

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS

A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS TEATRAIS E MUSICAIS PARA UMA MELHOR
EXPRESSIVIDADE ARTÍSTICA DE UM CORO.

ELISYANNE ARAUJO DOS SANTOS

RIO DE JANEIRO, 2003.

A IMPORTÂNCIA DOS JOGOS TEATRAIS E MUSICAIS PARA UMA MELHOR EXPRESSIVIDADE ARTÍSTICA DE UM CORO.

INTRODUÇÃO.....	Página 1
CAPÍTULO I: "Um jogo musical e um jogo teatral".....	4
CAPÍTULO II: "Um jogo musical e um jogo teatral".....	10
CAPÍTULO III: "Um jogo musical e um jogo teatral".....	15
CAPÍTULO IV: "Um jogo musical e um jogo teatral".....	22
CAPÍTULO V: "Um jogo musical e um jogo teatral".....	28
CAPÍTULO VI: "Um jogo musical e um jogo teatral".....	35
CONCLUSÃO.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	41
ANEXOS.....	42

por

ELISYANNE ARAUJO DOS SANTOS

Monografia apresentada para conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Artística- Música da Universidade do Rio de Janeiro sob a orientação do Professor Dr. José Nunes Fernandes.

Rio de Janeiro
Julho, 2003.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I: "Há canções e há momentos". Aspectos sociais envolvidos no canto coral.....	4
CAPÍTULO II: "Um ardoroso espectador vira colibri". Coral vivo ou morto?.....	8
CAPÍTULO III: "Me ensina a não andar com os pés no chão". O canto coral e a educação musical.....	15
CAPÍTULO IV: "Eu do meu lado aprendendo a ser louco". Algo desperta ao se brincar.....	22
CAPÍTULO V: "Vou te contar". Relato de própria experiência.....	28
CAPÍTULO VI: "Pruma alma de artista se entregar". Roteiro prático de alguns jogos.....	35
CONCLUSÕES.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51
ANEXOS.....	52

*Dedico esta monografia a minha mãe,
que sempre me impulsionou, me encorajou e me demonstrou que é preciso ser forte,
persistente e otimista.
Obrigada por tudo!*

RESUMO

Muitos corais são inexpressivos no palco, sem carisma, sem interpretação. Por que? Esta monografia visa investigar os aspectos que podem ser melhor desenvolvidos num trabalho de canto coral, através dos jogos e improvisações, visando uma melhor “performance” do grupo. Questões como texto, expressão corporal e movimentos em cena, interação social, improvisação, criatividade, relação canto coral e educação musical, entre outras, são abordadas ao longo deste trabalho. Como metodologia, recorri à bibliografia para me dar um suporte teórico, fiz um relato de própria experiência e entrevistei Patrícia Costa, regente, e Paula Novaes, atriz e ex-mulher de Marcos Leite, regente precursor de movimentação cênica em coro. Este trabalho é composto por seis capítulos que abordam as relações sociais, a “performance”, um paralelo entre canto coral com as correntes de alguns educadores musicais contemporâneos, o jogo e improvisação e um roteiro prático com 25 jogos. Encontrei evidências, tanto na bibliografia quanto nas entrevistas, que suportam a importância e relevância dos jogos como ferramentas para um melhor desempenho do coro em todos os aspectos, tanto musicais quanto sociais e cênicos.

INTRODUÇÃO

Por que muitos corais são pouco ou totalmente inexpressivos no palco, mesmo tendo, às vezes, uma excelente afinação, dinâmica, timbragem vocal? É difícil ver alguém que saia de casa, a não ser a família e os amigos, para ver um coral (ver, e não apenas ouvir). É aquele coral chato, sem empatia com o público, sem calor, sem interpretação, afinado mas que não empolga. Às vezes um coral está cantando um samba mas parece que você está vendo um coro sacro. É preciso que se entenda que estamos num palco, seja lá qual for e onde for, e isso já faz o diferencial, porque qualquer ação, por menor que seja, está sendo observada e registrada pelo público. Estar num palco não é igual estar na sua sala de estar, é um momento de total exposição, é um local onde tudo, ou quase tudo, é permitido. Será que para ser afinado o coro tem que ser parado, duro, frio? Assim, seria melhor ficar em casa e ouvir um cd. Será apenas a escolha do repertório? É claro que a princípio um repertório popular é mais explorável cenicamente, mas será que o erudito também não é passível de cenicidade (peças renascentistas, medievais, e talvez as de caráter religioso)? É evidente que é preciso o bom senso do regente, ou diretor cênico, na abordagem de um arranjo ou de uma peça. Talvez não seja necessário muita coisa para se ter um bom resultado; um pequeno gesto, um olhar ou uma intenção podem já ser suficientes para incrementar a “performance” do grupo.

O que está envolvido num trabalho de canto-coral? Que aspectos são relevantes e até determinantes para um bom resultado geral? Essas são algumas das perguntas que me levaram a levantar várias questões que serão abordadas nessa monografia. Por que é importante uma boa socialização do grupo? Como incrementá-la? Como a improvisação,

tanto musical quanto teatral, pode enriquecer a “performance”? Improvisação e jogo são a mesma coisa? Qual a importância do prazer trazido através do lúdico? Como buscar uma interpretação mais interessante, mais viva? Como trabalhar as percepções harmônica, melódica, rítmica e física, através dos jogos? Existe relação entre movimento, gesto, ritmo e sons? Qual a relação entre coro e educação musical? O que é estar em cena? Qual a importância do trabalho corporal? Qual a importância do texto?

Como os jogos, tanto musicais quanto teatrais podem auxiliar nessa busca de um melhor resultado artístico é o que eu pretendo pesquisar.

O presente trabalho tem como justificativa contribuir para a construção do conhecimento nessa área que é tão pouco explorada, fornecendo um material que possa ajudar futuramente, de alguma forma, tanto aos regentes, arranjadores, coralistas e pessoas interessadas.

Pretendo investigar com detalhes as implicações das relações sociais em um grupo, buscar uma relação entre movimento (expressão corporal) e musicalidade, verificar como a improvisação músico-gestual pode desenvolver a criatividade e dinamizar o grupo, exemplificar alguns jogos.

Como metodologia de trabalho recorri à bibliografia, fiz um relato de minha própria experiência e entrevistei a regente Patrícia Costa e a atriz Paula Novaes, ex-esposa de Marcos Leite, tendo sido essas entrevistas gravadas e posteriormente transcritas, e estão nos anexos desta monografia.

Esta monografia é composta por seis capítulos. No capítulo I “*Há canções e há momentos*”, analiso as relações sociais e suas influências. No capítulo II “*Um ardoroso espectador vira colibri*” eu aprofundo o problema, falando da “performance”. No capítulo III “*Me ensina a não andar com os pés no chão*”, busco embasamento de educadores

musicais contemporâneos. No capítulo IV "*Eu do meu lado aprendendo a ser louco*", abordo o jogo e improvisação. No capítulo V "*Vou te contar*" exponho minhas experiências e no capítulo VI "*Prima alma de artista se entregar*" eu faço um roteiro prático de alguns jogos, como contribuição para quem se interesse em aplicar.

I "Há canções e há momentos"

(M. Nascimento)

Aspectos sociais envolvidos no canto-coral.

Um relacionamento de grupo saudável exige um número de indivíduos trabalhando interdependentemente para completar um projeto, com total participação individual e contribuição pessoal (Spolin, 1963, p.8).

São tantas coisas envolvidas num trabalho de canto coral, que é difícil saber por onde começar. A proposta neste capítulo é levantar as implicações sociais dessa atividade.

Antes de mais nada, é necessário ter-se em mente, sempre, de que esse trabalho é coletivo, onde existe um grupo de pessoas, diferentes, mas unidas com um objetivo em comum: o de cantar. E por que num coro, e não sozinho? Talvez essa pergunta seja a própria resposta: 'porque quero cantar com outras pessoas!!!'

O coro é o mais antigo entre os grandes agentes sonoros coletivos. Documentos das civilizações mesopotâmica e egípcia revelam-nos a existência de uma prática coral, ligada aos cultos religiosos e às danças sagradas. Na Grécia existia o coro que no início era ligado também às manifestações religiosas passando depois a participar das tragédias gregas. Na idade média surgiu o canto gregoriano, um instrumento de poder, de fala às massas, com força de linguagem impressionante e de uma profunda emoção coletiva (Magnani, 1989, p.157). Por que sempre o canto coletivo está relacionado às religiões? Nos mantras, nas missas, nos cultos, nos terreiros. Observa-se também nas manifestações populares a força do canto em coro: no samba, no maracatu, nas cirandas, num jogo de futebol e tantas outras. Villa-Lobos resgata uma identidade nacional ao trabalhar essa força com o canto orfeônico, nas escolas, juntando as crianças, transformando-o num enorme coral e levando-o às grandes manifestações populares, emocionando o público e os cantores, estabelecendo

uma energia comum muito forte. Eu mesma tinha aula de música no Colégio Pedro II, no ginásio, e a professora trabalhava o canto a duas vozes e cantávamos uma canção de Villa-Lobos, que não me lembro o nome, mas que é um clássico do canto orfeônico, “..ó Tupã, Deus do Brasil, que o céu enche de sol, de estrelas, de luar e de esperança...”; me lembro dela toda e a acho linda. Acho que essa experiência pode ter me levado para o coral anos mais tarde.

Quando falamos de um trabalho de grupo o que será que está envolvido? O que é necessário existir, para um bom funcionamento do coro, levando-se em conta que estamos falando de relações sociais? Existem vários pontos que eu considero relevantes, e que vão sendo trabalhados no cotidiano, tanto no aspecto individual quanto no coletivo: a assiduidade, a pontualidade, o respeito, a tolerância, a paciência, o espírito coletivo, a generosidade, a democracia, a liberdade de exposição, a aceitação, o companheirismo e etc. Para Costa (2003)¹, a palavra principal é o compromisso: “uma das coisas mais interessantes num coro, como educadora, é poder estar trabalhando o compromisso. Esse compromisso tem que ser honrado porque o grupo só vai existir se eles estiverem ali”. Segundo Costa (2003) este compromisso será mais desenvolvido quanto mais estável for o grupo, porque assim eles estarão mais atentos ao que vão fazer, percebendo assim a importância da responsabilidade. Para Novaes (2003)² é o desejo de ficar livre, à vontade com o outro, “estar em grupo é tribal, você volta lá na sua memória social, nos seus antepassados”.

¹ Patrícia Costa, entrevista realizada em junho de 2003, gravada em fita e depois transcrita, ver a entrevista na íntegra no Anexo I.

² Paula Novaes, entrevista realizada em junho de 2003, gravada em fita e depois transcrita, ver a entrevista na íntegra em Anexo II.

Nada melhor do que trabalhar com um grupo que esteja junto há muito tempo. Por que será? Porque os componentes já estão acostumados uns com os outros, sentindo-se livres para atuarem e falarem o que quiserem. Existe a intimidade e confiança, necessários ao trabalho, que são conquistados com o tempo. “Quanto mais companheirismo, mais laços, mais eles podem ousar com menos medo de errar, sem crítica, sentindo-se à vontade para criar” (Costa, 2003). Quando entra um elemento novo é preciso tempo para este se ambientar, e o grupo deve ser receptivo e acolhedor. Ao mesmo tempo em que um grupo pode dar segurança para o novo componente, pode representar também uma ameaça, porque já tem uma vida própria, porque é o ‘desconhecido’. Mas o novo cantor pode também dar uma insegurança no grupo, porque também é o ‘desconhecido’. Todos se sentem constantemente observados, por isso a necessidade de estar sempre integrando, e reintegrando, os elementos de um grupo, e este com o regente, mantendo sempre assim um laço afetivo mais forte, criando uma ‘família’. “Quando atua com o grupo, experimentando coisas junto, o aluno se integra e se descobre dentro da atividade. Tanto as diferenças quanto as similaridades dentro do grupo são aceitas” (Spolin, 1963, p. 9).

Uma coisa muito interessante no canto coral é a democracia social, aonde podemos ter num mesmo grupo pessoas de raças, religiões, opções sexuais, idades e classes sociais diferentes, podendo exercitar a cidadania e desmistificar preconceitos. Junta-se uma dona-de-casa, um engenheiro, um gari, um professor, um analfabeto e assim por diante, aproximando as pessoas, estabelecendo contatos afetivo e corporal. Costa (2003) nos confirma isso, “na Shell eu cantava com a secretária do presidente e com o contínuo”.

Existem vários motivos que levam uma pessoa a procurar um coro, além do gosto pelo canto. Tem pessoas que querem ampliar as suas amizades; tem pessoas que são muito tímidas e encontram ali um espaço para se soltarem, aumentando sua auto-estima; tem

peessoas que são extremamente solitárias; tem pessoas que querem sentir o prazer de 'subir no palco'; tem pessoas que querem fazer música; tem pessoas que querem relaxar (não podemos esquecer do poder terapêutico que a música tem); enfim, são vários motivos que misturam pessoas tão diferentes, e essa diversidade é extremamente enriquecedora, para o grupo e para o regente.

Para Costa (2002) o mais importante no seu trabalho com coro é a oportunidade de dar felicidade às pessoas que estão ali para cantar. Ela também diz que a sua lembrança de felicidade, quando cantava em coro, ao olhar para uma sala cheia com 30 pessoas e ter 30 possibilidades de novas amizades, foi uma das coisas que a moveram a trabalhar com coro juvenil.

Para fechar este capítulo vou falar mais uma vez sobre o prazer. Quem faz música, como deveria ser em qualquer atividade, é levado pelo prazer, principalmente porque a música atua no aspecto sensorial de uma forma profunda. O poder da música é tão grande, e tão aglutinador, que basta ver como ela é hipnótica, num show de 'rock', de 'funk', de samba, numa apresentação de orquestra ou coro. Embora as pessoas tenham gostos musicais variados, não há uma só pessoa que não goste de algum tipo de música, é uma linguagem universal que não precisa de palavras. Acredito que seja a arte mais unânime, porque nem todos gostam de teatro, ou cinema, ou pintura, mas de música todos gostam, seja qual for o estilo. E quando uma pessoa procura um coro, ela é movida pelo prazer, e é isto que ela espera ter ao longo de sua passagem pelo grupo. É lógico que o prazer, como tudo na vida, não está presente o tempo todo, mas que ele não seja negligenciado ou mesmo esquecido. Costa (2003) relata "eu sou uma pessoa bem humorada e eu trabalho com muito prazer, sou movida por ele. Acho que a gente tem que ter prazer na vida senão não vale a pena, né?".

II
"Um ardoroso espectador vira colibri"
(C. Buarque)

Coral vivo ou coral morto?

No que o coralista pisa no palco e se assume como personagem, como instrumento para a música chegar na platéia e transformá-la de alguma maneira, ele se permite muito mais coisas (Costa, 2003).

Comecei a cantar em coro com 14 anos, no coral do Pedro II e me lembro que até faltava aula para cantar. Depois voltei aos 19 anos, na UFRJ, em 1989, quando fazia o curso de biologia e perdia qualquer coisa, até aula, menos o ensaio. Realmente, como diz Costa (2003), "quem canta em coro não esquece essa experiência". No início era um coro tradicional apesar de ter também música popular brasileira em seu repertório, mas depois, com um regente diferente, esse coral se transformou e eu vivi uma experiência maravilhosa. Era o Coral do CT (Centro de Tecnologia) composto por alunos, professores e funcionários da engenharia, engenharia química, astronomia, matemática, informática, biologia, pessoas completamente diferentes, mas com algo em comum: a paixão pelo canto, pela música. O regente, da nossa idade, estava acabando seu curso de educação artística e chegou com muitas inovações, e, se não me engano, aquele era o seu primeiro coro. Seu nome era Wagner Franklin.

Wagner era muito talentoso, criativo, curioso e inquieto, como são os artistas. E é óbvio que trouxe suas inquietações para o grupo, e este, embarcou na sua viagem, porque confiou e talvez porque precisasse. Ele fazia dinâmicas de grupo e jogos de teatro, não me lembro se fazia improvisações. Eram exercícios de exposição, mensagens, contato físico, que necessitavam de muito companheirismo, e eu me lembro como para muitas pessoas era difícil, doloroso, como é quando nos expomos e entramos em contato com o outro e com

nós mesmos. O grupo confiou e se entregou, porque ele conseguiu criar um clima para isso, e também porque participava das atividades junto com o grupo, bem de acordo com Novaes (2003) quando ela afirma que “aí entra o papel do diretor ou regente, que é criar ambiente de confiança para extrair das pessoas. O regente tem que viver aquilo que ele está querendo do grupo, aí impregna”. O resultado disso foi o estabelecimento de um grupo muito coeso, uma família, que estava totalmente envolvida afetivamente e com o trabalho musical. As pessoas estavam sempre saindo para se divertir, surgiram namoros, e eu tenho grandes amizades até hoje dessa época.

É claro que um dos seus objetivos era que tudo isso tivesse alguma realização musical também, além da pessoal. Lembro-me de uma peça renascentista francesa que cantávamos, “Tourdion”, de Pierre Attaignant, No início, fazíamos de uma forma tradicional, parada, mas depois passamos a fazê-la com uma movimentação cênica: como é uma peça que fala de vinho, imaginávamos que estávamos numa taberna onde as meninas eram as cortesãs e dançavam ao redor dos rapazes, que estavam bem distribuídos, parados em vários planos pelo palco. Nós adorávamos cantar essa peça, e o público ouvir, porque era um dos pontos altos das apresentações, como não o era antes.

Tudo isso que foi relatado vai me servir de ‘gancho’ para o problema que essa monografia aborda, e que me inquieta, que é o carisma de um grupo, a falta de presença de palco, a falta de comunicação entre o coro e deste com a platéia, enfim, a pouca expressividade artística, ou seja, tanto musical quanto cênica.

Voltando ao exemplo de “Tourdion”, por que será que ela fazia mais sucesso depois, já que musicalmente era a mesma coisa? Parece que a própria pergunta já é a resposta: porque depois havia um trabalho cênico, que não comprometia a parte vocal, mas sim enriquecia a “performance”, trazendo uma imagem, fazendo com que a platéia usasse a sua

imaginação e “viájasse” junto com o coro. Isto é comprovado na afirmação de Costa (2003): “a expressividade cênica te ajuda na interpretação da peça e quando a pessoa descobre que pode pirar numa cena, vê que pode pirar na música”.

Podemos dizer que essa história de romper com a estrutura tradicional e imóvel de um coro se deu com o Coral da Cultura Inglesa, em 1979, sob a regência de Marcos Leite (ver em Anexo II). Essa experiência foi tão surpreendente e chocante no cenário do canto coral que pode ser considerada um divisor de águas, surgindo daí uma nova estética coral.

Mas que elementos podem ser trabalhados num coro para se ter uma “performance” diferente, buscando uma interpretação mais viva? Vou levantar alguns aspectos que considero importantes.

Antes de mais nada, é necessário ter-se em mente que o coro está num **palco**, está em cena, “todos os coros que se apresentam SÃO cênicos, pois eles ESTÃO em cena” (Puebla, 2003, p.1, grifos do original). E o que é estar em cena? Segundo Costa, “quando você está no palco, você se assume como ‘personagem’, você pode tudo. Estar em cena é diferente de estar na sua casa! Você está sendo visto! Já existe uma necessidade do artista do artista, profissional ou amador, de estar mostrando a sua arte”. Tudo que acontece em cena é registrado pelo público, até porque, ele está ali para ver também e não só ouvir. A entrada e a saída de cena são muito importantes, além do estar em cena e da passagem de uma peça para outra, e tudo isso constrói a postura cênica de um coro. “Antes de trabalhar uma postura cênica, movimento, é preciso todo um trabalho de confiança interno do grupo, desenvolver a confiança. A movimentação é consequência de um laboratório” (Costa, 2003). Me lembro de ter visto um dia a apresentação de um coro, bem afinado, onde um componente ficou o tempo todo com as mãos nos bolsos, contrastando de uma forma gritante com o resto do grupo. Mesmo em peças alegres, onde o grupo todo dançava, com

expressões faciais de prazer, ele ficava parado do mesmo jeito, sem expressão, sem estar inserido. Aquilo me incomodava profundamente e desviava a minha atenção da “performance” do coro. “O primeiro contato do público com o coro é visual. Durante toda a apresentação o olho curioso do público busca entre os cantores os mais expressivos, assim como também, os mais inexpressivos, estabelecendo uma relação estética e artística com o coro” (Puebla, 2003, p.1). Quantas vezes não assistimos a um espetáculo e comentamos que determinado artista, seja músico ou ator, não tem presença de palco? Segundo Spolin (1963), “a platéia é o membro mais reverenciado do teatro. Ela dá significado ao espetáculo” (p. 11). Acredito que o público esteja ali para compartilhar e não apenas para assistir.

Outro ponto relevante é a ocupação do espaço no palco. É o que fazer, aonde e como. É comum ver um cantor que não sabe como se locomover nem onde ficar em cena. Cada peça pode “pedir” um posicionamento específico, que vai demandar uma movimentação, que pode ser pesquisada, fugindo-se do óbvio. Isso já pode ser o diferencial numa apresentação. Até porque deslocamentos corporais em diferentes espaços causam alterações sonoras, de acordo com o resultado desejado (Zagonel, 1991).

Outro recurso enriquecedor é a utilização de gestos. Gesticulamos o tempo todo, desde pequenos, de uma forma espontânea. Por que então ficarmos duros, estáticos, no palco? Parafraseando Zagonel (1991), observamos que quando alguém conta uma história, percebemos que ele usa os gestos para se expressar tentando melhorar a compreensão da sua história. Isto quer dizer que ele recorre à imagem e à sua expressão gestual para aumentar a eficácia da comunicação. Notamos também que os gestos são freqüentemente acompanhados de sons, que surgem espontaneamente, para ilustrar a história, sendo estes sons dos objetos ou situações reproduzidos ou inventados. Isto tudo também colabora para

a história ficar mais dinâmica, mais viva, e assim, mais interessante. Podemos fazer uma associação entre gesto e som. Gui Reibel, compositor e regente de coro, desenvolveu jogos e exercícios para grupos de cantores adultos. Para ele, a assimilação das noções musicais se faz mais fácil e profundamente pelo gesto, porque consiste em uma manifestação vivida. Nasce de um impulso mental, é sempre inédito e pessoal e leva ao desenvolvimento do jogo criador (Zagonel, 1991).

Esta atividade entre o som e o gesto se faz por meio do jogo musical. O jogo se concretiza pela ação. Favorece o desenvolvimento da análise e da percepção e exige uma audição de si mesmo e dos outros. O jogo musical pode ser chamado de composição instantânea. (Zagonel, 1991, p. 43)

Quando se fala de gesto, está se falando de corpo. Na verdade, quando se fala de canto também se fala de corpo, e por isso o trabalho de relaxamento, o de respiração e o de vocalizes. Costa (2003) afirma que logo de início trabalha a musicalidade através do corpo para o indivíduo se perceber. Ela utiliza jogos de dinâmica, musicais e teatrais para obter os resultados que deseja, repetindo uma ou duas vezes e afirma que “existe na parte cênica um trabalho de corpo que é fundamental. Eles têm que entender que um tórax aberto, por exemplo, vai ter uma expressividade diferente de um fechado” (2003). Além disso, existe uma relação entre gesto e realização vocal e musical, constatada na afirmação “a postura afeta a produção vocal. Se você quer um som mais pesado, fechado, talvez consiga isso inclinando o corpo para a frente. Eu faço muitos vocalizes usando o corpo” (Costa, 2003). É claro que a movimentação e os gestos têm que ser coerentes com o texto, não óbvios, e talvez exagerados, é preciso encontrar uma medida. Tudo feito no palco tem um porque, uma função, não adianta querer ser apenas ‘bonitinho’.“Tem coro que possui coreografias, mas que não funcionam muito bem porque às vezes basta um pequeno gesto, um olhar” (Costa, 2003).

Existe um componente importantíssimo no canto coral, freqüentemente negligenciado, que é o texto. É muito comum vermos um coro e não entendermos o texto, porque é mal articulado, ou não entendermos o enredo da história porque é mal interpretada. Não vou me deter na questão da articulação e da pronúncia, mesmo sendo aspectos importantes, porque são minimamente trabalhados, mas sim, na interpretação. Às vezes um coro está cantando uma canção de uma forma tão ‘desconectada’, que temos a impressão de que em vez de palavras, poderia estar cantando com lá-lá-lá. Do mesmo jeito que tem atores que falam ‘eu te amo’ da mesma forma que falam ‘vou tomar café’, tem coro que canta um samba de Noel Rosa, conhecido por suas letras irônicas e engraçadas, do mesmo jeito que canta Beatles, ou quem sabe até uma peça erudita. É preciso decodificar a letra da peça, buscar um significado, brincar com o texto e assim propor uma linha de interpretação. Isso é confirmado na frase “o Marcos nos fazia destrinchar a peça para a gente entender pela sensibilidade, quase como se a gente compusesse aquela música” (Novaes, 2003). Os gestos, o deslocamento, a intenção, a dinâmica, tudo é decorrente da análise do texto. “Temos que trabalhar o sentimento que traz aquela canção, pensar no texto. Se tem poesia, tem que ser dita, e bem dita” (Costa, 2003).

Será que todas estas questões abordadas neste capítulo podem ser trabalhadas num repertório erudito? Se existe um texto e uma intenção? Por que não? Costa afirma que sim. Uma vez trabalhou uma peça renascentista para um concurso de corais com o Coral do Colégio São Vicente, onde cada naipe foi para uma sala e criou uma coreografia para a música. Depois, cada grupo mostrava essa coreografia enquanto os outros grupos cantavam a peça. Ela aponta que assim todos cantam, melhoram o aspecto social e criam alguma coisa.

É claro que todo esse processo de buscar uma postura cênica melhor demanda tempo, paciência, pesquisa e trabalho de grupo, e mesmo não sendo simples, é possível e enriquecedor, tanto para o grupo quanto para o regente. Nas entrevistas, tanto Costa quanto Novaes falam da necessidade dos jogos e improvisações para a criação do novo, e do tempo necessário para as suas realizações: “tem que fazer muito exercício com o tempo necessário, e, muitas coisas que deram, e que dão certo, vêm dos erros” (Novaes, 2003); “eu utilizo jogos teatrais, dramáticos, os mais simples, experimentando. E assim também fui aprendendo, como sempre, porque nada é “mão única” (Costa, 2003).

III

"Me ensina a não andar com os pés no chão".

(C. Buarque)

O canto coral e a educação musical.

"O papel da pedagogia contemporânea não é unicamente o de ensinar a tocar ou cantar corretamente, senão também o de desenvolver no sujeito a criatividade e o sentido de responsabilidade coletiva. O alcançar a plenitude individual só tem sentido se está posta ao serviço de uma atividade criadora coletiva" (Vinko Globokar, citado por Gainza, 1983, p. 46).

Qual será a relação entre o canto coral e a educação musical? Antes de ser um regente, este é um educador musical, e antes disso, é também um educador, no sentido mais amplo da palavra. Novaes (2003) relata: "eu já tocava piano, mas cantar no coro foi a forma mais saudável de musicalização que eu tive".

A partir dos anos 20, na Europa, o ensino musical fica mais baseado na ação e na prática, integrando o corpo ao trabalho de percepção e estimulando o processo criativo como procedimento educacional. Muitos educadores musicais têm em suas propostas vários pontos em comum, e nesse capítulo eu vou fazer um levantamento desses pontos, através de resumos das metodologias de Dalcroze, Orff e Paynter, buscando um paralelo com o trabalho de canto coral e levantando a possibilidade de uma ponte entre tudo isso e a "performance" de um coro.

Para Swanwick, no seu texto *Permanecendo fiel à música na educação musical*, existem dois modelos de educação musical: no modelo tradicional de ensino, o poder está centralizado no professor, aonde este mostra o conteúdo e decide o que vai ser feito pelos educandos, enquanto que, no modelo criativo, o professor incentiva e estimula os alunos que questionam e decidem o que é necessário em suas composições. Ele estabelece dois princípios em educação musical:

1. Reconhecer que todos necessitam experimentar o sentido de realização. De acordo

com o psicólogo Jerome Bruner “energias naturais que sustentam a aprendizagem espontânea: curiosidade, desejo de ser competente, querer imitar os outros e necessidade de interação social” (citado por Swanick, 1993, p.27)

2. Ensino musical deve incluir a experiência musical direta através da experimentação.

Os dois princípios educacionais acima estão presentes também nas metodologias que vou expor a seguir, e é a partir daí, então, que traço o paralelo entre a atividade coral e a educação musical.

JAQUES DALCROZE (1865/1950)

Ele redimensiona a educação musical buscando uma integração entre corpo e mente. Para ele todo elemento musical (altura, intensidade, timbre, melodia e etc) pode ser realizado corporalmente sendo a consciência musical resultado de experiência física. O que importa é que os alunos sejam capazes de dizer ‘eu sinto’ em lugar de ‘eu sei’, e motivar o desejo de se expressarem porque as emoções despertam o desejo de criação (Santos, 1994, p.44). O movimento corporal amplia a consciência pela realização concreta e até o canto é uma estratégia de confirmação de imagem sonora, ao ativar os movimentos musculares da garganta. Ele propõe a ‘Eurritmia’ que se caracteriza da seguinte forma (Santos, 1994, p.44):

1. Expressão e conscientização do ritmo natural individual antes de abordar ritmos externos;
2. Expressão da música fisicamente de acordo com as relações de espaço, tempo e peso como uma experiência individual;

3. Criação de imagens rítmicas conseqüentes da automatização de ritmos naturais do corpo;
4. Representação corporal dos valores musicais;
5. Capacidade tanto de criar quanto de responder às criações de outros.

Na Eurritmia se trabalha (Santos, 1994, p.45):

- “O aumento da concentração;
- A prontidão para executar ordens que venham da mente;
- A reação imediata ante um estímulo;
- A dissociação, coordenação e retenção dos movimentos;
- O auto-conhecimento e domínio das resistências e possibilidades corporais;
- O equilíbrio entre as reações conscientes e automáticas.”

Para Dalcroze o movimento nunca deve ser mecânico ou racional mas vir de um ‘estado de mente e espírito’ evocado pelo próprio estímulo musical. “Ele lançou as bases de uma educação musical ativa, baseada na sensorialidade e na sensibilidade de todo o corpo como uma unidade, conduzindo a uma consciência auditiva” (Santos, 1994, p. 47).

CARL ORFF (1895/1981)

Seguindo a linha de Dalcroze, Orff enfatiza o movimento corporal reagindo à excessiva teorização da música. Para ele o professor deve conduzir a reflexão sobre o fazer, chamando a atenção para a qualidade da elaboração coletiva e tornando o aluno consciente

de suas realizações musicais. A execução musical é uma oportunidade de vivência imediata e intuitiva. Os objetivos de sua proposta são (Santos, 1994, p.50):

- Favorecer a expressão espontânea através de uma experiência lúdica, jogando com os sons, palavras, o corpo, ritmo;
- Proporcionar vivência musical integrada entre texto/ voz/ movimento/ instrumento;
- Propiciar a inter-relação dos integrantes na prática musical em grupo tanto na criação, na interpretação como na apreciação do próprio fazer com uma auto-avaliação.

Orff resgata o prazer do jogo sonoro e expressivo da palavra e diz que qualquer coisa pode ser geradora de experiência musical, como uma canção, um texto, uma ação, um conto, um elemento da natureza, etc.

JOHN PAYNTER

A criação musical também foi a grande questão em sua proposta pedagógica que visa (Santos, 1994, p.55):

1. Ampliar a capacidade auditiva;
2. Investigar todo e qualquer fenômeno sonoro como fonte de criação musical;
3. Despertar a sensibilidade e a imaginação auditivas, passando do mero registro sensorial ou da explicação racional;
4. Despertar a 'mente do artista' que existe em cada um;
5. Interar o grupo na prática musical, conduzindo à auto disciplina.

Ele propõe uma técnica para trabalhar a 'música criativa,' que é a da 'composição

empírica', que se caracteriza pelo fazer direto no material (experimentação), onde a pessoa vai improvisando até a consecução da forma final. São estas as seguintes etapas de sua proposta (Santos, 1994, p.56):

1. "Experimentação livre do material, explorando suas possibilidades expressivas;
2. Improvisação de um trabalho musical a partir do que foi experimentado;
3. Criação de um trabalho final com estabelecimento de forma a partir da seleção e organização de elementos e padrões musicais;
4. Codificação do trabalho (confecção de partitura);
5. Execução/audição das peças criadas e análise da partitura;
6. Audição de peças de compositores sobre situações semelhantes;
7. Execução, por leitura, de peças de compositores sobre situações semelhantes".

Estas atividades propostas por Paynter, as "oficinas de trabalho", podem durar várias aulas e têm as seguintes seções (Santos, 1994, p.57):

1. Introdução: envolvimento do aluno numa situação estimuladora onde são dados embasamentos para o trabalho de criação e planejada a ação globalmente;
2. Trabalho criativo: desenvolvimento do processo de criação em pequenos grupos ou individualmente;
3. Apresentação dos trabalhos criados: execução, apreciação pelos outros grupos, comentários;
4. Audição de trabalhos criados por compositores envolvendo materiais e situações semelhantes com a linguagem (realimentação da prática)".

Podemos perceber alguns pontos em comum entre os métodos aqui apresentados:

- Entre Dalcroze e Orff: ênfase no trabalho corporal expressando a música fisicamente.
- Entre Orff e Paynter: Interação do grupo na prática musical e apreciação musical do próprio fazer do grupo.
- Entre todos: predominância da prática em relação à teoria; estimular o desejo de expressão; despertar a imaginação auditiva; ampliação da capacidade auditiva; direito de todos na aprendizagem musical e não somente de alguns privilegiados mais dotados; “concepção mais abrangente do ensino musical tendo por objetivo o desenvolvimento do ser humano em sua totalidade e a sensibilização a uma arte, e não somente um treinamento técnico” (Zagonel, 1991, p.41).

Tudo que foi abordado anteriormente se refere a um processo individual e coletivo, porque somos seres sociais. A aprendizagem musical está intrinsecamente relacionada ao convívio social, desde cedo, basta observar como uma criança imita o canto da mãe, do pai, dos irmãos. Assim, o indivíduo vai apreendendo as noções básicas musicais espontaneamente, fazendo, experimentando, imitando, se apropriando para depois transformar. “Na África, a aprendizagem pela experiência social parece ser o princípio básico da aprendizagem musical onde a exposição a situações musicais e a participação são enfatizadas mais que o ensino formal” (Santos, 1991, p.6).

Em toda a África, grunhidos, murmúrios, gritos, resmungos, onomatopéias, inflexões rítmicas com a voz, batidas de pés, latas, caixotes, socadores de grãos, pás de enxada, qualquer fonte sonora pode integrar uma manifestação musical e artística. A voz é usada como expressão sonora no Japão e África. Nos Kamayurás, a música também pode incluir sons. (Santos, 1991, p.3)

A criatividade é uma das questões mais importantes no processo educacional, e eu diria, na vida. Ela é inerente ao ser humano e deve ser estimulada desde cedo pelos pais e professores. O que seria do mundo sem os cientistas, os artistas, os cozinheiros, as costureiras, etc.? Enfim, em qualquer setor da sociedade, a criatividade está presente para o seu melhor desenvolvimento. E embora muito se fale em criatividade no processo educacional, na verdade, no nosso caso, o musical, ainda se mantém o processo tradicional de ensino, aonde o professor é apenas um transmissor de conhecimento, não podendo ser contestado, melhor dizendo, questionado, nem abrindo espaço para a manifestação artística do indivíduo. E olha que estamos falando de artes, onde isso deveria ser a regra e não a exceção. De acordo com Moretzhon (1992, p.2):

É importante ressaltar que a criatividade é uma qualidade humana que pode ser desenvolvida. Talvez o primeiro resultado de um trabalho não seja o ideal, principalmente num grupo que nunca teve a oportunidade de se expressar, mas tendo em vista o processo educacional, o aluno se sentirá cada vez mais confiante, podendo arriscar-se em vôos cada vez maiores.

Partindo do princípio de que a atividade de canto coral também seja um processo de educação musical, suponho então, que estes pontos abordados anteriormente possam, ou devam, estar presentes neste processo. Lógico, que para isso acontecer, o regente precisa se ver como um educador e não apenas como um “repetidor de notinhas”, como diz Moretzhon (1992), “ o primeiro grande passo do regente é repensar o seu papel enquanto diretor musical. O maestro não pode mais ver o coro como um grupo que lhe pertence” (p. 6).

IV

"Eu do meu lado aprendendo a ser louco"

(R. Seixas)

Algo desperta ao se brincar.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco (Spolin, 1963, p.3).

Neste capítulo eu vou falar do jogo e da improvisação. Será que eles são a mesma coisa? O que está envolvido nessas atividades?

Jogar está intrinsecamente relacionado ao prazer, ao brincar, à diversão. Por exemplo, representar em inglês é "to play" e em francês é "jouer", verbos com o mesmo significado, que é jogar. Spolin (1963, p. 342) define o jogo como "uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo grupal; divertimento; espontaneidade, entusiasmo, e alegria acompanham os jogos".

Muitos autores escrevem sobre a importância do jogo e seu elemento lúdico, como meio para promover a aprendizagem nas esferas afetiva, social, criativa, intelectual e emocional. Segundo França e Guia (2002), "o jogo envolve, de uma forma lúdica, um importante componente moral, de justiça e honestidade e respeito às regras necessárias para uma convivência justa e harmoniosa"(p. 33). Para alguns autores o jogo funciona somente em grupo: "o jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade necessários para a experiência" (Spolin, 1963, p.4); o jogo se desenvolve mais efetivamente através da interação com os demais onde entra-se num mundo ilusório no qual os desejos podem ser realizados emancipando-se das limitações do cotidiano (Vygotsky, citado por França e Guia, 2002, p. 32). Mas podemos encontrar jogos individuais, como por exemplo, no livro de Augusto Boal (1979), estando alguns presentes nessa monografia no capítulo VI.

Em geral o jogo possui regras, que devem ser cumpridas, e um problema, que deve ser solucionado, melhor dizendo, um objetivo a ser realizado. Se for um jogo de grupo, este, deve estar em acordo e interagir para que o jogo possa acontecer. Quando se joga, há uma excitação dos sentidos, uma vontade de acertar, e o corpo, mente e intuição, ficam à flor da pele, criando uma liberdade pessoal que leva à exploração do novo.

Isto causa estimulação suficiente para que o aluno transcenda a si mesmo – ele é libertado para penetrar no ambiente, explorar, aventurar e enfrentar sem medo todos os perigos. A energia liberada para resolver o problema, sendo restringida pelas regras do jogo e estabelecida pela decisão grupal, cria uma explosão – ou espontaneidade – e, como é comum nas explosões, tudo é destruído, rearranjado, desbloqueado. O ouvido alerta os pés, e o olho atira a bola (Spolin, 1963, p. 5).

Spolin diz que o primeiro passo para jogar é o da liberdade pessoal. Ela aponta a necessidade de sermos parte do mundo, tocando-o, vendo-o, procurando fazer contato direto com o ambiente, sendo este investigado, questionado, aceito ou rejeitado. Esta liberdade nos leva a experimentar e adquirir auto-expressão (1963). Essa questão da liberdade também é encontrada em outras referências. Segundo Penna (1987, p.1) “a liberdade indispensável para o trabalho criativo é a liberdade de expressão”; Novaes (2003), por sua vez, diz, “a pessoa, mesmo que inconsciente, quer se libertar. Confiar para se libertar. Para que? Para poder criar!!!”

Outra questão muito importante, reforçada tanto por Costa, quanto por Novaes e por Spolin, é a do julgamento, da crítica, em função de uma possível desaprovação social. A auto-crítica e a expectativa de um julgamento impedem uma exposição, uma entrega, por isso a necessidade de um ambiente de encorajamento, de companheirismo, tanto por parte do grupo como também do regente. “Nos tornamos tão dependentes da tênue base de julgamento de aprovação/desaprovação que ficamos criativamente paralisados” (Spolin, 1963, p. 6). Assim, para se proteger, o indivíduo pode construir uma muralha de defesa ao seu redor, se tornando uma pessoa tímida, ou agressiva, ou egoísta, ou exibicionista. É

necessário então conseguir a entrega, num ambiente receptivo para a exposição sem julgamento, como afirma Novaes (2003): “Para que a criação seja real e inovadora, tem-se que ousar, e para isso é preciso a confiança na tribo. Aí começa-se a criar sem julgar, importantíssimo isso, não julgar. É errar mesmo, sem medo. É preciso tempo para isso”. O julgamento deve ser evitado tanto entre o grupo, como, principalmente, por parte do educador, aqui no caso o regente.

A verdadeira liberdade pessoal e auto-expressão só podem florescer numa atmosfera onde as atitudes permitam igualdade entre o aluno e o professor, e as dependências do aluno pelo professor e do professor pelo aluno sejam eliminadas. O professor com um passado rico em experiências, pode conhecer uma centena de maneiras diferentes para solucionar um determinado problema, e o aluno pode aparecer com a forma cento e um, que até então não tinha pensado. Isto é particularmente válido nas artes (Spolin, 1963, p. 7).

Para Novaes (2003) o bom do jogo é que ele pode originar outros jogos, desde que o regente esteja atento. Também, segundo ela, é não fazer o jogo comportado e sim ter a liberdade para jogar, para ousar, por isso é necessário cortar a censura, porque já é suficiente a auto censura inerente a todos nós. Para Costa (2003) “é na experimentação que a gente elabora as coisas, que aparecem as idéias geniais; é buscar algo fora do óbvio”. Mas toda essa pesquisa, de auto conhecimento, onde há uma exposição, não é fácil, porque para o novo aparecer é necessária uma desconstrução, como afirma Novaes (2003) “esse processo pode ser muito doloroso. É preciso desarmar para se criar, por isso são importantes o prazer e o humor”. O educador precisa ter o olhar muito atento para perceber o que funciona e o que não funciona, e como conduzir tendo o pulso e a delicadeza quando necessários. Por isso também é importante ter sempre um diálogo com o grupo, abrir espaço para críticas, se necessário, analisar todo o processo em conjunto.

França e Guia estabelecem uma definição para o ‘objetivo musical do jogo’:

É promover o automatismo e consolidação de conceitos e relações de determinados elementos musicais possibilitando aos alunos uma maior desenvoltura e uma realização musical consistente e independente. Como o automatismo se dá através da repetição

(procedimento sem grande interesse para o aluno), uma abordagem lúdica pode contribuir para tornar a atividade mais estimulante e produtiva (2002, p. 34)

Vou abordar agora o termo improvisação. Spolin define improvisar, entre outras coisas, como 'jogar um jogo' (1963, p.341). Para Gainza (1990) improvisar é igual a jogar, é alegria, entretenimento e também exploração e curiosidade "a improvisação, como jogo integrador, permite imitar e inventar"(p. 13). Mas ela pontua que toda improvisação pode ser um jogo, mas nem todo jogo pode ser uma improvisação, já que às vezes um jogo não dá espaço para se improvisar (ver, por exemplo, "escravos de jó" no Capítulo VI).

Para Gainza (1990) o processo de improvisação pode ser desencadeado por dois tipos de estímulos: os musicais (ritmo, som, harmonia, forma, etc) e os extra-musicais, que subdividem-se em mundo externo (objetos, fenômenos naturais) e mundo interno (sentimentos humanos, idéias, imagens sensoriais, etc). Ela conclui, baseada nessas possibilidades, que não é preciso o indivíduo ser músico, nem ter estudado música, para improvisar com a voz, com objetos sonoros e mesmo com instrumentos musicais. Para Gainza, a improvisação tem como objetivo ser uma atividade, uma forma de jogo, que permite projetar e absorver em constante "feedback". Ela nos diz:

O adulto também se sente fortemente atraído pela improvisação musical, mas sua necessidade de auto expressão aparece muitas vezes reprimida, mostrando temor ou um excessivo respeito que o impedem de abordar de maneira espontânea essa atividade projetiva" (Gainza, 1990, p. 16).

A improvisação, segundo ela tem como objetivos gerais:

- **DESCARGA:** atuar, manipular, expressar, criar e recriar à nível corporal, afetivo, mental e social.
- **INCORPORAÇÃO:** de sensações, experiências e conhecimentos para desenvolver a memória, a imaginação, a observação e imitação, e adquirir sensibilidade, consciência, confiança e segurança em si mesmo.

E como objetivo específico musical: a aquisição dos elementos da linguagem musical e desenvolver a intimidade com o instrumento, no caso do canto coral, a voz.

É importante também estimular a repetição após a criação, para a retenção das informações e consolidação do aprendizado. Costa (2003) afirma trabalhar direto com a improvisação “na improvisação você pode ver também os talentos individuais e aproveitá-los na ‘performance’, e só poderei ter acesso a esse material com a improvisação”. Costa (2003) ressalta ainda que é no improviso que se exercita possibilidades, trabalhando a liberdade de criar. Um fator essencial é a vivência pelo coordenador “para assumir o papel de coordenador da improvisação, o maestro deveria ter passado ele mesmo pela experiência” (Gainza, 1990, p. 48).

Gainza (1990) ainda aponta para o porque da improvisação. Se for vaga ou inadequada, o aluno não a valorizará porque não lhe representa nenhum incentivo de aprendizagem, ou não vai lhe permitir exercer sua criatividade. Se for muito complexa, ou sem direção, os resultados também podem ser frustrantes, o efeito será anti-pedagógico e pode criar resistências futuras. Por isso, o regente deve ter o bom senso e também experimentar a improvisação. É bom pensar qual aspecto a ser trabalhado, e quais as regras do jogo. Além disso, gravar as improvisações e ouvi-las com o grupo comentando tudo o que foi feito.

Podemos observar em várias culturas a utilização de jogos e improvisações espontâneas, não formais, aonde se trabalha vários elementos musicais. Santos (1991) nos confirma isso ao falar das manifestações musicais não formais entre crianças através de jogos e brincadeiras com o corpo em movimento, com voz falada e experimentação rítmico-sonora em materiais encontrados casualmente (p. 4). Na verdade, assim que a

criança começa a falar e a descobrir sua voz, ela começa a brincar com ela, e depois com os objetos, imitando os adultos para depois inventar suas próprias coisas.

Santos (1991) nos fala que em alguns grupos pesquisados a “performance” não se reduz a um momento final, de apresentação, e sim, a toda uma prática, de ensaios, onde o prazer está mais na ação de tocar, cantar, do que numa apresentação final. E falando de novo no prazer, este é um elemento que frequentemente fica preterido, ou excluído, em muitos ensaios de coro, Costa (2003) afirma “estar num coral já é estar se dando oportunidade de prazer”. O jogo e a improvisação podem resgatar este prazer, aumentando a auto-estima do indivíduo e de todo o grupo, produzindo um resultado na “performance”, de acordo com Costa (2003), “com todo esse trabalho dos jogos e da improvisação, você modifica o trabalho de um grupo inteiro”.

V
"Vou te contar"
(T. Jobim)

Relato de própria experiência.

O coral tem uma vida própria com sua dinâmica interna, onde os cantores devem expor suas idéias e participar ativamente do resultado do trabalho (Moretzhon, 1992, p.6).

Eu trabalho com coro, regendo, há quatro anos, e embora seja muito pouco tempo, já deu para observar algumas coisas e levantar várias questões. Na verdade, o regente não é só regente, mas sim o preparador vocal, corporal, o professor, melhor dizendo o educador, o ensaiador, o produtor, o carregador, enfim, muitas vezes somos múltiplos, porque raras são as vezes em que temos uma estrutura ideal de trabalho com monitores, pianista, preparador vocal e corporal. E agradeço, porque isso tudo me deu, e está me dando, uma bagagem e um "jogo de cintura" muito grandes. É claro que também é muito cansativo e solitário, mas temos que aprender a lidar com a realidade e improvisar. Assim, você vai conhecendo toda a engrenagem, e, com o tempo, percebendo o que funciona e o que não funciona, porque nada como a situação real para lhe mostrar os caminhos que podem e os que não podem ser percorridos, e porque.

Hoje, estou com três corais: o primeiro, há quatro anos, que é o Coral da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); o segundo, um coral infantil do projeto social Programa de Criança da Petrobrás, que estou há pouco mais de um ano e o terceiro, um coro independente que é recente. Pretendo expor minhas experiências em relação ao coro da UERJ e ao infantil, por estarem comigo há mais tempo.

Comecei com o coral da UERJ/Caxias, que vou daqui por diante chamar de FEBF, do início. Os ensaios são aos sábados, com três horas no total, abertos tanto para a comunidade acadêmica quanto para a externa. O coro sempre foi basicamente composto por jovens, de 15 a 35 anos, sendo que muitos estudam e trabalham. A realidade social é dura, e inclusive alguns não tinham dinheiro para ir aos ensaios, então ou iam a pé, de longe, ou pediam emprestado o dinheiro da passagem de ônibus, ou simplesmente não apareciam.

Me lembro bem de que a maioria era bem desafinada e poucas pessoas sustentavam os naipes, então não poderia trabalhar em quatro grupos porque além de tudo eram poucos os homens. Fiquei desesperada, e vi que o trabalho teria que ser de base, com muitos exercícios de percepção, mas percebi também que teria que promover a integração do grupo. Sou uma pessoa movida pelo afeto, e sei, por experiência própria, que para um grupo existir é preciso que os indivíduos se entrossem muito bem, e eu faço parte do grupo, logo, todos nós temos que nos relacionar. Então, comecei a fazer dinâmicas de grupo, exercícios de relaxamento no chão, exercícios de percepção harmônica, rítmica e melódica, improvisação, fora todos os de respiração e os vocalizes pertinentes ao trabalho. Eu fazia aquilo que tinha aprendido nas aulas, na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), de oficina de música, de processos de musicalização, percepção e de teatro, e, é claro, que surgiam idéias novas. Por que fazia isso? Não sei dizer, mas sentia a necessidade de estimular a criatividade, de tirar arte de dentro deles e não apenas transmitir, numa posição vertical. Acredito na ação transformadora da arte, e só se pode transformá-la quando se vivencia, “o regente ou diretor tem que viver aquilo que ele está querendo do grupo, aí impregna” (Novaes, 2003).

Eu pedia a eles uma coisa, que hoje penso se estava certa ou não em pedir: tinham de ir à frente do grupo, se apresentar, e cantar uma música ou um trecho, que fosse, de que gostasse muito. Alguns ficavam muito nervosos, claro, e outros não, mas o interessante é que todos iam lá na frente, talvez porque se sentissem “obrigados”, mesmo eu dizendo que não eram forçados a cantar, ou porque se sentiam seguros, não sei. Chegou um momento no qual o próprio grupo se regulava, dizendo que os novos teriam que cantar.

Uma das coisas mais difíceis era fazer um cânone simples com dois grupos, porque eles não conseguiam ouvir o outro grupo, muito menos o conjunto, nem entender as entradas. Foi tudo muito “homeopático”, e consegui chegar a quatro vozes em um ano. Em relação ao repertório, comecei com peças de música popular brasileira a duas vozes, depois passei a três vozes e paulatinamente comecei a trabalhar o repertório erudito para “abrir” os ouvidos, melhorar a afinação e conhecer outros idiomas como o latim, francês, espanhol e inglês. Na verdade todas as escolhas eram didáticas, em função da necessidade, mas embora eu trabalhasse um pouco com dinâmica de grupo e alguns jogos, buscando também sair da rotina, eu fazia a “performance” ainda de uma forma totalmente tradicional, ou seja, eu não fazia a ponte entre processo e resultado.

Esse coro já passou por problemas estruturais sérios em função da Instituição, como falta de sala para ensaiar, greves, mas como o grupo é muito unido, sempre se manteve coeso e resistente. A primeira apresentação foi na UERJ/Maracanã, com todos os outros corais da UERJ, e o ônibus que iria buscá-los não apareceu, mas eles deram um jeito e chegaram atrasadíssimos, na hora de entrar, sem direito à concentração nem aquecimento vocal. Tive que pensar numa forma de levantar a auto-estima do grupo, que além de pequeno era o mais fraco, então decidi que entraríamos pelo Teatro Noel Rosa, em fila, já cantando, descendo a escada até chegar no palco. Tive que improvisar uma ação que o

momento pedia. Isso é afirmado por Costa (2003), quando ela diz que “a improvisação é fundamental para aprender a lidar com adversidades”. Foi muito bom, porque isso deu uma força para o grupo e causou um impacto na platéia. Será que o grupo estaria unido e forte se eu não tivesse proposto uma energia coletiva através da integração?

Com o passar do tempo fui trabalhando mais o repertório popular, e depois de uma apresentação que não foi boa, num ano muito difícil para nós, e para mim também, tive alguns “insights” que me levaram a decidir algumas coisas. Como é um grupo jovem, eu decidi priorizar o repertório popular que se identificasse mais comigo e com eles também, já que eu tenho uma experiência com teatro e uma forte inclinação para o cômico, então resolvi investir numa busca cênica com um repertório engraçado. Eu sou uma pessoa muito bem humorada, e posso até dizer, engraçada, e preciso ter esse clima em volta de mim, com as minhas relações, logo eu busco isso também nos meus ensaios e nas minhas escolhas. Essa reformulação toda se deu no segundo semestre do ano passado (2002). Comecei a trabalhar mais com jogos teatrais e improvisações. Peguei uma peça divertida, o “Jingle coral”, de A. Zilahy, que é uma propaganda em prol do canto coral, e trabalhamos cenicamente. Decidimos toda uma movimentação, coreografia e gestos a partir de propostas deles surgidas através de experimentações “é na experimentação que a gente elabora as coisas, que aparecem as idéias geniais. É buscar algo fora do óbvio” (Costa, 2003). Na verdade muitos conseguiram criar personagens: uma participante era a tímida, outro participante o cafajeste, e por aí foi. Eles confeccionaram acessórios, como laçarotes, gravatas e compraram óculos coloridos, tudo na linha do exagero, como a música nos passava. Eles põem os acessórios de costas para o público e quando se viram já estão como personagens. Ficou muito engraçado e o público adorou! Outro exemplo, foi a peça “Três cantos nativos dos índios Krahó”, recolhidos por Marlui Miranda com arranjo de Marcos

Leite. Esta peça é um clássico que todo coral já cantou, canta ou vai cantar: trabalhamos, além de uma movimentação, uma introdução, a partir de improvisação, na qual criamos uma ambientalização. Em sala fizemos uma pesquisa vocal, buscando sons que tenham a ver com florestas, como animais, sons da natureza e utilizamos também material, como, por exemplo, folhas secas e sementes de árvores. Depois, cada um selecionou, com a minha observação de fora, o som que mais gostou e criamos uma introdução, seguindo um gráfico dinâmico com um início suave, pianíssimo, aonde cada um ia entrando na seqüência, já definida em sala, ficando mais forte, mais denso, até chegar a um clímax, e depois voltando até chegar num único som. Construimos a imagem de uma floresta onde alguma coisa estranha acontecia deixando os animais em agitados. Na apresentação, com todos descalços, eu pedi para a platéia fechar os seus olhos e embarcar nessa viagem, e deixei claro que quem quisesse participar com algum som poderia. Observei que a maioria fechou os olhos e alguns se arriscaram a brincar junto com o coro, numa interação, e a energia que se instalou foi de comunhão. Foi muito bonito.

É claro que não foi fácil o processo de construção, porque eu esbarrava na vergonha decorrente da auto-crítica, da timidez, do medo, por isso a necessidade de estabelecer um clima de riso, de brincadeira, de prazer, de experimentação, sem crítica, “quanto mais companheirismo, mais laços, mais eles podem ousar com menos medo de errar, sem crítica, sentindo-se à vontade para criar coisas” (Costa, 2003). Eu via neles o prazer, a satisfação de estar mostrando alguma coisa diferente, por menor que fosse, com aval do público.

O grupo voltou só em final de abril de 2003 (quando era para voltar em fevereiro) em função de mais uma greve da UERJ. Hoje tenho outras pessoas, poucas, porque muitos componentes saíram em decorrência da greve, e mais do que nunca estou investindo nos jogos teatrais e musicais, fazendo mesmo um laboratório. Outro dia fizemos uma

improvisação temática sobre o Rio de Janeiro, brincando com as palavras: cada um escolhia uma palavra, ou pequena frase, que representasse essa cidade, e brincava com ela até estabelecer uma melodia e um ritmo, e aos poucos, com várias entradas, cada um repetindo a sua célula, foi surgindo uma peça urbana. Apareceram palavras como samba, praia, Central do Brasil, assalto, polícia e outras que mostravam as duas faces da cidade maravilhosa. Impressionante observar que a imagem que surgiu foi o de um dia inteiro no Rio, desde o amanhecer, tranqüilo com o sol, passando pela correria da cidade com ônibus e Av. Brasil, assaltos e tiros, e chegando no fim da noite com uma aparente tranqüilidade, tudo isso representado densamente, timbrísticamente e dinamicamente pelas vozes. Sempre pergunto no final como foi a experiência para eles, o que foi bom e o que não foi porque preciso desse retorno, desse “feedback”, e nesse dia da primeira improvisação temática teve um depoimento que foi revelador: um rapaz falou “pôxa, eu além de sentir eu vi a música!”, e eu fiquei bastante mexida, emocionada até. A única coisa que não foi boa foi que eu não gravei a experiência, mas agora vou sempre com um gravador. Esse fato está me dando idéias que pretendo investigar como a criação coletiva de uma introdução ou quem sabe até de uma peça inteira.

Vou falar agora sobre o coral infantil. O Programa de Criança é um projeto social da Petrobrás que aqui na cidade do Rio de Janeiro funciona na REDUC (Refinaria de Petróleo de Duque de Caxias) e uma das atividades culturais que desenvolve é o coral, sendo este composto por crianças da comunidade de Campos Elíseos, 2º distrito de Caxias, com idades entre 7 e 15 anos. São dois grupos que ensaiam comigo uma vez por semana. Trabalho com repertório popular enfocando o resgate cultural. No repertório temos uma canção indígena, um baião, um “pout-purri” de cirandas pernambucanas, e outras. Também trabalho com elas incentivando a criação, e pego como exemplo a música “Asa branca” de Luiz Gonzaga,

onde todos os gestos existentes que ilustram a letra foram criados pelas crianças. É claro que a exigência da qualidade do gesto empregada, com as crianças não é igual à dos adultos porque temos que respeitar a fase de desenvolvimento em que elas estão, por isso, em geral, os gestos são simples e demonstrativos. Também trabalho muito com percussão corporal para melhorar a coordenação motora, o ritmo e o conjunto, e com jogos.

Estimular a criatividade nessa idade é muito importante e mais ainda é tornar o processo de trabalho agradável, por isso nada melhor do que elas se sentirem co-autoras, “é fundamental a co-autoria” (Costa, 2003), aumentando inclusive a sua auto-estima.

VI "Pruma alma de artista se entregar"

(C. Buarque)

Roteiro prático de alguns jogos.

Esse processo, pela manipulação, individual ou em equipe, de objetos sonoros, descobertos ou inventados pelos próprios indivíduos, leva ao desenvolvimento da capacidade criativa existente em todos nós, e assim ao autoconhecimento e à sua realização pessoal. A liberdade indispensável para o trabalho criativo é a liberdade de expressão

(Conrado Silva, citado por Penna, 1987, p.1)

Neste capítulo coloco algumas sugestões de jogos, tanto teatrais quanto musicais, para estimular a socialização, a improvisação e a criatividade. Alguns foram tirados do livro do Augusto Boal (1979), outros foram aprendidos em aulas de teatro e música, e alguns são de minha própria criação.

Antes de começar os jogos é bom fazer um alongamento e um aquecimento corporal que pode ser dançar, ou jogar bola não deixando-a cair no chão (batata-quente). Esse aquecimento corporal é importante para tirar o corpo do cotidiano e deixá-lo mais acordado, mais atento para surgirem coisas novas. Ao final de cada jogo pergunte o que o grupo achou, o que foi bom, o que não foi, e porque, de acordo com Gainza (1990), que diz "Encerrado o processo, professor e aluno farão comentários acerca dos resultados e sensações experimentados durante a realização da improvisação" (p.3).

1) LATERALIDADE

Em filas, você dá os comandos: frente, direita, esquerda e atrás, alternando bem rapidamente para não dar tempo dos integrantes pensarem. Todos fazem juntos

Objetivo: Exercitar a noção de espaço.

Fonte: Esse jogo foi de uma oficina de palhaço em 2000.

2) PEDRO-PEDRO, PAULO-PAULO.

Em roda, com a mão direita se bate na perna direita (1), depois com a esquerda se bate na perna esquerda (2), depois se estala os dedos com a mão direita (3) e depois se estala os dedos com a mão esquerda (4); sempre um em seguida do outro estabelecendo um ritmo 1,2,3,4; quem começar a brincadeira, fala o seu nome no 1 e no 2, e o nome do próximo no 3 e no 4 (o ritmo não pode ser quebrado), por exemplo: Ana-Ana-Cláudio-Cláudio, então o Cláudio fala, sem quebrar o ritmo, Cláudio-Cláudio-Rosa-Rosa e assim por diante. É para ser feito com o olhar no grupo, sempre. Quem quebrar o ritmo ou trocar nomes (falar o seu no 3 e 4 ou o do próximo no 1 e 2), ou não conseguir falar nada, sai da roda.

Objetivos: Trabalhar ritmo, coordenação motora e a atenção no coletivo.

Fonte: Esse jogo eu aprendi em um curso de palhaço em 2001.

3) SOM E MOVIMENTO

Em dupla: Um faz um som e o outro faz um movimento que ache adequado para esse som; depois se revezam; depois ao contrário: um faz um movimento e o outro o som; depois se revezam. Procurar explorar todos os planos (alto, médio e baixo); usar também todas as partes do corpo (cabeça, pescoço, ombros, braços, pulsos, mãos, dedos, pés, tornozelos, pernas, quadris, bumbum, coluna) fazendo vários movimentos, de preferência os menos cotidianos possíveis para deixar fluir sua imaginação saindo dos condicionamentos. Um movimento pode levar a outro, e pode-se criar uma seqüência.

Objetivos: Soltar a imaginação, buscar uma relação entre som e movimento, soltar o corpo e explorar timbres e ritmos variados.

Fonte: Esse jogo foi tirado da entrevista com Paula Novaes,2003.

4) ESCRAVOS DE JÓ

Em roda, de mãos dadas, o grupo canta a cantiga enquanto pula para a direita marcando a cabeça de compasso: “*es-cra-vos de jó, jo-ga-vam ca-xan-gá*”, no “*ti-ra*” eles pulam para trás e voltam para frente no “*bo-ta*” ficando parados na frase “*deixa o Zé Pereira ficar*” voltam a pular no “*guer-rei-ros com guer-rei-ros fa-zem*” e pulam para a direita no primeiro “*zig*”, para a esquerda no segundo “*zig*” e para a direita no “*zá*” e repete essa última frase.

Esse jogo possui na verdade quatro etapas sempre com a mesma coreografia :

A) com o texto; B) com lá-lá-lá; C) com boca fechada; D) em silêncio;

O ideal é chegar na última etapa, o que não é fácil nas primeiras vezes. No início esse jogo é feito num andamento lento para eles assimilarem todas as informações, mas é preciso puxar o andamento para frente para fazê-los ficarem mais atentos e não se viciarem.

Quem for errando vai saindo da roda.

Objetivos: Trabalhar o canto, o ritmo com o corpo, a atenção no coletivo. Não é fácil pular, cantar e acertar a coreografia ao mesmo tempo, e é justamente esse o desafio, ter várias atenções com várias realizações simultâneas, como é num ensaio. É um excelente aquecimento corporal e dinamizador de grupo. É interessante propor que eles não combinem o começo, como “1,2 e 3” ou “agora”, ou “já”, mas que eles se olhem e sintam coletivamente a hora de iniciar, buscando uma energia única. O olhar tem que estar sempre no grupo e não no chão ou no teto.

Fonte: Esse jogo foi de uma oficina de palhaço em 2000.

5) CABRA-CEGA

Em duplas, um fica na frente com os olhos tampados, ou fechados mesmo, e o outro vai ficar atrás para guiá-lo pelos ombros. Depois há um revezamento.

Objetivos: Mais um jogo de confiança.

Fonte: Esse jogo eu aprendi nas aulas de interpretação teatral I da UNIRIO em 1996.

6) JOÃO-BOBO

Em grupos de cinco ou seis. Um fica no meio, o “João”, enquanto os outros se posicionam ao redor. Esse do meio vai fechar os olhos e cair para alguma direção, deixando que o grupo o segure impedindo-o de cair. E aí o grupo vai passando o “João” entre eles. É preciso chamar a atenção para a postura corporal do grupo: tem que ficar bem próximo, não junto, do “João” com as mãos sempre em posição e uma perna na frente e outra para trás, com joelhos levemente flexionados, para ajudar a segurar o peso do “João”. Reveza-se o “João”.

Objetivos: Essa brincadeira não é simples. Muitas pessoas não conseguem ser o “João”, porque não confiam. É um jogo para trabalhar a confiança, a entrega, o companheirismo, estreitando relações, trabalhando também com o contato corporal. Prestar atenção também para o corpo do “João”: ele não pode cair só com as costas deixando o bumbum, pernas e pés presos, é preciso o corpo ir de verdade. Como confiança não se conquista de um dia para o outro, será bom repetir esse jogo outras vezes para eles irem se soltando porque não adianta forçar.

Fonte: Esse jogo foi aprendido em aula de regência coral na UNIRIO em 1998.

7) A MÁQUINA

Em grupos de pelo menos quatro participantes sem número máximo, ou um grupão. Um propõe um movimento, que fica se repetindo, juntamente com um som para esse movimento; então, outro participante vai fazer outro movimento, que se encaixe no primeiro, de preferência explorando o oposto, também com um som, e assim por diante. É preciso que haja contato físico entre os participantes, explorando os diferentes níveis (alto, médio e baixo). No final, quem estiver de fora vai ver uma “máquina” funcionando, onde a quebra de uma peça compromete todo o resto. Fechando-se os ouvidos também pode-se ouvir uma máquina.

Objetivo: Trabalhar uma ‘polifonia’, com várias células rítmicas e melódicas diferentes e simultâneas, explorar timbres, corpo, pulsação, improvisação, atenção em várias coisas ao mesmo tempo e repetição. Eles têm que estar muito atentos no conjunto, principalmente na referência da sua entrada. Além dos aspectos musicais, é um importante veículo socializante, promovendo o contato, que nem sempre é fácil para todas as pessoas. Estimula também a criatividade através da improvisação. O indivíduo percebe, no seu fazer, que ele é uma peça importante para que o todo se realize, e que todos estão com o mesmo objetivo, que é a construção de uma máquina, uma realização concreta. Assim como no canto coral, e Costa (2003) afirma exatamente isso quando fala “eu deixo muito claro para todo os meus alunos que às vezes o cara não é o melhor do naipe, mas é o cara que acerta aquela entrada e os outros vão atrás”.

Fonte: Aula de interpretação teatral I na UNIRIO em 1996.

8) TECLADO HUMANO

Cada integrante vai ser uma nota (pode ser também em duplas ou trios). O regente vai brincar com eles, improvisando, regendo, usando-os como um teclado vivo. Depois vai perguntar quem quer ser o regente, e então eles vão se revezando na função deixando fluir o que vier na cabeça.

Objetivos: Trabalhar tudo que se pode imaginar: percepção melódica, rítmica e harmônica, afinação, improvisação, pulsação, atenção coletiva, dinâmica e andamento.

Fonte: Esse jogo é de minha própria criação.

9) TRÍADES

Em três grupos: A com a fundamental, B com a terça e C com a quinta (pode-se, claro, trabalhar com outras notas). Trabalha-se em vários compassos diferentes. Um grupo escolhe uma célula rítmica e fica repetindo (no início é melhor começar com o A), e os outros grupos vão se encaixando, um de cada vez. Eles é que decidem qual vai ser o ritmo do grupo.

Análise: Aqui se trabalha percepção harmônica e rítmica, afinação, improvisação, repetição, pulsação, dinâmica e andamento.

Fonte: Esse jogo é de minha própria criação.

10) IMPROVISACÃO RÍTMICA EM RONDÓ

Em roda, em pé, o regente estabelece uma frase rítmica (A), todos repetem, e em seguida, sem quebrar o fluxo rítmico, o próximo da roda improvisa uma outra frase (B) que preencha exatamente o número de compassos que a frase A estabeleceu; todos fazem a

frase (A); e o próximo cria a frase (C); depois volta-se para a (A) e assim por diante. Pode-se usar palmas, estalos, pés, enfim toda a percussão corporal e vocal também.

Objetivos: Nessa improvisação é importante não quebrar o fluxo rítmico, para deixar fluir o primeiro impulso criativo; mexe-se com noção de tempo de frases, repetição, corpo e precisão.

Fonte: Esse jogo foi aprendido em aula de percepção musical na UNIRIO em 1994.

11) IMPROVISACÃO RÍTMICA EM RODA

Um começa com um motivo simples e todos repetem; o próximo repete esse motivo e acrescenta alguma coisa e o grupo todo repete e assim por diante. Aqui de novo pode-se, e deve-se, usar todo o corpo. Pode-se também usar movimentos dentro do exercício, sendo que o grupo vai ter que repetir da mesma forma como foi feito.

Objetivos: Instigar a criatividade, buscando o simples, porque o que importa é também a capacidade de repetição em conjunto com precisão, aguçar a memória, prestar atenção em tudo, mexer com o corpo, trabalhar com pulsação e coordenação motora.

Fonte: Esse jogo é de minha própria criação.

12) IMPROVISACÃO RÍTMICA LIVRE

Em roda improvisa-se livremente usando todos os recursos percussivos corporais: palmas diversas, estalos, estalos de língua, palmas pelo corpo, batidas de pé.

Objetivos: Importante é perceber todas as células rítmicas diferentes que estão acontecendo; trabalha-se a dinâmica, os diferentes timbres, coordenação motora.

Fonte: Esse jogo é de minha própria criação.

13) IMPROVISACÃO MELÓDICA

Em roda um começa com um motivo melódico simples e pequeno, três notas que seja; o grupo repete; o próximo repete e acrescenta mais algumas notas; o grupo repete tudo e assim por diante.

Objetivos: Trabalhar além da criação melódica, a memória, a repetição.

Fonte: Esse jogo é de minha criação.

14) IMPROVISACÃO TEMÁTICA

Escolhe-se um tema e improvisa-se com ele, buscando palavras ou pequenas frases que tenham a ver com esse tema. Cada um escolhe o seu elemento (palavra/frase/som/onomatopéia...) de trabalho, após a pesquisa, e fica repetindo. Um começa, depois outro se encaixa e assim por diante.

Observação: Talvez sejam necessários outros exercícios e improvisações antes dessa, para eles se sentirem mais à vontade para criar.

Objetivos: Aqui já temos uma improvisação com elementos não musicais que são as emoções, as impressões, os afetos. E como eles influenciam na produção musical? Uma palavra, ou frase, cantada com um determinado afeto por detrás terá a mesma intenção e interpretação com outro afeto? Como seria, por exemplo, a frase “eu te amo” falada ou cantada, com o estado da alegria? E com o estado do desespero? Nesse jogo eles mesmos percebem o que funciona, e quando, e como eles devem entrar na peça.

Fonte: Esse jogo é de minha criação a partir das aulas de oficina de música na UNIRIO em 2000.

15) IMPROVISACAO RÍTMICA E MELÓDICA

Em roda ou distribuídos pela sala, improvisa-se livremente tanto com a melodia quanto com o ritmo.

Objetivos: Trabalhar a percepção musical total, polifonia, timbres, densidade, dinâmica e coordenação motora.

Fonte: Esse jogo é de minha criação.

16) IMPROVISACÃO TEMÁTICA COM FOTOS/TEXTOS

Em grupos, distribui-se uma foto, um poema ou texto e pede-se para que façam uma “cena”, usando elementos que os materiais (fotos/textos) sugerem: por exemplo, se é uma foto da seca do nordeste, o que isso traz para eles? Peça uma criação musical, gestual, textual, se quiserem, percussão usando o que puderem (corpo e objetos), enfim, tudo que eles quiserem para ilustrar, construir uma imagem cênico-musical sobre aquele tema. Tudo a partir da improvisação. Depois um grupo faz e os outros assistem.

Observação: Pode-se elaborar mais esse jogo num segundo passo: pedir para eles formatarem numa “partitura” a peça, pondo tudo, na medida do possível, que eles fazem, inclusive as movimentações, e trocar com o outro grupo para ter duas apresentações, uma dos compositores e outra apenas com os intérpretes. Esse exercício é demorado e provavelmente não será feito em apenas um encontro.

Objetivos: Trabalhar com tudo que já falamos até agora: criação musical, cênica, ritmo, melodia, harmonia, arranjo e auto-direção . E na segunda parte, uma formatação em partitura de oficina de música que possibilite a repetição e interpretação por outros.

Fonte: Esse jogo é de minha criação a partir das aulas de oficina de música na UNIRIO em 2000.

17) JOGO DE RITMO E MOVIMENTO

Em dois grupos. Os componentes de um grupo fazem, ao mesmo tempo, movimentos e sons que lhe ocorrerem, e eles têm 30 segundos para unificarem os seus movimentos, ritmos e sons. Se não conseguirem, perdem ponto. Depois é a vez do outro grupo.

Objetivos: Trabalhar além dos aspectos musicais, o espírito coletivo onde eles têm um objetivo em comum para alcançar juntos. É preciso atenção no grupo e generosidade, percebendo que não é para se impor e sim buscar o estado comunitário, porque de acordo com Spolin (1963), “se uma pessoa domina, os outros membros têm pouco crescimento ou prazer na atividade, não existe um verdadeiro relacionamento de grupo” (p. 9).

Fonte: Esse jogo foi tirado do livro de Augusto Boal (1979).

18) CONTAR HISTÓRIAS EM RODA

Em roda, alguém começa a contar uma história e passa a vez, quando achar propício, para o próximo. E assim por diante até alguém encontrar um fim para a história. Deixe claro que é uma história onde tudo pode acontecer, liberando a imaginação. Busque o surreal, o fantástico, onde os objetos e animais falam, e onde aparentemente uma coisa nada tem a ver com a outra. Mas apesar disso, é necessária a construção de uma lógica com princípio, meio e fim. É importante manter os olhos do contador no grupo não deixando vagar pelo chão, pelo teto, e manter o clima de brincadeira. Ressalte também que não é interessante uma pessoa ficar muito tempo com a palavra, senão a energia do grupo cai.

Objetivos: Estimular a imaginação, a improvisação, trabalhar em equipe, integrar.

Fonte: Esse jogo foi tirado do livro do Augusto Boal (1979).

19) BOLA IMAGINÁRIA

Depois de um bom aquecimento, diga para cada um brincar com uma bola imaginária: é preciso buscar a visualização da bola que pode ter o tamanho e o peso que eles quiserem; eles vão ver, jogar e interagir com a bola criando situações. Depois podem jogar em dupla, ou trio, passando a bola um para o outro. Como é que essa bola é jogada, arremessada? E como é recebida? Como o meu corpo reage? Peça para eles imaginarem que alguém está querendo roubar as suas bolas. O que eles fazem? Como carrega essa bola.

Objetivos: Liberar a imaginação, perceber o corpo, sair do cotidiano, experimentar possibilidades físicas novas, atenção, descobrir gestos diferentes, interagir com o outro.

Fonte: Esse jogo eu aprendi nas aulas de interpretação teatral II na UNIRIO em 1997.

20) CONTAR HISTÓRIA E MÍMICA EM DUPLA

Em duplas: A vai contar uma história que tenha acontecido com ele, **sem palavras**, para B, usando apenas gestos e no máximo sons de boca de fechada. Depois B vai contar a história para o resto do grupo enquanto A faz a mímica; A vai dizer se está certo ou não. Depois é a vez de B contar a história.

Observação: Pode-se fazer ao contrário também: A conta a história, **com texto sem gesto**, e o B vai fazer a mímica.

Objetivos: Trabalhar a escuta, a observação, a imaginação, o corpo, capacidade de reprodução e o contato com o público.

Fonte: Esse jogo foi aprendido nas aulas de interpretação teatral III na UNIRIO em 1997.

21) TRADUTOR

Em duplas. Uma dupla vai para a frente do grupo, que está sentado; A vai ser um palestrante que veio de um país imaginário e que vai dar uma palestra ou contar uma história, em gromelô (uma língua que não existe que a pessoa vai inventar), e B vai traduzir para o grupo. Não há pré-estabelecimento de nada. Na verdade quem vai criar a história é B e não o A; enquanto A fala para o grupo, em gromelô, olhando nos olhos, o B está olhando para o A prestando atenção em todos os gestos e emoções da história, porque são estes elementos que vão dar idéias para o B criar a história; depois o A passa a vez para o B, olhando para este, para ele traduzir ; B traduz, olhando para o público, reproduzindo os mesmos gestos, intenções e emoções da história; interessante é o A não se preocupar em dar lógica à história de B, e sim fazer o que lhe vier na cabeça, sem lógica, para deixar que o B libere a sua criatividade; A não pode falar muito.

Objetivos: Aqui é importante o contato com o público, o olhar para cativa-lo, a atenção de A e B, os gestos, a reprodução fidedigna e a imaginação.

Fonte: Esse jogo foi aprendido em uma oficina de máscaras teatrais na UNIRIO em 2001.

22) CONTAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE HISTÓRIAS

Dois grupos. O A está sentado, como platéia, e o B vai para a frente. O A inventa uma história coletiva enquanto o B vai representando olhando para o público. Depois troca. Importante explorar as possibilidades sonoras, as sonoplastias.

Objetivos: Trabalhar aqui o corpo, sons, atenção coletiva, contato entre eles e entre eles e o público.

Fonte: Esse jogo foi tirado do livro do Augusto Boal (1979).

23) EMOÇÃO ABSTRATA

Em duplas. O texto usado pode ser um número, ou o nome de uma cor ou fruta. Começa um diálogo: eles vão passar por todas as emoções possíveis, das mais positivas, até às mais negativas; primeiro com amabilidade, carinho, e vão aumentando a quantidade do afeto, chegando até o amor, para então começarem a mudar de qualidade de afeto até se odiarem, chegando numa grande tensão; gradualmente voltam a descobrir as coisas boas até regressarem a um sentimento bom e calmo. Sempre **sem** palavras de afeto.

Objetivos: Liberar e explorar emoções, sem se emocionar, buscar o olho no olho, improvisar e perceber as reações do outro e perceber como o corpo reage aos estímulos.

Fonte: Esse jogo foi tirado do livro de Augusto Boal (1979).

24) PERSONAGENS E ANIMAIS

Trabalho individual. Cada um vai escolher um animal, sem precisar dizer qual é, e vai pesquisar esse animal: como ele anda, como ele corre, os gestos, como é a voz dele, e etc; depois ele vai humanizar tudo isso, que é minimizar os traços animais e trazer para o humano, montando um “personagem” em cima desse trabalho. Depois cada um se apresenta. O grupo tem que descobrir qual é o animal de origem.

Objetivos: Trabalhar a percepção corporal e a vocal. Para descondicionar o corpo e brincar com a voz encontrando outras possibilidades físicas e vocais.

Fonte: Esse jogo foi tirado do livro do Augusto Boal (1979).

25) EMOÇÕES DIFERENTES PARA O MESMO TEXTO

Distribui-se um **mesmo texto** para cada um, que pode ser uma estrofe, ou frases sem nexos; junto com o texto vai um papel com o afeto que o indivíduo vai trabalhar nesse texto: amor, paixão, raiva, ciúme, inveja, alegria, dor, solidão e tantos outros. Depois que ele apresentar, o grupo tem que identificar qual é, ou pelo menos qual a “família”.

Objetivos: Pesquisa emocional, vocal, corporal, desinibição e exposição.

Fonte: Esse jogo foi tirado do livro do Augusto Boal (1979).

CONCLUSÕES

A partir do desenvolvimento desta monografia, onde exponho minha própria experiência, tendo como suporte as referências bibliográficas de vários autores, e as entrevistas realizadas, posso concluir que todas as minhas questões foram respondidas e os meus objetivos alcançados.

A questão da importância do jogo para o desenvolvimento musical, e também social, está presente em praticamente todos os autores consultados, de forma direta ou indireta, e também nas entrevistas, indo de acordo com as minhas indagações.

Fica claro que o jogo é uma atividade onde todas as questões levantadas por mim como fatores importantes para incrementar a “performance” do coro podem ser trabalhadas: o espaço no palco, a improvisação, a socialização do grupo, as percepções melódica, rítmica, harmônica e física, a expressão corporal e o texto. Outro aspecto relevante que o jogo traz, e que precisa ser mais valorizado no trabalho cotidiano, é o prazer.

Fundamental também para uma melhor expressividade em cena é o trabalho corporal e sua relação com o repertório trabalhado. É necessário destrinchar a peça, tanto musical quanto textualmente, para depois buscar uma movimentação adequada.

Um aspecto que deve ser mais trabalhado é a relação do coro com o palco. Como se posicionar e se movimentar durante as peças e entre elas.

Concluo, além de tudo, que o canto coral é uma grande ferramenta de educação musical, desperdiçada freqüentemente, onde a aprendizagem pode se dar de forma criativa, informal e formalmente. Além disso, é um excelente espaço onde a cidadania é exercida através das relações sociais e suas implicações.

O trabalho de canto coral deve ser encarado como uma atividade educativa, tanto musical quanto social, devendo ser realizada de uma forma dinâmica, participativa, democrática e prazerosa, onde o indivíduo se sinta um elemento imprescindível, elevando sua auto-estima e melhorando o rendimento do grupo, tendo, conseqüentemente, como produto, uma melhor "performance" final.

Concluo, também, que para o grupo se desenvolver mais, se sentir mais livre para criar e propor uma produção artística, por menor que seja, original e menos óbvia, é necessário que o primeiro elemento a se permitir transformar seja o próprio regente. E que este processo de auto-conhecimento e transformação, tanto do regente quanto do coro, é lento e progressivo, não devendo ser subestimado, e sim estimulado.

O regente deve procurar sempre se renovar participando de encontros, simpósios, e festivais de coros. Além disto, seria interessante fazer um curso, ou uma oficina, de teatro que trabalhe com jogos. Uma oficina que eu recomendo, para todas as pessoas, e que me modificou artisticamente e internamente, é a de palhaço, onde se trabalha muito a improvisação corporal, o olhar para o público, a liberdade de ação, a exposição e a desinibição, sempre através dos jogos.

É necessário que haja mais interesse pela pesquisa nesta área tão pouco explorada e carente de investimento.

BIBLIOGRAFIA

- 1) BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- 2) FRANÇA, Cecília Cavaliere & GUIA, Rosa Lúcia dos Mares. Jogos no desenvolvimento psicológico e musical. *Música hoje* -Revista de pesquisa musical. Departamento de teoria geral de música, Belo Horizonte: EMUFG, 2002, Maio, p. 31-37.
- 3) GAINZA, Violeta Hemsy de. *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.
- 4) _____ A improvisação musical como técnica pedagógica. *Cadernos de estudo: Educação Musical 1*. São Paulo/Belo Horizonte: Ed. Através, UFMG, 1990, p. 22-30.
- 5) MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Coleção Aprender. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- 6) PENNA, Maura Lúcia F. A proposta pedagógica da oficina de música. *Fazendo Arte nº4*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p.1-3.
- 7) PUEBLA, Reynaldo. *O canto em cena*. Disponível em: <http://www.duncan-puebla.snm.com.br>> Acesso em 26 maio 2003.
- 8) ROCHA, Julio César Moretzhon. *O corpo e a criação integrados a uma prática coral*. Pesquisa CNPQ, iniciação científica. Relatório, agosto de 1991 a fevereiro de 1992.
- 9) SANTOS, Regina Márcia Simão. A natureza da aprendizagem musical e suas implicações curriculares – Análise comparativa de quatro métodos. *Fundamentos da Educação Musical v.2*. ABEM, 1994, p.7-112.
- 10) _____ Aprendizagem musical não formal em grupos culturais diversos. *Cadernos de estudo: educação musical nº2/3*. São Paulo: Atravez, Ass. Artístico Cultural, UFMG, 1994, fev/ago, p.1-14.
- 11) SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1963.
- 12) SWANICK, Keith. Permanecendo fiel à música na educação musical. Instituto de Educação Universidade de Londres. Tradução de Diana Santiago. In: *Anais do II Encontro Anual da ABEM*. Porto Alegre: UFBA, 1993, p 19-32.
- 13) ZAGONEL, Bernadete. Do gesto ao musical: uma nova pedagogia. *Cadernos de estudo: educação musical nº2*. São Paulo: Atravez, 1991, fev/ago, p.41-16.

ANEXO I - Entrevista com Patrícia Costa.

Patrícia Costa é atriz, cantora, regente, diretora cênica e arranjadora. Formada em licenciatura em música pela UNIRIO com especialização em regência coral, na Pró-Arte, com Carlos Alberto Figueiredo. Pode-se dizer que sua maior experiência é com coro juvenil.

1) O que você acha importante no canto-coral? O que te move?

Eu uso o canto coral como instrumento de educação e o que eu acho mais importante, em primeiro lugar, é a oportunidade de dar felicidade às pessoas que cantam. As pessoas saem de lá leves, como eu saía quando cantava em coro. Essa lembrança da minha felicidade de olhar uma sala cheia com 30 pessoas, 30 possibilidades de amizade, foi uma das coisas que me moveram a trabalhar com coro juvenil porque o adolescente está precisando de uma identificação de grupo; quando ele chega num grupo e percebe que pode se expressar, colocar suas questões, ele se sente muito acolhido. Eu sou uma pessoa muito bem humorada e eu trabalho com muito prazer. Sou movida pelo prazer e acho que a gente tem que ter prazer na vida senão não vale a pena, né?

2) Qual a importância do prazer trazido através do lúdico?

Eu acho que passo isso para os meus corais, do infantil ao de terceira idade. Estar num coral já é estar se dando oportunidade de ter prazer e um dos grandes problemas de hoje em dia é primeira coisa que dança é justamente o prazer, por isso eu forço a barra com os adultos falando para não abrirem mão da única coisa que lhes dá prazer. Muitas pessoas ficam no coro pela atmosfera que tem ali, de gargalhada, de alegria. O Canto tem uma atuação no biofísico muito grande, mexe direto nos componentes químicos que vão te modificar. O canto coletivo é uma das maiores energias, manifestações de massa. Basta olhar no Maracanã em dia de jogo, ou então quando todos cantam um hino, então o canto coletivo, para mim, é uma das coisas mais arrepiantes.

3) Que aspectos sociais você considera importantes no canto-coral?

Olha, tem uma coisa muito importante no aspecto social, que é quando as coisas se igualam. Pessoas diferentes, com níveis sociais são colegas num mesmo coro. Na Schell, quando era monitora, eu cantava com a secretária do presidente e o contínuo. Isso é muito legal! Tem uma coisa do contato, né?! A gente vive numa sociedade extremamente sectária e o canto-coral quebra isso. Eu acredito muito naquela frase do Villa-Lobos “se as pessoas cantassem mais seriam mais felizes”.

4) O que é exigido das pessoas para que o trabalho aconteça?

Na verdade eu acho que a função principal, que eu bato nessa tecla com todos é, o compromisso. Hoje todos são descompromissados com tudo, né? No Rio de Janeiro é o “pinta lá”, não tem mais convite, as pessoas dizem que vão e não vão. Então uma das coisas mais interessantes como educadora é poder estar trabalhando o compromisso; é tornar público e enfático para eles que é fundamental esse compromisso com o grupo. Ninguém tá pagando nada para estar ali, estão pelo prazer e pelo grupo e isso tem que ser honrado,

porque o grupo só vai existir se eles estiverem ali, juntos. E existe também uma coisa de auto-estima onde você coloca a importância de cada voz e deixa muito claro para todos que às vezes o cara não é o melhor do naipe, mas é o cara que acerta aquela entrada e os outros vão atrás...logo a falta dessa pessoa quebra o grupo. Então eles começam a entender que eles são peças de uma engrenagem. Bem, aí esse comprometimento, esse compromisso é levado para toda a vida.

5) *O que a levou a buscar a cenicidade no canto-coral?*

Foi quando cantei no Garganta Profunda, mais de um ano, e ali eu vi uma função mais interessante da parte cênica, e foi justamente nessa época que as pessoas começaram a achar interessante se movimentar no coro, não se apresentar com beca, enfim foi quando a coisa começou a se modificar no Rio de Janeiro e nessa época também a gente começou a ver grandes equívocos, com direção cênica desconectada. Anos depois eu vi o “Beijo” de Reynaldo Puebla e ali sim eu vi a medida; a ligação entre uma música e outra, com espetáculo com princípio, meio e fim; e isso eu faço até hoje com os meus corais, por mais simples que seja; um encontro de corais com quatro músicas, por exemplo, vou fazer uma ligação entre elas, um roteiro. Antes de trabalhar uma postura cênica, movimento, é preciso todo um trabalho interno no grupo, desenvolver a confiança; a movimentação é consequência de um laboratório. Dentro da direção cênica existe um processo de auto-conhecimento onde a pessoa vai perceber o que ela pode dar, e se experimentar. E quando você está num palco, você se assume como um personagem, e você pode tudo. Estar em cena é diferente de estar na sua casa! Você está sendo visto! Já existe uma necessidade do artista, profissional ou amador, de estar mostrando sua arte. Porque que o processo é tão rico? Porque está mexendo com as emoções, com a vaidade, com a timidez, com uma série de coisas. No que o coralista pisa num palco e se assume como personagem, como instrumento para a música chegar na platéia e transforma-la de alguma maneira, ele se permite muito mais coisas e isso não acontece em uma hora, é preciso exercícios, jogos. Eu utilizo jogos teatrais, dramáticos, os mais simples, experimentando. Exercícios de noção de espaço, deslocamento com direita, esquerda, diagonal. E assim também fui aprendendo, como sempre, porque nada é mão única, o que era melhor fazer. Tem coro que possui coreografias, mas que não funcionam muito bem porque às vezes basta um pequeno gesto, um olhar. Temos que trabalhar o sentimento que traz aquela canção, pensar no texto, porque se tem poesia tem que ser dita, e bem dita. Quanto mais estável o grupo, mais desenvolvido o compromisso, e quanto mais ligados eles estão ao que vão fazer, mais eles se comprometem e eles percebem a responsabilidade.

6) *O que você faz para ter o resultado cênico que deseja?*

Desde o início trabalho a musicalidade com muito trabalho de corpo, para ele se perceber. Um plexo aberto vai ter uma expressividade diferente de um plexo fechado, por exemplo. Faço muitos jogos de dinâmica, de grupo, musicais, teatrais, onde eles mesmos se organizam, depois repito, uma ou duas vezes, porque a repetição é fundamental. Trabalho direto com improvisação.

7) *Qual a importância da improvisação?*

A improvisação é fundamental para aprender a lidar com adversidades, nela você pode ver também os talentos individuais e aproveitá-los na “performance”. É fundamental a co-autoria e nenhum diretor cênico ou regente pode ser autoritário, tem que estar aberto às

propostas e perceber de cada um, o que cada um pode doar. É no improviso que você exercita possibilidades, trabalhando a liberdade de criar. Quanto mais companheirismo, mais laços, mais eles podem ousar com menos medo de errar, sem crítica, sentindo-se à vontade para criar. Com todo esse processo dos jogos, da improvisação, você modifica o trabalho de um grupo inteiro. A expressividade cênica te ajuda na interpretação da peça e quando a pessoa descobre que pode pirar numa cena, ela vê que também pode pirar numa música, dar nota fora no ensaio sem problema.

8) Alguma relação entre gesto, movimentação e realização musical?

Completamente! A postura afeta a produção vocal. Se você quer um som mais pesado, fechado, talvez consiga isso inclinando o corpo para a frente. Eu faço muitos vocalizes usando o corpo.

9) Como é que você trabalha seu repertório?

Aí depende da proposta. É interessante observar que a cada show eles melhoram, eles ficam tão concentrados que eles melhoram musicalmente! Eu não tive esse propósito, eu observei. Eles vão ficando tomados pela coisa de fazer aquela música daquele jeito. Uma coisa muito legal que o pessoal do teatro tem e que o músico não, é a disponibilidade para experimentar. É na experimentação que a gente elabora as coisas, que aparecem as idéias geniais, é buscar algo fora do óbvio.

10) E no erudito?

Na música erudita também se pode trabalhar cenicamente. Teve um concurso que participei com o São Vicente, e tinha uma peça renascentista. Fiz cada naipe ir para uma sala e fazer uma coreografia que eles achavam que tinha a ver com aquela música; depois cada naipe apresentava para os outros enquanto estes cantavam a peça. Assim todos cantavam, melhoravam seu aspecto social e ao mesmo tempo criando alguma coisa. Saíram cenas engraçadas e outras belíssimas. E isso vai aparecer depois, na voz, na postura. As informações vão ficando, podendo ser usadas depois. O grande aprendiz disso tudo sou eu. Quanto mais eu trabalho com o coro, mais eu me apaixono. Sou uma ferrenha defensora do canto coral na educação. Agradeço a muitas pessoas e em especial à Silvia Sobreira que falava sobre a importância do improviso. Ela dizia que eu não tinha medo de improvisar no coral da Shell. Quem canta em coro não esquece essa experiência nunca.

ANEXO II - Entrevista com Paula Novaes.

Paula Novaes, ex-mulher de Marcos Leite, colaborou ao seu lado para o surgimento de uma nova proposta de coro com uma nova estética, causando uma revolução na época. Este coro que a princípio era o Coral da Cultura Inglesa com repertório tradicional, e que depois passou-se a chamar Cobra Coral com peças inéditas, também compostas a partir de improvisações, ganhou prêmios inéditos, inclusive no Festival MPB Schell. Seus componentes, cerca de 30, usavam roupas pretas (calça e manga comprida), sem sapatos e com batom vermelho, inclusive os homens.

Paula, que na época chamava-se Paula Mofreita, é atriz, diretora, artista plástica.

Como se deu a sua relação com o canto coral?

Eu era extremamente curiosa e entrei no coral da Cultura Inglesa em 1979 com 19 anos. Assim que vi o Marcos e como ele trabalhava, com toda aquela dedicação, eu me apaixonei...nos apaixonamos, tanto, que depois de três meses já morávamos juntos. Eu já tocava piano, mas cantar no coro foi a forma mais saudável de musicalização que eu tive, porque vinha tudo do coração, pela sensibilidade. Eu fazia tudo quanto é curso, era muito curiosa. E com 19 anos você quer inventar tudo, né? Juntou isso com o desejo do Marcos pelo novo, que então começamos o nosso laboratório.

O que você fazia com o grupo?

Já tinha uma pessoa, o Guto, que fazia trabalho de corpo com eles. Comecei a fazer também, por convite do Marcos. A minha grande inspiração era o Hamilton Vaz Pereira. Gostava do jeito dele de trabalhar; como ele fazia um exercício e a partir das respostas outros jogos surgiam. Tinha muita invenção, e eu gostava disso. Eu fazia com o grupo tanto exercícios para o corpo, quanto musicais. Por exemplo: a pessoa se movimenta e a sua dupla vai criando sons de acordo com os movimentos e vice-versa. Muitos exercícios foram inventados de acordo com a necessidade. Quando participamos do Concurso de Corais do Jornal de Brasil, na Sala Cecília Meirelles, tínhamos que apresentar uma peça livre, além da de confronto, então decidimos criar uma peça a partir de improvisação, e escolhemos o tema família; foram meses de processo com muitos jogos e exercícios...e tudo que era interessante íamos pondo em partitura, e então virou uma peça "Vida urbana", com tudo escrito, até a parte cênica. Tinha uma proposta corporal, com movimentos de acordo com os sons que faziam; a entrada deles em cena já era inédita...eles montavam uma sala de estar com sofá, tv, tudo feito de corpos... foram escolhidas frases, por eles mesmos, depois de várias, uma para cada...frases que tinham a ver com suas próprias vidas...tinha uma que era muito forte "engole o choro", nesse momento na peça todos falavam juntos essa frase, com uma voz bem grave...era muito forte. A peça tinha uns 15 minutos de duração e causou tanta estupefação, foi tão inovador, que eles inventaram um prêmio especial para a gente! Depois da Sala Cecília Meirelles, a pesquisa cênica foi-se aprofundando e se estendeu para todo o repertório.

O que você acha necessário para que um trabalho de grupo aconteça?

São muitas coisas envolvidas. Antes de mais nada, quando você trabalha com um grupo de amadores, passa-se pelo processo terapêutico; a pessoa, mesmo que inconscientemente, quer se libertar, ficar mais à vontade com o outro, se sentir livre. É uma volta às raízes, porque estar em grupo é tribal, você volta lá na sua memória coletiva, nos seus antepassados. Quando você fecha os olhos e canta em grupo, aquilo te transporta, não obedece ao racional, você transcende, se sente maior, é espiritual. Eu gosto muito de trabalhar de olhos fechados porque de olhos fechados você tem que passar pelo processo da confiança, que é fundamental num trabalho de grupo. Confiar para se libertar...para que? Para poder criar! Para que a criação seja real e inovadora tem que se ousar, e para isso é preciso a confiança, na tribo. Aí se começa a criar sem julgamento, isso é importantíssimo, não julgar nem ser julgado. É errar mesmo, sem medo! Claro que é preciso tempo para isso acontecer e aí entra o papel muito importante do regente ou do diretor, que é criar um ambiente de confiança para extrair das pessoas tudo que elas podem dar e fazer a harmonização e no final a formatação em partitura. Esse processo pode ser muito doloroso, por isso é que são importantes o prazer e o humor. É preciso desarmar para se criar.

Como o Marcos trabalhava com o texto?

Ele nos fazia destrinchar a peça para a gente entender pela sensibilidade, quase como se a gente compusesse aquela música.

O que o jogo traz para a pessoa que o está fazendo?

Bem o legal do jogo é que ele acaba criando outros jogos, basta estar atento, né?! Aí é que eu digo de novo que tem que ter o ambiente no qual a pessoa veja que ela pode ousar; o legal é não fazer o jogo comportado, e sim ter a liberdade para jogar... é muito importante cortar a censura, basta a auto-censura que todos temos. Muitas coisas que deram, e que dão certo vem dos erros. É preciso quebrar os condicionamentos, então é preciso muito exercício, com tempo necessário, sem pressão. O regente ou diretor tem que passar pelo mesmo processo, tem que viver aquilo que ele está querendo do grupo, aí impregna.