

# A inserção da música contemporânea no repertório de coros infantojuvenis

Descrição de uma metodologia<sup>1</sup>

**Fernando de Oliveira Magre<sup>2</sup>**

Universidade Estadual de Campinas | Brasil

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo refletir sobre metodologias adequadas para a realização de repertório de música contemporânea com coros infantojuvenis. Parte-se da ideia de que, para que haja uma experiência musical plural e enriquecedora, é necessário que o aluno seja apresentado a todo tipo de repertório, incluindo a música dos séculos XX e XXI. A primeira parte da pesquisa apresenta um levantamento bibliográfico que discute a importância educacional e estética de se inserir a música contemporânea no repertório de coros infantojuvenis, e apresenta possíveis maneiras de realizar esta tarefa. A segunda parte apresenta a descrição da metodologia utilizada na montagem da obra Beba Coca-Cola de Gilberto Mendes com o Coro Juvenil da Universidade Estadual de Londrina. Com este artigo, pretende-se mostrar a regentes e educadores musicais que os jovens são capazes de se interessar pela música contemporânea e de executá-la, desde que a proposta os motive e torne interessante sua

---

<sup>1</sup> *The insertion of contemporary music in the repertoire of children's and youth choirs: description of a methodology*. Submetido em: 09/09/2017. Aprovado em: 22/12/2017. Este trabalho é resultado da pesquisa desenvolvida ao longo de 2013-2014 no curso de Especialização em Regência Coral da Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da Prof. Me. Lucy Mauricio Schimiti.

<sup>2</sup> Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Música pela Universidade de São Paulo (2017), Especialista em Regência Coral (2015) e Licenciado em Música (2013) pela Universidade Estadual de Londrina. Desenvolve pesquisa sobre a obra de música-teatro do compositor brasileiro Gilberto Mendes. É colaborador do CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Lisboa-Portugal), onde realizou parte de sua pesquisa de Mestrado entre 2016 e 2017, sob supervisão da Profa. Dra. Maria João Serrão. Como musicólogo, tem participado de conferências no Brasil e no exterior, com destaque para as conferências do RIDIM de 2015 (Columbus-EUA) e 2016 (São Petersburgo-Rússia), Conferência Essence and Context (Vilnius-Lituânia) em 2016 e EIMAD – Encontro de Investigação em Música, Artes e Design (Castelo Branco-Portugal) em 2017. E-mail: [fernandomagre@gmail.com](mailto:fernandomagre@gmail.com)

realização.

**Palavras-chave:** Música contemporânea; coro infantojuvenil; estratégias de ensino; repertório; Gilberto Mendes.

**Abstract:** This paper aims to reflect about appropriate methodologies regarding the development of a contemporary music repertoire with children's and youth choirs. Assuming that so for the musical experience to be plural and enriching, student must be introduced to all sorts of repertoire, and that includes music from the XX and XXI centuries. At first, the research presents literature collection that argues the educational and aesthetics significance of inserting contemporary music in the repertoire of children's and youth choirs, and introduces possible ways to accomplish that task. Next, the article describes the methodology used in assembling the work 'Beba Coca-Cola' by Gilberto Mendes with the Londrina State University Youth Choir. This article intends to show conductors and music educators that young people can show interest in contemporary music and perform it, for as long as the approach motivates them and make of it an interesting experience.

**Keywords:** Contemporary music; children's and youth choirs; teaching strategies; repertoire; Gilberto Mendes.

\* \* \*

Dentre as práticas musicais passíveis de serem realizadas com grupos amadores, o canto coral se mostra como uma das menos onerosas. Diferentemente de orquestras ou de conjuntos instrumentais, que dependem da aquisição de instrumentos muitas vezes caros, o canto coral possibilita a vivência musical apenas com a voz e alguns poucos recursos, como sala, pastas para partituras e cadeiras. Além disso, a atividade coral atrai muitas pessoas que, mais do que apenas cantar, buscam conviver em grupo. De fato, a possibilidade de convívio social e criação de vínculos afetivos é uma característica forte desse tipo de agrupamento.

Diferentes finalidades podem ser atribuídas à prática de canto em grupo, mas quando pensamos no trabalho com crianças e jovens em formação, sem dúvida o teor educacional faz-se essencial; a prática coral pode ser utilizada como uma forma eficaz de educação musical e de fruição artística. Nos coros infantojuvenis, há uma excelente oportunidade de proporcionar a crianças e jovens o contato com a linguagem musical em ampla diversidade, “com seus vários estilos e modalidades, seja tonal, modal, atonal ou eletroacústica” (VERTAMATTI, 2007: 17).

No entanto, é perceptível em grande número de coros amadores brasileiros uma falta de diversidade no repertório, cada vez mais inflado com arranjos de músicas populares, sendo a música escrita originalmente para coro relegada a segundo plano. De acordo com Camargo e Ricciardi (2011: 164):

O repertório inédito foi substituído pelos arranjos de canção, afastando os coralistas e o público dos desafios e da fruição estética provocados pela composição original para coral não só da música contemporânea, mas também dos demais compositores consagrados da música de concerto.

Quando se trata da música coral contemporânea, esse distanciamento parece ser ainda maior; são cada vez mais raros os coristas brasileiros que têm a oportunidade de experimentar a realização desse tipo de música.

A partir da década de 1960, começou a se difundir no Brasil a prática de arranjos de música popular urbana, consolidando-se rapidamente nas décadas seguintes. Camargo (2010: 13) oferece uma breve descrição desse processo inicial:

Na segunda metade do século XX ocorreu no Brasil, principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, uma gradual substituição do projeto anterior de inspiração modernista que buscava a afirmação de uma identidade nacional através da utilização de material folclórico na criação de obras corais, ou harmonizadas em arranjos pedagógicos, em vigor na primeira metade do século, pelo projeto de identificação do coralista e do público com o repertório, agora proveniente também do mercado de consumo através da canção popular urbana.

A autora também ressalta que, devido a essa tendência de aproximar o repertório coral da música veiculada na mídia, “o que vemos hoje é uma ocupação, quase que total, dos arranjos de canções populares na composição do repertório dos corais amadores brasileiros” (CAMARGO, 2010: 11).

Com a crescente inserção de arranjos vocais nos coros amadores, inevitavelmente a produção específica para coro acabou diminuindo, tendo em vista o maior interesse de boa parcela de regentes pela música midiática. Nas palavras de Camargo e Ricciardi (2011: 163):

Desde meados da década de 1960 (período ao qual remontam os primeiros arranjos de Damiano Cozzella), observa-se, nesse processo, uma preocupação artística decrescente, sempre ainda ancorada na canção de consumo brasileira e já também estrangeira (numa postura em que os coralistas cantam simplesmente aquilo que ouvem nos meios de comunicação de massa). Em decorrência dessa mudança drástica no repertório coral no Brasil, com a nova hegemonia de arranjos oriundos da indústria da cultura, obras escritas originalmente para coral desde a Idade Média passam a ser cantadas só muito raramente. Observa-se hoje ainda mais uma ausência quase que total de obras originais contemporâneas escritas para coral.

Se, de um modo geral, nos coros brasileiros se executa pouco o repertório contemporâneo, parece-nos que em coros infantis e juvenis essa música tem menor espaço ainda. Podemos elencar algumas explicações para essa realidade, tais como a escassez de repertório acessível para esse tipo de

formação ou o pouco contato dos regentes com esse tipo de música, uma vez que esta, às vezes, exige habilidades pouco convencionais, como, por exemplo, a decodificação de notações musicais não tradicionais ou produções vocais incomuns.

## 1. Reflexões sobre a escolha de repertório

Com exceção dos coros especializados em fazer um repertório específico, é salutar que o regente de coro amador proporcione ao seu grupo a possibilidade de conhecer músicas de estilos, locais e períodos diversos. Isso amplia o espectro de vivências musicais dos cantores e possibilita o desenvolvimento de diferentes habilidades vocais. De acordo com Oliveira (2012: 02):

A construção do repertório de canto coral desperta na criança o gosto pela arte e a capacidade de reagir aos resultados sonoros de músicas de diferentes estilos [...], oferecendo a oportunidade para a vivência de novas possibilidades estético-musicais e possibilitando a formação de novas plateias.

Elza Lakschevitz (2006: 86) salienta também a diversidade de culturas, épocas e línguas diferentes que é possível visitar através de uma escolha acertada do repertório; além disso, para ela, estas possibilidades são mais uma fonte de curiosidade para as crianças.

Ao se pensar na organização de um repertório amplo e variado, pressupõe-se que a música contemporânea também deva ter seu espaço garantido, com exceção daqueles contextos em que, havendo participação dos cantores na escolha do repertório, os próprios cantores a rejeitam após terem a experiência de executá-la. Por este motivo, Alberto Grau (2005), quando discorre sobre a escolha do repertório, argumenta que o regente não deve sentir-se na obrigação de executar tal música, se esta causar desinteresse aos cantores.

Embora também não julgue ser obrigatória a inserção da música contemporânea no repertório do coro, Leila Vertamatti (2007: 39) considera importante a presença de uma “imensa gama de experiências musicais” no repertório do coro infantojuvenil, tais como o canto em outros idiomas, ruídos e organizações não tonais, justamente por compreender que isto torna a experiência coral mais completa e enriquecedora.

Com as múltiplas correntes artísticas que surgiram no século XX, reflexo do princípio modernista de “fazer uma arte em conformidade com sua época” e renunciar a “invocação de modelos clássicos” (ARGAN, 1999: 185), surgem diversas novas técnicas composicionais no campo musical. Tais concepções musicais apontavam para estéticas contrastantes, como é o caso das vanguardas em suas mais variadas possibilidades, como a expansão da tonalidade, o Serialismo ou a utilização do ruído como elemento musical. Em contrapartida, outros compositores optaram por seguir uma tendência

neoclássica, buscando restituir à música o seu caráter de inteligibilidade e organização através de procedimentos estilísticos oriundos de práticas musicais anteriores (ADORNO, 1989).

Embora ambas as correntes estejam cronologicamente inseridas na chamada música contemporânea, este estudo focará sua atenção na primeira corrente citada, mais especificamente naquelas obras do repertório experimental. Juan Carlos Paz (1976), ao conceituar o que ele chama de “nova música”, apresenta uma definição simples e coerente: “Se pode definir, em conjunto, o que é música nova como aquela que traz consigo: 1) formulações de problemas; 2) elementos para resolvê-los; 3) soluções; 4) estímulos para criação” (p. 36). E complementa, apontando dados que constituem essa nova música:

O 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. O fator renovação fica assim situado no centro específico da atividade que se costuma qualificar como nova música. (PAZ, 1976: 36, grifo nosso)

Interessa-nos, nesta pesquisa, a música contemporânea que carrega as características apresentadas por Paz, não sendo consideradas, neste momento, produções que, embora inseridas na contemporaneidade, remetam a contextos musicais tradicionais.

## **2. A música contemporânea na formação musical de crianças e jovens**

Embora as pedagogias musicais estejam em constante desenvolvimento, propondo novas metodologias e pontos de vista sobre a aprendizagem musical, observa-se que o repertório utilizado em aulas de música no Brasil dificilmente engloba a música produzida em nosso tempo. Para John Paynter (apud FONTERRADA, 2008: 185):

O mundo contemporâneo abriu tão grande leque de possibilidades que os recursos de invenção são inesgotáveis. No entanto, a educação musical, via de regra, volta-se para o passado e ignora essas possibilidades, como se elas não existissem, continuando a considerar apenas os sons tradicionalmente empregados e não estimulando a escuta de outros sons, insuspeitados.

Outro importante educador que constatou a discrepância existente entre as pedagogias musicais e a linguagem musical contemporânea foi Hans-Joachim Koellreutter. Uma de suas principais concepções pedagógicas está na “atualização de conceitos musicais, de modo a viabilizar a incorporação de elementos presentes na música do século XX no trabalho de educação musical.” (BRITO, 2001: 18).

De acordo com Leila Vertamatti (2007: 17), o fato de esses elementos não serem contemplados, em geral, nos processos de educação musical, conduz os alunos a uma “experiência musical unilateral

da linguagem musical”. A autora também ressalta que os procedimentos utilizados na música contemporânea muitas vezes diferem dos utilizados na música tonal e que, através da prática desse repertório, “os coros podem ampliar sua capacidade de escuta, uso da voz e compreensão do repertório trabalhado.” (VERTAMATTI, 2007: 17).

Pensando numa abordagem mais ampla de educação musical, Luis Carlos Czeko (1988: 439) argumenta que a linguagem musical contemporânea fomenta “uma grande abrangência, permitindo a criação e recriação de situações educacionais extremamente ricas e de certa forma únicas”.

De modo semelhante, Guy Reibel também vê na música contemporânea um importante caminho para ampliar as vivências musicais de crianças e jovens. Vertamatti explica que, para o autor, “a música contemporânea é um campo favorável para práticas criativas de grande interesse para amadores e crianças, pois pode ser abordada sem que o conhecimento técnico seja obrigatório por parte dos praticantes” (VERTAMATTI, 2007: 54).

Czeko, embora não se refira especificamente a grupos infantojuvenis, aponta o quanto pode ser transformador abordar a música enfatizando as qualidades e potencialidades do som, livre das amarras de sistemas fechados:

O experienciar a produção do som e um conceito mais abrangente de fonte sonora remete os participantes para o contexto sonoro ambiental em toda a sua pujança e complexidade, fazendo com que ele seja percebido não mais como uma massa sonora disforme que queremos evitar, mas sim como um conjunto de fenômenos sonoros de natureza quase reveladora. (CZEKO, 1988: 440)

Uma importante contribuição para o nosso trabalho foi a utilização do conceito de “chaves de escuta” proposto por Guy Reibel e desenvolvido por Vertamatti (2007). Os autores consideram que 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 dela fizerem sentido para eles. Assim como os autores citados anteriormente, Reibel também concorda que há um distanciamento entre a música produzida em nosso tempo e as pedagogias musicais tradicionais. Dessa forma, essas “chaves de escuta” seriam estratégias para se criar um código comum entre a música contemporânea e os receptores. Para Reibel, “só com o conhecimento prévio desse código por ambas as partes é que a expressão ganhará sentido” (VERTAMATTI, 2007: 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 (2007: 55) explica como seria a utilização da proposta do autor numa prática coral:

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.

A partir da constatação da importância de se expor crianças e jovens a todo tipo de situação musical, sobretudo à música atual, e da necessidade de se criar mecanismos para abordar o repertório de forma interessante para eles, iremos relatar 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.

Com relação à possibilidade de este repertório causar estranhamento, devido à sua linguagem atonal e experimental, apoiamo-nos em Reibel, quando aborda as diferenças entre produção e audição desse tipo de música. Para o autor,

a música contemporânea parece ser mais interessante de ser feita do que de ser ouvida. Se ela não traz as delícias de uma audição, as obras atuais incitam ao “fazer por si mesmo”, a se apropriar de um campo de ação para viver uma experiência de criação individual, como se as obras contivessem, sob a forma de enigmas, propostas musicais. (Reibel apud Zagonel, 1999: 05)

Desta forma, preferimos, desde o início do trabalho, propor experimentações para os coristas, não nos preocupando muito se estas sonoridades poderiam causar estranhamento. Com o decorrer dos ensaios e a constante experimentação de sonoridades, eles se familiarizaram com aquela linguagem. Assim, as “chaves de escuta” propostas por Reibel surgiram naturalmente da prática, pois o contato semanal com estratégias específicas para a exploração da peça tornou-a compreensível para os cantores.

O processo aqui apresentado refere-se à abordagem da peça *Motet em Ré Menor*, mais conhecida como *Beba Coca-Cola*, do compositor santista Gilberto Mendes (1922-2016). Pretendemos, com esta exposição, demonstrar as metodologias que foram utilizadas no processo de montagem da obra junto ao coro.

### **3. Relato de experiência**

No curso de Especialização em Regência Coral oferecido pela Universidade Estadual de Londrina, a disciplina de Regência Coral II tinha como objetivo final a preparação de um recital de aproximadamente 20 minutos por parte de cada aluno. Para a realização do recital, foi disponibilizado o Coro Juvenil da Universidade Estadual de Londrina, formado por aproximadamente 50 jovens com idades entre 13 e 25 anos, como laboratório para cada aluno preparar uma peça sob orientação da

maestrina Lucy Schimiti, professora da disciplina e regente titular do coro. Por ser um coro comunitário, não havia exigência de habilidade musical prévia para ingressar nele, bastando que o jovem estivesse dentro da faixa etária e tivesse disponibilidade para realizar dois ensaios semanais de duas horas. O grupo apresentava um repertório bastante variado, frequentemente com arranjos de músicas brasileiras, bem como peças escritas originalmente para coro, tanto brasileiras quanto estrangeiras, de diferentes períodos. Devido ao fato de terem contato com diversos gêneros musicais, não houve grande resistência do grupo em receber as peças que os regentes escolheram.

Tendo o foco da pesquisa já definido, o passo seguinte foi analisar e escolher o repertório que fosse adequado e passível de ser realizado no período de tempo que tínhamos à disposição. Embora tivéssemos contato com várias obras que se encaixavam no perfil de nossa pesquisa, a maioria delas era de muito difícil execução, o que não seria viável dentro do prazo estabelecido para esta tarefa. Após certa resistência de nossa parte, devido ao receio de não haver tempo hábil, foi escolhida a peça *Motet em Ré Menor* de Gilberto Mendes, popularmente conhecida como *Beba Coca-Cola*. Nossa análise e seleção de repertório foi bastante criteriosa, e embasamo-nos nos autores aqui apresentados para escolher uma música que, ao mesmo tempo, fosse estimulante para os alunos e adequada para nossa pesquisa.

A obra veio ao encontro da pesquisa proposta, pois apresenta uma série de efeitos não encontrados na música vocal tradicional, como sons expirados, *clusters* em diferentes registros, falas entoadas de forma não convencional, arrote, dentre outros. Refletindo sobre a definição de música contemporânea de Juan Carlos Paz (1976), observamos que a peça de Gilberto Mendes se encaixava em seu formato, por apresentar formulações de problemas, sobretudo ao exigir diferentes explorações vocais, formação de acordes dissonantes e situações cênico-musicais inusitadas; também apresentava elementos para resolver tais problemas, através das indicações na partitura e na bula e, no caso dos acordes dissonantes, através de notas de referência. As soluções dos problemas, passo seguinte proposto por Paz, não são dadas claramente pela peça; cabe ao regente encontrá-las, através do estudo minucioso da obra e da utilização de metodologias adequadas. Por fim, a peça traz estímulos para criação, pois apresenta estruturas semiabertas que permitem a participação do coro não apenas como intérprete, mas também como coautor.

Para amparar nossas decisões metodológicas e registrar com clareza os passos adotados nos ensaios, optamos por criar um portfólio onde realizamos apontamentos direcionados a três tipos de anotações: 1) Como aconteceu o ensaio e que pontos da peça foram trabalhados, passo a passo; 2) *Feedback* da professora regente na orientação que acontecia após os ensaios, onde ela comentava nossa atuação e fazia sugestões para os ensaios seguintes; 3) Impressões pessoais sobre a recepção do grupo naquele dia e sobre nossa atuação, tanto nos aspectos técnicos da regência quanto na parte de condução do grupo. Relataremos aqui, entretanto, apenas as principais estratégias utilizadas para a montagem da



obra, resultantes dessas anotações.

Foram, ao todo, 16 encontros com o Coro Juvenil da Universidade Estadual de Londrina. Inicialmente, cada aluno teria 20 minutos para trabalhar sua peça, mas tendo em vista a dificuldade da música escolhida, nos foi permitido um tempo maior de ensaio diante do coro; eram 30 ou 40 minutos e, nos últimos ensaios, chegando a quase uma hora de trabalho. Isso foi fundamental para que conseguíssemos montar a peça completa.

*Beba Coca Cola* é uma obra para coro misto *a capella*, composta por Gilberto Mendes em 1967, sobre poema concreto de Décio Pignatari.



Fig. 1 – beba coca cola [1957]

A peça está inserida na fase mais experimental de Gilberto Mendes (SANTOS, 1997). O compositor organiza o poema 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 dele, inicia-se a coda, uma “imitação falada à base de um ritmo popular em voga na época”. (MENDES, 1994: 104).

Em *Beba Coca Cola*, Mendes utiliza, como já relatamos, uma série de efeitos vocais que não são comuns em peças corais tradicionais, tais como sons expirados, distorção da voz para imitar personagens (em uma das indicações do compositor, um solista deve imitar a voz do Pato Donald), *clusters* em diferentes alturas, trechos falados, oscilações sobre uma nota e arrote.

Na coda, depois da imitação falada, Gilberto Mendes insere uma breve ação de música-teatro<sup>3</sup> na

<sup>3</sup> Música-teatro consiste em um tipo de criação cênica ou cênico-musical estruturada a partir de técnicas composicionais musicais em que, via de regra, todas as linguagens artísticas constituintes possuem igual importância, não havendo dominação de uma sobre outra, como ocorre no teatro tradicional ou na ópera. Gilberto Mendes foi um dos principais expoentes do gênero no Brasil, compondo obras que, embora sejam esteticamente complexas, são simples do ponto de vista da execução, com soluções que tornam sua linguagem acessível aos músicos menos experientes (MAGRE, 2017).

qual o regente vira-se para a plateia e curva-se agradecendo; repentinamente, alguns integrantes do coro erguem uma placa com a palavra “cloaca” escrita em letras garrafais e o restante do grupo grita a mesma palavra três vezes com os braços para cima, como em uma comemoração esportiva.

No primeiro ensaio, foi montado o acorde que permeia toda a música. Tal acorde é formado por notas dissonantes, não tendo qualquer direcionamento harmônico, mas apenas caráter de bloco sonoro. 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 até quase o final da peça.

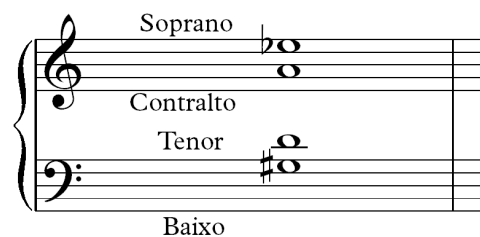


Fig. 2 – Acorde predominante na peça

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 movimentavam-se meio tom acima, e baixos, meio tom abaixo, formando o acorde na posição fundamental.

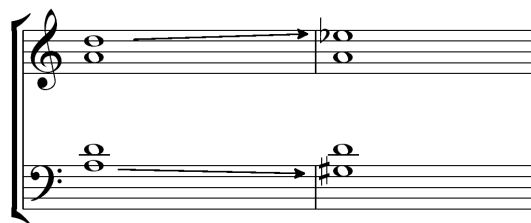


Fig. 3 – Estratégia para montagem do acorde

Esta foi a nossa primeira “chave de escuta”, pois partimos de um intervalo consonante, bastante reconhecido pelos cantores, para um bloco sonoro dissonante, com intervalos ainda pouco explorado por eles. Essa transição foi bastante treinada ao longo dos ensaios, até que eles conseguissem compreender aquela sonoridade e situar suas notas em relação às dos outros naipes.

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 (caco caco cola) juntos. Após algumas repetições, boa

parte deles já conseguia falar a sequência inteira. Ainda nesse mesmo ensaio, inserimos o texto no ritmo e com o acorde na posição fundamental, apenas para que eles experimentassem essa sonoridade.

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 o envolvimento do grupo com a peça. O fato de o regente ter sido cantor daquele grupo até pouco tempo antes de regê-lo, bem como a forma descontraída com que o ensaio foi conduzido, foram fatores importantes para a boa recepção dos coristas. 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 grande desafio parece ter surtido efeito, pois logo no primeiro ensaio boa parte dos integrantes apresentou bastante disposição em tentar realizar a música.

No segundo ensaio, montamos a seção entre os compassos 23 e 34. Nessa seção, encontram-se quase todos os efeitos vocais da peça, sendo uma parte simples de ser realizada, motivo que nos fez abordá-la logo no início. Apesar de simples, demandou certo tempo para que os cantores conseguissem experimentar todos os efeitos. Naquele momento foi necessário dar os exemplos de forma bastante lúdica, como se fossem brincadeiras para eles imitarem, para aos poucos irem perdendo a timidez. 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 composição.

De modo geral, a leitura da grafia não tradicional sempre foi um momento de grande curiosidade, mas os alunos não apresentaram grandes problemas para decodificá-la. Seguem abaixo alguns exemplos da notação utilizada por Gilberto Mendes para os efeitos:

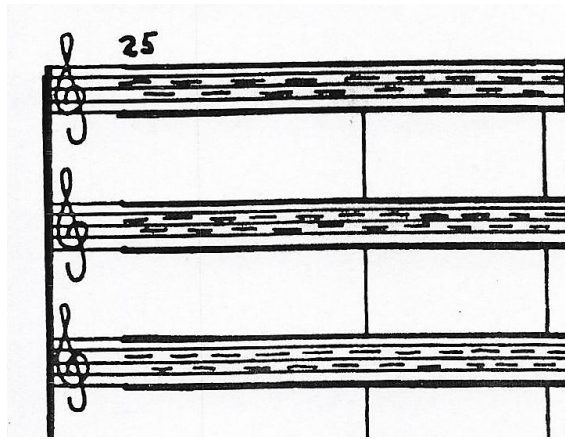


Fig. 4 – Som expirado em fortíssimo com a sílaba “co” (compassos 25-26)



Fig. 5 – Oscilação sobre uma nota. Enquanto um cantor permanece numa nota fixa, outro oscila de maneira ondulatória meio tom acima e meio tom abaixo (compassos 43-46)

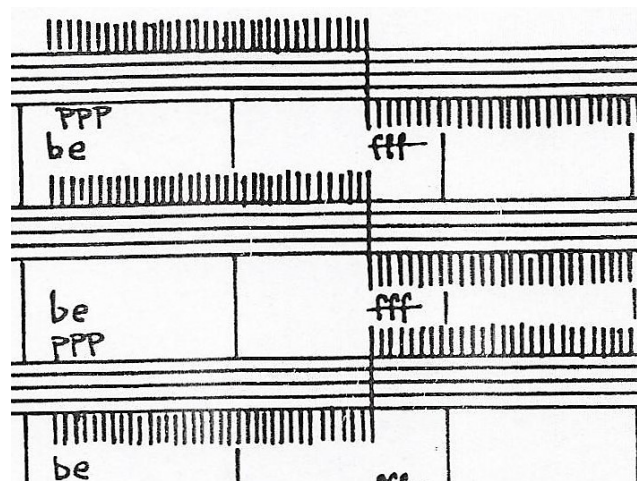


Fig. 6 – *Cluster* microtonal em faixas de alturas e dinâmicas contrastantes com a sílaba “be” (compassos 69-71)

Depois de montar esse trecho, foram aplicados alguns exercícios de saltos de oitavas, com o objetivo de deixar esse intervalo mais automatizado, uma vez que ele seria de grande importância para a peça.

Nos quatro ensaios seguintes, foram apresentadas ao grupo as demais seções da obra. Nesses ensaios, precisamos treinar os *clusters* em faixas de alturas diferentes. Foi proposta outra “chave de

escuta”, dessa vez na forma de um jogo: consistia em montar um *cluster* numa região média da voz e depois, conforme indicação do regente, transformá-lo num cluster ora mais agudo, ora mais grave. Depois de treinar algumas vezes, tentamos inseri-lo no contexto da peça, mas os cantores ainda apresentavam dificuldades para realizar essa mudança no efeito. Outra dificuldade desse trecho era a saída do *cluster* direto para a nota com altura definida que as contraltos tinham que fazer do compasso 37 para o 38 sendo seguidas pelas sopranos.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into measures 37, 38, 39, and 40. Measures 37 and 38 feature dense clusters of notes. In measure 39, the lyrics 'ba be co la' are written, with a piano (*p*) dynamic marking. In measure 40, the lyrics 'be ba co ca' and 'ba be co la' are written, with a fortissimo (*fff*) dynamic marking. The Soprano part has 'be fff' in measure 40. The Alto part has 'ba be co la' in measure 39 and 'be ba co ca' and 'ba be co la' in measure 40. The Tenor part has 'be ba co ca co la' in measure 39 and 'ba be' in measure 40. The Bass part has 'be ba co ca co la' in measure 39 and 'be fff' in measure 40. A rehearsal mark '40' is placed above the Soprano staff at the beginning of measure 40.

Fig. 7 – mudança de *cluster* para nota com altura definida (compassos 37-40)

Nesse ponto, a ajuda do piano antecipando a nota foi fundamental. Apesar de serem constituídas por poucos compassos, essas são as partes mais complexas da peça, pois apresentam saltos de oitavas e intervalos de segundas menores com maior frequência. Além disso, os *clusters* entre os compassos 69 e 71 (Fig. 6) demandaram um trabalho separado da peça, apenas para treinar as mudanças de registro no momento certo.

Para o estudo de regência, estas também foram as passagens 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.

Nos ensaios seguintes, após parar algumas vezes para corrigir entradas e dinâmicas inseguras, conseguimos executar, sem interrupções, a primeira metade da obra. Seguindo a ideia de unir as seções em períodos cada vez maiores, foram abordadas, no 9º ensaio, as partes mais críticas, situadas da metade para o fim da obra. A cada repetição, tentou-se dar atenção para um ou dois naipes diferentes, delegando algumas funções às outras vozes, como por exemplo, realizar dinâmicas, entradas e cortes sem esperar o sinal do regente. Em alguns momentos mais críticos, eles realmente precisavam das indicações gestuais; em outros, porém, conseguiam realizar de forma autônoma.

A seção que antecede o arroteo foi deixada por último por ser mais simples de ser realizada. Nela, todo o coro mantém um *cluster* em pianíssimo, com exceção dos tenores que permanecem no motivo rítmico “beba coca cola babe cola [...]”. Aliado a essa massa sonora, o compositor pede cinco solistas; estes foram escolhidos previamente por nós e ensaiados em horários alternativos, para não tomar muito tempo do ensaio com o grupo todo. Esse trecho foi montado em um único ensaio, sendo necessários depois apenas alguns ajustes relativos à dinâmica e à atuação cênica (o compositor sugere, neste trecho, que os coristas simulem ânsia de vômito, se contorcendo com as mãos sobre a barriga). Como a maioria dos cantores não estava ciente dos solos que aconteceriam, quando estes apareceram houve distração, estranhamento e risadas. O auge dessa reação se deu quando, ao serem interrompidos pelo corte do regente, soou o arroteo, momento de clímax da peça. Este, inesperado dentro do contexto, tornou-se inevitavelmente engraçado. A transgressão que o ato de arrotar representa foi um fator de grande interesse dos jovens pela peça, que permaneceram agitados até o final daquele ensaio.

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 isto ainda não foi possível; foi necessário parar em algumas partes para fazer correções, sobretudo nos trechos em que os intervalos de segunda menor tinham maior duração. Ao final do 12º ensaio, após algumas correções pontuais, o grupo conseguiu 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 erros, 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 a entendesse como um todo, depois de tantos recortes que foram feitos para a montagem.

#### **4. Considerações finais**

Tendo em vista o objetivo de criar mecanismos para tornar este tipo de repertório acessível e interessante para coros infantojuvenis, aqui mais especificamente o Coro Juvenil da Universidade Estadual de Londrina, cabe fazermos agora uma reflexão sobre os resultados alcançados.

Uma das principais características da peça trabalhada foi o caráter cômico que ela inevitavelmente toma com as diversas experimentações vocais e corporais, além do apelo inicial de referir-se à famosa bebida, aspecto que logo no primeiro contato já atraiu a atenção e curiosidade dos jovens.

Como esse tipo de repertório normalmente não traz em si o ideal de beleza musical

compartilhado pelo senso comum, optamos por abordar a peça através do viés da novidade. Ao propor desafios para os jovens, delegando responsabilidades e funções a eles (entrar sem indicações ou fazer *clusters* os mais dissonantes possíveis, por exemplo), eles tentavam vencer tais desafios e, aos poucos, foram tomando intimidade com os elementos da peça. A partir da constatação fundamentada em Guy Reibel de que esse tipo de música normalmente é mais interessante de ser produzida do que ouvida, procuramos, desde o início do trabalho, estimulá-los a ouvir o que estavam produzindo, sentindo o prazer da experimentação. A utilização de “chaves de escuta” foi fundamental para que os alunos se familiarizassem com as sonoridades da peça, tornando-a compreensível. A partir de então, tornou-se agradável para os cantores escutar o resultado sonoro produzido por si mesmos.

Além desses desafios, procuramos sempre ensinar as partes com ludicidade, tornando o ensaio criativo e, sobretudo, prazeroso. Como a peça apresenta vários elementos que expõem os jovens a situações de grande individualidade, (gritar, cantar uma nota sem altura predeterminada, falar com diferentes entonações), essa abordagem descontraída foi importante para não os deixar inibidos.

Nosso processo avaliativo se deu através da observação e registro do desenvolvimento a cada ensaio, e nesse processo, foi possível observar a maneira como os jovens se envolveram com a música gradativamente. Não era incomum vê-los cantarolando trechos da peça pelos corredores, ora tentando decorar a sequência do texto, ora experimentando seus efeitos. Alguns deles também se interessaram em levar a pasta de partituras para estudar em casa; outros, na curiosidade de ouvir como a peça soaria depois de pronta, fizeram pesquisas no *YouTube* e disponibilizaram vídeos da peça no grupo do Coro no *Facebook*. Tais atitudes, unidas ao retorno informal dado pelos coristas fora do ambiente de ensaio, nos levam a crer que a peça foi bem recebida e tornou-se significativa para o grupo.

Com esses resultados, reforçamos a ideia de que o sucesso no desenvolvimento de qualquer tipo de repertório com um coro infantojuvenil apoia-se na escolha de metodologias adequadas e no acerto das estratégias utilizadas. Nosso objetivo não foi sugerir um modelo único para a inserção deste tipo de música no universo dos jovens, mas antes, demonstrar que estes são capazes de se interessar e de realizar a música contemporânea com o mesmo entusiasmo e dedicação que o fazem com qualquer outro repertório, desde que a proposta os motive e torne prazerosa sua realização. Isto amplia a vivência desses jovens, 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**

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: O humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.
- CAMARGO, Cristina Moura E. C. J. *Criação e arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil*. 2010. 278 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- CAMARGO, Cristina Moura. E. C. J. e RICCIARDI, Rubens R. Será que aquilo deu nisso?: a deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4428>>. Acesso em: 06 set. 2017.
- CZEKO, Luis Carlos. A linguagem musical contemporânea como instrumento de educação. In: 3º Encontro Nacional de Pesquisa em Música. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, p. 439-443, 1988.
- FONTEERRADA, Marisa. *De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- GRAU, Alberto. *Dirección coral: la forja del compositor*. Caracas: GGM Editores, 2005.
- LAKSCHEVITZ, Elza. Reflexões sobre a prática de coro infantil. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de estudos de música coral, 2006. Entrevista concedida a Agnes Schmeling.
- MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- OLIVEIRA, Cleodiceles B. N. de. *A prática do canto coral infantil como processo de musicalização*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- SANTOS, Antonio Eduardo. *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.
- 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.
- ZAGONEL, Bernadete. Em direção a um ensino contemporâneo de música. *Ictus Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Salvador, n. 1, dez. 1999. Disponível em: <<http://bernadetezagonel.com.br/ASSETS/pdf/em-direcao.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2017.