

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

SEMEANDO VOZES – UM RELATO DAS PRÁTICAS DE MARCOS
LEITE E TRANKA

HENRIQUE WESLEY GUEIROS RIBEIRO

RIO DE JANEIRO, 2007

SEMEANDO VOZES – UM RELATO DAS PRÁTICAS DE MARCOS
LEITE E TRANKA

por

HENRIQUE WESLEY GUEIROS RIBEIRO

Monografia apresentada para conclusão do curso de graduação em Educação Artística - Habilitação em Música pela UNIRIO, sob a orientação da Professora Martha Tupinambá Uihõa.

RIO DE JANEIRO, 2007

Agradeço àqueles que colaboraram com seus depoimentos inspiradores, e a todos os que compartilharam conosco daquelas práticas.

Agradeço à minha orientadora, Professora Martha Tupinambá Uihõa, por seu desvelo e sensibilidade.

Agradeço, à minha família, pela força de sempre.

*“O vento é o mesmo, mas sua
resposta é diferente em cada folha.”*

Cecília Meirelles

GUEIROS RIBEIRO, Henrique Wesley. *Semeando vozes – um relato das práticas de Marcos Leite e Tranka*. 2007. Monografia (graduação em Educação Artística – Habilitação em Música) Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

Partindo da retomada das experiências musicais e formativas vividas com os Maestros Marcos Leite e Tranka, este trabalho procura investigar como os trabalhos deste artistas/educadores influenciaram o contexto de suas atividades e modificaram comportamentos tanto dentro como fora de seus grupos. Contrapondo parte do que Koellreuter chamou de ensino pré-figurativo, aponta-se para a inexistência parcial de modelos pré-estabelecidos naquelas práticas, além da atribuição das interações sociais segundo Vigotsky no que se refere à construção do conhecimento. A fim de avaliar o grau de influência exercido principalmente sobre seus (ex-) integrantes, foi utilizada como metodologia, a pesquisa “survey”, ou verificação por amostragem e entrevista (Dieterich, 1981). Esta consistiu da aplicação de dois questionários enviados por correio eletrônico, entre agosto e outubro de 2007. Foram usadas também outras formas de contato como entrevista pessoal e telefone. Os relatos e depoimentos foram tipificados e analisados em função de seus aspectos convergentes, e à luz das teorias pedagógicas estudadas.

Palavras-chave: ensino de música, Marcos Leite, Canto Coral, Coral da Cultura Inglesa, Cobra Coral, Maestro Tranka.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 2 - INICIANDO COM MARCOS LEITE	14
2.1. O começo do fim	
2.2. Com as próprias asas	
CAPÍTULO 3 – O MAESTRO TRANKA.....	24
CAPÍTULO 4 – KOELLREUTER E VIGOTSKY.....	28
4.1. O Ensino Pré-figurativo	
4.2. O Conceito Histórico-Social	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS	35
ANEXO I – QUESTIONÁRIO COBRA-CORAL	
ANEXO 2 – ENTREVISTAS COM ARTISTAS DA ESTAÇÃO RIO	
ANEXO 3 – FOTOS E DOCUMENTOS	

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Em minhas experiências como aluno, hoje professor e regente de coros, percebo muita resistência por parte de jovens e adultos quando se fala em estudar teoria. Talvez porque, desde muito cedo, nos acostumamos a lidar com música de forma inconsciente, de cor (etimologicamente, de “coração”). Para muitos, estudar música soa como estudar “vadiagem” ou “brincar a sério”, no sentido de não haver uma ponte visível que vai da aplicação de um esforço mínimo necessário ao simples prazer. É possível também que isso se deva a uma visão romântica – alimentada desde o fim da Revolução Francesa – de que recebemos a inspiração diretamente de algum “rincão misterioso”, sendo o músico/artista um ser dotado de poderes mágicos ou especiais. Assim, no imaginário popular, tocar ou cantar bem, transcenderia a todas essas racionalizações (Guinburg, 1978, p.75-111).

Como muitos de minha geração que passaram pelo ensino de música incipiente e maçante das escolas brasileiras dos anos 60/70, que ao invés de aproximar o aluno do fazer musical acabava por afastá-lo de vez, custei a conciliar aspectos distintos da música como, por exemplo, a teoria como questão puramente racional com a sensação quase mística que a mesma é capaz de evocar. Compreendê-la implicaria passar da contemplação passiva à pró-atividade a todo instante, ou ainda percorrer seus jogos de tensão e relaxamento com indiferença? Num coral, onde muitos iniciam seu aprendizado musical, e como não há, geralmente, uma intenção pedagógica explícita, os problemas mencionados acima não ocorriam com tanta freqüência. Isto permitia uma mediação mais satisfatória entre prática e teoria; emoção e razão.

Neste sentido, Maura Penna (Penna, 1982) sugere que a utilização de materiais mais próximos do dia-a-dia dos alunos deveria ser realizada pelos professores, de forma a reduzir aqueles inconvenientes. Embora muitos autores como Gainza e Gagnard defendam os “métodos ativos”, em que o aluno é chamado a participar ativamente da aprendizagem, eles enfatizam que os

conteúdos de cada método sejam pesquisados e selecionados de acordo com sua realidade musical (Maura Pena, 1982).

O potencial do canto coral como forma de suprir a falta de educação musical dos estudantes brasileiros foi tratado por Marília Andrade em sua tese (Andrade, 2005). Ela descreve a realidade do Canto Coral Brasileiro como forma de musicalização. Resumidamente, os principais resultados de sua pesquisa:

(...) os dados confirmaram que a grande maioria dos coralistas chega aos coros amadores no Brasil sem nenhuma base de conhecimento musical. Logo, os regentes destes coros, ganham o papel informal de educadores musicais. Esta falta de conhecimento musical afeta diversas classes de coralistas, pois, não existe um projeto de educação musical de âmbito nacional nem na rede pública, nem na rede privada de ensino. ((Mattos de Andrade, 2005. p.1).

Entre as diversas metodologias adotadas, a experiência do canto coral, embora considerado atividade privilegiada, não escaparia de críticas, segundo Maura Penna (Penna, 1982, Cap. III), algumas das quais discordo pela generalização. Ela contextualiza a prática coral das últimas décadas como sendo possuidora de forte carga de nacionalismo, onde o aluno seria mais “disciplinado” do que musicalizado. Refere-se, ainda, ao maestro como uma figura hierárquica; o que iria de encontro a uma prática mais libertadora. Além disso, o coral acabaria por privilegiar apenas os mais afinados e descartando os menos, o que o tornaria elitista.

À parte, diferentes visões, qual o grau de influência que estes “educadores informais” exerceriam na formação de jovens saídos do ensino médio, considerando o ambiente “semi-profissional” de seus grupos?

Antes de passar à narrativa de algumas destas práticas nos Capítulos 2 e 3, apresento, a seguir, alguns depoimentos colhidos como suporte à apresentação deste tema.

Alberto Neves, ex-integrante do Coral da Cultura Inglesa (CCI) declara que ao chegar ao coro, com dezessete anos de idade, “nunca tinha estudado música, só no colégio, o que não conta...”

(...) Antes de entrar para o Coral, só tinha jogado bola e pulado muro; estas coisas de moleque. Mas aquele hábito de acompanhar as vozes na partitura “suavizou” muito a tarefa de aprender as notas, valores, etc., mais tarde, quando fui tocar saxofone. De certa forma, aquilo já estava “mastigado” na minha cabeça. Quando vi, já sabia ler! Acho que pude assim me dedicar mais ao som do instrumento. (Alberto Neves, saxofonista e arranjador.)

Observa-se também a existência de certos “traumas” de ensino de música em que, aparentemente, a experiência não apenas coral, porém mediadora e interativa daqueles maestros ajudaram a “desproblematizar”. Isto pode ser depreendido pelos depoimentos intercalados abaixo de uma ex-contralto do CCI/Cobra Coral e um contrabaixista da Orquestra do Maestro Tranka:

P. Márcia, você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o CCI/CC?

*R. “Aos seis anos de idade, comecei a estudar piano (...). Aos oito, me colocaram num Conservatório de Música e este estudo de música **se arrastou de forma traumática**, (grifo meu) até os 16 anos. Neste período, minha única relação saudável e prazerosa com o estudo formal de música se dava através dos ensaios do Coral do Conservatório.”*

(Márcia Ladeira, contralto, Museóloga.)

(...) Quando eu ia fazer prova pro Corpo de Bombeiros, ele chegou um dia pra mim, e disse: “guarda esse número: 8151-3571”... Aí, eu perguntava:” _ É telefone de quem?” “_Não importa”, dizia ele, “_grava na cabeça”.

No dia seguinte, ele perguntava pelo número. Então, só depois, ele explicava que era da série harmônica que ele estava falando: cada número correspondia aos graus da série harmônica, na ordem em que aparecem (...). Ele sabia que eu tinha um “trauma” de música, então ele fazia o negócio personalizado, entende?”

P. “Que tipo de trauma?”

R. Como auto-didata, eu sabia identificar as notas na partitura, mas tinha dificuldade para ritmos, não conseguia ler nem escrever certas coisas. Mas eu conheço muitos por aí também que não sabem. Você nem imagina... O Tranka me encorajava dizendo que eu tinha muito ritmo, e que isso não podia ser... Depois, eu vi que era trauma de estudo mesmo! (Herlon Bueno, baixista.)

Outros dados revelados pela pesquisa presente indicam que, em sua maioria, os integrantes do CCI/CC, vindos da classe média do Rio de Janeiro: não eram da Cultura Inglesa; entraram por intermédio de amigo(a)s; tiveram alguma iniciação musical, e eram cantores “ocasionais”.

Este perfil de jovens inseridos num contexto histórico em que corais eram vistos como algo arcaico ou ultrapassado cujos modelos remetiam à igrejas ou ao Canto Orfeônico da década de 40 não parecia configurar o tipo de ambiente capaz de agradar ou de modificar tantos comportamentos, conforme se observou no grupo. Abaixo, um breve resumo da análise situacional, retirado dos trabalhos de Irene Tupinambá e Fernanda Alves:

(...) Quatro décadas depois, este modelo já não correspondia à realidade dos Anos Oitenta e começou a ser questionado por regentes e coralistas. Para Marcos Leite, romper com a rigidez e o formalismo próprios da paisagem coral era uma das principais preocupações. Outras preocupações diziam respeito ao não-uso de música popular brasileira daquela atualidade, levando-se em conta o nível intelectual e artístico de muitos compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, além da inadequação dos poucos arranjos existentes, geralmente descaracterizando este tipo de música; ao emprego da voz “entubada” no canto de peças brasileiras resultante das técnicas do *bel canto*, um equívoco cultural desapropriado também a essa caracterização. (Alves apud Tupinambá, 1993, p.127)

(...) Em nossa recente história da música vocal, dois nomes se destacam: Villa-Lobos, a partir dos anos quarenta, e Marcos Leite, a partir dos anos oitenta.” (Alves, 2005, p.1).

Como líder, Marcos tinha um modo especial de “zelar pela educação” de seu grupo: Ele criava e delegava funções o tempo todo: Se alguém tivesse mais conhecimento musical, por exemplo, daria aulas de teoria. Outro que fosse dançarino ou atriz, orientava “trabalhos de corpo”, etc. Havia palestras até sobre poesia concreta e semiologia, ministradas ora por um coralista conhecedor do assunto, ora por um convidado do Marcos. Desta forma, os conteúdos eram absorvidos mais facilmente, com o ensino dando-se entre pares. Isto permitia que os educandos sentissem-se mais à vontade para sanar dúvidas, por exemplo.

Aqui, já se pode vislumbrar certo *interacionismo* de Vigotsky, onde conhecimentos, papéis e funções sociais se internalizam pela troca entre outros sujeitos (Vigotsky, 1987). Enquanto que para Piaget o conhecimento é construído

a partir de um plano interno e individual em que as relações interpessoais pressupõem constructos anteriores, para Vigotsky, a interação social é o pressuposto para que o desenvolvimento ocorra (Vigotsky, 1987).

No coro, aquela práxis configurava também um ambiente social onde processos e relações interpessoais caminhavam para o plano individual interno, e vive-versa. Estas atividades, próprias do chamado ensino não-formal de música podem caminhar lado a lado com o próprio ensino formal, conforme atesta Moacir Gadotti:

(...) o espaço da escola é marcado pela formalidade, pela regularidade, pela seqüencialidade. O espaço da cidade (apenas para definir um cenário da educação não-formal) é marcado pela descontinuidade, pela eventualidade, pela informalidade. A educação não-formal é também uma atividade educacional organizada e sistemática, mas levada a efeito fora do sistema formal. Por isso, muitas vezes é indevidamente chamada de educação informal (...). São múltiplos os espaços da educação não-formal. Além das próprias escolas (...), as igrejas, os sindicatos, os partidos, a mídia, as associações de bairros, etc.”(Gadotti, 2004, p.1).

Na visão de Paulo Freire, este encontros e desencontros próprios do ensino não-formal são caracterizados pela diversificação e por “gestos” que se condensam em significações cada vez maiores:

Se estivesse claro para nós que foi aprendendo que aprendemos ser possível ensinar, teríamos entendido com facilidade a importância das experiências informais nas ruas, nas praças, no trabalho, nas salas de aula das escolas, nos pátios dos recreios, em que variados gestos (...) se cruzam cheios de significação (Freire, 1997, p. 50).

Neste contexto, os trabalhos realizados por Leite e Tranka (que nunca se conheceram) primavam pela diversidade do repertório, pela forte *interação* social e pela delegação de poderes. Mais ainda, a proximidade do repertório com a realidade dos integrantes pôde permitir aquela motivação que tanto falta nas salas de aula. Além de competências posteriormente necessárias à execução de suas práticas inovadoras.

No CCI/CC, a própria escassez de materiais e modelos (já que os existentes não nos serviam) permitiu que atividades normalmente restritas como composição e arranjo fossem realizados por todos, de forma espontânea e “germinal”. Esta característica foi observada por Neila Ruiz que argumenta:

(...) Contextualizar o funcionamento de uma prática coral como espaço de educação caracterizado como plano de composição e, compreender uma experiência de prática coral como plano de composição. Ao tratar da prática coral como espaço de educação no movimento de transição (tensão) paradigmática entre Modernidade e Pós-Modernidade, a prática de Marcos Leite situa-se como uma linha de fuga ao modelo coral instituído no contexto da Modernidade. (Ruiz, 2004, p; 1)

No aspecto composicional propriamente dito, Marcos buscava sempre por material inédito, se possível, que viesse de dentro do coro. Foi o caso, por exemplo, de um arranjo inacabado de “As Pulgas”, de Pedro Luis (que já dava seus primeiros passos como compositor reconhecido que é hoje).

Outro exemplo, é o arranjo de “Ahuasca”, canção do Folclore Peruano que só existiu porque “C1” que a trouxe para o coro acompanhar num solo, desistiu de cantar na última hora, e a música, que agradou bastante, acabou sendo modificada e recebeu um tratamento totalmente novo. Criou-se, alternativamente, um arranjo “ambiental” ou cênico (maiores detalhes adiante) que, de certa forma, compensou a falta da cantora-solo.

(...) Um modo de funcionamento da prática coral como plano de composição se mostra nas combinações que regente, coro e comunidade constituem ao percorrerem transversalmente as dimensões musicalização, técnica local e rede cultural, segundo os blocos de sensação que os atravessa no fazer musical. (*A Prática Coral como Plano de Composição em Marcos Leite e em dois coros infantis*, Ruiz, 2004, p. 1).

Nota-se ainda o peso das “sensações” (ou prazer) como eixo principal da metodologia de Marcos Leite, de certa forma explicado por seu “desprendimento” acadêmico. Ele próprio dizia que não tinha terminado o curso de música na UFRJ quando chegou à Cultura Inglesa, um dia, se oferecendo para formar um coro de funcionários, o que é confirmado por Nestor de Hollanda Cavalcanti:

(...) Perguntei-lhe como é que se tornara um regente coral, uma vez que, conforme sabia, ele não tinha grande experiência no assunto. Marcos foi franco: - ‘Precisava comer e sustentar a família. Um dia, procurei a Cultura Inglesa e propus a formação de um coral de funcionários e alunos. Eles toparam e comecei o coro com alguns alunos e funcionários, e vários amigos’ . “Isto foi há cinco anos.” (Obs.: entre 1975 e 1976.)”
(Cavalcanti, Nestor de Hollanda, “Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira”, 2005.)

Numa tensão caracterizada pela “imposição” de um repertório baseado em língua inglesa – principalmente com madrigais e motetes da Renascença – surgiu o primeiro arranjo de *Beatles*, *She’s Leaving Home*, que Marcos Leite escreveu, talvez como forma de expurgar o desejo por mudança compartilhado por boa parte do grupo. Outras vezes, essas inovações não passavam de tentativas de solucionar eventuais problemas técnicos, como vimos anteriormente. Na verdade, elas ocorriam sem que nos déssemos conta, no mais perfeito “devir pré-figurativo” (Koellreutter, 1997c).

CAPÍTULO 2

INICIANDO COM MARCOS LEITE

Em 1979, entrei para o Coral da Cultura Inglesa através de um amigo que estudava flauta com Eliane Salek, então esposa de Marcos Leite. Meio desconfiado, logo no primeiro ensaio – que era no último andar de um prédio em Copacabana, numa grande sala com mesas e cadeiras de vime, cafezinho, pão com manteiga e um piano de parede – surpreendeu-me um Marcos Leite de cabelos curtos e “bigodão”, que antes de fazer o teste de voz, afirmou que eu era baixo antes de fazer um teste de voz. Ele apenas perguntou meu nome, que respondido de forma naturalmente “gutural” bastou para me “classificar” como baixo. Insisti, no entanto que era tenor, pois, adolescente ainda, gostava de cantar “a voz de cima”... Marcos ainda deixou que eu cantasse como tenor por um tempo, até que um dia, “malandramente”, pôs fim às minhas “pretensões tenorísticas” dizendo que precisava muito de baixos, naquele momento.

Nos ensaios, que eram muito animados, com muita gente estranha, tudo era novidade para mim. A imagem que eu tinha sobre corais como sendo algo arcaico e ultrapassado caiu por terra definitivamente. Certamente, para outros também.... Deram-me partituras que eu, como a maioria, não sabíamos ler, porém Marcos não se incomodava, apenas mandava seguir com os olhos e “ir cantando”. No começo, era difícil não escapar para as outras vozes, mas, com o tempo, a gente se acostumava.

Através de experimentações e adequações constantes e criteriosas de subtarefas como as mencionadas anteriormente, aqueles ensaios (terças e quintas-feiras) acabariam por se tornar uma oficina permanente onde se fazia mais do que simplesmente cantar. Neste processo que durou uns dois anos, tanto ele como cada um de nós, fomos mudando individualmente. Lembro que um dia, o Maestro, agora cabeludo, depois de sair do corredor que dava para o banheiro mandou o coro escutar e imitar o som da descarga...

A maioria não conseguiu imitar bem¹, mas por conta destas “brincadeiras”, acabaríamos revolucionando o Canto Coral Brasileiro: Participamos do VII Concurso de Corais do Jornal do Brasil, em 1980, onde ganhamos um prêmio especial de “Renovação do Comportamento Coral”. No ano seguinte, cantamos no maior festival de música popular do país, e fomos premiados como o “Melhor Trabalho Criativo do MPB SHELL 81” para um público de mais de cento e quarenta milhões de expectadores (classificação e final).

Marcos Leite teve sua proposta inovadora reconhecida logo no início de sua brilhante carreira: participou com o Coral da Cultura Inglesa do 7º Concurso de Corais no Rio de Janeiro, realizado na Sala Cecília Meireles, em outubro de 1980, no qual foi premiado pela “inovação no comportamento coral”. (ALVES. 2005, p. 3).

(...) Porém, mais uma vez, o júri, o mesmo do Teatro Fênix, premiou a apresentação do coral com um troféu que dizia assim: "Melhor trabalho criativo no MPB Shell 81" (in: *Às voltas com o canto coral*. Nestor de Hollanda Cavalcanti Texto nédio, Rio de Janeiro, 2003-2005) .

Embora nem sempre possam ser explicadas as razões que levam um grupo ao sucesso, parece que a combinação ou o contraste formado pelos cantores antigos com os novos que chegavam (muitos vindo da Dança Contemporânea), propiciaram uma “catalisação” e posterior aceitação por parte do público de certas inovações que dificilmente ocorreriam isoladamente.

O lado cênico do Coral da Cultura Inglesa se deve muito às intervenções de Marcos e mais ainda à participação de integrantes do grupo ligados à música, dança e teatro, como Paula Mófrita e Guto de Macedo. Paula que vinha dos cursos de teatro de Hamilton Vaz Pereira, criador e diretor do “Asdrúbal trouxe o trombone” (...) Guto participou do grupo de dança Coringa dirigido por Graciela Figueroa.” (De Oliveira, 2005, p.10)

Schafer ficaria surpreso ao ver o que foi feito em termos de paisagem sonora, (Schafer, *Sound Landscape*.1991), quando o coro simulava uma floresta em “Ahuasca”, gravado ao vivo, em 1981. Havia uma inovadora formação coral,

¹ Normalmente, sem esperar nada, alguém tomava para si uma incumbência como esta, surgindo, assim, mais um mediador de “causas impossíveis”.

com o grupo dividindo-se em pequenas rodas e os cantores sentados como índios numa tribo. Utilizávamos ainda recursos de iluminação que criavam uma ambientação incomum para os corais da época. O solo é de Marco D'Antônio, assim como de outras “pererecas” e “bichos do mato”.

Fora este dia, por várias vezes tive a impressão de estar em plena floresta amazônica em Copacabana (...), quando o coro imitava os sons das florestas e seus habitantes (...). É incrível o que a voz humana pode fazer, principalmente quando trabalhando em grupo, como num coro.” (in: *Às voltas com o canto coral.*, Nestor de Hollanda Cavalcanti. Texto inédito, Rio de Janeiro, 2003-2005).

Outro elemento fundamental deste coral era o humor. Todos os ensaios e apresentações eram recheados dele. Pode-se dizer que era uma marca do grupo; embora também não fosse algo que se buscava conscientemente. Por exemplo, na peça “VIDURBANA”, de Marcos Leite e Paula Mófreira, apresentada no VII Concurso de Corais do JB, havia uma representação cênica da famosa “Rádio-Relógio”. Durante os ensaios, Marcos me pediu para pesquisar o referido programa em busca de frases para o quadro “Você Sabia?”. Resultado: no início da peça, enquanto alguns coralistas caminhavam como robôs pelo palco da Sala Cecília Meirelles e faziam “tic-tac, tic-tac”, ecoava no “templo sagrado da música erudita” retumbante frase dita por um baixo:

*“ _ A TROMBA DO ELEFANTE É POSSANTE!
POSSUI NOVECENTOS E TRINTA E SEIS FEIXES MUSCULARES SEM
CARTILAGEM... VOCÊ SABIA? ...”*

Até no planejamento dos ensaios que o Marcos apresentou, certa vez, na chamada *Ata da reunião de 02 de abril de 1982* (vide Anexo 3) ele incluiu a palavra “sarau” no horário dos ensaios, após atividades como respiração, técnica vocal, e quartetos, onde dizia:

última atividade do ensaio (10h30 min às 11:00 h) funcionando como um espaço livre onde serão apresentados trabalhos de pessoas do grupo como conjuntos, solistas, poesia, teatro, **piadas**, dança, palestras, etc.” (grifo meu).

Infelizmente, o grupo estava prestes a acabar e os tais saraus não foram oficialmente realizados, embora tivessem ocorrido sempre espontaneamente.

(...)_No final, em vez de receber as costumeiras flores, Marcos Leite recebe no palco... uma galinha preta morta! (Era de pano...) e agradece emocionado. O público, que não é galinha morta nem nada, delirou!" (V Panorama da Música Brasileira, Escola de Música da UFRJ). (in: *Às voltas com o canto coral.*, Nestor de Hollanda Cavalcanti. Texto inédito, Rio de Janeiro, 2003-2005).

O texto de Nestor de Hollanda, (“Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira”, 2005) é talvez o único relato existente sobre este grupo que atuava em circuitos de música erudita assim como de música popular com a mesma desenvoltura. Às vezes, desenvoltura “até demais”... Foi o caso na Sala Funarte, em 1981, onde ocorreu uma das maiores radicalizações do coro em relação ao comportamento coral instituído: Trata-se provavelmente do primeiro e último “Nú Coral” de que se tem notícia. Está registrado na referida obra do autor, e acrescento ainda a fotografia (em anexo) tirada ao final de “Beba-Coca Cola”, de Gilberto Mendes e Décio Pignatari, em que seis rapazes e moças do grupo alinham-se na frente do palco – enquanto os outros se contorcem balbuciando algum fonema – e levantam a blusa até o pescoço, mostrando além dos dorsos nús, as letras da palavra “CLOACA”, por baixo das malhas pretas. *Fade out...*

Confesso que fiquei assustado quando a proposta foi sugerida, com o Marcos, como sempre, consultando os coralistas quase que individualmente.

2.1. O começo do fim

Após sermos “despejados” da Cultura Inglesa, já que nos tornamos um tanto anárquicos para a instituição, viramos o Cobra Coral, nome que não agradou a todos, mas, após votação apertada, ficou decidido assim. Entre ensaios e concertos, formamos nossa própria orquestra: trombone, trompete, sax-alto, sax-tenor, clarinete, fora a “cozinha”. E em apenas um ou dois meses de formação e iniciação nos instrumentos fomos tocar no MPB SHELL versão 82, novamente, na maior emissora de TV do país.

Agora, outros compositores como Sérgio Ricardo, Danilo Caymi, Paulo Jobim, e Nestor de Hollanda (compositor reconhecidamente erudito que escrevia “rock a quatro vozes” para nós) colaboravam conosco. Ajudamos a levantar a lona do Circo Voador, no Arpoador, em 82, onde fizemos alguns “bailes”, formando a “Banda Voadora”. Além de um show com Caetano Veloso (foto em Anexo), participando também de seu disco “Cores e Nomes” na faixa “Ilê Aiê”, de Caetano Veloso (com arranjo coletivo, sugerido pelo Marcos).

Importante ressaltar que, diferentemente de outros corais em que o líder é sempre o mesmo, insubstituível, Marcos sempre dava oportunidades e insistia para que outros, eventualmente, o substituíssem como regente.

Eduardo Lopes (Edu da flauta, regente e arranjador (...) criou depois o "Coro Come"). Se não me engano, começou a reger sob a orientação do Marcos que o pôs à frente do Coral da Cultura na apresentação em Teresópolis. E ele, embora um pouco nervoso, não deixou a peteca cair".
(CAVALCANTI, Nestor de Hollanda, "Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira", 2005).

O amigo Nestor de Hollanda (hoje parceiro em “Cobra Coral”, em anexo) não se engana.... Realmente, Edu foi o primeiro a reger o coral numa apresentação, embora já tivéssemos tais experiências em ensaios, conforme mencionado antes. Roberto Gnatalli também inspirou e estimulou o grupo desde o início.

Algumas repercussões destas influências podem ser desveladas, a meu ver, não apenas por depoimentos como a seguir (e anexo), mas também, pela “profusão” de coros e grupos vocais de música popular, corais de empresas, etc., que se multiplicaram a partir dos Anos Oitenta, direta ou indiretamente influenciados pelo CCI/CC.

P. Qual o grau de influência que o CCI/CC exerceu em sua vida? Por quê?

R. Grande. Aquele grupo tinha um vontade de fazer algo, de produzir tão absurda que isto entranhou na minha pele de tal forma que fiquei marcada. Aquela sensação de fazer parte de algo maior, de saber que posso produzir algo quase que perfeito ficou. (...) .”

(Cristina Cardoso, Arquiteta e Soprano)

P. *Qual o grau de influência que o CCI/CC exerceu em sua vida? Por quê?*

R. "Total . Como já disse, eu seria infinitamente mais burra...

A qualidade de personalidades agrupadas naquele conjunto em completo processo de metamorfose, onde tudo entrava pelo corpo, experiências de aumento de sensibilidade, etc., pois o tempo todo estávamos ou produzindo ou nos alimentando de Arte. Nossa produção individual e em grupo era bastante interessante, não só quando cantávamos, mas na própria vida que produzíamos".

(Virgínia Palmier, Empresária e Soprano)

Pouco antes do Marcos morrer eu levei pra ele cópia do disco do Cobra Coral, que passei pra CD. Ouvimos tudo umas 3 vezes, foi muito emocionante, você pode imaginar. Sinceramente, nenhum coral, até hoje, conseguiu superar o Coral da Cultura Inglesa (leia-se, também, Cobra Coral) em energia e emoção. Mas não só, o grupo possuía belíssimas vozes e cantava, mesmo, muito bem. Que bom revê-los!

(Doutor-Professor Roberto Gnatalli).

(..).O fim do Coral foi uma situação muito triste. Eu ainda voltei algumas vezes no local de ensaio e esperei Não entendia o que tinha acontecido pois eu não estava participando dos últimos encontros extras. Mas sabia que havia algo no ar ... O Coral me deu uma identidade, ajudou a moldar a pessoa que sou hoje. Ensinou-me a gostar do diferente...

(Márcia Cardoso, Engenheira e Contralto).

O que emerge desta relação criativa pode ser entendido ainda, segundo Maturana (Maturana, 1999), através das condutas fundadas na emoção originária da vida, o amor. Como emoção ligada a um "domínio de condutas" das emoções, e não apenas como sentimento que é. As emoções, para Maturana, "seriam disposições corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos" (Maturana, 1999, p. 15).

Por este revés, o amor seria a emoção social fundamental do "viver e conhecer" que se experimenta:

O amor é a emoção que constitui o domínio de condutas em que se dá a operacionalidade da aceitação do outro como legítimo outro na convivência, e é esse modo de convivência que conotamos quando falamos do social (Maturana, 1998b, p. 23).

Para este biólogo chileno, viver e conhecer são uma coisa só, e é desta relação com os outros que se constrói a própria autonomia. Como uma “constante atualização do sistema” individual e social no espaço/tempo das relações humanas.

Muitos dos que beberam daquela fonte viraram profissionais nas artes e na Educação: C2, compositor e poeta, não era exatamente “afinado”, mas acabou “estourando” no Rock-Brasil, fez carreira-solo, etc.; Felipe Abreu largou a advocacia para se dedicar à música e foi um dos professores de um programa famoso de TV; Sueli Mesquita, que começou apenas fotografando o coral, hoje é cantora e professora renomada. Sem falar em Pedro Luis, Compositor e líder de banda famosa e cujo bloco de carnaval já faz parte do calendário cultural da cidade, entre muitos outros.

(...) pés descalços, uniformes em malha preta, calças e mangas compridas, homens e mulheres, quase na totalidade de cabelos fartos, volumosos, longos.(...) Os rostos se contraem, bocas se escancaram, os corpos se retorcem, ao sabor da interpretação.(...) (Alves *apud* Tupinambá, 1993, p.85)

Por conta, talvez, de desentendimentos inevitáveis num grupo tão grande e jovem², “o sonho acabou” em seu auge, por acaso aqui mesmo na Unirio³, onde vínhamos ensaiando.

Coral extinto, tínhamos ainda o compromisso de cantar na final do MPB SHELL 82, no Maracanzinho (pela segunda vez consecutiva). Marcos formou um novo grupo e fizemos a apresentação como o “Coro de Cobra”. Ele ainda tentou dar continuidade ao Cobra Coral, formando mais tarde, o “Garganta Profunda”, do qual também participei até 1987. Este grupo obteve igualmente grande sucesso, mas era fruto, porém, de uma visão bem delineada e com um modelo claro a seguir, não se encaixando, portanto, num conceito pré-figurativo.

² Média aproximada de 24 integrantes entre 16 e 25 anos de idade; Marcos Leite tinha por volta de 30 anos).

³ Atual prédio da Reitoria, onde funcionou temporariamente a UNIRIO/FEFIERJ após também ser “despejada” da praia do Flamengo.

O aprendizado adequadamente organizado resulta em desenvolvimento mental e põe em movimento vários processos que de outra forma, seriam impossíveis de acontecer. (Vigotsky, 1987:101).

2.2. Com as próprias asas

Como nosso principal orientador neste início de jornada, Marcos indicou-me ainda um professor de piano, que, segundo ele, fizera a “sua cabeça”: Evandro Rosa, misto de “guru com Papai Noel”, logo na segunda aula já me abraçava e beijava efusivamente. Ele se dizia professor de “interpretação pianística”, mas, como eu não tocava piano, não fazíamos muita coisa a não ser conversar sobre os mais diversos assuntos. Seu método era realmente peculiar. Dizia por exemplo: “_ Eu não dou escala, outros podem dar, mas eu não dou...” Ou ainda: “_ Daqui a uns meses, vão lhe pedir para tocar alguma coisa no piano, mas você não toca, não! O que estamos fazendo aqui é preparando o terreno!” E discutia apaixonadamente sobre coisas aparentemente desconexas como técnicas heterossexuais, o mal das drogas e muita filosofia interessante. No final, quando faltavam cinco ou dez minutos para terminar a aula, alguns exercícios rítmicos originais, um pouco de leitura, e era só. Ou tocávamos apenas combinações de dedos, como 1-3, 2-4, 4-5, etc. Ele explicava com muita veemência a diferença entre um movimento espasmódico e um controlado; dizia que isso serviria para tudo na vida: violão, trombone, ou qualquer outra coisa. Hoje percebo o que ele queria dizer: Ele trabalhava integralmente o aluno, “limpando o terreno” ou a personalidade artística, onde se poderia plantar, no futuro, qualquer material. Alguns amigos ficaram com ele por muito tempo.

Em 1989, iniciei um coral de funcionários numa grande empresa, sem nunca ter tido uma aula de regência (embora ter convivido com Marcos por tanto tempo fosse uma faculdade em si). Logo no primeiro encontro, por insistência dos funcionários, fizemos um pouco de música. Era um exercício de improvisação a partir de um tema simples, mas estimulante, de quatro compassos. Esse era

cantado por todos algumas vezes, e em seguida era reservado o mesmo número de compassos para cada um improvisar e voltar de novo ao tema. Rapidamente, com algumas hesitações ignoradas por mim, todos entenderam, e a maioria conseguiu cantar e improvisar no tom e no tempo disponível. Alguns, porém, quando chegava sua hora, estancavam de timidez, dizendo que não sabiam, etc. Mas eu havia dito que tudo era válido, até cantar “errado”. E quando elas paravam dizendo, por exemplo, “Ih, caramba... sei lá...”, continuávamos a imitação: “Ih, caramba ... sei lá...”. Uma ou duas semanas mais tarde, aqueles funcionários cansados depois de uma jornada de trabalho cantavam e pulavam na minha frente feito crianças. Mas, feliz ou infelizmente, tive que interromper o trabalho, pois fui convidado por Edu Lopes, agora também regente, para ir à Espanha com seu coro universitário.

Vale destacar um episódio nesta viagem, que foi um encontro de corais de várias partes do mundo reunidos em El Vilar, uma cidadezinha a 50 km de Barcelona. Depois das atividades planejadas, fui viajar pelas redondezas, e quando voltei, compareci ao ensaio do coro local. Eles estavam lendo uma peça bastante “vanguardista” de um amigo, como muitas outras compostas pelos ex-Cobras nos anos oitenta. Esta tinha uma parte para os baixos que simulava um bumbo de samba usando a sílaba “CUM” da palavra “macumba” repetidamente. O problema era que os espanhóis, ou “catalanos” (como gostavam de ser chamados) não estavam fazendo direito. Ora, eles não têm a noção de batida forte em tempo fraco, típica do samba e aquilo soava debilmente com eles. Interrompi o ensaio para explicar como deveria ser feito, dando um forte e anasalado “CUUM” que ressoasse como um bumbo. Porém, fiquei frustrado, ao ver que eles não conseguiam fazer de jeito nenhum, embora não lhes faltasse técnica vocal. Percebi, aí, como a cultura de uns pode ser hermética para outros.

Isto serve para ilustrar a dificuldade que se tem para ensinar um dado musical a quem não está familiarizado com ele. É preciso ser criativo para encontrar maneiras de remeter àquele universo alguém que nunca foi lá. Hoje, eu tentaria passar aquilo buscando de forma “divergente”, utilizando comparações,

impressões e/ou expressões idiomáticas, ou ainda cheiros e imagens que remetessem, de alguma forma, o efeito desejado.

CAPÍTULO 3

O MAESTRO TRANKA

Considerando que é preciso estar preparado para reconhecer uma oportunidade quando ela surge, travei contato com um senhor num botequim em Copacabana, em 2003, que me convidou para tocar trombone em sua orquestra sem nunca sequer ter me ouvido tocar. Apenas perguntou se eu era “afinado”, e disse: “_ Vai lá, meu filho, eles assinam a sua carteira e pronto...” Mesmo eu dizendo que estava parado no trombone há dez anos, ele aconselhou: “_Toca *Brasileirinho* oito horas por dia que você tocará qualquer coisa ” (!).

Lá fui eu, três dias depois, todo desconfiado, apenas para ver que era tudo verdade: uma enorme casa de shows recém inaugurada para seiscentos lugares e mais de sessenta artistas no palco, tudo no mesmo bairro. A orquestra já adiantada nos ensaios contrastava comigo apavorado e sem partitura, e ele só dizia: “_ Vai quebrando a cara!” Depois, o comentário: “_ Nada que oito horas por dia de “Brasileirinho” não resolvam.”

De origem humilde, Tancredo ajudou a fundar, há mais de 25 anos, uma grande casa de show no Leblon que está até hoje em funcionamento. Chegou de Valença ainda garoto com um clarinete e alguns trocados nas mãos, mas logo perdeu estes para um “incentivador” que lhe prometeu comprar uma roupa para que se apresentasse de forma elegante, e nunca mais voltou. Tancredinho ficou ali sentado num canto sem saber o que fazer, até que uma alma salvadora em forma de motorneiro do bonde perguntou se ele sabia tocar “aquilo”, Logo, o levou de bonde pra cima e pra baixo, tocando um único chorinho que poderia se chamar *Trilha do Rio Antigo*. Acabou sendo amparado por este motorneiro que literalmente o tirou da rua. Dali em diante, não parou mais de trabalhar.

Hoje, com mais de 60 anos, faz o mesmo que fizeram por ele, convidando para trabalhar, artistas improváveis como, por exemplo, um “negão” que ele viu

colando cartazes na rua. Aceito o convite, era para o rapaz simular uma briga de malandros numa cena, mas, na hora, este, ou não entendendo bem, ou querendo “mostrar serviço”, acabou jogando um dançarino para fora do palco! Por incrível que pareça, trabalha até hoje na casa como ritmista.

Tranka deu aulas no mundo inteiro e como líder tem um estilo que eu chamaria de “radical”. Para se ter uma idéia de seu *empowerment*⁴, um dia, ele chegou do meu lado e disse: “_ Você fala inglês, né? Então experimenta a roupa do Mestre de Cerimônias que você vai apresentar o show depois de amanhã!”

E novamente, lá estava eu, dias depois, todo nervoso, abrindo o show em três línguas: “*Ladies and gentlemen, welcome to ... a brief demonstration of the many wonders of Brazil...*”

Acabei virando uma espécie de “coringa”, cobrindo a folga dos cantores e do apresentador, sem esquecer do trombone, é claro, que melhorava a cada dia. Quando me sentia inseguro com alguma coisa, ele sempre tinha “palavras de motivação”, como: “desce o sarrafo!” Ou: “vai que é tua...!”

Nos shows, uma das maiores dificuldades era sincronizar a música que não parava, com os dançarinos que trocavam de roupa o tempo todo. Para resolver o problema, mandou construir um alto-falante por baixo do palco para que eles pudessem sentir a vibração nos pés e não “atravessar”...

A parte musical muito bem escrita e original, verdadeira colcha de retalhos, era uma “quebração total”, e sendo tudo coreografado, o andamento era fundamental. Alguns ritmistas tinham ainda a tendência a acelerar, e para solucionar as constantes brigas decorrentes com o baterista, sugeri um dia que todos pensassem no Hino Nacional (?!), pois segundo ele, “todo mundo conhece internamente o andamento do hino nacional.” De fato, quase todas as músicas encaixavam-se naquele andamento, às vezes com o tempo dobrado.

Os ritmistas, porém, não se sentiam menos músicos, queriam aprender tudo. Por isso, o maestro ensinava rudimentos de teoria para todos no “escritório”, como era chamado o botequim mais próximo, com excelente aproveitamento, devo dizer!

⁴ Do inglês, delegação de poderes.

Era como uma fábrica a pleno vapor: malandros-trabalhadores dos morros da Mangueira ou do Estácio que viravam ritmistas que viravam dançarinos que viravam músicos que viravam apresentadores que viajavam pelo mundo num show pra lá de apoteótico!

Neste mesmo ano, fomos à Itália e à Suíça. No ano seguinte, à Dubai, nos Emirados Árabes. Para os estrangeiros, aquilo era pura magia. Ninguém tem tanto ritmo nas veias quanto o povo brasileiro! Enquanto a maioria de nós ainda “torce o nariz” quando ouvimos falar em música folclórica ou para turistas, nos espetáculos todos ficavam arrepiados com a musicalidade e habilidade daqueles profissionais, não só de música, mas de dança, coreografia, teatro, figurino, cenário, capoeira, etc., e que em sua grande parte nunca freqüentaram uma escola. Era algo que o “maestrinho” sabia buscar neles com talento, falando a sua linguagem. Gostava de fundir corpo de baile e orquestra no mesmo ensaio, por exemplo, para colher os frutos.

Herlon que trabalhou anos com Tranka declara sobre o amigo e mestre, em sua entrevista:

Ele é como um pai e um irmão pra mim. Já me deu muita bronca, e eu sempre tava errado (...) Se não fosse ele, não só eu, como muita gente aqui, tava passando fome. Como músico, ele é único, percebe? Esse tipo de show, só ele sabe fazer: quase duas horas “sem sair de cima”. Você ouve uma música, de repente, ela pára e recomeça lá na frente, já com outros cenários, uma loucura... Tudo “na cabeça da nota” (escrito). E depois que ele morrer? Ninguém sabe fazer isso, não... Já era....

Ou nas palavras do próprio Maestro:

Fui para os EUA levado pelo Sivuca, no final dos anos sessenta, e acabei ficando por lá. Trabalhei num teatro, onde tinha um ajudante, contra-regra, sei lá, que me assistia no camarim. Era um “escurinho” muito engraçado que brincava com todo mundo. Eu vivia dizendo para ele fazer um curso de teatro, pois ele era muito “palhaço” e tal. Um dia, acabou seguindo meu conselho e entrou para um curso. Foi convidado para um filme, e logo no primeiro, se não me engano, ganhou milhões de dólares. Sabe como ele se chama hoje? Eddie Murphy!!!
(Maestro Tranka, conversando informalmente no hall da Estação Rio em 2004 e posteriormente confirmado por telefone, em outubro de 2007.)

Aparentemente, suas visões e decisões também não eram arranjadas através de modelos pré-figurados, sendo mais uma extrapolação do pensamento, ou consciência das “zonas de desenvolvimento proximal”, segundo Vigotsky (ver

adiante), uma vez que não se concentravam apenas no que o aluno era num dado instante, mas no que podia vir a ser.

Concluindo este capítulo dedicado a um Mestre “do povo” que se encontra ainda fora dos círculos acadêmicos, cito as palavras de Koellreuter:

A educação deve levar em conta a aceitação das diversas raças, etnias, crenças e formas de consciência; valorização dos indivíduos face à humanidade que representam, a recuperação progressiva da dignidade, do respeito, da ética, etc. (Koellreutter, 1997 d, p. 144).

CAPÍTULO 4

KOELLREUTER E VIGOTSKY

4.1. O Ensino Pré-figurativo

Em 1937, Koellreutter (1915-2005), compositor e educador alemão chegou ao Brasil como emigrante político. Cedo percebeu que o nosso programa de educação musical “não era suficientemente criativo para um país como o Brasil” (Koellreutter, 1997 d, p. 132). Investigou métodos para lidar com a diversidade existente no país, de forma a aproveitar melhor seu potencial, “num trabalho constante de aperfeiçoamento do potencial humano, com objetivo de contribuir de maneira efetiva para o desenvolvimento da sociedade” (Koellreutter, 1997d, p.133).

Assim, chegou ao conceito de ensino pré-figurativo, método emprestado das artes plásticas, em que o figurativo refere-se a uma pintura pré-concebida, de algo já existente e caberia ao artista apenas reproduzir aquele objeto ou cena. Ao contrário, a pintura não-figurativa não sugere uma idéia pré-concebida, dando inteira liberdade ao pintor. Esta noção foi adaptada para o ensino de música, no que diz respeito à pintura não-figurativa. Ou seja, professor e aluno não experimentam idéias concebidas previamente, abrindo assim, novas possibilidades de resultados: “entendo por ensino pré-figurativo um método de delinear aquilo que ainda não existe, mas que há de existir, ou pode existir ou se receia que exista” (Koellreutter, 1997c, p.54).

A arte e a música, para Koellreutter, não podem estar isoladas da sociedade. É preciso concebê-las em relação a outros aspectos do conhecimento. Sua visão integradora de sociedade e arte ia de encontro à antiga máxima da “arte pela arte”, mais aliada ao conceito estático e imutável da arte no século XIX. Com as mudanças e transformações ocorridas no mundo contemporâneo, novos questionamentos são formados, havendo a necessidade decorrente de uma maior contextualização da arte. Assim, Koellreutter propõe uma visão de arte que possa

se adequar às mudanças na sociedade, agindo como um “catalisador” e provocando suas próprias mudanças.

Como instrumento de libertação, a arte (música) poderia tornar-se um meio indispensável de educação, pois oferece uma contribuição essencial à formação do ambiente humano. Assim, através de sua integração na sociedade, a arte poderia tornar-se um fator central da nova sociedade, desde que por meio da integração, ela vença a sua alienação social e sobreviva à sua crise atual. (Koellreutter, 1990, p. 7)

Partindo sempre do diálogo e do debate, os professores, “a partir das idéias dos alunos apreendem deles o que ensinar” (p.132)., conforme ensina Koellreutter. Ele também investiga a posição dos professores como agentes de seu novo modelo pedagógico, encorajando a mudança da postura tradicional para uma atitude pró-ativa onde haja a produção de conhecimento através da retro-alimentação entre professor e aluno, observando-se o interesse deste como sinal de motivação. Em seu ensino pré-figurativo, Koellreutter procura fazer com que o aluno se descubra, ampliando sua consciência, possibilitando a criação de novos caminhos e não a eterna repetição deles.

Para isso, vários aspectos são conjugados em busca desta motivação. Primeiramente, a imersão dos alunos na prática musical, colocando-os diretamente no jogo do fazer musical – ou seja, inicialmente, reproduzindo trechos, partes ou mesmo músicas inteiras, seja criando ou recriando músicas que estejam inseridas nos seus contextos culturais, utilizando repertório a que estejam familiarizados. Desta maneira, a aprendizagem desenvolve-se de forma mais agradável e eficiente.

A partir de uma formação multidisciplinar, os professores devem conhecer e incorporar elementos de outras artes, assim como de outras áreas de conhecimento, já que são agentes ativos do desenvolvimento humano, e não deverão possuir apenas a formação musical. Para ele, a educação musical não pode estar dissociada da educação geral.

Apenas através do domínio das diversas linguagens, diz Koellreutter, é possível ampliar os conhecimentos através do “ensino comparativo”, e desta maneira tornar mais prazerosa e dinâmica a aprendizagem. “Acho que o ser

humano só entende realmente as coisas, não só a música, quando realiza comparações” (Koellreutter, 1997 d p. 136). Para realizar este ensino comparativo é necessária uma formação interdisciplinar por parte do professor de música, a fim de adaptar o ensino de música a diferentes contextos sócio-econômicas e psicológicos dos estudantes e do ambiente onde ocorre o ensino.

Koellreutter defende também que se deve motivar os alunos criando uma situação polêmica que lhes interesse ou simplesmente partindo da prática musical: “a polêmica é o elemento que irá motivar o outro a pensar” (p. 135).

O questionamento como elemento principal (...) o problema é mais importante que a solução (...) a análise e estética musical como atividades principais são mais importantes do que estudar teoria (...) numa linha de trabalho que parte sempre do aluno, dele para mim e não ao contrário (p.134).

O crescimento ou a superação dos próprios limites através da proposição de novos desafios é o ponto de aderência principal entre estes diferentes mestres, é o que justifica os erros e nos fazem crescer com eles, tornam o ensino de música agradável ou angustiante. Não existe ensinar, só aprender, e é nesse paradoxo que ocorre o crescimento do aluno e do professor.

4.2. O conceito histórico-cultural de Vigotsky

Lev Semyonovitch Vigotsky nasceu na Bielorrússia em 5 de novembro de 1896. Formou-se em Direito pela Universidade de Moscou, e mais tarde passou a se dedicar à pesquisa. Atuou como professor de Artes, Literatura e Psicologia. Graduou-se também em medicina, e, a partir de 1924, aprofundou seus estudos no campo da Psicologia e no da Educação de Deficientes. Morreu antes dos quarenta anos, em 11 de junho de 1934 (Fonte: Enciclopédia Mirador).

O contexto social vivido por Vigotsky e seus colaboradores influenciou seus estudos, pois apesar de militante do Partido Comunista, sua obra foi proibida, já que na sua concepção, o ser humano era visto como singular e único, o que ia de encontro aos ideais comunistas. Viveu momentos conturbados em sua época com a Revolução Comunista, e sua atenção voltou-se ao desenvolvimento do indivíduo, e sua aprendizagem, a partir de um processo sócio-histórico. Numa visão integrada, ele e seus seguidores abordaram os aspectos educacionais a partir de suas próprias experiências e/ou formações.

Segundo eles, os efeitos do mundo exterior devem ser observados no mundo interior dos indivíduos, observado como esta interação se dá. Esta mudança de referencial, opunha-se, porém, às visões da época que tendiam a ver o ser humano como sujeito atuante sobre a realidade e não o oposto. Com Vigotsky (1987), o educando passaria a ser não apenas ativo, mas *interativo*. Os conhecimentos, funções, e papéis que um indivíduo adquire, segundo ele, seriam internalizados à medida que ocorriam as trocas ou relações com o mundo externo.

Para se “produzir algo fundamentalmente novo no desenvolvimento da criança”. (idem, 1987:95), era preciso propiciar uma “Zona de Desenvolvimento Proximal ou Potencial”, ou algo capaz de revelar o aluno, não através de medições, mas de *mediações*, a fim de detectar um nível de desenvolvimento que não se apoiasse simplesmente em termos de acertos e de erros. Valorizando o simples ato de fazer, ainda que com a ajuda dos outros, estaria-se valorizando o aluno e revelando-se um potencial. O que se faz hoje com a ajuda de alguém, poderá ser feito amanhã sozinho. Para Góes (1991:20), "A boa aprendizagem é aquela que consolida e sobretudo cria zonas de desenvolvimento proximal sucessivas."

O papel do professor no processo de aprendizagem muda inteiramente, a partir de Vigotsky. O professor, assim como o aluno passam a ter a mesma importância como sujeitos e objetos desta experiência, com o professor mediando a realização das propostas e ajudando a gerar desafios com atividades em grupo, onde os que estiverem mais adiantados em relação aos outros alunos auxiliarão estes.

Busca-se aqui a consolidação ou amadurecimento de funções ou competências a partir do conhecimento do desenvolvimento proximal ou potencial que levará, no futuro, ao desenvolvimento real. Ou seja, a partir do conhecimento sobre o desenvolvimento proximal do aluno, espera-se chegar ao seu desenvolvimento real.

Desta forma, verificamos como a aprendizagem interativa possibilita o avanço do desenvolvimento. Ressaltando a importância das trocas interpessoais na constituição do conhecimento, Vigotsky demonstra, através do conceito de zona de desenvolvimento proximal, o quanto a aprendizagem influencia o desenvolvimento.

Seus estudos tratam ainda da educação infantil especial, em que o foco de sua atenção não é apenas na deficiência do aluno, e sim na sua "eficiência", para que não se limite a trajetória de seu aprendizado de forma negativa. Com Vigotsky, o papel do "outro" é fundamental para compreender a constituição e a construção do aprendizado. Ainda, para ele:

"A educação das crianças (...) deveria se basear na organização especial de suas funções e em suas características mais positivas, ao invés de se basear em seus aspectos mais deficitários." (1987:28).

Investigou extensivamente a apropriação da linguagem e a dos conceitos, mas por estarem fora do âmbito desta monografia não serão vistos aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em Balinês, não existe a palavra “Arte”. É algo tão natural para este povo, que não há necessidade de um nome. À princípio, todos fazem “aquilo” o tempo todo, provando que ela não existe separada de nós. Porém, num mundo diferente, em que a arte encontra-se tão dissociada do dia-a-dia das pessoas, ela acaba sendo vista como um ornamento social, ou ainda um “cabo-de-guerra” de que muitos pensam em se apropriar apenas para disseminar seus preconceitos. Por outro lado, vemos nos trabalhos daqueles mestres, sempre uma tentativa de humanizar a sociedade. Ainda assim, não seguiam à risca uma determinada linha de conduta. Com eles, a aprendizagem não era realizada apenas pelo “professor”, e sim pela *interação* entre este e seus “alunos”. O que se observa também é uma disposição positiva gerada pela delegação de poder, seguida de doses crescentes de exigência, possibilitando aquela conciliação necessária abordada no início.

Segundo Koellreuter, o que eles fazem é a “música da vida”, não a da “morte” (*O Espírito Criador e o Ensino Pré-figurativo*, p. 1), que seria a repetição de valores ou padrões quase sempre decontextualizados.

Não obstante o lamentável estado em que se encontra a educação no país, o domínio de uma linguagem complexa como a música demanda mais tempo e justificativa do que estão habituados nossos alunos, se ela não for “aliada ao prazer”, como diria Marcos Leite. Talvez resida aí a dificuldade que muitos encontram em levar o estudo adiante.

Não se trata de trabalhar apenas o que é fácil para si, deixando as dificuldades de lado. O ideal é extrair de forma natural e orgânica, o que já está latente, provocando mudanças que irão moldar a base onde se formarão camadas sedimentares do conhecimento.

Além disso, pouco sobra de um professor de música se ele não faz sua contribuição pessoal à matéria que leciona, coisa que a mera repetição dos modelos aprendidos não é capaz de fazer. Deve-se buscar em cada pessoa, a sua própria música, e não o contrário, que é “empurrar” a mesma música para cada um em diante. Embora pareça utópico devido à massificação cultural e pela

necessidade de se criar modelos globais, isto poderia contribuir na busca por uma identidade criativa, onde não haveria “melhores” nem “piores”, com todos se sentindo à vontade para produzir e se expressar livremente.

Vemos ainda no trabalho daqueles mestres a busca constante por qualidade e renovação, a partir da conscientização (ou não) dos processos que levam a determinados fins. O importante seria o trajeto em si, não importando que este fosse alterado durante o desenrolar dos acontecimentos para permitir que as próprias disposições ou idiossincrasias do grupo revelassem um novo caminho a seguir.

Da mesma forma, acho que o ensino de música deve se transformar para transformar também os alunos, numa interação contínua, para que o potencial educativo da música possa exercer sua influência positiva em todas as camadas da sociedade. Afinal, ama-se loucamente mesmo o “pior” tipo de música...

E por que se discute aqui a tarefa “Hercúlea” de educar e musicalizar as massas? Entre razões óbvias, destaco, enfim, que num país com taxas de desemprego tão altas como o nosso, qualquer frente de trabalho que se abra para quem estudou música poderá ser um alento e um sopro de vida para si e sua família, ou quem sabe, a chave para se construir um mundo melhor.

*** _ ***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Fernanda Lopes. *A importância do canto coral como meio de musicalização não formal*. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) –Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, BORBOREMA, Denise. “Marcos Leite e as diferentes vozes”. Dissertação de Mestrado PPGM -2005.

CAVALCANTI, Nestor de Hollanda, “Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira”, Oficina Coral, 2005;

FREIRE, Paulo (1993). *Política e educação*. São Paulo: Cortez.

GADOTTI, Moacir, Paulo Roberto Padilha e Alicia Cabezudo (2004). *Cidade educadora: princípios e experiências*. São Paulo: Cortez.

GUINBURG, J.(org) “O romantismo”. São Paulo: Perspectiva, 1978.

KOELLREUTER, H.J., “O espírito criador e o ensino pré-figurativo”. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, nº6, Belo Horizonte: EMU FMG/FEA/FAPEMIG, 1997c, p.53-59; “Encontro com H. J. Koellreutter”. *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, nº 6, Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997d, p.131-144.

MATTOS DE ANDRADE, Marília Aline “*Uma realidade Brasileira: O Canto Coral como meio de musicalização em grupo* “ Departamento de Música – IA, UNICAMP, 2005 (PIBIC/CNPq).

MATURANA. Humberto. “Emoções e linguagem na educação e na política”. Belo Horizonte: UFMG, 1998b.

PENNA, Maura, “Alternativas de metodologias em psicopedagogia musical”, 1982, Summus Editorial.

PIAGET, *O desenvolvimento do raciocínio na criança*. RJ, Record, 1977.

SCHAFER, MURRAY. “O ouvido pensante”, São Paulo, UNESP, 1991.

VIGOTSKY L., *A formação social da mente*. SP, Martins Fontes, 1987.

Universidade do Rio de Janeiro.

ANEXO 1 – FOTOS E DOCUMENTOS



Figura 1. Artigo publicado no Jornal do Brasil, em outubro de 1980.



Figura 2. Sala Funarte, 1981.



Figura 3. Show com Caetano Veloso no Circo Voador, em 1982.



Figura 4. Orquestra do Maestro Tranka, Estação Rio, 2004.



Figura 5. Show "Reviver", Orquestra do Maestro Tranka, Estação Rio, 2004.

Ata de reunião do Cobra Coral, 1982.

Partitura de “Cobra Coral”, de Nestor de Hollanda e Henrique Wesley.

ANEXO 2 – QUESTIONÁRIO COBRA-CORAL

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R. Minha irmã era grande amiga de bairro e de música do Marcos Leite. Ingressei de carona e acabei ficando mais do que ela. Isto foi em 1978, com um pausa em 1979, voltando no final de 1980.

2) Você já havia estudado música antes de entrar para um coral?

R. Música sempre fez parte da minha vida e de minha família. Participava inclusive de atividades coral na escola.

3. Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

“Total. pelos laços de amizade que reverberam até hoje; pelo aprendizado, tanto prático quanto teórico; por fim pela generosidade de Marcos, que me indicou os primeiros trabalhos significativos no mercado. Acho que este último ponto tem importância fundamental pra que eu trabalhe e viva exclusivamente de música hoje em dia.”

Nome: Pedro Luis, tenor.

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R. Em 1980, conheci a Janine (contralto do CCI) na faculdade de Museologia/UNIRIO. Como eu sempre andava com minha flauta doce, começamos a conversar sobre música e passamos a fazer trabalhos da faculdade juntas. Um belo dia, Janine me convidou para cantar no seu Coral, pois alguma coralista havia saído. Precisamente, em final de outubro de 1980 assisti a uma apresentação na Academia Brasileira de Letras. Em seguida fui até o prédio da Cultura Inglesa onde o coral ensaiava, fiz um teste com o Regente Marcos Leite e, em novembro de 1980, já estava cantando no coral.

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R. Aos seis anos de idade, comecei a estudar piano e gostava muito de cantar no coral de minha escola. Aos oito, me colocaram num Conservatório de Música e este estudo de música se arrastou, de forma traumática, até meus 16 anos. Neste período, minha única relação saudável e prazerosa com o estudo formal de música se dava através dos ensaios do Coral do Conservatório. Em 1979, aos 16 anos, deixei minha cidade -Leopoldina/MG - para continuar meus estudos. Fui fazer o Curso de Museologia pensando que, a partir deste momento, teria a música em minha vida apenas como uma boa ouvinte. Conheci Janine e tudo pareceu recomeçar e circular, pois acabei escolhendo o Museu Villa-Lobos para trabalhar e a música tomou nova dimensão em minha vida.

3) O que em sua opinião o distinguia de outros corais?

R. O prazer de cantar. O regente conseguia extrair dos coralistas a expressão, a espontaneidade, a brincadeira, que era um estado natural naqueles jovens. Havia liberdade e ao mesmo tempo responsabilidade. Outra marca era o repertório. A escolha das músicas era proposital, o regente possuía uma boa formação musical e era intencional um repertório erudito / popular / folclórico / brasileiro utilizado de forma crítica, engraçada. O coral tinha personalidade, tinha um rosto e provavelmente um som próprio e marcante.

4) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. Enorme, pois como escrevi acima, minha vida pessoal (amizades e amores) e minha vida profissional tomaram um rumo próprios a partir do retorno à experiência de cantar em um Coral. Eu poderia ter me distanciado destas vivências musicais e , seguido outros percursos. Vivemos momentos intensos enquanto um coral; tivemos projeção para além do mundo coralístico, viajamos, gravamos, cantamos muito e isso me fez optar por um trabalho mais perto da música, já que eu não poderia viver e sobreviver da música. Fui estagiar no

Museu Villa-Lobos e hoje, 25 (?) anos depois, trabalho na coordenação de projetos na área de educação musical , em especial, com projetos de canto coral em escolas.

Nome : Márcia Ladeira, contralto.

Profissão: Museóloga / Funcionária Pública – IPHAN/MVL

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R. Em 1979, através de um amigo flautista que estudava com Eliane Salek (primeira esposa do Marcos Leite).

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R. Sim. Já tinha iniciação em violão, piano e teoria musical.

3) O que em sua opinião o distinguia de outros corais?

R. A expressão corporal, a vitalidade, a informalidade e o ecletismo do repertório. Quando cantava música popular, apresentava um "suingue" incomum aos corais daquela época.

4) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. Muito grande. Aquela experiência foi a descoberta inusitada de uma atividade musical riquíssima em possibilidades artísticas e humanas. Acabou por determinar minha opção profissional e minha satisfação com ela.

Nome: Marco Antonio, tenor.

Profissão: regente de coros

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R.: Entrei em 1980, levado por um amigo de colégio que já fazia parte do coral.

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R. Sim.

3) O que em sua opinião o distinguia de outros corais?

R. O repertório sem preconceitos, a presença cênica e a juventude das interpretações.

4) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. Grande. Porque as emoções vividas com o grupo foram bastante intensas. E também porque com o coral eu pude observar de dentro tanto o ambiente musical erudito quanto o popular. Participamos, por exemplo, do Panorama da Música Contemporânea e do MPB Shell. Uma “esquizofrenia” que fez bem.

Nome: Hélio da Rocha, baixo.

Profissão: Jornalista

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R. Através de outro coralista, em 1974 (?).

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R. já havia cantado em outros grupos

3) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. Total. Como já disse, eu seria infinitamente mais burra...

A qualidade de personalidades agrupadas naquele conjunto em completo processo de metamorfose, onde tudo entrava pelo corpo, experiências de aumento de sensibilidade, pois o tempo todo estávamos ou produzindo ou nos alimentando de Arte.

A nossa produção individual e em grupo era bastante interessante Não só quando cantávamos mas na própria vida que produzíamos.

Nome: Virgínia Palmier, soprano.

Profissão: Empresaria

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R.Em1980 eu já estava com certeza mas, pode ser 79, não sei bem...

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R.Já. Em1972, eu comecei a estudar flauta doce e teoria na Pro-Arte, nessa época o Jaquinho Morelembaum organizou e regeu o Coral da Pró-Arte e foi aí que começou o meu gosto por canto coral. Depois do Jaquinho o coral teve o maestro John Neschling e em seguida o Koellreuter.

3) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. O Coral teve para mim uma influência imensa. Pois além de eu me identificar com as músicas e arranjos, o coral tinha um trabalho de corpo que contribuía ainda mais para a união, coesão, integração e harmonia do grupo.

Nome: Lúcia Grinner, soprano.

Profissão:Psicóloga

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R.Devo ter entrado em 1980, por sugestão da minha professora de teoria musical, chamada Felícia Wang

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R.Sim, com vários professores e já tocava violão, baixo e guitarra.

3) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? R.Total, pois encontrei músicos maravilhosos, trabalhei com um dos melhores maestros, conheci um vasto repertório e participei de eventos e discos de grande importância musical.

Nome: Nelson Duriez, tenor.

Profissão:Músico

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R.: Estudava inglês na Cultura Inglesa e a mesma oferecia uma bolsa de 50% para quem participasse do Coral. Acho que entrei entre 12 e 13 anos, isto foi entre 1976 e 1977.

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R. Sim, já tinha estudado piano.

3) O que em sua opinião o distinguia de outros corais?

R. Acho que no início o Maestro Marcos Leite fez toda a diferença. No início o Coral era um coro cujo repertório era tradicional quase na sua totalidade, tirando uma peça ou outra que o Marcos havia introduzido. Com a abertura do coro para participantes externos ocorreu uma renovação e o foco mudou. Quem vinha cantar já não tinha apenas o propósito de ganhar uma bolsa de estudo. Ocorreu também a entrada de vários jovens, o que favoreceu a guinada do repertório. Este “novo” coro era enérgico, sinérgico, criou um círculo de atitude, era visualmente forte.

4) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. Grande. Aquele grupo tinha um vontade de fazer algo, de produzir tão absurda que isto entranhou na minha pele de tal forma que fiquei marcada. Aquela sensação de fazer parte de algo maior, de saber que posso produzir algo quase que perfeito ficou. Gostaria de dizer que o grau de importância foi total, mas considero a totalidade um engodo. Também só seria total se eu de fato tivesse seguido uma carreira ligada a música, teatro. Hoje, disto tudo fiquei apenas com a pintura e a cantoria no chuveiro.

Nome: Cristina Cardoso, soprano.

Profissão: Arquiteta (Se vc estiver falando da minha vida acadêmica)

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R. Eu era amigo de um amigo do Marcos Leite, o Moacir que morava em Niterói e fazíamos faculdade juntos e ele disse que estavam precisando de cantores, fui lá e Fiquei até 1980, se não me engano.

2) Você já havia estudado música antes de entrar para o coral?

Antes de entrar para o Coral, só tinha jogado bola e 'pulado muro'; estas coisas de moleque mas, acho que aquele hábito de acompanhar as vozes na partitura "suavizou" a tarefa de decorar notas, valores, etc., mais tarde, quando fui tocar saxofone. De certa forma, aquilo já estava "mastigado" na minha cabeça (...) Quando vi, já sabia ler! Acho que pude, assim me dedicar mais ao som do instrumento (...)."

4) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. Como eu não fiquei tanto tempo, já que meus horários se tornaram incompatíveis por eu morar em Niterói... Foi um aprendizado espontâneo muito positivo. E, como eu falei, o trabalho com coro facilitou muito meu aprendizado de música, como um todo. Era um grupo muito alegre e dava gosto fazer parte dele.
Nome: Alberto Neves, Baixo, Saxofonista.

1) Como e quando você entrou para o coral da Cultura Inglesa/Cobra Coral?

R. Eu e minha irmã estudávamos na Cultura Inglesa de Copacabana.

Um senhor chamado Ézio, ligou para a minha casa para nos convidar para fazer parte do Coral. Ele se disse representante da direção e nos informou que haveria uma bolsa de 50%(?), caso conseguíssemos ficar no Coral. Acho que eu ia fazer 14 anos (75/76?). Fizemos um teste com o Marcos Leite e ficamos no Coral como sopranos, junto com diversas professoras e alunos (Marcelo e Aloízio, Luiz Fernando, Marco e Felipe, ???)

2) Você já havia estudado ou praticado música antes de entrar para o Coral?

R. Sim, Eu tinha aulas de piano com professores particulares e pretendia entrar para o Conservatório. Embora nunca tenha tocado nada mais que algumas

“musiquinhas”, a base de teoria que as professoras me deram foi excelente (leitura, métrica, solfejo ...) O coral se diferenciava pela completa aceitação das pessoas (ninguém se sentia excluído, embora alguns não pudessem estar em todas as festas, todos os encontros, em todos os momentos, todos sempre fizemos parte de tudo.

4) Como você avalia o grau de importância que ele exerceu em sua vida? Por quê?

R. Enorme. Acho que o Coral influenciou totalmente a minha vida. Deu um caminho. Fazer parte do coral me tirou de perto de pessoas importantes para mim. Assim como acrescentou pessoas importantes. É uma história longa ...

Só posso dizer que pelo coral terminei uma paixão.

Só posso dizer que por cantar (depois de tantos anos no Coral, tive que encontrar amigos na noite e cantar) encontrei uma paixão.

O fim do Coral foi uma situação muito triste. Eu ainda voltei algumas vezes no local de ensaio e esperei Não entendia o que tinha acontecido pois eu não estava participando dos últimos encontros extras. Mas sabia que havia algo no ar ... O Coral me deu uma identidade, ajudou a moldar a pessoa que sou hoje. Ensinou-me a gostar do diferente...

Nome : Márcia Cardoso, contralto, Engenheira

“Pouco antes do Marcos morrer, eu levei pra ele cópia do disco do Cobra Coral, que passei pra CD. Ouvimos tudo umas 3 vezes, foi muito emocionante, você pode imaginar. Sinceramente, nenhum coral, até hoje, conseguiu superar o Coral da Cultura Inglesa (leia-se, também, Cobra Coral) em energia e emoção. Mas não só. O grupo possuía belíssimas vozes e cantava, mesmo, muito bem Que bom revê-los! Beijinhos. Um fã. ” (Roberto Gnattali, Doutor Professor).

ANEXO 3 - ENTREVISTAS COM ARTISTAS DO ESTAÇÃO RIO/PLATAFORMA

1. Nome e profissão: Herlon. Contrabaixista

2: Quando e como você conheceu o Maestro Tranka?

“Conheço o Tranka desde o tempo do “Flag” e do “Beco das Garrafas”. Numa época em que o maior privilégio do mundo era ser aplaudido pelos garçons do Antonino’s, e a gente era (risos). Trabalhamos também na TV, no começo dos anos 90, naquele quadro “tente invente, faça um ano novo diferente”, onde trabalhávamos mais de quatorze horas por dia, mas era bom... Chegamos a morar juntos, imagina a bagunça... A gente, ou melhor, o Tranka criava os quadros, os arranjos e íamos gravando ao longo do ano. Todo mundo apareceu lá: apresentadores, jogadores de futebol, artistas etc.,... O Tranka, no entanto, continua o mesmo: “quietão”, não gosta de aparecer... Olhando assim, ninguém dá nada por ele. Mas ele “é o cara”, bicho...Ele faz tudo... os arranjos, qualquer coisa, em qualquer lugar: cinco metais, sax, violinos, o que for, sentado contigo conversando (...) Mas, ele só bebe licor de aniz... Um negócio azul horroroso... Ele chama de Bozzano (...) Quando eu ia fazer prova pro Corpo de Bombeiros, ele chegava assim pra mim: “guarda esse número: 8151-3571”... Aí, eu perguntava: “É telefone de quem?” “_ Não importa, grava na cabeça”. Dizia ele. No dia seguinte, ele pergunta pelo número. Só depois ele explicava que era da série harmônica que ele estava falando: cada número correspondia aos graus da série harmônica na ordem em que aparecem (...). Ele sabia que eu tinha um “trauma” de teoria, e que precisava de uma ajuda, então ele fazia o negócio personalizado, entende?”

P. “Que tipo de trauma?”

R. Como auto-didata que eu era, sabia identificar as notas na partitura, mas tinha dificuldade para ritmos; não conseguia ler nem escrever certas coisas. E eu conheço muito músico bom por aí que também que não sabe. Você nem imagina... O Tranka me encorajava dizendo que eu tinha muito ritmo, e que isso

não podia ser... Depois, eu vi que era trauma e falta de estudo! (Herlon Bueno, baixista.)

. P. Qual o grau de importância que ele exerce(u) em sua vida? Por quê?

Ele é como um pai e um irmão pra mim. Já me deu muita bronca, e eu sempre tava errado... Se não fosse ele, não só eu, como muita gente aqui, tava passando necessidade. Como músico, ele é único, entende? Esse tipo de show, só ele sabe fazer: quase duas horas “sem sair de cima”. Você ouve uma música, de repente ela pára e recomeça depois lá na frente junto com outros cenários, figurinos, é loucura, tudo “na cabeça da nota”, escritinho. E depois que ele morrer? Ninguém sabe fazer isso, não... Já era...”

1. Nome e profissão: Antonio Nascimento. Dançarino.

2: Quando e como você conheceu o Maestro Tranka?

Fui fazer um teste no Scala, há muitos anos com um amigo e acabei sendo aprovado. Ele era o Diretor Musical, e estava do lado do coreógrafo dando uns “pitaco”, né? Como eu sou gaúcho, no meio do teste, o maestro perguntou se eu sabia alguma coisa regional, tipo danças típicas, etc. Lembrei de umas apresentações em Cruz Alta, onde havia um amigo peão que fazia um número com bolas amarradas de laçar boi, e eu tinha aprendido um pouco. Mas não tinha nada disso ali, e eu falei para ele. Mas o maestro gostou da idéia e perguntou como era; Eu expliquei e ele mandou, na mesma hora, os funcionários fabricarem, um laço de três pontas amarradas numas bolas de isopor. Aí, usei elas para fazer o número, “mandando ver” no assoalho, e tudo começou assim.. Eles gostaram, e eu fui aceito. Fiquei por lá até a casa pegar fogo (risos). Depois fui para a “outra” e estou até hoje como dançarino e ator.

3. Qual o grau de importância que ele exerce(u) em sua vida? Por quê?

Eu acho que devo muito a ele. Pois ELE é que viu meu talento primeiro. Se não fosse ele...O Tranka é muito exigente. Quando ele não gosta de uma coisa, ela

grita e manda repetir até ficar bom. Quem não está acostumado, se assusta, mas ele é assim mesmo. Um gênio!... Mas é legal com todo mundo...

Conversa telefônica com o Maestro Tranka, em 12 de outubro de 2007.

P. Tranka, como começou a sua carreira?

R. Estudei em Seminário de padres em Valença e vim para o Rio ainda garoto com um clarinete nas mãos; o resto da história você já conhece... Toquei no “Flag”, na “Orquestra do Maciel”, com o Harry Belafonte numa turnê mundial... Tanta gente... “Encurtando a história”, fui o primeiro brasileiro a escrever shows e arranjos para a Disneylândia.

P. Conta aquele episódio na TV americana de um artista que você “descobriu” no estúdio.

R. “Fui para os EUA levado pelo Sivuca, no final dos anos setenta, e acabei ficando por lá. Trabalhei num teatro, onde tinha um ajudante, contra-regra, sei lá... que me trazia tudo o que eu pedia no camarim; Era um “escurinho” muito engraçado que brincava com todo mundo... Eu vivia dizendo para ele fazer um curso de teatro, pois ele era muito “palhaço” e tal. Acabou seguindo meu conselho e entrou num curso. Foi convidado para um filme, e, se não me engano, logo no primeiro, ganhou milhões de dólares. Sabe quem ele é hoje? O Eddie Murphy! “