, essencialmente, um momento de transformação, tanto do coro quanto do regente. Veremos adiante como o regente desenvolve o cantor através de sua atividade, mas também como o coro modifica o regente, através de sua criatividade, espontaneidade e, mesmo, resistência.

O desenvolvimento do cantor

Há duas mentalidades por parte de regentes, ao trabalhar com seus cantores. A primeira é a mentalidade que eu chamo de “extrativista”, ou seja, aquela em que o regente procura explorar ao máximo seus cantores, preparando programas e fazendo apresentações em número infundável. Nesse tipo de abordagem, não se pensa no desenvolvimento do cantor, que é levado até à exaustão, saindo, finalmente, do coro, traumatizado, e dando lugar a outros cantores, que serão explorados da mesma maneira, num círculo vicioso maléfico. A segunda mentalidade é aquela em que o regente procura desenvolver seus cantores, utilizando, para tal, uma série de metodologias ou, simplesmente, sua criatividade. Nesta segunda vertente, o regente está consciente de que, quanto mais seus cantores se desenvolverem, mais retorno terá o trabalho, tanto para ele como para os seus coralistas. A palavra-chave é prazer, mas não apenas no sentido puramente de lazer, mas, principalmente, o prazer de estar desenvolvendo uma atividade inteligente, que conduz ao crescimento.

Todos nós sabemos que a atividade coral desenvolve tanto o lado físico quanto psicológico de um cantor. Desde o simples ato de respirar de maneira disciplinada até o “se expor”, cantando, traz benefícios permanentes para um coralista. Além disso, a atividade coral é associativa por excelência, sendo um trabalho de equipe, que, bem conduzido, prepara indivíduos para uma convivência positiva em sociedade. Quero abordar, aqui, porém, o desenvolvimento estritamente musical e intelectual de um cantor de coro.

Trabalhar com coralistas deve ser um processo permanente de desenvolvimento musical e intelectual, em vários níveis. E não digo isso apenas em relação a coros iniciantes, mas em relação a qualquer coro, em qualquer estágio. Há sempre algo a ser desenvolvido num cantor de coro. Abordarei, em seguida, alguns aspectos desse processo de desenvolvimento do cantor.

a) Musicalização

Ensaiai é uma oportunidade para um processo permanente de musicalização. O regente não pode desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico ou das alturas, melódica ou harmonicamente. Não se trata, apenas, de resolver pontos problemáticos de uma determinada obra. É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro. O cantor vai adquirindo a capacidade da analogia e, com isso, muitos problemas vão sendo resolvidos por eles próprios, já sem a necessidade de intervenção do regente. É um engano achar que em todo ensaio o repertório inteiro deve ser passado, repetitivamente, para que os cantores “não esqueçam”.

b) Afinação

A afinação é um dos itens mais exigidos de um coro, principalmente em execuções a cappella. Mas o que significa afinação, esta quimera tão buscada e tão debatida?

A avaliação da boa ou má afinação passa através do filtro do sistema de afinação em que um determinado grupo cultural opera, e que condiciona, conseqüentemente, o gosto dos agentes envolvidos: regente, coralistas, público, etc. Sabemos que houve muitos sistemas de afinação em todos os períodos da história da música ocidental. Embora o sistema chamado de temperamento igual tenha aparentemente prevalecido, muitos outros sistemas ainda convivem, hoje em dia, ainda mais com a constante prática de Música Antiga.

Considerar uma afinação boa ou má tem, também, uma margem operacional. Um acorde perfeitamente afinado, dentro de uma obra longa, é uma ocorrência rara, já que depende de tantas variáveis. Imagine-se todos os outros acordes da mesma obra ou de outras obras. Mas isso não impede que consideremos uma determinada performance de um determinado coro como estando afinada. Por outro lado, a nossa experiência demonstra que coros e performances realmente desafinados são uma realidade.

É possível trabalhar a afinação de um coro, seja qual for o sistema adotado. Esse trabalho é constante, em cada ensaio. Devemos considerar que a capacidade de afinação é, antes de tudo, uma questão mental. É necessário, assim, estar direcionando sempre a atenção dos cantores na questão da afinação, mesmo que, num primeiro momento os eles nem se dêem conta do fato. Em seguida, há muitos exercícios que podem ser feitos com coros visando a abordagem de problemas específicos de afinação: saltos ascendentes, o segundo e sexto graus de uma escala, sensíveis, notas repetidas, quintas justas, etc. Há livros e apostilas inteiros com exercícios para desenvolvimento da afinação de conjuntos corais.

Mas o problema de afinação de um coro não é apenas auditivo, mental. Passa, também, por uma série de outras contingências, entre as quais, a mais importante está nas falhas na qualidade da emissão vocal do cantor. Questões como postura, disposição psicológica e física do cantor, condições acústicas do local de ensaio ou apresentação, etc. são outros fatores importantes a serem considerados, quando se fala da afinação de um coro.

Cabe, ainda, neste item, abordar a utilização de instrumentos de teclado ou violão como suporte para o coro. É claro que se esses instrumentos estão integrados na partitura, como elemento essencial, não cabe a discussão. Estou me referindo àquelas situações em que os instrumentos são utilizados para dar suporte na afinação do conjunto. Há regentes que jamais utilizam instrumentos em seus ensaios, e há outros que jamais deixam de utilizá-los em ensaios e apresentações. Acho que tudo é uma questão de meio-termo. A utilização eventual de um instrumento de teclado para dar um suporte inicial numa obra com harmonias a que o grupo não está habituado, pode ser extremamente bem-vinda. Mas, utilizar o instrumento permanentemente como “muletas”, para que o coro não perca a

afinação é totalmente danoso ao desenvolvimento dos coralistas. Jamais eles terão a chance de evoluir em direção a uma realização a cappella? O regente, temeroso, cria um círculo vicioso extremamente pernicioso. É preciso ter coragem de jogar as “muletas” fora. “Levanta-te e anda!”

c) Emissão vocal

A sonoridade de cada coro é única, na medida em que ela é o resultado da soma da qualidade vocal de cada um de seus cantores. Cada cantor que chega num coro traz consigo sua história vocal, com qualidades, defeitos, peculiaridades de timbre, etc.

Se, por um lado, devemos valorizar a voz de cada cantor nosso, por outro lado, não só precisamos desenvolver sua voz, mas pensar sempre num resultado cada vez mais homogêneo do som do coro.

A busca do som homogêneo não significa, necessariamente, a anulação da voz de cada cantor. Acho isso, até mesmo, impossível. Cada coro deve buscar seu som homogêneo, de acordo com as características vocais de seus cantores.

Outras questões vão surgindo quando se fala em homogeneidade de som. E quando o objetivo de um determinado coro não é essa homogeneidade? Essa homogeneidade pressupõe os princípios do bel-canto, ou qual? Devemos negar manifestações de sonoridades que vão contra a “boa” maneira de cantar? Todas as manifestações são possíveis. Não é possível estabelecer qualquer tipo de censura prévia. O nosso direito, apenas, é gostar ou não gostar. De qualquer maneira, é necessário enfatizar que a sonoridade de um coro, ou melhor dizendo, o tipo de emissão vocal utilizado, tem uma relação direta com o tipo de repertório a ser executado e, muito importante, com aquilo que se pretende exprimir com o repertório. Da mesma maneira que não podemos imaginar um moteto renascentista cantado por pessoas com vozes “de lavadeiras”, também não podemos aceitar que uma peça de características folclóricas seja cantada com vozes operísticas, com vibratos excessivos. Por outro lado, é preciso estarmos abertos para a possibilidade de um mesmo coro vir a utilizar emissões diferentes para obras diferentes. Ponto polêmico.

O trabalho de técnica vocal de um coro costuma ser feito pelo regente, na maioria dos casos, mas também, em muitos conjuntos, por um profissional específico: o professor ou professora de técnica vocal. Mas, finalmente, a sonoridade de um coro é um ideal e uma busca do regente.

Nos casos em que o próprio regente conduz a preparação vocal de seu coro, pode ele criar as condições para alcançar seu ideal de sonoridade. O problema, aqui, é que nem sempre ele está totalmente habilitado para lidar com uma série de situações mais complexas de técnica vocal. De qualquer maneira, na medida em que ele buscar orientação nessa área, seu trabalho irá se tornando cada vez mais consistente.

A existência de um profissional específico para condução da técnica vocal apresenta muitas vantagens. Normalmente, ele estará bem preparado, extraindo resultados técnicos de maneira mais rápida e eficiente. Por outro lado, a

dificuldade pode estar na sintonia desse profissional com o regente. É sempre uma situação delicada, que, se não for bem conduzida por ambos, leva a conflitos insuperáveis.

Uma condição inicial é que o professor de técnica vocal deve ser uma pessoa integrada ao grupo, participando como cantor ou cantora. Pobre do regente que tem que conviver com um profissional desse tipo que lhe tenha sido imposto de alguma maneira. Sou da opinião, ainda, de que o professor de técnica vocal não deva atuar somente num determinado momento do ensaio, conduzindo o vocalize, mas deve fazer interferências pontuais, durante todo o ensaio. Os problemas devem ser atacados no momento em que acontecem e não após, quando já ninguém se lembra. No entanto, tal dinâmica de interrupção é muito difícil de ser conduzida dentro do ensaio, no qual o regente tem uma aparente prioridade. Não é fácil conseguir o meio-termo ideal. Pode haver, ainda, o perigo de que o professor de técnica vocal acabe adentrando aspectos interpretativos, tentando “conduzir” o ensaio em direção às suas próprias idéias. Há o risco, por outro lado, de que o regente venha a dar informações que contradigam a linha que está sendo desenvolvida pelo professor de técnica vocal. Uma questão sutil, nesse aspecto, está no gestual utilizado pelo regente, que influencia decisivamente no resultado sonoro de seu grupo.

A experiência demonstra, com certeza, que o trabalho conjunto e integrado de um regente e de um professor de técnica vocal, ambos competentes, conduz o coro a resultados impressionantes e marcantes.

d) Leitura

Aprender a ler música, como já dissemos acima, é um item necessário para qualquer pessoa que lide com música de alguma maneira. Para um cantor de coro, o solfejo torna-se ainda mais importante, já que ele deveria ser capaz de aprender sua parte apenas utilizando este recurso. O regente pode dar estímulo ao cantor para que procure aulas de solfejo, ou mesmo criar as condições, dentro do ambiente do coro, para que tal aula ocorra. No entanto, a melhor maneira de se aprender a solfejar está na prática permanente, durante os ensaios. Todo cantor de coro deve ter consigo sua partitura, mesmo que nada saiba sobre notas ou valores. A experiência demonstra que cantores permanentemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem essa habilidade de maneira espantosa. Além disso, o permanente contato com uma partitura, durante o ensaio, permite que detalhes sutis da obra, tais como durações de notas finais, colocação exata das dinâmicas, etc. não se percam. Acho muito importante que um cantor possa executar um repertório de cor, nas apresentações ou em momentos determinados de um ensaio. Mas, a meu ver, um ensaio inteiro de cor é um permanente fixar de vícios, um constante desaprender. Em suma, como costumo dizer para meus coralistas: uma burrice!

Outra maneira de desenvolver ainda mais a leitura dos coralistas está em fazer com que eles leiam todas as vozes, guardados os problemas de tessituras.

Evidentemente, coros muito iniciantes terão problemas com esse tipo de abordagem, que deve ser estimulada, entretanto, sempre que possível.

e) Percepção de forma

Grande parte dos músicos costuma encarar uma obra musical como apenas uma seqüência de notas, sem perceber os vários níveis de articulação presentes numa composição. As escolas formais oferecem, em suas grades curriculares, aulas de Análise Musical, por exemplo, que têm por objetivo a reflexão sobre a estrutura musical. Não sendo um ensaio de coro, porém, uma aula formal, é necessário que o regente use sua criatividade para fazer com que seus coralistas venham a entender os vários níveis de articulação de uma peça de seu repertório. É necessário, por exemplo, trabalhar seções diferentes de uma mesma obra sempre em ordem diversa, para que o cantor perceba que a música é feita de seções e que cada uma tem uma finalidade em si mesma. Uma das abordagens mais danosas que se pode fazer com um coro é o ensaio de uma obra sempre “da capo ao fim”. Isso mata a percepção das várias seções da obra. A utilização, durante o ensaio, de expressões, tais como “da segunda parte”, “da fuga”, “da nova tonalidade”, etc., vai desenvolvendo o sentido de estrutura num cantor, mesmo que, num primeiro momento, ele nem se dê conta sobre o que o regente está falando, exatamente. É um processo continuado e longo, mas que traz excelentes resultados.

Embora tenhamos a tendência a enfatizar a importância do regente no processo de transformação dos seus cantores, precisamos estar abertos e nos darmos conta das transformações que nós regentes vamos sofrendo por influência dos coralistas, processo sutil, não sempre consciente, mas de muita riqueza.

Eu posso dar um depoimento pessoal sobre esse assunto. Ao voltar da Europa, onde fiquei totalmente imerso em música erudita, acabei assumindo, além do Coro de Câmara Pro-Arte, com seu repertório predominantemente europeu, a direção do Coral Pro-Arte, conjunto cuja proposta era trabalhar um repertório constituído de arranjos, spirituals, etc. Eram pessoas muito musicais, com farta atividade na música popular. Posso dizer que foram tempos de grande aprendizado para mim, passando a entender a maneira de fazer aquele tipo de repertório, através da experiência deles. Adquiri muito *swing* e muita ginga e passei a conhecer um novo repertório e novos arranjos, que influenciaram muito a minha maneira de pensar o Canto Coral.

Convido aos regentes que leiam estas linhas a refletirem sobre até que ponto têm sido influenciados por seus coralistas, ou até que ponto estão abertos para que tais influências ocorram.

A preparação do ensaio

Até que ponto deve um regente preparar seu ensaio? Este é, para mim, um ponto problemático.

Sem dúvida, durante o estudo de uma obra, vão surgindo as idéias sobre a maneira como conduzir o ensaio, em suas várias etapas. Uma das preocupações iniciais, principalmente na fase de leitura de uma nova peça, é de que notas e ritmos errados não se estabeleçam. É a grande paranóia dos regentes. Ao estudarmos uma partitura, começamos a perceber pontos onde, provavelmente, o coro terá dificuldades, tanto no ritmo, quanto nas alturas, ou na pronúncia. O problema é que “provavelmente” não significa “certamente”. A paranóia pode fazer ocorrer, por exemplo, que o regente fique buscando, durante todo o ensaio, “aqueles pontos” que ele previu. Se “aqueles pontos” não ocorrem, acaba o regente ficando perplexo, sem ter o que dizer, repetindo os trechos eternamente até que, eventualmente, o problema ocorra e ele apareça com a solução tão acalentada. Pior, ainda, é a situação em que o regente está tão preocupado com “aqueles pontos” previstos, que não percebe outros, mais graves, que ele não havia previsto.

Sou da firme opinião de que o profundo conhecimento da partitura, associado com a postura de estar aberto para “o que der e vier” são as ferramentas indispensáveis para uma boa condução do ensaio de uma obra, em qualquer de suas etapas. O regente deve ser como um médico, que, ao examinar e dialogar com seu paciente, diagnostica o problema e apresenta as soluções adequadas, naquele momento. Como se pode imaginar um médico planejando uma consulta, ainda mais de um paciente que ele talvez nunca tenha visto? Tenho a idéia muito clara que o coro, a cada ensaio, é um novo coro, que nunca vimos antes, imprevisível.

O trabalho de preparação do ensaio, por parte do regente, deveria incluir a preparação do material gráfico a ser colocado à disposição de seus coralistas.

Todo coro usa, ou deveria usar, partituras, sejam copiadas à mão, digitalizadas ou impressas. Um dos grandes problemas em ensaios é a qualidade do material que se coloca à disposição dos cantores. Na nossa realidade brasileira, sabemos que a presença da cópia xerox é quase inevitável, mas há certos cuidados a tomar, para que os ensaios sejam eficientes e as informações importantes não sejam sonegadas:

- 1) a qualidade da reprodução deve ser a mais perfeita possível. É lamentável ver com que tipos de cópia alguns coros trabalham, quase ilegíveis, reduzidas, etc.
- 2) quando fazemos cópias xerox de partituras, a partir de livros ou coletâneas, é inevitável que muitas informações se percam. Pelo menos, devemos consignar na cópia o nome do compositor, com anos de nascimento e morte, quando sabidas. A transmissão sistemática de cópias xerox em nosso país faz com que o número de compositores “anônimos” presentes em programas de concertos seja muito grande.
- 3) uma transcrição do texto literário, para uma visualização de conjunto, ou eventual trabalho de pronúncia, agiliza as tarefas. É importante haver uma tradução desse texto, anexada.

- 4) marcações dos pontos de respiração obrigatória, ou inclusão de sinais de dinâmica e agógicos, ou quaisquer outros, não existentes no original, poupam tempo de ensaio.
- 5) fazer as cópias frente e verso, formando um caderno, evita viradas de páginas. A maneira correta de grampear as cópias é, a meu ver, formando lombada. Acho péssimo o hábito de muitos regentes que grampeiam as folhas na extremidade superior, fazendo com que cada virada de página se torne uma grande agitação.
- 6) não devemos esquecer de numerar os compassos, no material que não os tiverem. Perde-se muito tempo num ensaio quando não se consegue localizar o ponto exato da partitura.

O Regente, o Coro e o Público

O grande ritual da tribo do Canto Coral é a apresentação. É o momento tão esperado do encontro de um coro e seu regente com o público, um grupo anônimo, ou mais ou menos anônimo. É o momento em que uma forte influência é exercida de ambos os lados, um momento de transformação, tanto para o coro e seu regente como para o público.

O que leva uma pessoa a ir assistir a uma apresentação de um coro?

Inicialmente, devemos nos dar conta de que há dois tipos de público para uma apresentação de um coral. O primeiro grupo eu chamaria de público ativo e o segundo de público passivo. Este segundo grupo é constituído por aquelas pessoas que acabam assistindo a um coro no contexto de um evento maior: uma cerimônia cívica ou religiosa, um jantar, um evento ao ar livre, etc. Ou seja, as pessoas deste grupo não estão preparadas ou abertas para o que vai ocorrer. O primeiro grupo é constituído por aquelas pessoas que se dirigem a um determinado local para assistir a uma apresentação de um coro específico, ou de vários coros. Neste grupo contamos, antes de tudo, com os familiares dos coralistas e do regente, público sempre fiel e, muitas vezes, a única audiência presente. Em seguida, vêm os amigos ou colegas, que assistem à apresentação para prestigiar os coralistas ou o regente. Esses dois grupos assistem à apresentação, antes de tudo, pelos laços afetivos. Mas há outras motivações: prestigiar o movimento do Canto Coral em sua comunidade, prazer estético pura e simplesmente, prestigiar um determinado coral pelas suas qualidades, desejo de conferir a execução de determinada obra por aquele coral, etc.

A relação de qualquer intérprete com sua platéia é sempre complexa. Há sempre a necessidade de ser bem recebido e apreciado pelo público. Afinal de contas, na maior parte dos casos, o intérprete está trazendo o resultado de um longo trabalho de preparação, dando tudo de si, fazendo algo em que acredita profundamente. Num coro, as expectativas em relação à reação do público são ainda mais complexas. São vários indivíduos, cada um com uma história

psicológica diferente, com expectativas diferentes. E tudo isso, o regente tem que saber administrar muito bem, além de sua própria expectativa.

A recompensa vem, simbolicamente, com o aplauso. Mas há muitas circunstâncias de aplausos. Há tipos de coro ou de obras que ensejam manifestações de grande espontaneidade por parte do público, ao final da apresentação. Mas há também um tipo de repertório mais denso, mais complexo, que costuma deixar o público reflexivo, não se permitindo uma reação espontânea. A experiência tem me demonstrado que esse tipo de reação é muito profundo e muito valioso. O problema é fazer o coro entender esse tipo de reação, introvertida e não ficar frustrado com a aparente falta de calorosidade da audiência.

O fio condutor de uma apresentação é, normalmente, o repertório, ou seja, o conjunto de peças apresentadas. Mas um programa é muito mais do que simplesmente uma série de obras, uma depois da outra.

O programa deveria ser como se fosse uma única obra, em várias seções. A montagem da ordem das peças numa apresentação, é, assim, um fator de suma importância para o sucesso da apresentação, tanto no aspecto puramente estético como no técnico. No aspecto estético, a construção de uma determinada lógica dentro de um programa com várias obras faz com que algumas sejam realçadas e outras assumam um caráter apenas complementar. É inevitável esse jogo de claro / escuro. Cabe ao regente construir seu quadro, de acordo com os princípios estéticos que valoriza, e que possam ser entendidos, tanto pelo coro, como pelo público, sem muita necessidade de verbalização.

Mas há, também, os aspectos puramente técnicos. Numa apresentação mais longa, por exemplo, a distribuição das obras, de acordo com as potencialidades do grupo, vocais e de concentração, pode ser um fator de sucesso ou de fracasso. Sendo cada grupo um grupo, e tendo cada conjunto de obras suas especificidades, não há como definir qual seria esse ideal. A única questão é que o coro deve estar sempre renovado em suas energias, a cada peça que executa. Questões técnicas mais sutis também podem influenciar no resultado da apresentação. Chamo a atenção, especialmente, para as relações tonais entre as obras que estão sendo executadas. Várias peças seguidas, em mesma tonalidade, podem levar à fadiga, tanto do coro quanto do público. No coro, esse aspecto acaba se refletindo na afinação, que tende a baixar. Por outro lado, executar uma obra, por exemplo, em Ré maior e a seguinte em Lá bemol maior, uma relação de trítono, pode dar um nó na cabeça dos coralistas. Ou executar uma obra em Mi maior e a seguinte em Fá maior, pode fazer com que a segunda queira se acomodar na tonalidade da primeira, um semitom abaixo. Nesse último caso, uma inversão das peças tende a ser mais efetiva.

A duração de um concerto coral deve ser bem pensada, ainda mais se for a cappella. Por mais bem preparado que esteja o grupo, ou por melhor e diversificado que seja o repertório, o meio tímbrico uniforme tende a cansar a platéia. Sou sempre da opinião de que é melhor fazer uma apresentação não muito longa e deixar a audiência com a sensação de “quero mais”, do que fazer uma

apresentação longa e criar a sensação de que “está muito bom, mas poderia acabar logo”.

Embora um coro dependa muito da aprovação do público que vai ouvi-lo, não pode se deixar estar sempre na mão do público, só vindo a executar tipos de obra que aquele público está acostumado a ouvir, ou da maneira que ele está acostumado a ouvir. É necessário inovar, sempre. Dentro da perspectiva da transformação, na qual venho insistindo neste texto, é importante dar oportunidade ao público de vir a conhecer novas obras, ou novas maneiras de executá-las, mesmo correndo o risco de uma possível desaprovação, num primeiro momento.

É preciso ter grande respeito pelo público, qualquer que ele seja. Há coros, por exemplo, que se recusam a cantar para platéias mais simples, ou de trazer para essas platéias obras mais densas ou “difíceis”. A minha experiência demonstra que a platéia, quanto mais simples ou humilde é, mais se envolve na apresentação, mesmo com obras mais “difíceis”. Para essas pessoas, todo gesto sincero de doação é muito importante. A gratidão que essas pessoas costumam expressar ao final das apresentações é sempre comovente e estimulante. É preciso difundir a boa música para todos, sem distinção de credo, cor, situação social ou idade. Há muitos canais pelos quais passa a compreensão e a emoção geradas por uma obra musical.

O respeito pelo público pode se manifestar, finalmente, também, em explicações sobre as obras que estão sendo executadas. Não há audiência que não aprecie.

O Regente e a Partitura

Na nossa tradição ocidental de música escrita, toda composição surge com um compositor, que consigna numa folha de papel, ou outro suporte de escrita, a sua obra. Essa obra passa, então, por um processo de transmissão, através de cópias, manuscritas ou digitalizadas, e edições publicadas. Nesse processo de transmissão, a obra vai, inevitavelmente, sofrendo modificações, já que em cada etapa do processo há agentes modificadores - copistas, editores e o próprio compositor - que interpretam os dados escritos, segundo as convenções de escrita, auditivas, e de execução válidas para esses agentes e seu meio cultural.

Assim sendo, é preciso ter sempre em mente que o que está numa partitura nem sempre corresponderá ao pensamento original do compositor. É necessário estar sempre alerta com aquilo que está escrito numa partitura, que, muitas vezes, é quase uma “recomposição” por parte do editor ou do copista.

Por tudo isso, no caso de edições impressas, deve o regente buscar sempre aquelas que sejam confiáveis, e uma maneira prática de se saber isso é se a edição contém informações sobre as eventuais (e muitas vezes necessárias) intervenções do editor, o chamado Aparato Crítico, ou, pelo menos, um breve comentário sobre tais interferências.

A comparação entre edições diferentes da obra que se pretende realizar, quando isso é possível, abre para o regente coral a possibilidade de um julgamento mais efetivo sobre os problemas nessa área, permitindo a tomada de decisões mais conscientes.

Etapas na preparação de uma partitura

Quanto maior o conhecimento da partitura por parte do regente, mais efetiva será sua atuação, tanto na preparação da obra, nos ensaios, quanto no desenvolvimento de seus cantores. Para conhecer bem a partitura deve o regente percorrer várias etapas, das quais abordarei algumas.

Todo estudo de uma partitura coral deveria começar pelo texto literário ou religioso. Não podemos esquecer que, na maior parte dos casos, o texto foi o ponto de partida para o próprio compositor, que o declamou para si, entendeu seu significado e sua eventual utilização. O regente, ao percorrer o mesmo caminho, partindo do texto, terá uma boa chance de vir a conhecer bem a obra. Percorrer tal caminho significa transcrever o texto literário à parte, traduzi-lo, quando em língua estrangeira, analisa-lo, investigar as nuances de pronúncia e declama-lo para si, até vir a conhece-lo tão bem, como se o objetivo fosse apenas esse. Aliás, muitos textos utilizados em obras são tão fascinantes, que até chegamos a esquecer do resto.

A etapa seguinte é o conhecimento da música propriamente dita, das notas, das harmonias, de sua estrutura. Para tanto é necessário que o regente solfeje a partitura tanto horizontalmente quanto verticalmente (difícil!). Outros exercícios incluem tocar a partitura ao piano, dependendo da habilidade do regente ao teclado, tentando ouvir cada voz. Outra possibilidade está em tocar uma voz e solfejar outra, ou tocar várias vozes e solfejar uma outra. Tudo isso continuará a depender da habilidade do regente no teclado. Outro exercício interessante é tentar cantar uma voz e bater outra com a mão, ou bater duas vozes. Dependendo do grau de dificuldade da obra, deveria o regente chegar a tentar bater quatro vozes, duas com as mãos e duas com os pés. Com cinco vozes, pode-se incluir a voz. Com seis, aí a coisa fica difícil... Esses últimos exercícios são excelentes para o desenvolvimento da compreensão rítmica da obra e do desenvolvimento da coordenação motora do regente, o que vai se refletir diretamente na sua capacidade de se expressar com gestos diante de seu coro.

Para compreensão da estrutura da obra, o trabalho já foi iniciado com o estudo do texto. A questão, aqui, é compreender como o compositor estruturou sua composição a partir do texto, tomando suas decisões. A presença do texto literário ou religioso é uma enorme vantagem, se compararmos, por exemplo, com o estudo de uma obra puramente instrumental.

Uma outra etapa seria começar a construir o gestual de regência que será utilizado na obra, construindo a chamada linha de regência. Essa é uma etapa na qual tenho muitas dúvidas. Se construir uma linha de regência a priori pode ser interessante na abordagem inicial de uma obra, pode, entretanto, levar a um

enrijecimento das possibilidades e das circunstâncias que vão surgindo no decorrer de ensaios e apresentações. Sou da opinião de que o bom conhecimento da obra, aliado com o domínio da técnica gestual per si, acaba levando às soluções adequadas, sem a necessária construção de um gestual para aquela obra específica. É um ponto polêmico. Gostaria de insistir, sempre, que gestual de regência não é coreografia, onde gestos vão sendo estudados até “que estejam prontos”. De qualquer maneira, recomendo vivamente que o regente faça exercícios, tais como reger o compasso da obra com uma das mãos e bater uma das vozes com a outra. Esse é, na minha experiência, o exercício mais poderoso na construção de uma boa coordenação motora e na solidez rítmica de um regente.

Outras etapas podem ser ainda cogitadas. Ouvir gravações da obra pode ajudar o regente a descobrir possibilidades novas na sua interpretação, já que, dificilmente, dois regentes diferentes executarão uma mesma obra de uma mesma maneira. Acho, no entanto, que ouvir gravações de uma obra que se vai executar só deveria ocorrer depois que o regente já tiver alinhavado na cabeça suas próprias idéias. O perigo da auto-anulação, diante da “autoridade” da gravação, é muito grande, ainda mais em regentes inexperientes. Uma coisa, porém, é certa: ouvir gravações para substituir os estágios de preparação da obra, tal como conhecer as notas, é impensável. Transforma o regente em mero repetidor, um autômato.

Uma possibilidade nova, bastante interessante, é o regente copiar a obra, utilizando softwares de música, tais como Encore ou Finale. O ato de ir copiando, associado sempre com o ouvir o que se está copiando, é um poderoso exercício para se conhecer uma obra. Não se trata, a meu ver, de uma “decoreba”, na medida em que o regente está ativo no processo, nas idas e vindas inevitáveis que vão acontecendo. Copiar à mão também pode ser um processo de grande aprendizado, na medida em que desenvolve uma audição interna.

Outras etapas na preparação de uma obra podem incluir o conhecimento das circunstâncias em que a obra foi composta, a biografia do compositor e, mesmo, a audição de outras obras do compositor, ainda que de gêneros completamente diferentes. Como se entende muito melhor um moteto de Brahms, por exemplo, ao se ouvir uma sinfonia desse compositor!

Muitas vezes, ficará o regente frustrado por ter estudado tanta coisa e poder expressar tão pouco sobre seus conhecimentos, em seus ensaios. Não importa! Tenho a consciência de que 90% das coisas que sei sobre uma obra não chegam a ser verbalizadas nos ensaios, mas estou firmemente convencido de que quanto mais sei coisas “inúteis” sobre uma obra, mais a apresento de forma convincente para meu coro, sem a necessidade de verbalizações. Há muita coisa que passamos aos cantores simplesmente “nas entrelinhas”. Finalmente, há o prazer, simplesmente, do conhecimento que adquirimos através de nosso estudo, e do desenvolvimento que significa para nós, enquanto regentes.

O grande fato é que, através do estudo da obra, em suas várias etapas, o regente passa a imaginar a sua realização. Essa imagem mental que ele faz dessa realização é que vai conduzir seus ensaios e apresentações, sendo o pressuposto de todo o seu trabalho.

Muito se poderia falar, ainda, sobre a preparação de uma partitura. São tantos itens. É claro que estamos descrevendo, aqui, uma situação ideal, onde o regente teria todo o tempo do mundo para estudar sua partitura, além dos recursos para tal. Sabemos que, na prática, nem sempre tal estudo é possível. Quantas vezes chegamos num ensaio sem termos, sequer, olhado uma única nota do que vamos fazer! Não devemos nos martirizar por isso. Precisamos, sim, termos a idéia, sempre presente, de que é através do estudo que desenvolvemos a nós e nosso coro. O que não é possível é valorizarmos a permanente improvisação. Acaba não dando certo.

Modificações em relação à partitura

Existe uma farta literatura que trata da relação dos intérpretes com a partitura, que, supostamente, como vimos acima, registraria as intenções do compositor com relação à sua obra. Não se tratando, aqui, de um texto acadêmico, não citarei esses vários autores e essa grande discussão. Já vimos, acima, como o processo de transmissão de uma obra, desde sua concepção pelo compositor, introduz modificações no texto original. Assim sendo, o material que chega às mãos de um regente coral terá certamente passado por todo esse processo, e o regente coral, como mais um elo nessa cadeia de recepção, irá, também, trazer modificações ao texto que está à sua frente.

Ninguém discutirá que há elementos que necessariamente serão modificados pelo regente, a partir de sua imaginação da obra: tempo, dinâmica, agógica, etc. É impossível imaginar que dois regentes diferentes, mesmo trabalhando a partir de uma mesma edição, não cheguem a resultados diversos nesses parâmetros interpretativos básicos. Qual a intensidade exata de um *forte* ou de um *piano*? Qual a medida exata de um *rallentando*?

Gostaria de comentar, aqui, porém, algumas outras possibilidades de modificações nas informações trazidas pelas partituras, que parecem mais ousadas.

a) transposição - porque devemos realizar as obras na altura em que estão registradas na partitura?

De saída, sabemos que, historicamente o diapasão variou muito, fazendo com que as notas escritas nas partituras soassem, na verdade, em alturas diferentes daquelas de hoje. Além disso, não há garantias de que o editor ou copista da peça não tenham, eles mesmo, modificado a altura escrita original. Quando tal informação vem consignada na partitura, já há um ponto de partida para a crítica. Mas, e quando não?

Esses já são pontos iniciais que criam abertura para uma reflexão sobre a questão da transposição. Entretanto, pretendo abrir a discussão para questões práticas, que podem levar a modificações na altura em que uma obra está escrita. Uma questão essencial, neste aspecto, está no seu reflexo direto na qualidade da emissão das vozes.

Cabem aqui as perguntas: por que deixará um regente de executar uma obra, que, na sua altura original, apresenta notas excessivamente agudas para sopranos, ou outra obra que apresenta notas excessivamente graves para os baixos? Não vejo porque não transpor a peça um ou dois semitons abaixo ou acima, para possibilitar que esses naipes se sintam mais confortáveis. Isso, naturalmente, só se torna viável na medida em que não venha a criar problemas para outras vozes.

O problema, entretanto, não se resume a tessituras extremas. A experiência me tem demonstrado que a altura em que uma obra está escrita pode perturbar a própria capacidade de afinação do grupo, naquela obra. Muitas vezes, tal problema ocorre pelo fato da obra acabar atingindo os “pontos fracos” dos diversos naipes: passagens de registros, etc. Muitas vezes, uma transposição, acima ou abaixo, consegue tirar as vozes dessas armadilhas.

Mas a questão da mudança de altura de uma obra vai mais longe, além dessas decisões permanentes. A experiência tem demonstrado, também, que, muitas vezes, é necessária a mudança de altura em determinadas circunstâncias isoladas. As condições acústicas do local de uma apresentação é uma delas. Locais reverberantes, tais como igrejas muito grandes, costumam demandar afinações mais altas e locais “secos”, como teatros, pedem afinações mais baixas. A situação momentânea de um coro, desmotivado ou cansado para um determinado concerto, enseja, por exemplo, a subida de um meio tom, o que dá um “gás” a mais para o grupo. Só temos que tomar cuidado quando o “tiro sai pela culatra”. Costumo narrar uma circunstância com o Coro de Câmera Pro-Arte, que, ao fazer uma apresentação em outra cidade, estava muito cansado com a viagem. Decidi subir a afinação da primeira obra a ser cantada. O problema é que o coro subiu mais meio tom e o resultado foi uma simples “gritaria”.

Finalmente, devo dizer que mudar a altura de uma obra que um coro executa há muito em seu repertório pode dar um novo vigor a essa obra. É refrescante.

De qualquer maneira, é preciso sempre levar em conta de que modificação nas alturas das peças tem duas conseqüências inevitáveis: subir a afinação leva a mais brilho e descer a afinação torna a obra mais opaca, ou mais discreta. Esse resultado deve ser criteriosamente avaliado.

A transposição pode, e deve, ser usada com finalidades didáticas, durante ensaios. Por exemplo, em trechos que apresentam problemas de compreensão harmônica ou de afinação, que são resolvidos fazendo com que o coro os cante em transposições diferentes, como se faz num vocalize. Além disso, esta modificação sistemática das alturas, como exercício, leva a uma agilidade do cantor em relação a cantar uma obra em qualquer altura, o que dá mais inteligência ao grupo. A questão fundamental não está em fixar alturas absolutas “a martelo” no ouvido dos coralistas, mas permitir que eles estabeleçam relações intervalares e harmônicas nas obras que executam.

Agora, por favor, não me falem daquela solução tola de transpor uma peça para cima para que “quando ela caia na afinação, acabe soando na altura certa”.

Todo esse trabalho de transposição tem que ser acompanhado auditivamente pelo regente, que deve estar capacitado para cantar as várias vozes em alturas

diferentes e, eventualmente, ser capaz de tocar as partes transpostas num instrumento de teclado.

É claro que em peças com acompanhamento instrumental as chances são poucas para transposições.

b) texto literário ou religioso

Nem sempre a colocação do texto literário que acompanha as notas reflete uma situação original, feita pelo compositor. É comum encontrarmos manuscritos, principalmente até meados do século XVI, onde as notas estão de um lado e o texto do outro, cabendo ao cantor, no momento da execução, aplicá-lo corretamente, segundo regras vigentes em tratados da época. Essa situação mudou muito, de lá para cá, com uma preocupação cada vez maior por parte dos compositores em controlarem esse parâmetro fundamental numa obra vocal. Vez por outra, entretanto, problemas acontecem, principalmente a partir de situações geradas pelos editores modernos, que adotam soluções muitas vezes questionáveis. Quem lida com música brasileira do século XVIII frequentemente encontra algumas incoerências desse tipo. Por outro lado, arranjos modernos podem apresentar problemas de colocação de texto que dificultam, muitas vezes, a compreensão dos cantores e o andamento de ensaios. Em todos esses casos, deve o regente avaliar o problema criteriosamente e, eventualmente, introduzir modificações na partitura que estiver utilizando. A palavra “criteriosamente” é fundamental nessas decisões, senão corremos o risco de alterarmos significados essenciais nas obras. É mais um ponto polêmico, sem dúvida.

c) tradução do texto literário

Necessidades circunstanciais levam, muitas vezes, a que o regente traduza o texto para o português, eliminando o texto em sua língua original. Esse tipo de situação ocorre, com frequência, no âmbito dos coros evangélicos, pela importância que assume o entendimento do texto religioso que está sendo cantado, tanto pelo coro quanto pelo público que ouvirá as apresentações do coro. Muitos questionam tal prática, mas é direito do regente introduzir tal modificação. Há outros tipos de regente, entretanto, que também adotam essa prática, partindo da noção de que cantar em outra língua pode ser muito difícil para um cantor. Tudo é sempre uma questão de meio termo. Acho que introduzir novos idiomas para cantores, através do repertório, é um estímulo para o aprendizado desses idiomas. Eu falo por experiência própria, já que cantar em outras línguas sempre me despertou a curiosidade para vir a entender exatamente o que estava cantando e, com isso, aprendi vários idiomas. Tudo é oportunidade para enriquecimento e não podemos sonegar informações para nossos coralistas, mesmo com as dificuldades que venhamos a enfrentar.

d) notas

As notas parecem ser um nicho sagrado e intocável, por, aparentemente, refletirem o pensamento do compositor da maneira mais direta. No entanto, muitas circunstâncias tornam necessárias modificações de notas. Observemos algumas.

Inicialmente, precisamos entender que notas erradas existem, mesmo em partituras impressas. Esse problema costuma acontecer, mais comumente, em partituras copiadas, seja à mão ou utilizando softwares de música. O grande problema é que o julgamento de notas certas e erradas passa por um condicionamento estético de quem está julgando essas notas, no caso o regente. É preciso ter um bom conhecimento da música, do compositor ou arranjador, para tomar tal decisão de modificação de notas, de maneira criteriosa, senão acabamos “recompondo” a música. No âmbito da música colonial brasileira encontramos, por exemplo, inúmeras circunstâncias de quintas paralelas, dobramento de sensíveis, etc., situações essas que estariam contrárias às “boas normas da harmonia moderna”. No entanto, o conhecimento adequado desse repertório nos mostra que tais “desvios” estão totalmente no âmbito do estilo dessas obras e “corrigi-los” falseia completamente a própria manifestação estilística dos nossos compositores dessa época.

Um item especialmente problemático, no que diz respeito à modificação de notas, está na eventual necessidade de se eliminar ou introduzir acidentes. Esse problema está especialmente presente na música da Renascença, com suas regras de *musica ficta*. Aqui, também, deve o regente avaliar a situação criteriosamente, a partir de estudos sobre o assunto, comparações com outras edições, etc.

Pequenos “pecados” também podem ser cometidos por regentes, ao modificarem, por exemplo, certas conduções de vozes, para favorecerem o âmbito vocal de seus coralistas. Esse problema costuma acontecer, com freqüência, na linha do baixo, onde, às vezes, a modificação da oitava de uma nota para cima, por exemplo, permite que seus baixos, não tão graves, possam executar a obra. São circunstâncias muito pontuais, que, a meu ver, não chegam a comprometer a integridade da obra. O contrário, às vezes acontece, quando, por exemplo, um regente que possua baixos profundos, adquira o hábito de modificar as cadências finais fazendo soar notas oitava abaixo, gerando acordes com especial enriquecimento de harmônicos. Isso também pode acontecer com o regente que possua sopranos especialmente agudas, e que, por isso, introduz notas agudas para favorecer o seu naipe. Tudo isso é possível. Ninguém pode proibir. Mas é preciso estar sempre atento à mudança inevitável do significado estético que tais mudanças provocam.

Uma situação ainda mais delicada acontece em obras que possuem complexas conduções de vozes, às vezes questionáveis. Reporto-me, especialmente, a circunstâncias nas obras de Francis Poulenc, que costuma conduzir suas vozes da maneira mais improvável, gerando enorme dificuldade para os cantores. Sou da opinião de que, eventualmente, modificações como, por exemplo, trocar algumas notas entre contraltos para sopranos, ou entre tenores

para baixos devam ser introduzidas, na medida em gerem conforto para os executantes, mas não prejudiquem o sentido harmônico do trecho. Nesse caso, há também implicações tímbricas, é verdade.

É necessário alertar, nesse ponto, aos regentes que, muitas vezes, modificam as oitavas em que linhas inteiras estão escritas. Tal circunstância acontece com regentes que querem a todo custo realizar uma obra a quatro vozes mistas, mas que não têm as quatro vozes e começam a introduzir modificações que invertem acordes, gerando resultados pavorosos. Tais coisas, infelizmente, acontecem.

e) modificação das vozes executantes

A música renascentista e a barroca apresentam, muitas vezes, problemas quanto à tessitura das vozes de contralto e tenor, já que, naquela época, os coros eram masculinos e predominavam as vozes dos contratenores ou falsetistas. As edições modernas nem sempre resolvem o problema de forma satisfatória, criando a necessidade do regente coral chegar às suas próprias soluções. Às vezes, a parte destinada para contralto pode vir a ser executada por tenores, e vice-versa. Há, ainda, a solução de se criar um naipe misto de tenores e contraltos, o que gera um efeito muito especial. A mesma questão ocorre com a música brasileira do período colonial.

Outra situação muito recorrente é quando um determinado naipe tem um solo, mas não há cantores suficientes para dar uma densidade adequada. Não vejo porque não utilizar outros cantores para reforçar, desde que sejam de napes semelhantes.

f) modificação de compassos

A modificação de compassos, ou seja, de acentuação é um problema sempre presente. De saída, a música da Renascença, onde não se utilizavam barras de compassos nas partes vocais, geralmente cavadas, enseja tais situações. As barras de compassos existente nas partituras modernas dessa música são sempre o resultado da interpretação de algum editor e que, nem sempre, podem coincidir com as preferências que o regente coral possa ter. Normalmente, esse problema está associado com a prosódia das obras, e trabalhar com uma edição que vai sempre contra a prosódia que nos parece mais natural pode dificultar muito o aprendizado de uma obra.

Tal problema pode estar presente até em obras de compositores mais recentes. O regente não deve hesitar em modificar essas situações incômodas, seja através da utilização do gestual adequado à nova acentuação, segundo sua visão, ou, até mesmo, recopiando a obra, com a nova distribuição dos compassos.

Como sempre venho alertando, tais decisões devem ser baseadas em critérios muito claros e bom conhecimento das obras. Mais uma vez me reporto a Poulenc, com sua prosódia “atravessada” do latim, afrancesado, gerando resultados aparentemente errados. O problema, nesse caso, é que alterar os compassos, para favorecer uma prosódia “correta”, altera todo um traço estilístico consciente desse compositor francês.

Outro problema recorrente em música renascentista e barroca é a presença das hemiolas, que devem ser, necessariamente, executadas como tais.

O Regente, o Coro e a Partitura

Como escolher o repertório

O repertório, ou seja, o conjunto de obras que um determinado coro executa, é o elo principal entre todos os agentes que participam da atividade coral – coralistas, regente, público - e o fio condutor das atividades desenvolvidas pelo conjunto - ensaios, apresentações, etc.

Quais os critérios e circunstâncias para a escolha do repertório para um coro?

A questão, a nosso ver, passa, antes de tudo, pela relação entre o regente e o coralistas, que é como um casamento, ou seja, pessoas que estabelecem um vínculo entre si, visando, entre outras coisas, um desenvolvimento comum.

Na escolha do repertório estão envolvidos dois fatores principais, querer e poder, e os dois agentes essenciais, regente e coralistas, estes últimos pensados em bloco, ou seja, o coro. Entenda-se poder como a habilidade musical para realizar a obra.

O que leva um regente a querer incluir no repertório uma determinada obra?

- 1) o mero prazer estético que lhe desperta a música ou a canção a partir da qual foi feito um arranjo.
- 2) a qualidade do texto literário ou religiosos a partir do qual a obra foi composta. Aqui cabe um desdobramento que inclui o tipo de mensagem que tal texto pode trazer ao regente, como, por exemplo, uma mensagem religiosa ou de cunho político.
- 3) a percepção de que a realização de tal obra poderá ser um fator de crescimento para si, como regente, ou para o coro.
- 4) a necessidade sutil de encaixar uma peça com determinadas características dentro de um programa mais amplo.
- 5) a idéia de que a execução de tal obra trará prestígio a ele ou ao coro, ou impacto no meio musical.
- 6) o desejo de prestigiar um compositor ou arranjador do próprio grupo, ou ligado ao grupo de certa maneira. Pode ser, ainda, pela nacionalidade ou naturalidade do compositor.

O que leva um coro a querer cantar determinada obra?

Certamente os itens 1 e 2, acima, também estão presentes no querer do coro. O item 5, acima, também pode estar presente na vontade do coro, principalmente quando os cantores acham importante cantar uma obra que outros coros também cantam. Parece que isso dá status. O item 6 pode ser mais uma motivação.

Na combinação entre querer e poder, do regente e do coro, surgem oito situações básicas:

- a) o regente quer, mas o coro não quer.
- b) o coro quer, mas o regente não quer.
- c) o regente e o coro querem.
- d) o regente e o coro não querem.
- e) o regente pode, mas o coro não pode.
- f) o coro pode, mas o regente não pode.
- g) o regente e o coro podem.
- h) o regente e o coro não podem.

Nas duas primeiras situações, é preciso uma negociação entre o coro e o regente. O regente habilidoso, com boa motivação, tem boas chances de conseguir que um coro venha a realizar uma obra, à qual, a princípio, não se afeiçoou. O regente habilidoso deve ser também, por outro lado, sensível aos desejos que vêm de seu coro. É claro que um regente bem estruturado tem um planejamento amplo, que seus coralistas nem sempre conseguirão perceber, mas alguma flexibilidade é necessária, mesmo que isso venha a significar um desvio do seu planejamento a curto, médio e longo prazo. Nas duas situações seguintes, “c” e “d”, não ocorrerão conflitos, claro.

As relações mais complicadas surgem no “poder”.

Vejam a situação “e”. Normalmente, o regente tem uma formação musical à frente de seus coralistas. Por isso, ele se torna regente daquele grupo, um líder, mesmo que seja na base do “em terra de cego, quem tem um olho é rei”. Quando, porém, os dois elementos, regente e coro, vão se distanciando muito na sua habilidade e conhecimento musicais, certamente conflitos ocorrerão. É inevitável que o regente vá se sentindo frustrado por não poder realizar obras que ele gostaria de abordar, mas que seu coro não poderia amadurecer. Aqui, deveria o regente ser honesto consigo mesmo e mudar os componentes de seu grupo ou mudar de grupo. Mas, nem sempre isso é possível. Nesse caso, ou o regente se torna um abnegado, desenvolvendo um trabalho estritamente didático e de qualidade, dentro de um repertório mais simples, ao alcance de seu coro, ou ele corre o risco de estabelecer demandas superiores à capacidade seu grupo, gerando um pernicioso estado de tensão para a atividade. Já tive várias oportunidades de ver trabalhos que eu chamei, mais acima, de “extrativistas”, ou seja, aquele tipo de relação na qual o regente decide realizar obras acima da capacidade de seu coro, “a ferro e fogo”. Os ensaios se tornam antididáticos, mera “decoreba” através de fitas e outros meios, “martelação” de pianos, broncas, etc., até que os cantores, exaustos, vão debandando, traumatizados, sendo substituídos por outros cantores, que vão sucumbindo no mesmo processo. Tudo isso, normalmente, para a glória e realização do regente inconformado. Tudo isso é extremamente danoso para o canto coral, pensado como um todo.

A situação “f”, embora menos comum, pode acontecer, entretanto, por injunções políticas, quando um regente com pouca capacidade é colocado à frente

de um conjunto mais experiente do que ele. Os conflitos serão, certamente, inevitáveis e a tensão será sempre maior, na medida em que os coralistas não puderem se opor ao regente, seja por que razão for.

A situação “g” é ideal enquanto que a situação “h” não nos leva a lugar algum, a não ser a espetáculos deprimentes, embora coros desse tipo existam.

Naturalmente, no aspecto “querer”, há situações que fogem ao controle do regente ou do coro. São aquelas onde um terceiro agente impõe um determinado repertório para o conjunto. Todos conhecem a situação típica da diretora de escola que quer que seus alunos cantem determinadas obras na festa de final de ano, ou do diretor de uma empresa que quer que o coro cante uma obra numa cerimônia da empresa. Há, ainda, as situações onde os coros, por necessidade financeira, acabam tendo que realizar obras, que nem o regente nem o grupo querem, mas que foram pedidas por um agente contratante, situação típica em coros profissionais. Situações como essas, ocorrendo eventualmente, são contornáveis, mas, sistematicamente ocorrendo, levam a problemas sérios para o coro.

Considerações finais

Procurei abordar, nas linhas que precederam, uma série de tópicos ligados ao Canto Coral. Muita coisa teve que ficar de fora, tal como a questão cênica em coros, os problemas de ordem profissional do regente, etapas de um ensaio, entre outros. Ficam para uma outra oportunidade.

Talvez muitos leitores tenham ficado frustrados, ao imaginarem que encontrariam receitas, dicas e macetes para resolver problemas pontuais em seus coros. Talvez, até, esperassem exercícios específicos para técnica de regência ou vocal. Nada disso, porém, estava em meus planos. Meu objetivo, aqui, foi colocar alguns pontos para reflexão, trazendo dados de minha experiência e, principalmente, minha filosofia de trabalho na abordagem da questão do Canto Coral. Gostaria que cada regente que lesse esses tópicos também refletisse sobre esses pontos, e colocasse para si mesmo a questão de qual é a sua filosofia de trabalho e a sua abordagem da questão coral. O que se busca, aqui, é um diálogo, ou, pelo menos, a continuação de um diálogo.

Muitos pontos abordados são mais ou menos óbvios, apenas corroborados, mas outros trazem posicionamentos mais polêmicos, procurando desmistificar uma série de tabus recorrentes em nosso universo de atuação. Cada um se situe como achar melhor, usando sempre a sua capacidade de criticar.

Corro o risco, ainda, de ter focado a questão da Prática Coral a partir do meu meio imediato, o Rio de Janeiro e locais semelhantes, sem me dar conta de que talvez, haja realidades muito diferentes, por esse Brasil afora, que não sejam abarcadas por minhas idéias. Acho, porém, que tenho tido contato com muitas realidades, não só através de minha observação direta, como através de depoimentos de alunos meus, de diversas procedências, mas é sempre possível que, em alguns aspectos, eu tenha sido parcial.

Gostaria de finalizar, enfatizando dois pontos. Primeiramente, que é preciso respeitar a diversidade de manifestações corais em nosso país, os vários tipos de repertório executados, as diferentes maneiras de se emitir o som vocal e outros aspectos. A proposta de um modelo coral para o nosso país, como já cheguei a ouvir, não deve ser, jamais, um objetivo dos regentes, em suas trocas de experiências. As diversas tribos devem se dar conta dessa diversidade e conviver pacificamente. Em segundo lugar, a importância de que cada regente coral tenha confiança em seu trabalho e em seus coralistas, valorizando todas as suas realizações. As comparações com outros grupos e regentes são inevitáveis, mas isso deve acontecer como um processo de autocrescimento e não de auto-anulação. Parafraseando os versos de Fernando Pessoa:

*O outro Coral é melhor que o meu coral.
Mas o outro Coral não é melhor que o meu coral
Porque o outro Coral não é o meu coral.*

* * *

Reflexões sobre a Prática de Coro Infantil

ENTREVISTA¹ • Elza Lakschevitz

Agnes - Elza, queria conversar sobre a tua longa experiência à frente de coros infantis. Como tu começaste e o que te motivou a iniciar esse trabalho?

Elza - Acho que o coro infantil é uma das atividades mais impressionantes das quais uma criança pode tomar parte, não somente na área da música, mas de forma geral, na formação e na educação do jovem. Num coro, as crianças têm muito mais oportunidades de aprendizado que em qualquer outra atividade que costumam realizar.

Primeiramente, percebo o grande prazer que uma criança sente no seu cantar. É algo que ela gosta, e já faz normalmente, sem a preocupação de estar cantando certo ou errado. Isso me emociona muito. Se a gente pudesse oferecer a todas as crianças do Brasil oportunidade de cantar desde o início de sua educação, só o fato de proporcionar esse prazer já seria maravilhoso. Posso dizer, sem exagerar, que este poderia ser um país diferente. Mas se pensarmos no longo prazo, então, as recompensas são muito maiores. Aquilo que vai se firmando na cabeça de uma criança até ela crescer é marcante, sem dúvida nenhuma. Hoje em dia se fala muito, dentro do campo da pedagogia e da psicologia, em métodos específicos para o desenvolvimento de uma ou outra linha de aprendizado, mas é curioso como podemos encontrar muito dessas “novas” idéias no trabalho de coro.

Esse trabalho não trata de fazer uma criança pensar ou agir como adulto, de desenvolvimento precoce, mas sim de proporcionar experiências sociais, musicais e artísticas, que façam com que ela se torne parte de algo importante, valorizado. A criança sente-se à vontade para se expressar, ao mesmo tempo em que respeita o espaço do colega. Há um crescimento social, cultural, cognitivo, criativo, espacial, lógico, etc... E se aprende brincando. Gosto de observar as crianças que cantaram comigo desde bem pequenas, e o crescimento que tiveram. Percebo que, hoje, muitas delas têm uma visão da vida diferente daquela das outras pessoas.

¹ Entrevista realizada por Agnes Schmeling em setembro de 2003, no Rio de Janeiro.

Mas eu não sabia dessas coisas antes de começar a dirigir meu primeiro coro infantil, um grupo chamado “Os Curumins”, na Associação de Canto Coral, iniciado em 1970, a pedido da Cleofe². Com toda a certeza, desde essa época fui aprendendo muito pelo caminho. Mas além dessa experiência de mais trinta anos, eu também já fui criança, e pude perceber todo esse processo, esses benefícios, na minha própria vida.

Agnes - Tu cantaste em coro quando criança?

Elza - Sempre fui envolvida em música coral. Há até uma história engraçada (mas verdadeira) na minha família. Eu não só cantava, como regia. Era bem pequena - meu irmão ainda nem havia nascido. Juntava as cadeiras de casa e ali colocava sentadas as minhas bonecas, que formavam o meu coro. Então, eu as regia. Que loucura! De repente essa era uma tendência natural da qual eu nem me apercebia. Além do mais, meu pai, que imigrou da Letônia, país com grande tradição em música coral, pensava em música como algo seriíssimo, uma obrigação para seus filhos, tal como ir à escola. Nunca me foi perguntado se eu gostaria de estudar música. Lá em casa isso era obrigatório.

Ah, esqueci de um detalhe: quando as bonecas não eram suficientes, eu completava o coro com sapatos. Mal sabia eu das dificuldades que enfrentaria durante toda a vida, como regente, para equilibrar um grupo coral, principalmente nas vozes masculinas!

Meu primeiro contato com música “de verdade” também tem relação com o coro. Meu pai era regente, e eu ia a muitos ensaios para assistir. Depois fui estudar piano. Como filha de um músico europeu, não havia como escapar disso, querendo ou não. Os contatos com a música coral, porém, nunca pararam, porque meu pai regia os coros da igreja que freqüentávamos, e era eu quem o acompanhava ao piano. Ele me dava a partitura que eu tinha que tocar em dada ocasião e eu me virava para estudar aquela música. Isso desde bem pequena, ainda antes dos 10 anos de idade. Muitas vezes, nos cultos noturnos, eu dormia no colo da minha mãe, que me acordava quando era o momento dos hinos, ou da música do coro. Aí eu tocava e voltava a dormir.

Olha, a mim nunca foi perguntado se eu queria ir à escola, se eu queria ir à igreja, se queria estudar música, ou tocar piano. Tudo isso simplesmente fazia parte da minha vida. Aliás, acabou sendo uma parte fundamental, e o é até hoje. Mas não tenho receio nenhum dessa postura um tanto autoritária dos meus pais, porque veio daí a base de minha formação musical e muito das minhas referências artísticas.

Agnes - Na tua infância, que outras lembranças tens de música?

Elza - Apesar do tom de obrigação que tinha, sempre foi uma coisa muito prazerosa. Sempre que podia, eu escapulia de uma tarefa qualquer prá tocar, ouvir, enfim prá fazer alguma coisa que tivesse música. A minha formação musical

² Cleofe Person de Mattos.

começou na mesma época do meu início de escolaridade. Eu não tinha muitas aulas de música na escola, mas tinha música em casa e na igreja. Fazia parte da minha formação.

Agnes - E como é que tu te decidiste pelo canto coral? Pelo teu pai?

Elza - Talvez um pouco por conta dessa influência que acabei de contar. Na Universidade³, porém, não havia formação em música coral. Me formei em piano, composição e regência, que era um curso ligado à música instrumental. Comecei minha carreira como pianista, solista e camerista. Como sempre acompanhei coros, acho que esse foi um caminho natural, apesar de não ter sido premeditado.

Agnes - Quais os coros que tu já dirigiste?

Elza - Foram muitos, fica até difícil lembrar de todos. Tive muitos trabalhos de longa duração, dentre os quais o Coro Infantil do Rio de Janeiro, o Orfeão Carlos Gomes e o Canto Em Canto, fora os grupos que dirigi na igreja, e outros, formados para festivais e outras ocasiões especiais.

Agnes - E a Associação de Canto Coral, aqui no Rio de Janeiro?

Elza - A Cleofe era a minha professora de canto na Escola de Música, e me convidou para a ACC. Lá, eu cantava no coro e ensaiava naipes separadamente. Minha facilidade de leitura foi o que primeiramente chamou a atenção dela, quando me convidou para ser sua assistente. Como já te disse, o que eu fazia muito, mas muito mesmo, desde cedo, era acompanhar. Na verdade, essa era a minha maior função. Está vendo? Fruto daqueles dias de infância, como te disse antes, quando meu pai me fazia estudar piano e acompanhar seus coros. Tive um aprendizado prático, o que é sempre melhor que teoria pura, sem aplicação.

Agnes - E os Curumins?

Elza - A ACC foi um começo de atividade mais regular, consistente, no campo da regência coral. Lá eu iniciei um coro infantil chamado “Os Curumins”. A partir daí, sempre lidei paralelamente com coros infantis e adultos. Anos mais tarde me desliguei da ACC. Eu já estava querendo ter o meu próprio coro, queria ter essa experiência. Montei o Coro Infantil do Teatro Municipal do RJ e um outro grupo, chamado Madrigal d’Antiqua, que teve curta duração. Um pouco mais à frente fundei o Canto Em Canto, a pedido de pessoas que cantaram nos Curumins enquanto crianças, e que gostariam de continuar a cantar. O Canto em Canto funciona até hoje (já tem quase 23 anos), e continua com muitos cantores que foram do coro infantil.

³ Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Agnes - Mas vamos direcionar esta conversa para o trabalho com crianças. Além dos Curumins, houve mais algum coro infantil com quem trabalhaste?

Elza - Os Curumins, depois o Coro Infantil do Teatro Municipal e, mais à frente, o Coro Infantil do Rio de Janeiro. Na verdade, parece que foi um só coro, com vários nomes diferentes. O processo de ensaio e a filosofia do trabalho foram, claro, se aperfeiçoando com o tempo, mas os princípios básicos, sobre os quais estamos conversando, eram sempre os mesmos. Inclusive, quando eu começava a trabalhar em uma outra instituição, as crianças geralmente me acompanhavam para esse novo local, em virtude da identificação com esses princípios.

Agnes - Como assim? Dê algum exemplo desses princípios.

Elza - Tenho receio de fazer uma lista, pois fica parecendo uma receita de bolo, tipo “faça assim que sempre vai dar certo”. Mas creio que há algumas atitudes, ou procedimentos, que sempre pautaram meu trabalho com as crianças.

Um grande segredo é tratá-los como pessoas normais e inteligentes que são, sem nos utilizarmos de linguagem “infantilizada”. Manter sempre em vista o prazer, o jogo, a brincadeira, mas também delegar uma dose de responsabilidade para o cantor. Exigir deles o máximo de concentração, porém sem tentar tirá-los do seu contexto, da sua realidade. Seus alunos cantam no coro, mas também vão à escola, assistem televisão, têm seus artistas favoritos, jogam bola etc. Temos que levar em consideração os efeitos desses fatores na vida deles.

A minha relação com as crianças sempre foi muito sincera. Eu não dizia uma coisa que era errada só para facilitar um ensaio, e também não gostava de dar apelido às coisas. Usava todo o vocabulário musical normal: “- A nota é mi, uma colcheia em *staccatto*”. Mesmo uma criança novata no grupo, com o tempo se familiarizava com a linguagem. Eu procurava fazer sempre com que as crianças entendessem suas atividades, sem precisar falar de forma boba, ou usar vocabulário muito básico.

Uma vez, fui com minha família a um jantar na casa de amigos. O prato principal era frango. Um de meus filhos era bem pequeno, e todos queriam servi-lo, dizendo: “- Você quer *cocó*?”. Acho que pensavam ser a maneira ideal de conversar com uma criança. Na volta, ainda no carro, meu filho comentou: “- Mãe, na casa daquela tia, frango é *cocó*!” Vejo muitos regentes nessa situação. Subestimam a inteligência e a capacidade percepção do mundo dos seus alunos.

Agnes - Misturar descontração e seriedade...

Elza - Sim. No caso dos meus grupos, por exemplo, fizemos tournées nacionais e internacionais, participamos de grandes espetáculos sinfônicos e óperas, trabalhamos com os maiores regentes brasileiros e alguns estrangeiros. Se você pensar bem, isso não é brincadeira, mas um trabalho sério que proporciona um prazer enorme, e que só funciona se acompanhado de muita responsabilidade. É um mundo novo que se abre para uma criança.

Gosto de destacar também que sempre procurei desenvolver uma qualidade vocal própria da criança (ao contrário de tentar treinar “pequenos adultos”), bem como escolher repertório apropriado, com textos inteligentes, educativos, e a linguagem musical de alta qualidade. Afinal de contas, repertório infantil não significa música idiota.

Agnes - Conte como era a preparação das crianças para cantar óperas ou obras sinfônicas.

Elza - Eles adoravam. Era sempre um dos pontos altos do ano! Se, como já disse, cantar era para eles um grande prazer, imagine você colocar o figurino, entrar em cena, etc. O meu coro esteve, durante muitos anos, ligado ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde havia toda uma estrutura para se trabalhar ópera e grandes obras sinfônicas. O contato com essas obras, com a toda a produção de uma ópera, e com grandes nomes do cenário lírico era de valor inestimável para os meninos. Quando meus antigos cantores (que hoje já tem mais de trinta anos, família, filhos etc.) se encontram, ainda são capazes de cantar longos trechos das óperas e oratórios dos quais participaram. Fico muito orgulhosa de ter participado da formação de tanta gente que, hoje, olha pra trás e reconhece o grande valor da música coral em sua vida. Muitos desses cantores, inclusive, têm hoje carreiras brilhantes como músicos profissionais.

Agnes - E a preparação do coro era diferente?

Elza - Do coro *a cappella* para a ópera? Não. Primeiramente porque trabalhávamos constantemente com o fator cênico em nossos concertos regulares. Eles estavam acostumados a esse tipo de atividade, ao movimento. Depois, porque vocalmente eu não concebia diferença alguma. Não é porque estávamos num espetáculo maior que a voz deveria ser mais escura, forte, ou diferente por algum outro motivo. Voz de criança é voz de criança em todos os momentos, e, se for trabalhada em sua naturalidade e vigor, soará como nenhuma outra pessoa consegue. Precisamos respeitar seus limites de tessitura, volume e timbre, ao invés de tornar sua voz artificial.

Nessas grandes obras, eles aprendiam também a lidar com outros cantores e músicos (o que implica, é claro, em lidar com egos!). E é sempre bom saber que não estamos sozinhos no mundo, né? Ser uma pequena parte de um grande engrenagem é uma lição valiosa. E era tudo pra valer, com imprensa, crítica, profissionalismo. Está aí mais uma característica importantíssima: é uma atividade prazerosa, mas não é brincadeira inseqüente. Por vezes, acredite, até mesmo alguns adultos, em cena aberta, disputavam com as crianças um melhor espaço no palco, situação com a qual elas tinham que lidar sozinhas, e com responsabilidade.

No Teatro Municipal nós trabalhamos com diretores do maior gabarito, muitos vindos de teatros europeus. Sempre elogiaram a postura das nossas crianças, que tinham uma atitude muito profissional. Executavam com precisão o que os diretores pediam, e, por isso, conquistavam seu respeito e simpatia. Certa

vez um grande maestro brasileiro veio me pedir desculpas: “ - Elza, hoje dei uma entrada completamente errada para as crianças, mas eles nem se abalaram e cantaram tudo certo.” Tá vendo? Isso é responsabilidade que deleguei aos cantores, que, por sua vez a assumiram por completo. Crianças são capazes de se concentrar!

Agora, se eu tinha algum problema, era durante os intervalos, quando a grandiosidade dos cenários e da maquinaria exerciam grande fascínio e instigavam o “espírito de aventura” de alguns dos meus cantores, principalmente dos meninos. De vez em quando recebia reclamações dos técnicos da cenografia e iluminação, muitas vezes com um certo grau de nervosismo: “Professora, tem um menino pendurado na vara de luz”! Mas criança também faz travessura, o que mostra mais uma vez que não é a criança exageradamente comportada a única talhada para cantar em coro.

Agnes - E no trabalho do coro a *capella*, como se dava o desenvolvimento da expressão corporal?

Elza - A partir da década de 80 começamos a utilizar movimentação cênica como mais uma ferramenta expressiva nos nossos concertos regulares. Uma ferramenta, um meio, mas não o objetivo final. Muitas vezes formávamos pequenas cenas, pequenos detalhes que faziam grande diferença no conjunto.

Nossa noção de espaço e de palco melhorou muito desde então. Trabalhávamos com um diretor cênico que, além da montagem propriamente dita, fazia exercícios nesse sentido. 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 (“- Olha, fulano não pode ficar perto de fulano, porque cantam coisas muito diferentes”). Tudo era pensado com cuidado, de forma a não prejudicar em nada a sonoridade final, e, ao mesmo tempo, oferecer segurança ao corista. Se eu permitisse, o diretor de cena colocava crianças até de cabeça para baixo, mas 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. Era uma coisa que eles podiam fazer bem feito, porque entendiam sua finalidade. E sempre foi muito divertido. Acho que isso até foi uma tendência forte no canto coral dos anos 80, que ajudou a popularizar (e por que não “abrasileirar”?) esse tipo de expressão musical.

Agnes - Quem cuidava da cena?

Elza - O Caíque Botkay. Ele sempre teve sensibilidade para trabalhar com músicos. Ele dizia assim: “- Elza eles podem fazer isso?” Às vezes podiam, às vezes não. Repito: a produção musical era soberana. Ele imaginava a cena, mas antes de firmá-la, me perguntava se as crianças podiam cantar daquele lugar sem interferir no som. Essa interação entre regente e diretor cênico sempre ajuda muito.

Agnes - Elza, tu trabalhaste muito com formação de novos regentes. Como é que se deu isto?

Elza - Fui para a FUNARTE em 1979, para trabalhar a área de coro, através do Projeto Villa-Lobos. Pude atuar tanto na parte prática, dando aulas e cursos, como na organização de todo o movimento. Foi uma experiência incrível porque, apesar de não estar ligada a nenhuma instituição de ensino, universidade ou coisa que o valha, atuei de forma intensa na formação de regentes, cantores e platéias. Gosto de mencionar a platéia porque muitas vezes esquecemos que nossa comunidade deve saber que existimos e como atuamos. Criar oportunidades para que a música coral seja ouvida é tão importante quanto o esforço pela melhoria da qualidade dessa atividade.

Agnes - E como atuava o Projeto Villa-Lobos?

Elza - De todas as atividades que realizávamos, o trabalho direto com os coros era a que eu considerava mais importante. Trabalhar com os regentes, discutir assuntos como prática de ensaio, técnica vocal, gestual, etc. Achava também (como acredito até hoje), que o coro era a melhor ferramenta para fazer uma série de coisas, desde a educação musical à integração social de uma comunidade. Nessa época, a FUNARTE desenvolvia outros projetos, nas áreas de banda, orquestra, educação musical, concertos, etc. Mas, preste atenção: coro é uma atividade que, apesar de não ter destaque na mídia, é conhecida, de alguma forma, pelo público (pelo menos era assim!). Mesmo que não tenha contato com um coro maravilhoso, as pessoas pelo menos já sabem o que é. Para se formar um coro, não há a exigência de material, a infra-estrutura é simples, e não é dispendioso para quem patrocina. Só exige vontade de cantar. É uma forma ideal para o trabalho de musicalização, que acontece de forma prática. Além disso, canto em conjunto foi sempre ligado àquela idéia do “Brasil de Villa-Lobos”, que é um nome de peso, não é mesmo? Essa era a minha maior motivação, com a qual, acho, consegui contagiar um bom número de pessoas.

Agnes - E os Painéis⁴ ?

Elza - O Brasil é muito grande, e contém diversas expressões culturais, que se refletem fortemente na produção coral. Vi, pelo Brasil afora, apresentações de coros que constantemente buscavam a valorização de sua identidade cultural. A questão, porém, era colocar toda essa gente em contato.

A FUNARTE, uma fundação ligada ao Governo Federal, era o órgão ideal para promover o intercâmbio dessas produções culturais do país. Foi aí que a gente achou de fazer uma reunião nacional de regentes, para começar a provocar a interação que buscávamos. A grande dificuldade foi encontrar uma frequência ideal, uma vez que não era razoável a realização anual de um evento de grande porte como o Painei. Então, logo depois, começamos a organizar os Cursos de

⁴ Painei FUNARTE de Regência Coral, promovido pelo Projeto Villa-Lobos, da FUNARTE, entre 1979 e .

Reciclagem, em anos alternados com o Painel, mas com características mais regionais.

Agnes - Mas nos Painéis também aconteciam cursos...

Elza - Sim, mas a coisa mais importante era o encontro norte-sul-leste-oeste. Era aí que os regentes começavam a se juntar e ver o que é que acontecia no país como um todo. A partir desses encontros, então, a gente começou a poder trabalhar melhor. E começamos a mandar os professores para atender demandas e a regiões específicas que nos chegavam, do Amazonas ao Rio Grande do Sul. É espantoso como o brasileiro consegue alcançar resultados positivos com poucos recursos disponíveis, e como nossos regentes e professores são sedentos por informação. Assim que o Projeto Villa-Lobos começou a funcionar e a ser conhecido, começaram a chegar os pedidos e requerimentos para todos os tipos de atividades.

Lembro que os principais pedidos que recebia eram para a realização de cursos de técnica vocal e para o desenvolvimento técnico dos professores. Foi aí que comecei a trabalhar com a Lúcia, Zé Pedro, Samuel e o Zander⁵. Depois outras pessoas vieram também, e acrescentaram idéias ao projeto inicial. A idéia de canto coral era, até então, ligada à estética lírica, muito baseada na tradição européia. Havia também um lado oposto, que era ligado à prática de uma música popular sem a menor preocupação com desenvolvimento técnico. Então, procurei sempre direcionar o trabalho do Projeto no sentido da popularização da música coral e, ao mesmo tempo, sua evolução técnica. Assim, ações práticas foram desenvolvidas, na implantação de cursos, painéis, festivais, concertos, edições, concursos, etc. Executávamos todas essas ações e víamos claramente um crescente envolvimento de regentes e professores de todo o Brasil.

Agnes - Como eram definidos os lugares de atuação do projeto?

Elza - Eu tinha uma equipe de colaboradores de várias regiões do país. A gente se reunia para avaliar necessidades e progressos feitos. Essas reuniões eram freqüentes. Imagino que, se fosse hoje, poderíamos ter feito muita coisa pela internet.

Agnes - E o objetivo do Painel era de trabalhar principalmente em cima da formação dos regentes ou com a atividade coral como um todo?

Elza - Sempre é importante entender a atividade coral como um todo: regente, cantor, platéia, compositor, etc. Só não se pode fazer tudo ao mesmo tempo. Então, dedicávamos maior atenção ao regente nas reciclagens, com um trabalho mais técnico. Regentes vinham mostrar seu trabalho com um grupo coral, trabalhar com um professor convidado, para que ele, a partir dali, pudesse aprimorar o seu trabalho. Era planejado no formato de oficinas e aulas mesmo. Já os painéis eram um pouco mais longos, então tínhamos maior tempo para trocar

⁵ Lucia Passos; José Pedro Boéssio; Samuel Kerr e Oscar Zander.

idéias, conversar. Cada um trazia seus problemas, que eram discutidos por regentes de vários lugares do país. Aos poucos fomos descobrindo grandes situações comuns aos quatro cantos do país, e aprendendo com as soluções encontradas (ou não) nesses lugares. Esse processo era uma coisa muito bonita!

Agnes - Quais foram os benefícios dos Painéis? Como influenciaram o canto coral no Brasil?

Elza - Eu acho que antes dos Painéis as pessoas estavam sozinhas, isoladas. Ninguém sabia de ninguém. Todo mundo começava sempre do zero, fato agravado ainda mais pela grande extensão do território brasileiro. Então, a primeira grande virtude dos Painéis de Regência Coral foi essa, da congregação, do intercâmbio. As pessoas identificavam muitos problemas em comum, e os discutiam entre si, em conversas informais ou em apresentações e exposições de trabalhos, numa grande reunião, em ensaios abertos ou concertos.

Aos poucos eu pude medir a eficácia dos Painéis também pela mudança no conteúdo dos pedidos que chegavam à FUNARTE. Antes, eram mais no sentido material: um piano, um conjunto de estantes, partituras etc... Então a gente nada podia fazer, porque não tinha dinheiro para isso. Gradativamente os regentes, professores e administradores começaram a entender que mesmo sem um piano, poderiam dispor de um professor que trouxesse idéias diferentes, que os ensinasse como trabalhar com alunos. Esse foi o tipo de coisa que a gente tentava expandir. Sempre optamos pelo desenvolvimento dos recursos humanos, ao invés do patrocínio material.

Foi um momento muito importante. A gente sentia que estava fazendo a coisa certa, que nosso público realmente precisava do que fazíamos. Enviávamos professores para toda as regiões, que tomavam conhecimento de diversas realidades e necessidades diferentes. Acho que colaboramos para dar um belo impulso na atividade musical brasileira naqueles anos. E isso não acontecia somente no Projeto Villa-Lobos. Nas salas ao lado da minha, trabalhava um time de primeira linha, desenvolvendo um monte de projetos realizados pelo Brasil inteiro: Ernani Aguiar, Celso Woltzenlogel, Valéria Peixoto, Nestor de Hollanda, Edino Krieger, Flávio Silva, Ronaldo Miranda, Oscar Zander, Aylton Escobar e muitos outros. Olha, quanto mais falo dessa época, mais tenho saudades...

Agnes - Havia trabalho específico para coro infantil?

Elza - Claro! Era uma das áreas mais procuradas. A voz infantil começou a ser muito discutida e, mais importante, com base na criança que estava ativa naquele momento, nos coros brasileiros. Os modelos europeus, tão difundidos por aqui, começavam a ser questionados quanto à sua eficiência dentro da nossa realidade. Técnica vocal, montagem de programa, dinâmica de ensaio, questões comportamentais (sempre um tema quentíssimo nas “rodas” dos regentes das crianças), repertório! Eram muitos os assuntos. Aliás, muitos dos regentes que atuam nessa área hoje em dia foram influenciados, direta ou indiretamente, pelas discussões dos Painéis.

Agnes - E como professora, nas aulas de regência, o que tu enfatizavas musicalmente?

Elza - Como disse, trabalhei muito pouco em instituições acadêmicas. Minha atividade foi sempre mais ligada à prática musical. Esse fato definitivamente se refletiu na minha atividade pedagógica. Geralmente trabalhava com regentes que já possuíam alguma experiência, e então tinha oportunidade de enfatizar sempre o lado prático. Muitas vezes trabalhava em classes abertas, analisando regentes juntamente com seus coros, mas geralmente em cursos de aperfeiçoamento, com regentes mais experientes. Nessa linha, podia sempre lidar com situações de ensaio, com a produção sonora.

Agnes - E o que você mais procurava desenvolver num regente de coro infantil?

Elza - Respeito. Parece muito óbvio, mas na maioria das vezes, as pessoas só sabem mandar na criança. É importante ter em mente que se trabalha com pessoas, e não com coisas. Não devemos fazer pela criança, ou tomar seu lugar, mas indicar caminhos. Muitos regentes não dão chance à criança, para que ela mostre o que sabe. Ao invés, estão sempre dizendo: “- Faz assim, faz aqui, faz ali...” Na minha opinião, isso é falta de respeito com os alunos.

Sempre busquei ensinar que o regente tem que ser uma pessoa honesta e sincera com as crianças. Procurava também fazer com que ele ou ela fosse claro nas informações passadas ao coro, seja através de gesto ou da palavra. Estabelecer uma relação de confiança é importante. Avaliar a capacidade da criança naquele momento. Demandar coisas difíceis (repertório, técnica, etc.), mas equilibrá-las com outras de fácil realização.

Reparo que muitos regentes não investem tempo suficiente na sua preparação específica para um trabalho de coro infantil: “- Hoje não sei bem o que vou fazer no ensaio, mas são crianças e não vão entender nada mesmo”. Isso é um grande erro. Crianças têm a percepção dos fatos muito aguçada, ao contrário do que muitos podem pensar.

Agnes - E a preparação vocal dos regentes?

Elza - O regente precisa conhecer as vozes com que está trabalhando, e pelo menos ter alguma noção a respeito de seu funcionamento. Geralmente regentes de coro também cantam em outros coros, o que é muito saudável. Tem que se ter cuidado, porém, para não achar que voz infantil funciona exatamente como a voz adulta. Os músculos ainda estão em formação, o que implica em tessitura, volume e até colocação diferentes.

Uma questão colocada com frequência por alunos de regência é a situação do regente homem. Deve cantar em falsete ou usar sua própria voz? Ora, no seu cotidiano, uma criança conversa com seu pai, tios e professores, que não utilizam falsete, mas falam naturalmente. Então não acho que o regente deva usá-lo. Na minha opinião, uma criança é totalmente capaz de entender uma melodia na voz

masculina. É só se habituar. E além do mais, dificilmente a voz em falsete do regente soará tão natural e relaxada quanto sua voz normal.

Agnes - Elza fala um pouco da questão da musicalização no coro.

Elza - Pois é, eu sempre tive medo de falar sobre isso, para não criar confusão. Acho o processo de musicalização uma coisa maravilhosa, como a alfabetização. Então, tenho um respeito tremendo pelas pessoas que fazem esse trabalho bem feito, e tenho muita raiva das pessoas que o fazem mal. Musicalização mal feita é como ensinar a ler errado.

No meu coro, já tive crianças que vieram com alguma vivência musical, mas a grande maioria chegava sem nenhuma experiência anterior. Com estas, o que eu sempre tentei fazer foi colocá-las junto de crianças mais antigas, que já tivessem certa firmeza. Essa troca é muito importante. É a prática do fazer musical antes da teoria. Além do mais, o iniciante está vendo que essa é uma atividade possível, pois tem alguém como ele que já a realiza. Com isso, esse aluno iniciante começava também a fazer uma ligação visual-auditiva, sempre com seu “tutor” mostrando os caminhos “gráficos” marcados no papel. Preciso deixar claro que eu não acho o termo “musicalização” unicamente ligado à leitura musical, mas esta acaba sendo uma ferramenta de fundamental importância para o cantor.

Procurava, também, nunca dar informações teóricas sem sua demonstração sonora, musical. Se me perguntavam o que é o bemol, o que é fermata, ou qualquer outro assunto, procurava situar a resposta dentro do repertório que estivessemos trabalhando. Eventualmente, esses elementos da notação musical já começavam a fazer parte do nosso diálogo normalmente. O mesmo acontecia com a compreensão dos intervalos, com os quais as crianças eram familiarizadas bem antes de saber seus nomes. A curiosidade é uma grande virtude da criança e, se bem explorada, é bem mais eficaz que a simples verbalização de informações por parte do professor.

Muitas vezes as crianças que chegaram no coro sem nenhuma prática tinham maior facilidade que outras que já tinham se iniciado em aulas de musicalização, mas não tinham a vivência da realização musical. Acho que esta vivência é uma coisa importante. Me parece um caminho mais lógico que uma criança tenha a oportunidade do fazer musical e, a partir daí, comece a demandar o conhecimento e o apuro técnico, e não o inverso. Essa é uma das grandes vantagens da atividade coral.

Como trabalhei pouco com classes formais de musicalização, acabei tendo que criar jogos, metáforas que facilitassem o trabalho, e também o acesso das crianças à linguagem musical. Essas ilustrações eram tanto verbais (“- Quem tem dedinho não se perde, acompanha as notas!”) como gestuais, na minha regência. Aliás, isso vale uma nota. A criança tem maior facilidade que o adulto para perceber sutilezas gestuais, contanto que seja sensibilizada para tanto, e que acredite na informação que está sendo passada pelo regente. Apesar disso, é comum vermos regentes de coro infantil usando os maiores gestos possíveis, como se as crianças não entendessem o que lhes é dito!

Acho que, num coro, o processo de musicalização é atípico, fora das regras convencionais, mas creio que funciona bem. Se o regente for esperto, acaba criando e desenvolvendo regras de acordo com o momento, com o grupo, e até mesmo com as próprias crianças. Pude ver isso acontecer até dentro da minha casa, com meus filhos, que também cantaram em coro.

Agnes - Já que tocaste no assunto, como foi uma para uma regente de coro infantil ensinar música para os filhos?

Elza - Coloquei meus filhos para estudar com outros professores, pessoas conhecidas minhas. Eu acompanhava o rendimento, cobrava a frequência nas aulas de teoria, instrumento, etc. Um gostava de piano e o outro foi estudar clarinete. Sempre procurei aguçar seu interesse, levando a concertos, mostrando curiosidades, instrumentos da orquestra etc. Como sempre cantaram em coro, tiveram muita facilidade na parte de solfejo e ditados. Devo confessar que essa facilidade criou nos dois uma certa rebeldia com a parte teórica propriamente dita, o que, às vezes, me deixava bastante encabulada quando meus colegas me mostravam algumas de suas provas!

Acho mesmo é que mãe e professora são coisas completamente diferentes. Não acredito muito na máxima “filho de peixe...” Pra mim é até motivo de um certo espanto pensar que o Eduardo, que hoje é regente de coro, era o mais rebelde quanto aos estudos de música, enquanto o Maurício sempre foi mais dedicado, mas hoje trabalha numa área completamente diferente. Mas tenho certeza que, na formação dos dois, o contato com a linguagem musical foi de extrema importância.

Agnes - Vamos voltar aos teus alunos. Tu tinhas um som imaginário para o teu coro?

Elza - Ah, isso sim! Quando eu pegava uma peça pela primeira vez, nem usava o piano. Olhava o texto, a tessitura, a condução das vozes, ou qualquer outro elemento que chamasse atenção. Se eu gostasse da obra, então criava, imaginava a sua concepção sonora. Também sempre cantava todas as vozes. Só então eu a estudava ao piano. Também tem um outro lado: se o som imaginário não te agrada, pode desistir da peça, porque não vai te agrada mais. Joguei muita peça fora nessa fase do estudo.

Agnes - Você trabalhava com algum professor de técnica vocal? Como criar esse som imaginário junto com essa pessoa?

Elza - Não foi desde o início da minha carreira, mas de um determinado tempo adiante comecei a trabalhar em parceria com professores de técnica vocal. Como já disse a respeito do diretor de cena, é importante uma total interação dessa pessoa com o regente. Na verdade, a utilização da mesma técnica por todos os elementos do coro facilita o equilíbrio vocal. Mas preste atenção, eu não estou dizendo que o regente de coro deve abrir mão do conhecimento sobre técnica

vocal. O produto final do trabalho, o som, a concepção, interpretação, etc. são de responsabilidade do regente.

Eu fazia exercícios com as crianças, mas não considero aquele meu trabalho principal. Era mais uma atividade no sentido de aquecimento e equilíbrio, conjunto. Sempre achei necessário que a criança tivesse um trabalho de técnica de acordo com a sua laringe, que ao mesmo tempo lhe proporcionasse desenvolvimento vocal, mas sem forçar sua musculatura. Aliás, essa foi sempre uma preocupação: proporcionar um desenvolvimento sem forçar a voz infantil, nunca, nem para cantar mais agudo, mais forte, nem por nenhum outro motivo.

Há crianças que tem vozes agudíssimas e outras não. Ainda se fala muito numa limitação de tessitura e timbre da voz infantil, mas as características dessa voz são muito variadas de indivíduo para indivíduo. Baseado nisso, eu ia ajustando repertório, estilo, solos, até mesmo mudava tonalidade de algumas peças. Tudo para nunca deixar a criança numa situação de desconforto. Isso eu não fazia. O regente deve ter cuidado com a voz da criança, e o trabalho de técnica vocal sólido faz parte desse cuidado. A criança está com a voz em processo de formação, e o regente precisa conhecer e respeitar os limites vocais de seus cantores.

Agnes - Fale mais desse som imaginário que tu procuravas?

Elza - Sempre procurei o som da criança. A minha preocupação não era alargar sua tessitura, volume, ou mesmo modificar seu timbre natural. Pedia que ela cantasse normalmente. O que eu não queria, por exemplo, é que ela repetisse certos exemplos, como as vozes de seus pais ou de professores da escola. Por isso eu precisava constantemente criar ilustrações. Buscava sempre o som mais leve possível. Volume e consistência vêm com o tempo e com o treino. Não dá pra acelerar o processo. Acho que o grande diferencial da voz infantil é uma certa suavidade, um “adocicado”. Se a gente esquece disso em prol de volume, ou cor ou qualquer outra coisa, a gente perde o rumo principal. Eventualmente, com o tempo e a prática, as vozes começam a desenvolver um certo volume, uma projeção, mas isso não pode ser forçado, tem que ser preparado. Coro infantil é pra crianças, e não para “pequenos adultos”.

Agnes - De que idade até que idade tu pensas o coro infantil?

Elza - Pois é, isso é uma coisa muito difícil, porque a idade cronológica da criança muitas vezes não corresponde à sua idade mental, ou ao seu desenvolvimento vocal. Há crianças novinhas que já tem mais tamanho, e delas é cobrado comportamento compatível com esse tamanho, sem que levemos em consideração a sua idade. Então, estabelecer uma idade específica para a criança participar do coro era sempre muito difícil, mas uma certa capacidade de concentração é fundamental. Uma coisa muito curiosa, porém, era a situação dos cantores maiores, principalmente os meninos, quando iam ficando mais velhos e sentiam, de leve, que a voz deles começava a mudar. Eles simplesmente desenvolviam algum tipo de controle para não deixar transparecer tal mudança. Não queriam sair do coro, deixar de participar.

Agnes - E como tu lidavas com a mudança de voz do menino?

Elza - Eu percebia, mas eles não gostavam de comentar o assunto comigo. Era uma coisa até meio engraçada, porque, mesmo quando cantam com sua voz de cabeça, tentando manter a tessitura antiga, percebe-se uma grande mudança de cor, de timbre. Às vezes a mudança é muito rápida, questão de meses, e até menos. Eventualmente eu conversava com eles: “- Olha, nesse pedaço, você canta isso aqui e pula isso aqui”. Eu tirava todos os trechos com passagens de muda vocal para ele poder se sentir confortável vocalmente. Em outras palavras, eu adaptava repertório, tessitura, textura e até dinâmica, em função de um ou outro menino.

Deixava claro, também, que esse era um processo muito natural, porque alguns meninos, às vezes, ficam meio desconcertados com tamanho descontrole vocal: “- Seu pai não nasceu com essa voz que ele tem agora, cresceu, mudou a voz e aprendeu a controlá-la. Isso é natural. Agora, se você ficasse com sua voz de criança a vida inteira eu ia ter que te mandar você para o médico, porque alguma coisa estaria errada. O que está acontecendo com você é muito normal”.

Então dava-lhes liberdade para vir ao ensaio somente de vez em quando, o que tornava a processo menos doloroso. “- Cante os pedaços que você conseguir”. Sempre fazia tudo para que eles ficassem muito à vontade. Mas nunca disse a um menino que ele não poderia mais participar do grupo. Isso, lá dentro de mim, eu não tinha coragem de fazer.

Agnes - E as meninas ficavam até...

Elza - Ficavam, ficavam... Na medida que cresciam e entravam outras meninas menores, elas se tornavam mais responsáveis pelo grupo. A mudança vocal não é acentuada como nos meninos, e também creio que elas tinham uma certa gratidão por terem sido tratadas como foram. Então transferiam esse carinho para as novatas.

Numa de nossas viagens aconteceu uma história que bem ilustra esse fato. Uma menina, das mais novinhas, estava chorando no quatro. Era bem pequenina. Uma das meninas maiores viu a cena, perguntou o que era e ouviu: “- Estou com saudades da minha casa”. Isso foi numa viagem, onde não há muito jeito de se contornar tal situação. Então ela juntou-se com mais algumas colegas e foi conversar com a pequenina, que se acalmou e dormiu.

Havia um cuidado de umas com as outras. Dizem que criança maior não quer trabalhar com criança pequena, mas isso é bobagem. É só você achar meios para fazer com que elas se entendam. Não se pode exigir a mesma maturidade e os mesmos interesses de pessoas com idades distintas, mas pode-se criar um senso de grupo, de comunidade.

Agnes - Tu planejavas muito os teus ensaios?

Elza - Às vezes. O próprio correr do ensaio era uma coisa mais ou menos natural e muitas vezes eu nem tinha chance de seguir o meu planeamento. Algumas questões apareciam num determinado ensaio e precisavam de atenção imediata. Às vezes, quando acontecia de crianças faltarem aos ensaios, eu me via forçada a mudar o plano. A linguagem e a maneira de tratar as crianças eram, porém, sempre constantes. É importante manter um clima agradável e, ao mesmo tempo, produtivo. Como te disse, nunca me dirigi aos alunos como se fossem bobos, utilizando apelidos para as coisas. Também não esperava que fossem todos gênios e conhecessem previamente o vocabulário musical.

Agnes - E como é que tu fazias esse planeamento?

Elza - Olha, geralmente a gente tinha algum compromisso marcado. Então o planeamento girava em torno do repertório daquele momento. Mas não ensaiava somente uma peça o tempo inteiro. Geralmente procurava variar o tipo de trabalho. Se, numa das peças, estivéssemos trabalhando pronúncia, na outra resolveria questões de afinação, ou ritmo, etc. Às vezes, em peças mais trabalhosas, ou de linguagem menos usual (como na música contemporânea), fazia brincadeiras com alguns elementos musicais que seriam importantes mesmo sem ter ainda começado a ensaiar a obra. Era uma forma lúdica de “preparar o terreno” para quando fôssemos realmente encarar aquela peça.

Agnes - Quanto tempo duravam os teus ensaios?

Elza - Depende. Na época do nervosismo (e eles sabiam exatamente quando eu estava nervosa) os ensaios eram mais longos. Isso acontecia especialmente às vésperas de concertos importantes. Mas normalmente eu gostava de fazer meus ensaios em uma hora e meia, onde incluía o aquecimento, exercícios e repertório. Uma hora e meia de trabalho duro, duas vezes por semana, já está bom. Quando era uma peça mais difícil eu também estendia o ensaio, mas não muito. Às vezes, quando necessário, fazia intervalos no meio dos ensaios mais longos.

Agnes - E dava tempo?

Elza - Dava. É tudo uma questão de concentração. Eles chegavam, faziam os exercícios de técnica vocal e, depois, no resto do tempo a gente trabalhava o repertório. É melhor um ensaio mais curto, com trabalho duro e concentrado, que um ensaio muito longo, porém disperso.

Agnes - As crianças escolhiam os lugares para sentar?

Elza - Não. Quer dizer, eles não podiam escolher o lugar porque eram separados por vozes diferentes, mas, mais ou menos, eles sentiam que, quando os maiores ficavam mais atrás, os menores tinham mais facilidade de ouvir e aprender. De uma forma geral, as crianças menores eram também as mais novas

no coro, mais inexperientes. Então, isso fazia do posicionamento deles uma coisa mais natural. Agora, era raro fazermos um ensaio inteiro com as crianças sentadas. Procurávamos cantar em pé também, por uma questão de educar a postura.

Agnes - E o que te dava mais prazer num ensaio com as crianças?

Elza - Já te disse que eu encaro o coro como uma atividade muito importante para a criança, e o ensaio é quando a gente fica a maior parte do tempo juntos. Ali o regente tem a chance de trabalhar com a criança em todos os sentidos. Você ensina a criança a ter atenção, a ouvir o que está acontecendo no todo e a se comportar como parte de um conjunto. Essa criança desenvolve (cada uma a seu tempo, é claro) a sua percepção, começa a ter referências. Por isso é importante a constância no comportamento do regente.

Mas o melhor de um ensaio com crianças é a sinceridade deles. O regente ganha muito num ensaio, se lhes dá também a chance de expor o que estão pensando.

Eu acho uma das coisas importantes no coro infantil é você atingir seus objetivos, sem dúvida nenhuma, mas sempre ligado na opinião deles. Eles não medem palavras, até mesmo por uma certa ingenuidade. Não precisam “falar pelas costas”, o que já é muito mais comum entre adultos, especialmente aqueles envolvidos em algum tipo de atividade em grupo.

Gosto muito de contar um caso que foi muito importante prá mim. Eu estava ensaiando o coro infantil e nós tínhamos que cantar em algum festival, ou mostra de música, nem me lembro bem. Sei que era um compromisso do coro que se encaixava naquelas situações onde uma ordem que vem lá de alguma diretoria “escolhe” o repertório prá gente. Comecei a ensaiar, tentando fazer o melhor possível, mas a música que ensaiávamos era muito difícil, e eu não conseguia concentrar as crianças. Acabei fazendo um ensaio longo, cansativo mesmo. Ao final, um dos meninos veio se despedir, me deu um beijinho e disse: “- Ensaiozinho chato esse de hoje, né?” No ensaio seguinte lá estava ele, pronto para a cantoria. É o máximo, não é? Acho que um adulto nunca me diria isso com essa naturalidade. Essa foi uma das cenas mais marcantes na minha vida de regente

Agnes - Uma forma de avaliar o ensaio?

Elza - Claro! Na verdade, ouvir seus coristas é algo muito enriquecedor. A postura do professor que sabe tudo, infelizmente muito comum nos regentes que vejo trabalhando hoje em dia, causa uma grande perda de informações preciosíssimas, de oportunidades. Num ensaio com crianças não se pode chegar lá e trabalhar de qualquer maneira, com uma postura de “eu ensino e vocês aprendem”. Você tem que ter descoberto uma forma de fazê-lo de maneira que eles desenvolvam interesse em seguir à próxima etapa, não é? Se não, a frase seria: “Que ensaiozinho chato esse, hein? Acho que não quero voltar mais”.

Agnes - Você tinha outras formas de avaliar os ensaios?

Elza - Com o tempo, a gente aprende a ver se o resultado de algum processo está demorando muito, se os coristas estão custando a aprender, se há algum problema que precisa ser solucionado antes do ensaio, se há problemas vocais, de percepção, de afinação etc. O importante é ter auto-crítica, o que pode se tornar fácil no trabalho com crianças, em função do seu jeito espontâneo de ser e dividir suas opiniões. O regente precisa saber ouvi-las com atenção, ao invés de assumir que somente sua opinião é importante.

Agnes - E a criança desafinada?

Elza - Essa foi a pergunta que mais ouvi na vida, em todos esses cursos pelo Brasil afora. E nesse tempo todo de trabalho coral eu nunca consegui desenvolver a “pílula da afinação” (risos). Acho que, antes de mais nada, você tem que procurar saber porque ela é desafinada. Se é timidez, problema fisiológico de cordas vocais, se é questão de percepção, ouvido, etc. Não posso trabalhar com uma criança que tem problema clínico na cordas vocais, e achar que somente vocalises e exercícios irão resolver tal problema. Isso só vai piorar a situação.

Mas é ideal o trabalho individualizado com cada criança, o que nem sempre é possível em função do tempo. Engajar outros sentidos, movimento, ilustrações visuais também podem ser ferramentas úteis. Mostrar outras crianças como exemplo às vezes é bom, tomado o devido cuidado para não expor algum cantor demasiadamente. Mas hoje em dia o professor e o regente já contam com um material teórico muito maior, pesquisas e livros a esse respeito, o que não era comum há décadas atrás.

Agnes - Mas no teu coro sempre pudemos ouvir muita clareza rítmica, afinação, dicção precisa. Como é que tu desenvolvias isso nas crianças?

Elza - Não sei exatamente. É uma coisa que sempre foi bastante natural pra mim, até meio intuitiva. Quando você trabalha com crianças, um fator importantíssimo, e que vai levar ao desenvolvimento desses elementos que você mencionou, é a precisão do conjunto. A princípio, quando se fala em precisão, nos vem logo a idéia de ritmo, mas o conceito é mais amplo. Intervalos, equilíbrio, dinâmica e articulação são realçados quando executados juntos, precisos.

Mesmo que as crianças não sabiam ainda o nome técnico das coisas, ou o significado de alguns termos, desenvolvem rapidamente uma capacidade de ouvir o que está se passando com as vozes dos outros. O modelo oferecido pelo regente, então, torna-se fundamental. Mais uma razão pela qual o regente deve estar muito preparado. As crianças repetem exatamente o que ouvem, não só em termos de texto ou alturas, mas também a qualidade vocal, a postura etc. E aprendem com muita rapidez. Por isso sempre procurei dar exemplos muito justos, mostrar logo o resultado musical aonde queria chegar. Nenhuma notinha a mais ou a menos, nenhum valor a mais ou a menos.

Já vi regentes que gostam de ensinar primeiro as alturas e durações, para somente depois falar em articulação, dinâmica, fraseado etc. O problema é que você acaba mudando o modelo que oferece cada vez que adiciona um elemento novo, o que causa confusão na cabeça da criança. Ainda pior é o regente que não tem certeza do modelo que está apresentando, e então mostra inconsistência de ensaio para ensaio, ou até mesmo dentro de um mesmo ensaio.

No nosso coro, se a peça era em alguma língua estrangeira, a questão da dicção tornava-se fundamental, mas também o significado do texto. Eu procurava diferentes intenções para cada palavra, identificava quais as palavras-chave do texto. Fazia questão que meus cantores soubessem o que estavam cantando, e não simplesmente repetissem palavras. Às vezes me perguntavam se, para cantar no meu coro a criança precisava saber ler música, ou mesmo falar outras línguas, já que cantávamos em diversos idiomas. Claro que isso não era necessário, mas, se passávamos essa impressão, era porque transparecia essa atenção especial que tínhamos com a literatura. Encarava essa pergunta sempre como um elogio.

Agnes - E eles sabiam quando era hora de prestar atenção, quando eles podiam conversar? Como é que funcionava o ensaio?

Elza - Autoridade tem que ser conquistada pelo regente e reconhecida pelas crianças. Não adianta gritar, nem fazer ameaças. Crianças conversam com outras, naturalmente. O fator social está presente, e não pode ser reprimido. Porém, se o regente normalmente destaca a importância do grupo em seu trabalho, do objetivo comum, as próprias crianças tendem a perceber quando estão atrapalhando. Por exemplo, se eu via alguém virado para trás, conversando, eu geralmente abaixava o tom de voz, para que aumentasse a atenção dos coristas, até que só o “conversador” estivesse distraído. Aí ele virava motivo de piada, todos riam dele, etc. Meio que brincando, ele entendia que não percebeu algo que todos perceberam antes, que ele estava “por fora”. Acho que isso era uma forma de, mesmo brincando, concentrar a enorme quantidade de energia desses cantores.

Agnes - Elza, as crianças do teu coro, participavam porque queriam ou eram, de alguma maneira, obrigadas a participar do coro?

Elza - Às vezes, um ou outro pai me pedia para convidar seu filho para cantar no meu coro, a título de incentivo. Eu raramente fazia isso, porque gostava de ver o interesse despertado na criança de forma espontânea. Mas meus grupos não eram ligados a escolas ou outras instituições que obrigassem a presença dos cantores. Isso era algo positivo, porque todos que participavam tinham grande interesse naquela atividade e, talvez por isso faltassem pouco.

Agora, um regente que trabalha nessas condições precisa valorizar esse fato. Se o nosso coro exercia algum fascínio sobre a criança, que cantava voluntariamente, então eu também tinha que fazer do ensaio um momento interessante. Para isso, os exercícios eram sempre variados, criava situações de movimentação pela sala, usava o piano criativamente etc. Claro que a interação

social entre eles sempre foi um fator marcante, mas sempre considerei minha a responsabilidade de manter o interesse da criança pelo trabalho.

Agnes - Nos ensaios e concertos que assisti, via as crianças cantando e participando com muito prazer e sinceridade. Como isso acontecia?

Elza - Olha, eu não sei te dizer exatamente, mas creio que os concertos são apenas produto do dia-a-dia, do convívio nos ensaios do qual estamos falando. Realmente eu fazia isso aqui de uma forma muito espontânea.

Agnes - E como era a relação entre os cantores quando não estavam cantando?

Elza - Entre eles? Já contei a história da menina que chorava com saudades de casa. É um bom exemplo dessa relação, especialmente porque, em viagens, essa relação precisava ser mais estreita. Sempre incentivei a homogeneidade dentro do grupo, pois afinal de contas, nosso objetivo musical e vocal sempre foi a igualdade. Assim, sempre procurei desenvolver entre eles esse senso de responsabilidade para com os colegas.

Claro que as brigas, reclamações e discussões aconteciam, como é natural entre crianças. Mas na hora de ser solidários, eles eram. Eu acho que isso quem faz é a música. Isso aí é a vivência num grupo musical que vai fazendo, vai moldando. Claro que elas se desentendiam a respeito de uma ou outra coisa, também sempre tiveram a noção (até mesmo inconsciente) de que “a minha voz precisa se casar com a dos outros”. E é muito importante que eles percebam que todos são tratados da mesma maneira, independente de suas aptidões musicais.

Agnes - Os coristas tinham alguma distribuição de tarefas, de responsabilidades, nos ensaios ou apresentações?

Elza - Isso não era muito especificado, mas um grupo acaba criando uma cultura própria, um tipo de “manual de procedimentos”. Os mais antigos têm uma responsabilidade com os novatos. Com a liderança apropriada, muitas questões acabam por se resolver entre os próprios cantores, sem a necessidade de “intervenções disciplinares” por parte do regente. Uma vez um colega (que é, inclusive, um compositor talentosíssimo) foi me pedir alguns conselhos sobre um coro infantil que tinha iniciado. Disse que começara a trabalhar numa escola e que, nos ensaios, havia sempre a presença de um inspetor, para manter a disciplina. Já pensou, ter que ensaiar com um bedel ao lado? É a total falta de confiança entre regente e cantor. Disse que assim ele não iria longe, mas que procurasse iniciar uma relação mais direta com suas crianças. São seus alunos, não seus inimigos!

Agnes - E o momento da apresentação? Essa é uma hora importante para eles...

Elza -Muito importante. Eles tinham muita responsabilidade. Não entravam num palco sem saber o que estavam fazendo, de jeito nenhum. E isso é responsabilidade do regente: transmitir segurança aos cantores. Muitas vezes, como em uma ópera, por exemplo, eu não estava no palco com eles, e o seu senso de responsabilidade funcionava muito. Quantas vezes os maestros me agradeciam pelo profissionalismo com que as crianças atuavam.

A postura no palco é tão importante quanto o som que vai sair. É um coro infantil, de pouca idade, mas é um grupo que tem consciência do seu dever. Eles sabiam a hora de entrar, qual sua posição em relação ao tamanho do palco (sempre criávamos algumas referências espaciais, principalmente as que marcavam o meio do palco). Uns ajeitavam a posição de outros (“- Uma cabeça não pode ficar atrás de outra cabeça”). Aliás, diziam sempre: “- Eu não vou pagar mico!”. Como já disse, criança é mais sincera que o adulto, e também têm maior facilidade de ser responsável sem perder a alegria, a espontaneidade.

E esse é outro aspecto educativo do coro: as crianças aprendem a lidar com situações de improviso, onde as coisas não acontecem exatamente como planejado. Numa vez, acho que foi num concerto em Portugal, numa das últimas músicas eu resolvi mudar a marcação cênica planejada, em função daquela platéia específica e do clima emocional que havia se criado durante a apresentação. Apenas com um sinal, as crianças seguiram exatamente a minha instrução, mesmo sabendo que era diferente do combinado, e foram cantar junto da platéia, que se encantou. É um daqueles momentos que marcam a gente. Apesar de estarmos num país diferente, de hábitos distintos, a espontaneidade da criança e sua capacidade de expressão marcam os ouvintes de forma especial. Engraçado foi o pito que eu levei dos garotos após o concerto: “- Também, né, você nem avisa a gente que vai fazer essas coisas!”; “Ficou doida? Quer dar susto?”.

Tive uma relação de cumplicidade com os cantores. Se alguém viesse botar defeito neles, eu pulava. Ainda mais se fosse porque “eles são pequenininhos”. Eu não deixava não, sabe? São crianças, sim, mas fazem trabalho de gente grande! Então eles sempre confiavam muito em mim. Eu acho que essa relação entre regente e coro é fundamental numa apresentação, mas também no dia a dia. Se o regente não gosta do coro ou está fazendo aquilo porque ainda não tem outro coro pra reger, a criança percebe não responde a ele como deve. Quando trabalhávamos com algum regente assistente ou visitante, no momento que este começasse a se dirigir às crianças de maneira muito infantilizada, perdia seu respeito e atenção na hora.

Agnes - E o relacionamento com os pais, como é que funcionava?

Elza - Dependia muito dos pais. Havia pais maravilhosos, que ajudavam, mas havia também aqueles que me aborreciam. Queria ajudar na hora que não

era pra ajudar, dar palpite na hora errada. Alguns, ainda, se diziam *experts* em comportamento infantil.

Muitos queriam sempre participar de nossas tournées, mas para isso eu tive os meus “pais de viagem”, e eram somente esses que nos acompanhavam. Eu não abria mão dessa escolha, porque é difícil controlar um grupo grande. A gente tem que se cercar de pessoas com capacidade de tomar decisões sensatas. Numa viagem, as crianças têm que confiar nesses adultos que, apesar de estarem no grupo com seus próprios filhos, devem ter a mesma atenção com todos. É uma responsabilidade muito grande.

Agnes - E o repertório?

Elza - O mais importante do repertório não é somente seu valor estético. Através do repertório, a criança tem contato com uma porção de coisas diferentes, desde elementos musicais até questões sociais, educativas, culturais. Além do mais, tem que ser prazeroso. Tem que fazer bem para cantores, platéia e regente.

Agnes - Tu sempre gostaste muito de fazer música brasileira?

Elza - A procura por repertório adequado é uma das coisas mais difíceis do trabalho do regente. Quando eu comecei, era difícil encontrar repertório brasileiro que me interessasse. Eram comuns as peças muito simplórias para o tipo de trabalho que desenvolvíamos (“música para neném dormir”, como diziam meus cantores), ou então peças excessivamente românticas, tanto musical quanto poeticamente falando. Mas no trabalho com crianças há que se ter coisas constantemente despertando seu interesse, o que torna essa procura por repertório mais difícil ainda.

No início, então, eu fazia muitas obras estrangeiras, tanto contemporâneas como de compositores tradicionais, como Monteverdi e Palestrina, peças que, aliás, nunca deixaram de fazer parte do repertório, porque são uma grande escola. Porém, a partir da década de 80 a gente começou a ter um acesso a um novo material, mais consistente, de compositores brasileiros, que começavam a ter seu repertório mais executado. Tivemos, inclusive, muitas peças dedicadas ao nosso coro, o que é motivo de grande orgulho.

Agnes - E esses compositores gostavam do resultado?

Elza - Compositor gosta quando o intérprete procura trabalhar com esmero e dedicação àquela obra. Era até interessante, porque muitos me perguntavam: “- Como é que faz? O que eu posso escrever para as crianças?” Então eu dava várias dicas, por exemplo: a tessitura, o interesse do texto, a articulação. Há coisas muito importantes que verificamos na prática, mas que nem sempre estão presentes nos manuais. Muitos compositores também pediam sugestão de textos.

Agnes - E temos compositores brasileiros que escrevem para coro infantil?

Elza - Não acho que há algum compositor que se especialize nesse trabalho, mas há compositores com quem convivi, e dos quais interpretei obras, que realmente tratam o coro infantil como uma fonte sonora única, utilizando suas potencialidades específicas. Vieira Brandão, Edino Krieger, Ronaldo Miranda, Ernani Aguiar, Dawid Korenchandler e Marcos Leite são alguns deles. Desses todos, creio que o Brandão foi o que começou a chamar atenção para o trabalho de coro infantil. Depois, quem desenvolveu mais interesse foi o Ernani, que é muito criativo, e escrevia um repertório que cativava as crianças. Frequentemente ele me mostrava o texto para saber minha opinião, mesmo antes de começar a escrever tal obra. Assim, a gente tinha um entendimento e as crianças adoravam cantar suas músicas. Na verdade, o problema não é uma peça ser difícil ou fácil, mas sim despertar ou não o interesse dos cantores. Isso requer sensibilidade e inteligência.

Agnes - Quais as preocupações que um compositor/arranjador deveria ter ao escrever para coro?

Elza - O interesse do texto. Tem que ser inteligente, articulado, compreensível. Depois, a música tem que saber realçá-lo. A tessitura importa, é claro, e sua relação com a dicção. Textura, número de vozes, relações intervalares, notas de passagem vocal. Se possível, o compositor deveria conhecer o coro para o qual escreve, visitar um ou dois ensaios.

Também, não adianta querer inventar intervalos muito complicados o tempo todo. São crianças, e se identificam mais com uma escrita mais fluente, mais simples. Depois, só porque é voz infantil, não justifica ficar tempo demais em regiões muito agudas. A voz infantil tem uma clareza e uma leveza muito peculiares, mas também é produzida por uma estrutura muscular que ainda está em formação.

Compositor tem que pensar nisso. Curiosamente, texturas contrapontísticas, por mais que pareçam complicadas, são executadas até com uma certa tranquilidade. A “memória melódica” que se desenvolve numa criança cantora de coro é surpreendente.

Agnes - Elza, tu escreveste muita coisa para coro...?

Elza - Muito não, mas acabava escrevendo coisas necessárias para um determinado momento. Eu não tinha a pretensão de fazer uma obra importante, mas todo o regente tem que saber suprir uma ou outra necessidade de repertório. O contato intenso com esse trabalho acaba nos dando uma idéia do que pode ou não funcionar.

Agnes - E os cantores mais velhos, como reagem aos texto mais infantis?

Elza - Normalmente. Porque eu nunca fiz um texto bobo, que subestimasse a sua inteligência. Nunca fiz isso. Se fosse um texto direcionado para um público

mais infantil, então havia uma razão especial para isso, e eu a compartilhava com eles. Mas, da mesma forma, não tinha medo de apresentar um texto um pouco mais complexo, pois explicava a eles o que era aquilo e ele não esqueciam mais. Sempre souberam o significado de todas as palavras que cantavam, bem como da idéia geral do texto. Muitas vezes eram textos antigos, num português que já não se usa cotidianamente. Mais uma oportunidade de crescimento para os meninos. Aprendiam brincando!

Veja só: “Tertuliano, frívolo, peralta (...) Lá um dia, deixou de andar à malta...” Esse é um exemplo do que digo acima, tirado da canção Velha Anedota, do Dawid Korenchender, que musicou um texto do Arthur Azevedo. Foi sempre uma das peças favoritas das crianças. Ficou no repertório por anos a fio, mas só porque eles sabiam o que estavam cantando. Isso prova que é possível juntar-se alta qualidade literária e musical com diversão para os cantores.

Quando começamos essa conversa, disse que cantar é um prazer. O repertório, então, é um ótimo veículo pedagógico para cultivar cada vez mais essa atitude. Imagine quantas culturas e épocas diferentes se pode “visitar” através dele. E com quantas línguas se pode ter contato? É mais uma fonte de curiosidade das crianças. Muitas vezes, ao invés de explicar, pedia que as próprias crianças procurassem o significado de palavras menos comuns no dicionário.

Agnes - Elza, vocês geralmente não cantavam as músicas que as crianças ouviam na mídia. As crianças não te pediam pra cantar esse outro tipo de música?

Elza - Tocar (ou não) no rádio não deve ser um critério de escolha, mas sim esses outros que já enumerei. Muitas vezes fiz canções populares, como a Aquarela, do Toquinho. Cantamos muita coisa (arranjos e composições) do Marcos Leite, que usava toda uma linguagem de música popular.

Mas a resposta à sua pergunta é: não. Eles iam para lá já sabendo o que esperar. Eram crianças que ouviam e vivenciavam o repertório da moda, como qualquer outra criança, e é claro que gostavam mais de umas músicas do que de outras. Inclusive, faziam questão de expressar sua opinião muito claramente. Mas não me pediam para colocar uma ou outra música no repertório, de jeito nenhum, porque eu nunca dei oportunidade para isso. Acho que repertório é uma escolha do regente, que, aliás, tem a obrigação de estar preparado para essa escolha. Por acaso aluno diz ao professor de matemática que matéria ele quer estudar naquele dia? Então eu escolhia o repertório, levava as músicas e assumia total responsabilidade pelas escolhas. Só que, como disse antes, esse repertório era escolhido com muito cuidado.

Pode parecer até autoritarismo, mas a atitude do regente na hora dessa escolha faz toda a diferença. Não escolhia uma obra somente porque “eu sempre quis reger essa peça”, ou porque “acho essa música muito bonita”, ou porque “o coro tal e tal a canta muito bem”. Nem mesmo o nível de dificuldade é o primeiro parâmetro a ser levado em consideração. Parte do valor que uma peça do repertório tem para uma criança nem mensurável naquele momento, ou naquele

ano. Olhando para trás é que se percebe essa importância. Já não te disse que há alunos meus já na faixa dos trinta, ou mesmo dos quarenta anos, que ainda se lembram detalhadamente das peças que cantaram?

Às vezes as crianças implicam com uma peça, e se não tomarmos cuidado, acabamos criando uma disputa com eles, que geralmente vencemos em virtude somente de nossa posição de autoridade. Muitas vezes essa implicância vem da primeira vez que a peça é apresentada ao coro. É a tal “primeira impressão”. Mas se a peça foi escolhida com critério, podemos ressaltar pontos específicos que vão despertar o interesse da criança. É preciso, às vezes, criar uma certa estratégia para iniciar uma peça nova.

Agnes - Você disse que já fez música que não gostava.

Elza - Por vezes éramos escalados para cantar repertório que não era apropriado para o nosso grupo, ou mesmo tínhamos que cantar alguma peça mal escrita, ruim. Nessas horas, eu abria o jogo: “- Olha pessoal, temos um abacaxi pela frente. Vamos cantar uma música chatíssima, mas é uma coisa que temos que fazer”. Sempre levava em consideração a inteligência das crianças e procurava mostrar a elas que o que eu pedia era o que eu fazia também.

Agnes - Elza, qual a diferença dos coros infantis brasileiros pros coros infantis estrangeiros?

Elza - O som. Nos últimos anos cresceu muito o número de festivais internacionais, bem como de tournées de coros pelo mundo inteiro. Eu mesma já fiz parte do júri de alguns grandes festivais, com coros de vários continentes, e pude sempre perceber muitas diferenças entre o som e o estilo desses grupos corais. Mas não estou dizendo que um tipo de som é melhor que o outro. Apenas que são diferentes.

Agora, essa é uma diferença marcante entre coros de diversos lugares, e não necessariamente entre os estrangeiros e os brasileiros. Os coros do leste europeu mostram, de forma geral, um som forte, compacto, e de “foco” muito preciso. Acredito que as características da própria música folclórica do lugar colaboram para a formação desse som. Tenho uma gravação de um coro da Eslovênia, por exemplo, cantando um Sambalelê⁶ com uma precisão incrível, afinação perfeita. Mas, claro, que sem nenhum gingado. Os coros norte-americanos que escuto tem uma tendência maior a utilizar um leve *vibrato*. Há a escola dos coros de meninos, muito comum na Inglaterra, a tradição gospel, e muitas outras que eu poderia citar para ilustrar as diferenças entre sonoridade de coros infantis. Entretanto, o mais importante é entendermos a riqueza que essa variedade traz, o invés de julgarmos determinado estilo como bom ou ruim.

Não vejo sentido em almejar um tipo de sonoridade que não seja aquela natural da criança, e que é determinada, muitas vezes, por diversos fatores exteriores ao próprio ensaio do coro. Então, mais do que se fechar em seu “projeto

⁶ Arranjo de Eduardo Lakschevitz, publicado pela Colla-Voce (EUA).

de sonoridade ideal”, o regente deve cada vez mais encontrar quais as maiores facilidades e dificuldades de seus cantores, e como se relacionam com uma situação maior. Que música eles ouvem? Quais as suas brincadeiras mais comuns? Como é sua voz falada? Como falam seus pais e professores? Veja bem, não estou dizendo que vale tudo na voz de coro infantil. Naturalidade, projeção e relaxamento muscular são fatores elementares, mas tudo isso pode ser alcançado dentro de um projeto que procure manter a naturalidade da voz infantil. Já vi, muitas vezes, regentes procurando modificar a voz natural das crianças, o que sempre me incomodou.

Ultimamente tenho tido a impressão que a tessitura das crianças brasileiras está abaixando, ou mesmo se achatando, e acho que isso ter muito a ver com a música que elas ouvem no seu dia-a-dia. Essa seria uma das minhas maiores preocupações em termos de produção vocal de coro infantil brasileiro hoje em dia. Estaria sempre encontrando maneiras para alargar essa tessitura, seja com auxílio de gestos, exercícios físicos, repertório apropriado etc.

Agnes - Para terminar, que benefícios você diria que a atividade coral proporciona à criança?

Elza - Uma pessoa, para cantar no coro, tem que respeitar o colega. Tem que saber ouvir. Você não pode querer ser mais ou menos que ele, mas se colocar num lugar de igualdade. Tem que entrar na hora certa, seguir instruções do regente. Esse respeito todo pode soar até meio absurdo: “- Puxa, então agora estão mandando em mim?”. Só que isso é viver em sociedade, a coisa mais natural do mundo. Da mesma forma que você depende do grupo, ele também depende de você. Essa é uma das coisas importantes do coro.

Outra coisa é a formação da cidadania, de valores. Acho que hoje pouca importância é dada a isso. No aspecto intelectual, a criança alarga sua visão do mundo. Entra em contato com outros idiomas, outras culturas, outras eras.

Nessa atividade, o indivíduo sozinho não é nada, mas então ele se junta com o outro e começa a ver os resultados. E esse aparecimento se dá com a música, o que é muito bonito. A criança percebe que, para cantar aquilo, precisa dos outros. Tem que dar a mão ao outro. Mas cada pessoa é diferente, cada criança tem uma voz, um comportamento, um pensamento único. Então, a liberdade se junta à regra, a individualidade ao limite. Posso até ser romântica demais ao dizer isso, mas acho que aqueles que cantaram em coro na sua infância são, hoje, pessoas melhores do que teriam sido caso não tivessem tido essa experiência.

* * *

Às voltas com o canto coral

(de Memórias de um Compositor de Milícias)

Nestor de Hollanda Cavalcanti

Prefácio

“Querido Nestor.

Ainda com os olhos lacrimejando, li seus últimos parágrafos do bondinho da Urca e do coro, em seresta carioca, cantando lua, lua, lua....

Seu texto está uma delícia! Embora o nosso grande Gildes Bezerra seja mais indicado para tecer comentários técnicos, me basta apenas o olhar aprofundado de um tempo tão recente e já tão carente de memória. Com uma saudade enorme de estarmos distantes (e nem nos conhecermos pessoalmente), quis o destino que eu me emocionasse com a minha vida que eu não vivi, através de seu texto... Mas era tudo tão parecido que me pus neste meio loguinho, poucos meses depois.

Você está sendo de uma felicidade muito grande ao citar fatos e pessoas e de se lembrar de coisas e nomes tão relevantes. É isso: revire suas entranhas e redescubra tanto e tantos para que a gente possa mostrar pra essa moçada de hoje. A história recente de um Brasil Coral está viva e acordada.

Parabéns.
Abraço amigo,
Amaury Vieira”

Da Brincadêra a O Morcego

Nunca cantei num coral. Nunca regi um coral. E tenho a mais absoluta certeza que nenhum coral jamais sentiu a menor falta de minha participação ou experiência como cantor. A bem da verdade, devo confessar que tenho uma bela voz de barítono, cujo timbre, ligeiramente fanhoso devido a meu nariz permanecer constantemente entupido, se assemelha ao som de uma taquara rachada. Na verdade, não se assemelha, é o som de uma taquara rachada. Embora afirme isto sem saber ao certo como é o som de uma “taquara rachada”.

Minha primeira experiência real com o canto coral foi quando, em 1973, compus uma cantata de Natal sob encomenda de Haydea Moraes. Dna. Haydea era organista da Igreja Presbiteriana de Copacabana e esposa do reverendo Benjamim de Moraes. Fiz o trabalho em um mês, sobre textos bíblicos selecionados por Dna. Haydea e a obra, que tinha o título original *Cantata de Natal*, foi composta especialmente para ser apresentada nos cultos de Natal daquela igreja, o que acabou não acontecendo, porque Dna. Haydea achou a peça muito difícil. Na época, fiquei um pouco decepcionado. Hoje em dia, porém, revendo a partitura original, devo concordar inteiramente com ela.

Depois, fiz, meio que às pressas para não perder o prazo de inscrição, a obra *Brincadêra dum Matroá* para um concurso de composição e arranjos promovido pelo Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, em 1974. *Brincadêra dum Matroá*, minha primeira obra para coro a capela, é uma pequena suíte, baseada na dança dos cabocolinhos de Pernambuco e Paraíba. Fiquei entre os classificados e minha peça foi apresentada no concerto final. Só fiquei sabendo da apresentação depois de tudo acontecer, o que me deixou, naquele instante, muito emocionado. *Brincadêra dum Matroá* foi a minha segunda obra apresentada em público e a primeira a receber uma edição, edição esta feita pelo Madrigal Renascentista Fundação de Arte, fac-símile, péssima e totalmente impossível de se ler. Notas e linhas da pauta praticamente desapareceram.

Seguindo minha carreira coral, fiz em 1975, *Cantos de trabalho*, sobre texto popular e, a seguir, mais três obras que permanecem inéditas até o dia de hoje. E é fácil entender o porquê. Uma é horrível em todos os tempos, lugares e culturas. Tão ruim que me recuso a citá-la aqui. Outra é longa (cerca de 20'20") e muito difícil (*Notícia da Morte de Alberto da Silva ou Uma Cantata Brasileira*, sobre texto de Ferreira Gullar, feita para um concurso de composição em Belo Horizonte, 1978, em minha fase assumidamente marxista). A última está extraviada. Amigos: procurem, encontrem e tragam para mim a partitura do frevo *Epitáfio*, para coro, sobre versos de Oswald de Andrade.

Após essas aventuras, aventurei-me sobre um texto de Augusto dos Anjos e compus *O Morcego*. A peça foi feita também no pródigo ano de 1978, sob encomenda de Marlos Nobre, então diretor do Instituto Nacional de Música da

Funarte¹, para ser inserida na edição de uma série de música brasileira para coro ainda naquele ano. Mas, esta edição só se concretizou em 1982. *O Morcego* é uma obra tonal, em tom menor, simples de realização. O texto é pesado, como são quase todos os versos de Augusto dos Anjos, um de meus poetas favoritos. Que eu saiba (digo assim, porque é muito difícil se saber o que acontece no meio do canto coral por estas e outras bandas), acho que foi o Canto Livre, regido pela Telma Chan, que fez a estréia da peça em São Paulo, no ano de 1984. Este coral também se apresentou no Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meireles, porém, não estive presente. Soube depois, por diversos amigos, que a apresentação foi estupenda. Lamento não ter assistido. Sei que muitos corais já fizeram a peça, mas nunca escutei *O Morcego*. (Uma vez, soube que a peça iria ser apresentada num festival de corais na Lagoa Rodrigo de Freitas² por um coral regido por Alfredo Barreto, que costumava apresentar a música com frequência. Fui até lá com a Míriam, minha mulher, para assistir. Chovia a cântaros. Ficamos em pé, debaixo de um único guarda-chuva que em nada nos protegia da chuva. Não dava para escutar uma só nota. Ficamos encharcados e saímos em busca de um táxi para voltar para casa...) Amigos: quando souberem de uma boa execução da peça, avisem-me...

“Descontraído”

Comecei a trabalhar mesmo, sistematicamente, com coro, dois anos depois, devido a um... acaso (Aliás, hoje em dia, adoro esses acasos!...). Foi em abril de 1980, lá pelo dia 10, quando o compositor Ronaldo Miranda, na época, crítico de música dita erudita - ou clássica - do Jornal do Brasil, telefonou para a Funarte, onde eu trabalhava, me convidando para escrever uma peça de confronto para coro misto juvenil, destinada ao Concurso de Corais do Rio de Janeiro em sua sétima edição, evento que o Jornal do Brasil promovia anualmente na Sala Cecília Meireles. Lembro-me mais ou menos de suas palavras e vou atrever-me a transcrevê-las aqui:

- É quase um desafio - disse o Ronaldo. Cláudio Santoro tinha sido convidado inicialmente, mas recusou.

- Estou entrando de regra três? - observei.

- Na verdade, está. E tem um problema a ser resolvido: você tem somente uma semana para escrever a obra, pois todo o material tem de estar pronto para edição no dia tal.

- Tudo bem. Peço-lhe apenas que me mande as partituras dos anos anteriores para que eu tenha uma noção do que é um trabalho para coro juvenil.

Ele me mandou as partituras. Quando as vi, confesso que achei um horror. Não havia nem uma preocupação por parte dos compositores pelo fato das obras serem destinadas a corais juvenis. Os textos eram completamente sérios, sisudos e

¹ Fundação Nacional de Arte, no Rio de Janeiro

² Rio de Janeiro

nada tinham a ver com os adolescentes da faixa entre 12 e 18 anos, que era a classificação etária para coral juvenil, conforme exigência do regulamento do concurso. Fiquei imaginando que os jovens cantores, adolescentes, não deveriam gostar muito das peças de confronto...

Então, disposto a ultrapassar o desafio, comecei a bolar a obra. Recorri a uma música que fizera com Hamilton Vaz Pereira³ quando eu tinha cerca de 19 anos e ele, uns 16, mais ou menos a idade da garotada que cantaria nos corais. Dei uma ajeitada na antiga melodia, composta sob nítida influência “beatle”, harmonizei para coro e acrescentei umas palmas para incrementar o ritmo. O texto do Hamilton só aparece no fim (Quando eu penso em Sonia, eu não consigo dormir). No mais, são sons onomatopaicos (Ah, um, nã etc.). Pronta esta parte, achei que faltava ainda alguma coisa, um tempero para dar um certo sabor e então acrescentei um texto introdutório em forma de uma carta a ser falada pelo coral, como um recitativo. No texto, o compositor aqui - e o coral que apresenta a peça cumprimentam cordialmente a todos que participam do concurso, desejando felicidades e, no final, apresentam, aos gritos, “MEUS PROTESTOS! ... de estima e consideração”. A forma final ficou assim: *Recitativo e Ária*, e o título: *Peça de confronto para coro misto juvenil (descontraído)*. Esta observação, que está entre parênteses, entrou para que os corais não se apresentassem muito formalmente e sim de uma forma alegre e descontraída. Pois o meu conhecimento a respeito do canto coral naqueles dias era de um grupo de cantores com cara de assustados, vestindo uma bata cinza ou mesmo colorida, com os braços abertos em forma de pingüim, olhando fixamente para o regente. Este, ou esta, estaria de costas para o público, claro, usaria aquele “apito”, também chamado de diapasão, para colocar as vozes nos seus devidos lugares, disciplinando-as, ou então todos tomariam uma descompostura em público! Sinceramente, eu não gostava muito de coral.

O Jornal do Brasil fez uma matéria grande sobre o concurso, entrevistando todos os compositores que haviam escrito as peças de confronto para todas as categorias. Havia peças para coro misto, juvenil, infantil e feminino, se não me engano. O Ronaldo foi à Funarte me entrevistar, trazendo fotógrafo e tudo mais. Escorado na malandragem de meu pai, jornalista, eu fui logo brincando com o fotógrafo para que eu não saísse “desmunhecando” na foto do jornal. Porque, é o seguinte, amigos: quando o jornalista (ou o fotógrafo) não vai com a sua cara, as fotos que saem publicadas de você são as piores possíveis. Podem constatar.

Na entrevista, perguntou uma série de coisas sobre a peça que compusera e, no final, à parte, perguntou qual a razão dos meus estudos para clarineta solo se chamarem *Simplórios e Decepcionantes*.

- Bem, respondi, “simplórios” por causa do Hernandez (Antonio Hernandez, crítico de música de O Globo) e “decepcionantes” por sua causa, Ronaldo. Vocês assim criticaram meus estudos para trompa solo quando foram apresentados na Bienal de Música em 1977. Então, os estudos para clarineta, apresentados na Bienal seguinte, já vieram com a crítica...

³ Autor, ator e diretor teatral, criador do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, e também poeta. Fizemos várias canções juntos

Ele ficou um pouco sem graça, desconversou e nunca mais falamos no assunto.

Fui à Sala Cecília Meireles nos dias das apresentações dos corais juvenis para ouvir a peça e saber se os cantores juvenis haviam gostado dela. No dia quando seriam anunciados os grupos classificados para a final, Hamilton estava comigo. Após as apresentações, ficamos ouvindo os coralistas espalhados pela platéia da Sala, cantando sem regência, espontaneamente. E emocionante foi escutar o coral resultante de toda a Sala cantar a nossa música, no maior entusiasmo. Digo com orgulho que foi a única peça de confronto de todas as categorias a ser cantada espontaneamente. Hamilton e eu quase choramos...

No dia da apresentação final, estava com a minha exmulher sentado na platéia inferior. Havia dois coralistas do Instituto Benjamin Constant⁴ na nossa frente. Ela, sempre meio atirada, falou com eles, dizendo que eu era

o autor da peça para coral juvenil. Eles fizeram uma tremenda festa comigo que me tocou fundo. Depois, num dos intervalos, dirigi-me à platéia superior para cumprimentar o regente Afrânio Lacerda do Madrigal

Renascentista, que estava participando do festival, à frente de um coral juvenil de Belo Horizonte. Ele, muito formalmente, me cumprimentou e chamou uma das coralistas para me apresentar. Ela, bastante sorridente mas também formalmente, me saudou e ficou por isso. Desci as escadas e fui-me embora sem esperar o resto do concerto.

Já na rua escutei uns gritos:

- Nestor, Nestor!

Virei-me e qual não foi a minha surpresa: eram os coralistas mineiros e de outros corais me chamando. Envergonhado, mas procurando manter a classe - pois classe é indispensável nesses momentos! - fui cercado por dezenas de jovens que queriam me conhecer. Timidamente, respondia às perguntas que me formulavam e procurava parecer o mais “descontraidamente” possível frente ao assédio deles, mas doido para me livrar daquela situação. Apesar de sentir-me como um Beatle, fonte de inspiração da música, procurei sair dali o mais rápido possível!

Agora, vejam, amigos, como é engraçado: junto do regente, a cantora mineira estava toda formal. Longe dele, vocês precisavam ver, foi quem “regeu” todo o escândalo comigo...

Em tempo: o grupo vencedor da categoria coro misto juvenil naquele ano de 1980 foi o coral do Colégio Estadual Brigadeiro Schorcht⁵ regido por Solange Pinto Mendonça. E a minha peça acabou sendo conhecida no meio coral com o título de *Descontraída*.

⁴ Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro, atende a deficientes visuais

⁵ Rio de Janeiro

Marcos Leite, Coral da Cultura e Cobras e Lagartos

Foi em outubro de 1980, durante este VII Concurso de Corais do Rio de Janeiro, que assisti à apresentação do Coral da Cultura Inglesa (depois Cobra Coral), regido pelo Marcos Leite. Cantores jovens, muito jovens (o mais velho era o Marcos, então com 28 anos, que poderia ser considerado “idoso” diante do resto do coro...), vestidos de malha preta e descalços, se apresentavam de uma maneira totalmente *descontraída*, exatamente como havia sonhado para a minha peça de confronto (“*Peça de confronto para coro misto juvenil - descontraído*”). Eles acabariam ganhando um prêmio especial pela “renovação do canto coral”. Pensei logo comigo; “Este coral é capaz de fazer qualquer coisa”.

No intervalo, fui falar com o Marcos. Nos cumprimentamos alegremente, pois fazia uns cinco anos que não nos víamos. Sim, porque conheci o Marcos em 1975 em seu apartamento na Rua Uruguai, na Tijuca. Marcos estava, na época, casado com Eliane Salek⁶, grávida do Fabiano. Quem nos apresentou foi um amigo comum, o compositor Antonio Jardim e nós dois, mais José Schiller⁷, costumávamos ir à casa dos Salek-Leite para trocar idéias sobre música. Isto aconteceu por um bom tempo. Depois, tivemos alguns contratempos, que não interessam aqui, e acabamos nos afastando. Só voltei a reencontrá-lo na Sala Cecília Meireles, sem Eliane, mas com Paula Mófreira - atriz, contralto, cantora do coral e designer -, parceira do Marcos em *Vidurbana: A Família*, peça que proporcionara o prêmio ao grupo.

Falei a ele que tinha gostado muito do coral. Perguntei como é que se tornara um regente coral, uma vez que, conforme sabia, ele não tinha grande experiência no assunto. Marcos foi franco:

- Precisava comer e sustentar a família. Então, um dia, procurei a Cultura Inglesa e propus a formação de um coral de funcionários e alunos. Eles toparam e comecei o coro com alguns alunos e funcionários e vários amigos. Isto foi há cinco anos, entre 1975 e 1976.

Parabenizei-o pelo trabalho e disse que lamentava que minha peça não tivesse sido apresentada pelo coral dele, uma vez que estavam concorrendo numa categoria diferente. Ele lamentou da mesma forma. Disse que os cantores do coral preferiam a minha peça à peça de confronto da categoria “coro misto”.

- Vou escrever uma obra para o grupo - falei decidido. Ele pareceu ficar muito contente com a idéia, nos despedimos e fui à luta.

Nos dias que se seguiram, peguei o quarto ato da peça *Cobras e Lagartos*, uma cantata ou ópera-monólogo de câmara (para barítono, clarineta, violão e piano), com textos meus, do Hamilton Vaz Pereira e Bertolt Brecht, e fiz uma adaptação para coro. Liguei para o Marcos e pedi-lhe que viesse à minha casa. Entreguei-lhe a partitura. Ele a olhou, pareceu entusiasmado e disse que iria

⁶ Cantora, pianista, flautista e compositora

⁷ Compositor, clarinetista e produtor de televisão

realizá-la. Conversamos sobre vários assuntos musicais, trocamos idéias não musicais, e ele foi embora, levando consigo a música.

Não acreditei muito que ele fosse realizá-la, pois quem compõe sabe o quanto é difícil apresentar uma obra por este Brasil varonil, mesmo quando ela é encomendada. Mas, quem sabe?...

Além do Marcos, a outra pessoa a quem mostrei a partitura foi o compositor e regente Aylton Escobar. Éramos colegas de trabalho. Trabalhávamos na Funarte. O Aylton ficou num entusiasmo tremendo. Escreveu uma “crítica” deliciosa, que transcrevo a seguir:

ÓTIMO! - foi o que finalmente conseguiu gritar o ilustre compositor Aylton Escobar, após a leitura atenta e irritantemente sôfrega da obra COBRAS E LAGARTOS do compositor - também ilustre, também formidável, também genial e maravilhoso - Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Aylton Escobar, com certeza teria gritado muito mais palavras e impropérios saudáveis a respeito de tão mirabolante obra para coro a capela com dois pês e dois lês. Mas estava tão gago e afogado em admirações estelares e computatórias, que se esqueceu dos milhares de palavrões que conhecia muito próprio à ocasião. Na verdade, ele teria dito Cobras e Lagartos ao autor, mas preferiu morrer de alegria, afogado num enrolar engrulhado de sílabas e salivas em línguas de possessos, humilhados e ofendidos, crimes e castigos - tudo de Dostoiévsky - tão feliz que estava!

ÓTIMO! - gritava (meu Deus, até rimou com ava). E entregou a partitura ao Nestor, pedindo mais e mais e mais e mais, gulosíssimo!

É claro: tão bom compositor tem mais é que escrever e escrever e escrever e escrever (até parece texto bíblico, com tantos e e e e), pois o mundo tá (forma horrível, contraída como um cu) precisandinho disso mesmo! Um mundão de gatos e sapatos precisa mais é de Cobras e Lagartos, não tem dúvida!

Parabéns, digo eu agora que transcrevo as emoções do ocorrido entre a leitura de Cobras e Lagartos sapos e urutus plumas e manjericões do Nestor de Hollanda Cavalcanti e o prócere da música da américa latrina, Aylton Escobar. Parabéns! Parabéns!

E pergunto: Nestor, você viu já que bonitinho ficou o banheiro furnatante⁸8 daqui de cima? Tá uma graça!

Do Anus Glicosado para o Jornal Nacional.

Pring! Pring!

Aylton Escobar

Cobras e Lagartos faz sua estréia

Duas semanas depois, o Marcos me telefonou:

- Olha, vamos fazer a peça no dia tal, hora tal, na Cultura Inglesa (Seria na sede do curso, em Copacabana, no Rio de Janeiro).

⁸ Furnatante, segundo ao Aylton, relativo à Funarte

Não acreditei: Mas, já?! - repliquei espantado. A peça é muito difícil!

- Vá lá e você vai ver.

Fui assistir. Não fiquei na platéia, mas escondido, como de praxe (quem me conhece sabe que isto é mais do que praxe...), atrás de uma porta. Não queria participar do que podia ocorrer. A verdade é que não podia acreditar que em tão pouco tempo o coral pudesse apresentar a peça. Mas apresentou. E não podia também acreditar no que estava ouvindo. O coral estava cantando - cantando de verdade - a peça que o degas aqui escrevera. Fizeram apenas uma modificação: subiram meio tom do tom original. No mais, tudo saiu como estava escrito, sem tirar nem pôr. O sucesso da apresentação, acredite, foi enorme. A parceria tinha sido perfeita; parceria de compositor mais peça mais regente mais coral. Uma festa!

No final do espetáculo fui falar com o Marcos, cumprimentando-o admirado. Sempre meio tímido, como é do meu temperamento, conheci alguns coralistas e despedi-me, feliz como um pinto no lixo, como diria o Jamelão.

Semanas depois, o Marcos volta a me telefonar:

- Vamos participar do festival da Globo, o MPB-Shell 81. Foi idéia da Paula.

Meio espantado, respondi:

- Ótimo. Dou a maior força.

- Com a sua música...

- O quê! - exclamei, exclamando. É uma peça para coro à capela, não tem nada a ver e não vai ter a menor chance - tentei argumentar de todo jeito, usando a melhor lógica possível.

Mas ele riu e, pacientemente, me apresentou um certo argumento...

- Vou tentar um pistolão, falo com ele pistolão e ele nos coloca no festival.

- Tudo bem. Você é quem sabe. Mas não vou fazer nada a respeito. Ainda acho que a peça não tem a menor chance.

Ele fez tudo. Entrou em estúdio com o coral e gravou a peça. Fui somente assistir à gravação. Depois, fomos juntos inscrever a música no festival, porque precisavam, para a inscrição, é claro, da presença do compositor. E fiquei aguardando para ver no que dava.

Participando dos ensaios do Coral da Cultura

Por causa de *Cobras e Lagartos*, passei a ir aos ensaios do Coral na Cultura Inglesa em Copacabana. Era num salão enorme, no último andar do prédio, com um piano do tipo armário num canto e algumas cadeiras espalhadas “ad libitum”⁹. Eu ficava lá sentado, fumando (na época, um fumante “invertebrado”) e calado, enquanto o Marcos ensaiava o coro. É interessante observar que ele dirigia o coro de um modo muito livre, muito especial. Nada de autoritarismo, mas com simplicidade e espontaneidade. Por ele não ter tido uma experiência anterior com o canto coral e, por isto, estar livre dos ranços corais, acho eu, podia-se observar

⁹ À vontade

muita criatividade durante os ensaios. Os coralistas cavam bem à vontade para cantar e brincar. Marcos lhes dava bastante liberdade. Às vezes, liberdade até demais. Sem os vícios do tradicional canto coral, não passava para o coro as “neuroses” pessoais, como acontece com alguns (não todos, claro) coros espalhados por este e outros brasis sempre varonis. E o coro era alegre e espontâneo. Assisti a grandes e curiosos momentos nos ensaios. Lembro-me, por exemplo, muito bem de um dia em que o Marcos se dirigiu a um pequeno banheiro que ficava atrás, num corredor à direita da sala, abriu a porta, deu uma descarga na privada e ordenou que o coro imitasse o som que estava escutando. Imediatamente, o coro reproduziu o som da descarga. Fora este dia, por várias vezes tive a impressão de estar em plena floresta amazônica em Copacabana (justificando os argumentos de alguns filmes estrangeiros...) quando o coro imitava os sons das florestas e seus habitantes. É incrível o que a voz humana pode fazer, principalmente quando trabalhando em grupo.

Nos intervalos dos ensaios, a gente conversava. Ele me perguntava o que havia achado do ensaio da música tal e eu, com certo cuidado, dava os meus palpites. Às vezes palpitava nos arranjos - na distribuição das vozes e exploração dos timbres vocais; outras, no posicionamento dos naipes e do próprio coro no palco e assim por diante. Isto passou a ficar cada vez mais freqüente. Um dia ele me veio com essa:

- Por que você não entra para o coral?

- Mas, eu não canto - comecei logo a argumentar Sou algo entre o barítono médio e o tenor grave, um registro horrível e desafinado.

- Não para cantar, porque você é ruim mesmo. Mas, acontece que os seus palpites são muito legais. Você poderia ficar como uma espécie de assessor, um diretor musical. Somente dando os seus palpites, ajudando na criação de idéias, roteiro e fazer - quem sabe - uns arranjos.. de graça, é claro!

- É claro... Bem, se é assim. Se não tenho de cantar ou reger, tudo bem.

- Vamos fazer uma votação com o coral para sacramentar a sua entrada.

- Eles vão me aceitar?

- É claro. O coral adora você. Quem conheceu o Marcos pessoalmente, conheceu também os seus exageros.

Foi feita a votação coral. Incrivelmente, fui eleito ou nomeado por unanimidade e, assim, foi criado no Coral da Cultura Inglesa o cargo de *diretor musical*, isto é, palpiteiro-mor! Acabei quase acreditando que o coral me adorava mesmo...

Primeiros arranjos

Além dos “palpites” nos ensaios do coral, conforme uma das atribuições que me era destinada, fazia os roteiros musicais dos espetáculos. Fiz também uns três arranjos para o coral (músicas dos Beatles, uma velha predileção nossa: minha e do Marcos, e de quase toda a humanidade), arranjos de músicas em inglês, claro,

porque uma das atribuições do Coral da Cultura Inglesa era o de cantar músicas no idioma bretão, pelo menos na maior parte do tempo em uma apresentação (coisa que o coro não cumpria...). Assim cumpríamos nossas atribuições: o coral e eu. Aliás, devo registrar aqui também, que foi com o Coral da Cultura Inglesa, a pedido do Marcos, que comecei a fazer arranjos para coro.

Um dos arranjos foi para coro feminino (*Here, there and everywhere*) e outro para coro masculino (*Yes it is*). A intenção era dividir o coro em dois para dar mais cor às apresentações. Foi nesta época que nasceu a idéia dos grupos menores dentro do coral, idéia mais tarde aproveitada na Garganta Profunda. Fiz também um para o todo o coro, *Hello Goodbye*, que não foi realizado. Só o seria quatro anos depois, pela Garganta Profunda.

Bem, dia tal, hora tal, o Marcos resolveu ensaiar os arranjos. Homens de um lado numa sala pequena e mulheres de outro, no salão. Ficaram um bom tempo ensaiando, com o Marcos ajudando de um lado e de outro. Os homens liam com mais facilidade, mas as mulheres nem tanto. Em conseqüência, no final dos ensaios, somente o coro masculino apresentou o seu arranjo, interpretando-o para uma platéia de cantoras sentadas no chão e em algumas cadeiras espalhadas pelo salão. E elas assistiram admiradas.

Neste arranjo, o coro é aberto em dois coros, com três vozes cada uma, em forma de arco e com um tenor muito agudo no meio, fazendo umas intervenções, nem sempre muito discretas, em momentos determinados. A linha melódica, harmonizada em bloco, é apresentada ora num grupo, ora no outro, sempre com um acompanhamento, em sons onomatopáicos, rítmico-harmônico, do grupo oposto, criando uma sensação permanente de estereofonia.

Quando começaram a cantar foi uma gritaria só. O coro feminino se portava como se estivessem em plena época da beatlemania, enquanto o coro masculino jogava um belo charme para a platéia. Havia ainda algumas pessoas presentes, amigos do coral que também não mantiveram a sua compostura, como seria o desejado.

No entanto, infelizmente, por causa do naipe feminino, que não conseguiu realizar, em hipótese alguma, o arranjo que lhe era destinado, para não se criar polêmica entre os cantores e as naturais ciúmeiras, o coro masculino não chegou a apresentar *Yes it is*. O que foi uma pena.

Preliminares do festival: a gravação

Naturalmente, nos classificamos para o festival. Fui convocado para uma reunião com o produtor musical do evento para acertar os detalhes. Marcos foi junto. Não me lembro do nome dele, mas foi aí que fiquei sabendo da história da classificação das músicas no festival. Ele me disse que minha música tinha sido escolhida pelo jurados de seleção e que estava no “balaio”, esperando os “acertos finais”. O tal “balaio” continha cerca de trezentas músicas e os “acertos finais” incluíam os interesses, digamos assim, comerciais das gravadoras etc. e tal,

principalmente etc. e tal. *Cobras e Lagartos* eram uma solitária concorrente, pois não tinha gravadora e, também, em princípio, não despertava nenhum interesse e o “pistolão” do Marcos não tinha se manifestado. Neste instante em que a música iria, necessariamente para o espaço sideral, o produtor recebeu um telefonema e a música foi classificada. Depois, cada macaco no seu galho, isto é, cada música concorrente com sua gravadora. Aquelas que não tinham, se é que havia alguma que não tivesse, ficaram num pequeno bolo. Na hora do tal bolo ser repartido, a gravadora Ariola, ficou com a nossa fatia e o nosso produtor principal ficou sendo o Mazola, que colocou Alexandre Agra como produtor executivo. Tudo muito simples, não? Depois de tudo isso, veio o papo técnico, ou seja, os detalhes sobre a apresentação. E o produtor (do festival, não da Ariola), começou com a seguinte pergunta:

- Quem vai fazer o arranjo da música?

Dei uma resposta inesperada para ele:

- Eu vou fazer. E com o que é que posso contar? Meio surpreso, respondeu:

- Tudo bem. Conte com toda a orquestra da Globo (2 flautas, 2 clarinetas, 5 saxofones - sendo 2 altos, 2 tenores e 1 barítono, 2 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, tímpanos, cordas completas e “cozinha”: piano, guitarra, baixo elétrico e bateria). Fique à vontade para trabalhar.

Perguntei:

- Posso usar toda orquestra?

- Mas é claro. Fique à vontade.

Tivemos depois uma reunião na Ariola e o Mazola, juntamente com o Agra, me confirmou o que dissera o outro produtor, que podia utilizar para o arranjo os instrumentos que necessitasse.

Não tive dúvidas. Fui para casa e comecei a trabalhar. Dispensei flautas e clarinetas, utilizando o resto da orquestra. Fiz uma introdução politonal e polirrítmica¹⁰ em cima do acorde inicial da peça (acorde de sétima da dominante, o popular Ab7¹¹) com cerca de 30 segundos para toda orquestra e segui com um conjunto acompanhando o coro, composto de 3 saxofones (2 altos e 1 tenor), mais piano, baixo e bateria. A parte coral permaneceu intacta. A única coisa que fiz foi “vesti-la” com um conjunto. Pronto o trabalho, entreguei a partitura e descansei.

Passados uns dias, o Alexandre Agra me telefona, bastante preocupado, dizendo que não poderia usar o arranjo na gravação, porque ficaria muito caro, já que a orquestra que teria de ser contratada só tocaria por 30 segundos! Argumentei que antes havia perguntado à produção se poderia utilizar a orquestra toda e que a resposta tinha sido afirmativa. Ele replicou dizendo que o arranjo seria usado, certamente, na apresentação ao vivo, mas na gravação seria utilizado apenas um conjunto menor, para ficar mais barato. Eu, com aquela delicadeza que me era peculiar, filho de pernambucano e bisneto de calabrês, disse o seguinte:

- Se não usar o meu arranjo na gravação, tiro a música do festival! Ele me respondeu que iria consultar o Mazola e que depois telefonaria.

¹⁰ Vários tons e ritmos executados simultaneamente.

¹¹ Cifra de acorde usada na música popular

A resposta foi que a música seria gravada com o arranjo original, sem problema algum. Nada como um bom argumento e seu conseqüente entendimento...

No dia da gravação no estúdio da Transamérica - sim, porque a música foi toda gravada em um só dia - estávamos lá: Agra, Marcos e eu. Marcos assumiu a regência da orquestra (gravada em etapas) enquanto eu assistia a tudo do “aquário”. A gravação começou com as cordas, arregimentadas por Pascoal Perrota, por serem elas a base de tudo - contrariando o habitual -, apesar dos protestos do Agra, que dizia o tempo todo que “primeiro se grava a cozinha”, que “não se faz assim”, que “não daria certo” etc.

As cordas gravaram primeiro e tudo daria certo se não fosse o “drible” que elas nos deram. Um bom “drible” bem dado em duas partes. Primeiro, fizeram uma “respiração” antes do acorde final, comum nas cordas, mas não prevista no arranjo. Nem eu nem o Marcos reparamos isto na hora, o que quase matou o resto da orquestra e enlouqueceu a regência. Segundo, por conta própria, gravaram a “dobra”, ou seja, tocaram novamente as suas partes, obrigando a produção do disco a pagar também dobrado...

O produtor olhou com bastante raiva para mim.

Respondi com um sorriso simples.

Depois, foram chegando o resto dos músicos da orquestra. Primeiro, a cozinha¹²: Miguel Cidras no piano, Jorjão no baixo e Charles Chalegre na bateria. A seguir, Hélio Capucci, na guitarra; José Ribeiro nos tímpanos, os saxes (Netinho e Baianinho nos altos, Zé Bodega e Biju nos tenores e Aurino no barítono), trompetes (Formiga e Maurílio, que gravaram duas partes cada), trombones (Maciel e Manoel Araújo, que também gravaram duas partes cada) e trompas (os irmãos Cândido: Luis e Antonio) e, por último, o coral.

As palhetas, depois de gravarem sua parte, foram ouvir o resultado no “aquário”. Acho que foram somente eles, se não me engano. O Netinho, depois de escutar o resultado, virou-se para mim e arriscou uma pergunta:

- Foi você que escreveu isso?

- Foi - respondi meio sem jeito.

- Você é macaco velho nesta coisa, hein?

- É... - respondi mais sem jeito ainda, sob os olhares admirados do Agra e da gargalhada do Marcos. Ele sabia que era a primeira vez que eu escrevia para saxofone.

Alguns coralistas assistiram à gravação instrumental. Em parte por curiosidade, em parte para saber se eu fazia um arranjo legal ou não. Na verdade, queriam é mesmo saber se eu sabia escrever para orquestra, conforme me confessaram depois. O fato é que quem estava presente por parte do coro gostou e aprovou, fazendo o meu cartaz diante dos demais.

¹² “Cozinha” é uma gíria dentre os músicos para se referir ao conjunto composto de piano, guitarra, baixo, bateria e percussão, que serve de base para os arranjos de música popular

Veio a etapa final. A gravação da parte do coro. Esta foi tensa. O produtor procurava apressar-nos para economizar nos gastos. Marcos estava cansado mas, no final, tudo acabou dando certo.

Impossível esquecer o Nelson Duriez, tenor, em seu solo na gravação:

- Que se feda o gambá!

A Virginia:

- One, two, tree, four!

E o Zequinha (José Carlos Barros), barítono, figura admirável que, passados vários anos, até hoje me diz que não entendeu a abertura orquestral de *Cobras e Lagartos*.

Minha resposta tem sido a mesma há vários anos para ele:

- Também não!

Preliminares do festival: a edição

Abre parênteses. Nunca em minha vida recebi tantos telefonemas de editoras interessadas numa música minha - com cacofonia e tudo. Todas me faziam propostas excelentes. Claro, a música estava classificada para o festival da Rede Globo, a maior emissora de TV do país. Seria apresentada, gravada em disco e tocada “*ad nauseum*”¹³. A editora, por conseguinte, faturaria. Cobras e Lagartos interessava; e muito! Ingenuamente, preferi a pior proposta. A verdade é que nunca tive bom tino para os negócios. Então, a Editora Irmãos Vitale, pagando um quarto do que me ofereceram outras editoras, imprimiu a peça, na sua versão para coro (uma exigência idiota minha) e, que eu saiba, nunca a distribuiu. Tenho a peça editada mas, quando preciso enviá-la para algum lugar, sou obrigado a tirar uma fotocópia, um xerox, pois a partitura não se encontra em nenhuma loja de música. Aliás, acho que nunca esteve. Fecha parênteses.

O Coral da Cultura Inglesa ataca

Enquanto aguardávamos o dia da “performance” de *Cobras e Lagartos* no festival da Globo, o Coral da Cultura foi fazendo das suas, se apresentando em vários lugares.

Lembro-me dos espetáculos na Casa das Retortas, na USP e no MASP, em São Paulo, onde não estive presente; no Parque Lage¹⁴, uma grande apresentação, tendo como fundo um pára-quadras aberto, fazendo o papel de uma concha acústica; em Teresópolis, onde fazia um frio de rachar. Estava lá agasalhado até a alma, tomando conhaque, junto com alguns cantores, na mamadeira de minha filha (Não que minha filha, bebê, entornasse um copo, mas é que levamos o material de casa para ajudar na temperatura do corpo. Aliás, o coro alugou um

¹³ “até enjoar”

¹⁴ No bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro

ônibus e todos fomos nele. Lembro-me do Marco Antonio, tenor, já vestido com a malha preta e calçado de sandália japonesa me gozando porque eu estava de manga comprida, camiseta, casaco, boné e cachecol. E quando íamos chegando a Teresópolis, ele morrendo de frio, pedia socorro. Por sorte, eu levava um par de meias de lã e casaco adicionais. Foi o que o salvou, além da mamadeira, claro...). Estas apresentações eram sempre acompanhadas de enorme público e vários “tietes”, fiéis seguidores do coral onde quer que ele fosse.

Paula Novaes (Paula Mófreita) lembrou de uma apresentação na qual não estive presente:

“Outro momento importante foi quando fomos nos apresentar em Paraty¹⁵ e eu coordenei um grupo mais ligado às artes plásticas do Coral para me ajudar a confeccionar uns bonecos que representariam os 4 senhores citados na canção “Procissão da Chuva”. Chegando em Paraty, saímos pelas ruas, cada naipe com um boneco, cantando com uma vela na mão, como se fossemos uma procissão. Aos poucos, as pessoas da cidade, que são super religiosas, foram se agregando ao Coral e quando chegamos na igreja onde íamos nos apresentar, vimos que ela estava completamente vazia. E quando nos viramos perto do altar, percebemos que a procissão em peso tinha lotado a igreja. Foi super emocionante!”

No IV Panorama de Música Brasileira Atual, um festival anual de música erudita brasileira, promovido pela Escola de Música¹⁶, o coral foi convidado para interpretar três obras: *Vidurbana*, do Marcos e Paula; *Beba Coca-Cola*, de Gilberto Mendes e Décio Pignatari; e *Cobras e Lagartos*, peças que já faziam parte do repertório do coral.

Aproveitando a oportunidade que nos era oferecida, resolvemos aprontar um pouquinho, só um pouquinho. Então, na qualidade de diretor musical, cheguei para o Marcos, ex-aluno da escola como eu, e propus, indecentemente:

- Meu caro Marcos: a gente não pode se apresentar na Escola de Música sem aprontar um pouco, certo?

- Certíssimo - respondeu ele entusiasmado.

Assim, bolamos algumas “coisinhas” para acontecerem, de surpresa, com a participação de alguns cantores “malucos” do coral.

No dia do espetáculo (29 de maio de 1981), o salão Leopoldo Miguez da Escola de Música estava abarrotado. Saia gente pelo ladrão. Professores, alunos e público em geral - muitos tietes do coral, estavam presentes. Havia bastante curiosos querendo também conhecer a música que participaria do festival da Globo. A coisa começa. Vem *Vidurbana*, espetáculo músico-teatral que mexe com o público. O coral sai e o Marcos, sério, se dirige à platéia:

- Antes da próxima música, enquanto o coral se prepara, o tenor “Fulano de Tal” da classe da professora “Beltrana de tanto” vai apresentar uma ária do compositor “Sicrano”.

¹⁵ Cidade praiana no Estado do Rio de Janeiro

¹⁶ Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Surge o Marco Antonio D’Almeida e, com Marcos ao piano, canta parte de O Ébrio, de Vicente Celestino, com um grande portamento¹⁷ no final, fazendo uma crítica explícita ao ensino de canto e que fez o público urrar de prazer.

Segue-se *Beba Coca-Cola*. Peça de difícil realização, mas de ótimo efeito. O coro canta intervalos de sétimas maiores¹⁸ entre soprano e contralto e tenor e baixo. E, entre as vozes femininas e masculinas, um trítone¹⁹. Fácil, não? O coro tirava tudo de letra. No meio da coisa, Henrique Wesley, barítono de sã loucura, arrota despudoradamente, enquanto Cláudia Cardoso, soprano, grita histérica. O arrote faz parte da partitura original. Aliás, Henrique nunca falhou nos seus arrotos nesta música em todas as apresentações do coral. Um cara-de-pau admirável!

O público se delicia, arrotando e gritando junto.

Nas apresentações desta peça, em geral, no final, enquanto todo o coro gritava “Cloaca”, seguindo rigorosamente a partitura do Gilberto, três moçoilas e dois moçoilos do coro (As moças: Paula, Janine e Marisa. Os moços? Não me lembro, nem quero lembrar...) avançavam e levantavam suas blusas acima das cabeças, cada uma com uma letra pregada na blusa, onde se podia ler a palavra cloaca. Com este singelo gesto, elas deixavam seus seios nus à mostra. Isto, um pequeno acréscimo ao trabalho de Gilberto Mendes feito pelo coral e idéia da Paula, não foi realizado na Escola de Música a pedido do organizador do evento, o compositor Ricardo Tacuchian. Ele temia as reações dos colegas mestres.

Cobras e Lagartos, sempre muito discreta, tem um espaço onde se permite uma... improvisação alucinada. Nelson Duriez, tenor, sempre ele, que na gravação da música já tinha marcado presença, em estado de total insanidade, avança encolerizado para o regente, gritando:

- Quatrocentos anos de tradição não podem acabar assim! Oitavas seguidas, quintas paralelas! O Pior é que nesta música a sensível nunca resolve na tônica!

O coral tenta deter o cantor alucinado. Ele quer matar o Marcos, que foge. (Depois, ele me confidenciou que ficou mesmo assustado com o Nelson.)

Acaba. O público delira. Clama por bis.

O coral agradece e apresenta o bis. Tudo programado anteriormente, só para aprontar um pouquinho. É *Alguém cantando*, de Caetano Veloso, marca registrada do coral, em arranjo do Marcos.

Detalhe: Caetano Veloso não de enquadraria num evento desses. Mas, quem é que quer saber deste tipo de coerência? No final, em vez de receber as costumeiras flores, Marcos Leite recebe no palco... uma galinha preta morta (Era de pano...) e agradece emocionado. O público, que não é galinha morta nem nada, delirou!

Havia alguns críticos de música presentes, mas nada registraram. Naquele dia, num evento de música erudita, um coral - devidamente constituído com seus sopranos, contraltos, tenores, barítonos e regência -, apresentando obras de

¹⁷ Efeito produzido quando um cantor ao emitir um som, vai de uma nota até outra, geralmente mais aguda, sem interromper a emissão

¹⁸ Sons dissonantes entre duas notas produzidas simultaneamente

¹⁹ Dois sons que formam entre si um, intervalos de três tons inteiros

autores reconhecidamente eruditos, estava quebrando a “barreira do som”, uma barreira que existe entre a chamada música clássica e a música popular.

E continuou quebrando as barreiras. Apresentavam arranjos de música popular com o mesmo entusiasmo com que cantavam obras escritas originalmente para o canto coral. O *Aleluia* do Murilo Santos ia junto com *Lua, lua, lua* do Caetano Veloso. Uma coisa atrás da outra, sem separação, fora as “gracinhas” constantes que nós bolávamos e que o próprio coro improvisava nos recitais. Era uma festa.

Coral da Cultura Inglesa grava seu disco

Pouco tempo depois, em 10 de agosto de 1981, o coral se apresentou na Sala Sidney Miller²⁰, durante a “Série Música Contemporânea” do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, dirigida pelo Aylton Escobar.

Meu caro leitor: este é, sem dúvida, um país sem memória. As coisas acontecem por aqui e depois são esquecidas, inapelavelmente. Não há registros, não há documentação suficiente para todas as áreas da atividade humana no Brasil. Na música não é diferente. Então, preocupado com a falta de um registro sonoro do trabalho do grupo, tendo discutido este problema por diversas vezes com o Marcos e, com sua concordância, solicitei ao Frank Justo Acker²¹ que gravasse o espetáculo. Achava que o trabalho do grupo tinha de ficar, pelo menos, registrado em fita. Caso ficasse bom, faríamos um disco ao vivo.

A Sala Sidney Miller ficou abarrotada. Tinha gente em pé e muita gente do lado de fora, ligada de uma forma ou de outra ao coral, incluindo pais, namorados, empresária, Alexandre Agra, tietes e agregados.

O recital foi ótimo. Como sempre, fiz o roteiro musical e “palpitei” um bocado no espetáculo. O coro começava com *Alguém cantando*, vindo de trás da platéia e chegando no palco pelo meio dos espectadores. Em *El Ahuasca*, Marco Antonio fazia o solo, enquanto o coro, sentado e de costas para o público, fazia o acompanhamento, imitando um instrumento popular andino (a forma de apresentar esta música foi assim, devido a problemas de ordem técnica. Durante o ensaio, o Marcos me pediu que solucionasse um problema: o coro estava cobrindo a voz do solista. Então, sugeri que o coral se sentasse, de costas, para diminuir a emissão do som, enquanto o solista ficava em pé, de frente para o coral. Tudo isso num canto do palco, para facilitar a emissão do som). Foram usados, na apresentação, piano e percussão. Teve ainda um momento alucinado de criação coletiva que terminou com *Cobras* e *Lagartos*. Tudo foi registrado em fita pelo bom e velho Frank, e depois transferido para o disco “Cobra Coral ao(s) vivo(s)”, montado no estúdio da Sonoviso, em outubro de 1981, com Toninho Barbosa pilotando as máquinas, sob a minha direção e com a assistência de Marisa Weiss,

²⁰ Ficava, originalmente, no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro

²¹ Um dos mais importantes técnicos de gravação do Brasil. Responsável, talvez, pelo maior número de registros de gravações de música brasileira, sempre dando preferência à música clássica.

soprano e Eduardo Villaça, tenor. Ainda na ficha técnica, Suely Mesquita, hoje cantora e compositora e na época amiga do coral, fez a foto da capa durante a apresentação no Parque Lage. Sergio Canetti, que era responsável pela técnica vocal do coral, e Luiza Interlenghi fizeram a arte final. Suzana Abranches, atriz, deu o título ao disco. Os seguintes cantores participaram da gravação: Iara Sydenstricker, Monika Nuffer, Claudia Cardoso, Marisa Weiss, Virgínia Palmier (como já escrevi, é quem faz: - one, two, three, four..., em *Cobras e Lagartos*), Valéria Bustamante (soprano agudíssima, parecia um flautim...), Cristina Cardoso (irmã da Claudia e da Márcia, contralto) e Lucia Gryner (sopranos); Paula Mófreira (hoje, Paula Novaes, atriz. Era que fazia a direção cênica do grupo. Ela me recordou por email: “O Marcos achava que tudo já estava muito com ar de criação coletiva e que as coisas precisavam ficar mais centradas.”), Denise “Margô” Teixeira (Uma voz bonita, que fez um solo em *Lua, lua, lua*. Anos depois, trabalhando como produtora cultural, foi barbaramente assassinada em Santa Teresa), Janine Carballo, Márcia Cardoso, Márcia Monteiro, Lucianne Antunes, Lísia Espínola, Tânia Amorim (contralto verdadeira, de descer, “numa boa”, como diria o Marcos, a um Mi bemol) e Maria Antônia “Tonica” Gnattali (Flautista, que era casada, na época, com o Roberto Gnattali) (contraltos); Marco Antonio D’Almeida (hoje, regente: Marco D’Antonio), Eduardo Passos, Eduardo Lopes (Edu da flauta, regente e arranjador, que, juntamente com outros coralistas, criou depois o Coro Come. Edu, se não me engano, começou a reger sob a orientação do Marcos que o pôs à frente do Coral da Cultura na apresentação em Teresópolis. E ele, embora um pouco nervoso, não deixou a peteca cair), Eduardo Villaça (Dudu), Nelson Duriez, Ricardo Góes (tenor superagudo, aproveitado por mim no arranjo de *Yes it is*) e Pedro Luís de Oliveira (Pedro Luís “e a Parede”, mas, naqueles dias, conhecido por Pedrinho, que também tocou clarineta em Mi bemol) (tenores); Luiz Paulo “Piu” Leal, Hélio Rocha, Felipe Abreu (hoje afamado mestre de canto), José Carlos Barros (Zequinha, também trompete), Guto de Macedo (que, durante algum tempo, dirigiu cenicamente o coro, junto com a Paula Mófreira), Henrique Wesley, e José Alberto Salgado (Zé Al, também sax alto). Eduardo “Duduca” Lopes fez uma participação especial na percussão. Marcos Leite na regência, no piano e na maioria dos arranjos. Eu e Marcos produzimos e Alcy Leal Leite, mãe do Marcos, deu uma grana. Fiz o texto de contracapa registrando tudo o que foi possível. Para terminar, as faixas são as seguintes:

1. *Três cantos nativos dos índios Kraó* (coligidos por Marluí Miranda, em arranjo do Marcos);
2. *El Ahuasca* (folclore peruano, arranjo do Marcos);
3. *She’s leaving home* (Lennon e McCartney, arranjo do Marcos);
4. *Alguém cantando* (Caetano Veloso, arranjo do Marcos);
5. *Carnavalito Humahuaqueño* (folclore argentino, arranjo de Moacyr del Picchia);
6. *Lua, lua, lua* (Caetano Veloso, arranjo do Marcos);
7. *Beba Coca-Cola* (Gilberto Mendes e Décio Pignatari);
8. *Maria Magdalena* (moteto de Andrea Gabrielli);

9. *Espaço livre ou... NUMBER ONE CRAZY PEOPLE* (Criação coletiva);
10. *Cobras e Lagartos*;
11. *Patuscada de Gandhi* (Afoxé filhos de Gandhi, arranjo do Marcos).

O MPB-Shell 81

Finalmente veio o festival.

Para a apresentação do Coral da Cultura Inglesa no Teatro Fênix, onde aconteceria a seleção das músicas para a final, pensei em pedir ao Hamilton Vaz Pereira, parceiro na canção, que um dos integrantes do “Asdrubal Trouxe o Trombone” -afamado grupo teatral que ele dirigia, tocasse uma tuba durante a apresentação. Não que tocasse, exatamente, mas que fingisse tocá-la, enquanto o coral cantasse. Teria de ser uma daquelas tubas em Si bemol ou Mi bemol utilizadas nas bandas marciais. Pensei, é claro, na Regina Casé e sua peculiar cara-de-pau, pois conhecia a Regina desde a sua adolescência, quando ela era namorada do Hamilton.

Aqui, aproveito para contar uma pequena história:

Há tempos atrás, Regina, a pedido do Hamilton, me emprestou o seu exemplar do livro “Princípios elementais (sic) do materialismo histórico”, de Martha Harnaecker²², uma edição para lá de clandestina, para que eu e ele pudéssemos elaborar “as estratégias da luta armada para a tomada do poder no Brasil”, pois, era exatamente deste assunto que o livro tratava, embora nós dois tentássemos “transferir” a abordagem para as nossas áreas: ele, no teatro e eu na música. Estudávamos o texto toda semana, uma vez na casa do Hamilton, outra vez na casa da Regina, respondendo aos questionários e refletindo juntos sobre a realidade, na medida do possível, claro. Isto foi por volta de 1971, em pleno governo do Garrafazul, e nós éramos loucos de pedra. Nossa contribuição para a derrubada do regime militar foi, digamos assim, insatisfatória. Diria mesmo, inexistente. Mas, no final, continuamos todos muito amigos.

Encontrei a Casé por diversas vezes nessas estradas. A última, que me lembre, foi no teatro. Ela representava o monólogo Nadja Zulpério, do Hamilton, no enorme Teatro Casa Grande aqui no Rio. Fui com a Míriam, minha mulher, assistir à peça, a convite do Hamilton. Sentamos no meio de uma enorme platéia (A peça fez um tremendo sucesso pelo Brasil. Hamilton chegou a comprar um apartamento, graças a ela). A Regina, no velho e bom estilo do Teatro de Revista, descia do palco para “perturbar” os espectadores, indo de fila em fila. A gozação era total e as gargalhadas, idem. Fiquei, naturalmente, apavorado. Estava na linha de fogo dela. Mas, Nadja, passou por mim, fingindo me ignorar e, falando com outra vítima, colocou a mão no meu ombro, carinhosamente. Regina bem que conhecia, há muito tempo, o meu natural pânico diante do público. Nunca lhe devolvi o livro. Ela, também, nunca me pediu de volta. Tenho-o guardado comigo como uma recordação.

²² Chilena, discípula do filósofo marxista francês, Louis Althusser

Liguei para o Hamilton e apresentei-lhe a idéia da tuba. Ele, claro, topou na hora.

E, assim, numa sexta-feira à noite, lá estava o Coral da Cultura Inglesa com Regina Casé na tuba, apresentando, diante das câmeras da Rede Globo de Televisão, *Cobras e Lagartos*.

Mas as coisas não foram fáceis não. Antes da apresentação do coral, o produtor Alexandre Agra veio nos dizer que estava muito preocupado. A Ariola não mandara nenhum dos seus diretores para o teatro e todos os outros concorrentes estavam com seus produtores e diretores de gravadoras presentes. Nós estávamos sozinhos e ele, Alexandre, nem mesmo era funcionário da Ariola.

- Tudo bem, dissemos, já chegamos até aqui, então vamos apresentar a música da melhor maneira possível.

A platéia do Teatro Fênix era de uma frieza assustadora. E além disso, ainda havia o fato de que o programa estava sendo transmitido ao vivo e, a cada apresentação das concorrentes, os contra-regras corriam e mudavam o palco rapidamente para o próximo concorrente. E vinha o corte da imagem para os apresentadores do programa. Então acontecia o seguinte: uma música era apresentada, vinham os parcos aplausos, o(s) intérprete(s) agradecia(m) e, rapidamente, saiam do palco, enquanto os apresentadores do programa faziam o seu papel de apresentadores de programa da Globo. O público, obedientemente, parava de aplaudir e continuava aquele frio de Serra das Araras²³ em julho.

A cada três músicas, seguia-se o comercial. À frente da platéia, havia um corpo de jurados que ia votando, votando, escolhendo as finalistas. Era esse o quadro geral.

No penúltimo 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, seguido da Regina Casé com a tuba, enorme para ela, vestindo um modelito “Asdrubal Trouxe o Trombone”. A platéia se manifestou ao ver a entrada das figuras. Houve a apresentação da música. Marcos e o coro a mil por hora. A Regina - uma figura fantástica!, compenetradíssima, “tocando” a tuba. O público entrou em delírio total. Saíram da frieza em que se encontravam, da serra para a praia, com uma manifestação de entusiasmo alucinante. Acabou a música. Aplausos e aclamações. Tudo muito rápido, porque houve o corte para os apresentadores e o comercial. Mas, a platéia acendeu e, mesmo no intervalo, se manifestava ardentemente. Assisti a tudo por detrás da platéia. Depois, fui de encontro ao coral. E lá vi o Agra que, entusiasmadíssimo, nos disse aos berros:

- Estamos na final! O Augusto Cesar Vanucci (produtor e diretor do programa) classificou a música, dizendo que ela tinha de entrar de qualquer maneira e que queria o coro no Maracanãzinho²⁴.

Ficamos mais que alegres, pois, apesar de não termos um diretor da gravadora presente, nos classificamos, com nossos próprios esforços, para a final.

²³ No Estado do Rio de Janeiro

²⁴ Estádio coberto, junto ao Estádio do Maracanã

Agora, vinha o pior: o Maracanãzinho. Mas, já tínhamos a certeza de ter feito a nossa parte.

No final do programa os apresentadores anunciaram:

- O júri selecionou as seguintes músicas: ... e *Cobras e Lagartos*. Nós, naturalmente, completamente surpresos.

- Oh! - exclamamos.

Aplausos e aclamações por parte do público. Afinal, o júri foi justo...

Cantar no Maracanãzinho é cantar dentro de um sino.

Antes da final, o coral fez uma apresentação no programa da Globo - Fantástico - e ainda fez mais um especial na TV; parece-me que Globo de Ouro, ou qualquer coisa assim. Não me lembro de outras apresentações televisivas.

Agora, a apresentação final mesmo foi um horror. O Maracanãzinho é o lugar menos apropriado para apresentação de músicas. Ainda mais para um coral com cerca de trinta integrantes. O estádio parece um sino, de tanta reverberação. Não havia microfones para todos os cantores. O “retorno” de som estava péssimo. Ninguém se ouvia e cada cantor fazia o que era possível. A orquestra atravessou completamente e todos lutaram bravamente para chegar juntos ao final da música. Ao terminar, claro, muitas vaias e alguns aplausos tímidos. Porém, mais uma vez, o “júri” (Vanucci) premiou a apresentação do coral com um troféu que dizia: “Melhor trabalho criativo no MPB Shell 81”. O troféu, de qualidade material duvidosa, ficou com o Marcos, mas não por muito tempo, pois se quebrou, sozinho, por inteiro. Seu destino parece-me que foi a boa e deveras útil lata de lixo.

Pequena observação para reflexão

Cobras e Lagartos, obra original para coro a capela, escrita, durante o ano de 1981, por um compositor reconhecidamente considerado como “erudito”, foi apresentada, em diversos lugares. Entre eles, em um festival nacional de música popular e em dois festivais de música erudita brasileira, sendo que um deles foi na Sala Cecília Meireles: a IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Nesse dia, para variar, não fiquei na platéia, mas lá fora, fumando.

É curioso observar que neste dia, o público não parava de chegar e todos perguntavam: “o coral já cantou?”

A música? A mesma. Os autores? Os mesmos. Os intérpretes? Os mesmos. O público? Variado, mas que em síntese significa a mesma coisa; o mesmo! Será que isto quer dizer algo? Será que a chamada barreira que existe entre a música dita clássica e a música dita popular, na verdade, inexistente? Três pontinhos...

Gostou, Elza?

Ainda no ano de 1981, encontro pelos corredores da Funarte, onde trabalhava, com a Elza Laskshevitz, regente e, na época, coordenadora do Projeto Villa-Lobos. Este projeto, subordinado ao Instituto Nacional de Música (INM), com ação na área do canto coral, foi certamente um dos mais importantes já realizados no país - responsável por encontros de regentes e coros, cursos, concertos.

Ela, entusiasmada com as pecinhas que eu andava cometendo por aí, me pediu que escrevesse para o seu coro uma obra que fosse alegre e que tivesse palmas como elemento de percussão, numa linguagem jovem. Fiquei de pensar no assunto.

Um dia, estávamos, ela e eu, reunidos numa das salas do INM, quando chegou o Aylton Escobar contando uma de suas deliciosas histórias ou estórias. Desta vez foi a seguinte:

- Tenho uma empregada que é muito boa, mas é completamente doida. Há uns dias atrás, precisei fazer uma viagem e recomendei a ela que tivesse cuidado com a casa. Ela me garantiu: - “Pode deixar comigo, seu Aylton”. Resultado: viajei preocupado. Na volta, a primeira coisa que fiz foi fazer uma vistoria na casa. Verifiquei a sala, os quartos, banheiro, cozinha e tudo estava, aparentemente, em ordem. Lembrei-me de olhar no quarto de empregada e estava tudo bem. Fui ficando apreensivo. Procurei ver no banheiro de empregada e – pasmem: - vi, sobre a tampa da privada, um queijo de minas!

Com o desfecho dele, demos uma gostosa gargalhada. Saí da reunião, inspirado, e escrevi um pequeno texto, ali mesmo na Funarte. Em casa, compus *Agências de (o) emprego*, contando a história (ou estória...) do Aylton. A peça é assim: começa com um recitativo, onde são lidas notícias de jornais sobre oferecimento de domésticas por agências de emprego (O que era muito comum nos anos 80. O Jornal do Brasil publicava esses anúncios na primeira página.). Segue com um tema melódico bastante movimentado em compasso composto, com a percussão de palmas e tudo mais, terminando com o coro perguntando para a regente: - Gostou, Elza?. Dei uma cópia da partitura para a Elza e outra para o José Pedro Boessio²⁵ do Coral da Unisinos, no Rio Grande do Sul. Este, antecipando-se a ela, fez a estréia da obra em agosto do mesmo ano.

Já a Elza fez a obra pouco tempo depois, na Escola de Música da UFRJ. Neste dia, eu estava na platéia superior e, para variar, não me apresentei quando a Elza, ao terminar a música, apontou para a platéia, procurando o compositor. Fiquei, digamos assim, “escondido”. No intervalo, pelos corredores da Escola, escutei algumas pessoas comentando sobre a peça. Diziam mais ou menos assim: “- É. Agora, nas músicas para coral, tem de ser assim: du-bi-du-ra, oh yeah.” É como escreve esse tal de Nestor de Hollanda”. Eles não sabiam que esse tal estava escutando o comentário, bem atrás deles.

Para encerrar essa história toda, acrescento que a peça, vez por outra, era apresentada nos encontros corais pelo Brasil patrocinados pelo Projeto Villa-Lobos do Instituto Nacional de Música da Funarte, coordenado pela Elza. E, segundo ela mesma me contou, que, quando estava presente nos encontros, invariavelmente, escutava pelos corredores dos eventos:

- Gostou, Elza?

A frase acabou se tornando um bordão...

²⁵ Regente, falecido tragicamente em acidente de automóvel no Rio Grande do Sul

Coral da Cultura Inglesa se torna Cobra Coral

Depois do festival, aconteceu uma reunião entre os coralistas para a mudança de nome do grupo. Houve uma votação, através de um sorteio, após sugestão de diversos nomes; dentre eles, que eu me lembre, “Coral da Cultura” (sem o “inglesa”), “Cobras e Lagartos” (que foi vetado por mim) e “Cobra Coral” (proposta do Marcos, numa idéia da Paula, que acabou vencendo). O diretor da Cultura Inglesa não concordou com a mudança de nome do grupo que, conseqüentemente saiu da Cultura Inglesa, passando a ensaiar numa escola na Urca, graças à boa vontade do Marcos, noivo da Claudia Cardoso. Então, surgiram as primeiras idéias para se formar um coral profissional privado, não ligado a nenhuma instituição, onde todos pudessem viver do trabalho. Seja como cantor, regente ou, talvez, diretor musical. Elaborávamos estratégias, imaginando que o grupo, uma vez divulgado pela televisão, conseguiria “decolar”, alçar vôo em busca da sobrevivência.

Veio, porém, o lançamento do LP “Cobra Coral ao(s) vivo(s)”. Não me lembro de uma apresentação específica para isto, mas de diversas reuniões alucinadas e alguns problemas “graves” levantados pelos cantores. Graves não: gravíssimos! (Quem já participou de um coral sabe do que estou falando...). Aborreci-me muito com tudo e abandonei o grupo, jurando a mim mesmo nunca mais participar de um coral. O Cobra Coral ainda teve um tempo de vida (lembro da sua participação no MPB Shell 82) e depois se extinguiu.

Apesar de algumas intempéries, tenho ótimas lembranças desta fase com o Coral da Cultura. Não posso me esquecer do dia - acho que foi num sábado - em que o grupo foi fazer um show no morro da Urca. O ensaio foi à tarde, terminando já à noite. A apresentação seria às 21 horas, acho eu. A noite se iniciava e a lua cheia iluminava o vão entre o morro da Urca e a Praia Vermelha. Desci no bondinho com alguns cantores e diversos passageiros. De repente, o pequeno coral a bordo entoou o *Lua, lua, lua* do Caetano Veloso, espontaneamente, sem regência, com o vigor de sempre. Nós passageiros e privilegiados espectadores, ficamos arrepiados com aquela viagem de bonde e de música. Foi lindo!

Não sei se algum ex-cobra-coralista ainda tem alguma gravação em vídeo do grupo em ação. Se não houver, é uma pena. Uma grande pena. Quem assistiu, assistiu. Quem assistiu se emocionou e guarda consigo esta emoção. É impossível esquecer este grupo, fruto do trabalho e da cabeça “doente”, como ele mesmo costumava dizer, de Marcos Leite.

Curiosamente, embora toda a grande atuação do coral tenha sido com o nome de Coral da Cultura Inglesa, este ficou conhecido nacionalmente como **Cobra Coral**.

O que dizer sobre o Natal

Em 1983, o compositor e regente Ernani Aguiar me pediu uma peça para o concerto de Natal que ele faria no fim do ano com o Coral Municipal de Petrópolis²⁶. Naqueles dias, “não havia rei em Israel” e eu, um ateu sem-vergonha, não sabia como abordar o tema. Procurei textos aqui e ali que me servissem de apoio e nada. Telefonei para o Hamilton Vaz Pereira, perguntando-lhe: “- Fale-me do Natal.” Trocamos idéias. Falamos de árvores enfeitadas, presentes, Papai Noel, rabanadas, perus e outras coisas semelhantes e não saímos disso. Ao desligar o telefone, constatei que nada tinha a dizer sobre o Natal e isto me acendeu a lampadinha mental. Assim, com esta frase final como mote, fiz um texto e a música, afirmando que “era Natal e que eu nada tinha a dizer sobre o Natal”. Mas, hipocritamente, desejava a todos “um feliz Natal”. A peça foi apresentada., todos gostaram e ficou por isso mesmo. O compositor Henrique David Korenchandler, que também fez uma música natalina estreada no mesmo dia em Petrópolis também estava presente, fez o seguinte comentário sobre a minha peça: - Estais fazendo “jingles” agora?

Ele estava me gozando, claro. Mas, seria curioso fazer uma observação. Num concerto de Natal foram apresentadas - e estreadas, peças de um compositor marxista e um judeu. E isto, em Petrópolis... num centro espírita! A vida é uma festa...

Tempos depois, converti-me e converti a canção, fazendo uma outra versão para o texto. Nesta, afirmo ser Jesus a razão do Natal. Esta versão foi estreada com o Coral da Paróquia Bom Samaritano²⁷ no Rio de Janeiro, sendo que a Míriam de Oliveira Martins, minha Míriam, foi a regente. A estréia foi em dezembro de 1994.

Assim, minha peça *Natal* passou a ter duas versões. Que cada regente e coro escolha a que lhe for mais apropriada.

Uma força estranha em São Paulo

Depois da extinção do Cobra Coral, permanecemos amigos, Marcos e eu. A gente estava sempre em contato, trocando idéias sobre música. Mais adiante, no início de 1983, se não me falha a memória, ele foi convidado para reger o Coral do Estado de São Paulo. E se também não me engano, a Secretaria de Cultura do Estado desenvolvia com o coral projetos com regentes convidados anualmente. Durante esta época, fiz, a pedido dele, um arranjo especialmente para o coral (*Força estranha*, de Caetano Veloso) e, seguindo teimosamente minha carreira de compositor, apesar dos conselhos de Cleofe Person de Mattos que me dizia para

²⁶ Estado do Rio de Janeiro

²⁷ Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Localizada em Ipanema

“abandonar este estilo de música doida” e que “isto não me levaria a lugar nenhum”, compus mais uma “doida” obra: *Do Cavalo do Bandido* (1982) para coro (SATB) com solo de barítono, sobre texto de Hamilton Vaz Pereira com alguns complementos meus - inclusive o título e o “clímax” da música.

À guisa de curiosidade, acrescento que mostrei a partitura da obra a uma conceituada regente coral. Ela comentou que tinha gostado da música, mas não da letra e, por conseguinte, não iria realizá-la. Marcos Leite, outro “doido”, não tomou conhecimento de nada e fez a estréia da obra na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, em 18 de dezembro de 1983. O coral estreou também os arranjos para coro masculino - *Yes it is*, e feminino - *Here, there and everywhere*, feitos anteriormente para o Coral da Cultura Inglesa.

O Coral do Estado de São Paulo era excelente. Pude assisti-lo aqui no Rio. Era enorme, um “coralão”, como se diz. Todos jovens, talentosos, e liam música, o que é uma raridade. Apresentou-se vestido de malha preta e descalço, no bom estilo do “Cobra Coral”. Fizeram uma apresentação bonita, viva e ousada. O Marcos deu ao espetáculo o título do meu arranjo: Força estranha. Do coral, saíram diversos músicos, como o Celso Branco e o Dagoberto Feliz. Estes, mais tarde integrariam a “Garganta Profunda”. Eis o programa realizado:

1. *Três Cantos Nativos dos Índios Kraó* ;
2. *Lenda Ameríndia* (Villa Lobos);
3. *Sabiá, Coração de uma Viola* (Aylton Escobar);
4. *She´s living home*;
5. *Here, There and Everywhere*;
6. *Yes, it is*;
7. *Aleluia* (Murillo Santos);
8. *Kid´s Boy* (Marcos Leite);
9. *Saudosa Maloca* (Adoniran Barbosa, arr. Samuel Kerr);
10. *Música Suave* (Roberto e Erasmo Carlos, arr. Marcos Leite);
11. *Do Cavalo do Bandido*;
12. *Força Estranha*.

E a relação dos integrantes do Coral do Estado de São Paulo: Addriana Coronato Rodrigues, Alice Rogalsky Juzumas, Ana Lúcia Torello Vieira, Ébila Ferreira Gomes, Idelvânia Passos de Araújo, Leda do Carmo Marques, Lígia Maria dos Santos Zaccaro, Maria Elisa Peretti Pascoalini, Maria Cândida Gouvêa Borges, Marta Barbosa da Costa Nunes, Regina Naef Bretanha Junker, Regina de Vasconcellos Pinto, Roseli de Vasconcellos Pinto, Sílvia Carrera Garcia, Tereza Meire Mantovani, Vera Lúcia Batista, Wania Mara Agostini Storólli, Ivete Aparecida da Silva - estagiária, Pérola Paes - estagiária, Vanda Lúcia Breder - estagiária (sopranos); Alba Valéria Moraes Amaral, Cláudia Daré Lopes, Helena Deyama, Heloísa Rodrigues de Mello Junqueira, Heloíza Helena de Lucca, Maria Angélica Leutwiler, Maristela de Mello Syllus, Márcia Cristina Lazzari, Roseli Melani Neves, Valéria R. P. M. Correa Leite, Vilma Keushguerian (contraltos); Alexandre

Alvarenga Gaudino, Celso Branco, Dagoberto Feliz, Francisco Carlos Barbosa²⁸, Geraldo Teodoro de Almeida, Haroldo Yudi Kaway, Marcos Ísola Pavan, Marcos Leite Silveira, Mauro César de Mattos²⁹, Paulo César Lopes Franco, Walter Celso Marques Novaes, Laércio Rezende (tenores); Airton Souza Macedo, Carlos Alberto Vezzà, Cláudio Goldman, Eduardo de Ávila Ferreira França, Flávio Costa e Souza Jr., Jean Kleeb, Jorge Nakao³⁰, José Vicente Ribeiro, Humberto Eiti Kawai, Michelle Fascciuto, Ricardo Helbert Bammann (baixos). Eni Figueira era a diretora técnica e Marcos Leite, o regente.

Dagoberto Feliz, hoje diretor musical, ator e regente coral, enviou-me um email comentando o espetáculo:

“Lembro bastante do espetáculo... talvez não em detalhes.... mas deu uma revolucionada maior no meu jeito de pensar canto coral... e foi isso que me influenciou bastante na minha forma de trabalhar atualmente....

Claro que os seus arranjos foram decisivos para repensar a voz humana... a forma de entoar uma nota.. os vários timbres possíveis que podem ser conseguidos... aliás gostava muito de cantar “Yes, it is” ... fazia o primeiro tenor... era bem gostoso....”

Escreveu também sobre o Marcos e outros músicos que o influenciaram:

“Temos que considerar também e muito a forma do Marcos levar o clima de ensaio para a apresentação. Sou suspeito para falar do Marcos porque ele foi um dos grandes “mestres” da minha forma de estar em palco... de ensaiar.... e quando tive a oportunidade de estar mais em contato com ele na minha época do Garganta foi uma das fases mais legais da minha vida pessoal e profissional. Não sei o que pode te interessar... mas minha geração.. diria assim... teve alguns momentos muito importantes... que fizeram a todos ou pelo menos aos mais atentos... repensar a música num todo... entre os músicos que me fizeram refletir... constam... Samuel Kerr... Marcos Leite... um cara aí do Rio.. que era o Luiz Antonio Barcos que você deve ter conhecido.. que atuava na área teatral também... um regente aqui de São Paulo (Santos)... Rodrigo Augusto Pinto Tavares... pessoa que na sua maioria passaram pelos Festivais de Campos do Jordão... e Juan Manuel Serrano Junior... bem... infelizmente o Samuel é o único que está vivo ainda... ou seja... meus heróis morreram... mas deixaram seu traços marcantes... graças a Deus.

Acho importante deixar marcado para a História os acontecimentos musicais da sua geração... da minha ... e das que virão... afinal somos nós que fazemos a História... e nem sempre isso é considerado.”

²⁸ Falecido

²⁹ Falecido

³⁰ Falecido

Marcos cria um novo coral

Depois disso, por diversas vezes, falei com o Marcos para fazer outro coral. Insistia que ele precisava ter o seu grupo, que era muito importante etc. e tal. Não fui eu somente, mas vários amigos seus lhe diziam a mesma coisa.

Pois bem. Tempos depois, ele me procura:

- Vou fazer um coral.

- Ótimo!

- Mas quero que você trabalhe comigo.

- Outra vez, Marcos...

- É. Você fica sendo o...

-...diretor musical!...

- Vamos fazer uns testes para escolher o grupo. Nós três: eu, você e Regina (Regina Lucatto, regente, arranjadora, cantora, que seria responsável também pela preparação vocal).

A seleção foi no apartamento de uma cantora - Vivian Pessoa, soprano, que acabou ficando pouco tempo no grupo - na Rua Bulhões de Carvalho, em Copacabana, e também, lembrou-me o Gustavo Ariani, no apartamento da Katia Lemos, em Botafogo. No meio de muita gente que “concorria” ao cargo de coralista, selecionamos um número determinado de cantores - por volta de trinta. Isto foi em meados de 1984.

A estruturação do coral era diferente da existente antes no Cobra Coral. O Marcos recebia uma mensalidade dos cantores para ensaiar e reger o coro. Eu trabalhava na Funarte e não precisava receber nada para viver. Marcos contava com essa grana, sustentava dois filhos e a si próprio. No início, o coro não tinha nome e existiu, por algumas semanas, completamente anônimo, sendo chamado apenas de “o coro”. O Fernando Eiras, ator e cantor, amigo do Marcos e que estava namorando o grupo (acabou participando como tenor por um pequeno período), havia sugerido “Orquestra de Vozes” e o Marcos gostava da idéia. E, na verdade, tinha tudo a ver com uma das idéias que queríamos desenvolver com o coro: uma orquestra de vozes, com os cantores e naipes sendo tratados como na orquestra instrumental - sinfônica. Nós conversávamos muito sobre isto. No entanto, eu defendia o mesmo nome de um grupo anterior do Marcos, que ele criara com alunos quando deu aulas na academia Angel Vianna: Garganta Profunda. Achava este nome, embora um tanto ou quanto “intrigante”, digamos assim, mais forte. Pois um dos objetivos principais do coro era o de ser um grupo vocal profissional e, para isto, era necessário que o coro tivesse um nome forte, “chamativo”. Então, depois de vários papos, idas e vindas, chegamos a um consenso e o coral foi finalmente denominado, muito pomposamente, da seguinte maneira: “Orquestra de Vozes - A Garganta Profunda”.

Começam os ensaios

No princípio, os ensaios da “orquestra” eram no apartamento onde foram realizados os testes, em Copa-cabana. Depois, transferidos para a CAL, um dos mais importantes cursos de teatro do Rio de Janeiro, no bairro de Laranjeiras, na Rua Rumânia. O Gustavo Ariani, um dos proprietários da CAL, era um dos barítonos do coral e cedeu o espaço. (Não me recordo se foi gratuitamente ou se o grupo pagava alguma coisa, como despesas com a sala e limpeza.)

Eu, confesso, não gostava muito de ir aos ensaios. Achava um tédio assistir ao coro em sua fase de “crescimento”. Marcos insistia na minha presença e eu procurava, sempre que possível, me esquivar. Mas, dia sim, dia não, estava lá. Sentado num canto, com meus indefectíveis óculos escuros, independente de ser dia ou noite. Durante anos usei-os. Comecei com este hábito com as reuniões de trabalho na Funarte. Essas reuniões eram chatíssimas e com os meus óculos, podia cochilar um pouco sem ser percebido... Os cantores me viam no canto, cochilando, e nada diziam. Ou diziam assim:

- Que bom que você veio! (Frase dita quase sempre por uma das sopranos.)

Além disso, eles perguntavam entre si sobre mim, pois não sabiam o que é que aquela figura silenciosa, misteriosa e tímida fazia ali. E a figura, aqui, também não sabia. Achava prematura a minha participação, enquanto o coral não fosse um coral, com um mínimo de condições e um repertório. Pois não ensaiava o coro, e ainda não podia escrever para ele. Pelo menos não como gostaria. Então, não havia nenhuma necessidade de minha presença ali; afinal, podia dormir melhor em casa. Mas o Marcos queria que me queria, permanentemente, junto dele, para poder trocar idéias após os ensaios.

Então, enquanto o coro se formava, nós nos reuníamos com enorme freqüência para planejar o futuro do coral. Os cantores não participavam dessas reuniões. Apenas nós dois e a Regina Lucatto. Às vezes, tinha um ou outro cantor, mas não era muito freqüente.

E voávamos alto nas idéias e nos sonhos. Almejávamos 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 à capela, claro, mas também com acompanhamento instrumental. Ter músicos próprios, cantores ou não; basicamente, piano (teclados), baixo elétrico, bateria e, se possível, guitarra. Desenvolver a idéia, nascida com o “Cobra Coral”, dos grupos menores dentro do grupo total: grupos masculinos, femininos e mistos, apresentando-se nos espetáculos, dando, ainda, total destaque aos solistas. Ter condições de apresentar, simultaneamente, um grupo masculino, por exemplo, num lugar e um feminino noutra. Ter um repertório próprio, com músicas compostas por integrantes do grupo e arranjos também próprios. Dentre os integrantes da Garganta, além de mim e do Marcos, compunham: Gervásio D’Araújo, Maurício Lisovski, Chamon e Luiz Nicolau, Luiz Guilherme, Paulinho Mosca, que entraram mais tarde (Gervásio, Maurício, Guilherme e Paulinho tiveram seus trabalhos

apresentados pelo grupo). Montar um show por ano. Fazer espetáculos temáticos. Gravar um disco a cada ano, registrando o trabalho do período. Outras idéias rolavam nos papos, porém, são essas as de que me lembro no momento.

Primeiras apresentações

Para atingir os objetivos sonhados, era importante que o grupo se apresentasse em qualquer espaço que surgisse, para desinibir e ganhar experiência. Depois, era necessário, o mais rapidamente possível, fazer uma temporada num espaço qualquer. O Gustavo Ariani, enquanto esteve no grupo, participou de algumas dessas reuniões. Existia uma real possibilidade desta temporada ser na CAL.

Não fui às primeiras apresentações do coro. Que me lembre, estive presente em uma no Museu da Imagem e do Som - MIS, no final de 1984 e no Sobre as Ondas, um piano-bar na Avenida Atlântica, em Copacabana, ao lado da discoteca Help.

Jorge Sá Martins, numa troca de emails, me falou sobre outras duas apresentações em que também não estive presente. Uma num restaurante-bar mexicano na Rua Mena Barreto em Botafogo, no lançamento de um livro do qual participavam o Gervásio e o deputado Liszt Vieira, e outra no Pitéu, na Barra da Tijuca, no dia 31 de outubro de 1984, por ocasião do aniversário conjunto de Gervásio D'Araújo (tenor), Cida Fernandes (contralto), e Gloria Horta (poeta).

Diz o Jorge:

“Foi um grande happening, do qual participaram entre outros, Pauleira (Paulinho Pauleira) e seu grupo instrumental, Lenine - então um ilustre desconhecido. Gloria e eu, apresentando poesias/música... E foi também neste dia que Guido Gelli (ex-marido de minha irmã e baterista amador, também um dos que fizeram

o teste na casa da Vivian.), se despediu do grupo, não sem antes deixar conosco sua bateria (Sua bateria ficou conosco alguns anos. Era ela que foi depois usada por Edu Szainbrum e Marcos Amma. Este a usava quando tocava conosco, já que este era mesmo percussionista e não tinha o instrumento), quando nos preparávamos para o show da CAL. (Cantamos as 5 músicas que compunham nosso vasto repertório de então...)”

A Garganta fez também uma prévia da temporada que faria na CAL, com estréia, prevista para março. A temporada se iniciou, de fato, um mês depois. Marcos escreveu um texto, tirou várias cópias xerox para distribuir como programa dentre o público. Eis o texto:

“A CAL apresenta A Orquestra de Vozes “A Garganta Profunda”. Criada há quatro meses por Marcos Leite e Nestor de Hollanda Cavalcanti, respectivamente seu regente e diretor musical, o grupo desenvolve uma pesquisa, orientada por Regina Lucatto, no sentido de ampliar as possibilidades da expressão vocal. Sendo

a voz o mais maleável dos instrumentos, por que se cantar apenas o “A-E-I-O-U”, não incluindo também o liquidificador, a porta rangendo, a descarga de privada, o sabiá, o catarro...?

A Garganta Profunda apresenta hoje algumas músicas do repertório do seu primeiro show, previsto para março/85:

1. *Forte Corrente* (Francisco Alves e Orestes Barbosa) arranjo de Regina Lucatto
2. *Asa Branca* (Luiz Gonzaga) arranjo de Eli Jory
3. *Você vai me seguir* (Chico Buarque) arranjo de Regina Lucatto
4. *Meu amor me abandonou* (Marcos Leite)
5. *Alguém cantando* (Caetano Veloso) arranjo de Marcos Leite
6. *Natal* (Nestor de Hollanda Cavalcanti)
7. *Le café qu'on sert* (adaptação de trecho da 7ª Sinfonia de Beethoven por Luiz Celso Rizzo) assessoria de línguas: Moacyr Góes”

Embora incompleto e não necessariamente nesta ordem, o programa acima foi realizado no primeiro show “profissional” do grupo. A apresentação, com cerca de uma hora de duração, foi no Jazzmania³¹, no “Projeto dos Corais”, nos dias 5 de março e 2 de abril de 1985. O coral não tinha ainda um repertório que cobrisse uma hora de duração, conforme era exigência da organização do projeto. Então, apelou-se para os solistas do elenco: Regina, Marcos, Chamon e Jorge. Recordo-me que a casa, o Jazzmania, estava repleta. O gerente ficou entusiasmado ao ver tanta gente. O que ele não percebeu é que se tratava de um coral. Pais, tios, avós, irmãos, primos, namorados e amigos de integrantes de qualquer coral enchem uma casa. E foi o que aconteceu. Um sucesso *doméstico* completo. Tanto foi, que a gerência nos convidou para outro show um mês depois. Bem, neste outro dia, os pais, irmãos e a maioria dos amigos já haviam assistido. Foram novamente os namorados e alguns amigos que faltaram no primeiro dia. A casa ficou, por assim dizer, meia casa. O gerente já não ficou tão entusiasmado...

Antes que alguém reclame, quero deixar aqui registrado que havia, dentre os gentios, em ambas apresentações, os garçons, claro, e uns poucos espectadores desconhecidos do grupo. Mas estes não contam para efeito de estatística. Eram, como os garçons, “móveis e utensílios” da casa.

Primeira temporada: na CAL

A CAL fica numa bela casa subindo um morro no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Para o seu acesso, tem uma escadaria considerável que põe à prova a resistência física de qualquer um. No entanto, para ajudar, há um elevador do tipo bondinho sobre trilhos que nem sempre está funcionando. A alternativa escada “e vamos nós!” prevalece. O teatro fica no alto. Nos ensaios, cada cantor que chegava, necessitava de um tempo para se recuperar da escalada. Eu, um

³¹ Na Avenida Vieira Souto, em Ipanema

indiscutível atleta, precisava do dobro de tempo. Neste lugar a Orquestra de Vozes - A Garganta Profunda fez a sua primeira temporada de sucesso. Foi feita uma divulgação a cargo de Malu Vale, Rogério Correa e Cida Fernandes, integrantes do coro, com distribuição de filipetas, matérias em jornais e até na televisão. Romero Cavalcanti³² fez a arte final do cartaz (Era uma girafa com um enorme pescoço!).

Moacyr Góes, a convite do Gustavo Ariani e do Marcos, ainda no seu início como diretor teatral, fazia a direção cênica do espetáculo. Marcos dizia que ele faria a “assessoria de línguas”, conforme programa acima. Ele estava desenvolvendo um trabalho cênico com o coro. Porém, os cantores não estavam satisfeitos com o seu trabalho. Todos vinham se queixar a mim, pois o Marcos me passou a “batata quente”. Diziam que o Moacyr queria que eles fizessem determinadas coisas como se eles fossem atores e não cantores. Fui falar com ele. Procurei explicar a situação. Posso não ter sido muito sutil, acredito, mas fiz o melhor de mim. Ele, no entanto, teve uma atitude drástica. Não concordou com o que lhe falei, disse que era assim que iria trabalhar e que se o grupo não concordasse, abandonaria a direção. Então, respondendo pelo grupo, com todo o coro observando calado, respondi que não concordava e ponto final. Ele, cumprindo a sua palavra, abandonou o espetáculo. Eu lhe dei um adeus e foi só. Mas, faltavam dois dias para a estréia e estávamos sem direção de cena. Todos me olharam, perguntando: “E agora?”. Aí, eu lhes disse audaciosa e arrogantemente:

- Não tem problema. Eu faço a “direção cênica”.

E fiz. Não um trabalho teatral, porque não tenho a menor competência para isto, mas um trabalho exclusivamente musical. Explico: durante o espetáculo, foram criadas posições cênicas diferentes para o coro no palco, conforme cada música era apresentada. A razão de ter posições diferentes não foi devido à “criatividade” ou à “necessidade de ser original”, não. Havia problemas acústicos sérios no espaço cênico para a apresentação de um coro, pois o palco da CAL era, por assim dizer, um verdadeiro caos. Um caos na sua disposição e um caos sonoro. Quanto à disposição, existiam dois palcos: um “interno” e outro, avançando para a platéia, o “externo”. A platéia consistia de arquibancadas dispostas em forma de “L”. Quanto ao som, havia lugares no palco onde faltava a necessária reflexão do som. O som do coro, conforme a sua posição no palco, era seco ou possuía algum brilho. Para se ter uma idéia, a melhor posição para o coro seria uma em que todos ficassem colados na parede do fundo do palco (“interno”)... o tempo todo! Todos os cantores se ouviriam, o público escutaria o coro, mas para o espetáculo, visualmente, seria um tédio. Então, devido a esses problemas, era imprescindível descobrir posições específicas do coro em cena para cada música. E assim foi feito.

Definido o roteiro, roteiro este que foi modificado no decorrer da temporada por diversas vezes, a coisa ficou assim:

O espetáculo abria com 2 *motetos* do Padre José Maurício para coro a capela. Foi escolhida a posição fora do palco, no fundo do palco “interno”, à direita do público, num lugar que a gente chamava de “caverna” e onde, anteriormente,

³² Artista plástico e arte finalista. Nenhum parentesco comigo

era a adega da casa. O público ouvia, mas não via o coral. Este estava sendo iluminado por uma luz fraca, como se fosse luz de velas de uma capela. A música acabava e o coro vinha para o palco “interno” no escuro. O público não aplaudia, pois não entendia nada e não sabia se devia aplaudir. E era para não aplaudir mesmo. Tudo isso era para se criar um clima para um contraste abrupto.

Vinha o contraste: *Meu amor me abandonou* do Marcos, um iê-iê-iê tipo anos 60, com uma letra gaiata, com solo do Chamon, acompanhado do coro e instrumentos, fazendo um tipo ídolo da juventude jovem guarda, com mulheres histéricas gritando. A Paola, soprano, se destacava no grito. No instrumental, piano, baixo e bateria. E o Chamon mandava no fim um texto a *la* Roberto Carlos, dizendo que tinha de ir embora “pois tenho mil garotas pra passear comigo!” E mais: “- Nós da Orquestra de Vozes - A Garganta Profunda - regida pelo meu amigo... MARCOS LEITE! - (e quando se lembrava: “E dirigida pelo meu amigo... NESTOR DE HOLLANDA CAVAL CANTI!”) agradecemos a presença de todos. Bye! Bye! Bye!” O público se descontraía e ria.

Depois, *Alguém cantando*, do Caetano Veloso, num novo arranjo de Marcos Leite (ele incluía uma introdução vocal e instrumentos: piano, baixo e bateria, em ritmo “funk”) com o coro na mesma posição da peça anterior. O arranjo terminava com um solo do Gustavo Ariani que, saindo para o palco “externo”, cantava os números em alemão (“ein zwei drei ...”). A Malu Valle chegava perto e, “apaixonada”, lhe dava um beijo. Tudo muito pueril e romântico... O público já estava comprado.

Mudança de clima: Regina Lucatto, no palco “externo”, cantava uma modinha imperial, *Hei de amar-te até morrer*, acompanhada ao piano pelo Marcos, mixando com *Fada Safada*, de Roberto Gnattali e Flávio de Sousa, acrescido do coro, num arranjo simples, mais baixo elétrico e bateria. O coro saía do palco e Marcos Leite, com sua habitual cara-de-pau, cantava Tu, um verdadeiro iê-iê-iê “dramático” de Ricardo Alan, acompanhando-se com um violão ovation. Luiz Nicolau procura “consolá-lo”, enquanto ele chora “desolado”. Isto dava um tempo para o coro respirar e quebrava, conscientemente, mais uma vez, o ritmo do espetáculo.

Música Suave, da dupla Roberto e Erasmo Carlos, com arranjo de Marcos, tinha uma posição especial no palco. Quando a música estava sendo ensaiada, o Marcos se queixava que o coro estava embolado. Me pediu ajuda. No arranjo, os sopranos cantam a melodia, enquanto o resto dos naipes faz o som de uma big band. Sugeri, então, que os sopranos se posicionassem à parte do coro e que ganhassem um reforço. Rogério Correa, barítono, passou a cantar junto com os sopranos. Para o resto do coro, uma vez que este reproduzia uma banda, a indicação foi que os cantores imitassem com gestos, os instrumentos da banda e se posicionassem, como esta, em três níveis: barítonos de pé (fazendo e imitando os trombones), tenores sentados (os trompetes) e contraltos (os saxes) agachados (no show elas sentavam num tronco de madeira). E nos momentos de destaque, os contraltos e os tenores se levantariam, como acontece nas big bands. No show, Marcos acrescentou a bateria para dar mais cor.

Em *Astral*, de Gervásio D’Araujo e Maurício Lissovski, com arranjo do Marcos, o coro assumia a sua posição tradicional. Jorge faz uma pequena intervenção vocal, e há também o acréscimo da bateria.

Segue um *Improviso coral* (tinha um título em inglês que não me lembro), para coro e conjunto. Este, originalmente, era um exercício de aquecimento e desinibição que o Marcos fazia nos ensaios. O coro todo cantava um “jazz” e cada cantor tinha de improvisar. Ficava tão interessante que foi incluído no show, sendo escolhidos os melhores solos: Chamon (fazendo também uma “gaita” vocal), Maurício (fazia um personagem alucinado em seu solo, que tentava cantar mas não conseguia, apenas emitia uns grunhidos...), Nicolau (cantava em “nicolauês”, algo parecido com inglês...) e Paola (a caçula do coro, fazendo a voz de locutora de aeroporto).

Havia um intervalo, para o público respirar e consumir no bar da CAL e vinha a segunda parte.

Agora, Gervásio e ledda, sozinhos, representavam uns “faxineiros nordestinos”, num diálogo engraçadíssimo (criado meio de improviso por eles) e que terminava no som de uma máquina de escrever vocal, realizada, também, por eles mesmos.

Entrava novamente a “gaita” vocal do Chamon acompanhada do conjunto instrumental. Isto servia de abertura para a *Oração da Secretária*, obra minha e de Gildes Bezerra³³, com solo de Katia Lemos, mais todo o coro, trabalhado para ter intervenções nos moldes do “coro grego”, mais piano, baixo e bateria. Zão Neves (também barítono) tocava o piano.

Asa Branca, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com arranjo de Eli Jory, para coro (posicionado no fundo do palco) era, na época, o arranjo favorito do Marcos.

Regina regia *Le café qu’on sert*, adaptação de trecho da 7ª Sinfonia de Beethoven por Luiz Celso Rizzo em arranjo da Garganta. Começava com o trecho da sinfonia gravado para dar o “clima” e o tom. Terminava com o jingle *Café Concreto*, uma bossa nova cantada por um grupo menor, com piano, baixo e bateria.

A seguir, o coro se sentava no chão, enquanto o tenor Maurício Lissovski fazia uma “conferência” a respeito da música que vinha a seguir. Nos ensaios, o Maurício apresentou a idéia e a realizou na frente do coro. O texto estava muito grande, durando muito tempo, e, conseqüentemente, vários coralistas vieram reclamar comigo. Acalmei-os, dizendo que ficaria bom, só precisava lapidar. Falei com o Maurício para reduzir o tempo, enquanto combinava, à parte, com o Marcos para ele cortar a “conferência” se esta demorasse muito. O coro ficou preocupado, mas, sem razão. No decorrer da temporada, Maurício começou a dominar melhor o “tempo”. A “conferência” era uma parte muito especial para nós e de grande sucesso no show.

³³ Antigo Sargento, poeta e escritor nordestino, radicado em Itajubá, Minas Gerais desde que se entende por gente. Parceiro em diversas canções

Depois, vinha *Irerê*, excelente arranjo do Martelo das Bachianas Brasileiras n.º 5 de Villa-Lobos e Manuel Bandeira por Marcos Leite, para canto, coro e conjunto (piano, baixo e percussão). Regina fazia o solo. Para o arranjo, Marcos modificou o andamento, fazendo-o lento, acentuando a melodia e valorizando a letra. Se não estou enganado, o coro cantava sentado no chão, virado de frente para a Regina e de costas para a platéia. Era o meu favorito.

Seguiu o meu *Natal*, para coro a capela. No meio da temporada, foi substituído pelo *Hello Goodbye*, de Lennon e McCartney, em arranjo meu, para coro e conjunto. O coro se posiciona de uma maneira aberta. Há dois coros femininos a 3 vozes nas pontas (12 cantoras resolvem o problema). Os tenores divididos, ladeando os barítonos que estão no centro. O efeito é estereofônico. No meio da música, há um cânone da Idade Média - *Summer is a coming in*, voltando, aos poucos, ao tema inicial. O resultado sempre causou um impacto no público. Mais do que eu esperava. O arranjo foi estreado no bar Barba's. Este bar ficava num velho sobrado em Botafogo e o coral se apresentou no andar superior. A casa estava cheia. Durante a música, devido à reverberação produzida pelo entusiasmo geral do coro e público, parecia que o chão ia desabar. Foi, digamos assim, um pouco assustador.

Vinha um carnaval, com serpentina e tudo mais, com *Forte Corrente*, de Francisco Alves e Orestes Barbosa, seguido de *Eu dei*, de Ary Barroso, com arranjos em parceria de Marcos e Regina para coro, piano e bateria. Cida Fernandes, vestida de vedete, fazia um ótimo solo em *Eu dei*, com intervenção do Jorge. A platéia acesa, recebia depois, de brinde, *Você vai me seguir*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, o já célebre arranjo de Regina, para coro e piano.

O bis era programado: *Fascinação*, de F.D. Marchetti e M. de Feraudy, numa versão para o idioma pátrio feita por Armando Louzada, em arranjo de Marcos Leite.

Como músicos, estiveram ao piano: Zão Neves e Marcos Leite; no baixo elétrico, Jorge Sá Martins; e na bateria e percussão, Edu Szainbrum. A operação da mesa de luz e do gravador de som ficou a cargo deste que vos escreve. Operei a luz, durante toda a temporada, numa modesta mesa... sem ver direito o show. A posição da mesa era ao lado do palco “interno” e quando o grupo estava por ali, tudo bem. Mas, o grupo muitas vezes ficava no palco “externo”. Então, eu operava às cegas, por instinto de sobrevivência. A estréia foi em 13 de abril, sábado, com show todo fim de semana, com a casa cheia, e a temporada durou até 5 de maio de 1985.

Durante aqueles dias, o país vivia o drama de Tancredo Neves. Sabia-se que o seu estado de saúde era crítico e esperava-se um desenlace a qualquer momento. O sonho utópico da Nova República estava ameaçado. No dia 21 de abril, domingo, combinei com o Marcos que, caso tivéssemos uma notícia desagradável, o coro cantaria o Hino Nacional, prestando uma homenagem ao presidente falecido. Naquele dia também, o Coral da EFEI (Escola Federal de Engenharia de Itajubá, Minas Gerais), hoje UNIFEI (Universidade Federal de Itajubá), sob a potente batuta do Amaury Vieira Fernandes, estava no Rio e daria

uma canja no show da Garganta. No final do espetáculo, soube nos bastidores da morte do Tancredo. Avisei ao Marcos e ele mandou o Hino com o coro. A platéia cantou junto. E no final, sem nenhuma combinação prévia, o Coral da EFEI emendou a canção da Nova República, *Coração de Estudante*, do Milton Nascimento e Fernando Brant, em arranjo para coro de Amaury Vieira. Estava no mesmo tom do Hino Nacional. Foi emocionante e inesquecível.

Garganta faz sucesso na CAL

A temporada na CAL foi um tremendo sucesso. Surgiram convites para apresentações aqui e ali, como o show na série “Quintas Musicais” realizados na Universidade Federal do Rio de Janeiro na ilha do Fundão cujo responsável foi um barítono chamado Mário, que saiu logo depois do grupo -, com casa cheia e animada, e na Universidade Rural, onde havia mais gente no palco do que na platéia...

Muita gente conhecida e pública assistiu a Garganta na CAL. Dentre estas, um deputado estadual, que agendou um encontro nosso - meu e do Marcos - com um conhecido empresário da noite.

É interessante relatar aqui o encontro nosso, do deputado com o empresário no seu escritório. Quando chegamos ao local e nos anunciamos, fomos revistados na porta. Depois, fomos conduzidos por uns rapazes de terno preto, que passavam por outros senhores de terno da mesma sóbria cor, até a sala do empresário. Lá, já se encontrava o deputado. Cumprimentamo-nos. O empresário falava ao telefone sentado numa alta cadeira de diretor, atrás de uma enorme mesa com diversos aparelhos de telefone sobre a mesma. A sala era igualmente enorme. Dentre os móveis e utensílios, havia outros rapazes, com figurino da moda, mais sofás e poltronas. Marcos e eu, tentando mostrar a todos que estávamos à vontade, de pé, pois assim permanecemos todos o tempo inteiro, ficamos observando os quadros nas paredes do escritório. Eram retratos do anfitrião com diversos políticos, todos ex-presidentes da república do nosso Brasil; uns três, pelo menos. O empresário termina sua ligação telefônica. O deputado - que parecia não estar se sentindo muito bem (ficamos preocupados e apreensivos) - se dirige a ele, nos apresenta e lhe propõe um espetáculo da Garganta Profunda numa de suas casas de espetáculos. Trata o empresário por “seu Fulano”. Durante este papo, ele estava um pouco inclinado para frente, assim nos pareceu. (acreditamos, uma vez que ele parecia não se sentir muito bem, que estava com uma dor nas costas ou um problema de coluna, talvez.) O empresário aparenta escutar muito pouco do que diz o deputado e fica nos observando a olhar os quadros nas paredes. Aí, pergunta:

- Gostaram?

Marcos responde:

- Muito. Estávamos vendo as fotos do senhor com os presidentes. E o “seu Fulano” responde:

- Eles passam e eu fico. O poder sou eu.
E nos contratou para uma noite num teatro.

Aprontando em Londrina

Entre 7 de julho e 27 de julho de 1985, aconteceu o IV Festival de Música de Londrina. Marcos, que tinha sido convidado, arranhou um modo de eu ir também. Criou um projeto de aulas para ser dado não por dois, mas por quatro professores. Incluiu Amaury Vieira e Roberto Gnattali para ministrar com ele e comigo, o curso Grupos Vocais Brasileiros: Ouvir, Cantar e Escrever sua Música. A idéia do Marcos era ótima, a de reproduzir durante as aulas os arranjos e o “som” de grupos como Os Cariocas, Quarteto em Cy, Os Anjos do Inferno, Bando da Lua, MPB 4, etc.

A procura de alunos pelo curso foi imensa. As aulas eram dadas por nós quatro. Bem, nós quatro uma vírgula, por eles três. Eu nada fazia. Ficava sentado, como meus indefectíveis óculos escuros, num canto da sala apreciando as aulas...

Além deste curso, cada um de nós ministrava um curso individual. Marcos criou o curso “Orquestra de Vozes”, desenvolvendo os princípios “Garganta Profunda” e Amaury trabalhava com ele; Roberto, a “Orquestra oficina de MPB”.

O meu foi “Fazer Música no Século XX: como, por quê, para quem”. Meu projeto era o de desenvolver o pensar estético, politicamente engajado, do músico no nosso tempo, através da ótica marxista. Este era o meu propósito...

No dia de minha primeira aula individual, qual não foi a minha surpresa ao ver em minha sala uma quantidade enorme de alunos interessados no tema(!). No entanto, quando apresentei a minha proposta, saíram do curso pelo menos uns setenta por cento dos “interessados”. A verdade é que todos pensavam que o curso abordaria as “modernas” técnicas de composição do século XX.. Mas ficaram uns quinze alunos, mais ou menos, verdadeiramente interessados na discussão. E, durante quase um mês, consegui “enganar” o pessoal, induzindo-os quase também a pegar em armas e derrubar a “Nova República”!

Em 25 de julho de 1985, excetuando o meu curso que nada poderia apresentar a não ser uma discussão geral, nós quatro e nossas classes prepararam o espetáculo “Música Brasileira” para ser apresentado no Cine-Teatro Universitário Ouro Verde. Preparamos o roteiro com muito carinho. A verdade é que queríamos que o espetáculo fosse um pouco... por assim dizer... marcante? O programa, que começou discreto, foi o seguinte:

Primeiro foi a “Orquestra de Vozes” com *Boca de Forno* (Sebastião Gomes Pinto, em arranjo do Amaury) e *Valsa Lúcia Dantas* (Felinto Lúcio Dantas, original para banda e arranjo meu para coro), com Marcos na regência, *Pedra de Atiradeira* (João Boamorte e Abner Nascimento, em arranjo de Amaury) e *Astral* (Gervásio Araújo e Maurício Lissovski, em arranjo do Marcos) com Amaury na regência.

Seguiu “Grupos Vocais Brasileiros” com *Dona Valsa* (autor desconhecido, gravado em 1945 por As Moreninhas), *Canção a medo* (Sérgio Bittencourt, gravado pelo MPB 4 e Quarteto em Cy), *Na Baixa do Sapateiro* (Ary Barroso, gravado em 1945 por 4 Ases e um Coringa), *Chiquita Bacana* (João de Barro e Alberto Ribeiro, gravado em 1949 pelo Bando da Lua) e *Lígia* (Tom Jobim, em arranjo do Amaury), com um ótimo quarteto feminino ensaiado pelo Vieira.

Depois a “Orquestra Oficina de MPB” com *Ingênuo* (Pixinguinha), *Jura* (Sinhô, arranjo do Roberto Gnattali sobre arranjo para coro do Marcos Leite), *Ária para Sônia* (obra minha, uma transcrição para orquestra de “Descontraído” para coro) e *Meu amigo Tom Jobim* (Radamés Gnattali), sob a batuta do sobrinho Roberto.

E, para terminar, a sobremesa preparada para um fim de noite: a suíte *Trilogia* (Amaury Vieira, Gildes Bezerra, Uiles e Zé Ulisse, com arranjos vocais meus e instrumentais do Roberto). Esta obra, trazida pelo Vieira, contava, de maneira bem humorada, a estória de um bêbado, uma prostituta e seus filhos, em três episódios. No primeiro episódio teve o solo do “maluco” do Amaury, o bêbado, contando o seu drama numa mesa de um bar. No segundo, o solo foi do “doido” do Marcos - a “mamãe”, num cabaré. E o terceiro ficou por conta do FDP4, os obviamente filhinhos e do Octeto FORA DE SIS, fazendo os comentários apropriados. A orquestra “insana” do Roberto acompanhou tudo. A reação do público ao espetáculo foi ótima. Aplausos, bis e tudo a que tínhamos direito.

Cinco minutos antes do show, fui encaminhado a uma sala bem no alto do teatro. Ali, fui apresentado à mesa de luz. Tive mais dez minutos para conhecer minha companheira de cena e fui o iluminador, improvisando as marcações o tempo todo. Afinal, eu já era um especialista no assunto...

Fazia muito frio em Londrina nesta época. Lembro-me muito bem da cena que antecedeu o espetáculo no Ouro Verde: nós quatro (Amaury, Roberto, Marcos e eu), tal qual quatro cavaleiros do “após calipso”, saindo do hotel onde estávamos hospedados, por volta das oito e meia da noite, indo, abraçados, lado a lado, em direção ao Ouro Verde. Nossa posição era de um... “ataca”!

É curioso. Não sei quanto aos outros, mas nunca mais fui convidado a ministrar um curso no Festival de Londrina.

Preparando o primeiro disco

Logo depois do show da CAL, começamos a desenvolver o projeto “primeiro disco”. Montamos uma firma, a Arco & Flecha, tendo o Marcos e eu como sócios e a assessoria jurídica do advogado Paulo Mófreita, pai da atriz Paula Novaes, ex-Cobra Coral. O nome “Arco & Flecha” foi dado pelo Fernando Eiras, afirmando que, no coral, eu era o “arco”, aquele que lançava, e o Marcos a “flecha”, aquele que voava, alcançando o alvo. A gente gostou da idéia e assumiu as armas.

Em pouco tempo, o Marcos deixou de receber o seu sustento do coral, passando a fazer as retiradas da Arco & Flecha. Eu também passei a receber pelo

meu trabalho. E também os coralistas recebiam cachês. Era pouco, mas já era um começo. Mas sonhávamos alto...

Além de administrar o coral, a Arco & Flecha criou, na escola de dança “Estúdio Sônia Miranda”, em Copacabana, o “Esquimbau - Núcleo de Estudo e Criação Musical”, com cursos regulares ministrados por Regina Lucatto (Linguagem musical e Interpretação vocal), Roberto Gnattali (Arranjo em prática de conjunto), Marcos (Linguagem musical e Expressão vocal) e eu (Harmonia, Contraponto e Composição). Imprimimos um belo “folder”, uma criação e arte final de Romero Cavalcanti. Foi feita uma belíssima divulgação a cargo de Malu Valle e Rogério Correa, através de mala direta e diversas matérias em jornais.

Posso afirmar que a escola foi um sucesso enquanto existiu. Chegamos a ter quase 200 alunos. Porém, muito cedo, tivemos de fechá-la. Estava concorrendo com os cursos de danças. A verdade é que tínhamos mais alunos em nossos cursos do que o resto da escola. E a procura aumentava a cada dia. Isto desenvolveu um certo ciúme por parte da direção da escola de dança. Como estávamos por demais envolvidos no projeto Garganta, desistimos de procurar outro espaço para continuar a escola, apesar dos inúmeros protestos dos alunos.

Quanto ao disco, a idéia era que, a cada show montado para uma temporada numa casa de espetáculos, com repertório novo, a Garganta lançasse uma bolacha registrando tudo (lembrando que ainda não havia o CD no Brasil). O problema, claro, seria os custos. Então aconteceu que o grupo todo (excluindo eu, claro) foi convidado para fazer um comercial para o Barra Shopping³⁴. Foi uma maratona de 3 ou 4 dias, enfiados no estúdio da Tycoon, na Barra da Tijuca, sob direção do Sargentelli e produção da Agência Contemporânea, na Urca. O coral sofreu para realizar o trabalho.

Segundo Jorge Sá Martins, *“foi mesmo preciso muito bom humor pra agüentar aquilo!”*. Além disto, alguns cantores foram escolhidos pelo Marcos para gravar um trecho da trilha sonora do Homem da Capa Preta, direção de Sérgio Rezende, com Maurício Maestro de produtor musical. Toda a grana arrecadada com os dois trabalhos foi destinada a custear o primeiro disco. Isso deu uma certa briga, porque os cantores que fizeram parte do grupo que gravou a trilha sonora para o filme teriam, conforme acordo firmado antes, uma participação maior no resultado financeiro do disco. Alguns cantores que não participaram da gravação reclamaram. Jorge e eu também pusemos uma grana pessoal na produção. A parte do Jorge, se não me falha a memória, serviu para pagar a prensagem. Tivemos algumas reuniões bastante desagradáveis para tratar deste assunto, com a presença de todos os coralistas. Mas, isto é uma outra história e fica para outro contar...

³⁴ Shopping Center na Barra da Tijuca no Rio de Janeiro

Orquestra de Vozes - A Garganta Profunda, o nosso “Disco Branco”

Num dia de setembro de 1985, como primeira etapa, Marcos e eu nos reunimos no apartamento do Jorge, no bairro da Lagoa, com o tecladista Hugo Fattoruso. O assunto desta reunião era mais leve: a programação da bateria eletrônica, Yamaha RX-11, a ser utilizada em algumas faixas do disco. O Fattoruso programava como orientávamos. Nós criamos um bocado. Ele apanhou outro bocado na programação. Não estava acostumado com tantos “problemas de ritmo” para solucionar o que lhe pedíamos. Mas, “macaco velho” na coisa, acabou resolvendo.

Na etapa seguinte, entramos no estúdio da Sonoviso para gravarmos as bases. Fattoruso levou, além da Yamaha RX-11, já citada, um teclado Korg Poly-800. Jorge carregou seu baixo. Com as bases gravadas, Marcos levou uma cópia em fita para ensaiar o coro. Alguns dias depois, o grupo começava a entrar em estúdio.

Pilotava o equipamento Studer 8 canais, Toninho Barbosa, velho companheiro de outras batalhas. Eu dirigia as gravações. Tudo correu muito bem, sem maiores contratemplos. A ordem final das músicas no LP ficou assim:

Lado A

1. *Smile* (Charles Chaplin e Geraldo Carneiro) Arranjo do Marcos e meu, com Fernando Eiras no solo e Marcos ao piano. Não foi utilizado o coro. Tem ainda a participação de Regina, Chamon, Nicolau e Jorge num pequeno coro que aparece somente no fim da faixa. Foi uma solução de última hora, para dar uma cor e “encobrir” um defeito de emissão do Eiras numa nota sustentada no agudo final;
2. *Você vai me seguir* (Chico Buarque e Ruy Guerra arranjo de Regina Lucatto) Com o coro e Marcos na regência e piano;
3. *Astral* (Gervásio D’Araujo e Maurício Lissovski arranjo vocal do Marcos, e meu, o instrumental). O Jorge faz um pequeno solo; Neiva, Katia, Gervasio e Henrique foram destaques (gravaram dobrado); Marcos tocou o teclado Korg Poly-800 e Fattoruso, o Yamaha RX-11. Os destaques foram utilizados em algumas faixas. Alguns cantores fizeram a “dobra” para realçar o timbre dos naipes de cada música;
4. *Natal* (obra minha) Em sua primeira versão para coro a capela;
5. *Hello Goodbye* (Lennon e McCartney - arranjo meu) Teve o Zão Neves no piano; Jorge Sá Martins no baixo e Hugo Fattoruso, Yamaha RX-11. Marcos à frente do coro (uma entrada do baixo elétrico na volta do coro para o refrão foi cortada porque os barítonos deram uma “ligeira” desafinada e havia uma “batida” entre o baixo e os barítonos. Coisas da vida...);

6. *Meu amor me abandonou* (Marcos Leite) O coro cantou e fez a platéia do fã-clubê histórico; Chamon solou; Luiz Nicolau, aproveitando-se o personagem que ele fazia nos shows, fez um mestre de cerimônias, gravando no mesmo canal da guitarra; Marcos tocou um órgão tipo hammond, no estilo dos anos 60; Bilinho Teixeira fez a guitarra (EKO); Jorge, tocou o baixo e Fattoruso, a sempre presente Yamaha RX-11.

Lado B

1. *Um carneirinho branco* (Música minha, com textos de Hamilton Vaz Pereira e Maurício Lissovsky). Pedi ao Maurício para fazer um texto em substituição ao meu “Recitativo” da *Descontraída*. Ele fez um trabalho ótimo. Tanto, que mudei o título da peça. Maurício e Rogerio fazem o delicioso diálogo inicial; Nicolau canta de galo no fim (Na hora da gravação, tive a idéia de acrescentar um galo no fim da música. Perguntei ao coro quem faria um galo. Nicolau, como sempre pronto pra criar, respondeu que faria. No meio da gravação, lembrei-me que não havia combinado o momento do “galo” e, então, me aproximei do vidro do aquário. O coro olhou para mim, meio que assustado. Porém, Nicolau percebeu tudo e ficou aguardando a sua entrada. Levantei a mão e ele cantou de galo que foi uma beleza!); Marcos Leite, ataca de Korg Poly800; Jorge Sá Martins no baixo e Hugo Fattoruso de Yamaha RX-11;
2. *Alguém cantando* (Caetano Veloso - arranjo do Marcos). O mesmo arranjo vocal com uma “levada funk”. Uma bela idéia do Marcos. Gustavo Ariani, apesar de muito nervosismo, repetiu o que fazia na CAL. Fez o solo final e Malu Valle deu-lhe um beijo; Marcos atacou novamente de Korg Poly-800; Fattoruso no bom Yamaha RX-11. Amaury Vieira Fernandes foi o enérgico regente. A propósito disto, há dias (estou escrevendo em 13 de agosto de 2002) troquei uns emails com Amaury, perguntando sobre a sua regência no disco. Ele me respondeu assim:

“Vamos lá, vou lhe contar sobre a minha participação no “ disco branco”. O Marcos estava ensaiando o Garganta numa escola em Botafogo “Angel” seria isso ? Lá eu tomei conhecimento do play-back que ele havia criado para a música “Alguém Cantando” de Caetano Veloso. Lembro-me que muito me impressionou a levada Funk, totalmente moderna para a época. Fiz algum comentário a respeito. No dia seguinte o Garganta entraria no estúdio (seria Sonoviso ?) para gravar esta e algumas que já estavam na ponta da agulha. E naquele momento, Marcos Leite me deu a honra de reger esta pérola da MPB. Fiquei meio atordoado... O que fazer com um grupo que tinha Marcos Leite e Nestor de Holanda à frente? Todos com fones de ouvido e vamos lá, passamos a primeira vez. Aí meu deu um click: que tal fazer um “Crescendo” nessa introdução (coisas de maestro...) E ficou bom. O Marcos e vc adoraram. O grupo sentiu firmeza e cantou a minha regência. Confesso que me senti, naquele momento, o regente mais importante do planeta pois estava diante de tudo que havia de melhor em música coral no Brasil...”

O Lado B segue com:

3. *Le café qu'on sert* (Por que Beethoven não toma café?) (adaptação de trecho da 7ª Sinfonia de Beethoven por Luiz Celso Rizzo em arranjo da Garganta). Tem um coro rítmico no fundo (em background) dizendo “Por que Beethoven não toma café?”, acrescentado por mim. A faixa termina com o jingle tipo “brincadeira coral” Café Concreto (ouçam-no para entender...). O coro leva a música; Malu, Iedda, Maurício e Zão dobraram como destaques; Iedda, Neiva, Teresa, Malu, Regina, Maurício, Gervásio, Nicolau e Jorge fazem o noneto vocal no jingle; Marcos no piano; Jorge no baixo; Marcos Amma, bateria; Regina Lucatto foi quem regeu;
4. *Música Suave* (Roberto e Erasmo Carlos - arranjo do Marcos) Teresa Cristina gravou sozinha a “dobra”, pois era o som de sua voz que se destacava na parte de sopranos nesta música; Marcos regeu e tocou piano; Jorge no baixo e Marcos Amma, bateria;
5. *Irerê* (arranjo do Martelo das Bachianas Brasileiras n.º 5 de Villa-Lobos e Manuel Bandeira do Marcos Leite) Regina Lucatto fez o solo; Zão, o piano; Jorge, o baixo; Marcos Amma, bateria e percussão. Tivemos de cortar uma pequena parte do coro por... razões técnicas (uma pequena desafinação...);
6. *Smile* (Charles Chaplin e Geraldo Carneiro). As gravações do coro já tinham terminado, mas pedi ao Fernando Eiras e ao Marcos para repetirem o trecho final da música já gravada, a fim de terminar o disco de um modo sutil e suave, com um mínimo de voz e piano. Funcionaria como uma breve despedida até o próximo disco. Eles fizeram de primeira e ficou ótimo. (“*E cantar uma forma de emoção que faça iluminar sua vida e revelar nossa paixão!*”) Era o recado final para o ouvinte.

Ficou de fora o take *Marcha da Baleia*, de Péricles Cavalcanti, com arranjo de Samuel Kerr. Nesta gravação resolvi “inventar”. Escrevi uma parte de “bateria vocal” para acompanhar a música e incrementar o arranjo, pois o achava, confesso, meio chato. Tentamos gravá-la de diversas maneiras. Dobramos a rotação da fita da gravação, dentre outras coisas. Mas, nada deu certo. Vimos logo, na época, que a minha idéia era... péssima!

Quanto ao coro, participaram da gravação os seguintes cantores: Paola Meggiolaro, Iedda Alvares, Neiva Vieira, Mariângela Marques, Dalny Cesar e Teresa Cristina (sopranos); Regina Lucatto, Cida Fernandes, Patrícia Soares, Katia Lemos e Malu Valle (contraltos); Elias Chamon Filho, Gervásio D’Araujo, Paulo Mosca, Maurício Lissovski, Ismael Pontes e Fernando Eiras (tenores); Luiz Nicolau, Jorge Sá Martins, Zão Neves, Gil Mendes³⁵, Henrique Wesley, Gustavo Ariani e Rogério Correa (barítonos). Marcos Leite foi o regente; eu fui o diretor musical e geral. A produção foi da Arco & Flecha, que cuidou da parte burocrática, e de A Garganta Profunda. O técnico de gravação foi Toninho Barbosa. Na mixagem, o mesmo Toninho, Marcos e eu. O estúdio foi o da Sonoviso, Rio de Janeiro. As gravações

³⁵ Falecido

foram realizadas entre setembro e dezembro de 1985. A capa foi elaborada por Romero Cavalcanti (A capa é branca, com uns desenhos ótimos do Romero: Uns submarinos emergindo e tentando alçar voo para alcançar alguns aviões que parecem descer para o mar. Tudo em cinza e preto. A gente, por causa disto, chamava o LP de nosso disco branco. Mas não foi para imitar os Beatles. Foi para economizarmos nos custos. Capa a cores é mais cara...). A foto de contracapa é de Arthur Cavalieri. O corte foi feito pela Polygram Discos Ltda.

O texto de capa, que foi ditado pelo telefone depois de ser “cobrado” por mim ao autor (“Você tem um minuto para fazer um texto para a contracapa do disco!”) é o seguinte:

“... E a gente se assusta e gosta! É uma festa, é um gesto, é um jeito fácil de se apaixonar. Santo Deus, que trabalho!!!” (Amaury Vieira Fernandes, pelo telefone, de Itajubá³⁶, pasmem os senhores, às 0.07 horas, 0.08, 0.09... em 03.04.86)

Tempos depois, foi divertido ficarmos - Marcos, Jorge e eu - numa sala da Polygram no Alto da Boavista³⁷, ouvindo em primeira mão a bolacha, fresquinha, numa total euforia...

Foi feita uma tiragem inicial de 2.000 exemplares. Cada integrante do grupo recebeu um número de discos proporcional à sua participação na produção. Alguns exemplares serviram para divulgação. O lançamento oficial da bolacha foi na Sala Cecília Meireles. As vendas ocorreram nos shows e a tiragem logo se esgotou.

No mais, acrescento que o disco **LP Orquestra de Vozes - A Garganta Profunda** teve uma boa aceitação, tendo recebido boa crítica nos jornais e sendo considerado pelo Jornal do Brasil um dos 10 melhores lançamentos do ano de 1986.

Ficamos todos bestas!

Garganta na Sala

Em 24 de novembro de 1985, o coral fez sua primeira apresentação na Sala Cecília Meireles, juntamente com Coral Ad Libitum sob a regência de Marisa Viero, numa programação especial pelo dia da música. Como era de praxe, fiz o roteiro musical, que foi dado a conhecer, como igualmente era de praxe nessas apresentações fora de temporada, pouco antes de o grupo entrar no palco. Um dos cantores, também como de praxe, questionou a ordem das músicas no programa feita por mim. Argumentei, como sempre, que era a melhor ordem e que ele veria tal e qual efeito na platéia. Ele duvidou. No final da apresentação veio me cumprimentar:

- Você tinha razão, exclamou. Era a melhor ordem. Fiquei contente, sabendo, no entanto, que isto se repetiria mais vezes, como de praxe...

O programa foi o seguinte:

³⁶ Minas Gerais

³⁷ Rio de Janeiro

Estreando no repertório, *Tudo Azul* (autores desconhecidos), num arranjo original de As Moreninhas, com os contraltos Cida Fernandes, Katia Lemos, Malu Valle e Patrícia Soares; o sempre presente *Meu amor me abandonou*, para empurrar o show para cima. *Segue Alguém cantando, Por que Beethoven não toma café?, Música Suave, Hello Goodbye, Natal e Irerê*. Também estreava *Chiquita Bacana* (João de Barro e Alberto Ribeiro), em arranjo original do Bando da Lua, com os barítonos Gil Mendes, Rogério Correa, Henrique Wesley, Jorge Sá Martins, Luiz Nicolau, Fernando Eiras e Zão Neves; seguido de *Forte corrente, Eu dei e Você vai me seguir*, marca registrada do coral.

Grupos e solistas: Garganta onipresente

Em março de 1986, o coral, em plena atividade, foi convidado para fazer uma apresentação num programa de música clássica na TV Manchete³⁸ que, se não me engano, era comandado por Arthur Moreira Lima e Paulo Moura. Fiz um arranjo de Terezinha de Jesus (das Cirandas nº 1) de Villa-Lobos para coro e piano para a Garganta fazer com o Moreira Lima. O Marcos fez *Dindi*, de Tom Jobim e Aloísio de Oliveira, para sax do Moura e coro.

Ainda em março, dia 8, o grupo participou das comemorações do aniversário de Carmen Miranda no Museu Idem idem em frente ao Morro da Viúva no Rio de Janeiro. Também, por esses dias, começamos a desenvolver o projeto grupos e solistas da Garganta e dar uma guaribada nos naipes do coro. “Importamos” de Curitiba a soprano Jucelene Cassou, a Ju e, depois, de Ribeirão Preto, as sopranos Fernanda Cecchi e Ana Maria Albanez. A seguir, estimulamos a formação dos grupos dentro do coro. Às novas sopranos Ana, Ju e Fernanda, uniu-se a Katia. Ainda a mesma Katia, Cida e Jorge fizeram um trio e eu ajudava nos ensaios deles. Luiz Nicolau e Paulinho Mosca também formavam uma dupla. Ex-alunos da CAL, estavam compondo juntos.

Um dia, Marcos e eu estávamos conversando numa das mesas do Pitéu³⁹, bar onde haveria uma apresentação do coro e que chamávamos de nosso “Cavern Club”, quando passou o Luiz Guilherme, tenor, com seu jeito todo especial de ser. Virei para o Marcos e comentei:

- Ele deveria estar junto com o Nicolau e o Paulinho. Formariam um trio perfeito.

Juntamos os três. O Marcos passou a ajudar nos ensaios do trio.

Alguns cantores não formaram grupos, por não identificação com outros ou por desejo de fazer solos. Quero acrescentar que ninguém era obrigado a ser solista ou fazer parte de um grupo. Nós apenas estimulávamos isto, mas respeitávamos as disposições individuais.

Com os solistas e grupos definidos, sem titubear, marcamos uma apresentação do pessoal no “Cavern Club”, nos dias 21 e 22 de março de 1986.

³⁸ Hoje, extinta

³⁹ Barra da Tijuca no Rio de Janeiro

Que me lembre, houve duas partes, mas não tenho registro da ordem dos grupos e solistas ou das músicas. Sei que o “show” começou com o Marcos e a Regina; depois vieram o quarteto feminino (muito nervosas, fizeram Lígia, de Tom Jobim), o Jorge, o Chamon, o trio Jorge, Katia e Cida e o trio “Rambo, Salsa e Cebolinha” (Luiz Guilherme, Luiz Nicolau e Paulinho Mosca que fizeram alguma coisa de autoria própria e uma música de Péricles Cavalcanti: *Blues da passagem*). Assistiam a tudo alguns do coro sem grupo e um rapaz que estava entrando para o coral, o tenor Jorge Maya. Havia também algum público...

Verifiquei que havia um coro quase completo ali presente. Tínhamos todos os naipes. No intervalo, falei com o Marcos da possibilidade do coro ali presente fazer o *Dindi*, para terminar com chave de ouro o show. Então, nos dirigimos ao Jorge Maya, perguntando se ele conhecia a música. Ele nos disse que sim, mas que não se lembrava muito bem da letra. Disse-lhe que não tinha importância e que cantasse em vocalize. Combinamos tudo com o resto do coro e ficou combinado de improvisado - que o coro apresentaria o *Dindi* com o solo de Jorge Maya. E fizeram, ele improvisou um bocado na melodia e ficou ótimo. Grande final para uma experiência ímpar.

Lembro-me também de uma apresentação dos grupos e solistas no bar Amigo Fritz em Ipanema. Regina Lucatto até cantou o meu *Arrelias* com acompanhamento do Marcos ao violão ovation⁴⁰. Nos preparávamos para fazer a segunda temporada em teatro.

No Paço Imperial

A segunda temporada da Orquestra de Vozes - A Garganta Profunda foi pra lá de mambembe. A estréia foi em 26 de abril de 1986, com apresentações de quinta a domingo e durou cerca de um mês. Foi no Paço Imperial⁴¹, no Rio de Janeiro. O lugar não tinha equipamento de som ou de luz. Tivemos de alugar a mesa de luz e contratar um operador. Os equipamentos de som utilizados eram nossos e eu era o operador. Em uma das apresentações, o operador de luz se atrasou e fiquei feito um doido nas duas mesas por um bom período. Sobre o som, diz o Jorge Sá Martins: “*Havia 2 amplificadores, o teu (Gradiente Model 120) e um meu, um Spectro. Usamos amplificadores de palco para o meu baixo e a guitarra do Rico.*” Tinha também uma mesa de som do Jorge e microfones nossos. Os meus foram chutados em cena no entusiasmo dos cantores e se perderam para sempre...

A bilheteria também ficava por nossa conta. Continua o Jorge: “*Me lembro que nossos familiares tomavam conta da bilheteria: minha mãe foi bilheteira varias vezes... Numa dessas vezes, o inspetor do ECAD⁴² que lá apareceu foi o Tibério Gaspar... que já me conhecia por causa do meu primo Many, lembra-se*

⁴⁰ Instrumento que pode ser amplificado eletronicamente

⁴¹ Na Praça XV

⁴² Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais e Conexos

dele?” Não, não me lembro. Mas, lembro-me perfeitamente que nós sempre tínhamos problemas com o ECAD!

Naquele período, o coro resolveu se rebelar contra a malha preta do Cobra Coral e cuidou dos figurinos e cenários que, por sinal, eram horríveis... Um cantor, tenor que durou pouco tempo no coral, fez um material de cena de papelão pintado. Tinha uma enorme cama e um disco igualmente enorme que era lançado pelo Nicolau que o fazia girar na ponta do dedo. Tinha também uma espécie de “frentes falsas” para todos os integrantes do grupo. Não me perguntem sobre o que eram essas “frentes falsas”, pois não me lembro. Eram igualmente horríveis.

A direção cênica ficou a cargo do próprio coral. O roteiro musical foi feito com a intenção de difundir os grupos e solistas da Garganta. Recebi muitas críticas por isso. Todos diziam que a primeira parte era ótima, mas que a segunda caía muito - Logo a segunda parte que devia ser “pra cima”! - afirmou o cantor e compositor Cláudio Nucci. Indiferente às críticas, nós mantivemos o roteiro tal como foi planejado. Tinha total apoio do Marcos e do coral. Ei-lo:

Nas duas primeiras músicas foram utilizadas bases gravadas para o disco e coro ao vivo.

1. *Um carneirinho branco*;
2. *Alguém cantando*. As duas botavam logo o show para cima;
3. Em *Mulher* (minha e de Gildes Bezerra) utilizei um recurso vocal e, ao mesmo tempo, cênico. Marcos começava a reger o coro em vocalize e, de repente, se voltava para a platéia e cantava como solista. Neste momento, o coro, imitando um quarteto de cordas, era regido pela Regina Lucatto. A música parecia “aliviar” um pouco o show, mas, intencionalmente, provocava risadas nervosas no público;
4. O onipresente *Meu amor me abandonou*, com solo do Chamon e acréscimos do coro, eletrizava a platéia;
5. *Valsa Lucia Dantas*, já “testada” em Londrina, pelo coro com o acréscimo de Marcos ao piano e a bateria de Marcos Amma. O coro fazia uma encenação, andando pelo palco e reproduzindo cenas de uma praça numa cidade do interior. Destaque para os três contraltos que reproduziam os saxes hornes, ou trompas, de uma banda. Era muito bom;
6. *Ave Maria* (Carlos Gomes) tinha o solo de Mariângela Marques e o piano de Marcos Leite. Fazia muito sucesso. Antes da música, Chamon lia um texto poético, cujo autor não me lembro;
7. *Tudo Azul* (Autor desconhecido, em arranjo original do grupo vocal As Moreninhas) tinha, como introdução, um solo de “gaita vocal” feito pelo Chamon e era levado por um quarteto feminino composto de Cida Fernandes, Katia Lemos, Malu Valle e Patrícia Soares;
8. *E tá faltando hõmi* (Dupla Conde e Drácula - arranjo de Regina Lucatto) um xote para coro masculino que arrebatava com o público;

9. Dindi (Tom Jobim e Aluisio de Oliveira), com solo de Jorge Maya, deixava a platéia em completo êxtase, inteiramente preparada para as experiências que se seguiriam.

Vinha o intervalo, com o público bastante animado. A partir daí, na segunda parte, começavam os “problemas”, pois a queda do espetáculo era sentida.

1. Primeiro, cantava o Jorge Maya, que terminara a primeira parte com brilhantismo;

2. Depois, o trio Katia, Cida e Jorge;

3. Seguia Marcos ao violão em dueto com Regina;

4. Voltava o coro, para que o público não sentisse muito a sua falta e levantar um pouco a coisa, com *Na batucada do samba* - “Que bonito é” (Luiz Bandeira arranjo de Amaury Vieira Fernandes), com o destaque do Nicolau como narrador esportivo;

5. Apelava-se para *Cobras e Lagartos*, completamente à capela;

6. E *Do Cavalo do Bandido*, em nova versão para coro e conjunto, tinha o solo de Chamon;

7. O mesmo Chamon e Regina Lucatto faziam um rock pauleira, com uma mistura de *Get Back* e *Trilhos Urbanos*, em adaptação do arranjo de Ricardo Blein para o grupo Quintessência;

8. Entrava o antigo Rambo, Salsa e Cebolinha, e depois, Inimigos do Rei (Luiz Guilherme, Luiz Nicolau e Paulinho Mosca) com *Coral da Escandinávia* e *Mamãe Viajandona*. Fazendo um estardalhaço, o trio promovia o clímax da segunda parte;

9. E terminava com todo o coro em *Tribo* (Paulinho Mosca, arranjo meu), mais instrumentos, com destaque para o Paulinho, que improvisava na coda final.

O coro, seus grupos e solistas foram acompanhados por Marcos ao piano, Jorge no baixo, Rico Valls na guitarra e Marcos Amma na bateria.

O show acabava em cima e era muito aplaudido. Pedia-se bis e tal. Mas, era um sufoco...

A experiência dos grupos não foi de todo um fracasso. Dela, surgiu o Inimigos do Rei que, acrescido de mais quatro integrantes, fez bastante sucesso nacional depois que saíram da Garganta Profunda.

É interessante acrescentar ainda que o nome Inimigos do Rei surgiu porque a direção do Paço Imperial ficou bastante preocupada com o barulho que se fazia em algumas das músicas apresentadas. Pediam uma moderação na intensidade do som. Acontece que o espetáculo era realizado na Sala do Trono onde, há muitos e muitos anos, esteve reinando D. João VI, “o garboso”. Então, Guilherme, Nicolau e Paulinho, gaiatos como sempre, resolveram rebatizar o trio de Inimigos do Rei... D. João VI! Anos depois, quando o grupo fazia sucesso nacional, surgiu um boato entre os evangélicos de que o nome do grupo seria uma referência a Jesus Cristo. E que o grupo seria, portanto, inimigo do Rei Jesus Cristo. Isto é uma tremenda bobagem. Eu estava presente quando o nome do grupo foi criado e sou testemunha do fato. E, posso com absoluta tranquilidade, testemunhar sobre isto pois eu mesmo sou evangélico.

Que o engano seja desfeito e restabelecida a verdade. Tenho dito.

Garganta se aprofunda nas apresentações e chega na Sala Funarte

A Garganta se apresentava aqui, ali, acolá. Fez algumas viagens. Lembro-me de uma a Petrópolis, outra a Curitiba. Andou atacando também pelos recantos do Rio. Jorge me recordou de uma na casa de Benjamin Constant⁴³. Outro desses recantos sob ataque foi o Sambódromo⁴⁴. Era uma comemoração qualquer, dia de alguma coisa, sei lá. Marcos estava preocupado, não com a comemoração, mas com a apresentação do coro. A Garganta não era um grupo conhecido, tinha de cantar cheio de microfones em volta e, como sempre acontecia, com uma péssima amplificação de som. Além disso tudo, se apresentasse seu repertório, quase completamente desconhecido do grande público, certamente iria levar uma vaia tremenda. Para evitar qualquer problema, sugeri então que cantassem *Carinhoso* para começar. Mesmo em uníssono. Pois, ao iniciar a música, o público continuaria sozinho. A platéia estaria ganha. Foi o que eles fizeram. Bastou o “Meu coração” para que o público, num enorme coro sem regência, respondesse “Não sei porque” e acabasse levando a música, praticamente “sozinho”, sem ajuda da Garganta, para alívio do Marcos, do próprio coro e meu...

Depois do show do Paço, o grupo deu uma reduzida considerável. Saíram vários cantores: uns, pacificamente; outros, nem tanto (acrescento, só por curiosidade, que a ação de “entra e sai” na Garganta, principalmente o “sai”, formaria vários corais...).

Com o grupo renovado e modificado - não seria mais um coral, mas um madrigal - fizemos nossa terceira temporada. Foi na Sala Sidney Miller na Funarte no Rio de Janeiro. Houve também mudanças no repertório. Entraram novas músicas, novos arranjos e, depois de muitos contratemplos e tentativas - uma delas foi com o Hamilton Vaz Pereira, num encontro dele com o grupo na Vila Riso, em São Conrado -, passamos a ter um especialista para as novas temporadas, que faria a direção cênica e a iluminação: o excelente ator Pedro Paulo Rangel, o Pepê.

Neste espetáculo, começamos também a desenvolver novas idéias, como: a de ter um baterista e um guitarrista como integrantes permanentes do grupo, a inclusão de mais músicas próprias, e a de experimentar algumas músicas como preparação - um ensaio - para um novo projeto idealizado por mim para o ano seguinte, ou seja, um show somente com os sucessos dos The Beatles.

O show, de duas semanas, estreou em 23 de setembro e foi até 4 de outubro no horário das 18:30, pegando a turma que sai do batente no centro da cidade.

O programa, sem intervalo, começava com o Marcos preludiando ao piano e vinha:

1. *Luz Neon* (Marcos Leite e Luiz Guilherme Beurepaire) com solo de Paulinho Mosca e o piano do Marcos.

⁴³ No bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro

⁴⁴ Rio de Janeiro

2. *Você vai me seguir* (Chico Buarque e Rui Guerra, arranjo de Regina Lucatto) apresentava o coro completo e piano. Este excelente arranjo da Regina é, certamente, a marca registrada da Garganta Profunda, seu tema musical, assim como Alguém cantando era o tema do Cobra Coral.
3. *Do Cavalo do Bandido* (obra minha e de Hamilton Vaz Pereira), com solo de Chamon e coro com piano, numa nova versão que trazia outros instrumentos acompanhando: guitarra, baixo e bateria.
4. *Vatapá* (Dorival Caymmi - arranjo do Marcos) era precedido pelo coro imitando sons que se ouve numa estação do metrô.
5. *Chiquita Bacana* tinha o coro masculino e instrumentos.
6. *Amor em Paz* (Tom Jobim e Aloísio de Oliveira arranjo original de Os Cariocas, adaptação de Marcos Leite) era realizado à capela.
7. *Noite Ocidental* (obra minha, com letra de Luiz Guilherme de Beaurepaire) era conduzido pelos tenores, Luiz Guilherme e Chamon, acompanhados do coro e instrumental. Tinha uma introdução, feita por três vozes femininas, em estilo do século XVIII (O texto trata de um convite feito a umas moças para entrar numa boate, Noite Ocidental. O tema “barroco” inicial contrasta com a música que segue). Prosseguia com os solistas se alternando até a segunda parte, quando todo coro entrava como uma big band, num grande divisi a quase 13 vozes. Como aconteceu em outros arranjos, o coro foi tratado aqui como uma orquestra de vozes, fazendo jus ao nome do grupo.
8. *Oh! Catarina* (Richard Fall), com solo de Chamon, vinha depois de um instante de criatividade geral - quase um happening -, onde era realizado um sorteio do primeiro disco LP da Garganta Profunda entre o público. O sorteado ou sorteada, meio inibido(a), era convidado(a) a subir ao palco, onde recebia o prêmio. Antes de descer, ele ou ela deveria escolher alguém da Garganta para lhe dar um beijo. Recebia o “smack” e saía todo(a) satisfeito(a)...
9. *Eleanor Rigby* (Lennon e McCartney - arranjo original para quarteto de cordas por George Martin, adaptação de Marcos Leite) tinha o sensacional solo de Mariângela Marques e coro fazendo o quarteto de cordas. Era um momento altíssimo do espetáculo.
10. *You've got to ride your love away* (Lennon e McCartney - arranjo meu) era realizado por um quarteto feminino composto de Ana Maria, Ju Cassou, Fernanda e Katia, com acompanhamento instrumental. Marcos, ao piano, cantava a coda final.
11. *Cantada* (Marcos Leite, Nestor de Hollanda Cavalcanti e Ferreira Gullar) era um rock com solo de Regina Lucatto. Eu e Marcos fizemos a música sobre o texto do Gullar (eu dissera ao Marcos que faria um rock com os versos. Ele, entretanto, tomou a frente e fez uma música. Depois, arrependido, pediu-me para “dar uma ajeitada” no trabalho. Dei uma “ajeitada” na primeira parte e compus a segunda, “ajeitando” também a letra. É a nossa única parceria.).

12. *Anéis de Saturno* (Paulinho Mosca e Luiz Guilherme) e *Mamãe Viajandona* (Paulinho Mosca, Luiz Nicolau e Luiz Guilherme) era o momento dos Inimigos do Rei.
13. *Trilhos Urbanos/Get Back*. Feito no show do Paço.
14. *Got to get you into my life* (Lennon e McCartney arranjo do Marcos) feito pelo coro e acompanhamento. Arranjo forte, levava para o alto o espetáculo.
15. *Tribo* com coro e acompanhamento. Esta música depois foi gravada pela Garganta para um disco LP produzido pela Fundação RioArte.
16. O bis programado era o *Samba do Avião* (Tom Jobim - arranjo Garganta). Nicolau fazia, como sempre, a cuíca vocal.

Yes, nós temos Braguinha - o disco

Devido ao fato do grupo ter apresentado o arranjo de *Chiquita Bacana* e do sucesso que ele fazia nas apresentações, fomos convidados, Marcos e eu, para uma reunião na Funarte com Hermínio Belo de Carvalho, então diretor da Divisão de Música Popular, e o pesquisador Jairo Severiano, idealizador do projeto. A idéia que nos foi apresentada era a de fazer um show e gravar um disco LP, com músicas do Braguinha, para as comemorações dos oitenta anos do compositor popular. Durante a reunião, fui incumbido de fazer os arranjos vocais e instrumentais, além da direção musical do disco e do show. O Jairo ficou responsável por me trazer uma relação de músicas, gravações e, se possível, partituras. Dias depois, recebi dele três fitas cassetes e partituras, com total liberdade para escolher as músicas que seriam gravadas. Conforme orientação do próprio Jairo, a escolha deveria incluir os principais parceiros do Braguinha, marchas de carnaval, sambas, música para festa junina e cantigas infantis.

Não me lembro exatamente quantos dias a produção nos deu para definir as músicas, fazer os arranjos, ensaiar o coro e entrar em estúdio. Só sei que o nosso prazo era muito curto. Além disto, eu andava muito cansado, estressado, bastante próximo a um esgotamento físico. Então, para ganhar tempo, parti para as soluções “Garganta Profunda”: usar o coro, o máximo possível, também os grupos, solistas e todas as “gracinhas” que os integrantes do coro faziam, que fossem aproveitáveis, e que aconteciam nos shows e ensaios.

O processo de gravação não foi muito fácil. O Jairo, excelente pessoa, ficava muito assustado com os acontecimentos das gravações. A criatividade do processo o assustava. Muitas das coisas planejadas não puderam ser realizadas. As que foram registradas, surgiram depois de um verdadeiro parto. A presença do Braguinha no estúdio cerceava um pouco a liberdade das gravações. Sempre havia um “isso não!”. Depois de idas e vindas, a ordem final das músicas ficou assim:

1. Quatro marchinhas - que a gente chamava de “Suíte das mulheres”: *Moreninha da praia* (João de Barro). Fiz arranjo para coro, com solo de Jorge e as intervenções de Luiz Guilherme (“Olha o Braguinha aí, gente!”, utilizado porque o

tenor, invariavelmente, chegava aos ensaios gritando: “Olha o Garganta aí, gente!”. Não podia ficar de fora.), Ju e Katia; *Linda Lourinha* (João de Barro), coro; *Cadê Mimi* (João de Barro e Alberto Ribeiro); coro com solos de Braguinha e Paulinho Mosca (Paulinho nunca tinha escutado Mário Reis e cantou com o timbre e a interpretação do célebre cantor popular) com a intervenção de Luiz Nicolau fazendo uma voz de criança: “Cadê Mimi?”. (Mesma razão: Nicolau fazia sempre isso nos ensaios e apresentações); *A mulata é a tal* (João de Barro e Antonio Almeida), coro com intervenções no final de Nicolau (voz de criança: “Cadê o pirata?”) e Paulinho, fazendo o seu tradicional bêbado em “Eu quero o pirata!”. Todos foram acompanhados pelo Marcos ao piano, Jorge no baixo e Marcos Amma na bateria. Utilizei a tradicional introdução do *Pirata da perna de pau* como coda e para servir de passagem para a próxima faixa.

2. Duas músicas, tendo como acompanhamento 2 saxes alto, sax tenor, 2 trompetes e base: *Pirata da perna de pau* (João de Barro), com solo do tenor Chamon, cantando de barítono (Ele não sabia que podia cantar na região grave. Quando apresentei a idéia, estranhou. Mas, fez muito bem). Acrescentei ainda um coro masculino de fundo com o mesmo Chamon mais Jorge, Nicolau e Paulinho. Depois do “pirata garanhão”, nada melhor que uns bons conselhos, então, segue *Vai com jeito* (João de Barro) com solo de Katia e o coro feminino de Ana Maria, Fernanda, Ju e Mariângela. No trompete solo, o veterano Formiga. Na base: Marcos no piano, Jorge no baixo e Marcos Amma na bateria.

3. Também duas músicas: *Ilha do sol* (João de Barro e Jota Junior), coro com solo de Mariângela, fazendo um “lírico” e acompanhada ao teclado - (Yamaha DX-7) que imita o som de órgão de igreja - por Marcos Leite (Modifiquei o ritmo da música para dar mais sabor. Uma marchinha se transformou num “hino”). Uma introdução instrumental para sopros precede o *Yes, nós temos bananas* (João de Barro e Alberto Ribeiro). Aqui teve o solo de Regina com coro masculino composto de Chamon, Luiz Guilherme, Jorge, Nicolau e Paulinho Mosca. No acompanhamento, 2 sax alto, sax tenor, 2 trompetes, piano (Marcos), baixo (Jorge) e bateria (Marcos Amma). Era a minha intenção acrescentar na coda a Katia dizendo sua tradicional frase quando as coisas ficavam meio estranhas: “Gente, eu não estou entendendo nada!”. Mas, para evitar problemas, desisti da idéia.

4. *Chiquita Bacana* (João de Barro e Alberto Ribeiro), com arranjo original do Bando da Lua. No coro: Chamon, Luiz Guilherme, Nicolau e Jorge. Marcos tocou, com o brilhantismo de sempre, o teclado Yamaha DX-7. Pedi alguns efeitos ao programador Alberto Rosenblit (uma pianola tipo “sallon de farwest” e outras coisitas), baixo (Jorge) e bateria (Marcos Amma).

5. Duas músicas: *Touradas em Madrid* (João de Barro e Alberto Ribeiro), tendo à frente Luiz Guilherme, Luiz Nicolau e Paulinho Mosca (os Inimigos do Rei), e um coro composto de Chamon, Jorge e Marcos Leite, que faz um “tapete”. Segue *Tem gato na tuba* (João de Barro e Alberto Ribeiro) com o coro completo na introdução e os solos, mais “sons de gatos” de Guilherme, Nicolau e Jorge. Nicolau faz os comentários em forma de um “eco” e o Jorge faz o “gato que

desmunheca"... Nos efeitos especiais, foi utilizado o teclado, fazendo uma "guitarra espanhola", uma "bandinha de coreto" e uma "turma de gatos saindo da tuba". Marcos Leite tocou o teclado Yamaha DX-7 que foi programado pelo Rosenblit; no baixo, Jorge e na bateria, Marcos Amma.

6. *Sem adeus* (João de Barro e Alcyr Pires Vermelho), música inédita, que estava tendo sua primeira gravação. Tem o solo de Chamon "a capela", entrando depois o piano do Marcos. Na verdade, durante a gravação o Chamon foi acompanhado o tempo todo pelo Marcos, mas a parte do piano foi retirada depois para criar o efeito "a capela". Segue *Uma andorinha não faz verão* (João de Barro e Lamartine Babo) com solo de Jorge e a intervenção de Chamon. No coro: Chamon, Jorge, Nicolau e Paulinho. A seguir, *Pastorinhas* (João de Barro e Noel Rosa), com o solo de Mariângela e o coro com Chamon, Jorge, Nicolau e Marcos Leite. Há ainda o acompanhamento de 3 saxes, trompete e a base: piano, baixo e bateria. No disco LP, pedi ao Amma que fizesse uma "virada" no fim para que o ouvinte recebesse a mensagem que deveria virar o disco para o outro lado. No CD, claro, isto ficou sem o sentido original.

7. *Laura* (João de Barro e Alcyr Pires Vermelho) na voz e piano: Eduardo Dusek. No show quem realizou foi o Chamon com o Marcos ao piano. Era sempre um sucesso.

8. *Copacabana* (João de Barro e Alberto Ribeiro) começa com um "vibrafone" de teclado violão e bateria, acompanhando o coro feminino que, na gravação, deixou entusiasmado o pessoal da "técnica" e os motivos não foram musicais... Na segunda parte tem o solo de Luiz Guilherme e um "tapete" formado por um quarteto vocal masculino com Chamon, Jorge, Paulinho e Marcos Leite. Marcus Lyrio fez umas respostas na guitarra com distorção; o Leite, o teclado; Jorge, o violão e o baixo; na bateria, Marcelo Marques.

9. Em *Carinhoso* (João de Barro e Pixinguinha), escalei Regina Lucatto (na primeira parte) e Chamon (na segunda) para um solo. Como a Regina é meio soprano e o Chamon, tenor, foi realizada uma modulação entre a primeira e segunda parte da música. Marcos deu todas as soluções musicais, fazendo um belo acompanhamento ao piano.

10. *Seu Libório* (João de Barro e Alberto Ribeiro) teve o solo e o violão de Jorge Sá Martins, o coro e intervenções de Ana Maria (Manon), Fernanda (Mimi) e Ju (Frufru). Elas estavam um pouco nervosas. Utilizei o artifício de gravar a conversa delas no estúdio antes de gravar o take, sem que soubessem, para usar como cor na faixa. Esta, contou ainda com a mão direita no piano do Leite e a bateria do Amma. Nicolau fez um solo de pente, percussão na garrafa de cerveja e caixinha de fósforos, criando um clima de bar. E o Guilherme, a "buzina vocal" do "V8". A respeito dessa gravação, fiz uma pergunta ao Jorge através de um email: "Lembra do seu solo em 'Seu Libório' que não estava saindo muito bem e então me aproximei de você e lhe disse: Jorge, é a sua vida!... E você fez um solo maravilhoso! Lembra?" Ele respondeu:

"Como me esquecer disso?? Por incrível que pareça, cena semelhante me aconteceu anos mais tarde, quando gravamos um disco - alias nunca lançado -

com repertório bossa-novista. Eu solava a “Canção do Amanhecer”, do Edu e Vinícius, que fala sobre uma relação amorosa que termina, e estava me separando de minha mulher de então, a Evelyn. O solo estava ruim, e de repente me veio a lembrança teu comentário sobre o Seu Libório; fiz um novo take completamente emocionado e ... ficou lindo!! Nunca mais consegui reproduzir aquela intenção...”

11. *Noites de Junho* (João de Barro e Alberto Ribeiro) foi gravada pelo coro com a participação do inspirado diálogo de dois “caipiras”: Fernanda e Marcos Lyrio. No fundo, um coro (dispensável, aliás) de caipiras: Chamon, Nicolau e Paulinho. Marcos tocou um “acordeão” no sintetizador no estilo “festa junina” e Marcos Amma, a bateria.

12. Por último, as canções infantis. Para elas, pedi ao Braguinha que fizesse pequenos textos como introdução a cada uma das canções, que ele mesmo narraria. E, quando ele foi gravar, entrando no estúdio onde estavam vários integrantes do coro, pedi ao técnico que começasse a gravar o ótimo papo que o compositor levava com os cantores, sem que ele soubesse. Ele explicava como fazia as canções infantis, sentado num banco com os cantores em sua volta sentados no chão. Infelizmente, não havia uma máquina fotográfica para registrar a cena. No meio da prosa saiu a “introdução” da faixa: “Quando escrevia as minhas histórias, mostrava para minha filha. Se ela aprovasse, eu gravava!” (risos gerais). Conteí com a ajuda de Ju Cassou no arranjo vocal da primeira canção - *Viveiro de pássaros* (João de Barro). Nela, houve o solo de Katia e coro composto de Ana Maria, Fernanda, Ju e a própria Katia. O teclado foi tocado pelo Leite. Segue *Quem quer casar* (João de Barro) com o solo de “Dona Baratinha”: Fernanda. Depois, *Pela estrada* (João de Barro) com “Chapeuzinho Vermelho” Ana Maria. *Lobo Mau* (João de Barro) teve um formidável “Lobo” de Nicolau. Na *Marcha dos caçadores* (João de Barro), os “caçadores” foram Chamon, Guilherme, Jorge, Nicolau e Paulinho. Pedi ainda ao coro que fizesse “sons de floresta”. Ana, Fernanda, Katia, Chamon, Guilherme, Nicolau, Leite, Lyrio e Mosca entraram no estúdio e mandaram ver. A *Cantiga da cigarra* (João de Barro) era para ser gravada pela Ju. Mas, eu, em crise de cansaço e mau gênio, e porque a cantora estava rouca no dia da gravação, pedi a Regina que fizesse o solo, apesar dos insistentes apelos do Marcos e demais. Lamento o acontecido daquele dia, pois deveria ter sido um solo da Ju. Regina, claro, fez bem, mas foi de improviso. Ju Cassou fez a música no show, mas não compensou o meu erro. A *Cantiga* teve ainda um coro de vozes médias cantando em uníssono que produziu um timbre resultante, surpreendente, por mero acaso. Por último, a *Valsa da Cinderela* (João de Barro) com todo coro e teclado.

Participaram das gravações, no coro: Ana Maria Albanez, Fernanda Cecchi, Ju Cassou e Mariângela Marques (sopranos); Regina Lucatto e Katia Lemos (contraltos); Chamon e Luiz Guilherme (tenores); Jorge Sá Martins, Luiz Nicolau e Paulinho Mosca (barítonos). Nos instrumentos: Marcos Leite, piano e teclados; Jorge Sá Martins, contrabaixo e violão; Marcos Lyrio, guitarra; Marcelo Marques, bateria.

Como músicos convidados, tivemos: Marcos Amma, bateria; Alberto Rosenblit (Yamaha DX-7), teclado em *Valsa da Cinderela*, programação e efeitos especiais; Baiano e Netinho, sax alto; Biju, sax tenor; Formiga e Hamilton, trompetes.

Marcos esteve na regência, a produção foi de Jairo Severiano e minha, convidado pelo Jairo na última hora. A coordenação da produção foi do Paulo Cesar Soares. Fátima Porto foi assistente de produção. Fiz a direção musical e, com algumas exceções, os arranjos. O técnico de gravação foi o Marcelo Saboia, auxiliado por Paulo Sérgio Cunha da Silva. A mixagem ficou por conta dele, do Marcos e minha. O estúdio foi o Hara Internacional - 16 canais AMPEX - NCI e tudo foi gravado em alguns dias de novembro e dezembro de 1986.

Yes, nós temos Braguinha - o show

Para o show, fiz um roteiro diferente do disco, além de ter incluído três canções não gravadas e uma versão, todas muito conhecidas. A primeira *foi A saudade mata a gente* (João de Barro e Antonio Almeida), com solo e piano de Marcos Leite. Nela pedi ao Marcos que, para a segunda parte, fizesse apenas a passagem harmônica nos graves do piano e não cantasse, pois o público, necessariamente, cantaria e ele apenas faria o acompanhamento. Na estréia, temeroso, não acreditou em mim e cantou. Falei que ele podia fazer o que pedi sem receio. No dia seguinte, Marcos, na segunda parte da canção, ainda meio receoso, pede ao público que cante com ele. Falei novamente que experimentasse o que pedi. Caso não funcionasse, a gente desistiria. No terceiro dia, Marcos fez o que pedi e o público respondeu: “A saudade mata a gente, morena. A saudade mata a gente, morena!”. A segunda foi *Primavera no Rio* (João de Barro) com o solo de Katia Lemos e o piano do Marcos. A terceira, *Cantores do Rádio* (João de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro) e os solos de Mariângela e Regina, com transcrição da Regina do arranjo original das irmãs Carmen e Aurora Miranda. Para o bis programado, *Deus Salve a América*, versão do Braguinha, onde havia umas brincadeiras “gargantuais”. Ficou de fora o Noites de Junho.

O show era sem intervalo e a ordem das músicas foi a seguinte: *Sem adeus, Uma andorinha não faz verão, Pastorinhas, Pirata da perna de pau, Vai com jeito, Touradas em Madrid, Tem gato na tuba, Moreninha da praia, Linda Lourinha, Cadê Mimi, A mulata é a tal, A saudade mata a gente, Viveiro de pássaros, Quem quer casar, Pela estrada, Lobo Mau, Marcha dos caçadores, Cantiga da cigarra, Valsa da Cinderela, Primavera no Rio, Seu Libório, Laura, Carinhoso, Copacabana, Cantores do Rádio, Chiquita Bacana, Ilha do sol, Yes, nós temos bananas* e o bis: *Deus Salve a América*.

As apresentações, com o público saindo pelo ladrão, foram dos dias 31 de março a 11 de abril de 1987 - de terça a sábado na Sala Funarte Sidney Miller no Rio de Janeiro e de 22 a 26 de abril de 1987, na Sala Funarte Guiomar Novaes em São Paulo. Em Sampa foram realizadas sessões extras. Os arranjos, em sua

concepção, foram os mesmos, sem os instrumentos de sopro utilizados na gravação. O grupo que se apresentou foi quase o mesmo das gravações. Ficou de fora o Paulinho Mosca, que saíra em janeiro. A direção artística foi de Pedro Paulo Rangel que também criou a iluminação.

A estréia no Rio, se não me engano, foi realizada em duas sessões. A primeira para convidados e a segunda para o público em geral. Não fui à primeira. Nelas estavam as figuras conhecidas da MPB. Fui à segunda sessão. Logo de cara, a Fátima Porto, produtora da Garganta e auxiliar da produção no disco, veio até mim entusiasmadíssima, dizendo dos elogios que o público tinha feito ao show. Citava nomes muito conhecidos; dentre eles, Mário Lago. Disse-me:

- Ele ficava berrando pelos corredores. “É obra de gênio, é obra de gênio!” - contou esfuziante. Tratei logo de por as coisas no lugar.

- Fátima, não se impressione tanto. O Mário me conhece desde menininho. Seu julgamento não é imparcial.

Entusiasmo mesmo foi da cantora Marlene. Deu-me, sem que pudesse me defender, um apaixonado beijo na boca!

Como curiosidade, registro ainda que nos dois últimos dias do espetáculo em São Paulo, fui o iluminador, porque o titular da mesa estava doente e não havia substituto disponível. Bem, conhecia as marcações, mas aprendi a operar a mesa cerca de uma hora antes do espetáculo. Avisei ao Marcos que levasse o show e não se preocupasse caso a luz não “afinasse”, pois quem estava operando era o enfermeiro... No fim, deu tudo certo... acho...

A burocracia e as divergências

A Arco & Flecha administrava a Garganta Profunda. Tínhamos um contador e nós dois, Marcos e eu, cuidávamos da atividade burocrática: receber grana e pagar as despesas; cachês de todos, inclusive, e também das produtoras.

De início, todos nós fazíamos a produção. Depois, se fez necessário ter alguém à parte do grupo. Tivemos como produtores Federica Lanz Boccardo, Norma Dumar e Wilson Taranto, e Fátima Porto.

“Ela”, conta Jorge Sá Martins sobre a última, “produziu uma temporada que fizemos no Teatro de Arena enquanto gravávamos o Braguinha. Esta temporada era às segundas e terças, e num desses dias, cancelamos a apresentação por falta de público - se não me engano. Foi a única vez que isto aconteceu. Esta mesma temporada também rendeu uma crítica super simpática no Jornal do Brasil, que se intitulava ‘Só falta o público’...”

Por causa da burocracia, nos reuníamos demais. E, muita reunião, mais problemas com grana, traz brigas. Houve muitas divergências, aborrecimentos e questões, que criaram algumas polêmicas. Com isso, começou a haver um desgaste na minha relação com o grupo e, mesmo, com o Marcos.

Uma questão polêmica foi a minha proposta para a redução da Garganta Profunda a um quarteto misto, mais um grupo pequeno de instrumentistas. Cheguei a sugerir os cantores. Ficou combinado se pensar melhor no assunto..

Outra questão foi motivada por minha intenção de que se fizessem arranjos e obras originais cada vez mais difíceis, para que a Garganta demonstrasse todo seu virtuosismo nos espetáculos. Neste princípio, foram preparadas as seguintes músicas: De minha autoria: *Noite Ocidental* e *Lar doce lar* (com Luiz Guilherme, estreada no Duerê, um bar na Estrada Caetano Monteiro, 1882, em Pendotiba, Niterói⁴⁵, onde a Garganta se apresentou diversas vezes. Mais tarde, a música foi gravada no segundo disco dos Inimigos do Rei), mais *Arrelias* (com Hamilton Vaz Pereira); *Hey Crocks* e *Yuppie* (do Marcos e Luiz Guilherme, sendo que esta última, cheia de experimentações, acho que nunca foi apresentada); e os nossos arranjos *Pedacinhos do Céu*, *Magoado*, *Yesterday* e *Got to get into my life*. Marcos não queria músicas originais e arranjos muito difíceis. Naqueles dias, demonstrava um esgotamento físico muito grande e desejava ter menos trabalho nos ensaios. Prevaleceu a minha vontade, mas a relação profissional ficou meio abalada

Tempos depois, o que era motivo de divergência foi adotado como padrão, mas eu já estava fora da Garganta Profunda.

No Jazzmania outra vez

Antes do espetáculo na Funarte, o grupo voltou a se apresentar no Jazzmania, casa onde fez seu primeiro show completo. Foi nos dias 26 e 27 de janeiro de 1987, sendo que neste último, estava completando sua centésima apresentação. A casa estava cheia. Foi um belo show. Talvez, o mais belo de minha época. Chamon foi o mestre de cerimônia, o grupo estava com a corda toda e a ordem das músicas em cena foi a seguinte:

1. *Amor em Paz*;
2. *Vatapá*;
3. *Chiquita Bacana*;
4. *Do Cavalo do Bandido*;
5. *Carinhoso*;
6. *Magoado* (Dilermando Reis), original para violão, fiz um arranjo para quarteto feminino composto de Ana Maria, Ju, Fernanda e Katia. Marcos acompanhou ao piano e Nicolau fez um pandeiro vocal;
7. *Pedacinhos do céu* (Waldir Azevedo - arranjo meu). Considero um dos meus melhores arranjos para coro. Polifônico, sem utilizar uma letra, mas sons onomatopaicos, com as vozes abrindo em diversos divisões, com três situações melódicas distintas na primeira parte (melodia principal, melodia intermediária e baixo) e uma clara separação entre vozes femininas e masculinas na segunda parte (os homens fazem um violão), o arranjo é de difícil realização. É para uma verdadeira orquestra de

⁴⁵ Estado do Rio de Janeiro

vozes. A Garganta fez o trabalho brilhantemente. Nesta apresentação, Marcos fez uma introdução ao piano e o coro seguiu sozinho depois. Quase ao final, Marcos retomou o piano, acompanhando o coro. E o coro, que levou a música à capela, continuava no tom que iniciou. Não caiu nem uma coma.

8. *Hey, Crocks* (Marcos Leite e Luiz Guilherme). Bela canção tipo balada, que um dia ainda fará sucesso por este mundo. Teve o excelente solo do Luiz Guilherme, acompanhado do coro e conjunto (piano, guitarra, baixo e bateria);
9. *Tribo* e seguia o intervalo para consumo no bar.
10. A segunda parte teve Luz Neon (somente dia 27, para a despedida de Paulinho Mosca);
11. *Noite Ocidental*;
12. *In between*⁴⁶, gravação original de Judy Garland, com um belo solo de Regina Lucatto acompanhada pelo piano do Marcos;
13. *Meu amor me abandonou*, em suas últimas apresentações;
14. Os Inimigos do Rei com *Anéis de Saturno* e *Mamãe Viajandona*, também se despedindo da Garganta;
15. *Eleanor Rigby*, o hit de Mariângela;
16. *Yesterday* (Lennon e McCartney com arranjo meu para o projeto Beatles) Chamava-o de “*Remember Yesterday*”. Começava com Chamon acompanhado pela guitarra - escrita - de Marcus Lyrio. Seguia com o coro fazendo um tapete, mais baixo elétrico. Havia um crescendo - pouco a pouco - e na segunda parte o coro assumia. Na volta à primeira, entrava bateria e a voz forte de Luiz Guilherme, respondendo em estilo Ray Charles ao solo de Chamon, até o fim, quando tudo diminua e terminava em pianíssimo. A platéia reagia com um urra! E reclamava um pouco, depois, por ser pequeno o arranjo. Antes assim: deixava saudades!
17. *Got to get you into my life* terminava o show para o alto.

Carlos Gardel e Les Etoiles

Fomos convidados para participar do espetáculo “Gardel, uma lembrança” escrito por Manuel Puig. A produção era de Orlando Miranda e Max Haus. A direção de Aderbal Freire-Filho. Nós faríamos os arranjos e a Garganta participaria como cantores e atores. Escolhemos o nosso Chamon para protagonizar Gardel. Tudo certo. Porém, antes deveria haver um teste para que o Puig ouvisse o Chamon cantar e o aprovasse para o papel. Nós (Marcos, Regina e eu) preparamos o Chamon, ensaiando-o exaustivamente. Antes, ele levava uma fita com duas músicas de Gardel com a missão de decorar, imitando e reproduzindo na íntegra o cantar do mito franco-portenho.

⁴⁶ Não consegui apurar o(s) autor(es)

No dia da apresentação no Teatro Casa Grande⁴⁷, além de nós quatro e dos produtores, estavam presentes Manuel Puig e sua mãe, que veio especialmente de Buenos Aires para assistir ao teste. A mãe dele era uma “viúva de Gardel”, ou seja, uma fanzoca tremenda do artista. Trememos um pouco nas bases, mas, fomos à luta.

Com Marcos ao piano, Chamon mandou ver o *El día que me quieras* e mais uma que não me recordo. A mãe do Puig, bastante emocionada, chorou. Estávamos aprovados. No entanto, os produtores acabaram não nos contratando, porque acharam as nossas propostas, para realizar o espetáculo, muito altas. Não eram. Nós teríamos de deixar de nos apresentar pelos palcos e adjacências por um bom tempo, enquanto durasse a temporada do Gardel. A pergunta é: como pagaríamos as nossas contas? Então, contrataram, não o Chamon, mas o Chacon - Thales Pan, para fazer Carlos Gardel e Luiz Antonio Barcos fez a direção musical e arranjos.

Depois disso, em 12 de maio de 1987, o grupo fez um show no Circo Voador⁴⁸, na Lapa, no Rio. E logo após, viajou em tournée pelo Brasil, através do Projeto Pixinguinha da Funarte. Junto com eles, foi a dupla Les Etoiles, composta de dois cantores brasileiros que viviam na França - Rolando Faria e Luiz Antonio. Nesta temporada, a Garganta fez a “Suite das Mulheres” (*Moreninha da praia/Linda lourinha/Cadê Mimi?/A mulata é a tal*), *Copacabana*, *Chiquita Bacana*, *Laura*, *Vatapá*, *Hey*, *Crocks*, *Lar doce lar* e *Arrelias*, de minha autoria e Vaz Pereira. Não fui junto, pois a Funarte não soube como me incluir na viagem. Segundo eles, não havia como justificar a inclusão do meu nome, pois eu não cantava, não regia, não tocava, não cozinhava, não, não e não. Fiquei por aqui, matutando sobre meu destino.

Faço mais um parêntese (que o leitor me perdoe pelo excesso!).

Ensaivamos *Arrelias* na Sala Funarte. Como várias obras minhas, esta também tem muitas versões. A versão em questão foi escrita para voz média solo, quarteto feminino, grupo instrumental composto de piano, guitarra (César Santana no lugar de Marcus Lyrio, que saíra para os Inimigos do Rei), baixo e bateria (Maurício Mader, no lugar de Marcelo Marques que também fora para os Inimigos do Rei) e a intervenção meio que alucinada de um barítono. Regina Lucatto fazia o solo, Ju Cassou, Ana Maria, Fernanda e Katia Lemos, o quarteto que comentava o solo, enquanto que Luiz Nicolau intervinha com algumas frases “bombásticas”.

Nos ensaios, Marcos, ao piano, cuidava do grupo instrumental e eu tentava fazer o mesmo com o vocal. As coisas do meu lado não estavam saindo como devia, então, dei uma de “regente” e fiquei à frente do pequeno coro, procurando mostrar com gestos, as intenções da obra.

No final do ensaio, o Marcos veio com esta observação:

- Gostei de ver você regendo. Você é um regente, cara!

- Meu caro amigo: regente é você que tem coragem de fazer isto em público.

Eu, nem pensar!...

⁴⁷ No bairro do Leblon, no Rio de Janeiro

⁴⁸ Hoje, extinto

Com minha saída, Garganta canta Beatles

Estava cansado. Cansado de reuniões, das atividades burocráticas da Arco & Flecha, das brigas e aborrecimentos. Cansado de passar 24 horas do dia, única e exclusivamente em função do grupo. Cansado de não poder mais compor como queria (praticamente, só escrevia para coro) e com a saúde muito abalada. Decidi sair da Garganta Profunda.

A Garganta estava em Belo Horizonte. Liguei para o hotel onde se hospedavam e falei com o Marcos da minha decisão, irrevogável, de abandonar o grupo. Ele tentou me demover, disse que conversaríamos na volta. Mas foi em vão. No retorno do grupo, em julho, Marcos foi com o Jorge à minha casa tentar me convencer a ficar. Fez propostas, dizendo que eu não precisaria ficar tão presente e que poderia me dedicar mais à composição como queria. Mas eu estava decidido a sair e saí. Combinamos que faria os arranjos e o roteiro para o show dos Beatles e que receberia pelo trabalho.

Em 26 de outubro de 1987, com direção geral de Carlos Gregório⁴⁹ (o Pepê não pode dirigir devido a outros compromissos), o show **Garganta canta Beatles** foi apresentado na praia de Ipanema. Depois, em diversas temporadas, começando no Teatro Benjamin Constant na Urca, com estréia em 13 de novembro de 1987. O evento na praia foi considerado um dos melhores espetáculos do ano pelo Jornal do Brasil e pela Enciclopédia Britânica do Brasil.

Outros grupos vocais

Tinha quase que jurado nunca mais participar de um coral na vida. Escreveria, mas não me integraria a grupo nenhum, quando conheci uma moça de grandes e lindos olhos que veio à minha casa me encomendar uns arranjos. Ela participava de um coral e o grupo queria fazer um show temático e precisava das músicas. O coral já fazia o meu *Natal* e conhecia o meu trabalho. Achei meio inusitado um coral contratar um arranjador. Isto, certamente, não é muito comum por essas bandas. Também não sei se por outras é. Aceitei a encomenda, porque precisava da grana para pagar minhas contas e, confesso, não pude resistir àqueles olhos...

Então, nos dias 18 e 19 de dezembro de 1992, às 19 horas, sob a regência de Ana Maria Gonzalez, o Coral e Tal realizou o espetáculo “Coral é Gil, Gilberto e Tal” Homenagem aos 50 anos do artista⁵⁰ - no Teatro do Museu da Imagem e do Som⁵¹, com arranjos e direção musical deste que vos escreve. Sim, porque eles acabaram também me contratando para esta função.

⁴⁹ Ator e diretor teatral

⁵⁰ Obras de Gilberto Gil, claro...

⁵¹ Rio de Janeiro

Então, recordando os tempos da Garganta na CAL, fiz também uma ligeira direção cênica e armei um roteiro da seguinte maneira:

1. *Aquele Abraço*. Fiz para coro à capela, citando ainda *Samba do Avião* e *Primavera no Rio*. O coro de frente na posição tradicional.
2. *Roda* (Gilberto Gil e João Augusto). Coro à capela, dividido em dois quartetos mistos, cantando de frente um para o outro.
3. *Domingo no Parque*. Para coro à capela cantado em capítulos, como uma novela. Entrava durante todo o espetáculo.
4. *A Linha e o Linho*. Para coro à capela. Começava com as mulheres sentadas em cadeiras em fila lado a lado, apresentando uma introdução a quatro vozes, composta por mim e seguia com os homens em pé, fazendo uma espécie de baixo contínuo e posicionados atrás das mulheres.
5. *Expresso 2222*. Para quarteto vocal masculino à capela.
6. *Refazenda*. O inverso de *A Linha e o Linho*. Os homens sentados, reproduziam uma viola sertaneja e as mulheres em pé, cantando com sotaque nordestino. O arranjo modulava constantemente.
7. *Oriente*. Feito para vozes femininas com uma intervenção no fim de um tenor (Paulo Jorge). Tinha a participação da regente entre os contraltos.
8. *Back in Bahia*. Começava com o som do Big Ben e seguia com o coro à capela.
9. *Não Chores Mais* (*No women no cry*, de B. Vicent, versão de Gilberto Gil). Começava com *All you need is love*, de Lennon e McCartney - com *A Marselhesa* e tudo, com o coro em pé em arco, abaixando-se aos poucos, um a um, e levando a música, sentado no chão, por um tempo, levantando-se no final. Palmas como percussão e acompanhamento foram utilizadas na parte final.
10. *Chiclete com banana* (Gordurinha - arranjo de Adão Ademir e Luis Otávio). Único arranjo que não foi feito por mim. O coro já o apresentava.
11. *Maracatu Atômico* (Nelson Jacobina e Jorge Mautner). Para coro à capela. Utilizava pequenos solos.
12. *Punk da Periferia*. Um rock, com o coro à capela, de óculos escuros (como o diretor musical?), e posicionado em forma de arco e de modo agressivo.
13. *Superhomem - a canção*. Para coro à capela. Era levado pelo coro feminino, acompanhado pelo masculino como um violão.
14. *Deixar Você*. O único que tinha um teclado na introdução e que depois era abandonado. Ana Maria tocou o teclado. O coro levava a música depois à capela.
15. *Vamos Fugir*. Feito para coro à capela e palmas como instrumento de percussão. A “batucada” resultante das palmas era difícil, mas, o coro se saiu muito bem.

Participaram do coro as sopranos: Márcia Coelho, Míriam de Oliveira Martins e Regina Andrea; os contraltos: Carla Gamboa e Elizabeth Azevedo; os tenores:

Paulo Jorge e Marcelo Chaves e os barítonos: Adão Ademir, Almir Pereira e Markinhos Marathayzes.

Ah, sim: descubram quem era a moça dos olhos grandes!

Acrescento, ainda, que os arranjos que escrevi não eram fáceis. Soltei um pouco a caneta, mas o coro, que tirava um belo som sob a regência da Ana, resolveu a coisa com brilhantismo.

Além do Coral e Tal, entre 1994 e 1997, fiz arranjos sob encomenda, para o quarteto masculino Cantores de Cristo (*O mover do Espírito*, de Armando Filho; *Ao único que é digno*, autor desconhecido; *A luz do céu*, idem; *O meu Deus me ama*, idem; *Em Espírito, em Verdade*, idem; *Tu és soberano*, de Ângela Perez; *Tu és fiel, Senhor*, de William Marion Runyan e *Um grande amigo*, de Charles William Fry). O grupo gravou um CD com as músicas, mas não me enviaram um exemplar até hoje. E, entre os anos de 1992 e 1994, para o Quarteto Quatro por Um, egressos do Coral e Tal, composto por Míriam de Oliveira Martins, Carla Gamboa, Paulo Jorge (depois Marcelo Chaves) e Almir Pereira (*Logo de manhã*, de Aristeu Pires Junior; *Meu coração*, de Wladimir M. Araújo; *Como a corça*, de autor desconhecido e *Tu és soberano*, de Ângela Perez). Todos esses arranjos, confesso, não são muito fáceis de realização. O quarteto masculino não resolveu muito bem a coisa (talvez por isto não tenha me mandado o CD...). Mas, o quarteto misto matou a pau! (mas, não gravou um CD...)

Considerações sobre meu modo de escrever para coro

Desde os meus primeiros trabalhos para coro procurei dar toda atenção à obra como um todo. Tenho muita preocupação com os cantores e com cada naipe. Debussy tratava com cuidado as partes de um conjunto ou da orquestra, procurando escrever de modo que cada parte tivesse sentido e não apenas o todo. Então, num quarteto de cordas, embora a linha condutora estivesse com, digamos, o violoncelo, as outras partes, violinos e viola, desenvolviam linhas melódicas com sentido completo. Procuo fazer o mesmo quando escrevo para coro ou para instrumentos. Tenho cuidado no tratamento das vozes internas (tenores e contraltos), tanto quanto das vozes externas (sopranos e baixos).

Procuo respeitar as letras das músicas. Dou preferência pelo coro cantando em bloco harmônico a um estilo contrapontístico, por exemplo. Tudo para que o texto não fique obscurecido por excesso de “melodias com palavras” sobrepostas. Procuo também explorar os recursos oferecidos pelo texto a ser trabalhado, buscando elementos de destaque para criar momentos de contraste e humor, sempre que possível.

Dou tratamento ao coro como uma “orquestra de vozes”, utilizando ao máximo os recursos vocais naturais. Saio da coisa de se usar os sopranos como solistas e o resto como acompanhamento. A “melodia” pode estar em qualquer das vozes. Uso, com freqüência, sons onomatopaicos, imitando instrumentos musicais e similares, como qualquer meio sonoro, de acordo com a necessidade.

Procuro escrever de forma viva e jovial em oposição a qualquer formalismo. Faço uso da harmonia sem entrar no terreno do “absurdo”, isto é, sem exigir intervalos harmônicos e melódicos - principalmente - difíceis de entonação e realização, com resultado final discutível. Utilizo o ritmo com intensidade, brincando e fazendo os cantores brincar com a obra.. Uso o som das palmas como elemento de percussão. Procuro trabalhar com ritmos conhecidos, culturalmente relacionados. Utilizo a tonalidade como base; sou “tonal”, porque entendo não existir, verdadeiramente, a “atonalidade” na arte musical.

E brinco, sempre que for possível, brinco com a música: minha ou não. Quero que o(s) intérprete(s) também brinque(m), pois, entendo a música, a arte, como diversão.

É isso. Por enquanto...

A razão de um sucesso

Andei às voltas com outros grupos vocais. Muitos corais apresentaram e - apresentam - os meus trabalhos (curiosamente devo acrescentar que assisti a pouquíssimos corais cantando meus trabalhos. Algumas obras, nunca escutei.). Mas minha experiência maior foi com dois apenas. Uma experiência de sete anos, praticamente, diretos. E é sobre estes dois que quero tecer minhas considerações finais, a partir de um insignificante dado: o inquestionável sucesso que fizeram. Então, vamos lá.

O que garantia o sucesso do Cobra Coral e da Garganta Profunda eram o som emitido, a descontração e a variedade no repertório.

É difícil escrever sobre o som dos grupos, toda emoção. Então, não vou escrever sobre isto. Por outro lado, a descontração dos corais em cena era visível a olhos vistos. Não era assim porque houvesse algum ensaio prévio, uma ordem do tipo: “relaxem!”, ou uma estética pre-desenvolvida como a que se andou dizendo por aí e chamando erradamente de “coro cênico”. Não, eles eram assim porque assim foram formados; sem opressões, sem limitações às individualidades, estimulando a criatividade sem ser programático. Havia, sim, limitações aos individualismos, principalmente na Garganta Profunda. E nisto, havia muita rigidez por parte da direção. No entanto, havia um cuidado com a parte cênica. Sem nenhuma proposta a ser um “coro cênico”, buscou-se a presença permanente de um diretor de cena. Não a cena teatral, mas a de palco: como se apresentar e se portar num palco. Sim, porque não sei se é possível entender, mas toda pessoa que está num palco exercendo uma atividade artística, está em cena, cantando ou representando. Precisa-se de alguém que cuide disto: um diretor cênico.

E quanto ao repertório, havia os momentos “*Alguém cantando*” e “*Você vai me seguir*”, que faziam as pessoas ficarem com lágrimas nos olhos, os momentos de humor e escracho e os momentos de virtuosismo, que produziam contrastes, constantes e *totalmente controlados*, surpreendendo sempre o público, que nunca podia prever o que ia acontecer em cena.

Além disso, o controle do tempo de duração de cada música e cada momento era bastante rígido. Cito como exemplos, além da história já contada da “palestra” que o Maurício Lissovski fazia na CAL, o momento “Inimigos do Rei” nos show da Garganta. Geralmente, o trio apresentava 2 músicas, com um intervalo entre elas, onde eles faziam as suas brincadeiras de costume. Determinei que não passassem de 2 músicas por causa do “tempo”. Um dia, eles me pediram para fazer 3 músicas. Disse-lhes que não seria conveniente, que 2 músicas davam a medida exata para o número deles. Eles insistiram e eu deixei. No final, vieram me dizer, arrependidos, que eu tinha razão. Eles tinham ultrapassado a medida do prazer e entrado no perigoso “terreno da dor”. A mesma coisa aconteceu no show do Braguinha. Chamon fazia um lindo solo de *Laura*, acompanhado ao piano pelo Marcos. O público - sempre pedia bis. Nós três combinamos que se faria o bis a partir de um determinado trecho da canção, porque *Laura* é uma música longa. Dava certo. Ele cantava a primeira vez, o público pedia bis e era feito, para aplausos e tudo o que se tinha direito. Na penúltima apresentação do espetáculo, na Sala Funarte Guiomar Novaes em São Paulo, Chamon me pediu para cantar a música inteira no bis, que o público pedia, seus parentes e amigos reclamavam. Mais uma vez, consenti, embora o Marcos não tivesse concordado. Ele cantou (como nunca!). O público, entusiasmado, pediu bis. Ele repetiu *Laura* e a reação foi a de uns poucos aplausos... No fim do show, a mesma coisa: ele veio até mim, dizendo que eu tinha razão, bla, bla etc. e tal.

A duração de um momento num show deve ser vista com toda atenção. Também a duração de cada música e do espetáculo como um todo. É preferível que se ouça dizer que o tempo da música, do momento, do espetáculo, era pequeno do que o contrário. Melhor um “Que pena que era tão curtinho!” do que um “Legal, mas, muito longo!” Não se pode deixar que o público fique se mexendo nas cadeiras ou poltronas, que fique se virando para o lado ou procurando saber as horas. Melhor que o público sinta saudade, muita saudade do que viu, ouviu e gostou. Sempre.

Isso tudo garantia o sucesso dos grupos. Mas, não era isso o mais importante. O elemento determinante do sucesso da Garganta, do Cobra Coral, do Coral do Estado de São Paulo, etc. chamava-se Marcos Leite.

Marcos Leite

A idéia de ter um diretor musical num coral à parte do regente, é obra da cabeça criativa de Marcos Leite. Eu jamais quis exercer esta função. Achava ainda que o coral já tinha seu diretor musical, que era o próprio regente. Não precisava de mais um. Mas, o Marcos não pensava assim. Gostava de uma parceria e fez questão de fazê-la comigo, mesmo quando quis me esquivar. Não regendo, nem cantando, inventava, criava. Então, compus, fiz arranjos, roteiros, dirigi gravações, shows, estabeleci estratégias de atuação. Ele me dizia que eu era o ouvido externo do coral.

Sou tímido, quem me conhece sabe disto. Adoro o público e ver meus trabalhos sendo apresentados. Mas, o público e os trabalhos lá e eu cá, de preferência, incógnito. Fujo dos assédios e sempre detestei aparecer em televisões ou rádio. Abri algumas exceções para os jornais, apenas. Ele sabia disso, pois a nossa amizade vinha de muitos anos. Por causa disso, tínhamos alguns pratos entre nós, principalmente na Garganta. Combinamos que, toda vez que fosse necessário aparecer na TV ou em rádio, era ele quem se fazia presente, dando entrevistas e tal. Mas eu não. Ficaria à parte, nas coxias, na rua, em casa - gravando para arquivo os programas, em qualquer lugar menos em público. E assim era feito. Tenho várias fitas com programas de rádio que a Garganta participou até o ano da minha saída. Um desses programas foi o do César de Alencar na Rádio Nacional, que já não era mais o mesmo de antes, mas continuava com o seu “Alô, alô, alô” (“Essa canção nasceu pra quem quiser cantar”...). Por isso, acho que apenas uma única vez estivemos juntos diante de um microfone ou de uma câmera. Foi em Petrópolis que aconteceu uma entrevista nossa numa rádio da qual não pude escapar. Ele me convenceu a ir. Contra a vontade, fui. Detestei e lhe pedi para não repetir. Fui atendido e Marcos, em suas entrevistas, arranjava sempre uma desculpa pelo fato de eu não estar presente.

Durante o período que trabalhamos juntos, rolou muito papo entre nós, muita troca de idéias. Nós nos afinávamos bastante, apesar das diferenças de temperamento e de várias divergências no modo de pensar. Andávamos muito juntos. Marcos estava sempre bem humorado e contrastava com a minha cara fechada. Lembro-me de que, nos primórdios do grupo, quando uma das cantoras da Garganta ficou sabendo quem eu era, comentou:

- Eu o imaginava de forma completamente diferente... Perguntei:
- Achava que eu era meio doidão por causa das minhas músicas?
- É - respondeu, meio sem jeito.

E concluiu.

- Você não parece ser o compositor dessas músicas... Marcos estava presente e veio em minha “defesa”.

- Ele não parece, mas é completamente doido!

Foi um elogio. Ele, não parecia e era completamente doido, “doido” pelos amigos e “doido” por música, música boa.

Era quase que completamente surdo de um dos ouvidos - não sei se o direito ou esquerdo. Quando estávamos juntos, lado a lado, perguntava sempre se aquele era o ouvido bom para poder me posicionar. Apesar disso, tinha ouvido absoluto que também contrastava com o meu, relativíssimo (posso, “numa boa”, fazer uma escala de dó maior partindo de qualquer som...). Brincava com ele, dando petelecos em postes, copos etc. e perguntando que nota era.

- Mi bemol - respondia na agulha. Mas, está um pouco baixo. Talvez não fosse, mas não tem importância. Impressionava quem estava ao redor!

Escrevia seus arranjos de maneira simples e objetiva. E eles funcionavam muito bem. Tocava um piano sem virtuosismo, mas com uma sensibilidade rara. Acompanhava muito bem, criava com facilidade e improvisava que era uma

beleza. Não como um pianista de jazz, mas de forma prática. Durante os shows, “enchia” com seu piano todos os possíveis buracos criados por quaisquer imprevistos - demora na entrada de uma música, por exemplo. Tinha excelente noção do ritmo de um espetáculo. Tocava violão e acordeão. Cantava com facilidade, embora tivesse alguma rouquidão devido ao cigarro. Na falta da entrada de alguma voz numa música, entrava cantando e cobrindo os espaços. Sempre pedia um microfone sobre o piano para voz.

Marcos Leite foi um dos maiores regentes de coro do país. É preciso tê-lo visto nos ensaios, preparando os coros, deixando-os inteiramente à vontade, dirigindo e formando os naipes, inventando os exercícios, dançando enquanto regia e também se divertia com isso. É preciso ter visto os cantores sob a sua regência, cantando soltos, se expressando livremente com alegria e criatividade. É preciso ter visto os corpos e as faces dos cantores em cena. É preciso ter ouvido o som de um coral com Marcos Leite à frente, com toda a vivacidade, todo calor, toda a emoção. É preciso ter ouvido as vozes cantar as obras originais, os arranjos: era música! É preciso ter estado lá, ao vivo.

Não comecei a compor para coro por causa do Marcos. Antes de trabalhar com ele, já fizera algumas obras - como *O Morcego* e *Peça de Confronto (Descontraído)*. Mas, certamente, foi por causa dele e dos seus grupos que desenvolvi uma obra coral. Por estímulo dele, comecei a fazer arranjos. Não somente o estímulo do tipo “faça isto” ou “faça aquilo”, não. Digo o estímulo de presenciar um trabalho composto por eu ser verdadeiramente realizado. Com *Cobras e Lagartos* começou uma parceria que durou cerca de sete anos. Ele foi, certamente, um dos meus maiores intérpretes.

Sim, leitor, Marcos Leite foi também um dos maiores regentes de coro do país, e muito mais: a figura do canto coral mais importante do final do século XX no Brasil. Sem mais, nem menos.

Estivemos em sua missa de sétimo dia, em 19 de janeiro de 2002, na Igreja da Divina Providência, no bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro. Eu e Míriam, mais o Paulo Jorge⁵² e Ângela, que nos levaram. A igreja estava abarrotada. Chegamos atrasados, perdemos muita coisa, mas a ponto de ouvir o grande coro de ex-coralistas dele regido por Regina Lucatto que, levantando a voz para os céus, levava, como nunca ouvido, o *Você vai me seguir*. A igreja completamente emocionada.

Chorei.

⁵² Tenor do Coral e Tal

Coda

Estávamos na Parmê, uma pizzaria em Laranjeiras⁵³, após uma apresentação da Garganta. Vários coralistas, amigos e outros músicos se espalhavam pelas mesas e tomavam o local. O compositor, arranjador e regente Fernando Ariani, irmão do Gustavo, estava sentado ao meu lado, na mesma mesa. Marcos estava em frente, junto com Regina. E Ariani me faz a “clássica” pergunta:

- O que é que você faz na Garganta?

Olhei para o Marcos, que estava escutando - e riu, e respondi:

- Faço a direção musical.

Ele, então, falou:

- Não quer me responder. Tudo bem. Mas, vou lhe contar uma história que você não sabe. Um dia, dois coralistas meus foram ao ensaio da Garganta e viram você sentado, calado e com seus óculos escuros. Ficaram se perguntando o que é que você fazia no grupo. Enquanto isso, o Marcos ensaiava o coral. Lá pelas tantas, houve um pequeno intervalo. O Marcos se aproximou de você e vocês cochicharam. Meus coralistas observavam. O Marcos retomou a regência e o coro mudou o som. Eles ficaram espantados, se perguntando o que é que você tinha falado para o Marcos. Agora, eu pergunto: o que é que você falou?

Olhei para ele e respondi:

- Não me lembro disto, mas, estava fazendo o meu trabalho. E o Marcos completou:

- A direção musical!

A você, leitor, que está lendo estas linhas agora, quero dizer que agradeço a meu Deus toda experiência que adquiri com os corais que participei como compositor, arranjador e diretor musical, e, também, o privilégio de ter trabalhado com Marcos Leal Leite.

Saudades.

* * *

⁵³ Já mudou diversas vezes de nome e de dono...

Carta Canto Coral

Samuel Kerr

Quatro indicadores, creio eu, norteiam meu pensamento em torno do Canto Coral e Regência Coral:

- Regemos porque regemos sempre;
 - Cantamos porque cantamos sempre;
 - Sempre temos uma música nova, desde que estejamos atentos ao universo sonoro que nos cerca e ao fluir de nossas próprias emoções;
 - Estamos sempre aprendendo com o nosso coro (ou com a atividade coral).
- Os cantores podem saber coisas que os regentes não sabem. E vice-versa.

Para esclarecer estes indicadores e expressar minhas experiências em torno desse assunto, vai aqui um dos modos de escritura de uma Carta.

Será que vai dar para soar?

“O que pode ser ensinado
não merece ser aprendido”
(Um provérbio chinês.)

Caros colegas

Outro dia fui solicitado a programar um Curso de Regência Coral. Imaginem a minha dificuldade: Não acredito em Curso de Regência. Regência Coral não se ensina! Quando muito se ensinam padrões de regência, convenções estabelecidas, que foram funcionais em algum momento. Pensei então em criar o curso a partir de momentos, e dentro desses momentos, identificar os procedimentos de regência.

Definidos os momentos, talvez até possamos ensinar os padrões e as convenções que existem por aí, mas sempre atentos, pois padrões podem se tornar padrões, se escrito com T de técnica, risco que as convenções também correm de, no caso, se tornarem contenções. Técnica é um padrão que nos obriga a nos contermos.

A técnica só é útil, quando admirada pelo observador, que identifica assim os procedimentos de outra pessoa que os colecionou ao longo do seu trabalho. Eis a técnica deste cantor, eis a técnica que se produz à maneira daquele maestro, eis o que este regente consegue com sua técnica. É preciso não se conter usando técnicas.

O melhor é a identificação do momento. Observemos como agimos diante e dentro do momento e colecionemos procedimentos (tanto os bem como os malsucedidos). Essa coleção será identificada por outros como a técnica de cada um. Padrões, convenções, conselhos, depoimentos, observações, relatos, vivências, paralelos, a direção e a intensidade dos momentos...isto sim!

Regência Coral é gesto maior que o gesto de reger. É uma tomada de atitude frente à música... É a busca incessante das qualidades do som, em conjunções e disjunções com os silêncios e as sonoridades. É a procura incansável de um repertório. É a identificação de muitas maneiras de cantar. É a habilidade em reunir grupos de cantores. É, acima de tudo, admitir que estudar música significa estudá-la por toda a vida. Esse gesto maior pode até dispensar o gesto de reger, porque no momento em que ele for necessário, tudo já terá sido feito (e muito ainda haverá por fazer). Trata-se, então, da construção de um projeto sonoro.

Sendo assim, penso que não se ensina alguém a reger. É um gesto comum, que os cantores também fazem, não é privilégio do regente. Entretanto, se tornará único e indispensável, quando o gesto tiver um significado musical, resultado de um projeto sonoro. O som, pretendido pelo gesto, é que o torna regência. As qualidades desse som é o assunto mais importante. O gesto, iluminado pelas idéias sonoras. Gosto de lembrar-me da história da professora de uma escola primária que fascinava os alunos quando os dirigia no canto do Hino Nacional, para inveja e desespero da professora de canto orfeônico, pois regia com sua bolsa de alça no braço! Gosto também de contar a história de uma aluna, que descobri ser capaz de reger, quando levou para a aula sua harmônica, conduzindo ao tocar

seu instrumento, os *afretandos*, os *ralentandos*, as *fermatas*, as *dinâmicas*, tudo aquilo que ela era incapaz de reger com os gestos que eu tentava lhe ensinar.

Quem sabe um Curso de Regência poderia ser, então, norteador por momentos. Como seriam escolhidos? Penso que em qualquer ordem. No caso de se produzir um caos, que alguém nele encontre uma ordem. Será que precisaríamos definir o que é “momento”? Acho que não. É melhor que “momento” possa ser tudo o que queiramos, dentro de qualquer tempo e provocado por qualquer motivo. Por exemplo, e já começando, o primeiro momento poderia ser o soar de uma canção.

O soar de uma canção

Que pulsão é essa que nos leva a cantar, que nos une com outras pessoas, que nos induz a lembranças, que nos identifica como povo? Uma canção. Às vezes, um hino, ou um acalanto. Muitas vezes nem soa, murmura em nossa cabeça. Outras vezes, soa na voz de um passante que, de estranho, passa a ser cúmplice. Emerge da multidão nas passeatas, nos jogos, nas comunidades, identificando condutas, embalando idéias, soando segundo a busca invisível de um ideal, de um gesto. A canção, como conseqüência de um gesto, ou o gesto, conseqüência de uma canção, um justificando a existência do outro. A canção oportuna, revelada pelo gesto que se tornou necessário. A canção necessária, revelada pelo gesto oportuno.

Essas duas definições, embora venham de um Dicionário, alicerçam meus pensamentos, aqui. A canção faz parte do universo sonoro que nos rodeia, é a música da nossa ancestralidade. E a voz é o instrumento que a faz soar, às vezes em solo, às vezes a muitas gargantas. O gesto é toda atitude. Antes mesmo de induzir à canção, já foi o motivo fundante da pesquisa que a descobriu. E esse gesto tão carregado de intenções e emoções, no momento do canto pode até ser dispensado, mas concentra tantas atenções que é identificado como Regência e/ou Regência Coral.

Soa a canção. Não! Necessário é que permitamos que ela soe, tal a generosidade do gesto! Como explicar isso? O Regente precisa escutar, ouvir o que se canta, ou mais ainda, deixar soar a canção engasgada na garganta! Só assim o cantor deixará de temer que a sua canção não esteja de acordo com o pensamento do regente, quando esse, ao contrário do que foi dito, fica distante, assumindo poder e autoridade.

Canção: “Designação comum a diversos tipos de composição musical popular ou erudita para ser cantada.” (Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 1986)

Gesto: “Movimento do corpo, em especial da cabeça e dos braços, ou para expressar idéias ou sentimentos, ou para realçar a expressão.”(idem Aurélio)

As pessoas podem não se lembrar, mas guardam no coração emoções que reportam a fatos, fatos esses que, quando voltam à tona, surgem como indícios, vestígios, resíduos de sons e apontam registros importantes de melodias, de canções, sempre disponíveis ao gesto de alguém que esteja atento aos andamentos de uma comunidade. São sons disponíveis, também ao gesto de um regente, agora um pesquisador apaixonado. Gosto de imaginar que a comunidade que mantém um coral, pode ser a grande fonte de coleta de repertórios musicais, veiculando em diversas linguagens suas próprias memórias.

(Visitando, em Lavras, o Instituto Gammon, na sala Pró Memória, em meio às lembranças da atividade musical, a funcionária Lucileine, bibliotecária do Instituto, disse, quando lhe pedi informações a cerca dos corais do Instituto e, tendo à minha frente uma foto antiga do Coral desse mesmo Instituto: “...**Coral é uma arte que está acabando, só na Igreja temos coral...**”. Era o dia 13 de janeiro de 1999. Fiquei muito desapontado!)

Na época em que vivemos, como aponta a história acima, os veículos de comunicação são tão fascinantes que nos mostram recursos, os quais, de tão eficientes, nos distanciam da realidade, nos fazem perder a proporção entre voz e corpo e enfraquecem o Canto Coral como fonte sonora. Outras fontes buscam ser mais atraentes e o Canto Coral tem sido abafado por elas. Mas não seria essa mesma dificuldade em soar e criar sentido, a oportunidade de, mesmo em meio a estas informações sonoras, realizarmos também nossa busca pelos traços específicos de nossa musicalidade em nosso próprio espaço? Não seria essa a maneira de vivificarmos o Canto Coral? Será que um dia o Canto Coral, visto sob esse ângulo, não poderá até ser considerado um dos elementos do paisagismo das cidades?

Aqui me entusiasmo e até penso na recomendação de uma bibliografia básica indispensável: o conhecimento da rua onde se mora e do legado de cada família; a história do bairro onde se vive e a observação da cidade onde o coral ensaia. Bibliografia que se baseia na recuperação sonora e gestual dos menores e dos mais sutis atos experienciais do regente, dos cantores e de tudo o que for relativo ao ambiente circundante.

Veja-se que, quanto mais envelhece o canto coral, mais se nos oferece e está a nos pedir que concretizemos as possibilidades de seu rejuvenescimento, possibilidades estas que, nele, sempre estiveram latentes, pois o canto coral sempre foi uma atividade plural, grávida de significados e, por isso mesmo, perto do eterno. E, como tal, um procedimento poético.

Apenas na aparência, procedimento já esgotado, mas, na verdade, um procedimento artístico fascinante, sempre a realimentar-se a si mesmo...

Acho, e acho sim, e concluo, aqui: o primeiro momento, para tanto, será sempre o soar de uma canção. Ela é a justificativa do convívio vocal, o gerador da construção contínua e poética do canto.

O Ensaio: um dos modos do convívio vocal.

*“Não existem regências diferentes, mas diferentes técnicas de ensaio”
(Robert Shaw em Meadow Book, 1967)*

O próprio ensaio pode ser a razão de existir de um coro e penso que encontraremos para ele um caminho quando não houver mais a preocupação de preparar espetáculos para os outros assistirem (palco/platéia), mas a de conquistar mais cantores, ampliar a convivência e o volume da canção.

É preciso recuperar a capacidade de as pessoas fazerem música, independente do fato de saberem ou não cantar. A convivência coral é sempre terapêutica e capaz de provocar a eclosão de qualidades e vibrações sonoras que definem o repertório escondido dentro de cada pessoa.

Convidar a cantar! Eis aí uma bonita função para o regente! Convidar é diferente de mandar... A figura do regente irritado, superior em seus conhecimentos, não convida ninguém a atuar. Que bom valorizar sempre o menor dos resultados! Atuações não previstas, mesmo quando consideradas erros indicam caminhos em direção ao entendimento do que se pretende ou do que a partitura pede.

O cantor também sabe coisas, outras... O coro sabe, a comunidade sabe. A reunião de cantores é para revelar o que todos já sabem, mas que não têm, ainda, um instrumento sintonizador... Pretender ensinar é ignorar o conhecimento que já existe!

Na dinâmica de ensaio, isto é, na condução do ensaio, as dificuldades na execução da partitura não podem ser consideradas como problemas, (aliás, não gosto de usar esta palavra em nenhum momento). É sempre melhor ter uma solução que um problema. Os cantores não têm por função resolver problemas, ao contrário, devem ser movidos por soluções, que estarão nas mãos do regente e, muitas vezes, na consciência dos cantores. (Demorei muito para entender isso).

No entanto, nem sempre os coros, atualmente, nascem em comunidades cantantes (como acontece em certas Igrejas e em certos lugares onde as pessoas aprendem a cantar desde crianças). Daí ser muito importante o regente saber propagar a alegria em cantar e convidar a todos, como se fosse, e como já dito, um terapeuta da comunidade. Para tanto precisa estar atento ao repertório que rege e às condições de vida da comunidade. E gostar muito de fazer o seu trabalho, de transmitir sua alegria pela oportunidade que tem, sem lastimar estar longe de valores, que talvez tenha aprendido serem necessários à evolução da sua carreira.

“Eu não vou pro Coral, porque o Maestro faz teste e tenho medo de ser reprovado”

“Eu nunca imaginei que poderia cantar!”

“*Eu podia estar lá...*” (um espectador)

Eu sempre recomendo aos meus alunos de regência: antes de você ser chamado de regente ou maestro, identifique sua função como sendo a de um líder. A comunidade, que confia em você, irá atrás, mesmo que você não se intitule maestro ou regente. Você é músico e tem responsabilidades diante da comunidade como articulador dos sons, identificador das capacidades musicais, animador do exercício musical, ativador da memória sonora da cidade e das pessoas. Até regente você pode ser, porque você é um líder. Ao organizar os sons possíveis, você se exercita como arranjador. Ao liderar as disponibilidades, você se exercita como regente.

É como se fosse possível você se olhar, se ver contando uma estória, imitando uma personagem... Tente reparar na riqueza dos seus gestos, não só nas mãos e nos braços, mas em todo o corpo, no brilho dos olhos, no empenho da sua voz, na beleza da melodia de sua fala... É como se você recuperasse um sonho, assistisse a um filme, surpreendesse um flagrante inesperado... Traga esses gestos para o momento da regência... Que sons eles produziram? Que sonhos realimentariam? Que estímulos provocariam nas vozes dos seus cantores? Repare que o seu gesto (um gesto comum) é pleno de fantasia. Observe o gesto; alimente a fantasia; invente o gesto...

Penso que devemos evitar medidas disciplinares, pois provocam contrações musculares no rosto e até no corpo todo. “Cale a boca!”, jamais!

O cantor compreende a orientação, na medida em que o gesto que você usa, ele também o tem e o reconhece. Lembrar-se sempre de que o cantor não tem o discurso musical inteiro, no processo do ensaio; ele depende de você para compreender o texto musical e realizá-lo por inteiro. O ajuste final é do regente, mas, até lá, a orientação foi dada em função das possibilidades do cantor.

O convívio coral é mais importante que o concerto.

Outra atividade básica é a de fazer com que os coros discutam a razão de estarem se apresentando em público. Para mim parece tão claro não haver mais o porquê se apresentar em público com coro. É tão fácil entender isso, mas percebo que os próprios cantores dos corais exigem a apresentação em público. Então, já que vai haver essa apresentação, é preciso haver algum interesse pra quem a vai assistir. Amarremos o programa a um repertório que tenha um mínimo de interesse para aqueles que o assistirão.

Cantar em coral é participar da sua construção e desenvolver essa participação é pertinente e esperado...Portanto, o cantor pode e deve participar. É o instante da descoberta de que tem voz, de que pode construir com a voz e de que, na fala, o potencial criador já existe e quanto mais se fizer dele uso, mais as emoções poderão eclodir sonoramente... Ensaio, um momento para apreender, ao invés de aprender.

E me lembro também que, na minha adolescência, passei a fazer parte de um ritual em casa, que era o de preparação para o ensaio:

“Não era admissível chegar ao ensaio do Coro sem saber as músicas. D. Ondina sentava-se ao piano, Sr. Wick ao lado e eu, do outro. Mamãe contralto, papai tenor e eu baixo e, em trio, passávamos todo o repertório, tirando dúvidas, soando com firmeza as 3 vozes em conjunto.

Chegávamos ao ensaio ‘tinindo’ e eu achava perfeitamente normal ir ao ensaio ensaiado... Quando não me preparava o suficiente, sentia-me encabulado, não colaborador, um peso para o regente...”

(A História da Atividade Musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo, Uma Fisionomia Possível, pg 87. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Artes da Unesp no dia 4 de maio de 2000 e publicada pela Edicon em dezembro do mesmo ano)

Outro comportamento muito importante para o regente é o de não ficar preocupado com o padrão vocal ou o de só pensar em trabalhar com vozes boas ou de ficar lastimando não poder contar com as vozes das quais gostaria. Trabalhar como regente é saber lidar com as vozes à sua disposição.

Antes de dizer qual a maneira de cantar é preciso observar o como os cantores cantam, escutá-los muito e integrar ao canto as muitas variedades das manifestações sonoras ao nosso dispor.

No ano de 1971, em um ensaio com os calouros da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, sem saber como dosar a sonoridade do coro cheio de gente nova e sem saber como deixar em pé “Chegô, chegô”, das Quatro Toadas de Maracatu de Ernst Mahle, gritei: “Cantem do jeito que vocês quiserem!”, como que desistindo diante do impossível. Daí veio a resposta que não sabia possível, um som inesquecível, pela sua aspereza, brilho, volume, autenticidade, texto claro e ritmo preciso, como se os cantores me dissessem: “Não é da sua maneira que queremos cantar, ouça a nossa maneira de cantar”!

Sinta, sempre, as relações entre o corpo e a voz. Nunca perca a oportunidade de se aproximar de um professor de canto ou de um foniatra ou de um especialista em expressões corporais e até de outras artes e espécies de linguagem. Só depois disso pode-se verificar não ser possível os procedimentos dos cantores, dissociados de intenção, atenção e ação.

Agora, sim! Imagino uma atividade lúdica, cheia de prazer, mas de um prazer associado à descoberta do corpo, com suas vibrações e sonoridades. E a voz como decorrência das possibilidades do corpo. A descoberta das possibilidades vocais a revelarem subsídios, ao mesmo tempo concretos e mágicos para a invenção sonora.

Vejam que afirmação conclusiva a de Howard Swann, em 1967, lá em Meadow Brook: “...Considere seus cantores como indivíduos, como personalidades.”

Atenção, regentes, às sugestões sonoras que vocês causam! (ou provocam?) De que forma seus gestos estão atingindo os cantores? De que modo reagem aos seus gestos? Aquilo que ouviram, a partir dos seus gestos, era o que pretendiam?

Seus gestos estão ajudando os cantores a pensarem junto com vocês? Para que estão servindo tais gestos? Conforme os modos pelos quais você orienta, haverá reflexos na voz. Conforme as maneiras como cantam, sua orientação será inspirada por elas.

“Quando nos desenvolvemos como pessoas nos desenvolvemos como cantores”

“Para nos desenvolvemos como cantores é necessário nos desenvolvemos como gente”

“Nosso potencial vocal está condicionado ao nosso desenvolvimento físico e intelectual”

(3 afirmações de Noemi Perugia)

Importante escutar os cantores, mas precisamos, também, desenvolver a escuta interior.

A escuta interior está relacionada à escuta anterior e a tudo o que você aprendeu a escutar, ao longo de sua vida: instantes retidos na memória. E, também à escuta exterior, a tudo o que você tem ouvido ao seu redor. Assim, como à escuta posterior: tudo o que ainda não soa, mas que você já escuta! Sonhar, inventar, pesquisar... E por que não ouvir a voz interior e a sua intuição...? A consciência do trabalho com a comunidade enriquece sempre a escuta interior. Sua comunidade também tem uma escuta. E mais, sua comunidade tem um sonho, escute-o! Assim como o seu projeto sonoro pode ser alimentado por sonhos, o seu gesto comum e consciente pode ser conduzido pelas suas fantasias, que vem sendo criadas e recriadas sempre, mesmo que ainda não as tenhamos deixado emergir...

Ah! Saber ler música escutando interiormente!...

Experimente ser capaz de escutar o som antes que soe, antes que exista...(gosto muito dessa imagem, que pode se transformar em ação efetiva...), pois é tempo para se investir nos sonhos e, curioso, na palavra sonho, a palavra som! É tempo de se investir na comunidade e de inventar sonoridades antes que soem, antes que os possíveis desses sonhos se acabem.

A voz linda que você ouve interiormente, você a tem. Como revelá-la?

Ainda, pensando no ensaio...

Ele começa antes.

Robert Shaw recomendava que andássemos em direção à sala de ensaio no tempo da primeira música a ser ensaiada; que nos dirigíssemos aos cantores falando na mesma pulsação... talvez para evitarmos jogar em cima dos cantores, nossos aborrecimentos domésticos, nossas raivas no trânsito, nossas ansiedades... quanto mais concentrados na música, melhor rendimento no trabalho...

Além desses cuidados, proponho que aproveitemos qualquer som, qualquer atitude corporal, qualquer exclamação, uma historinha ou uma boa notícia, que possa ajudar a construir o clima do ensaio (do encontro, como também gosto de chamar). Começar um ensaio pode ser aproveitar o burburinho que o antecede, como um modo de aquecimento. A imposição de silêncio, neste momento, pode travar a espontaneidade e impedir o leve fruir dos processos vocais. No ranger de uma cadeira, a lembrança de uma linha melódica, a buzina de um carro na rua, a nota inicial do cânon do dia... ou, quem sabe, um fio de conversa, ilustração de boa ressonância na condução vocal...

- **Regemos, porque estamos sempre regendo...**
- **Cantamos, porque estamos sempre cantando...**

Arranjos

Arranjos, não como conjunto de técnicas, mas o arranjo associado ao gesto de regência!.

Quem sabe “Carinhoso”, em Araraquara, poderia ser um exemplo:

Em um Encontro Coral Regional, promovido pelo Coral da Unesp do Campus de Araraquara (SP), os corais, dispostos no corredor subterrâneo sob o pátio principal, começaram a cantar “Carinhoso” em uníssono.

Andando em direção às saídas, começaram a se distanciar e, quando afloraram no pátio, estavam em pulsações diferentes, em sílabas diferentes, frases desconstruídas e alcançaram seus lugares em tonalidades diferentes, criando soluções contrapontísticas surpreendentes! Do uníssono, ao arranjo a muitas vozes, a partir de uma decisão da produção do Encontro.

Sempre, na minha imaginação, se o acaso reunisse execuções isoladas de uma mesma canção, o arranjo já estaria pronto.

E, citando Alice Parker: “...*Cante muitas e muitas vezes a canção antes de fazer o arranjo para evitar (o inevitável) ser infiel a natureza da canção...*”

Os contraltos da Associação Coral Cantum Nobile em 1979, fizeram uma greve, exigindo 60% de melodia, “... *Chega de tum tum tum!*” Frase de um estudante dos tempos do Coral do Centro Acadêmico Oswaldo Cruz: “...*Fui classificado como baixo... no momento em que constatei que os baixos só faziam acompanhamento, fui embora do coral e nunca mais voltei*”.

É preciso não perdermos a oportunidade de ouvir, de descobrir e, depois de refletir bastante, definir como o coral vai cantar a canção: em uníssono? a duas vozes? vozes iguais? desiguais? 3, 4? E outra vez a Alice Parker: “*Melodias cantáveis em todas as vozes, válidas, resultantes da melodia que esta sendo acompanhada*” (1967).

A melodia, quando em uníssono, tem indicadores que modelam a realização do arranjo, quais sejam: os acordes, os procedimentos pedais, as imitações, a limitação das tessituras dos cantores e a amplitude melódica (que distribui a melodia pelos naipes que podem abrigá-la). É importante recolher todas as formas

através das quais a melodia é praticada. Decide-se por uma ou empilha-se todas (vide o delírio do acaso reunindo execuções isoladas). É bom colecionar todas as fontes, fazendo um arquivo, um cancionário.

“...O que impede você de escrever um arranjo? Você não sabe escrever um bilhete?” Frase de Orlando Leite, de 1982, através da qual estimula os regentes a escreverem seus próprios arranjos. Cuidado, aqui, para que a expressão desse grande músico brasileiro não seja lida como um demérito à atividade do arranjador. Muito pelo contrário, o arranjador é um compositor. Assim o considero eu.

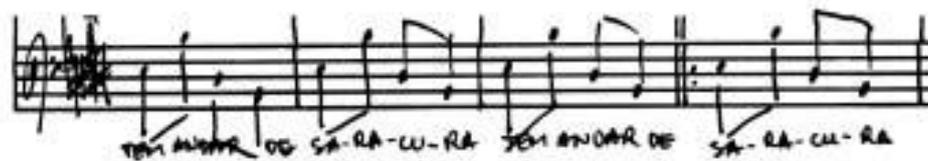
“Meu boi barroso”

Não me lembro mais do porquê escolhi “Meu boi barroso” para fazer um arranjo coral para os estudantes de medicina da Santa Casa, em 1966, mas não me esqueço dos procedimentos que me levaram à escolha das estrofes e conseqüentemente à definição da forma do arranjo.

Colecionei todas as informações sobre a canção e coloquei como abertura, em uníssono, a estrofe que, em todas as versões, era a última: “Hoje é dia de rodeio, de churrasco e chimarrão/ Venham ver a gauchada reunida no galpão”.



Imaginei que poderia caber aos baixos a função de descrever o andar de “saracura” do cavalo “malacara” caminhando pelas harmonias da canção,



enquanto os tenores cantariam um contra-canto, como



A melodia, em terças paralelas, coube aos sopranos em dueto com os contraltos.

1. EU MAN-DEI FAZER UM LA LO DE COU-
MEU CA-VA-LO MA-LA CA-RA TEM AN-

2. EU MAN-DEI FA-ZER UM LA LO DE COU-
EU MAN-DEI FAZOR UM LA LO DE COU-

E, a cada 2 estrofes, vinha o refrão.

MEU DEU PAI- SO MEU DEU PAI- SO O MEU PAI- SO É O MEU DEU PAI- SO
MEU DEU PAI- SO MEU DEU PAI- SO O MEU PAI- SO É O MEU DEU PAI- SO
LA' MEU DEU PAI- SO MEU DEU PAI- SO O MEU PAI- SO É O MEU DEU PAI- SO
di MEU DEU PAI- SO MEU DEU PAI- SO O MEU PAI- SO É O MEU DEU PAI- SO

“Cunhataiporã”

Em 1988, estive 2 vezes em Campo Grande (MS) e, entre um Laboratório Coral e outro, a partir dos exercícios corais praticados no primeiro, e atendendo às sugestões de repertório, fiz um arranjo coral para a música de Geraldo Espindola, “Cunhataiporã”.

O final da letra: “...E descer o Rio Paraguai, cantando as canções que não se ouvem mais” foi o êmulo para a criação do arranjo:

E DESCE O RIO PARAGUAI CANTANDO AS CANÇÕES Q. N. SE OUVEM MAIS

Das harmonias foi surgindo a linha do baixo, em valores largos, lenta e persistente como idealizo a imagem do rio.



E, sobre essa linha, improvisos, muitos sons ribeirinhos, pássaros, vozes ao longe, canções ao vento, como se o barqueiro estivesse ouvindo e, a tudo isso, acrescentasse a sua voz, cantando canções que não se ouvem mais... Os contraltos são o primeiro naipe a interferir com a linha dos baixos, não mais improvisando, mas cantando alturas definidas, com uma ação vocal que poderia ser de qualquer pássaro, inseto ou bicho à margem do rio.



Da mesma forma os sopranos:



E em seguida os tenores:



Tudo conduzindo ao início da melodia, com o nome da canção.

The image shows a handwritten musical score for a choir. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staves. The first staff has the lyrics 'Miu' and 'CUNHATAI FORA'. The second staff has 'CUNHATAI RACHERONAI #U'. The third staff has 'HUÔ' and 'CUNHATAI RACHERONAI #U'. The fourth staff has 'HUÔ' and 'CUNHATAI RACHERONAI #U'. The fifth staff has 'HUÔ' and 'CUNHATAI RACHERONAI #U'. The score includes musical notation such as notes, rests, and a double bar line with repeat dots. There is a small signature 'A||' at the bottom left of the score.

Ao final da música toda essa onomatopéia é retomada, sempre acompanhada pela linha dos baixos, presença constante do rio no arranjo todo, até que o barqueiro desaparece na primeira curva do rio...

"Uma Questão em Arranjo" era o título de uma matéria publicada no primeiro número da Revista "Canto Coral" da Federação Paulista de Conjuntos Corais, em março de 1979 e propunha encontrar uma definição para o que venha a ser arranjo. Na busca de uma resposta os editores pediram a opinião de Olivier Toni, Willy Correa de Oliveira, Oswaldo Lacerda, Damiano Cozzella, Camargo Guarnieri e também a mim, que escrevi o seguinte:

O Canto Coral no Brasil é feito a partir de modelos europeus; o trabalho aqui é condicionado por esse padrão. Tenta-se então fazer com que os coros atinjam uma certa "perfeição", mas sem que se tenha os antecedentes culturais que a Europa tem. O regente divide as pessoas em sopranos, contraltos, tenores e baixos e, armado com os conhecimentos que ele assimilou de alguma escola de canto, passa a trabalhar tecnicamente o seu coro para que ele seja capaz de cantar um repertório que é quase inteiramente europeu. Esse trabalho compromete o coro com alguma maneira de cantar, impedindo que ele descubra e desenvolva uma forma particular de expressão vocal, uma sonoridade própria.

Ao fazer um arranjo, a minha intenção é criar uma peça adaptada às condições vocais específicas de um determinado coro, sem exigir mais do que aquilo que ele possa fazer espontaneamente, sem que ele seja obrigado a enfrentar textos estrangeiros, problemas de estilo ou tessituras que antes nunca precisou alcançar. E partindo sempre de uma linha melódica com a qual o coro se identifique. Se essa identificação se der com uma música do Roberto Carlos, canta-se Roberto Carlos. Porque eu não discuto mais o que é bom ou ruim, se é arte ou se não é arte: o que deve reger a atividade é o verbo gostar.

A Invenção Sonora e a Invenção Coral

A linguagem coral é resultante do encontro de invenções sonoras, invenções estas que caracterizam também a re-leitura que um arranjo faz da música de base. A invenção sonora acontece no momento sutil de nossa experiência. Isto quando acontece o encontro entre as qualidades das múltiplas sensações que o mundo nos oferece e as qualidades dos nossos próprios sentimentos. A criação coral pode girar em torno de apenas um desses instantes ou de muitos deles.

Nesse sentido, a Invenção Coral pode nascer de um exercício de escrita, sem os compromissos do arranjo e sem a forma final de uma composição. Pode acontecer em qualquer instante: durante um aquecimento, em um simples registro de uma idéia musical nova para o coro cantar, poucos compassos, nenhum compasso, apenas esboços de procedimentos, sem começo nem fim. A invenção coral é um bom exercício para tentar viabilizar o sonho (do qual já estivemos falando antes), o vir a ser, o não padronizado. Chega a ser, portanto, um dos recursos que o arranjador tem à sua disposição para trazer, à vezes, um processo de busca, antes que se perca o frescor de uma idéia. É o que diz Aurélio Buarque de Holanda no seu Dicionário, quando esclarece o verbete “invenção” como sendo *“um novo meio ou expediente para alcançar um fim; criação; descoberta”*.

Existem muitos caminhos...

“...para os poetas e artistas que vivem sonhando nos mistérios do som, são cantos todos os ritmos que a natureza expande em seus naturais movimentos...”

(do verbete ‘canto’ do Dicionário de Música Ilustrado de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, 1962)

• Sempre temos uma música nova...

O bom mesmo é transformar tudo em uma grande partitura, sem as ansiedades que nos assomam no preparo de uma apresentação.

É dentro dessa perspectiva, que considero a linguagem coral como uma linguagem/espetáculo: um encontro entre diversas linguagens centradas pela dinâmica dos sons. Entretanto, este encontro pode criar uma infinitude, que precisa ser contida através de uma espécie de “moldura”, uma espécie de traço/limite. Assim, de tudo o que foi captado, pode-se chegar à produção de uma “outra cena”, capaz de enfatizar as marcas específicas da montagem coral desejada e/ou procurada.

Repertório ou Escolha do Repertório

... Uma carta dentro de outra carta, respondendo à Maria Auxiliadora no Caderno de Música da FPCC janeiro/fevereiro de 1981, nº 4, entre cinco opiniões sobre escolha de repertório:

...Não conheço o seu trabalho, mas eu gostaria de dizer a você que não se preocupasse tanto com o repertório que possa existir ou que seja aconselhável para corais iniciantes, se ele é neste ou naquele idioma, mas que você procurasse dentro do seu próprio coro, com a ajuda dos seus cantores, quais as músicas que devem fazer parte do repertório do grupo.

Estão reunidas com você pessoas que devem achar bom cantar em conjunto. Já perguntou a elas o que gostam de cantar?

O ponto de partida poderá ser o canto em uníssono, a consciência da afinação, o uso de vários timbres, a variação de volumes, a expressividade do discurso musical. Em seguida, ou ao mesmo tempo, a descoberta das várias tessituras e suas possíveis junções no transcorrer de uma canção (?). Se você sabe tocar violão, ou pode dispor de um instrumento de teclado, poderá chamar a atenção para os encadeamentos de acordes contidos numa melodia e incentivar seus cantores a improvisar o canto a mais de uma voz. Você também poderá incentivar a improvisação de um acompanhamento rítmico. Além dos percussionistas, deve ter gente que sabe tocar violão ou outros instrumentos. Ponha todo mundo a funcionar!

Será que ninguém da comunidade nunca escreveu uma letra que gostaria de pôr em música? Será que nenhum deles inscreveu-se em alguns dos festivais tão em voga hoje em dia, e não teria uma linha melódica que você poderia aproveitar e ensaiar com o grupo? Será que ninguém se lembra de uma música bem velha que trouxe da cidade onde nasceu e que poderia ensinar para o grupo todo?

Maria Auxiliadora, quando eles estiverem bem treinados em cantar em uníssono ou, quem sabe, bem desinibidos para criar divisões das vozes em harmonia; quando estiverem confiantes do que é possível fazer com a vontade de cantar; quando já tiverem criado acompanhamentos com violão, instrumentos de percussão e outros ou, ainda melhor, quando eles já tiverem criado suas próprias melodias e letras, você verá, então, que será muito mais fácil procurar um repertório. Ou verá que isso é absolutamente desnecessário.

Sucesso!

Mande notícias

A busca do repertório vai ser isso: conscientizar o coro de que ele tem um recado a dar. Qual é esse recado?

E, o caminho que tenho tentado seguir é o de fazer com que os grupos corais, sob a minha direção, discutam o porquê de estarem cantando, o que e

como querem cantar. A partir das respostas, começo a organizar coralmente o repertório que delas surja.

Outro aspecto importante é a observação de que quando escolhemos um repertório, em geral nos preocupamos que seja respeitável, que esteja de acordo com as convenções. E se não escolhemos esse repertório, somos alvo de críticas, esquecendo-nos de que o repertório é o recado do coro e não aquilo que você sabe do repertório coral. É o recado que o coro tem para dar. É aquilo que o seu coro tem a dizer, já que eles (o coro) formam uma comunidade que realiza uma atividade entre si. Aquilo que a comunidade coral tem a dizer - esse é o repertório! Seria oportuno que esse fosse o seu repertório! As pessoas estão reunidas com você, agrupadas com você: que elas querem dizer? Aquilo que as vozes delas são capazes de expressar, esse poderá ser o repertório, ou seja, a Mensagem.

A prática em trabalhar a memória das comunidades revela a surpresa dos cantores por descobrir que os fatos lembrados têm uma importância que nunca tinham percebido, traz a consciência de que são participantes de uma história e que ela não deve ser esquecida e provoca a comparação sempre benéfica e inevitável, com os fatos de hoje, contemporâneos.

Essa prática é um exercício de valorização do que o cantor pensa e do seu papel como agente da história que vive, valorização essa muitas vezes contrária aos padrões estabelecidos, aos quais sempre se submeteu. Ele também vai descobrir que tem mais gente pensando como ele e que é possível estabelecer contactos.

O regente, acompanhando tudo isso se enriquece ao observar o que acontece com os cantores e ao sentir o que esta acontecendo dentro dele!

A memória das comunidades é maior que a nossa possível habilidade em ensinar, dizer como deva ser...

Na elaboração de programas/roteiros em que a memória da comunidade aflora, o coro

RECRIA o momento coral.

RECREIA

RE CRÊ

Outras histórias:

“O Rei chegou!” e “O Estrado”

O Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo tinha um lindo praticável semi-circular, mas durante as férias de janeiro de 1972, esse praticável, ninguém sabe como, foi transformado em andaime para se pintar as paredes da Faculdade. Começamos o ano, sem praticável e sem uniforme também, porque o “redingote” não era mais uniforme, tais as mudanças de uma cantora que saía e outra que entrava e outra que comprava o pano em outra loja e aquela que

levava para a sua costureira, que tinha idéias próprias, sem falar dos vestidos desaparecidos.

Num certo momento eu pedi auxílio de uma outra área. Disse para os cantores do coro: quem conhece um estudante de arquitetura? Um deles apresentou o Rainer Yacob, que fazia a disciplina Programação Visual, na FAU/USP, com o Flávio Império, que era um homem da cena, do visual. Nós não tínhamos mais uniformes, nem estrado, mas nós tínhamos uma música do Chico Buarque, “Ano novo”, que falava de uma cidade miserável que precisava ficar bonita para a chegada do rei. Veio dessa música a idéia do Rainer para a recuperação do estrado e do uniforme.

Foram dois meses de surpresas, ao recebermos, a cada ensaio, as roupas que os cantores estavam descobrindo nos baús das vovós e as tábuas, caixotes e barris, que iam sendo empilhados em um canto da Santa Casa.

As roupas todos escolhiam e experimentavam e se trocavam às gargalhadas; os caixotes eram testados em resistência e os retalhos de pano eram costurados, fazendo-se deles surgirem estandartes lindos. Era o aquecimento vocal e a busca da maneira certa de cantar, conforme o personagem descoberto no figurino escolhido.

Foi assim surgindo o repertório que compôs o programa. “O Rei chegô” começava na platéia, por onde os cantores entravam, carregando as peças do praticável e conversando com o público, conforme a história que seus personagens traziam para contar, até chegarem ao palco e montarem, à vista do auditório, o praticável. “Ano Novo” era a música tema e a abertura do programa.

Muitas lições acerca do comportamento em cena e do conseqüente rendimento vocal.

No ano seguinte, em 1973, o estudante de arquitetura resolveu propor à FAU, na mesma disciplina de Programação Visual, um projeto industrial para o praticável, que seria constituído de módulos, encaixáveis à vontade de cada coral, e lá fomos nós para a FAU testá-los, montando um protótipo e cantando sobre ele. Na disciplina, nota alta para o Rainer mas para o coro um impasse a resolver: o estrado era difícil de se montar e, mais ainda, como nele se portar? Entra em cena, a convite da Marisa Fonterrada, o Milton Carneiro, do Balé Stagium, para trabalhar a expressão corporal e “coreografar” a ação dos cantores no praticável. Disso resultou um espetáculo chamado “O Estrado”, que estreou na I Bienal Internacional de Arquitetura no Prédio da Bienal no Ibirapuera, em São Paulo naquele mesmo ano de 1973.

A “Praça da Sé”

O Coral da Reitoria da Unesp ensaiava ao meio dia e o tempo de ensaio era de uma hora. Mas às 12 horas um carrilhão começava a tocar e era impossível cantar enquanto os sinos badalavam. Para não ter que esperar resolvi fazer o aquecimento vocal, recomendando que os cantores imitassem o toque dos sinos, cantando a nota que identificavam no carrilhão usando a onomatopéia **blém, blom**,

dém, dim, dom, isto é uma consoante seguida de uma vogal até que a vogal era substituída pelas nasais “m” ou “n” imitando a ressonância dos sinos. Os baixos e os contraltos, cantando notas graves, demoravam-se mais nas vogais e na ressonância final; os tenores, com notas não tão graves, representavam sinos mais ágeis e eram imitados pelos sopranos em oitava ou quinta acima, em repiques. Estávamos preparando um programa de Natal e, como um cartão de Boas Festas, abrimos a apresentação reproduzindo os sons do carrilhão. Foi um sucesso! A platéia se identificou com os sinos que ouviam diariamente, assim como os cantores puderam ser fiéis interpretes de um som que conheciam: os sinos da Catedral de São Paulo, na Praça da Sé.

No ano seguinte resolvemos ouvir quais outros sons aconteciam na praça, além do carrilhão ao meio dia. Desse levantamento surgiu uma partitura coral que começava com o arrulho dos pombos, o som das águas das fontes, registrando tudo o que os cantores escutavam, até as manifestações coletivas em atos públicos.

Nessa praça, na cidade de São Paulo, localiza-se o Marco Zero do Estado. Naquela época a Praça da Sé era o endereço da Reitoria da Unesp, Universidade que se espalha por todo o Estado de São Paulo. Um movimento coral começava ali, a estender-se pelos 16 campi da Unesp e, a proposta de ouvir a praça foi ampliada para a audição e registro do som das cidades onde houvesse uma Unidade da Unesp. O âmbito do marco zero tornou-se a amplitude do Coral da Unesp e seu repertório, a memória das comunidades.

Na Capital, o carrilhão da Sé inspira o coral; em Araraquara, o apito da fábrica das Meias Lupo e a música de José Tescari; em Botucatu, a música de Angelino de Oliveira e o traçado do Peabirú...e assim por diante, em cada unidade da Unesp, professores funcionários e alunos iam cantando sob a direção de alunos do Instituto de Artes, fazendo com que a Classe de Canto Coral do Bacharelado em Composição e Regência, que eu dirigia, seguisse um mapa musical do Estado, desde o Marco Zero.

“Pra ganhar café”

Era uma expressão lúdica que eu usava incentivando os cantores, no final do ensaio, a um ultimo esforço de acabamento de uma musica, antes do cafezinho. Essa expressão acabou tornado-se o nome de um programa no qual a Associação Coral Cantum Nobile recordava toda a sua história, todo o repertório, todos os uniformes e todos os cacoetes corais em uma divertida auto-crítica. Uma trilha sonora com antigas gravações do grupo, manipulada à vontade do sonoplasta, acompanhava o coral no desenvolvimento do roteiro do espetáculo, soando ao mesmo tempo em que cantavam outras músicas do programa. Era o coral cantando com ele mesmo, como se a memória do coral quisesse soar, embora, aleatoriamente.

* * *

Em meio a todos esses pensamentos e lembranças, enquanto busco por outros programas (que me foram, também, gratificantes), lembro-me de um conto sufi a respeito de um mestre do humor sábio: **Nasrudim**. Por que não transcreve-lo aqui? Creio que ele poderá acenar para os quatro indicadores iniciais que motivaram a escrita desta carta:

O Mestre sufi vai ensinar e pergunta:
Sabem eles sobre o que vou ensinar?
Nada sabem, Mestre.
Se não sabem não tenho condições de ensinar.
E vai embora.

Convidado a voltar para ensinar pergunta outra vez:
Sabem eles sobre o que vou ensinar?
Com medo de perder o Mestre outra vez, respondem:
Sim, sabem.
Se sabem, não preciso ensinar.
E vai embora.

Instado a voltar, pergunta mais uma vez:
Sabem sobre o que vou ensinar?
Com a intenção de segurar o Mestre, respondem:
Uns sabem, outros não.
Então, os que sabem ensinem aos que não sabem.
E foi embora.

Textos de programas, trechos de críticas e notícias de jornal

“Vesperal Paulistânia”

Em dezembro de 1983, para a inauguração da Estação Anhangabaú do Metrô paulista, o CONDEPHAAT propôs uma intervenção artística na região centro da cidade com uma ação dramática, coreográfica e musical. O roteiro e direção teatral foi de Joana Lopes e coube a mim a direção musical. Vários corais foram convidados a participar cantando em pontos estratégicos como as sacadas da Faculdade de Direito, os terraços do Teatro Municipal, as janelas de um prédio da

Praça do Patriarca, ou conduzindo o público ao longo do percurso da intervenção, seguindo uma Proposta Musical que escrevi no programa do espetáculo chamado “Vesperal Paulistânia”:

E se de repente,
no barulho da cidade,
a gente pudesse ouvir
sino de igrejas,
badalo de bedéis da Faculdade,
pianos dentro das casas?

De repente,
prédios cantando...
sons do Teatro Municipal
vazando pelas sacadas,
esparramando-se
pelo Vale do Anhangabaú

É o andar pela cidade
estimulado
por sons
não mais abafados
por tanta violência.
Sonho de uma nova cidade.

* * *

Em um coral, geralmente, todas as atenções estão voltadas para o regente. Mas na Associação Coral “Cantum Nobile” o regente não quer que isso aconteça, pois iria contrariar os objetivos básicos desta Associação: as criações em equipe, o desenvolvimento social e da personalidade dos cantores e a difusão do canto coral...”que descubram uma dinâmica própria de trabalho”...o tema escolhido para este ano (1977), o rádio, mobilizou o grupo todo, que se subdividiu para, de uma forma crítica, ouvir e sentir toda a programação AM de São Paulo...procurou-se simular, com a ajuda de textos, programas radiofônicos...

(Tirado de uma entrevista para a revista “Música, a nova impressão do som”, ano II.)

No programa impresso de “Silêncio; estamos no ar!” escrevi:

Que nos levou a enfocar o rádio? Que um coral tem a ver com o rádio? Ora! o rádio é um meio de comunicação que atinge a todos. Quem hoje em dia, não tem um radinho de pilha ou um

rádio no carro? Nós, que gostamos de cantar, resolvemos “cantar” o rádio.

(apresentação na UCBEU, no dia 27 de outubro de 1977)

“Uma curtição sobre o rádio no Municipal”

(título de uma crítica publicada na Folha Ilustrada de 14 de março de 1978, assinada por I.Z.):

Quem foi ontem à noite ao Municipal atraído pelos cartazes e anúncios da apresentação do Conjunto “Cantum Nobile” pensando ouvir composições corais de Bach, Beethoven ou Debussy, enganou-se completamente.

Na verdade, sob o comando do maestro Samuel Kerr, um grupo de 20 vozes femininas, outras 13 masculinas realizaram uma autentica curtição sobre programas de rádio. Desde “jingles” de conhecidas emissoras radiofônicas e de televisão, passando por trechos de novelas, programas de calouros e transmissão de um jogo de futebol...Entre um número musical e outro, os integrantes do conjunto levantavam faixas utilizadas em programas de auditório, como “palmas”, “gargalhadas”, “bis” etc. O público, jovem em sua maioria, deu seu apoio à iniciativa e houve grande integração... “Isto é melhor que teatro de comédia. Um barato!”

Texto para o programa da apresentação do Coral Paulistano em 1980 – “No Natal, eu me lembro” – texto esse nunca publicado:

...Mais uma vez, preparar um concerto de Natal/mais uma vez, com tanta correria!/mais uma vez, um coro em cada esquina/ mais uma vez, tradicionais ingleses, franceses, alemães/ mais uma vez, tentar achar uma canção inédita/ mais uma vez, não dar conta das solicitações/ mais uma vez, enfermarias, orfanatos, celas, igrejas, festivais/ mais uma vez as velinhas/ mais uma vez, “Noite Feliz”, “Adeste Fidelis” e o “Aleluia”!/ mais uma vez...

Olhe, se tem que ser mais uma vez, que tal recorrermos a lembranças emocionadas de natais passados que tenham marcado nossas vidas? Quem sabe nos lembraremos de canções nunca mais cantadas, um costume antigo da nossa família, uma história engraçada que valha pena contar, uma tradição da cidade onde nascemos, ou do lugar onde nossos antepassados viveram, coisas que as comemorações de hoje esqueceram... coisas que falem da gente e que possam contagiar quem tiver tempo ou paciência de nos ouvir. Quem sabe, pensarão como nós: “No Natal eu me lembro...”.

Texto para o programa do “Zôo-ilógico”, proposta coral desenvolvida no Sesc Vila Nova (hoje, Consolação), pela Área de Música, em junho de 1985:

Resolvemos observar os bichos e com eles aprender a cantar e, das suas atitudes, recuperar sugestões instrumentais.

Ilógico?

Admitimos que sim. O absurdo poderia ser mesmo a saída que procurávamos.

Nada mais disparatado do que tentar fazer música cercados de quadras de vôlei, basquete, aulas de dança com o som no último volume, competir com a atração da piscina e com a programação de vídeo.

No meio do zum-zum-zum do prédio, cercados da violência da cidade, trazendo nos ouvidos os sons dos fliperamas vizinhos cansados de ouvir o barulho do trânsito, os 200 inscritos na Área de Música do Sesc Vila Nova insistem ainda em cantar e tocar instrumentos de cordas.

Um despropósito?

Parece. Hoje em dia as pessoas esqueceram que podem cantar e só com muita coragem arriscam tocar algum instrumento. É mais lógico ligar o amplificador e ouvir. Ouvir um som preparado em estúdio, com qualidades impossíveis de se repetir ao vivo, e com instrumentos novos ou com antigos amplificados e equalizados.

É lógico que as pessoas digam:

“Cantar? Não consigo”.

“Tocar? Não sei nada de música”.

Mas se cantássemos mesmo pensando não conseguir, ou tocássemos mesmo não sabendo nada de música, será que o próprio estranhamento da situação não nos revelaria uma música possível de ser feita e um prazer de criar som mesmo com a nossa voz precária ou com a nossa maneira rudimentar de tocar?

Disparate?

Os bichos nos ensinam que nem tanto, e os compositores (*) que convidamos foram complacentes diante da falta de bom senso e nos transformaram em grilos, papagaios, sapos, pica-paus, baratas e ratos muito alegres em fazer música.

Ilógico?

Um som ilógico, talvez...

Um zoo-ilógico

Com 200 ilógicos

Um inesperado zoológico.

Samuel Kerr, Coordenador da Área de Música do Sesc Vila Nova.

()Nossos agradecimentos a Hermelino Neder, Mario Manga, Newton Carneiro, Gil Reyes, Péricles Cavalcanti, Zé Rodrix, Zé (Jose Luiz da Silva), Duto e Mauro.*

Texto para o programa de “A estrela” dezembro de 1985:

“Hoje a Orquestra de Cordas e o Laboratório Coral do Sesc Vila Nova cantam e tocam A ESTRELA, isto é, refletem a cerca do próprio homem, sua existência e seu cotidiano”.

O costume de olhar as estrelas é antigo. Sempre nos serviu para auscultar o futuro ou para confirmar o passado: as estrelas contém nossa história. Elas, afinal, são responsáveis pela configuração química do Universo. Elas são um centro de evolução química e por isso mesmo o sonho dos alquimistas... Nós existimos porque existia, antes de nós, uma estrela. Estamos, desta forma, contidos nas estrelas. Todos nós temos componentes das estrelas em nossa constituição física e talvez, por isso, os poetas sempre digam que nosso olhar tem o seu brilho...

Cantar e contar das estrelas não se deve só à passagem do Cometa Halley. Mas sobretudo cantar e contar das estrelas porque elas nos ensinam que temos uma dimensão cósmica...E o Natal, que foi anunciado por uma estrela, indica que temos uma dimensão divina. Assim, será que a estrela não nos aponta hoje um caminho?

(assinado: Área de Música do Sesc Vila Nova)

Nota: nesse programa, apesar de ser Natal, dele nos afastamos como estereotipo musical e só cantamos musicas que falavam as estrelas, das estrelas e nos sentimos dentro das estrelas. Muitas invenções sonoras e, daí, invenções corais nasceram das experiências vividas, seja nos ensaios, seja nos arranjos, seja no momento das apresentações. Penso que isso tem ocorrido em todos os programas que estou registrando, aqui.

Uma notícia de jornal:

“A leitura sonora do céu, por Kerr”

Depois de três pesquisas em torno do som produzido pelo meio urbano, a Área de Música do Sesc Vila Nova apresenta agora o resultado de outra reflexão semelhante: uma leitura sonora do céu. Sob o comando de Samuel Kerr, o responsável por essas novas propostas, o espetáculo “A Estrela” reúne a Orquestra de Cordas e o Laboratório Coral, junto com vários outros coros e grupos paulistas, interpretando um repertório variado. Como na primeira investigação, quando procuraram estudar o som do edifício que abriga a Área, ou nas outras duas – uma em busca das ilações musicais do Bairro de Higienópolis, a outra no Zoológico -, agora, com a passagem do Halley e com o Natal, já que todas as atenções estão voltadas para o céu, a idéia foi observa-lo. ... Com 25 anos de atividade artística,

cansado de mais uma vez comemorar o Natal com músicas tradicionais, ele preferiu então recorrer a dimensões cósmicas e suas relações com o cotidiano.

(Notícia que o jornal “O Estado de São Paulo” criou, deste programa, a partir dos seus editores musicais, no dia 17 de dezembro de 1985.)

* * *

“Dezembros no Municipal”, espetáculo coral sinfônico realizado nos dias 14, 16 e 21 de dezembro de 1979, no Teatro Municipal de São Paulo.

A partir de um convite da Coordenadoria dos Corpos Estáveis desse Teatro, para reger um Concerto de Natal, propus-me um desafio: fazer um levantamento dos concertos realizados nos meses de dezembro desde 1911, ano da fundação do Teatro, com a finalidade de, a partir da observação dos programas de concerto, criar um, para o Natal de 1979 que refletisse tradições, costumes, músicas, aos quais a população da cidade de São Paulo já estivesse acostumada, ou que revelasse como o Teatro comemorava o Natal e o encerramento do ano. Daí o nome do concerto, “Dezembros no Municipal” e seu sub título, “memória em bricolagem”. Foi também definido como um “Concerto-Exposição”, com momentos sonoros e momentos verbais a partir de jornais, eventos natalinos e história da música em São Paulo e mobilizou uma grande equipe de pesquisa e os corpos estáveis do Teatro: a Orquestra Sinfônica Municipal (atuando no palco), a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal (atuando como orquestra interna, atrás do palco), o Coral Lírico, o Coral Paulistano e, ainda um narrador convidado, o ator Carlos Vergueiro.

O crítico musical do jornal “Diário Popular”, José da Veiga Oliveira, assim se manifestou a respeito do concerto, em meio a uma longa manifestação, na edição do dia 20 de janeiro de 1980:

“Foi um espetáculo interessantíssimo, inédito e – o que é mais importante!– planejado, estruturado, montado, dirigido com acerto e inteligência... “Memória em Bricolagem”, sob forma de suíte lítero-musical, em andamentos contrastantes, trouxe à baila um pouco de São Paulo nos últimos sessenta anos, um pouco do Teatro Municipal, suas glórias, sua vida artística, os vultos eminentes que por lá passaram... Também a parte coral funcionou superlativamente bem...o Teatro Municipal transformou-se numa colossal festa de confraternização entre artistas e público... Samuel Kerr comandou o festival de proporções berliozianas com absoluta segurança e mestria...”

“O canto Coral e o Universo Sonoro Contemporâneo”

(Relatório do 2º Painel Funarte de Regência Coral, 1982) e o esboço de uma ego-história (em que pese repetições do que já foi dito aqui)

Gosto muito do canto coral e convivo com ele profissionalmente há 20 anos e, como amador, desde criança de colo, no coral da Igreja dos meus pais. Além de menino cantor nas festas de Natal, participei das manifestações do Canto

Orfeônico em São Paulo, quando era aluno do Instituto de Educação “Caetano de Campo” e, já aluno de piano, ouvia com enorme interesse o coral da Igreja cantando os coros de “O Messias” de Handel, o início da longa trajetória do “Aleluia” na vida coral brasileira. Quando aluno dos Seminários de Música da Pro Arte, acompanhei o início da carreira do Madrigal Renascentista e participei da fundação, em São Paulo, da Cantoria Ars Sacra.

Poderia continuar a enumerar muitos fatos da história recente do canto coral brasileiro, no capítulo paulista que acompanhei, mas creio não ser agora o momento. Entretanto, acho necessário apontar alguns fatos paralelos, em que pese o excesso de testemunhos pessoais, ocorridos no ambiente sonoro em que toda essa atividade coral aconteceu.

Eu me lembro quando chegou o rádio na minha casa. Na Igreja dos meus pais (Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo) há hoje um sofisticadíssimo sistema de amplificação de som, mas houve tempo em que o Pastor não precisava de microfone para falar. O silêncio das ruas de bairro, com galo cantando e apito de trem soando ao longe, faz parte das lembranças que tenho da hoje irreconhecível e barulhenta cidade de São Paulo; os discos de 78 rotações, os 1^{os} long-playing, a inauguração da televisão, o som estereofônico, o transistor, música ambiente, os sinos aposentados por poderosos amplificadores nas torres das igrejas, os radinhos de pilha, as guitarras elétricas, as grandes colunas de som amplificando a produção musical em grandes estádios...

Seria necessário continuar a enumerar muitos outros fatores, modificadores do universo sonoro em que estamos envolvidos e que têm, entre outras coisas, mudado a proporção da nossa voz em relação às possibilidades do nosso corpo... diante das possibilidades amplificadoras, registradoras e transformadoras oferecidas pelos avanços tecnológicos.

Diante dessa inundação sonora; diante da hoje corriqueira possibilidade de “fazer som” com disco na vitrola, fitas cassetes, vídeo-tapes, sintetizadores, órgãos eletrônicos e etc...;diante da imposição da televisão, da música ambiente e, até, do comando da voz misteriosa nos alto-falantes dos trens do Metrô, diante de tudo isso é necessário rever o papel do canto coral, impassível até agora ante as transformações do mundo moderno, indiferente aos novos conceitos de comunicação, inadaptado aos novos espaços arquitetônicos e incensível à nova gramática, que vem sendo organizada pelas exigências auditivas da população, que não sente mais necessidade de ir ouvir música através daquele instrumento de música, exclusivo e único produtor de som que, além da banda, da orquestra e dos instrumentos solistas, e que se chama coro, só podia ser ouvido, ao vivo, em lugar especial e com muito respeitoso silêncio.

Urge ouvirmos, vermos e experimentarmos o que está acontecendo ao nosso redor, na busca da “consciência” das próprias modificações perceptivas, que estamos sofrendo em função do ambiente e que nele estamos provocando.

Sendo assim, acho redundante a criação de grupos corais que imitem os modelos sonoros dessa sociedade eletrônica ou que entrem em competição com os novos veículos. Mas, talvez seja mais importante revalorizarmos o aspecto lúdico desses agrupamentos e recuperarmos o prazer de cantar. Quem sabe, poderíamos, assim, garantir uma constante recuperação da sensibilidade vocal. E, nesse

momento de quebra do automatismo, atingir uma clara apreciação das transformações perceptivas, pelas quais tem passado nossa sociedade.

Encerro aqui a carta, na esperança de tê-la feito soar.

Cordialmente, Samuel Kerr
São Paulo, dezembro de 2003.

* * *

Ensaaios

olhares sobre a música coral brasileira

No mundo contemporâneo, além da formação técnica e musical, outras competências começam a assumir grande importância na formação do regente. Liderança, visão de futuro e otimização do tempo são algumas delas, bem como a capacidade de entender o contexto da comunidade onde seu coro está inserido.

No Brasil, tal contextualização foi gerando uma atividade coral de características muito particulares, num processo que se intensificou dramaticamente nas últimas duas décadas do século XX.

Neste livro, três regentes e um compositor que participaram ativamente desse processo contam parte de sua experiência, em textos objetivos e de fácil leitura. **Elza Lakschevitz**, entrevistada por Agnes Schmeling, fala de seu trabalho pioneiro com coros infantis, bem como do Projeto Villa-Lobos, da FUNARTE. **Nestor de Hollanda Cavalcanti** descreve sua convivência com o sempre inovador Marcos Leite. **Carlos Alberto Figueiredo**, comemorando 30 anos de carreira, comenta detalhes da formação e da função do regente. Por fim, **Samuel Kerr** escreve uma instigante carta aos regentes do Brasil.

Trata-se de uma reflexão indicada não somente para regentes corais, mas para todos os educadores brasileiros.

Organização: *Eduardo Lakschevitz*