



Estratégias para a *performance* de música contemporânea com coros amadores: *Beba Coca Cola* de Gilberto Mendes e o Coro Juvenil da UEL

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Fernando de Oliveira Magre
USP – fernandomagre@usp.br

Silvia Maria Pires Cabrera Berg
USP – silviaberg@usp.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo discutir a *performance* de música contemporânea com coros juvenis. A primeira parte da pesquisa apresenta um levantamento bibliográfico que discute a importância da análise musical voltada à *performance*. Na sequência, é apresentada a ideia de “chaves de escuta” proposta por Guy Reibel (apud VERTAMATTI, 2007), como metodologia de base utilizada em nossa prática. Por fim, será apresentada de maneira sucinta a montagem da peça *Beba Coca Cola* de Gilberto Mendes com o Coro Juvenil da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Palavras-chave: Performance musical. Música contemporânea. Coro juvenil. Chaves de escuta. Gilberto Mendes.

Strategies to Contemporary Music Performance With Amateur Choirs: Gilberto Mendes’s *Beba Coca Cola* and the UEL Youth Choir.

Abstract: This paper aims to discuss the performance of contemporary music with youth choirs. The first part of the research presents a literature that discusses the importance of musical analysis focused on performance. The idea of "listening keys" proposed by Guy Reibel (cited Vertamatti, 2007) is presented as a basis of the methodology used in the performance. Finally, will be presented briefly the procedures during the rehearsals of the piece *Beba Coca Cola* by Gilberto Mendes with the State University of Londrina Youth Choir.

Keywords: Musical Performance. Contemporary Music. Youth Choir. Listening Keys. Gilberto Mendes.

1. O performer como analista

Um dos fatores mais importantes para a construção de uma *performance* consistente é capacidade analítica do performer. Rink (2002) afirma que os intérpretes utilizam constantemente a análise musical, mas uma análise voltada mais à compreensão do formato da obra do que à sua configuração estrutural.

Para Lester (1995), todo processo de análise musical, seja ele voltado à *performance* ou não, consiste em destacar alguns elementos sobre outros, o que, inevitavelmente, fará com que cada análise apresente diferentes resultados. Essas múltiplas interpretações só são possíveis porque a notação tradicional em partitura apresenta um considerável grau de abertura. A indeterminação presente na notação musical ocidental implica na necessidade de o intérprete ter ferramentas para decodificar as indicações ali contidas. (REID, 2002)

Rink (2002) entende o processo analítico voltado à *performance* em duas instâncias: a primeira delas diz respeito à análise que precede a *performance* e que serve de subsídio para sua construção; a outra é descritiva e refere-se à análise da *performance* propriamente dita. Na prática analítica do intérprete, nomeada pelo autor de “performer’s analysis” (2002, p. 39), a temporalidade deve ser cautelosamente estudada, uma vez que ela está no cerne da *performance*. Rink também ressalta a importância da “intuição informada”, presente na prática analítica e que não deve ser menosprezada, uma vez que tal intuição é carregada de experiências musicais anteriores que podem ser úteis na construção da *performance*.

Catarina Domenici (2005) entende a construção da *performance* como um processo metacognitivo que demanda criatividade e objetividade. Para a autora,

o modo pelo qual planejamos, procedemos e avaliamos o nosso processo de aprendizagem terá reflexos na *performance*, [e] quanto mais tivermos consciência dos processos cognitivos inerentes à execução musical, mais poderemos gerenciar e otimizar a prática. Por outro lado, se não usarmos e estimularmos a criatividade o resultado será tampouco artístico. O trabalho do intérprete combina a inventividade ao conhecimento e à vivência dos processos que resultam em uma experiência estética – a *performance*. (DOMENICI, 2005, p. 822)

Para desenvolver uma proposta metodológica para a *performance* da música contemporânea, Domenici faz uma interseção entre os modelos de Lehmann e Ericson (1997, *apud* DOMENICI, 2005) e Davidson e Scripp (1992, *apud* DOMENICI, 2005). O primeiro modelo consiste em uma estrutura piramidal que apresenta três representações mentais da *performance*, sendo elas: 1) *performance* idealizada (situada no topo da pirâmide, como meta principal); 2) habilidade do intérprete de implementar essa *performance*; e 3) o presente estado da sua *performance*. O segundo modelo consiste em uma matriz de habilidades cognitivas necessárias ao intérprete para a construção da *performance*. Esse modelo relaciona os modos de conhecimento organização, percepção e reflexão com os tipos de conhecimento declarativo (que diz respeito ao domínio de conceitos) e procedural (referente à maneira como o conhecimento será empregado), “promovendo a integração das habilidades”. (DOMENICI, 2005, p. 824)

A contribuição de Catarina Domenici se dá ao fazer a integração entre os dois modelos, propondo que, para alcançar o topo da pirâmide (*performance* idealizada), é necessário passar pela representação e execução dos modos de conhecimento presentes na matriz de Davidson e Scripp (1992). Desse modo, a ligação entre os dois modelos concretiza a

relação entre as partes e o todo, sendo que “o trabalho na matriz enriquece e modifica o ideal, ao mesmo tempo em que o ideal guia o trabalho das partes”. (DOMENICI, p. 825)

Além dos pontos levantados pelos autores, ao conduzir essa discussão para a área da prática coral juvenil amadora, há outra questão importante a ser ressaltada: como preparar a peça de maneira artisticamente consistente e, ao mesmo tempo, interessante e motivadora para os coristas? Essa questão é particularmente importante, na medida em que um coro amador é formado por pessoas com diferentes interesses, dentre os quais, nem sempre o fazer artístico é o principal. Não obstante, se a obra a ser montada se tratar de uma peça contemporânea¹, a busca por uma metodologia que torne sua abordagem prazerosa – mas também desafiadora – mostra-se fundamental para apropriação da obra pelo grupo e, conseqüentemente, para a estruturação de uma *performance* bem-sucedida.

2. Chaves de escuta

Uma importante contribuição para o nosso trabalho foi a utilização do conceito de “chaves de escuta” proposto por Guy Reibel. De acordo com Borges (2014, p. 46), chaves de escuta são “pontes que ligam o ouvinte ao repertório contemporâneo a partir de referências já conhecidas e da expressão, as quais podem auxiliar na compreensão do um dado novo, intrínseco a este mesmo repertório”.

Para Reibel, há a necessidade de se criar “chaves de escuta” da música contemporânea, tanto para os ouvintes quanto para os intérpretes, pois os alunos só estarão aptos a executar esse tipo de música depois que os elementos desta fizerem sentido para eles. O autor entende que há um distanciamento entre a música produzida em nosso tempo e as pedagogias musicais tradicionais e, dessa forma, suas chaves de escuta seriam estratégias para se criar um código comum entre a música contemporânea e os receptores. De acordo com Vertamatti, para Reibel, “só com o conhecimento prévio desse código por ambas as partes é que a expressão ganhará sentido.” (VERTAMATTI, 2007, p. 52).

Para aproximar os jovens da música do século XX, Reibel propõe inúmeras atividades lúdicas e com caráter de improvisação que ele chama de “jogos musicais”. Leila Vertamatti explica como seria a utilização da proposta do autor numa prática coral:

¹ O termo “música contemporânea” é amplo e diz respeito tanto ao posicionamento cronológico em que a obra está inserida (séculos XX e XXI), quanto às estéticas específicas deste período. Para evitar uma ambigüidade conceitual, utilizaremos a definição proposta por Juan Carlos Paz (1976), que diz que a nova música é qualificada pelo “encontro de novos recursos ou sinais de expressão, capazes de estimular ou precipitar a especulação e a produção artística na direção de alvos e formulações inéditos – ou em última instância, evoluídos.” (p. 36).



Segundo a proposta reibeliana, em um contexto coral a voz seria tratada de diversas maneiras, em estouros de palavras, grupos rítmicos, acordes livres, superposições. Reibel trabalha com a iniciativa individual antes de torná-la grupal. O objetivo não é a fusão de vozes, mas tratar cada voz como única e independente no grupo. (VERTAMATTI, 2007, p. 55)

A partir da constatação da necessidade de se criar mecanismos para tornar esse repertório interessante aos jovens, relataremos nossa experiência frente a um coro juvenil. Nosso trabalho consistiu em inserir no repertório do grupo uma peça contemporânea rica em explorações vocais não tradicionais. Para que conseguíssemos tornar essa experiência significativa e prazerosa aos cantores, foi necessário sistematizarmos uma abordagem lúdica e desafiadora, para que, a cada ensaio, eles tivessem motivação para continuar se dedicando à montagem da peça.

3. Estruturação da *performance*²

Apresentaremos agora nossa prática frente ao Coro Juvenil da Universidade Estadual de Londrina (UEL)³, com o qual desenvolvemos a peça *Motet em Ré Menor* de Gilberto Mendes, também conhecida como *Beba Coca Cola*. A obra veio ao encontro da pesquisa, pois apresenta uma série de efeitos não presentes na música vocal tradicional, tais como sons expirados, *clusters* em diferentes registros, falas entoadas de forma não convencional, um arrote, dentre outros. Como apresentado anteriormente, vários desses efeitos estão presentes na proposta reibeliana para a música coral, o que justifica nossa escolha pela metodologia do autor. Para amparar nossas decisões metodológicas e registrar com clareza os passos adotados nos ensaios, optamos por criar um portfólio onde realizamos apontamentos referentes ao desenvolvimento dos ensaios. Relatemos aqui, entretanto, apenas as principais estratégias utilizadas para a montagem da obra, resultantes dessas anotações.

Beba Coca Cola é uma obra para coro misto *a capella*, composta por Gilberto Mendes em 1967, sobre poema concreto de Décio Pignatari. A peça está inserida período mais vanguardista do compositor, denominado “Fase de Experimentalismo” por Santos (1997). Nessa obra, Mendes organiza o texto de Pignatari, com exceção da palavra “cloaca”, em um pulso constante e ininterrupto, em andamento rápido, dando fluidez à música. O texto segue nessa constância até o aparecimento de um arrote, momento central da peça; depois

² Trabalho desenvolvido como requisito prévio para a conclusão do curso de Especialização em Regência Coral da Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da Profa. Ms. Lucy Mauricio Schimiti.

³ O Coro Juvenil da UEL é um coro amador que, no período de nossa atuação (2013), era formado por aproximadamente 50 jovens com idades entre 13 e 25 anos.

deste, inicia-se a Coda, uma “imitação falada à base de um ritmo popular em voga na época”. (Mendes, 1994, p. 104).

Para facilitar o seu ensino, a peça foi dividida em seções; buscamos abordar pelo menos uma seção por ensaio. Do início da peça até o compasso 13 denominamos seção “A”, e esta foi a primeira a ser abordada.

No primeiro ensaio, foi montado o acorde que permeia toda a música (fig. 1). Tal acorde é formado por notas dissonantes, não tendo qualquer direcionamento harmônico, apresentando um caráter de bloco sonoro.

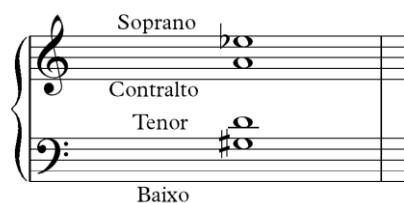


Fig. 1 – Acorde predominante na peça

A cada naipe é designada uma única nota, esta variando apenas na oitava em que aparece, com exceção do baixo que canta a nota Fá por dois compassos antes de assumir o Sol sustenido que irá manter por toda a peça. Para facilitar a montagem do acorde, e para que os cantores compreendessem as relações intervalares entre as notas, foi proposto que contraltos e baixos cantassem a nota Lá e sopranos e tenores a nota Ré. Depois de montado este intervalo consonante, sopranos subiram meio tom e baixos desceram meio tom, formando o acorde na posição fundamental, como pode ser observado na figura 2.



Fig. 2 – Estratégia para montagem do acorde

Esta foi a nossa primeira “chave de escuta”, pois partimos de um intervalo bastante reconhecido pelos cantores, para um bloco sonoro dissonante, com intervalos ainda pouco explorados por eles. Essa transição foi bastante treinada ao longo dos ensaios, até que os cantores conseguissem compreender aquela sonoridade e situar suas notas em relação às dos outros napes. O passo seguinte foi falar o texto no ritmo em que aparece na música,

pedindo para que eles falassem apenas as últimas palavras da sequência juntos. Após algumas repetições, boa parte deles já conseguia falar a sequência inteira. Até esse momento, todas as informações foram transmitidas apenas oralmente. Depois desse primeiro contato com os elementos da peça, foram entregues as partituras para tentarmos montar todo o primeiro sistema, com cada naipe entrando de acordo com as indicações. Num momento de maior dificuldade, precisamos repetir algumas vezes até que eles conseguissem compreender que cada naipe entraria em uma parte diferente do texto, complementando as outras vozes.

A experiência do primeiro ensaio foi fundamental para perceber a reação do grupo em relação à peça. Foi possível observar o envolvimento da maior parte deles e, mesmo nos momentos de maior estranhamento, como na tentativa de montar os primeiros compassos, eles demonstraram interesse e curiosidade. Além disso, a estratégia de apresentar a peça como um desafio parece ter surtido efeito, pois logo no primeiro ensaio boa parte dos integrantes apresentou bastante disposição em realizar a música.

No segundo ensaio, montamos a seção “C”, que vai do compasso 23 ao 34. Nessa seção, encontram-se quase todos os efeitos vocais da peça e é uma das partes mais fáceis da música, motivo que nos fez abordá-la logo no início. Apesar de relativamente simples, demandou certo tempo para que eles conseguissem experimentar todos os efeitos. Naquele momento foi necessário dar os exemplos de forma bastante lúdica. Aqui, mais uma vez aparecem as “chaves de escuta”: foram propostos exercícios fora da leitura da peça, para que os cantores pudessem explorar mais livremente os efeitos. Depois de compreendidos, começamos a inseri-los no contexto da música.

Nos quatro ensaios seguintes, foram apresentadas ao grupo as seções “D”, “E”, “F” e “G”. Nesses ensaios, precisamos treinar a formação de *clusters* em faixas de alturas diferentes. Foi proposta outra “chave de escuta”, dessa vez na forma de um jogo que consistiu em montar um *cluster* numa região média da voz e depois, conforme indicação nossa, transformá-lo num *cluster* ora mais agudo, ora mais grave. Para o estudo de regência, estes também foram os trechos mais difíceis de assimilar, porque a quantidade de informações em curto espaço de tempo obrigava-nos a dar mais indicações, pelo menos até que o coro estivesse suficientemente seguro para executar o trecho sem tanto apoio gestual. Nesse ponto em especial, uma análise performática cuidadosa foi essencial para que conseguíssemos organizar e memorizar nosso percurso gestual.

Uma vez que todas as seções da peça já estavam lidas, a partir do 11º ensaio o objetivo era conseguir realizar a música inteira, sem mais separá-la em seções. Nesse ensaio, no entanto, isto ainda não foi possível. Ao final do 12º ensaio, após algumas correções

pontuais, conseguimos executar a peça inteira sem interrupções, pela primeira vez. Esta primeira execução completa foi importante para motivar o coro a continuar se esforçando, pois a possibilidade de conseguir apresentar a peça tornou-se mais real.

Os quatro ensaios seguintes foram utilizados para corrigir algumas partes erradas, reforçar os contrastes de dinâmica e, principalmente, para dar mais segurança nas entradas, nas mudanças de oitavas e nos efeitos exigidos pela obra. Era sempre reservado, ao final desses ensaios, um tempo para a *performance* completa da peça, fundamental para que o grupo entendesse sua estrutura, depois de tantas segmentações que foram feitas para a montagem.

4. Considerações finais

Como pudemos observar, a análise performática é fundamental para a construção de uma interpretação consistente, uma vez que, através desta, é possível suscitar e resolver uma série de problemáticas inerentes à obra. Além disso, tal análise também é uma importante ferramenta para trazer à superfície elementos que, sem esse detalhamento mais profundo, dificilmente seriam evidenciados. É esse jogo de perspectiva que enriquece a *performance* e torna cada interpretação singular.

Ao aplicar a análise com vistas à *performance* de uma obra contemporânea com um coro juvenil, a questão de tornar a peça interessante e envolvente para os jovens mostra-se especialmente importante, na medida em que a interpretação é construída conjuntamente pelos cantores e pelo regente, sendo que este, ao estruturar a *performance*, imprime sua “digital” à obra. Essa questão relaciona-se diretamente com a análise, uma vez que é nesse processo que as estratégias de ensino serão estruturadas, de acordo com as particularidades de cada trecho estudado.

A partir da análise *a posteriori* do nosso portfólio, da gravação do recital e do relato dos coristas, pudemos observar que a escolha da metodologia, bem como o cuidado com o processo analítico, foram fundamentais para o desenvolvimento de uma *performance* musicalmente consistente e significativa para os jovens envolvidos.

Reforçamos a ideia de que o sucesso no desenvolvimento e *performance* de qualquer tipo de repertório com um coro juvenil, apoia-se na escolha de metodologias adequadas e no acerto das estratégias utilizadas. “Uma prática prazerosa e bem fundamentada incitará posturas de busca constante pela atividade e de necessidade de aperfeiçoamento” (SCHIMITI, 2003, p. 18), no que poderá resultar em uma maior incidência desse tipo de música no repertório do grupo, por iniciativa dos próprios coristas.



Embora nosso objetivo não tenha sido sugerir um modelo único de exploração metodológica para a inserção deste tipo de música no universo dos jovens, esta pesquisa pretende servir de reflexão para os regentes corais ao mostrar que jovens são capazes de se interessar e de realizar a música contemporânea, desde que a proposta metodológica os envolva e torne prazerosa sua realização. Isto amplia a vivência dos coristas, colocando-os em contato com a música produzida em seu tempo e tornando-os aptos a reconhecer e compreender estéticas musicais com as quais talvez não tivessem contato fora da prática coral.

Referências bibliográficas

- BORGES, Alvaro Henrique. *O compositor na sala de aula: sonoridades contemporâneas para educação musical*. 121f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2014.
- DOMENICI, Catarina. Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea. In: Congresso da ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005, p. 819-825.
- LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: John Rink (Ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.197-216.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- REID, Stefan. Preparing for performance. In: John Rink (Ed.). *Musical Performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.102-112.
- RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: _____ (Ed.). *Musical Performance: A guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.35-58.
- SANTOS, Antonio Eduardo. *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.
- SCHIMITI, Lucy Mauricio. Regendo um coro infantil... reflexões, diretrizes e atividades. In: *Revista Canto Coral*, Porto Alegre, n.1, 2003.
- VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.