



Coro Cênico: conceito e revisão de literatura no contexto brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Educação Musical

Marcello Teles

Universidade Estadual de Maringá – marcello.teles@gmail.com

Vânia Malagutti

Universidade Estadual de Maringá – vamsloth@uem.br

Resumo. O presente artigo propõe apresentar um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Música da Universidade Estadual de Maringá, com tema “O Coro Cênico nos processos de formação musical de seus integrantes”. O campo de pesquisa é o Coral Unifesp, da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp. Neste texto abordo, de forma breve a origem do coro cênico, além de discutir conceitos acerca deste termo. Trago ainda uma revisão de literatura sobre o tema a partir da produção científica brasileira. O estudo em andamento está na abordagem da pesquisa qualitativa, e usa como método o estudo de caso. O referencial teórico toma como fundamento o conceito de experiência no campo da educação, defendido por Jorge Larrosa (2011).

Palavras-chave: Coro Cênico, Educação Musical, Revisão de Literatura

Scenic choir: concept and literature review in the Brazilian context

Abstract. This article proposes to present an excerpt of a master's research in progress in the Music Program at Universidade Estadual de Maringá, with the theme “The Scenic Choir in the musical formation processes of its members”. The research field is Coral Unifesp, from Universidade Federal de São Paulo - Unifesp. In this text, I briefly discuss the origin of the scenic choir, besides discussing concepts about this term. I also bring a literature review on the subject from the Brazilian scientific production. The study in progress is in the qualitative research approach, and uses the case study as a method. The theoretical framework is based on the concept of experience in the field of education, defended by Jorge Larrosa (2011).

Keywords: Scenic Choir, Music Education, Literature Review

1. Introdução

Este texto é um recorte de uma pesquisa em andamento que tem como objetivo compreender como as experiências de formação musical são construídas nos ensaios, apresentações e demais ações do Coral Unifesp, um coro cênico. Além deste objetivo, outras questões norteiam o estudo: Quem são as pessoas que procuram o coro? Por que procuram? O que as levam a permanecer no Coral Unifesp? Que tipos de experiências formativas o coro desencadeia em seus participantes? Em que medida essas experiências se concretizam em uma formação musical? Como essas experiências se reproduzem e se desdobram no cotidiano dos participantes do coro? De que maneiras o regente conduz os trabalhos para que o coro consiga gerar experiências músico-formativas nos coralistas? De que maneira, ao longo dos

anos, o regente foi ajustando as formas de conduzir o grupo de forma a obter os resultados e experiências musicais que apresentam neste momento?

Criado em 1967, o Coral Unifesp é formado por cerca de 50 cantores, dentre alunos, professores, funcionários da Universidade Federal de São Paulo - Unifesp e pessoas da comunidade. Desde 1997, está vinculado a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unifesp, e desde 1993 o Coral Unifesp tem direção musical e regência do maestro Eduardo Fernandes. A combinação entre a atitude cênica/corporal e a música propriamente dita é um dos diferenciais do coro, sendo cada canção interpretada também com recursos de cena que se sucedem e formam o conjunto do espetáculo. A equipe conta, ainda, com diretor cênico, preparador vocal, quatro monitores de naipe e músicos (percussão e violão) – e na montagem dos espetáculos, a ficha técnica recebe outros profissionais, como figurinista, cenógrafo, iluminação, fotografia e assistente de direção.

A pesquisa, com abordagem qualitativa e método estudo de caso, está sendo realizada a partir de observações, entrevistas e análises de documentos e registros áudio visuais do coro. A coleta de dados irá se estender até o início do primeiro semestre de 2022 – quando estima-se ter as ações do coro sendo realizadas presencialmente – no momento estão sendo online em função da pandemia de covid-19. Como aporte teórico, tomo o conceito de experiência no campo da educação, conforme trazido por Larrosa (2011).

Para este texto apresento o conceito de Coro Cênico e breves recortes de gêneros musicais que lhe deram origem. Ademais, apresento a revisão de literatura no contexto brasileiro e breves considerações a respeito do exposto.

2. Conceitos e origens do coro cênico

Pelo significado de cada uma das duas palavras que compõem o termo “Coro Cênico”, existe margem para duas interpretações. A primeira, mais literal, implica em dizer que todo coro é cênico, pois a partir do momento que o “coro sobe no palco”, ele está em cena, mesmo que na formação tradicional, em semicírculo, com sopranos à frente e à esquerda, contraltos à frente e à direita, tenores atrás e à esquerda e baixos atrás e à direita, com o regente ao centro, na frente do coro. Esta é, inegavelmente, uma cena. E há maestros que defendem esse ponto de vista, dentre eles, Márcio Buzzato (BUZZATO, 2009) e, em entrevista a Guerrero (2010), os maestros Eduardo Fernandes, do Coral Unifesp e Alberto Cunha, do Coralusp, bem como Samuel Kerr, também em entrevista.

No entanto, os entrevistados deixam explícita essa dicotomia de conceitos e passam para contribuem também com a segunda interpretação do termo, na qual o termo “cênico” foi usado não para dizer sobre um coro em cena, cantando para uma plateia em cima de um palco – pois neste caso, não haveria a necessidade de se criar um novo termo – mas sim, um coro que usa elementos cênicos aliados à sua música, que usa recursos do teatro e, até mesmo, da dança para expressar-se, para contar uma história.

Muller (2013) afirma que a expressão é um conceito aceito por alguns especialistas da área de regência, porém negados por outros. Embora haja esta discussão – ou a ausência de discussão, que gera interpretações divergentes – neste trabalho usarei a interpretação mais ampla, trazida por Bucci (2010, p 4): Coro Cênico é “um grupo de pessoas que se reúne com o objetivo de produzir, expressar-se e comunicar-se através de um produto artístico híbrido que contempla duas linguagens: o canto coral e o teatro”.

Historicamente, o Coro Cênico, como conhecemos hoje, recebeu influências e inspirações na música de outros tempos e outros espaços. Oliveira (1999) aborda, já no título de sua pesquisa de mestrado, que o Coro Cênico fora uma nova poética coral no Brasil. Informa que a atividade teve antecedentes históricos em outros locais e épocas, e que, na procura da contextualização desse fenômeno, o Coro Cênico foi considerado uma prática pertencente ao *Teatro Musical Contemporâneo*, uma combinação de linguagens, um desdobramento da ópera e do teatro moderno.

Gtiffiths (1995), ao escrever sobre Coro Cênico traz pelo menos três maneiras diferentes de defini-lo:

Música de Ação (action music, segundo edição inglesa): Termo às vezes usado para a música em que as ações dos intérpretes parecem pelo menos tão importantes quanto os sons que eles produzem.

Teatro Musicado (musical theater, segundo edição inglesa) 1. Termo preferido para "ópera." por Felsenstein e outros produtores (e críticos), com a intenção de chamar a atenção para a natureza dramática da arte. 2. Combinação de música e teatro em pequena escala, muitas vezes de maneira inconventional. (GRIFFTHS, 1995, p. 146)

Ainda buscando demonstrar as origens do formato “Coro Cênico”, Oliveira (1999) propõe:

Situamos o Coro-Cênico não como um fenômeno isolado do século XX, mas como um fenômeno ligado à necessidade do ser humano de se comunicar também corporalmente. A junção da música e teatro ou da música e movimento fez parte da atividade vocal desde os primórdios das civilizações. No coro grego, por exemplo, a música e a poesia caminhavam juntas, tendo ambas, como raiz, a magia oral. Na sua evolução desenvolveu-se como culto religioso e (...) após o século VI a.C., [recebeu] acréscimos de elementos poéticos, mímicos e musicais, transmutando-se de sagrado em profano, resultando então no drama grego (OLIVEIRA, 1999, p. 30).

Oliveira (1999) traça um panorama das manifestações artísticas, através dos tempos, que se baseia na união entre a música e o teatro, como precursoras dos Coros Cênicos. Desde a tragédia grega, muitas foram as formas artísticas a unirem a música, dança, poesia e representações teatrais, como a Comédia Madrigal, a Zarzuela, a Opereta, a Ópera Bufa, a Serenata Cênica, o Teatro de Revista, as Óperas e os Musicais são também exemplos da união da música com o teatro. Em todas essas modalidades, o palco é uma espécie de personagem principal, ambiente cultuado e propício para a eclosão artística. Ele é a sustentação da expressão do movimento, da dança, do contar uma história através da música.

Nas artes, o final do século XIX é marcado com os primeiros indícios de nacionalismo ocorrendo na Europa. No Brasil, de acordo com Oliveira, algumas décadas mais tarde, no início do século XX, a preocupação com os valores nacionais nas artes passou a ser um ponto relevante em meio aos artistas, embora, no caso da música, a sociedade ainda estivesse resistente a essas inclusões.

Coli (1998) descreve que o compositor Mário de Andrade, na década de 1920, então imerso na questão do individual *versus* coletivo, propõe um retorno à "pureza do teatro cantado" – cujas origens se encontram nas tragédias gregas. Radicalizando, então, esta concepção, Mário de Andrade retoma a "pureza" e a "naturalidade" do coro grego gerando uma "ópera coletiva", uma ópera coral, que lidasse com massas em vez de solistas. Enfim, uma ópera inteira exclusivamente coral. Oliveira (1999) afirma que esta proposta, de certa forma, se configura muito próxima à prática do Coro Cênico, visto que esta é essencialmente coral, coletiva, e sem intuítos solistas.

Ainda na primeira metade do século XX, a música folclórica brasileira, com ritmos e melodias característicos, passou a ganhar cada vez mais destaque por meio de Villa-Lobos e do Canto Orfeônico. Contudo, mais tarde com a morte do presidente Getúlio Vargas, houve seu enfraquecimento. Mais tarde, já a partir dos anos 50 (MAGRE, 2017), o elemento visual emerge em todas as artes e dá margem à experimentação e à incorporação de linguagens mistas. Essas intervenções artísticas ficaram conhecidas como *happening*. Embora discretamente, estas experimentações ocorreram também no canto coral, dando origem ao que Oliveira classifica como duas correntes de Coro Cênico: a primeira, "vanguardista", advinda mais especificamente do Movimento Concretista, e a segunda, "cancionista", advinda do trabalho com arranjos de canções por Samuel Kerr¹.

A fase Vanguardista iniciou-se em 1963, com assinaturas de compositores, como Damiano Cozzella, Rogério Duprat e Gilberto Mendes no “Manifesto Música Nova” (Oliveira, 1999). As obras corais foram conhecidas como “não-música”, por se tratarem de obras que misturam melodias a palavras faladas, gritos, ruídos, sons sem altura definida, notas pedais e sons variados produzidos pelo corpo humano, unindo expressões cênicas que pudessem representar ou fundamentar a sonoridade do coro. Damiano Cozzella foi considerado o precursor desse repertório, com a obra *Ruidismo dos Pobres*. Gilberto Mendes compôs obras importantes para o movimento, como *Nascemorre*, *Motet em Ré menor (Beba Coca-cola²)* e *Astigmatour³*.

Oliveira (1999) situa essas obras como de linhagem vanguardista, composicional, erudita, e seguidora dos conceitos estéticos do movimento concretista. São tidas como precursoras do Coro Cênico por fugirem do tradicional coro estático, em meia lua, com uma pasta nas mãos: elas pedem expressão corporal, movimentação e certa interação entre os cantores. No entanto, seu enredo encerra-se em si mesmo, dentro da obra. Em outras palavras, são peças cênicas isoladas. Mendes (1994) e Magre (2017) as denominam de "teatro musical" ou de peças com "ação musical", seguindo a codificação da música contemporânea de vanguarda.

Nos anos seguintes, os “arranjos corais” passaram a estar mais presentes no cotidiano dos grupos e os arranjos de peças mais populares foram trazendo leveza, soltura para o coro, com uma liberdade maior para o uso do corpo, por meio de expressões faciais e corporais e da percussão corporal. Nessa fase, surgiu a necessidade de incorporar aos aquecimentos vocais a prática de relaxamento corporal, que, mais, tarde, com o advento da segunda fase do Coro Cênico, foi aprimorada para exercícios teatrais.

Esta segunda fase ficou conhecida como “cancionista”, conforme citado anteriormente, e sofreu mudanças significativas no que tange questões de repertório e formato do Coro Cênico. A responsabilidade de tais transformações é atribuída a Samuel Kerr, que, no início dos anos 70, inaugura o Coro Cênico tal como ele é conhecido atualmente. Segundo Azevedo (2003), o primeiro coral a realizar esse tipo de trabalho foi o “Coral do Centro Acadêmico Manuel de Abreu”, da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, regido por Samuel Kerr. Nesta época, Kerr lançou a semente e alguns regentes como Marcos Leite (RJ), Alexandre Zilahi, Márcio Aurélio (SP), Luiz Graciliano Salles (GO) e outros abraçaram a ideia e fizeram trabalhos reconhecidos nacionalmente. Em uma entrevista

à jornalista Alice Giraldi, Kerr conta como e porque recebeu o título de “criador do Coro Cênico”:

Todo coro é cênico, porque, na medida em que se está no palco, se está em cena. Mas, quando você toma consciência dessa cena, passa a pensar em como se apresentar. Daí, a consequência é cuidar do figurino, do cenário, da luz e, até mesmo, da ideia de contar uma história, com os cantores se tornando atores. A história do coro cênico começou em 1973, quando o coral da Santa Casa voltou de férias e retomou os ensaios. Àquela altura o coro não tinha mais estrado (...) e não tinha mais uniformes (...) Então eu perguntei (...): ‘Quem tem um colega que estuda arquitetura? Minha ideia era pedir para um estudante de arquitetura ajudar com os andaimes e os uniformes. (...) sugeriu que os integrantes buscassem as roupas no baú da avó. O resultado foi que cada um se vestiu de um jeito: tinha anjinho, noiva, árabe, de tudo! Ele também orientou que o pessoal trouxesse baús, caixas, tábuas. (...) O pessoal do coro entrava pela plateia, trazendo os caixotes, e conversava com o público. Depois, subia no palco e montava o estrado com os caixotes, na frente do público. Era algo que não se fazia em coral na época. Há quem diga que aí começou o coro-cênico e que eu sou o culpado por isso. (GIRALDI, 2004)

Segundo Oliveira (1999), Kerr buscava modificar a realidade presente nos coros. Ele partia do que os próprios cantores sugerissem para então interagir com os elementos surgidos dali. Sua preocupação não era usar técnicas já consagradas nem mesmo estabelecer novas metodologias. Porém, é possível verificar um procedimento recorrente nos seus ensaios e apresentações, que conduz invariavelmente a um método – prolongamento de suas conclusões – onde vários elementos enquadram-se num processo laboratorial que abre espaço ao criativo, emocional, vivencial, pessoal. Ele deixa em segundo plano o consagrado, o técnico, o codificado, ou mesmo, nem leva isso em conta. Faz uso do “lúdico” e da “percepção interativa” nos ensaios, com objetivos de aproximação do regente do coro, libertação de sentimentos e emoções, uso dos olhos e ouvidos para interagir com o todo percebido. Todo esse processo de transformação gerou a necessidade de especialidades, que lhe fugia à alçada. Não era mais suficiente para o coro apenas o regente com sua experiência musical. Era preciso agregar outros profissionais que atuassem em áreas afins, como teatro, dança, com habilidades para dirigir o grupo, conceber figurinos e cenários, entre outros.

Foi quando Kerr interpretou a canção utilizando do estrado criado por aquele estudante de arquitetura, citado anteriormente em sua fala, na entrevista, foi a virada de chave para o surgimento de uma linguagem coral diferente. De fato, após todas as etapas anteriores descritas, essa nova linguagem consolidou-se somente com as montagens de espetáculos completos. “A prática da montagem de espetáculo por Kerr começa a se consolidar com produções mais complexas, como a do espetáculo ‘musical ecológico’ *Abrir o Eco*, realizado em 1986” (OLIVEIRA, 1999, p. 70).

Muitos coros, a partir de então, passaram a escolher repertórios que propiciassem a movimentação em palco, a associação temática das obras com intuito de criar um roteiro e, até mesmo, a montagem de espetáculos, fortalecendo a configuração do Coro Cênico.

3. Revisão de literatura

Para a discussão sobre Coro Cênico fiz um levantamento de estudos e materiais acerca do tema na Base de Dados da Capes, no Google Acadêmico, em publicações da ABEM e da ANPPOM, e nos acervos digitais de Universidades. Para as buscas utilizei as palavras-chaves “coro cênico”, “musical”, “coral cênico”, “corpo e movimento”, “canto em cena”, em português e em inglês. Por ser uma prática relativamente nova e empírica, levei em consideração todo e qualquer estudo que circundasse a temática. No que se refere ao tempo e espaço, achei relevante agregar pesquisas do final da década de 90 – as primeiras encontradas sobre o tema – assim como não me delimiti em pesquisar apenas no Brasil, em português, para encontrar o fio condutor que desse origem a essa modalidade. O resultado destas buscas consiste em 16 referências, conforme apresento no quadro a seguir:

MODALIDADE DE TEXTO	AUTOR	ANO	TEMA/TÍTULO
Tese	Horn	2014	O Canto Coral na formação de atores
Dissertação	Oliveira	1999	Coro-cênico : uma nova poética coral no Brasil
Dissertação	Bezerra	2013	O Coro Cênico da Universidade da Amazônia
Dissertação	Muller	2013	O Cantor emancipado: coro cênico como transformador do movimento coral no sul do país
Monografia (Especialização)	Zanatta	2008	Voz-corpo-movimento: uma nova abordagem expressiva no canto coral
Artigo	Santos	1999	Efeito do coro-cênico no desenvolvimento musical: um estudo de caso
Artigo	Bucci	2007	Coro Cênico: Breves reflexões a partir de uma prática I

Artigo	Amato	2007	O Canto Coral como prática sociocultural e educativo-musical.
Artigo	Santos & Guerra	2008	Coro cênico-performático: implicações para as dimensões educativo, musicais e artísticas da prática coral
Artigo	Costa	2008	A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil
Artigo	Buzatto	2009	Todo coro é cênico: alguns aspectos
Artigo	Bucci	2010	Nem todo coro é cênico e nem todo “coro cênico” é cênico
Artigo	Schwartz & Amato	2011	O movimento no canto coral: estética ou necessidade?
Artigo	Muller	2013	Coro Cênico: Conceitos e Discussões
Artigo	Madureira, & Santos	2017	Coral Cênico UFVJM: um espaço de arte e formação acadêmica
Artigo	Souza	2018	A expressão cênica no Coro Universitário da UFPA – CORUNÍ

Quadro 1. Relação de textos que abordam “Coro Cênico” e temáticas afins⁴.

Observando o Quadro 1, há uma tese e três dissertações disponíveis nas plataformas online. De modo geral, as referências bibliográficas citadas nos artigos são praticamente os mesmos textos e autores, o que indica a pouca produção científica neste tema.

Oliveira (1999) foi o autor da primeira dissertação encontrada na área. Em seu texto, ele relaciona as dificuldades em definir referenciais teóricos e procedimentos metodológicos sobre coro cênico. Sua pesquisa busca fazer um panorama histórico, culminando nos processos contemporâneos, processos atuais, na área da musicologia e da performance para Coro Cênico. Esta produção, por ser pioneira, tornou-se um trabalho relevante para o tema e é citado em quase todos os demais textos.

A tese de doutorado de Horn (2014) tem ênfase na identificação dos processos e princípios prática do canto coral na formação do ator, uma vez que a maioria dos atores, no Brasil, não têm formação musical. Busca identificar as contribuições que a musicalização, por meio do Canto Coral, pode proporcionar ao ator em formação.

Alguns autores focalizam, em seus trabalhos, os aspectos criativos e performáticos de coros cênicos, enfatizando grupos de diferentes regiões do Brasil. Um deles é Bezerra (2013), que investiga a experiência de construção de uma “identidade”, a partir de um repertório musical do Coro Cênico da UNAMA, em Belém (PA), que originou a produção da série de CDs Trilhas D’Água, constituído de repertório musical de carimbós, lundus, cantos pastoris, cordões-de-bicho, bois, acalantos e canções, uma releitura do universo musical amazônico para a linguagem do canto-coral.

No viés dos processos criativos, Muller (2013) destaca quais foram os reflexos do processo de criação e sistematização do coro cênico no eixo Rio-São Paulo e, posteriormente, na região sul do Brasil. A autora foca a pesquisa no desenvolvimento técnico que o cantor deve ter, incorporando conhecimentos nas áreas de fisiologia, técnica vocal e música. Ela utilizou três grupos, um de cada estado do sul do Brasil, como objeto de estudo, com ênfase analítica no grupo Aretê, de Itajaí (SC), estudando o processo criativo do espetáculo “Aretê, o boi”.

Costa (2008) considera a expressão cênica como um excelente veículo facilitador do canto coral – sobretudo para adolescentes – por oferecer uma gama maior de possibilidades criativas e soluções originais para o desenvolvimento da linguagem coral, além de instigar os envolvidos ao exercício do autoconhecimento. Muller (2013), em seu artigo, aborda a importância de desenvolver uma técnica vocal ampliada, não voltada unicamente para a projeção e homogeneidade sonora, aliada à conscientização interpretativa do cantor e à variedade do repertório, bem como à utilização de jogos teatrais que visam a uma maior presença cênica. Neste sentido, a neutralidade dos cantores no palco é quebrada, fugindo dos padrões tradicionais pré-estabelecidos. Zanatta (2008), numa linha de pensamento semelhante, discorre sobre a igual importância das duas linguagens (musical e teatral) para o sucesso da modalidade Coro Cênico. Pela observação em um grupo em Porto Alegre, investigou quais habilidades os cantores precisam desenvolver, tanto de forma coletiva quanto individual, e o que pensam e sentem os participantes em relação ao desenvolvimento do trabalho e ao resultado final.

Santos & Guerra (2008) destacam as dimensões estéticas da modalidade Coro Cênico nas cidades Campina Grande e João Pessoa (PB), seus aspectos musicais e educativos. Madureira & Santos (2017) trazem um relato de experiência do projeto de extensão universitária, intitulado "Coral Cênico UFVJM", em Diamantina (MG), com o propósito de

oferecer à comunidade acadêmica um espaço de estudo e prática do canto coral com ênfase na encenação teatral. Souza (2018) faz uma pesquisa averiguando os fatores influenciadores para a aceitação ou rejeição das coreografias incorporadas ao repertório do Coro CORUNÍ, em Belém (PA), após um ano de trabalhos cênicos.

Santos (1999) faz um estudo de caso de uma cantora que, apesar de possuir condições favoráveis de musicalidade, apresentava uma personalidade introspectiva, e, assim, tolhia a sua espontaneidade cantando ou tocando seu instrumento. Vivenciando o processo de descoberta do corpo e da voz, através de laboratórios de expressão corporal, utilizando recursos cênicos integrados ao canto coral, a mesma foi adquirindo ao longo da prática de 6 anos, resultados positivos tanto na interpretação vocal, como na execução de seu instrumento. Schwartz & Amato (2011) refletem sobre o papel do movimento coral no âmbito de expressão da modalidade coral cênica.

Os artigos de Muller (2013), Bucci (2007) e Buzatto (2009) dão ênfase na discussão de conceitos e reflexões acerca do termo “Coro Cênico”, mostrando a divergência de pensamento de regentes e pesquisadores. Enquanto alguns autores acreditam que todo o coro é cênico, outros argumentam que nem todo Coro Cênico intitulado como cênico atua de maneira cênica.

Algumas abordagens que relatam o processo de ensino e aprendizagem – área que se destina esta pesquisa – foram encontradas em partes do texto de Bezerra (2013), que relaciona, na segunda sessão da dissertação, alguns aspectos relevantes para o estudo dos processos que o Coro Cênico UNAMA sofreu. A autora descreve o cotidiano dos ensaios e as experiências dos cantores para aprenderem o repertório, evidenciando os princípios do fazer musical construído na vida em grupo. Para realizar o “som peculiar” de um grupo vocal na Amazônia, a “música no social⁵” era um recurso fundamental para propiciar as trocas de vivências e integração de pessoas.

Amato (2007) preconiza a atividade coral, como prática de educação musical, não importando a modalidade – tradicional ou cênica – e afirma que esta deve ser estruturada, sobretudo, com o objetivo de fortalecer o processo educativo-musical de seus integrantes.

Os textos aqui mencionados foram os encontrados no cenário brasileiro. Na produção internacional, com buscas ainda em andamento, não localizei pesquisas ou outras produções sobre o tema.

4. Considerações finais

Nas últimas décadas, as práticas corais envolvendo movimentação, performance cênicas, enredos e montagem de espetáculos tem se tornado cada vez mais comuns. No entanto, a questão parece ficar restrita aos âmbitos da própria prática e de cursos rápidos em Festivais de Músicas. Em outras palavras, a quantidade de trabalhos práticos não está ajustada à quantidade de estudos sobre o tema. Por um lado, na revisão de literatura, os pesquisadores sentem-se sem bases sólidas para moldar os alicerces do seu estudo; por outro lado, há uma infinidade de aspectos relevantes que colaboram com o fortalecimento da área, no campo científico.

A partir do recorte da pesquisa aqui apresentado, evidencia-se que o Coro Cênico teve sua origem no Brasil, com o repertório assentado na nossa música popular e folclórica. Do mesmo modo, as produções de espetáculos dessa linguagem do canto coral são predominantemente brasileiras. Indubitavelmente, é possível que nas futuras gerações, o coro cênico seja atribuído ao nosso país na mesma proporção em que musicais da *Broadway* são genuinamente atribuídos como um gênero americano.

Referências

AMATO, Rita Fucci. O Canto Coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Revista eletrônica da ANPPOM*, v. 13, n. 1, janeiro-junho 2007, 2007.

_____; NETO, João Amato. A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 22, 87-96, set. 2009.

AMORIM, Raquel. *Estudos de Repertório Coral*. Link em <<https://estudosderepertoriocoral.wordpress.com/samuel-kerr/>>, 2017. Acesso em 20/06/2021.

AZEVEDO, Joana Christina Brito de. *Coro Cênico: Estudo de um processo criador*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas – Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia, 2003.

BEZZERRA, Joelma de Almeida e Silva. *O Coro Cênico da Universidade da Amazônia: Experienciando uma identidade a partir de um repertório musical*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Pará (UFPA), 2013

BUCCI, Magno. *Coro Cênico: Breves reflexões a partir de uma prática I*. Bossa Nova. Disponível em <<http://www.corocenicobossanossa.com/416277651>>. Acesso em: 18/06/2021

_____. *Nem todo coro é cênico e nem todo “coro cênico” é cênico: Breves reflexões a partir de uma prática II*. 2010. Disponível em: <<http://www.corocenicobossanossa.com/416277651>>. Acesso em: 18/06/2021



BUZATTO, Marcio. Artigo. *Todo coro é cênico: alguns aspectos*, 2009. Disponível em: <<https://silvio-araujo.blogspot.com/2009/11/todo-coro-e-cenico.html?m=1>>. Acesso em 27/09/2021.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, Unicamp, 1998.

GIRALDI, Alice. Samuel Moraes Kerr: O Coral na potência máxima. *Revista Unesp Ciência*. Entrevista. Perfil (sessão). Outubro, 2014.

GRIFFTHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX* – São Paulo, Martins fontes, 1995.

GUERRERO, Nicholas Carrer. *Coro Cênico: Uma perspectiva do canto coral*. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza - Escola Técnica Estadual de Artes. São Paulo, 2010.

HORN, Lucile Cortez. *O Canto Coral na formação de atores: processos, princípios e procedimentos*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2014.

LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011

MADUREIRA, José Rafael & SANTOS, Joyce Amanda dos. Coral Cênico UFVJM: um espaço de arte e formação acadêmica. Artigo. *Revista ELO – Diálogos em Extensão*, 2017

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A Música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo (USP). 190 p. 2017.

MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo. EdUSP/Giordano. 1994.

MULLER, Cristiane. Coro Cênico: Conceitos e Discussões. Artigo PPGMUS-UDESC-Florianópolis. 2013

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Instituto de Artes. Campinas, SP. 1999.

SANTOS, Amanda Rafaela da Cunha & GUERRA, Lemuel Dourado. Coro cênico-performático: implicações para as dimensões educativo musicais e artísticas da prática coral. *Anais*. IN: XVII Encontro Anual da ABEM. São Paulo. 2008

SCHWARTZ, Gisele Maria & AMATO, Daniel Chris. O movimento no canto coral: estética ou necessidade? Artigo. *Acta Científica*, Engenheiro Coelho, v. 20, n. 3, p. 93-103, set/dez 2011.

SOUZA, Ediel Rocha de. A expressão cênica no Coro Universitário da UFPA – CORUNÍ. *Anais*. IN: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2018

ZANATTA, Silvia Helena de Souza. *Voz-corpo-movimento: uma nova abordagem expressiva no canto coral*. Monografia (Especialização). Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.



¹ Samuel Kerr, maestro e arranjador, foi criador do conceito de “Coro-Cênico” no Brasil. É considerado um dos mais influentes regentes e arranjadores de coro da música brasileira.

² *Beba Coca-Cola* caracteriza-se como uma peça divertida e, ao mesmo tempo de postura crítica ao mercado de consumo. O texto é declamado com efeitos de sons expirados, falados, gritos e microtonalismos.

³ *Asthmatour* é um jingle no qual Mendes faz experimentações com polifonia de gargarejos e frases cantadas com água na garganta.

⁴ Como “canto na formação do ator” e “canto coral”.

⁵ Termo utilizado pela autora.