

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
CENTRO DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**LUCAS NUNES**

**A PERCEPÇÃO DE CORISTAS SOBRE A IMPORTÂNCIA DA ARTE CÊNICA**

**CAXIAS DO SUL**

**2019**

**LUCAS NUNES**

**A PERCEPÇÃO DE CORISTAS SOBRE A IMPORTÂNCIA DA ARTE CÊNICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Ma. Suelen Matter.

**CAXIAS DO SUL**

**2019**

**LUCAS NUNES**

**A PERCEPÇÃO DE CORISTAS SOBRE A IMPORTÂNCIA DA ARTE CÊNICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música pela Universidade de Caxias do Sul.

**Aprovado em** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Ma. Suelen Scholl Matter

Universidade de Caxias do Sul - UCS

---

Prof. Me. Vitor Hugo Rodrigues Manzke

Universidade de Caxias do Sul - UCS

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e oportunidade de estar em constante evolução e aprendizado...

Aos meus pais, Ana Maria Dall' Agnol Nunes e Claudir Nunes, por todo amor...

Aos meus irmãos Grasiela, Elizandra e Jocel José Nunes, pelo apoio e fraternidade...

Ao meu namorado, Moisés Mazzarolo, por me acolher quando eu não sabia sequer afinar...

À minha mestra, Izabel Cristina da Silveira, por me mostrar o poder da arte...

À minha dinda musical, Franceli Zimmer, por acreditar em mim e me ajudar a evoluir...

À minha professora, Tatiéli Bueno, pela inspiração...

À minha orientadora, Suelen Scholl Matter, pelo carinho, paciência e ensinamento...

À Cia Teatral Tem Gente no Palco, por me tornar um ator...

Ao Coro Municipal Adulto de Veranópolis, por me tornar um cantor...

Aos coristas entrevistados, pela disponibilidade em participar...

A mim, por acreditar que eu era capaz...

A todos que, de alguma forma, auxiliaram na produção deste trabalho...

## RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo estudar a percepção de coristas do Coro Municipal Adulto de Veranópolis sobre a importância da arte cênica para o canto coral. Foi realizada uma pesquisa qualitativa através de um estudo de caso e de entrevistas semiestruturadas com coristas que possuem uma vivência cênica nesse grupo há seis anos. Assim, com a coleta, análise e contextualização dos dados obtidos a partir das percepções dos coristas, foi possível responder o questionamento: *de que forma os coristas percebem a importância da Arte Cênica na prática coral?* O resultado foi a constatação de que os cantores entrevistados reconhecem a arte cênica como um recurso de expansão de conhecimento importante para o cantor, capaz de atingir níveis cênico-expressivos de autoconhecimento e técnico-musicais.

**Palavras-chave:** Canto Coral. Arte Cênica. Coros Cênicos. Parâmetros técnico-musicais.

## ABSTRACT

This research has as objective of study the perception of choristers of the Municipal Choir of Veranópolis about the importance of the dramatic arts for the choral singing. A qualitative research was carried out through a case study and semi structured interviews with choristers, who have a scenic experience in this group for six years. Therefore, with the collection, analysis and contextualization of data obtained from the choristers' perceptions, was possible to answer the question: *How do choristers realize the importance of scenic art in choral practice?* The result was the realization that the interviewed singers recognize the scenic arts as an expansion of important knowledge resource for the singer, capable of reaching scenic-expressive levels, of self knowledge technical-musical.

**Keywords:** Choral Singing, Scenic Art, Scenic Choirs, Technical-musical Parameters.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trecho da música Curió do Bico Doce .....	38
Figura 2 – Refrão da música Jesus Cristo .....	39

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2 O CANTO CORAL E A ARTE CÊNICA</b> .....	<b>12</b>
2.1 DALCROZE: APRENDIZADO MUSICAL ATRAVÉS DO MOVIMENTO .....	12
2.2 O CANTO CORAL E SUA TRANSIÇÃO PARA CORO CÊNICO .....	14
2.3 A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA DA ARTE CENICA PARA O CORISTA.....	17
<b>3 METODOLOGIA DE PESQUISA</b> .....	<b>20</b>
3.1 PESQUISA QUALITATIVA .....	20
3.2 O ESTUDO DE CASO .....	21
<b>3.2.1 Entrevista</b> .....	<b>22</b>
<b>4 O CORO MUNICIPAL ADULTO DE VERANÓPOLIS</b> .....	<b>26</b>
4.1 A EXPERIÊNCIA E VISÃO DA REGENTE ACERCA DA ARTE CÊNICA .....	28
4.2 O TRABALHO CÊNICO DO CORO MUNICIPAL ADULTO DE VERANÓPOLIS .....	30
<b>5 PERCEPÇÃO DOS CORISTAS ACERCA DA ARTE CÊNICA</b> .....	<b>33</b>
5.1 AS PRIMEIRAS PERCEPÇÕES.....	33
5.2 AFINAÇÃO .....	37
5.3 RESPIRAÇÃO .....	40
5.4 RITMO .....	42
5.5 TEXTO.....	46
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>50</b>
<b>APÊNDICE A - ENTREVISTA USADA NA COLETA DE DADOS COM OS CORISTAS</b> .....	<b>53</b>
<b>APÊNDICE B – ENTREVISTA USADA NA COLETA DE DADOS COM A REGENTE</b> .....	<b>54</b>
<b>APÊNDICE E – DOCUMENTOS DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE ÁUDIO</b> .....	<b>55</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa abrange o estudo da percepção de coristas do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, Rio Grande do Sul, tendo como objetivo compreender de que modo os coristas percebem e mensuram a importância da arte cênica para o canto coral.

Este trabalho visa contribuir para a discussão e reflexão do assunto por parte dos regentes e dos educadores musicais e para estimular os coristas, regentes e preparadores vocais para a valorização da importância da arte cênica e aplicação dela para o canto coral. Sendo assim, o problema de pesquisa é: *“De que forma os coristas percebem a importância da Arte Cênica na prática coral?”*.

Quanto à abordagem, foi utilizada uma pesquisa qualitativa por intermédio de um estudo de caso, de forma a serem utilizadas entrevistas semiestruturadas para a coleta de dados acerca das percepções de 14 coristas entrevistados, que estão imersos no trabalho cênico-vocal do Coro Municipal Adulto de Veranópolis desde a sua consolidação como coro cênico. O interesse do autor pelo tema está conectado ao meio musical em que o pesquisador está inserido, bem como a arte cênica que se conecta ao seu ramo profissional. Além disso, ressalta-se que a escolha pelo grupo coral se deu por meio de amostragem por conveniência, já que o grupo possui seu trabalho cênico-vocal há seis anos, sendo um tempo de imersão viável para colher percepções relevantes à pesquisa por parte dos coristas e, assim, definindo um recorte do nicho a ser estudado. A presente investigação baseia-se na técnica definida como estudo de caso e utiliza-se de entrevistas semiestruturadas como um caminho para o levantamento de dados.

Desta forma, a pesquisa está organizada em quatro capítulos. O primeiro explana as primeiras discussões acerca da relação da música e do movimento como uma forma de embasar as descobertas subsequentes e expõe ao leitor as relações entre o canto coral e a arte cênica através de um percurso histórico que aponta a importância desta como uma ferramenta beneficiadora para o corista, abordando também o processo de transição do canto coral para coro cênico.

No segundo capítulo, é apresentada a metodologia de pesquisa e as ferramentas de coleta de dados, enquanto no terceiro é retratado um panorama do trabalho desenvolvido pelo Coro Municipal Adulto de Veranópolis e de sua proposta cênica, sob a regência da fonoaudióloga, cantora e preparadora vocal, Franceli Zimmer. Além disso, é abordada a experiência cênico-musical da regente, explanada sua visão acerca da importância da arte

cênica para o canto coral e apresentado o desenvolvimento do coro sob a direção cênica de Manuela Guerra.

Por fim, o quarto capítulo apresenta, contextualiza e analisa as percepções dos 14 coristas entrevistados do Coro Municipal Adulto de Veranópolis acerca de sua experiência cênico-musical durante o período de seis anos. Para a análise dos dados coletados, a presente pesquisa qualitativa buscou se embasar na literatura, dialogar com as visões técnicas da regente, Franceli Zimmer, e comparar os dados percentuais obtidos a partir das colocações dos coristas acerca de sua vivência no coro.

## 2 O CANTO CORAL E A ARTE CÊNICA

Neste capítulo, será apresentada a história do canto coral e sua relação com a Arte Cênica. Serão expostas as primeiras discussões acerca da relação da música e do movimento, as quais provém das reflexões do pedagogo musical Émile Jaques-Dalcroze. Este capítulo conceitua o canto coral e apresenta um levantamento de informações que indicam a transição do canto coral para coro cênico por meio da influência dos regentes Samuel Kerr e Marcos Leite. Por fim, em uma terceira seção, é manifestada a importância da prática da arte cênica para o canto coral por meio de apontamentos de autores que nutrem aspectos importantes desta relação cênico-vocal.

### 2.1 DALCROZE: APRENDIZADO MUSICAL ATRAVÉS DO MOVIMENTO

No cotidiano, muitas situações estão ligadas ao movimento, isto é, a Terra gira, pela translação, ao redor do Sol; a Lua coloca-se, a todo o tempo, em rotação para com a Terra; o vento, inevitavelmente, corre em busca do seu caminho pelas definições da Rosa dos Ventos; as ondas, por sua vez, movimentam-se para frente e para trás sem parar e a chuva cai do céu em forma de gotas que se moldam e se transformam conforme trilham o seu destino. Assim, é possível considerar a presença do movimento também no âmbito artístico. Isto é, ao observar a relação da arte para com o sujeito, nota-se que tudo ao redor do artista está inteiramente conectado a um movimento físico e/ou ideológico. Pensando por tal viés, no momento em que o som sugere a produção do movimento, bem como a caixinha de música está para a bailarina que sobre ela dança, tem-se como resultado a performance. Por outro lado, ao analisar o caminho inverso, isto é, quando o movimento estimula a criação sonora, como no momento em que o pianista dança com seus dedos sobre o piano, assim encontra-se como resultante a música.

O pedagogo musical pioneiro a propor um pensamento acerca da música e do movimento foi Émile Jaques-Dalcroze que, seguindo esta linha reflexiva, colocou em pauta pela primeira vez a ideia de que as relações da música para com o sujeito não advêm somente do ouvido, mas também de outras partes do corpo. Assim, Dalcroze afirma que:

Concluí que, em música, tudo aquilo que é de natureza motriz e dinâmica, depende não somente do ouvido, mas ainda de um outro sentido, que pensei de início ser o senso tátil, já que os exercícios métricos efetuados pelos dedos favoreciam o progresso do aluno. Entretanto, observei as relações nas outras partes do corpo além das mãos, necessárias ao tocar piano: movimento do pé, oscilações do tronco e da cabeça, a movimentação de todo o ser, etc., o que me levou logo a pensar que as sensações musicais, de natureza Rítmica, revelam um jogo muscular e nervoso de todo o organismo (DALCROZE, 1965 [1920], p. 2 *apud* PICCHIA, 2013, p. 76).

Ainda no século XX, Dalcroze já percebia a existência de uma conexão entre a música e o movimento que, mais tarde, apareceria também no âmbito do canto coral. Assim, a música, ao ser atrelada ao movimento, já pode ser percebida como um caminho para o desenvolvimento da consciência corporal e uma ferramenta de expressão deste conhecimento.

Segundo MARIANI (2012, p. 27), “por questionar a relação entre música e movimento através da interação espaço-tempo-energia, o Método Dalcroze despertou interesse no meio artístico, sobretudo entre dançarinos e dramaturgos”. Mesmo ainda não utilizando o termo teatro e/ou arte cênica, Dalcroze já identificou a relação entre a música e o movimento e expressou tal conexão em seus relatos, bem como abaixo:

Eu estou em busca de um sistema de educação musical no qual o próprio corpo irá fazer o papel de intermediário entre sons e pensamento, tornando-se sincronicamente o meio direto do nossos sentimentos – sensações aurais sendo reforçadas por todas aquelas que são chamadas à existência pelos múltiplos agentes de vibração e ressonância que repousam dormentes nos nossos corpos; o sistema respiratório pontuando o ritmo das palavras, dinâmicas musculares interpretando aquelas ditadas pelas emoções musicais. (DALCROZE, 1988 [1921], p. 8 *apud* FERNANDES, 2010, p. 10).

Ainda em relação as colocações de MARIANI (2012, p. 29), a autora faz apontamentos em relação ao inconformismo de Dalcroze em relação ao modo mecânico e estéril com que os alunos aprendiam música. Segundo ela, tal inquietação e o contexto de mutação que a arte sofria no período do século XX foram um ponto de partida para que o pedagogo suíço buscasse caminhos “que fizessem com que o aprendizado musical passasse pela experiência corporal”. Com isso, a partir de seus apontamentos, é que se “abriu as portas para uma profunda revolução ideológica no campo da educação, influenciando não somente toda uma geração de educadores musicais, como também dançarinos e dramaturgos”.

Revisando, também, os pensamentos de Dalcroze acerca desta relação, SANTOS (1985, p. 190) compreende que o movimento, atrelado ao fazer musical, pode ter a capacidade de gerar influência no resultado musical do indivíduo ou do grupo pela oportunidade de recursos que podem contribuir para a compreensão do texto musical e, indo mais além, até

mesmo de trechos rítmicos e melódicos. Então, a autora menciona a visão do pedagogo suíço, ao afirmar que:

Jacques-Dalcroze redimensiona a educação musical, concebendo-a como um tratamento que reintegre corpo e mente. (...) Ele propõe uma educação musical baseada na audição (escuta consciente), entendendo-se que esta se dá através da participação de todo o corpo, da ativação do sistema nervoso, num cultivo de “sensações táteis e auditivas combinadas”. (...) Parte do pressuposto de que os “sons são percebidos por outras áreas partes do organismo humano além do ouvido”. (SANTOS, 1985, p. 190)

Assim, após perceber que a relação da música – aqui abordada no âmbito do canto coral – e do movimento – tomado aqui por um viés teatral – já é reconhecida e estudada desde o século XX por Dalcroze em sua busca por complementar seu trabalho de educação musical, abrindo o seu olhar para a influência que o movimento provocava em seus alunos. Compreende-se, então, que a música está, inevitavelmente, atrelada ao movimento e que ele pode gerar resultados diferentes no fazer musical, dependendo de sua abordagem.

## 2.2 O CANTO CORAL E SUA TRANSIÇÃO PARA CORO CÊNICO

Depois de algumas reflexões acerca da relação entre a música e o movimento, tem-se a prática do canto coral como um caminho relevante de expressão musical e cultural e um meio de proporcionar educação musical como uma ferramenta de integração social e de autoconhecimento, bem como apontam CARMINATTI e KRUG (2010, p. 86) ao afirmarem que “cantar é um fenômeno cultural, social e histórico que promove comunicação e expressão do ser humano e de sua cultura. É, ainda, um fenômeno psíquico, integrador, que envolve processos cognitivos”. Além disso, pode-se dizer que o canto coral, além do desenvolvimento técnico-musical, em uma visão baseada em SCHAFER (1991, p. 279), é o exemplo mais pleno de comunismo que o homem já atingiu até o momento, afinal, segundo ele, as vozes têm a capacidade de se mesclarem e se relacionarem de forma semelhante, independentemente de suas características individuais. Vinculando-se a isso, é possível refletir sobre a competência do canto coral em estimular uma conexão entre os cantores, sejam eles de camadas socioeconômicas e culturais diferentes e, também, de níveis de conhecimento musical distintos.

Entretanto, ao analisar mais a fundo, entende-se que, mesmo todos mantendo sua relação social, nem um dos coros e suas ideologias integram-se da mesma forma, isto é, cada um, por sua vez e por suas formações, desenvolve características únicas daquele grupo e de

suas escolhas técnicas e estéticas. Assim, tem-se, então, a visão de FIGUEIREDO (2003, p. 3) acerca de tal proposição, quando afirma que “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”.

Tecnicamente falando, a prática está ligada ao saber musical e a expansão dos conhecimentos musicais, isto é, do saber vocal, harmônico, melódico, rítmico, teórico, dentre outros. Por isso, vale pautar que a prática do canto coral permite ao indivíduo que a ela está conectado a aprimoração os conhecimentos musicais adquiridos ao longo do tempo de estudo e refinação de sua apreciação artística, tornando-o mais crítico em relação a arte como um todo. Além disso, ela propicia o trabalho em equipe e a socialização, bem como os psicólogos Carminatti e Krug apontam:

Dentre as várias possibilidades de trabalho musical em grupos comunitários, pode-se citar o canto coral como um veículo de disseminação das prerrogativas atribuídas à música, como, por exemplo, maior socialização, desembaraço, trabalho em equipe, ajuda na organização e sincronia no trabalho ou no divertimento, comunicação, concentração (autodisciplina) e autoconfiança dos membros participantes da atividade. (CARMINATTI; KRUG, 2010, p. 85)

Segundo os autores, entende-se que o canto coral, além de todo aparato técnico-musical é, também, uma importante ferramenta de integração social que culmina no desenvolvimento do autoconhecimento, afinal, a voz é algo que surge do âmago do indivíduo e do trabalho em equipe, pelo fato de ser um exercício realizado de forma coletiva.

Indo mais além, segundo COSTA (2009, p. 85-86), o canto coral brasileiro sofreu transformações ao longo do tempo, culminando numa maior valorização da arte cênica no canto coral através do trabalho de Samuel Kerr e Marcos Leite que, pela visão da autora “[...] com muita competência e criatividade, ajudaram a introduzir elementos cênicos de alto apelo expressivo ao canto em grupo”. Segundo ela, os regentes Samuel Kerr e Marcos Leite foram divisores de águas para a construção da ideologia do coro cênico.

Tais regentes também são reconhecidos por outros pesquisadores, como BUCCI (apud MULLER e FIAMING, 2013, p. 170) ao apontar o trabalho de Marcos Leite junto ao Coro da Cultura Inglesa (premiado no *Festival de MPB Shell*<sup>1</sup> com a música *Cobras & Lagartos*) como referência de trabalho para outros grupos corais que, após tal premiação,

---

<sup>1</sup> Foi um festival transmitido pela Rede Globo de Televisão entre março e setembro de 1981.

passaram a seguir a mesma proposta, modo que “sinalizava que o novo chegara. Ventos inaugurais voltavam a inflar a música coral” (IBIDEM, p. 170).

Além disso, segundo o artigo de MULLER e FIAMING (2013, p. 169), a partir da influência de Samuel Kerr e Marcos Leite, outros grupos de trabalhos corais buscaram assemelhar sua performance às propostas deles. Para expressar isso, apresentam a visão de Celso Branco no *V Encontro Brasileiro de Coro Cênico*<sup>2</sup>, quando apontam que:

Celso Branco, pesquisador em história da música, arranjador do grupo do “Os Men the Sá” e um dos debatedores do painel, lembra que o coro cênico surgiu nos anos 70 e 80, quando dois maestros - Samuel Kerr e Marcos Leite se destacaram no cenário nacional por incluírem linguagens cênicas nas apresentações dos corais (OVERMUNDO<sup>3</sup> apud MULLER; FIAMING, 2013, p. 169).

Já em relação a Samuel Kerr, MULLER e FIAMING (2013, p. 172) apontam que ele é “considerado por Marcos Leite e por muitos regentes e arranjadores como um dos pioneiros desta nova abordagem coral”, referindo-se ao uso da arte cênica como ferramenta para o canto coral. Além disso, apontando as dificuldades do contexto brasileiro quando essa nova modalidade de canto coral surgiu, eles expõem que Samuel Kerr “resolve tirar a toga, colocar outra roupa no coro, questionar sobre a posição do coro, sobre o local aonde este grupo irá se apresentar, e tudo acaba trazendo uma consequência visual diferenciada”.

Por fim, MULLER e FIAMING (2013, p. 173) ainda geram a hipótese de que a evolução do canto coral foi algo gradativo, mas não intencional, de modo que, segundo eles, “a história foi marchando a passos lentos, os grupos foram desenvolvendo novas táticas de execução, surgiram, aos poucos, ideias para resolver problemas de sonorização, de local de apresentação, de especificidade vocal dos grupos”.

Desta forma, entende-se que o canto coral se aproximou de outras vertentes artísticas, como o teatro. Provando tal relação, PUEBLA (2004, p. 169) sustenta que o primeiro encontro que a plateia tem com o coro acontece de forma visual e complementa sua colocação ao apontar que todos os coros, ao se apresentarem, são cênicos pelo fato de estarem em cena. Conectado suas ideias com tal visão, Marcos Leite (apud ALFONZO, 2004, p. 211) firma que “o coro entrou em cena, minha amiga, é coro cênico. (...) Você pode até ter uma postura cênica tradicional: botar o coro todo de pé cantando, imóvel, mas, saiu da coxia e botou o pé no palco, ou seja lá onde for, mostrou a cara, é cênico”.

---

<sup>2</sup> O encontro é uma promoção do Coro Cênico Bossa Nova, originário da cidade de Ribeirão Preto, e também da Secretaria Estadual de Cultura da cidade de São Paulo.

<sup>3</sup> É um site colaborativo direcionado para a cultura produzida por brasileiros, especialmente a que não possui a devida expressão pelos meios de comunicação tradicionais.

Baseado em tais apontamentos, que sustentam que todo coro que está em cena é cênico, pode-se dizer que é fundamental ter cuidado para com o uso dos recursos cênicos de modo que, como aponta COSTA (2009, p. 92), o coro não assuma uma postura cênica meramente por se utilizar de um gestual com as mãos, por exemplo, para sublinhar o texto que está sendo cantado. Desta forma, a autora ainda expõe que a ferramenta cênica, inserida no canto coral, resulta no coro cênico uma vez que este recurso “promova o enriquecimento da experiência coral e da comunicação entre cantor e plateia, além do crescimento pessoal” (IBIDEM, p. 89). Indo mais além, vê-se em COELHO (2001, p. 12) a ideia de que o cantor, ao executar uma obra, torna-se um interprete e este, por sua vez, uma personagem. Por fim, COSTA (2009, p. 89) aprofunda-se na visão de Helena Coelho ao dizer que o ato de teatralizar um espetáculo e/ou uma obra, isto é, de utilizar-se de recursos cênicos no canto coral, é aquele que gera elementos extras à interpretação dos cantores e, com isso, proporcione novas ligações com a plateia, para além da comunicação musical já prevista.

Assim, entende-se que o teatro e seu fazer prático tornam-se uma conexão entre a música e o movimento, de forma que este necessita de um aporte de conteúdos específicos, ancorados em uma base sólida com objetivos bem definidos a fim de contribuir no desenvolvimento técnico-musical, estético, cognitivo, social e cultural do indivíduo e do grupo.

### 2.3 A IMPORTÂNCIA DA PRÁTICA DA ARTE CENICA PARA O CORISTA

O canto coral, em sua formação, possui essência criativa e culmina em um meio de expressão estético e espiritual mais aprofundado da pessoa humana. Ao refletir acerca de tais apontamentos, nota-se que o cantar exige sensibilidade e leva a todos a conhecerem a si mesmos e a interagirem com o outro de uma maneira única. Assim, pelo fato do canto coral ser realizado em grupo, como aponta COSTA (2009, p. 88), é preciso que o desenvolvimento da credibilidade coletiva seja anterior ao desenvolvimento da postura cênica, “é preciso todo um trabalho interno de confiança entre os cantores do grupo”, que se entende provir de exercícios e laboratórios. Conectando-se a isso, Marcos Leite, em entrevista a Alfonzo, diz que:

Essa coisa da intimidade corporal tem um reflexo absurdo no resultado sonoro do grupo; cantar com um inimigo do lado é bem diferente de cantar com um amigo... Aliás, não é nem uma questão de amigo ou inimigo, é uma questão de cumplicidade. Essa coisa de ver o colega ao lado como cúmplice, isso é muito importante. (LEITE apud ALFONZO, 2004, p. 219)

Ainda sobre os benefícios que a arte cênica pode despertar no canto coral, tem-se a visão de AZEVEDO (2003, p. 91) que, ao falar sobre a pesquisa do processo de criatividade do Coro Cênico da UFG, explica que o trabalho cênico desenvolvido com o grupo gerou melhora no progresso vocal. Segundo seus apontamentos, a avaliação das últimas filmagens em relação as primeiras apontaram melhora na afinação e condição sonora do coro. Indo mais a fundo sobre tal percepção, o pesquisador ainda finaliza dizendo que “atribuiu-se ter obtido este resultado qualitativo por meio da inteiração dos benefícios cênicos/corporais”.

Concordando com Azevedo, LEITE (apud ALFONZO, 2004, p. 224) expõe que “muitas e muitas vezes uma marca coreográfica ajuda o grupo a decorar instantaneamente um trecho musical. Se você não tivesse aquela marca, você ia demorar muito mais para conseguir decorar”. Também entrevistada por Alfonzo, a regente paulista Mara Campos (apud ALFONZO, 2004, p. 196), apoia e sustenta a visão de Marcos Leite e Azevedo quando afirma que “até a afinação do coro era possível melhorar com exercícios corporais, de mexer nos som do coro através do corpo... até o meu gestual como regente”.

Sincronizado a tais apontamentos acerca da importância da arte cênica para o canto coral e comprovando-os na prática, COSTA (2009) traz à tona uma importante constatação:

[...] a investigação e o exercício cênico promovem um maior conhecimento de si, estimulando autoconfiança e segurança suficientes para prováveis mudanças no rendimento do desempenho do cantor. Tal constatação pode ser atestada no questionário transcrito por Santos (1999), no qual se percebe os amplos benefícios da atividade, através do relato de experiência de uma cantora bastante retraída que se viu modificada em vários aspectos pelo trabalho cênico/coral. (COSTA 2009, p. 91)

Mesmo com tantos benefícios e apontamentos a respeito da importância da arte cênica para o canto coral, tal ferramenta precisa ser dominada pelo regente e o mesmo deve se fazer participativo nas atividades, afinal, como apresentado por COSTA (2009, p. 88), “a participação do regente nas atividades voltadas para o fazer teatral é fundamental para estabelecer essa atmosfera de confiança. Vendo seu líder envolvido e empenhado, o coro se sente impelido a tomar parte do jogo”. Tal pensamento também é consolidado por Fonterrada, quando afirma que:

O regente para desenvolver um trabalho de corpo tem que se sentir capaz. O regente travado, não faz. [...] o regente para fazer isso tem que ser capaz de sentar no chão, de ficar descalço, de deitar no chão... são atitudes tão fundamentais... tem que ter uma liberdade corporal. (FONTERRADA apud ALFONZO, 2004, p. 205)

Para além da reflexão acerca dos benefícios e da necessidade de os regentes fazerem parte desta construção expressiva do coro, pode surgir o questionamento de que os cantores não são atores para interpretar. Entretanto, refletindo sobre tal apontamento, traz-se presente a visão de SPOLIN (2003, p. 3), que diz que “todas as pessoas são capazes de atuar no palco. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco”. Assim, por mais que o objetivo da arte cênica para o canto coral não tenha a pretensão de transformar os coristas em atores, segundo Viola Spolin, eles teriam a peculiaridade do ser humano e a capacidade de utilizar a ferramenta cênica, para aprimorar seus estudos musicais. Além disso, potencializando a importância da arte cênica, SPOLIN (2003, p. 131) defende que “o corpo deve ser um veículo de expressão e precisa ser desenvolvido para tornar-se um instrumento sensível, capaz de perceber, estabelecer contato e comunicar”.

Aprofundando as ideias da professora norte-americana Viola Spolin sobre a arte cênica, LIMA e SOARES (2016, p. 58) apontam que o teatro “é também audição, visão, sensação, corpo e alma, sendo assim, essa arte é uma junção de cada parte do nosso corpo”. Assim, provando a possibilidade de vínculo da arte cênica com o canto coral, SPOLIN (2015, p. 27) expõe que os jogos cênicos “vão além do aprendizado teatral de habilidades e atitudes, sendo úteis em todos os aspectos da aprendizagem e da vida”

Seguindo a visão de Spolin, COSTA (2009, p. 90) expõe a importância do coro trabalhar cenicamente quando diz que “compreender o texto é fundamental para comunicá-lo ao ouvinte; saber dizê-lo com clareza, também”. Ao mencionar o texto musical e relacioná-lo com a arte cênica, a autora ainda apresenta a ideia de que “o cuidado com a poesia se torna relevante, uma vez que a mesma é um excelente recurso de expressão, componente forte da obra e, muitas vezes determinante para direcionarmos o trabalho para essa ou aquela abordagem”. Conectando-se a isso, LEITE (apud AFONZO, 2004, p. 212) diz que “não adianta você ser afinado, ter um arranjo lindo, se você joga o texto fora... você tem que falar aquele texto com a mesma competência de um ator”. Indo mais a fundo na entrevista, ele ainda afirma que “a grande diferença entre um ator e um cantor é que o ator conta uma história para a plateia e, o cantor, canta uma história para a plateia”.

### 3 METODOLOGIA DE PESQUISA

O método utilizado nesta pesquisa foi o estudo de caso por intermédio da coleta e análise da pesquisa qualitativa com cantores do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, Rio Grande do Sul, sob a regência da fonoaudióloga, cantora e preparadora vocal, Franceli Zimmer.

Este capítulo está dividido em duas seções. A primeira apresenta, de forma minuciosa, a metodologia de pesquisa qualitativa utilizada nesta investigação, enquanto a segunda busca descrever o estudo de caso da presente pesquisa e os caminhos usados para adquirir os dados necessários. Neste último, também é apresentado o uso das entrevistas como ferramenta para a coleta de dados.

#### 3.1 PESQUISA QUALITATIVA

Segundo FREIRE (2010, p. 25), “métodos de pesquisa são caminhos possíveis a serem trilhados para alcançar as respostas buscadas e os objetivos da pesquisa”. Complementando tal visão, as professoras GERHARDT e SILVEIRA (2009, p. 12) defendem que, na construção de uma pesquisa, sendo ela científica, “não basta o desejo do pesquisador em realizá-la; é fundamental ter o conhecimento do assunto a ser pesquisado, além de recursos humanos, materiais e financeiros”. Para além, elas ainda destacam que os motivos que conduzem o pesquisador para uma pesquisa científica são atrelados ao anseio do conhecimento pelo próprio prazer de saber e, também, pela busca de realizar algo de modo aprimorado.

Assim, os estímulos gerados a partir das pesquisas na área do canto coral cênico e da importância da arte cênica para o mesmo, apresentados e fundamentados no capítulo anterior, geraram, por consequência, a pesquisa de campo que discute sobre a questão: “*De que forma os coristas percebem a importância da Arte Cênica na prática coral?*”, afinal, segundo FREIRE (2010, p. 11) “pesquisa-se para responder uma indagação”. A resposta de tal questão sustenta, assim, a visão de que compreender o modo com que os coristas percebem e mensuram a importância da arte cênica para o canto coral proporcione maiores discussões acerca do assunto e gere novos caminhos para a aplicabilidade de tal ferramenta, a cênica, no âmbito coral.

Provando tal apontamento e ligando esta pesquisa a uma investigação qualitativa, BRESSLER (2006, p. 61), ao falar dos propósitos da pesquisa qualitativa, aponta que o

objetivo é edificar uma recordação da vivência de forma mais clara e auxiliar os indivíduos a garantir um saber aprimorado das coisas. Sustentando a ideia de Bressler, FREIRE (2010, p. 22) aponta que “a pesquisa qualitativa também busca uma compreensão mais totalizante daquilo que está sendo investigado”.

Seguindo nesta linha de pensamento, para GERHARDT e SILVEIRA (2009, p. 32), “os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas”, o que se conecta diretamente à pergunta inicial desta investigação a respeito da percepção dos coristas em relação a importância da arte cênica. Complementando essa relação do método para com a presente pesquisa, as professoras apontam que a base para uma pesquisa qualitativa se define pela busca de resultados a partir de um levantamento de dados que tenha como pretensão a valorização do contexto histórico, social e cultural que o foco da investigação está inserido, de modo a significar a:

Objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de *descrever*, *compreender*, *explicar*, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências. (IBIDEM, p. 32)

Tais apontamentos confirmam, por fim, a adoção da abordagem qualitativa nesta pesquisa, afinal, no processo de coleta de dados, houve a intenção de, em cada momento, valorizar a visão de cada um dos integrantes do coro a respeito de suas opiniões e vivências durante seu processo como corista, de modo a sustentar com maior veracidade as respostas deste processo de investigação.

### 3.2 O ESTUDO DE CASO

Para o presente trabalho investigativo utilizou-se, como método, o estudo de caso. Para GIL (2008, p. 57-58), o estudo de caso refere-se a pesquisa profunda e minuciosa de um objeto, de modo a possibilitar, de forma ampla e detalhada, o seu conhecimento.

Reforçando tal pensamento e explicando a origem médica da terminologia, GOLDENBERG (2013, p. 33) aponta que “o termo estudo de caso vem de uma tradição de pesquisa médica e psicológica, na qual se refere a uma análise detalhada de um caso individual que explica a dinâmica e a patologia de uma doença dada”. Além disso, a autora

aponta que tal técnica não deve ser tida apenas como tal, afinal, possibilita uma investigação mais profunda do objeto a ser analisado. Com isso, ela ressalta que:

O estudo de caso não é uma técnica específica, mas uma análise holística, a mais completa possível, que considera a unidade social estudada como um todo, seja um indivíduo, uma família, uma instituição ou uma comunidade, com o objetivo de compreendê-los em seus próprios termos (IBIDEM, p. 33)

Desta maneira, é possível identificar a eficácia do estudo de caso pela possibilidade dele permitir ao pesquisador uma maior imersão acerca dos detalhes do objeto estabelecido, bem como aponta a autora, quando diz que o estudo de caso “possibilita a penetração na realidade social, não conseguida pela análise estatística” (IBIDEM, p. 34).

Indo mais a fundo, FONSECA (2002, p. 33) aponta que o estudo de caso, por sua vez, tem a capacidade de acontecer por intermédio de uma perspectiva interpretativa que, deste modo, busca entender a visão dos participantes e o meio em que está inserido, por uma perspectiva pragmática, tendo o objetivo de expor uma perspectiva global, do modo mais completo ou, por fim, proveniente do objeto de estudo a visão do investigador. Para mais, o autor, ao falar sobre o estudo de caso, aponta que o mesmo:

Visa conhecer em profundidade o como e o porquê de uma determinada situação que se supõe ser única em muitos aspectos, procurando descobrir o que há nela de mais essencial e característico. O pesquisador não pretende intervir sobre o objeto a ser estudado, mas revelá-lo tal como ele o percebe. (IBIDEM, p. 33)

Desta maneira, compreende-se que o foco do pesquisador se alia ao entendimento do *como* e do *porquê*, afinal, são tais características que possibilitarão identificar a essência da situação a ser investigada. Por fim, apontando o fato de um estudo de caso abordar um contexto específico a ser pesquisado, GOLDENBERG (2013, p. 34) ainda explica que “não é possível formular regras precisas sobre as técnicas utilizadas em um estudo de caso porque cada entrevista ou observação é única: depende do tema, do pesquisador e de seus pesquisados”.

### 3.2.1 Entrevista

Para entender o papel da entrevista dentro do estudo de caso, GIL (2008, p. 109) expressa que ela é tida como “a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à

investigação”. Complementando a colocação de Gil, YIN (2005, p. 116) diz que a entrevista é tida como um considerável meio de coleta de informações em um estudo de caso. Desta forma, compreende-se que a entrevista tem a capacidade de realizar o levantamento e a junção das informações pertinentes ao pesquisador, isto é, o *porquê* e o *como* apontados anteriormente. Intensificando este pensamento, QUIVY e CAMPENHOUDT (1995, p. 44) dizem que as entrevistas possuem a habilidade de complementar as leituras do pesquisador, permitindo a ele notar aspectos que ainda não havia evidenciado.

Para além da compreensão da funcionalidade das entrevistas num estudo de caso, GOLDENBERG (2013, p. 85) aponta que o pesquisador busca entrevistar os indivíduos que mais demonstram saber acerca do assunto a ser abordado por ter em mente que o que tais sujeitos apontam sobre o tema é mais verdadeiro do que os que não sabem. Assim, tal pesquisa busca um recorte dentro do nicho a ser estudado, definido de modo a entrevistar os coristas que participam desde a fundação (seis anos) do trabalho cênico-vocal do Coro Municipal Adulto de Veranópolis. Tal recorte, sustentado pelo que aponta a autora, visa coletar os dados mais relevantes acerca da investigação. Ainda dentro disso, com a intenção de não diminuir o saber dos demais integrantes do coro, FREIRE (2010, p. 22) complementa dizendo que “os recortes são feitos apenas por necessidade prática, mas conceitualmente, todo fenômeno é visualizado como integrante de um modo maior, dinâmico e em permanente transformação”.

A presente pesquisa utilizou, a nível de investigação, duas formas de entrevista, tendo a intenção de levantar os dados acerca da visão dos entrevistados a respeito da temática estabelecida, de modo a contrapor as informações coletadas para com a literatura apresentada como base da pesquisa.

Com isso, a primeira entrevista foi realizada com a regente e preparadora vocal do coro, Franceli Zimmer, em um formato de entrevista *semiestruturada*, com o intuito de adquirir dados acerca do histórico do coro e, também, da visão dela sobre a importância da arte cênica para o canto coral.

Segundo GERHARDT e SILVEIRA (2009, p. 72), a entrevista *semiestruturada* define-se de modo que o pesquisador, tido como entrevistador, pré-estabelece um roteiro, questões a serem abordadas sobre a temática da pesquisa. Entretanto, segundo as autoras, o entrevistador “permite, e às vezes até incentiva, que o entrevistado fale livremente sobre assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal”. Complementando isso, FREIRE (2010, p. 35), aponta que não deve existir direcionamento das respostas, por parte do

pesquisador, mas sim existir uma abertura para o inesperado. Para ela, “não há interesse em pré-direcionar as respostas, mas em garantir ao depoente espaço para respostas não previstas”.

Seguindo a mesma linha de pensamento, a segunda entrevista, com os coristas, também seguiu a coleta de dados pela entrevista semiestruturada, porém com o intuito de compreender e identificar como eles percebem a importância da arte cênica para o canto coral e quais as suas vivências no coro e fora dele que embasam tais perspectivas.

Assim, em um segundo momento, a presente pesquisa, que tem embasamento qualitativo, utilizou-se também de técnicas quantitativas para expor os resultados e gerar assim maior credibilidade ao cruzamento de dados coletados na investigação. Sustentando essa possibilidade, GOLDENBERG (2013, p. 62) expõe que os diferentes pontos de vista, em seu todo, e os modos distintos de adquirir e investigar dados é o que possibilita gerar uma ideia mais abrangente e inteligível da complexidade de uma questão. Indo mais a fundo, ela aponta que:

A integração da pesquisa quantitativa e qualitativa permite que o pesquisador faça um cruzamento de suas conclusões de modo a ter maior confiança que seus dados não são produto de um procedimento específico ou de alguma situação particular. Ele não se limita ao que pode ser coletado em uma entrevista. [...] A maior parte dos pesquisadores em ciências sociais admite, atualmente, que não há uma única técnica, um único meio válido de coletar os dados em todas as pesquisas. [...] Cada pesquisador deve estabelecer os procedimentos de coleta de dados que sejam mais adequados para o seu objeto particular. (IBIDEM, p. 62).

Compreendendo a técnica de coleta de dados apoiada numa ideologia qualitativa, porém admitindo a quantificação de alguns dados a partir do ponto de vista quantitativo, a presente pesquisa visa, por meio das entrevistas, levantar e analisar os dados do estudo de caso com o trabalho cênico-vocal do Coro Municipal Adulto de Veranópolis.

Conceituando a análise dos dados e compreendendo a sua relevância para a presente pesquisa, GIL (2008, p. 156), diz que analisar os dados de uma pesquisa qualitativa é ter como objetivo “organizar e sumariar os dados de forma tal que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto na investigação”. De forma a complementar a visão de Gil, a estratégia de análise de dados utilizada nesta pesquisa é classificada por YIN (2005, p. 140) como uma *proposição teórica*, já que tem a pretensão de examinar os itens revelados pela pesquisa, de aferir os dados para com o embasamento da literatura, de manifestar novas visões acerca do tema proposto e de se conectar com os princípios do *como* e *porquê* que foram sustentados em capítulos anteriores.

Desta forma, o presente trabalho de campo teve início no dia 20 de abril de 2019, com a entrevista da regente, Franceli Zimmer (apêndice B) e sucedeu-se nos dias 22, 26 e 27 de abril do mesmo ano, com as entrevistas dos coristas (apêndice A). As entrevistas aconteceram na sala em anexo ao ambiente de ensaio do coro e foram registradas em computador por intermédio do programa de edição e gravação Audacity<sup>4</sup>. Além disso, as respostas das entrevistas foram transcritas e documentadas na presente pesquisa e estão disponíveis no apêndice C e D indicando, respectivamente, a entrevista com a regente e com os coristas.

---

<sup>4</sup> O programa de edição e gravação Audacity é totalmente gratuito e está disponível para baixar no site: < <https://www.audacityteam.org/download/> >

#### 4 O CORO MUNICIPAL ADULTO DE VERANÓPOLIS

Segundo as informações apresentadas no site da Prefeitura Municipal de Veranópolis<sup>5</sup>, o Coro Municipal Adulto de Veranópolis deu início a suas atividades cênico-musicais no dia 05 de abril de 2013, pela iniciativa da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Veranópolis (SMEC), com divisão de turmas em infantil (05 a 11 anos), juvenil (12 a 18 anos) e adulto (a partir de 18 anos). Segundo a regente e fonoaudióloga do coro, Franceli Zimmer, entrevistada no dia 20 de abril de 2019, essa divisão ocorreu “devido a saúde, a fisiologia do aparelho fonador e o repertório de cada idade”. Ainda em entrevista, a regente apontou que a ideia cênica do coro também partiu, na época, da secretária de educação e cultura que, segundo a regente, “tinha essa premissa, essa exigência de que o coro não fosse apenas um coro que cantasse parado, mas que fosse um coro que se movimentasse e que fizesse cenas.” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Consolidando-se, ao longo do tempo, com um trabalho cênico-musical, os Coros Municipais, desde 2013, “unem a comunidade no sentido amplo, envolvendo não só os coralistas uns com os outros, mas suas famílias e amigos” (Prefeitura Municipal de Veranópolis, 2017), levando em conta o desenvolvimento da voz cantada.

O canto nos coros municipais está aberto a toda a comunidade de Veranópolis e musicaliza seus integrantes de forma envolvente, leve e eficiente proporcionando o desenvolvimento da voz cantada, abordando uma ampla série de aspectos técnicos vocais, aprimorando condições específicas para atingir os objetivos desejados pelos coros do município, evitando e prevenindo danos à saúde vocal e integrando a comunidade através de uma atividade humanizada e artística cênica-musical. (SITE DA PREFEITURA MUNICIPAL DE VERANÓPOLIS. ACESSO EM: 07 DE MAIO, 2019).

As apresentações do grupo ocorrem dentro de atividades situadas no calendário da cidade, como feira do livro e natal. Além disso, o grupo participa de encontros de coros dentro da microrregião e do estado, canta em concertos realizados pela Orquestra Municipal de Sopros de Veranópolis e faz a montagem de um espetáculo cênico-musical por ano. Complementando tais apontamentos, a entrevista realizada com a regente traz à tona que:

---

<sup>5</sup> Site da Prefeitura Municipal de Veranópolis: Disponível em: <<http://www.veranopolis.rs.gov.br/noticias/17/educacao-e-cultura/2040/inscricoes-abertas-para-os-coros-municipais-de-veranopolis>>. Acesso em: 07 de maio, 2019.

[...] desde 2013 a gente fez seis espetáculos cênico-musicais: em 2013, foi o espetáculo “Nós em Voz/Vós”; em 2014, o musical teve o título de “Mistura Fina”; 2015 foi a vez do “Eterno Aprendiz”, já em 2016, foi “De Todas as Querências”, em 2017 refizemos o “Mistura Fina” com nome de “Revolução Fina” (adaptamos e refizemos algumas cenas) e, em 2018, “Os Cinco Cantos do Brasil”. (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Os Coros Municipais de Veranópolis são amadores e realizam seus ensaios nas sextas-feiras, sendo o grupo infantil das 18h às 19h, o grupo juvenil das 19h às 20h e o grupo adulto das 20h às 21h30min. Atualmente, os Coros Municipais estão vinculados à Secretaria Municipal de Turismo e Cultura da cidade e, segundo o site da Prefeitura Municipal de Veranópolis<sup>6</sup>, o investimento em manter o projeto do coro é fortalecido pelo fato de o trabalho do mesmo ser diferenciado dentro do contexto da microrregião. Sendo assim, o site define que:

Veranópolis é uma das poucas cidades que possui Coros Municipais nas três categorias: infantil, juvenil e adulto. Por esse motivo a Prefeitura, através da Secretaria de Turismo e Cultura, mantém este projeto e fortalece a importância destes grupos que, com muita alegria, se encontram para conviver, ensaiar e se apresentar, pois, como diz o ditado “quem canta, seus males espanta”. (SITE DA PREFEITURA MUNICIPAL DE VERANÓPOLIS. ACESSO EM: 08 DE MAIO, 2019).

Dentro desta realidade, o Coro Municipal Adulto de Veranópolis conta com 25 integrantes, sendo que 15 participam<sup>7</sup> desde a fundação, divididos em quatro naipes vocais: baixos, tenores, contraltos e sopranos. Em relação ao repertório executado pelo coro, ZIMMER (apud MAROSO, 2017, p. 33-34), em entrevista concedida ao educador musical Dinei Maroso, aponta que “esse coro gosta de cantar músicas que sejam alegres, músicas que sejam dançantes, pra cima, sem necessariamente depender de um gênero específico”. Além disso, segundo MAROSO (2017, p. 34), os cantores do Coro Municipal Adulto de Veranópolis estudam, durante o ensaio, com a leitura de partituras e, durante a semana, “cada cantor pôde estudar sua linha melódica por meio de gravações de áudio, disponíveis através de e-mail pessoal, grupos em rede social, pen drive ou CD”.

---

<sup>6</sup> Site da Prefeitura Municipal de Veranópolis: Disponível em:

< <http://www.veranopolis.rs.gov.br/noticias/22/turismo-e-cultura/3473/oportunidade-para-cantar-no-coro-municipal>>. Acesso em: 08 de maio, 2019.

<sup>7</sup> Foram entrevistados apenas 14 integrantes, pois o participante que falta para completar os 15 coristas é o próprio autor da presente pesquisa.

#### 4.1 A EXPERIÊNCIA E VISÃO DA REGENTE ACERCA DA ARTE CÊNICA

A regente do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, Franceli Zimmer, é regente, fonoaudióloga, professora de canto e cantora. Em entrevista realizada no dia 20 de abril de 2019, Franceli revela que estudou violão clássico e popular com 13 anos e, no mesmo período, canto e técnica vocal com a professora Cíntia de Los Santos, migrando, mais tarde, para a professora referência em voz no Rio Grande do Sul, Lúcia Passos. Mais tarde, Franceli estudou piano clássico por seis anos. Além disso, é graduada em Fonoaudiologia, pós-graduada em Música e Movimento e pós-graduanda em Fundamentos da Voz. Para trabalhar na área de regência, Franceli realizou diversos masterclass de regência e oficinas de música na cidade de Curitiba, Paraná, e, para mais além, aponta que fez “cursos de regência com o Linos Lerner, com o Márcio Busatto e com vários maestros e regentes renomados” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Por fim, ela aponta estudos em regência também em oito painéis de regência da Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS).

Em entrevista realizada no dia 20 de abril de 2019, Franceli conta que sua primeira relação para com a arte cênica ocorreu quando era cantora do Coro Municipal de Caxias do Sul e participou da montagem do musical *Celebration*. Na ocasião, Franceli passou a se aprimorar na dimensão cênica através de aulas de teatro com o diretor Raulino Prezzi e, segundo ela, a ajudaram a melhorar sua interpretação:

[...] foi muito importante, não só para interpretação cênica da música, mas me ajudou como cantora, [...] pude perceber várias melhoras: interpretando melhor, tendo mais segurança na interpretação, mais conhecimento do corpo [...] conseguir enfrentar o público com mais tranquilidade e melhorou a minha interpretação e, inclusive, a minha afinação [...] essa segurança corporal vai, necessariamente, associada à produção vocal, que vai resultar em uma voz mais afinada, mesmo que a gente movimente o corpo” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Indo mais a fundo, a regente aponta que o aprendizado de tal experiência se somou ao da pós-graduação que ela havia feito, em música e movimento, e a permitiu sustentar ainda mais sua ideia de que o corpo inteiro canta. Seguindo nesta ideia, Franceli afirma que “não só a laringe, as pregas vocais, mas o corpo inteiro canta, então a gente precisa trabalhar o corpo inteiro e, através do teatro, eu consegui fazer isso como cantora” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Além disso, Franceli conta que, após a vivência com o musical concebido pelo Coro Municipal de Caxias do Sul, realizou aulas de teatro individual na escola Tem Gente Teatrando, na mesma cidade, em busca de aperfeiçoamento cênico, por ter identificado os benefícios do mesmo para sua performance como cantora.

Atualmente, como regente do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, Franceli, em entrevista, aponta que percebe maior aceitação por parte dos cantores quando a cena entra no trabalho musical de forma a complementá-lo. Assim, a regente afirma que, com isso, os cantores de coro cênico “podem se expressar, eles não estão ali ‘amarrados’ numa postura que é parada e que eles não podem, nem se quer, às vezes, fazer um movimento rítmico com o corpo” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Indo mais além, a regente diz que nota maior aceitação do público quando o coro é cênico, pois “aproxima as pessoas quando a gente consegue cantar melhor, interpretar melhor”.

Dentro desta visão, a regente do coro, em entrevista, define que a arte cênica é um “veículo facilitador no desenvolvimento do canto coral e de sua expressividade” de forma a contribuir para o autoconhecimento:

Nos traz soluções mais originais para a execução da linguagem coral, do canto coral, além de proporcionar aos cantores um autoconhecimento que é incrível. Então, as artes cênicas e o teatro vêm exatamente para isso, para colaborar, trabalhar junto com essa questão de desenvolver essas habilidades de autoconhecimento, do corpo, de todas as habilidades que a gente tem com o corpo que a gente coloca em prol da música coral. Nos traz soluções originais, seja para cada espetáculo, ou para cada música e nos ajuda a interpretar de uma forma mais verdadeira as músicas. E, também, o teatro facilita, não só a expressão corporal e a expressão musical, mas ela facilita a comunicação dos cantores do coro com a plateia. O fato de ter cenas, de ter uma parte expressiva naquela música ou naquele espetáculo, faz com que a gente tenha uma conexão maior com a plateia e, também, eu consigo perceber que, quando o coro é cênico, os cantores têm mais interesse em cantar neste coro, pois eles também se desenvolvem como um artista completo. Então, a gente não trabalha só a questão da voz, a questão musical, a gente trabalha a questão do corpo inteiro em prol dessa linguagem do canto coral. (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Segundo a regente, a arte cênica tem influência na afinação, o ritmo, a movimentação, o fraseado, a dinâmica e o texto, pois, como sustenta em toda a sua entrevista, o corpo inteiro canta. Desta forma, mensurando o quanto a arte cênica é importante na sua visão, Francieli expõe que “em todas as músicas que eu trabalho cena eu percebo uma melhora na afinação, uma melhora no ritmo, uma melhora no texto dessa música” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Complementando sua colocação, ela traz à tona que o movimento está, inevitavelmente, vinculado ao sujeito, quando interrompe a entrevista para observar que:

Aliás, agora mesmo, eu estou aqui falando contigo e eu não consigo... a gente não consegue nem falar sem movimentar os braços, as mãos, o rosto. Quem dirá cantar? Então, imagine como é um coro que canta parado e que tem que bloquear, por causa do seu estilo, essa questão corporal. Então, eu só enxergo benefícios, não consigo enxergar nenhum malefício. Talvez, algum cantor possa dizer ou enxergar isso, mas eu, como regente, só enxergo benefícios das artes cênicas, do teatro junto ao canto coral. (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Para ela, a música e o movimento, a arte cênica e o canto coral são elementos indissociáveis dentro do fazer musical, pois se conectam para expressar a linguagem artística do grupo. Desta maneira, Franceli, em entrevista, finaliza defendendo mais uma vez a sua ideia de que “o corpo inteiro deve cantar na minha concepção de arte e de linguagem coral”.

#### 4.2 O TRABALHO CÊNICO DO CORO MUNICIPAL ADULTO DE VERANÓPOLIS

Como já apontado anteriormente, o trabalho cênico do Coro Municipal Adulto de Veranópolis iniciou juntamente com o trabalho vocal, no ano de 2013, quando a Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Veranópolis solicitou à Franceli Zimmer um trabalho não tradicional. Em resposta ao pedido da secretária da época, a regente, aponta que levantou a necessidade de haver alguém habilitado para abordar o trabalho cênico do coro e, assim, segundo ela, o pedido foi atendido pela administração cultural do município, de forma que:

Aí nós chamamos a Manuela Guerra, que trabalhou alguns meses com o coro e a gente montou um primeiro espetáculo e foi muito legal, nós começamos do zero, as pessoas eram bem cruas. Em todos os sentidos, bem inexperientes, tanto vocalmente, quanto cenicamente, principalmente cenicamente. (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Com o trabalho de oficinas cênicas desenvolvido pela atriz Manuela Guerra, em 2013, o coro montou o seu primeiro espetáculo, intitulado *Nós em voz/vós*, justamente com esta dualidade entre a palavra *voz*, que remete à emissão vocal, e da palavra *vós*, que provém do pronome de terceira pessoa do plural e gera a ideia da conexão dos cantores (nós) para com a plateia (vós). Já em relação a produção vocal, ZIMMER (apud MAROSO, 2017, p. 33) aponta que “começamos músicas com duas vozes, alguns arranjos simples a quatro vozes e alguns solinhos (que não eram solos, mas sim, trios ou quartetos que cantavam, enquanto o restante dos cantores realizava a percussão corporal para acompanhamento)”. Ao abordar, em entrevista, no dia 20 de abril de 2019, acerca do resultado deste primeiro espetáculo, Franceli aponta que conseguiu desenvolver um trabalho alinhado às necessidades e às prerrogativas do

município: “a gente conseguiu fazer um trabalho muito legal, era exatamente o que a secretaria queria, o que eu queria como regente”.

Depois desse primeiro espetáculo, outros surgiram nos anos subsequentes dentro da mesma proposta e, segundo a regente, “sempre que eu puder optar, que a entidade ou o município puder, eu vou optar por ter um coro cênico por todos os motivos que eu elenquei já anteriormente” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Para ela, o trabalho cênico desenvolvido ao longo dos anos, por meio das oficinas, trouxe muitos benefícios para o grupo e, segundo ela, a proposta cênica no coro “melhora significativamente o entendimento dos cantores de como a gente precisa que a música seja executada”. Em comparação com o início do trabalho, a regente ainda busca analisar que:

[...] a seis anos atrás, quando a gente iniciou, eles tinham muita dificuldade se a gente ia cantar em palcos diferentes, ou encontros de coros, ou apresentar os espetáculos em locais diferentes, eles tinham muita dificuldade de se colocar, o coro demorava muito para se arrumar no palco, tinha que dar muita referência. Depois do trabalho cênico, eles sobem no palco e já se colocam. (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Em relação à expressão corporal, a regente afirma que muitos elementos e ferramentas já fazem parte dos cantores. Segundo ela, os coristas “entenderam que eles podem, que eles devem e que eles conseguem se expressar através da música” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Complementando tal visão, ela aponta que, por várias vezes, o preparador cênico não precisa mais extrair a expressão corporal do grupo, mas sim, lapidar, pois essa qualidade já pertence a eles depois de um trabalho de seis anos. No contexto do trabalho cênico do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, a regente especifica que, inicialmente, o trabalho teve um foco no desenvolvimento de competências emocionais, desinibição, no trabalho em equipe e no autoconhecimento. Depois deste processo, trabalhou-se, então, a técnica teatral mais profunda, focando em exercícios de “postura de corpo para estar se apresentando no palco, expressão corporal, trabalhou-se muito a espacialidade, jogos dramáticos, jogos de improvisação e construção de personagem: tudo isso para auxiliar os cantores no momento em que fossem se apresentar”.

Relacionando o trabalho cênico do Coro Municipal Adulto de Veranópolis quanto à produção vocal, a regente, em entrevista, afirma que a qualidade vocal do grupo melhorou, de forma que, antigamente, a qualidade vocal do grupo era “mais tensa, com menos projeção e, agora, a gente tem um coro que, através da expressão, consegue projetar mais a sua voz, ter uma voz mais brilhante, uma voz mais afinada, mais segura”.

Desta forma, Franceli analisa elementos que inicialmente eram difíceis de se extrair, cenicamente falando, do grupo e que hoje já pertence organicamente a eles. Assim, ela afirma que acredita ser “bem interessante de se perceber, o que não acontecia a seis anos atrás e, agora, acontece muito”. Por fim, mais uma vez em defesa da importância da arte cênica para o canto coral, a regente afirma que “eu sempre vou aliar e defender o trabalho cênico nos coros, sempre que eu puder”. (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

## 5 PERCEPÇÃO DOS CORISTAS ACERCA DA ARTE CÊNICA

A percepção dos coristas acerca da importância da arte cênica para a prática coral foi o ponto chave do estudo de caso da presente pesquisa qualitativa. Desta forma, o capítulo a seguir tem a pretensão de incorporar e analisar os dados obtidos nas entrevistas a fim de compreender, após o apontamento da literatura sobre a importância da arte cênica para o canto coral, de que modo esta reverbera na prática cênico-musical dos cantores do Coro Municipal Adulto de Veranópolis.

Assim, o capítulo foi dividido em cinco seções. A primeira trata das primeiras percepções dos coristas acerca da importância da arte cênica. Os demais capítulos apontam a visão dos cantores em relação aos termos técnico-musicais, de forma que a segunda seção aponta a interação da cena para com a afinação. A terceira abrange a influência da arte cênica na respiração e a quarta, por sua vez, mostra o envolvimento do ritmo para com a movimentação cênica. Por fim, a quinta seção trata da conexão cênica do texto e da música.

Neste cenário investigativo, as primeiras revelações da presente pesquisa se deram pelo levantamento de proposições que condizem com o apontamento da literatura acerca da importância da arte cênica para o canto coral e outras colocações que, na experiência do trabalho cênico-vocal do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, revelam divergência para com a visão dos autores que embasam esta pesquisa.

Tais questões serão discutidas mais a fundo nas seções subsequentes, ao cruzar dos dados literários para com as questões técnico-musicais. Entretanto, é imprescindível apontar alguns dados não esperados que foram evidenciados através das entrevistas com os coristas e revelados de forma a destacar aspectos relevantes para a presente pesquisa.

### 5.1 AS PRIMEIRAS PERCEPÇÕES

A primeira revelação da análise dos dados expressa que 100% dos coristas percebem influência da arte cênica no âmbito coral e a classificam como uma ferramenta importante para o cantor de coro, apesar de suas colocações acerca de algumas dificuldades desta relação entre as duas áreas. Dentro deste reconhecimento unânime em relação a influência da arte cênica e sua importância, a Entrevistada H expressa que esse processo é resultante de uma construção gradativa, uma vez que, segundo ela, “no começo estava bem difícil, o corpo não obedecia ao que a cabeça queria fazer, mas, agora, eu me sinto bem mais à vontade, mais solta”. A colocação dela engloba a visão da maioria dos entrevistados e revela que o

reconhecimento da influência e importância da arte cênica para o corista está associado, também, à sua evolução enquanto artista, isto é, ao seu aperfeiçoamento técnico. Concordando com a colega, a Entrevistada D diz que o processo evolutivo do trabalho cênico-vocal necessita de tempo para ser aperfeiçoado, de forma que “você vai trabalhando, errando, acertando e vai tendo a maturidade e aprendendo muita coisa”. Neste sentido, é possível notar que o grau de reconhecimento aumenta ao passo que o corista consegue executar a tarefa vocal e expressiva com maior propriedade e isso se comprova também pelo retorno da Entrevistada H, ao ser questionada sobre a continuidade do estudo cênico dentro do coro, quando ela afirma que atualmente não conseguiria mais cantar em um coro não cênico, que compreende a necessidade das duas artes trabalharem juntas, mas aponta ainda que “tempos atrás eu diria que não, que ela iria atrapalhar e hoje não, digo que ela está presente”.

Vale ressaltar, neste ponto da conversa, que outro dado revelado pela pesquisa aponta que 85% dos entrevistados possuem mais de 50 anos de idade, o que se remete aproximadamente ao período das primeiras influências de Samuel Kerr e Marcos Leite para a transição do canto coral em coros cênicos no Brasil, apontado nos capítulos anteriores, quando os coros ainda não possuíam abertura para trabalhos cênicos e visavam o canto parado. Comprovando isso, a Entrevistada H expõe que “a gente sempre apresentou aquele canto lírico, estátua, parado no palco, sem se movimentar”, ao abordar sobre o trabalho vivenciado em outro coro não cênico. Além disso, vale destacar que quase metade dos entrevistados, especificamente 42% deles, apontaram já ter realizado estudos teatrais. Entretanto, ao observar minuciosamente as suas colocações, é possível perceber que tal envolvimento cênico não foi gerado em um ambiente de estudo técnico-teatral propriamente dito, mas sim, em jograis escolares, pequenas encenações natalinas e algumas figurações cênicas em apresentações municipais. Estes dados, por sua vez, são de extrema relevância ao gerar sentido à dificuldade expressiva e de autoconhecimento dos coristas, ao passo que não desenvolveram tais competências ao longo da vida, somente após uma certa idade, como aponta a Entrevistada B, quando afirma que “(...) o adulto não é fácil aprender, criança é uma maravilha, juvenil também, adulto é terrível”.

Além disso, há outros fatores que sustentam a visão dos entrevistados em relação as suas percepções. Dentre eles, é possível perceber que o nível elevado de satisfação do público a partir das apresentações que contemplem a ferramenta cênica também conduzem o corista a gerar importância para a arte cênica, bem como afirma a Entrevistada J quando diz que “se a gente quer popularizar um pouco mais estes coros, a arte coral, ela tem que ser um pouco movimentada para chamar a atenção das pessoas”. Além disso, ela ainda conclui apontando

que “a gente sente que o movimento no palco é muito importante e eu acho que a arte cênica traz isso muito bem”. A partir desta visão, é possível analisar que não somente o reconhecimento técnico é considerado pelos coristas, mas também o estético. Complementando a colocação da entrevistada acima, o Entrevistado G afirma que “(...) as pessoas que assistem têm uma receptividade muito boa. Hoje, a gente vive em um mundo com muita velocidade, muita informação, muita tecnologia e o pessoal quer uma coisa mais dinâmica”. Confirmando, por fim, a colocação dos colegas, a Entrevistada A afirma que “(...) nós temos mais público fazendo do jeito que a gente faz no Municipal do que aqueles coros parados”. Enquanto isso, a Entrevistada K complementa explicando que o coro ao qual ela participou por dez anos, antes do municipal atual, não possuía um número expressivo de pessoas em suas apresentações por não cativar o público ao cantar apenas parado. Ela ainda sublinha que as músicas eram muito bem preparadas, porém, segundo ela, “aquela coisa de estar lá estático, só cantando, não atraía”.

Neste cenário, foi possível verificar outro dado que se relaciona com os apontamentos anteriores, ao expor que aproximadamente 85% dos entrevistados já cantaram em outros coros que não possuíam envolvimento cênico. Nesta situação, as entrevistas apontam uma grande dificuldade dos coristas, quando cantavam nestes coros não cênicos, em ter segurança ao executar o repertório e se relacionar com a plateia. A Entrevistada D, ao contar sobre a sua trajetória, antes do Coro Municipal, explica que havia uma tensão quando ia se apresentar com o coro e explana que “(...) o professor não passava muita segurança para nós. Sabe quando você vai cantar tremendo? Era assim que nós apresentávamos. Houve muitas ocasiões de você começar a cantar e o professor parar porque você não pegou o tom e ter que começar de novo”. Seguindo o seu relato, ela conta também que neste coro, em que cantava antes da vivência do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, o professor não admitia instrumentos, as músicas deveriam ser executadas a quatro vozes e sempre a capella. Além disso, ela expõe a diferença que sente entre as duas vivências ao dizer que a sensação de não se sentir à vontade, trêmulo e com medo na hora das apresentações, que existia antes, não se faz presente no Coro Municipal atual.

Seguindo a linha de raciocínio da entrevistada acima, a Entrevistada A, assim como a maioria de seus colegas, ao ser interpelada sobre os aprendizados obtidos com a arte cênica, revela que “eu perdi muito a timidez que eu tinha e a minha coordenação motora melhorou bastante. (...) estou conseguindo me concentrar mais nas coisas que eu faço”. Indo mais além, a Entrevistada F sustenta que o desenvolvimento desta competência, que é adquirida por meio da prática cênica, não se revela somente no âmbito coral, mas atinge a realidade dos cantores

no dia a dia, quando sentem maior facilidade ao se expressar. Buscando uma reflexão mais densa acerca do assunto, a Entrevistada B aponta que:

Quando a gente entra no coro, a gente entra uma pessoa. Com a influência do teatro, da música mais o teatro, a arte cênica, a gente sai outra pessoa. A gente fica mais desenvolto, perde a vergonha, mesmo com a idade que a gente tem. A gente não tem mais aquela vergonha de se movimentar. Não tem problema se eu erro, a gente não se preocupa mais com isso. Então é uma coisa que faz bem para a pessoa e, com certeza, faz bem para todo o coro em si. Eu acho que enriquece, é uma riqueza que não são todas as pessoas que conseguem aceitar e entender isso. (Informação verbal: Entrevistada B).

Neste sentido, é possível perceber um grande reconhecimento da arte cênica como ferramenta para a desinibição e desenvolvimento do autoconhecimento por parte dos coristas no momento em que a pesquisa revela que 78% dos entrevistados se sentem, atualmente, menos tímidos ao se apresentar, atribuindo tal avanço ao processo cênico vivenciado durante a imersão no Coro Municipal Adulto de Veranópolis. Além disso, parte desta parcela de entrevistados, que reconhece o ganho da autoconfiança e da segurança, também se conecta com a literatura ao dizer que a participação e a certeza estabelecida pela regente no processo cênico contribui para que o grupo se sinta mais apto a executar o trabalho cênico-musical, como bem apontava, anteriormente COSTA (2009, p. 88), ao sustentar que “a participação do regente nas atividades voltadas para o fazer teatral é fundamental para estabelecer essa atmosfera de confiança”.

A partir dessas primeiras percepções coletadas e analisadas pela presente pesquisa, já foi possível constatar que a vivência cênico-vocal dos coristas no Coro Municipal Adulto de Veranópolis conduz os cantores a identificarem a importância da arte cênica no canto coral através de diferentes perspectivas. Desta maneira, sustenta-se que o trabalho cênico desenvolvido no coro, durante os percorridos seis anos, foi considerável para que os coristas pudessem perceber a importância das técnicas cênicas no trabalho vocal.

Além disso, vale apontar que, mesmo com o levantamento de algumas dificuldades técnico-musicais geradas pela participação cênica na execução vocal a serem apresentadas nas próximas subseções, 100% dos coristas entrevistados, ao serem interpelados sobre a permanência do estudo cênico no coro ou dedicação total do tempo para aperfeiçoamento somente musical, apontam que continuariam estudando as técnicas cênicas, pois percebem os benefícios dela como uma ferramenta para o corista de expressão, autoconhecimento, segurança, e até de aprimoramento musical.

## 5.2 AFINAÇÃO

A pesquisa realizada com os 14 coristas que estão imersos no trabalho cênico-vocal do Coro Municipal Adulto de Veranópolis desde a sua fundação revelou que 71% dos cantores sentem dificuldade de manter a afinação de seu naipe quando há relação entre a música e as artes cênicas, bem como expõe a Entrevistada L quando diz que “Eu acho que as vezes você fica mais preocupado em afinar e esquece a cena, ou faz a cena e não consegue afinar. Eu acho que nessa parte é um pouquinho complicado, você tem que coordenar as duas coisas”. Nesse ponto, é encontrada uma divergência entre a visão dos cantores e a colocação da regente, que afirmou ver uma melhora considerável na afinação do grupo depois de seis anos de trabalho. Entretanto, vale esclarecer que a regente não ignora a dificuldade dos cantores em relação ao tema abordado, mas sim aponta um aprimoramento na afinação ao comparar tal quesito a partir da realidade do coro hoje e o trabalho iniciado há seis anos. Desta forma, ela concorda com os cantores ao reconhecer que o processo evolutivo se dá de forma gradativa e que o trabalho da relação entre a afinação e a cena, apensar de já apresentar melhoras consideráveis, ainda está em processo de aperfeiçoamento, uma vez que a maioria do público entrevistado possui mais de 50 anos de idade, o que implica em várias limitações, como já abordado anteriormente.

O termo afinação, utilizado para contextualizar a realidade musical e cênica dos coristas, segue o embasamento trabalhado pela regente e preparadora vocal do coro, Franceli Zimmer, e é compreendido, também, segundo as cantoras e professoras MARSOLA e BAÊ (2000, p. 47), como quando o cantor, ao executar a música, alcança as alturas sonoras estabelecidas de forma correta. Sendo assim, elas sustentam que “afinar é atingir a mesma frequência que foi tocada ou ouvida na melodia original a ser cantada” (IBDEM, p. 47). Desta forma, compreende-se que desafinar ganha o sentido inverso, isto é, quando o cantor não atinge as alturas definidas.

Para o Entrevistado G, é possível notar que a cena acaba ganhando maior destaque, enquanto a afinação fica em segundo plano, uma vez que ele sustenta a visão de que o coro “tem a tendência de desafinar um pouquinho, de desconcentrar, de desunificar as vozes, vamos dizer assim, conforme a gente coloca muita dificuldade na interpretação, na dramatização”. Neste sentido, é possível notar que uma parcela considerável dos cantores afirma que sente insegurança quando precisa dividir sua atenção em dois elementos distintos, como a afinação e a atuação, de forma que uma delas acaba ficando comprometida. Ele ainda complementa sua ideia trazendo à tona uma proposição já esperada e respondida por Viola

Spolin, nos capítulos anteriores, quando ele diz que “(...) se eu quisesse fazer teatro eu estaria no teatro, isso é importante deixar claro. Eu estou no coro porque eu quero cantar! Então, a gente precisa que o canto esteja em primeiro lugar (...) e que o teatro seja usado como recurso para enriquecer”. É possível compreender o pensamento dele quando se entende que o entrevistado reconhece a importância da arte cênica para o corista, uma vez que aponta o teatro como uma ótima ferramenta para o desenvolvimento da expressão, desinibição e postura de palco, entretanto defende que o coro é amador e que isso implica em algumas limitações, sendo uma delas a de afinar e encenar ao mesmo tempo. Isso se comprova quando ele é interpelado sobre a continuidade do estudo cênico e finaliza a entrevista dizendo que:

Se o coral não dominou a música, é difícil para começar a fazer a parte teatral. Mas, a partir do momento que o grupo tem um domínio mínimo da técnica vocal, da parte musical, mesmo que tenha algum problema mínimo de afinação, a gente pode e deve trabalhar a cena. Com certeza, responderia que sim, continuaria ensaiando, ou trabalhando, aperfeiçoando, pois a gente está sempre aprendendo uma forma melhor de cantar. [...] O teatro também, acho que a gente sempre pode desenvolver, crescer e fazer alguma coisa [...] eu acho que é bom, é um fato positivo e eu estaria disposto a continuar tentando. (Informação verbal: Entrevistado G).

Em contrapartida à visão do entrevistado acima, a Entrevistada J também reconhece a dificuldade do coro em relacionar a cena e a afinação, entretanto ela defende que com a proposta do movimento e também do acompanhamento instrumental, com o que coro normalmente se apresenta, as desafinações acabam por ser encobertas. Sendo assim, indiretamente ela também reconhecendo que o coro é amador e mesmo identificando a dificuldade, ela julga que para quem assiste o produto final acaba ficando bom. Além disso, ela aponta que há sim uma desafinação, mas não em um nível que possa ser categorizado como o caos. Dentro desta situação, é possível perceber que o fato de os coristas enxergarem o coro como amador, pode implicar em uma realidade em que a desafinação acaba sendo incorporada na sua performance, de forma a se tornar uma constatação aceitável por parte dos coristas.

Outro fator que deve ser considerado, ao analisar os dados mencionados acima, é o que levanta a Entrevistada D, quando diz que o estudo cênico não é contínuo durante o ano, mas sim apenas através de oficinas que acontecem alguns meses antes do espetáculo. Desta forma, segundo ela, a dificuldade em afinar e encenar se dá quando há a divisão da atenção dos coristas pelo fato de “você ter a preocupação de acertar a cena e acaba tirando o foco da voz”. Em sua análise, ela aponta que no período em que ocorre a junção da voz e da cena “é muita informação, ou você bota o corpo, ou a voz. Por isso que eu acho que tem que ter um

pouco mais de ensaios com as cenas e depois das cenas com a voz”. Nesse sentido, a Entrevistada E complementa sua colega ao especificar que:

Quando o espetáculo está pronto, você consegue distinguir que tem que fazer isso e, ao mesmo tempo, você tem que coordenar a tua voz. Logo no começo, quando você vê, está completamente fora. Ou você está ligado nisso, ou naquilo. Geralmente a gente está ligado na cena e esquece a música. Ou, as vezes também, se você fica prestando mais atenção na música, você fica parado no meio da cena. Mas, daí, depois ensaiando... Daí completa, faz automático. (Informação verbal: Entrevistado E).

Nessa linha de pensamento, a partir da dificuldade apontada pelos entrevistados acima, segundo os coristas, as músicas que possuem cenas mais elaboradas dificultam a execução vocal e proporcionam maior desafinação, porém, apontam que, quando há um domínio maior da parte vocal, a cena já não possui tanta influência negativa. Para eles, o início do trabalho, no ano de 2013, apresentava maiores dificuldades e, conforme foram adquirindo experiência cênico-vocal, perceberam que há melhoras neste aspecto, porém, ainda se sentem inseguros em encenar e manter sua afinação. Tais colocações, por parte dos coristas, conectam-se com a visão técnica da regente, revelados na entrevistada do dia 20 de abril de 2019, quando Franceli aponta que todas as músicas em que ela busca um envolvimento cênico revelam uma melhora na afinação. Entretanto, segundo ela:

A execução das músicas ficava melhor num segundo momento, num primeiro momento é um pouco mais difícil, pois você associa cena com movimentação corporal e música. Mas, num segundo momento, depois que as pessoas entenderam e já tem uma concepção do que é encenar, estar em cena, aí isso só vem a agregar. (informação verbal: Franceli, 20/04/2019).

Para ela, o coro vem melhorado muito no quesito afinação e qualidade vocal ao longo dos anos em que o trabalho vem sendo desenvolvido, como já apontado anteriormente, e atribui isso também à relação entre música e cena, de forma que os cantores, ao passo que aprimoram o trabalho cênico-vocal de forma concomitante, ganham mais experiência para o fazer. Entretanto, é curioso notar que, como apontado anteriormente, 85% dos coristas entrevistados já cantaram em outros coros e, mesmo que não fossem coros cênicos, entende-se que os cantores possuam uma relação considerável para com a música, o que deveria ter lhe garantido maior segurança vocal. Porém, diante da realidade analisada, é possível notar que este domínio da afinação se compromete quando ela é relacionada com a cena. Assim, traz-se presente, novamente, o fato de que 85% dos entrevistados possuem mais de 50 anos de idade e, pelo que levantaram nas entrevistas, a maioria iniciou o contato para com a música e o

teatro em período tardio, o que justifica parte de sua dificuldade. Além disso, os estudos musicais da maioria dos cantores superam consideravelmente o tempo de estudos cênicos. Sendo assim, compreende-se a colocação dos cantores de que quando cantam sem envolvimento cênico, sentem-se mais seguros na afinação, pelo fato de que, ao adicionar a cena, eles necessitam direcionar grande parte de sua atenção e concentração para cumpri-la bem, perdendo o foco, assim, da parte vocal.

Desta forma, a coleta de dados desta pesquisa qualitativa, realizada a partir das entrevistas geradas pelo estudo de caso do trabalho cênico-musical do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, proporciona um confronto para com a literatura apresentada, mas justifica-se a partir dos dados apontados acima. Além disso, é importante relembrar a colocação de FIGUEIREDO (2003, p. 3), quando afirma que “um coro é uma espécie de tribo”, isto é, possui duas características e dificuldades próprias a partir de cada estímulo.

### 5.3 RESPIRAÇÃO

Alinhando também a relação cênica com a respiração a fim de levantar os dados investigados na presente pesquisa qualitativa, o estudo de caso, por meio das entrevistas, revelou que 50% dos coristas entrevistados sentem dificuldade de manter a respiração técnica exigida pelo ato de cantar enquanto estão encenando, bem como aponta a Entrevistada B quando diz que “(...) uma coisa é tu cantar parado e respirar normal e outra coisa é dança, encenar, cantar e respirar. Você vai sempre ter aquela respiração mais ofegante”. Este fato é atribuído por eles, pois, segundo suas colocações, ocorre a mesma situação apontada anteriormente com a afinação, ou seja, há também uma dificuldade de dividir a atenção entre encenar e respirar. A Entrevistada I, assim como uma grande parcela dos cantores, aponta que, quando a concentração está voltada para a cena, esquecem de respirar corretamente como o exigido pela regente e preparadora vocal Francieli.

Segundo as fonoaudiólogas especialistas em voz BEHLAU e REHDER (2009, p. 6), existem diferenças respiratórias entre a voz cantada e a voz falada e, segundo elas, a voz cantada exige que os ciclos da respiração sejam pré-programados a partir do fraseado musical e que haja um controle ativo da expiração, de forma a sustentar a caixa torácica expandida pelo maior período possível, o que não ocorre na voz falada. Além disso, complementando a

colocação das fonoaudiólogas, MARSOLA e BAÊ (2000, p. 21) defendem que é fundamental um cantor respirar de forma correta<sup>8</sup>.

Compreendendo a importância da respiração para o cantor e analisando as colocações dos coristas que participaram da entrevista, elenca-se que metade dos entrevistados, dentro da realidade apresentada, apontam dificuldade de utilizar a respiração para sustentar artifícios da técnica vocal, ao passo que necessitam executar também uma cena, ou seja, apresentam a mesma dificuldade de dividir a atenção bem como ocorre com a afinação. O Entrevistado G, por sua vez, explana isso de forma a afirmar que respirar e encenar concomitantemente “exige um grau alto de concentração. (...) Eu diria que é mais fácil eu estar cantando, concentrado na melodia que a minha voz exige, na respiração, com as entradas e paradas se eu estiver parado”. Para eles, os movimentos corporais que a cena exige comprometem o bom desempenho das técnicas respiratórias, o que resulta em uma menor qualidade vocal, bem como aponta a Entrevistada E ao afirmar que “depende a cena, assim, você cansa um pouco, daí atrapalha. Tipo a música do Curió... tinha que pegar a música, saber seu naipe, tinha que dançar, tinha que cuidar o espaço. Daí, também, fica complicado”. Ainda nesta perspectiva, os entrevistados apontam que no momento em que a cena exige dos cantores uma movimentação complexa e/ou mais rápida, conseqüentemente, ela se torna um dificultador para a respiração, pois gera falta de ar.

Analisando os dados apresentados, retoma-se que 85% dos cantores apontaram já ter cantado em outros coros, desta forma se espera que eles já trabalhem técnicas respiratórias há um longo período, o que deveria, olhando por este viés, apresentar um resultado diferente do obtido. Além disso, vale ressaltar que a outra metade dos entrevistados estão divididos de forma que aproximadamente 15% não percebe nenhuma influência cênica na respiração, enquanto os outros 35% defendem que a arte cênica auxilia no processo técnico da respiração, de forma que gera menos tensão para os cantores, possibilitando-os a estar mais à vontade no palco. Comprovando isso, a Entrevistada K coloca que a arte cênica na respiração “ajuda, pois a pessoa está mais relaxada, mais descontraída do que você ficar ali paradinho, olhando para a plateia... já dá um nervoso!”. Além disso, apontam que a arte cênica beneficia o cantor a saber respirar no momento certo para que a frase melódica não seja prejudicada. Segundo

---

<sup>8</sup> Ver sobre *respiração diafragmática* em: MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. **CANTO, UMA EXPRESSÃO: Princípios básicos de técnica vocal**. São Paulo: Editora Irmãos Vitae, 2000, p. 21. & Ver sobre o uso do *apoio* em: PACHECO, Claudia; BAÊ, Tutti. **CANTO, EQUILÍBRIO ENTRE CORPO E SOM: Princípios da fisiologia vocal**. São Paulo: Editora Irmãos Vitae, 2006, p. 20.

estes últimos, a arte cênica exige maior resistência respiratória e, por isso, estimula o cantor a desenvolver esta competência. Além disso, a arte cênica desenvolve no cantor um domínio respiratório acerca do controle do fluxo de ar em cada frase, bem como coloca a Entrevistada J, quando diz que:

Eu acho que ela influencia, pois como cantora, ou mesmo na arte cênica, a gente precisa saber respirar. Respirar na hora certa para não prejudicar as frases e as falas que vem depois. Então, me parece muito importante a respiração correta, ter resistência na respiração. A arte cênica ajuda sim... ela vai exigindo. (Informação verbal: Entrevistado J).

Conectando-se à visão da entrevistada acima, de que a arte cênica exige uma resistência respiratória que é positiva para o cantor, a Entrevistada F revela que tal relação, entre encenar e respirar durante o canto, é positiva para a sua saúde, quando afirma que “eu, como a asma me acompanha desde criança, tenho que fazer algumas atividades que ajudem a criar um fôlego, então eu acredito que ajuda”.

Contrapondo esses dados com os primeiros analisados, é possível notar uma divergência de opiniões de forma que cada um deles expõe sua visão a partir de suas limitações pessoais. Sendo assim, compreende-se que a arte cênica tem propensão de ser benéfica e/ou maléfica para a respiração dos cantores, dependendo de uma variável que se divide entre os que dominam a divisão de atenção ao executar duas práticas diferentes e os que ainda não conseguem, assim como a relação da arte cênica e da afinação, discutido anteriormente. Os que já dominam tal prática, por sua vez, atingem outra camada de relação com a arte cênica e a música, de forma a reconhecer a capacidade expressiva das ferramentas cênicas.

#### 5.4 RITMO

Abordando também a relação da arte cênica com o elemento rítmico, a presente pesquisa, por meio das entrevistas, foi capaz de revelar que 85% dos entrevistados reconhecem a importância da relação cênica para a compreensão e o aperfeiçoamento rítmico. Segundo os coristas interpelados, a arte cênica tem a propriedade de favorecer o estudo e a execução rítmica pelo fato de ter a capacidade de expandir a prática para além da técnica, isto é, possibilitando ao cantor vivenciar o ritmo com todo o seu corpo, bem como apresenta a Entrevistada J quando afirma que “o ritmo está no corpo da gente, então, se a pessoa se entrega a arte cênica, a esse movimento que deve ser feito, vai ser uma coisa normal, que

corresponde ao ritmo da música”. Assim, é possível notar que para os coristas, o ritmo está interligado com a música e, desta forma, também com a movimentação cênica.

Ao abordar sobre a movimentação, é possível refletir acerca dos primeiros anseios do pedagogo musical Émile Jaques-Dalcroze, que buscava uma tentativa de um sistema de educação musical capaz de reconhecer que todo o corpo possui interligação com os elementos musicais já apontados anteriormente. Com base nisso, é possível sustentar, a partir das observações dos coristas acerca de sua experiência cênico-musical no Coro Municipal Adulto de Veranópolis, que a arte cênica tem propensão de se tornar um caminho na tentativa de integração entre música e corpo. Sustentando tal assertiva, faz-se necessário também lembrar o olhar da regente do coro veranense, Franceli Zimmer, quando afirma que “o corpo inteiro canta” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Além disso, a regente também aponta que percebe mudanças significativas na rítmica do coro durante esses seis anos de trabalho cênico-vocal e atribui este ganho também ao envolvimento cênico na proposta coral. Dessa forma, é possível perceber o reflexo da ideologia da regente na realidade do trabalho cênico-vocal do coro em questão, que se confirma com o reconhecimento dos cantores acerca da importante relação entre as duas áreas.

Para mais além, a colocação da Entrevistada E, que afirma que a arte cênica auxilia na compreensão do ritmo, pois “ao mesmo tempo que você está cantando, você está dançando, está encenando, é uma maneira de você guardar melhor, de decorar”, se conecta diretamente com a literatura, ao remeter-se a colocação de Marcos Leite (apud ALFONZO, 2004, p. 224) quando ele defendia que uma marca coreográfica auxilia o cantor a decorar um trecho musical. Concordando com a colega, a Entrevistada K também afirma que a cena auxilia nas questões rítmicas não somente por ajudar a compreender o ritmo, mas sim a reproduzi-lo posteriormente. Aqui, é possível perceber que a relação da arte cênica para com o ritmo, na vivência dos cantores do Coro Municipal de Veranópolis, aprova na prática o que já era apontado pela literatura. Complementando também a colocação das coristas acima citadas, o Entrevistado G afirma que o teatro é um recurso qualificado para auxiliar o cantor nas diversas possibilidades rítmicas que cada apresentação exige, quando levanta que “músicas diferentes exigem apresentações diferentes, cria situações diferentes, possibilita números diferentes e é aí que o teatro entra como uma ferramenta muito boa”.

Além disso, como aponta a Entrevistada F, os coristas revelam que, através da relação entre a cena e o ritmo, são capazes de se inteirar de uma cultura nova de forma a compreender elementos fundamentais para a execução da música a ser trabalhada. Em se tratando disso, foi possível perceber a reação desta realidade a partir da revelação dos

entrevistados acerca de uma das músicas do repertório, tida como exemplo para o tema em questão. Segundo eles, a música *Curió do Bico Doce*, do folclore brasileiro, com arranjo de Tiago Andreola, trabalhada para o espetáculo *Os Cinco Cantos do Brasil* e apresentado pelo coro no segundo semestre de 2018, apresenta a real integração entre a música e a arte cênica quando revela um ritmo do gênero musical amazônico conhecido como Carimbó, com o qual os coristas não eram familiarizados até então. Segundo eles, a música possuía uma rítmica complicada, entradas rítmicas difíceis em cada naipe e, pelas suas colocações, através da movimentação cênica é que foi possível executar melhor e sentir de fato o ritmo em questão. O trecho musical abaixo foi extraído da partitura trabalhada no coro e permite visualizar melhor os apontamentos do coro:

Figura 1 – Trecho da música *Curió do Bico Doce*

The image shows a musical score for the song 'Curió do Bico Doce'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first two staves represent the vocal parts, and the third staff represents the accompaniment. The lyrics are: 'Cu - rió\_ Pas - sa - ri - nho tro-xe\_ do bi - co do-ce\_ do-ce, pas-sa-ri-nho quem te trou-xe pra cha-mar meu ca-rim-bó Cu-ri-ó do bi-co do - ce'.

Fonte: Arquivo do Coro Municipal Adulto de Veranópolis

A música é cantada a três vozes, isto é, baixos e tenores cantam juntos da terceira linha do sistema, a contar de cima para baixo e, a partir da observação da imagem acima, é possível identificar ao que os coristas se referem, uma vez que as entradas rítmicas apresentam pausas de semicolcheia e de colcheia pontuada, o que dificulta a execução. Outro fator está relacionado ao ritmo da terceira voz, escrito todo em semicolcheia, em contrapartida aos demais que possuem figuras rítmicas distintas. Deste modo, segundo os coristas, a concepção cênica criada a partir do movimento das saias e da dança do carimbó facilitou a execução rítmica da música nestes aspectos. A partir desta concepção, a Entrevistada H explica a relação da cena e do ritmo nesta música, por exemplo, quando afirma que “a cena ajuda na questão rítmica, pois são outras regiões e nós estamos acostumados na nossa região e para poder entender o canto, neste sentido, você tem que entrar dentro do canto, do ritmo”.

Outra música levantada pelos cantores entrevistados para a presente pesquisa qualitativa, foi *Jesus Cristo* de Roberto Carlos, com arranjo de Antonio S. T. Chagas,

apresentada no primeiro espetáculo do coro *Nós em Voz/Vós*, no ano de 2013. A música em questão trabalhava com uma movimentação cênica que, segundo alguns entrevistados, auxiliou na compreensão rítmica da mesma, já que foi uma das primeiras músicas trabalhadas pelo grupo. Isso ocorreu pelo fato da elaboração da mesma abordar passos cênicos, de forma a marcar o tempo um e o tempo três de cada compasso do refrão da música, apresentado no trecho da partitura abaixo:

Figura 2 – Refrão da música Jesus Cristo.

The image shows a musical score for the chorus of 'Jesus Cristo' in 4/4 time. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'Je-sus Cris-to, Je-sus Cris-to, Je-sus Cris-to, eu es - tou a-qui'. The Soprano, Alto, and Tenor parts have a melody that is mostly quarter and eighth notes. The Bass part has a more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and includes 'o-o' after the first two phrases. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fonte: Arquivo do Coro Municipal Adulto de Veranópolis

A partir da observação da imagem acima, é possível identificar uma diferença rítmica entre a melodia do naipe dos baixos, indicado pela quarta linha do sistema (contando de cima para baixo) e as demais linhas. Pelas observações dos coristas, a marcação no tempo um e três do compasso auxilia na compreensão rítmica da música, uma vez que marca o tempo forte de cada compasso. Assim, tais colocações acerca dos acontecimentos da música *Jesus Cristo* conectam-se, na prática, diretamente ao apontado anteriormente pela Entrevistada E, quando aborda que as marcas coreográficas auxiliam para a compreensão de um trecho musical, e, conseqüentemente, com a literatura, quando se conecta com os apontamentos de Marcos Leite, que defende a mesma perspectiva. Neste sentido, a Entrevistada C revela que a música foi uma das primeiras músicas a ser testado o uso do teatro como ferramenta e que as marcas cênicas auxiliaram para os coristas se soltarem mais, compreenderem melhor os passos e que a mesma possibilitou uma maior comunicação entre o canto e o corpo.

Além disso, outros apontamentos coletados a partir da visão dos 85% dos entrevistados, que reconhecem a arte cênica como ferramenta beneficiadora na compreensão e

na execução da rítmica, conectam-se com a visão de SPOLIN (2003, p. 3), quando defendia que “todas as pessoas são capazes de atuar no palco”. Dessa forma, é possível notar que os coristas reconhecem o recurso cênico como importante, uma vez que exige outro tipo de entrega por parte dos cantores para que o ritmo possa ser internalizado e compreendido por todo o corpo e não somente na voz.

## 5.5 TEXTO

A relação entre a arte cênica e a música, no âmbito textual, foi reconhecida positivamente por 92% dos cantores entrevistados do Coro Municipal Adulto de Veranópolis, isto é, apenas um dos entrevistados não reconhece os benefícios da interação entre os recursos cênicos para com o texto. Segundo a maioria dos coristas, entrevistados nos dias 22, 26 e 27 de abril de 2019, a arte cênica tem a capacidade de facilitar a compreensão do texto que está sendo cantado e possibilita que a música ganhe outro significado, ou até mesmo que o seu sentido seja reforçado pelo envolvimento cênico.

Dentre os apontamentos realizados pelos entrevistados, a maioria aponta que a arte cênica e seus recursos técnicos, quando utilizados com sabedoria e criatividade, tornam-se uma ferramenta importante para o coro expressar o que está sendo cantado já que, segundo o Entrevistado G, “a música é emoção e o teatro ajuda a melhorar e a aumentar este lado da emoção. (...) Se tiver momentos marcantes na apresentação, isso fica registrado na memória”. Segundo os entrevistados, a cena proporciona uma melhor compreensão textual e identificação da mensagem implícita nas entrelinhas da canção por atingir a percepção visual da plateia. Isso, por sua vez, é reconhecido e reforçado pela ideologia da regente, quando afirma que a arte cênica é um “veículo facilitador (...) da expressividade do canto coral” (informação verbal: Franceli, 20/04/2019). Para ela, a arte cênica tem a capacidade de estimular a expressão do corista e a interação entre ele e a plateia.

Conectando-se também com os apontamentos realizados anteriormente, os coristas entrevistados valorizam o texto da canção e, por mais que identifiquem dificuldades em âmbitos como afinação e respiração, já abordados neste capítulo, reconhecem a importância da arte cênica para a proposta textual da música. Neste sentido, a Entrevistada I reforça a importância da arte cênica no âmbito textual quando diz que “eu acho que é bom, se não tivesse o teatro, você teria outra visão, você cantaria por cantar. (...) Então, eu acho que o teatro ajuda a modelar em tudo... na expressão, no movimento”. Complementando a visão da colega, a Entrevistada K afirma que a arte cênica, em relação ao texto, “auxilia bastante, pois,

principalmente para quem está assistindo, ajuda a compreender o que está sendo cantado”. Desta forma, eles conseguem enxergar na arte cênica uma possibilidade de consolidar o trabalho musical na memória da plateia, uma vez que a apresentação deixa de ser apenas canção para também ser tornar uma cena. Indo mais além, ao analisar tal relação pensando na acessibilidade, o Entrevistado M evidencia a importância da arte cênica como uma ferramenta visual e expressiva do som produzido pelos coristas, ao colocar em pauta que “até uma pessoa que possa estar na plateia e seja surda, ela vai captar o que o coro quer transmitir através da cena”. Entretanto, expandindo seu pensamento para o público em geral, ele ainda diz que “a cena ajuda a dar uma ênfase com a letra, acho que os dois caminham juntos e a plateia compreende melhor, pois é o visual”.

A Entrevistada J, ao ser questionada sobre a permanência do estudo cênico no coro, expõe sua visão pautada na ideia de que a arte cênica e o canto coral devem ser trabalhados em conjunto, já que, segundo ela, “não adianta você ser um exímio leitor de partitura se você não expressa o que o autor da melodia, o que o compositor quis passar para as pessoas”. A partir desta visão, que engloba as colocações dos 92% dos entrevistados, que reconhecem a importância do recurso cênico para o texto, é possível identificar uma conexão direta para com a literatura a partir da afirmação de LEITE (apud AFONZO, 2004, p. 212), já expressa anteriormente, quando defende que o cantor tem a incumbência de expressar o texto com a mesma capacidade de um ator, uma vez que ele canta o texto para a plateia, enquanto o ator o faz contando.

Outros apontamentos realizados pela maioria dos entrevistados estão vinculados às músicas cantadas pelo coro que são em outras línguas. Segundo eles, a confirmação de que a arte cênica influencia positivamente no sentido da canção, quando utilizada como recurso, está ligada ao fato da plateia compreender o que está sendo cantado, mesmo que seja em outra língua, por ter o recurso cênico como uma ponte para a compreensão textual da canção. Aqui, com base nas colocações realizadas até o momento, é possível analisar que a crítica da plateia é consideravelmente contabilizada pelos entrevistados no momento em que medem o grau de importância do recurso cênico para o corista. Isso ocorre, possivelmente, pelo fato de este retorno estar associado ao nível de satisfação do público em relação ao coro como um todo e é vinculado, automaticamente, pelos coristas, ao trabalho visual, isto é, cênico.

Além disso, os cantores também apontaram músicas como *Banzo Maracatú*, de Dimas Sedícias e arranjo de José Gomes, *Você*, de Tim Maia e arranjo de Márcio Mattos e *Tiro ao Álvaro*, de Adoniran Barbosa & Oswaldo Moles e arranjo de Roberto Anzai, como exemplos em que a cena auxiliou na expressividade da canção. A primeira, segundo eles,

apresentada no espetáculo *Os Cinco Cantos do Brasil*, no ano de 2018, que aborda pouca movimentação e muita expressão facial, foi capaz de se conectar a linguagem musical e transmitir ao público, através de recursos cênicos, a dor e o lamento dos escravos africanos trazidos ao Brasil no século XVI. Para tal, foram utilizados recursos de expressão facial, vocal e a declamação de uma poesia escrita por um ex-integrante do grupo, acerca da temática abordada. A segunda, para eles, apresentada no espetáculo *Mistura Fina*, no ano de 2014, é tida como um bom exemplo por ser uma canção com temática romântica que ganhou sentido quando, em determinado momento da música, dois cantores se destacavam dos demais e simulavam uma conquista de amor, terminando, ao fim da música, com um beijo de amor. A terceira, por fim, apresentada no ano de 2013, no espetáculo *Nós em Voz/Vós*, e reapresentada em 2018, no espetáculo *Os Cinco Cantos do Brasil*, é reconhecida por eles por não ter, inicialmente, tanta influência cênica quando apresentada pela primeira vez, de modo que obtinha uma significação. Entretanto, segundo os entrevistados, quando ela foi reapresentada em 2018 e ambientada em um bar com cenário, personagens, figurino e movimentação característica desta ambientação, ganhou nova significação e tornou-se mais comunicativa para a plateia, de forma a valorizar a rítmica do samba e o texto ao relembrar a boemia.

Na análise geral dos entrevistados, esta última, *Tiro ao Álvaro*, é a música que mais evidencia a evolução do trabalho cênico durante os percorridos seis anos, já que ela, segundo a Entrevistada K, “encenada parece outra música. (...) eu não via ela assim, daquele jeito... mas encenando ela, eu acho que ela ficou maravilhosa”. Concordando com a colega e expondo, também, a visão da maioria dos entrevistados, a Entrevistada E revela que a cena auxiliou não somente na compreensão da linguagem textual da música, mas também na produção técnico-musical da mesma, ao apontar que a cena da citada música “foi bem montada. (...) As primeiras vezes a gente cantou e deu, depois, quando a gente incrementou ela, ambientou ela como se fosse num bar, daí a gente fez ela mais ligeira, mais samba... ajudou um monte”.

A partir de tais reflexões, torna-se perceptível que o recurso cênico vinculado ao texto é o que mais expressa a relação da arte cênica com o canto coral, uma vez que é o âmbito que mais trabalha com a linguagem expressiva, de forma que se faz necessário retomar que 78% dos entrevistados se sentem, atualmente, mais desinibidos e menos tímidos ao se apresentar, atribuindo tal avanço ao processo cênico vivenciado durante a imersão no Coro Municipal Adulto de Veranópolis.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste trabalho foi possível constatar que os coristas do Coro Municipal Adulto de Veranópolis reconhecem a arte cênica como um recurso de expansão de conhecimento importante para o cantor, capaz de atingir níveis cênico-expressivos, de autoconhecimento e técnico-musicais. Constatou-se que algumas interferências cênicas se tornam dificultadoras da execução musical do grupo e levantou-se a hipótese de estarem interligadas a fatores relacionados à vivência cênico-musical de cada indivíduo e a influência da faixa etária pesquisada. Identificou-se, também, um importante reflexo da proposta cênica estipulada pela regente do coro e do resultado obtido ao longo dos anos.

Nos dois últimos capítulos da pesquisa foi possível constatar que os dados coletados dos entrevistados do Coro Municipal Adulto de Veranópolis geraram informações relevantes para a discussão proposta pela investigação. Notou-se que a imersão dos cantores no trabalho cênico-vocal do coro veranense foi importante na geração de suas percepções acerca da importância da arte cênica para o canto coral. Além disso, foi possível constatar que a literatura apresentada pela pesquisa aponta aspectos consideráveis acerca do tema proposto, de forma a comprovar tais situações pela coleta e análise de dados da realidade dos coristas entrevistados.

Por intermédio da coleta, análise e contextualização das informações extraídas das entrevistas é que foi possível responder a principal questão proposta nesta investigação, isto é, *“De que forma os coristas percebem a importância da Arte Cênica na prática coral?”*. A questão foi discutida principalmente no último capítulo, por meio da análise dos dados coletados e comparação dos mesmos para com a literatura apresentada inicialmente.

Por fim, vale ressaltar que o presente trabalho não objetivou apresentar uma metodologia genérica para a aplicação da arte cênica no canto coral, de forma que valoriza os estudos na área e compreende as diferenças da realidade de cada grupo coral do país. Tampouco sustenta a perspectiva de ter solucionado todos os problemas encontrados e, desta maneira, comprova a necessidade de novas pesquisas que viabilizem o estudo da relação entre a música e a arte cênica, a fim de promover conhecimentos mais aprimorados sobre o tema.

## REFERÊNCIAS

ALFONZO, Neila Ruiz. **A PRÁTICA CORAL COMO PLANO DE COMPOSIÇÃO EM MARCOS LEITE E EM DOIS COROS INFANTIS**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

AZEVEDO, Joana Christina Brito de. **CORO CÊNICO: estudo de um processo criador**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2003.

BEHLAU, Mara; REHDER, Maria Inês. **HIGIENE VOCAL: Para o Canto Coral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2009.

BRESSLER, Liora. **PARADIGMAS CUALITATIVO NA INVESTIGACIÓN EM EDUCACIÓN MUSICAL**. In: DIAZ, Maravillas (coord.) **INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN EM EDUCACIÓN MUSICAL**. Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2006, p. 61-81.

BUCCI, Magno. **CORO CÊNICO: Breves Reflexões a Partir de uma Prática**. 2007. Disponível em: <<http://www.bossanossa.org/MAGNO/BREVES%20-%20REVISADO.pdf>>.

CARMINATTI, Juliana da Silva; KRUG, Jefferson Silva. **A PRÁTICA DE CANTO CORAL E O DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES SOCIAIS**. Pensamiento Psicológico, vol. 7, núm. 14, enero-junio, 2010, pp. 81-96. Pontificia Universidad Javeriana Cali, Colombia.

COELHO, Helena Wöhl. **TÉCNICA VOCAL PARA COROS**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 5ª ed., 2001.

COSTA, Patrícia Soares Santos. **CORO JUVENIL: por uma abordagem diferenciada**. UNIRIO, 2009.

DALCROZE, Émile Jaques-. **RHYTHM, MUSIC AND EDUCATION**. Salem: Ayer Company Publishers, Inc., 1988 [1921].

DALCROZE, Émile Jaques-. **LE RYTHME, LA MUSIQUE ET L'ÉDUCATION**. Lausanne: Foetish, 1965 [1920].

FERNANDES, Adriana. **DALCROZE, A MÚSICA E O TEATRO: fundamentos e práticas para o ator compositor**. In: Revista de História e Estudos Culturais/ Fênix. Universidade Federal da Paraíba (UFPB). 2010. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie\\_01\\_Adrina\\_Fernandes.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_01_Adrina_Fernandes.pdf)>. Acesso em: 22 de abril de 2019.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al. **REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS DA PRÁTICA CORAL**. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **ENSAIOS: olhares sobre a música coral brasileira**. 2003. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/projetocoral/?p=203&fbclid=IwAR0x0BSJp\\_nKLojTtzV25zcDFdkIaWbghRUbGgytH9F2h-qM3TWbZSx2q1s](http://www.funarte.gov.br/projetocoral/?p=203&fbclid=IwAR0x0BSJp_nKLojTtzV25zcDFdkIaWbghRUbGgytH9F2h-qM3TWbZSx2q1s)>. Acesso em: 08 de abril de 2019.

FONSECA, João José Saraiva. **METODOLOGIA DA PESQUISA CIENTÍFICA**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

FREIRE, Vanda Bellard. **MÚSICA, PESQUISA E SUBJETIVIDADE: aspectos gerais**. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). **HORIZONTES DA PESQUISA EM MÚSICA**. Rio de Janeiro: Editora Viveiros de Castro, 2010. Cap. 1. p. 9-59.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **MÉTODO DE PESQUISA**. Porto Alegre: Editora da Ufrgs, 2009. 120 p. (Educação a distância). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 22 de abril de 2019.

GIL, Antonio Carlos. **MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA SOCIAL**. 6ª ed. São Paulo: Atlas S.A, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. **A ARTE DE PESQUISAR: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. 107 p.

GOLDENBERG, Mirian. **A ARTE DE PESQUISAR: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. 107 p.

LIMA, Tamyres Dieb de; SOARES, Stênio José Paulino. **UMA ARTE DOS SENTIDOS: a experiência do teatro com pessoas cegas**. In: Revista Científica / FAP. Curitiba. 2016 Disponível em: < <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1690> >. Acesso em: 22 de abril de 2019.

MARIANI, Silvana. **ÉMILE JAQUES-DALCROZE: música e movimento**. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). **PEDAGOGIAS EM EDUCAÇÃO MUSICAL**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012. Cap. 1. p. 25-54.

MAROSO, Dinei. **ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS DE UMA FONOAUDIÓLOGA CANTORA PARA O DESENVOLVIMENTO COLETIVO DA VOZ CANTADA**. 2017. 82 f. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Música, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2017.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. **CANTO, UMA EXPRESSÃO: Princípios básicos de técnica vocal**. São Paulo: Editora Irmãos Vitae, 2000.

MULLER, Cristiane; FIAMING, Luiz Henrique. **CORO CÊNICO: Conceito e Discussões**. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8065>>. Acesso em: 07 de abril de 2019.

PICCHIA, Juliana Miranda Martins Del. **ÉMILE JAQUES-DALCROZE: fundamentos da rítmica e suas contribuições para a educação musical**. In: Revista Modus, Belo Horizonte. 2013.

PUEBLA, Reynaldo. **O CANTO EM CENA**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL SESC/ARCI DE REGÊNCIA CORAL, São Paulo. Anais. SESC/ARCI, 2004.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. **MANUEL DE RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES**. Paris: Dunod, 1995.

SANTOS, Regina Márcia Simão. **A NATUREZA DA APRENDIZAGEM MUSICAL E SUAS IMPLICAÇÕES CURRICULARES**. 1985. Dissertação (Mestrado em Educação Musical). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Faculdade de Educação (UFRJ).

SCHAFFER, Murray. **LIMPEZA DE OUVIDOS**. In: SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. Editora: UNESP, São Paulo:, 1992. p. 68.

SCHAFFER, Murray. **O OUVIDO PENSANTE**. Trad. FONTEERRADA, Marisa; PASCOAL, maria Lúcia; SILVA, Magda R. Gomes da. Editora: UNESP, São Paulo 1991.

SPOLIN, Viola. **IMPROVISACÃO PARA O TEATRO**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela, Eduardo José de Almeida Amos. 4. ed. , reimpr. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.  
 SPOLIN, Viola. **JOGOS TEATRAIS NA SALA DE AULA: um manual para o professor**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SPOLIN, Viola. **JOGOS TEATRAIS: o fichário de Viola Spolin**; tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VERANÓPOLIS, Prefeitura Municipal de. **INSCRIÇÕES ABERTAS PARA OS COROS MUNICIPAIS DE VERANÓPOLIS**. 2017. Educação, Esporte, Lazer e Juventude. Disponível em: < <http://www.veranopolis.rs.gov.br/noticias/17/educacao-e-cultura/2040/inscricoes-abertas-para-os-coros-municipais-de-veranopolis> >. Acesso em: 07 de maio de 2019.

VERANÓPOLIS, Prefeitura Municipal de. **OPORTUNIDADE PARA CANTAR NO CORO MUNICIPAL**. 2019. Turismo e Cultura. Disponível em: < <http://www.veranopolis.rs.gov.br/noticias/22/turismo-e-cultura/3473/oportunidade-para-cantar-no-coro-municipal> >. Acesso em: 07 de maio de 2019.

YIN, Robert K. **ESTUDO DE CASO: Planejamento e método**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005. 212 p. Tradução: Daniel Grassi.

ZIMMER, Franceli. **QUESTIONÁRIO PARA MAESTRINA DO CORO MUNICIPAL ADULTO DE VERANÓPOLIS**. Veranópolis, 20 de abril de 2019. Entrevista.

## APÊNDICE A - ENTREVISTA USADA NA COLETA DE DADOS COM OS CORISTAS

Questionário:

- 1. Nome**
- 2. Idade**
- 3. Tem experiência de teatro fora daqui?**
  - a. Por quanto tempo?
- 4. Já cantou em outros coros?**
  - a. Por quanto tempo?
  - b. Eram coros cênicos?
  - c. Quais diferenças entre tais coros e o municipal?
- 5. Você, como cantor, percebe influência do teatro na sua performance?**
- 6. Você acha importante um corista estudar arte cênica? Por quê?**
- 7. Você vê benefícios ou malefícios pelo coro ser cênico?**
  - a. Quais?
- 8. Nestes 6 anos de coro cênico, o que você acha que aprendeu sobre teatro?**
- 9. Você percebe alguma influência da arte cênica sobre questões técnicas do canto, bem como:**
  - a. Afinação;
  - b. Respiração;
  - c. Ritmo;
  - d. Texto;
  - e. Dê um exemplo de música do repertório em que essas constatações aparecem.
- 10. Se você pudesse optar, continuaria estudando arte cênica, ou utilizaria este tempo para se dedicar inteiramente a ao estudo da técnica musical? Por quê?**

**APÊNDICE B – ENTREVISTA USADA NA COLETA DE DADOS COM A REGENTE**

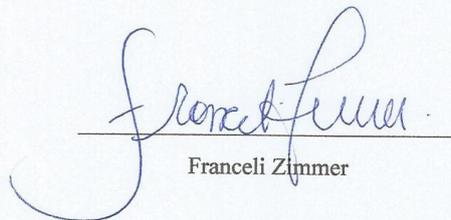
Questionário:

- 1. Nome**
- 2. Idade**
- 3. Conte um pouco sobre a sua trajetória profissional**
- 4. Tem experiência de teatro?**
  - a. Por quanto tempo?
  - b. De que forma?
- 5. Conte sobre a fundação do coro municipal de Veranópolis nesta formação.**
- 6. Qual o motivo da escolha de um coro cênico?**
- 7. Em que você percebe que a arte cênica pode influenciar o canto coral (benefícios e malefícios)? Qual a sua visão da conexão entre as duas áreas das artes?**
- 8. Conte um pouco sobre o trabalho cênico do coro nestes anos**
- 9. Você, como regente, percebe alguma influência da arte cênica sobre questões técnicas do canto, bem como:**
  - a. Afinação;
  - b. Respiração;
  - c. Ritmo;
  - d. Texto;
  - e. Dê o exemplo de música do repertório em que essas constatações aparecem.

**APÊNDICE E – DOCUMENTOS DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE ÁUDIO.****UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
CENTRO DE ARTES E ARQUITETURA  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA****TERMO DE LICENÇA DE USO DE IMAGEM, ENTREVISTAS E GRAVAÇÃO DE ÁUDIOS**

Pelo presente documento, a regente Franceli Zimmer (CPF nº 995.722.810-20) do Coro Municipal Adulto de Veranópolis/RS, abaixo assinado, declara ceder ao pesquisador **Lucas Nunes**, CPF nº 004.771.320-81 e RG nº 7103201872, domiciliado na Estrada Geral Santa Bárbara, nº 1434, Veranópolis/RS, o uso de registros fotográficos e de gravações de áudio, bem como depoimento de caráter histórico e documental coletados pelo pesquisador, tendo ciência que o mesmo fará parte da realização do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Licenciatura em Música, intitulado “**A PERCEPÇÃO DE CORISTAS SOBRE A IMPORTÂNCIA DA ARTE CÊNICA**” sob a orientação da Professora Suelen Scholl Matter.

O pesquisador acima citado fica consequentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia de integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.



Franceli Zimmer

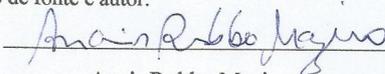
Veranópolis, 15 de maio de 2019

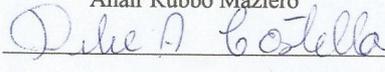
**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL**  
**CENTRO DE ARTES E ARQUITETURA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

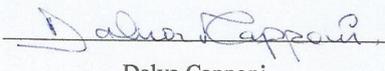
**TERMO DE LICENÇA DE USO DE IMAGEM, ENTREVISTAS E GRAVAÇÃO DE ÁUDIOS**

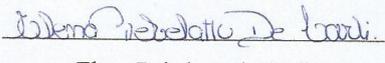
Pelo presente documento, os coristas Anair Rubbo Maziero (CPF nº 010.360.820-67), Dalva Capponi (CPF nº 600.949.180-1), Dilce Costella (CPF nº 372.870.280-34), Elena Rebelatto de Carli (CPF nº 429.832.150-91), Grazielle Pastore (CPF nº 000.279.110-20), Ivan Ricardo Wetzel (CPF nº 521.880.940-34), Ivete Pagnoncelli (CPF nº 277.849.240-20), Leônia Maria Lazzarotto Anzolin (CPF nº 232.678.080-34), Liane Lazzarotto Simioni (CPF nº 374.302.970-72), Liriete Maria Dalmas Peruzzo (CPF nº 427.900.420-04), Maria Ester Mayer Benedetti (CPF nº 420.838.930-34), Marinês Pagnoncelli (CPF nº 348.251.260-49), Mateus Reginato (CPF nº 023.810.910-09), Neide Trevisan (CPF nº 027.239.559-58), do Coro Municipal Adulto de Veranópolis/RS, abaixo listados e assinados, declaram ceder ao pesquisador **Lucas Nunes**, CPF nº 004.771.320-81 e RG nº 7103201872, domiciliado na Estrada Geral Santa Bárbara, nº 1434, Veranópolis/RS, o uso de registros fotográficos e de gravações de áudio, bem como depoimento de caráter histórico e documental coletados pelo pesquisador, tendo ciência que o mesmo fará parte da realização do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Licenciatura em Música, intitulado “A PERCEPÇÃO DE CORISTAS SOBRE A IMPORTÂNCIA DA ARTE CÊNICA” sob a orientação da Professora Suelen Scholl Matter.

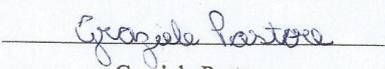
O pesquisador acima citado fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins acadêmicos e culturais, o mencionado depoimento, no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de garantia de integridade de seu conteúdo e identificação de fonte e autor.

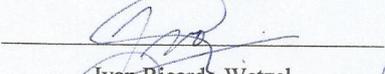
  
 Anair Rubbo Maziero

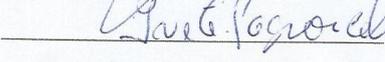
  
 Dilce Costella

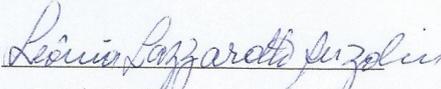
  
 Dalva Capponi

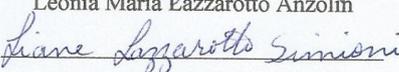
  
 Elena Rebelatto de Carli

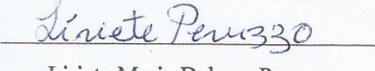
  
 Grazielle Pastore

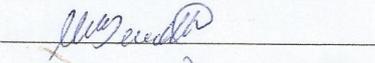
  
 Ivan Ricardo Wetzel

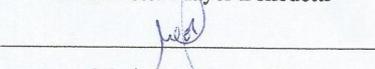
  
 Ivete Pagnoncelli

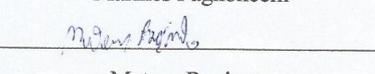
  
 Leônia Maria Lazzarotto Anzolin

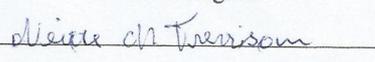
  
 Liane Lazzarotto Simioni

  
 Liriete Maria Dalmas Peruzzo

  
 Maria Ester Mayer Benedetti

  
 Marinês Pagnoncelli

  
 Mateus Reginato

  
 Neide Trevisan

Veranópolis, 15 de maio de 2019