

Anais do II Congresso de Pedagogia e Performance Coral da UFRJ



UFRJ

PR3
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM PEDAGOGIA E PERFORMANCE



Centro
de Letras
e Artes

m escola de
música UFRJ



Fundação Universitária
José Bonifácio

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Congresso de Pedagogia e Performance Coral da
UFRJ (2. : 2024 : Rio de Janeiro, RJ)
Anais do II Congresso de Pedagogia e
Performance Coral da UFRJ [livro eletrônico] /
coordenação Juliana Melleiro Rheinboldt, Maria
José Chevitarese. -- 1. ed. -- Rio de Janeiro :
Ed. dos Autores, 2024.

PDF

Vários autores.
Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-01-27999-2

1. Música - Congressos I. Rheinboldt, Juliana
Melleiro. II. Chevitarese, Maria José. III. Título.

24-245704

CDD-780

Índices para catálogo sistemático:

1. Música : Apreciação 780

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



II CONGRESSO DE PEDAGOGIA E PERFORMANCE CORAL DA UFRJ

2024



UFRJ

PR3
Programa de Pós-graduação em Pedagogia



Centro
de Letras
e Artes

m escola de
música UFRJ



PPGM
UFRJ
1980-2020



Fundação Universitária
José Bonifácio

Procedimentos cênicos em espetáculos musicais: interfaces entre múltiplas linguagens artísticas a partir do arranjo coral para a canção *Sobre todas as coisas*

*Scenic procedures in musical shows: interfaces between multiple artistic languages based on the choral arrangement of the song *Sobre todas as coisas**

Diogo Rebel e Carvalho | Instituto Federal Fluminense (diogo.carvalho@iff.edu.br)

Resumo: Focalizando a face dramatúrgica do compositor/arranjador e seus processos criativos nas interlocuções entre composição musical e criação cênica nos diversos contextos estéticos e estilísticos, no presente artigo, de viés autoetnográfico, fruto de uma pesquisa artística, discutirei as estratégias, metodologias, propostas, questões e resultados obtidos através da minha prática quando da montagem do espetáculo *O Grande Circo Místico*, de Edu Lobo e Chico Buarque, concebida e realizada pelo Coro Cênico da Universidade Candido Mendes, em Nova Friburgo/RJ. A interação entre diversas linguagens artísticas – como Teatro, Música, Literatura, Artes Visuais e Dança –, a partir da análise do arranjo coral para a canção *Sobre todas as coisas*, será observada.

Palavras-chave: *Dramaturgia musical. Múltiplas linguagens. Arranjo coral. Coro cênico. O Grande Circo Místico.*

Abstract: Focussing on the dramaturgical face of the composer/arranger and his creative processes in the interlocutions between musical composition and scenic creation in different aesthetic and stylistic contexts, in this article, which is autoethnographic and the result of Artistic Research, I will discuss the strategies, methodologies, proposals, questions and results obtained through my practice when staging the show *O Grande Circo Místico*, by Edu Lobo and Chico Buarque, conceived and performed by the Coro Cênico UCAM, in Nova Friburgo/RJ. The interaction between different artistic languages – such as Theatre, Music, Literature, Visual Arts and Dance – will be observed, based on the analysis of the choral arrangement for the song *Sobre todas as coisas*.

Keywords: Musical drama. Multiple artistic languages. Choral arrangement. *O Grande Circo Místico*.

1. O Coro Cênico da UCAM em O Grande Circo Místico

No ano de 2012 fui convidado a assumir as disciplinas de Harmonia, Composição e Arranjo do curso de Licenciatura em Música da Universidade Candido Mendes, na cidade de Nova Friburgo, região serrana do estado do Rio de Janeiro. Apesar do trabalho direcionado à análise, linguagem e estruturação musical, devido a minha experiência e entusiasmo como corista e regente – sobretudo ao participar, regularmente, de eventos, cursos e festivais de música vocal pelo Brasil, Argentina, México, Suécia e Suíça –, recebi a proposta, dois anos após meu ingresso na referida universidade, para trabalhar na direção do então Coro de Câmara da UCAM.

Aceitei, prontamente, o desafio e, apoiando-me na máxima defendida por Cristina Moura de Camargo – quando, acerca do repertório, da escolha das canções, afirma ser “[...] uma das partes fundamentais da força motriz que alimenta e gera energia para a manutenção de um determinado grupo [...]” (CAMARGO, 2010, p. 10) –, dei início ao estimulante processo de seleção das obras que seriam trabalhadas: em sua maioria, peças *a cappella* de diferentes estilos, épocas e períodos da história da música *ocidental*¹.

Mesmo notando o interesse e a dedicação dos alunos inscritos no projeto que se iniciava, com o tempo, comecei a buscar algo diferente do que, no decorrer do curso de graduação em Música, tal universidade costumava oferecer, semestralmente, a seus alunos: muitas atividades relacionadas ao canto coral tradicional. Foi quando, em agosto de 2014, tive a ideia de produzir um espetáculo cênico-musical temático, no qual, além do trabalho vocal, nossos cantores pudessem experimentar, ainda que de maneira despretensiosa e informal, elementos do Teatro. A proposta em transformar o então Coro de Câmara em um coro cênico foi apresentada ao coordena-

¹ Em consonância com o que aponta Daniel Lemos Cerqueira (2021, p. 30), “[...] por falta de uma denominação mais apropriada para se referir à herança cultural de origem europeia”, utilizo, neste trabalho, o termo *ocidental* em destaque.

dor do curso e, posteriormente, ao diretor do *campus* Nova Friburgo. A aprovação foi imediata.

Por se tratar de um projeto de extensão em Música – uma experiência, até então, ousada e inovadora para a Universidade Candido Mendes (*campus* Nova Friburgo) –, antes de convidar o grupo de cantores que participaria da empreitada, pensei no tema do espetáculo que iríamos montar. Após cogitar a ideia de produzir um show musical dramatizado homenageando grupos como *Novos Baianos* ou *Doces Bárbaros*, além do movimento conhecido como *Clube da Esquina*, cheguei, finalmente, à parceria entre Edu Lobo e Chico Buarque: *O Grande Circo Místico*.

Baseado no poema homônimo escrito pelo poeta e romancista alagoano Jorge de Lima², sob direção de Emilio de Biasi, com coreografia de Carlos Trincheira, roteiro de Naum Alves de Souza e música de Edu e Chico, o espetáculo realizado pelo Balé Teatro Guáira, que mesclava música, dança, teatro, ópera, poesia e circo, estreou em 17 de março de 1983, revelando-se um grande sucesso de público. Sua trilha sonora, registrada em álbum lançado no mesmo ano pela gravadora Som Livre, destacou-se de tal modo que acabou sobrepondo-se, em parte, ao próprio balé, imortalizando-se em clássicos de nossa música popular nas vozes de Milton Nascimento, Zizi Possi, Simone, Tim Maia, Jane Duboc, Gal Costa e Gilberto Gil – além dos próprios compositores –, contando, ainda, com renomados músicos instrumentistas³ sob a direção e regência de Chiquinho de Moraes, responsável pela orquestração das canções e figura fundamental para a realização do projeto.

² Nascido no município de União dos Palmares/AL, Jorge de Lima “[...] praticou, no romance, o regionalismo nordestino, o neonaturalismo e o surrealismo. Na poesia, passou pelo parnasianismo, pelo simbolismo, pelo regionalismo, até se sagrar, por excelência, o poeta do lirismo cristão.” (QUADROS, 2010, p. 287)

³ Cito, entre eles: Cristóvão Bastos, Antônio Adolfo, Nelson Ângelo, Hélio Delmiro, Jorge Helder, Chico Batera, Paschoal Meirelles, Nivaldo Ornellas, Leo Gandelmann, Mauro Senise, Márcio Montarroyos e Jessé Sadoc.

O *Grande Circo Místico*, que, a partir da história de amor entre um aristocrata e uma acrobata, retrata a trajetória e a saga da família proprietária do Grande Circo Knieps – segundo Quadros (2010, p. 287) “[...] uma metáfora para a busca da divindade e do absoluto [...]” –, já recebeu inúmeras adaptações para teatro, balé, teatro musical e cinema, e, neste ensejo, destaco nosso resgate, após mais de três décadas, de tão icônica obra, realizado pelo Coro Cênico da UCAM.

1.1. Processos e metodologias utilizadas durante a criação do espetáculo

Como uma atividade extracurricular oferecida aos discentes da citada universidade pela Coordenação do curso de Licenciatura em Música, durante uma reunião informal realizada no dia 31 de agosto de 2014, o projeto foi apresentado a um grupo de alunos – interessados e curiosos –; ocasião em que pude anunciar a proposta de um novo coro (que dialogasse com a Dança, a Literatura, as Artes Visuais e o Teatro), contar a história d’*O Grande Circo Místico*, ler, para os presentes, o poema homônimo de Jorge de Lima (observando, com curiosidade, a genealogia ali presente), e ouvir, com eles, as canções compostas, em suas versões originais, para o espetáculo de dança. Ao final daquele dia, ao grupo que acabara de se formar, entreguei as partituras dos primeiros arranjos vocais – ainda rascunhados – que havia escrito: *Na Carreira* e *A história de Lily Braun*.

Para que a nossa versão do aclamado *Circo* embarcasse em uma viagem segura – quanto à qualidade técnica e artística que pretendia alcançar com o novo projeto –, convidei a atriz e cantora Aline Peixoto para, junto comigo, conceber as marcações e coreografias e atuar na direção de cena do espetáculo. Com um grupo de alunos composto por dez mulheres e cinco homens comecei, então, a escrever os demais arranjos (doze, no total) para o coro e uma banda formada por dez instrumentistas.

Causando, inicialmente, certa estranheza e até mesmo um evidente desconforto aos estudantes da Licenciatura em Música – conside-

rando o fato de que, para a realização do espetáculo tal qual havia vislumbrado, nossos cantores precisariam, também, atuar – propus, desde o primeiro ensaio, um trabalho que se desenvolveria para além do canto, que não abrangesse apenas o repertório previsto, mas uma investigação acerca do corpo de cada cantor e suas diversas possibilidades cênicas e coreográficas. Algumas semanas se passaram e, mesmo com as partes vocais funcionando (com os cantores estudando, individualmente, suas partes, *afinando* e *timbrando*, posteriormente, como um coro) e o trabalho de preparação, percepção e entendimento do corpo seguindo sem contratempos, ocorreu-me que um maior cuidado, atenção e dedicação à voz dos estudantes-artistas, um treinamento específico e direcionado à performance que desejava, seria necessário. Foi quando convidei o professor de canto, preparador vocal, musicoterapeuta e fonoaudiólogo Alfredo Cunha para juntar-se à equipe.

Como, para minha surpresa, o grupo de alunos-cantores, em sua grande maioria, não conhecia a obra musical composta por Edu Lobo e Chico Buarque para o Balé Teatro Guáira – tampouco o poema de Lima –, antes de aprofundar-me nos arranjos corais inéditos, preferi trabalhar, a partir das gravações originais de 1983, algumas particularidades pertinentes às melodias e letras das canções. Enquanto me reunia, semanalmente, na cidade de Niterói/RJ com Aline, a fim de planejar, discutir e desenhar o que, em breve, materializaria-se na performance cênica que buscávamos para o espetáculo que se construía, ensaiava, com o apoio de Alfredo, os cantores em Nova Friburgo, aos sábados pela manhã.

Com foco na produtividade do grupo, planejava, de forma sistemática, nossos ensaios para que pudessem compreender, basicamente, três etapas; nesta ordem: **1)** preparação e aquecimento vocal/corporal, **2)** exercícios de técnica vocal, e **3)** realização do repertório (ora cantando as melodias em uníssono, ora já experimentando os arranjos que iam sendo criados). Ainda, a fim de estimular e, até mesmo, facilitar o estudo individual dos cantores, elaborei e compartilhei com o grupo, via e-mail, o que se costuma chamar *kits de*

ensaio. Considerando o estudo individual dos cantores, em suas casas, durante os ensaios coletivos, aos sábados, buscávamos equilibrar a sonoridade do grupo utilizando recursos de dinâmica, timbre, articulação, entonação, duração, intensidade, andamento e agógica, além de efeitos vocais que pudessem traduzir o que pretendíamos com cada arranjo para cada canção.

Após um período de três meses ensaiando os arranjos vocais com o coro, os arranjos de base com a banda e os possíveis movimentos e marcações cênicas, o roteiro para a apresentação foi, finalmente, concluído; os ensaios passariam, então, a ser realizados com a presença dos quinze cantores, dez instrumentistas, preparador vocal e diretora cênica.

Ao conceber os arranjos das canções focalizando uma performance coral-cênica, busquei realçar os variados aspectos e as diversas possibilidades acerca da sonoridade, timbres, projeções e entonações vocais sugeridas pelo texto escrito por Chico Buarque. Diante disso, me propus a conduzir o grupo ao idealizar e realizar atividades físicas/corporais que, mais tarde, traduzir-se-iam em coreografias e movimentos cênicos durante as performances no palco. Como exemplo, analisarei, neste artigo, o arranjo para a canção *Sobre todas as coisas*, com a qual, dentre outras, procurei investigar as interfaces e interlocuções entre as múltiplas linguagens artísticas, além de estimular as conexões e interações entre os cantores, encorajando-os a sentirem e perceberem uns aos outros – e, claro, a si mesmos.

2. Sobre todas as coisas – a canção

No simbólico e metafórico poema escrito por Jorge de Lima – inspiração para as histórias contadas por Chico Buarque em forma de letra de música –, a partir das trajetórias de cinco personagens femininas⁴, ao mesmo tempo vítimas e agentes da ação, cujas vontades são imperiosamente desautorizadas pelos personagens masculinos,

⁴ São elas: Agnes, Lily Braun, Margarete e as irmãs Marie e Helène.

impedindo-as de escolherem seus próprios destinos e, desta forma, vinculando-se à sina das mulheres do Grande Circo Knieps, Antonio Hohlfeldt, em seu artigo Transmídiações do poema “O Grande Circo Místico”, organiza o referido texto em três diferentes blocos. Segundo o autor, nos dois primeiros

[...] vemos a formação da genealogia da família circense: Frederico encontra a equilibrista Agnes e, desafiando a família, casa-se com ela, fundando o Circo Knieps (primeiro bloco); Charlotte, a filha do casamento entre Frederico e Agnes, une-se, por seu lado, a um clown, e do casamento nascem Marie e Oto. Oto, por seu lado, desposa Lily Braun, de quem nascerá Margarete. A jovem pretende entrar para um convento, mas é obrigada, pelo pai, que assim repete o comportamento do avô, a permanecer no circo [segundo bloco], o que provocará os acontecimentos subsequentes, de que se ocupa o restante do poema. (HOHLFELDT, 2020, p. 126)

Para Hohlfeldt, a narrativa trivial e objetiva que encontramos nos dois primeiros blocos do poema de Lima – “[...] de que tanto se tem ocupado a imprensa [...]” (LIMA, 1997, p. 372) – dá lugar aos eventos relacionados à personagem Margarete, filha de Oto e Lily Braun, proibida por seu pai de deixar o circo e devotar-se à vida eclesiástica. Após tatuar em seu corpo a Via-Sacra do Senhor dos Passos – afastando, com isso, o desejo de seu marido, o trapezista Ludwig – a artista é violentada pelo *boxeur* Rudolf, dando à luz duas meninas: Marie e Hélène; de tais episódios e experiências pessoais, entretanto, “[...] muito pouco se tem ocupado a imprensa [...]” (*ibidem*). Em consonância com Hohlfeldt, Emanuel França de Brito afirma que

Nesse sentido, a divisão [do poema] que se propõe é quanto aos momentos vividos pelos Knieps, a saber: 1) um relato simples da primeira geração da família, que vai até a formação do circo; 2) um relato um pouco mais detalhado até a quarta geração, no qual se tem uma primeira menção ao universo católico ressaltado por Lima, com a tatuagem sacra de Lily Braun; e 3) a maior e mais aprofundada descrição de personagens da dinastia, a partir da qual o leitor vem a conhecer o drama intenso das últimas duas gerações. (DE BRITO, 2012, p. 48)

É sobre o terceiro bloco do poema limano – especialmente no que se refere ao drama vivido pela tríade Margarete-Ludwig-Rudolf – que irei me ater a partir de agora.

Em seu livro *Corpo a Corpo com o Texto na Formação do Leitor Literário*, a pesquisadora e professora da Universidade Federal de Alagoas, Eliana Kefalás (2012, p. 8), alega que “[...] não se pode prescindir da experiência da leitura, do trato com o texto, pois é nesse corpo a corpo com ele que se dá o trânsito de sentidos, fazendo por vezes com que a compreensão do mundo seja transgredida, ressignificada.” Apoiando-me na afirmação de Kefalás e considerando o fenômeno da performance cênica e musical uma manifestação artística que emana do texto poético, gerando “[...] no momento de leitura oral, uma conexão entre leitor e texto, chamada por Zumthor de ‘energia propriamente poética’ [...]” (BUENO; ALVES, 2014, p. 26), antes de dissertar sobre o conceito estético que idealizei ao escrever o arranjo para *Sobre todas as coisas*, leiamos o trecho do poema que serviu de mote para a canção, seguido do texto escrito por Chico Buarque para a música de Edu Lobo:

[...]

*A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre,
quis entrar para um convento,
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto se tem ocupado a imprensa.*

*Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
quando ela entrava nua pela jaula adentro,
chorava como um recém-nascido.
Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela o desejo dele.*

[...]

(LIMA, 1997, p. 372-373)

.....

SOBRE TODAS AS COISAS

Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem

Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém abandonado pelo amor de Deus

*Ao Nosso Senhor, pergunte se Ele produziu nas trevas o esplendor
Se tudo foi criado, o macho, a fêmea, o bicho, a flor, criado pra adorar
o Criador*

E se o Criador inventou a criatura por favor

Se do barro fez alguém com tanto amor para amar Nosso Senhor

Não, Nosso Senhor, não há de ter lançado em movimento terra e céu

*Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel pra circular em torno
ao Criador*

Ou será que o Deus que criou nosso desejo é tão cruel

Mostra os vales onde jorra o leite e o mel, e esses vales são de Deus

Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem

Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém abandonado pelo amor de Deus

(BUARQUE; LOBO, 1999, p. 165-167)

A canção *Sobre todas as coisas*, baseada no poema de Jorge de Lima e interpretada no álbum de 1983 por Gilberto Gil (acompanhado, apenas, por seu violão), focaliza o drama de um amor não correspondido, fazendo, ao mesmo tempo, referências à religiosidade cristã católica. Nas palavras de Márcio Ronei Cravo Soares,

*[...] tanto no poema de Jorge de Lima quanto no texto verbal da canção de Chico Buarque e Edu Lobo, [...] destacamos as referências religiosas, presentes nas duas composições. Situamos esse registro, diremos metafísico, de acordo com o que, em nossa cultura, pode ser reconhecido como estando em conformidade com valores do Cristianismo católico. [...] Queremos pontuar, também, um outro matiz temático presente no poema e na canção citados: o discurso amoroso. Em Edu Lobo e Chico Buarque, cremos em que é possível, a respeito de *Sobre todas as coisas*, vê-la como uma unidade discursiva que trata, justamente, do sentimento de amor. Resumidamente, diremos que as palavras da*

canção expõem um enunciador insatisfeito com a aparente não correspondência de seu interesse amoroso por um outro que é seu objeto de desejo. No poema de Jorge de Lima, o tema amoroso comparece sempre, por vezes ornado com ingenuidade e pureza sacras [...], por vezes revelando desvãos menos castos, e talvez, por isso mesmo, igualmente ingênuos, da inscrição erótica do amor. (SOARES, 2014, p. 104-105)

Ao observar as relações diretas entre o texto verbal escrito por Chico Buarque e o poema de Jorge de Lima, Rodrigo Duguay da Hora Pimenta destaca que, “[...] das letras de Chico Buarque [para as canções de *O Grande Circo Místico*], uma das leituras mais interessantes é a do trapezista Ludwig, na música *Sobre todas as coisas*.” (DA HORA PIMENTA, 2005, p. 4) Para o autor, a partir do dilema do amor não correspondido entre o trapezista e sua mulher – em que Margarete é questionada acerca do “[...] pecado presente em não aceitar sua condição de esposa.” (*ibid.*, p. 10) –, “Chico Buarque desenvolve toda uma narrativa sobre um homem amargurado com sua condição.”⁵ (*ibid.*, p. 4).

Mesmo que tenha considerado, ao escrever o arranjo para *Sobre todas as coisas*, o eu-lírico masculino da canção, minha perspectiva enfoca a figura de Margarete, a esposa do trapezista, com quem, no poema limano, segundo Ceci Baptista Mariani (2015, p. 201), inicia-se o “[...] itinerário de amor a Deus que tem no centro a conformação com o Cristo em sua paixão; impedida pelo pai de ir para o convento e inflamada pelo desejo de Deus, Margarete grava no corpo a Via-Sacra do Senhor dos Passos.”

2.1. Sobre todas as coisas – o arranjo

Refletindo acerca do caráter religioso apontado por Soares, Da Hora Pimenta, Mariani e Quadros, ratificado pelo fato de que, no período em que escreveu o poema que inspirou as canções compostas por Edu Lobo e Chico Buarque, Jorge de Lima havia, há poucos anos, se convertido ao catolicismo, “[...] incorporando-o à sua poesia e transformando-o num trampolim para a conquista da surrealidade [...]” (FARIAS, 2003, p. 123) – fato que incute aspectos místicos da religiosi-

⁵ No poema de Lima destaco: “Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar, pois as gravuras sagradas afastavam a pele dela o desejo dele” (LIMA, 1997, p. 373).

dade cristã à sua produção literária, à época, e onde “[...] o sobrenatural confunde-se com o surreal [...]” (*ibidem*) –, pretendi, com meu arranjo, alvitrar uma sonoridade que aludisse ao cantochão (um canto medieval em uníssono e monofônico tradicionalmente empregado em liturgias cristãs); o que pode ser evidenciado logo no início da performance, onde, sobre um *pedal* (ou *base harmônica*) com timbre de cordas, a melodia modal da primeira seção da canção é executada (Figura 1). Como, histórica e caracteristicamente, os ritmos do cantochão são irregulares, com melodias que, de acordo com as acentuações das palavras, fluem de forma livre e com suavidade, optei por não escrever as hastes sobre (e sob) as notas no pentagrama, deixando os cantores livres para sugerirem as divisões rítmicas que, considerando o conceito do arranjo, julgassem eloquentes.

The image shows a musical score for a choir. It includes staves for Soprano/Contralto, Tenor/Baritone, and Strings. The Tenor/Baritone part has a 'SOLO (LUDWIG)' section with the lyrics: 'Pe - lo/a - mor de Deus, não vê que/is - so/é pe - ca - do des - pre -'. The strings play a sustained pedal point. The tempo is marked 'Ad libitum Tempo rubato'.

Figura 1: REBEL, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 1)

Como curiosidade, cabe comentar que, após a leitura do texto verbal da canção, refletindo sobre os aspectos religiosos ali evidenciados, a ideia para a concepção do arranjo partiu de uma experiência pitoresca que vivenciei durante uma manhã de sol em que dois vizinhos aparavam a grama de seus jardins. Explico: durante o trabalho dos *jardineiros*, cada aparador, ao ser ligado, emitia um som constante, contínuo e diferente (uma máquina reproduzindo um som mais grave, outra um som mais agudo), gerando, com isso, um intervalo sonoro de uma quinta justa; o que me lembrava, a propósito, a peça minimalista do compositor norte-americano La Monte Young, #7, parte

da série *Composition 1960*⁶. Como de costume, aproveitei o pedal harmônico naturalmente estabelecido pelos aparadores de grama para improvisar, vocalmente, em *bocca chiusa*, de forma aleatória; subitamente, o tema de *Sobre todas as coisas* me veio à mente.

Originalmente, meu arranjo para a canção *Sobre todas as coisas* fora escrito para coro misto *a cappella*, no entanto, durante os ensaios, percebi que seria necessário inserir, como base, um instrumento musical – neste caso, um teclado com timbre de cordas – que reproduzisse uma ou mais notas longas, ininterruptas (como um pedal), a fim de que os cantores pudessem sentir mais segurança e conforto ao executarem suas partes.

Como pudemos observar na Figura 1, o arranjo começa com um solo de tenor gravitando em torno do âmbito modal de *sol eólio* em que, abusando das variações agógicas, expressa o seu canto num estilo *responsorial*⁷, esperando que, ao final de sua frase, o coro possa, de fato, reagir a ele – e é o que acontece, agora numa nova região: no novo centro modal de *dó eólio*. A resposta do coro feminino, na seção A2 (Figura 2), dá-se através da melodia em bloco a duas vezes – remetendo-nos a uma sonoridade *organa*⁸ – culminando, ao final, numa expansão da harmonia, gerando novos acordes, a quatro vozes (Figura 3).

6 Conjunto de peças escritas em 1960 por La Monte Young, no qual o compositor busca enfatizar a performance através de ações extramusicais. A partitura completa da peça de número 7 consiste em um pentagrama, uma clave de Sol e apenas duas notas (Si e Fá#) que deverão ser executadas simultaneamente por quaisquer instrumentos e as infinitas possibilidades de combinação entre eles, em que a única instrução para a execução se resume na frase (tradução nossa) “A ser realizado durante muito tempo”.

7 Os responsórios mais antigos remontam ao século XI e são caracterizados pelo canto de um salmo, executado de forma alternada entre um solista (que, normalmente, canta um versículo) e o coro (que canta o refrão – ou o *responso*).

8 Datadas do século IX, os *organa* (plural de *organum*) são considerados, no Ocidente, os primeiros ensaios polifônicos registrados em música.

A2 CORO FEMININO

Ao nos so Senhor, pergun te se/E le pro du ziu nas

The image shows a musical score for a female choir. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a single line with lyrics underneath. The accompaniment consists of two bass staves with chords. The lyrics are: "Ao nos so Senhor, pergun te se/E le pro du ziu nas".

Figura 2: REBEL, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 2)

TODOS

fê - mea/o bi - cho/a flor, cri - a - do pra/a - do - rar o cri - a - dor.

The image shows a musical score for a mixed choir. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single line with lyrics underneath. The accompaniment consists of two bass staves with chords. The lyrics are: "fê - mea/o bi - cho/a flor, cri - a - do pra/a - do - rar o cri - a - dor." There are dynamic markings like *mf* and *f* and a crescendo hairpin.

Figura 3: REBEL, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 2)

Mesmo com uma clara e significativa mudança no material harmônico utilizado durante a seção B1 (Figura 4), as quatro vozes são mantidas, alternando-se em uníssonos e acordes *abertos*.

B1

E se/o Cri - a - dor, in - ven - tou a cri - a tu - ra por fa - vor, se do bar - ro fez al -

The image shows a musical score for a mixed choir. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single line with lyrics underneath. The accompaniment consists of two bass staves with chords. The lyrics are: "E se/o Cri - a - dor, in - ven - tou a cri - a tu - ra por fa - vor, se do bar - ro fez al -".

Figura 4: REBEL, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 2-3)

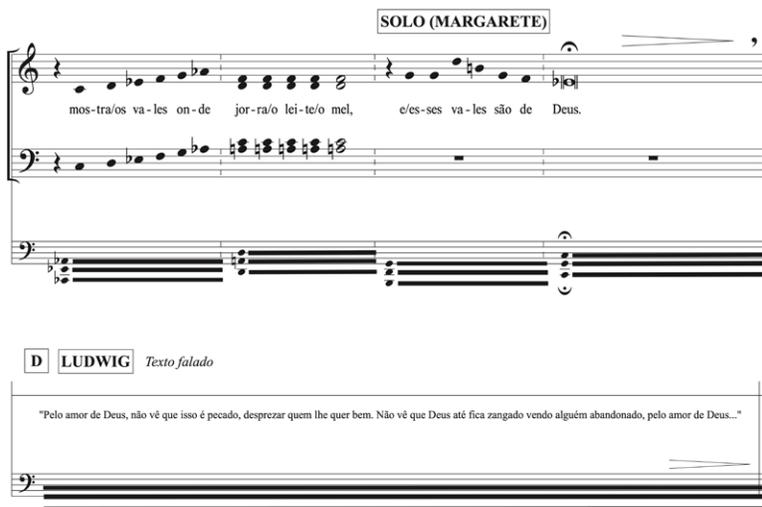
Na seção C (Figura 5), uma curta intervenção vocal sem texto tem início. Nesse trecho do arranjo, evoco a experiência que, como citei anteriormente, vivenciei ao improvisar vocalmente melodias aleatórias sobre a base sonora que emergia dos aparadores de grama de meus vizinhos. A melodia *mística* vocalizada pela soprano – como num lamento, em meu arranjo –, simboliza a desconfortável e embaraçosa relação entre Margarete e Ludwig; o drama do amor não correspondido é representado, aqui, no único trecho da canção em que a melodia apresenta ritmos *definidos*, ainda que em *tempo rubato*.



Figura 5: REBEL, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 3)

O coro retorna cantando até uma nova seção, em que, como vemos na Figura 6, um solo de soprano (simbolizando a personagem Margarete), ao final, culmina no momento de declamação poética (seção D), conectando, dramaturgicamente, em nossa montagem e concepção do espetáculo, uma cena à outra.

SOLO (MARGARETE)



mos-tra/os va-les on-de jor-ra/o lei-te/o mel, e/es-ses va-les são de Deus.

D **LUDWIG** *Texto falado*

"Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem. Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém abandonado, pelo amor de Deus..."

Figura 6: REBEL, Diogo. *Sobre todas as coisas*. [excerto]. Arranjo concebido para o espetáculo *O Grande Circo Místico* realizado pelo Coro Cênico da UCAM (2014, p. 4)

3. Considerações finais

Não há dúvidas que, no campo da Música, como compositores, arranjadores regentes, cantores, instrumentistas entre outros, lidamos com diversos elementos ao mesmo tempo, entretanto, em geral, tais elementos costumam restringir-se ao campo sonoro. A arte da cena, por outro lado, dialoga com, além do domínio sonoro, o campo da palavra, das visualidades, das imagens, do movimento, da ocupação espacial e das relações entre parceiros em cena. No Teatro (e, por que não, na Música?), a articulação dos diversos discursos supracitados pode não evidenciar-se de forma explícita (situando-se no campo do invisível, do imaterial, servindo-se de abstrações, do que se pensa, do que se sente e do que se imagina), porém, quando o artista atinge esse nível de consciência, torna-se um artista mais sensível, mais perceptivo, mais interessante, um artista múltiplo.

Com o arranjo da canção *Sobre todas as coisas*, aqui analisado, procurei demonstrar como penso a *dramaturgia* do ponto de vista do arranjadador, compositor, criador de canções e de eventos sonoro-

-musicais. Observando a pluralidade e riqueza imanentes à interlocução entre as diversas linguagens artísticas, como, além do Teatro e da Música, a Literatura, as Artes Visuais e até mesmo a Dança, acredito que as interfaces entre elas devem ser o foco daquele que pretende mergulhar no universo dos espetáculos musicais, sejam eles corais ou não.

Com a montagem do espetáculo cênico-musical concebido e realizado pelo Coro Cênico da UCAM, busquei trazer, a cada ensaio e apresentação, novas vivências das riquezas da multiplicidade poética, cênica, visual, vocal e instrumental. Neste sentido, posso afirmar que nosso projeto, ao longo de três anos, representou para a Universidade Candido Mendes a possibilidade de estabelecer, de forma inédita, através da arte, uma comunicação direta entre a instituição e a população da cidade de Nova Friburgo, e para os jovens estudantes da Licenciatura em Música, o fundamental, necessário e imprescindível contato – para muitos, o primeiro (!) – com uma das mais importantes obras do cancionário popular brasileiro, fruto da parceria entre Edu Lobo e Chico Buarque de Hollanda.

Referências

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. Sobre todas as coisas. In: CHEDIAK, Almir. **Songbook Chico Buarque – vol. 3**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, p.165-167. Partitura.

BUENO, Marília de Almeida e; ALVES, José Hélder Pinheiro. A dança da Bailarina – Da caixa de música à sala de aula. **Travessias**, Cascavel, v. 8, n. 3, p.26-36, 2014.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. **Criação e Arranjo**: Modelos de Repertório para o Canto Coral do Brasil. São Paulo, 2010. 278f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Pesquisa Artística: um breve panorama. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, São Luís, v. 7, n. 1, p. 28-43, 2021.

DA HORA PIMENTA, Rodrigo Duguay. Um Circo Outro: Enunciado e polifonia no espetáculo "O Grande Circo Místico". In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ**. Rio de Janeiro, 2005. p.1-13.

DE BRITO, Emanuel França. O Grande Circo Místico e o Dantismo de Jorge de Lima. **Revista de Estudos Interdisciplinares de Italiano**, [s.l.], v.1, n. 4, p.45-55, 2012.

FARIAS, José Nivaldo de. **O surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

HOHLFELDT, Antonio. Transmídiações do poema "O grande circo místico". **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 55, n. 1, p.120-130, 2020.

KEFALÁS, Eliana. **Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário**. Campinas, SP: Autores associados, 2012.

LIMA, Jorge de. A Túnica Inconsútil. In: **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MARIANI, Ceci Baptista. "O grande circo místico", mistério de Deus na carne humana: Leitura místico-teológica do poema de Jorge de Lima. **Teoliterária**, São Paulo, v. 5, n. 10, p.186-204, 2015.

QUADROS, Deisily de. Do palco à página, O Grande Circo do Mundo. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**. Blumenau, v. 4, n. 3, p.286-299, 2010.

REBEL, Diogo. Sobre todas as coisas [áudio-partitura]. 2023, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://youtu.be/kzmfj0CPgxs?si=iboFoQzCBtWlfYkv> Acesso em: 18/07/2024.

_____. Sobre todas as coisas [partitura]. 2014, Nova Friburgo. Acervo pessoal, 4 páginas.

SOARES, Márcio Ronei Cravo. Verbo fálico: Sobre o erotismo divino na canção Sobre todas as coisas de Chico Buarque e Edu Lobo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, p.103-109, 2014.

YOUNG, La Monte. Composition 1960 #7 [partitura]. In: MoMa. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/127629>. Acesso em 20/06/24.