

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

INSTITUTO DE ARTES – Campus São Paulo

Luís Guilherme Anselmi de Oliveira

CANÇÕES CORAIS:

o hibridismo na atuação dos grupos Céu da Boca, Cantolivre e Beijo, e sua relação com a prática de arranjos corais de canção popular urbana.

São Paulo

2024

Luís Guilherme Anselmi de Oliveira

CANÇÕES CORAIS:

o hibridismo na atuação dos grupos Céu da Boca, Cantolivre e Beijo, e sua relação com a prática de arranjos corais de canção popular urbana.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso Moura

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

O48c Oliveira, Luís Guilherme Anselmi de (Anselmi, Luís)

Canções Corais: o hibridismo na atuação dos grupos Céu da Boca,
Cantolivre e Beijo, e sua relação com a prática de arranjos corais de canção
popular urbana. / Luís Guilherme Anselmi de Oliveira. -- São Paulo, 2024.

155 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso Moura.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música popular - Brasil. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Música coral.
I. Moura, Paulo Celso. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título.

CDD 780.420981

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

Luís Guilherme Anselmi de Oliveira

CANÇÕES CORAIS:

o hibridismo na atuação dos grupos Céu da Boca, Cantolivre e Beijo, e sua relação com a prática de arranjos corais de canção popular urbana.

Dissertação de Mestrado em Música aprovada em 11 de julho de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Celso Moura – orientador

Prof. Dr. Eduardo Lakschevitz Xavier Assunção – UNIRIO

Prof. Dr. André Protasio Pereira – UFRJ

Suplentes:

Dra. Carolina Andrade Oliveira – USP

Prof. Dr. Sérgio Augusto Molina – FASM

*Aos cantores e cantoras, amigos e
amigas que me confiam suas vozes.*

AGRADECIMENTOS

Ao amigo e Prof. Dr. Paulo Celso Moura pelas incontáveis horas de conversa fora, puxões de orelha, desabafos e orientação.

Aos professores da banca examinadora Prof. Dr. Eduardo Lakschevitz, Prof. Dr. André Protásio, Prof. Dr. Sérgio Molina e Dra. Carolina Andrade Oliveira, pela leitura, sugestões e por serem referência para mim desde muito antes deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Fábio Miguel (*in memorian*), espero que, de onde estiver, esteja orgulhoso desta pesquisa.

Aos regentes entrevistados nessa pesquisa Thelma Chan, Paulo Malaguti e Tiago Pinheiro pela disponibilidade, atenção e atuação fundamentais em nosso cenário coral.

À minha mãe Andrea Anselmi de Oliveira, pelo brilho nos olhos com que olha para mim a todo e qualquer momento, quando falo de todo e qualquer assunto.

Ao meu pai Aparecido Luís de Oliveira, pelo canto afinado que me influenciou a vida toda mesmo sem saber.

À Priscilla Prudêncio pela fortaleza, porto seguro, estrutura, e incansável apoio. Com amor.

À minha irmã Caroline Anselmi de Oliveira pelos inúmeros desabafos acadêmicos mútuos e parceria de vida.

À toda minha família pelo apoio ao músico que me tornei, em especial ao Tio Cá (*in memorian*) pelo incentivo constante em meus estudos, desde sempre.

Aos queridos amigos, mestres iniciadores e incentivadores da minha jornada, regentes Edu Fernandes e Ricardo Barison, por tudo e mais um pouco.

Aos cantores e cantoras do Grupo Mosaico, que ajudaram a construir minha história, carreira e este trabalho. Pela amizade e por me permitirem aprender tanto.

Aos cantores e cantoras do Coral Viva Vozes de Louveira pela confiança, presentes e apoio desde o início da minha carreira.

Aos integrantes, regentes e público de todos os corais que fiz parte regendo ou cantando: Laboratório Mosaico, Coral Infantil Caquinhos, Coral Deluz, Coral do CCI-Louveira, Coral Cantando no Quintal, Coralusp, Coral UNIFESP, Coral Juvenil do Guri Sorocaba, Coral Zanzalá, alunos do Guri Santa Marcelina e tantos outros.

Ao Acervo Coralusp pelo importante serviço prestado à comunidade coral e a este trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Há quem sambe diferente noutras terras
Outra gente, um batuque de matar
Batucada, reúne vossos valores
Pastorinhas e cantores
Expressão que não tem par, ó meu Brasil”

Assis Valente

RESUMO

Este trabalho traz uma análise e reflexão acerca de três grupos corais que existiram entre 1979 e 1997, extintos na atualidade e que atuaram na intersecção entre uma formação coral e de grupo vocal. São eles: Céu da Boca, Cantolivre e Beijo. A partir dos conceitos operadores de *Hibridismo* (CANCLINI, 2008), *Circuito/Modo cultural* (COELHO, 2004) e *Circuito Cultural Coral* (MOURA, 2012) analisamos a atuação desses grupos em relação a quatro parâmetros: repertório, vocalidade, recursos expressivos e estratégias de difusão na indústria cultural. Relacionamos esses conceitos e parâmetros ao material histórico, documental e audiovisual coletado a partir de pesquisa em acervos oficiais e pessoais de agentes envolvidos com os grupos à época, além dos relatos obtidos em entrevistas concedidas a este trabalho pelos regentes e diretores dos grupos – Paulo Malaguti, Thelma Chan e Tiago Pinheiro. A parte inicial do trabalho é uma discussão teórica acerca do hibridismo da prática coral e da prática de arranjos corais de canção popular e sua relação com teorizações do campo da pesquisa em música popular. Seguimos com um panorama histórico do contexto que atuaram os grupos-objeto deste trabalho, relacionando o movimento coral ao longo do séc. XX com o desenvolvimento da música popular brasileira, mais especificamente a canção popular urbana também nesse período, para finalmente chegarmos na apresentação biográfica dos grupos e análise dos materiais obtidos. Foi possível ilustrar a partir desta pesquisa que o momento efervescente e inovador da música popular no Brasil no período histórico recortado influenciou diretamente as práticas corais desses três grupos, em todos os parâmetros analisados. Resulta-se dessa influência uma grande contribuição dos grupos-objeto para uma estabilização de uma linguagem híbrida dos arranjos corais, que se estende aos dias atuais de maneira consolidada, nos aspectos de criação, prática e consumo.

Palavras-chave: Céu da Boca; Cantolivre; Beijo; arranjo coral; música popular; canção popular; hibridismo.

ABSTRACT

The present work is an analysis and reflection on the performance of three choral groups that acted between 1979 and 1997, now extinct, and that operated at the intersection between a choral formation and a vocal group. Céu da Boca, Cantolivre and Beijo. Based on the operating concepts of Hybridism (CANCLINI, 2008), Cultural Circuit/Mode (COELHO, 2004) and Choral Cultural Circuit (MOURA, 2012), we analyzed the performance of these groups in relation to four parameters: repertoire; vocality; expressive resources and dissemination strategies in the cultural industry. We relate these concepts and parameters to a historical, documentary and audiovisual material collected from research into official and personal collections of agents involved with the groups at the time, in addition to reports obtained in an interview given to this work by the regents and directors of the groups – Paulo Malaguti, Thelma Chan and Tiago Pinheiro. The initial part of this research is a theoretical discussion about the hybridity of choral practice and the practice of choral arrangements of popular songs in Brazil and their relationship with popular music research field. After this, there is a historical overview of the context in which the groups worked, relating the choral movement throughout the 20th century with the development of Brazilian popular music, more specifically urban popular music also in this period, to finally arrive at the biographical presentation of the groups and analysis of the materials obtained. In conclusion, it was possible to illustrate from this research that the effervescent and innovative moment of popular music in Brazil in that historical period directly influenced the choral practices of these three groups, in all the parameters analyzed. This influence results in a great contribution from the object groups towards the stabilization of a hybrid language of choral arrangements, which extends to the present day in a consolidated manner, in aspects of creation, practice and market absorption.

Keywords: Céu da Boca; Cantolivre; Beijo; choral arrangement; popular music; hybridity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - divulgação do Show 1 de Maio com participação do Grupo Céu da Boca	43
Figura 2 - Grupo Céu da Boca, segunda formação	49
Figura 3 - Coral da Pró-Arte, regência de Jacques Morelembaum	50
Figura 4 - etiqueta do lado B do disco Céu da Boca (lado B)	52
Figura 5 - recorte da divulgação de show do Boca Livre com participação do Céu da Boca	53
Figura 6 - contracapa de álbum, primeira aparição do nome Céu da Boca em uma gravação	61
Figura 7 - Grupo Cantolivre no Teatro FAAP, São Paulo-SP, última formação	62
Figura 8 - reprodução do programa do Ciclo de Corais do MASP, com participação do Cantolivre	64
Figura 9 - matéria da Revista Veja sobre eventos corais em todo o Brasil	67
Figura 10 - programa da série Segundas Musicais do Teatro Municipal de São Paulo com participação do Cantolivre	69
Figura 11 - programa de concerto no Centro de Convivência Cultural Teatro Inverno com participação do Cantolivre	71
Figura 12 - Cantolivre durante a execução de Casá é Bão de Carlos Alberto Pinto Fonseca, com figurino requerido	73
Figura 13 - ensaio fotográfico do Grupo Beijo (1)	76
Figura 14 - Grupo Beijo no Cantapueblo (Argentina)	77
Figura 15 - ensaio fotográfico do Grupo Beijo (2)	82
Figura 16 - trecho final da partitura de Céus do Haiti (Fabrício de Oliveira), arranjo de Eduardo Lopes	84
Figura 17 - Grupo Beijo no Cantapueblo (Argentina)	87
Figura 18 - divulgação de concerto do Grupo Beijo no Teatro Municipal de São Paulo com direção cênica assinada por Reynaldo Puebla	88
Figura 19 - Grupo Beijo no programa Jô Soares Onze e Meia	89
Figura 20 - Grupo Beijo e Gilberto Gil	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CIRCUITO CULTURAL CORAL E A PRÁTICA DE ARRANJOS CORAIS DE MÚSICA POPULAR	19
3 PANORAMA CONTEXTUAL	30
4 DADOS BIOGRÁFICOS E DESTAQUES DAS ENTREVISTAS	46
4.1 CÉU DA BOCA	49
4.2 CANTOLIVRE.....	62
4.3 BEIJO.....	76
5 ASPECTOS DO FUNCIONAMENTO E ORIGEM DOS GRUPOS-OBJETO E SUAS POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS	92
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	100
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	107
APÊNDICE A – Roteiro de perguntas das entrevistas.....	108
APÊNDICE B - Transcrição das entrevistas.....	109
Thelma Chan	109
Paulo Malaguti	121
Tiago Pinheiro	140

1 INTRODUÇÃO

A prática de arranjos corais de música popular vem se desenvolvendo e se estabelecendo no cenário brasileiro há décadas. Na atualidade, não é exagero dizer que os grupos corais, sobretudo os amadores que constituem a grande maioria dos grupos brasileiros, executam majoritariamente repertório de arranjos corais, mesmo se considerarmos os coros litúrgicos. Esse repertório, desde seu surgimento e início de implementação, sempre causou estranhamentos e muitos questionamentos no ambiente coral que, tradicionalmente, é associado às práticas religiosas, ou da música de concerto euro-centrada.

No entanto, ao olhar para a realidade coral brasileira, mesmo à época das práticas educacionais com o Canto Orfeônico de Villa-Lobos, no início do século passado, já se verificava a elaboração de arranjos corais, ainda que para temas de tradição popular, e não para a música popular urbana que se desenvolvia. Durante toda a primeira metade daquele século, as práticas corais se mantiveram sem muita abertura para esta manifestação popular midiática que surgia. Com o avanço e diversificação da música popular a partir dos anos 1960, num processo que seguiu a lógica da indústria cultural no Brasil, ao longo do século XX, também apelidado como o “século da canção” (TATIT, 2004), a prática coral não pôde ignorar essa manifestação, que dominou o discurso político, social, cultural e econômico, uma vez que os agentes culturais e praticantes do circuito cultural coral¹ também se inserem nessa lógica, as trocas foram inevitáveis e resultaram em um produto cultural híbrido cada vez mais consolidado em linguagem musical e circuito cultural. Discorrer sobre a dinâmica de funcionamento deste produto híbrido e quais aspectos histórico-musicais nos trazem até o ambiente dos arranjos corais atualmente, é um dos objetivos presentes nesta pesquisa.

Trabalhos que buscam entender especificamente estes processos técnicos, sociais e históricos que dão base a esse fenômeno dos arranjos corais têm surgido na academia com cada vez mais frequência, em diferentes universidades do país. Diversas abordagens são verificadas no trabalho deste tema. Abordagens a partir do ponto de vista técnico ou performático, propondo também metodologias de escrita ou interpretação, análises dos arranjos etc. como Pereira (2006 e 2020), Teixeira (2013), Coelho (2022), Oliveira, C. (2022), dentre outros, ou trabalhos que além do aspecto técnico também focam nos aspectos históricos, culturais e sociais que interferem e descrevem essa prática, como Fernandes (2003), Moura (2012) e Oliveira, C.

¹ No capítulo 2 será explanado o conceito de Circuito Cultural e como este se aplica à realidade coral.

(2017 e 2022). É bem verdade que em todos os trabalhos citados, essas abordagens se cruzam entre si, e com outros tantos ângulos pelos quais esse fenômeno possa ser abordado.

Na presente pesquisa foram selecionados três grupos corais² que executaram arranjos de música popular, ainda que não somente esse repertório, e que tiveram destaque de produção em sua época, período de 1979 a 1997, por se fazerem presentes em ambientes e circuitos culturais que extrapolaram o circuito coral. São eles: Grupo Céu da Boca, Grupo Cantolivre e Grupo Beijo, respectivamente dirigidos por Paulo Malaguti, Thelma Chan e Tiago Pinheiro. Abordamos, do ponto de vista da musicologia histórica e a partir deste recorte temporal e situacional, como estes grupos e o contexto de sua época influenciaram o ambiente dos arranjos corais e o desenvolvimento de grupos corais associados à indústria cultural, e como essa influência pode ter chegado às práticas atuais.

Reconhecemos nesses grupos uma forte rede de influências e de sucessão linear, apesar de terem coexistido por alguns anos. Como será explanado no capítulo 4, existiu uma troca intensa de experiências, de repertório até mesmo de cantores entre esses grupos.

A escolha desses grupos, além desses aspectos acima, também se deu a partir do reconhecimento de uma similaridade entre eles em relação à formação, à qualidade de performance, à intencionalidade artística e a componentes de inovação. Todos são grupos considerados de intersecção entre uma formação de grupo vocal e um grupo coral tradicional - sempre ficaram entre 10 e 20 integrantes, ou seja, havia momentos de solos de um único cantor, mas na maior parte do tempo as linhas eram cantadas por um naipe, com pelo menos dois cantores, o que configura um pensamento e sonoridade mais associada a um coral, ainda que pequeno, do que a um grupo vocal em que as linhas vocais não são compartilhadas por mais de um cantor. Todos os grupos foram destaque em sua época em relação a performance e produção, ganhando concursos e convites para festivais corais e festivais de música em geral, inclusive aparecendo em programas de televisão que extrapolavam o público coral geralmente formado por frequentadores da instituição que financia os corais, parentes próximos dos participantes,

² Ainda que o grupo Céu da Boca tenha características de um grupo vocal, a formação predominante no repertório que executava contemplava as 4 vozes básicas da formação coral (SCTB); além disso, como será apresentado mais à frente (capítulo 4) sua origem remonta a essa prática coral tradicional no âmbito da Escola de Música Pró-Arte no Rio de Janeiro-RJ. Como será tratado ao longo do trabalho, entendemos que a sonoridade e formação de grupo vocal está associada à presença de apenas um cantor ou cantora por linha melódica, o que não configura o pensamento de um naipe vocal; este e outros elementos como o encadeamento das vozes, gestos interpretativos e escolhas texturais dos arranjos são considerados para assumir que os grupos-objeto dessa pesquisa estão na intersecção entre um grupo vocal e um grupo coral.

coralistas de outros coros, além de alguns poucos entusiastas da prática vocal. Estes três grupos, que chamaremos aqui de grupos-objeto, extrapolaram este ambiente frequentando um outro circuito cultural. Quanto à intencionalidade artística, todos os grupos buscaram operar e se inserir de acordo com a lógica do mercado musical da época com gravações, divulgações, aluguel de teatro para temporadas ou venda de ingressos, ainda que não com objetivo central estritamente comercial.

Ainda em relação às semelhanças entre os grupos-objeto, todos apresentaram inovação ao considerarmos que eram grupos essencialmente formados por cantores amadores, mas que buscavam uma profissionalização do grupo como um todo. A relação profissional de entrega e resultado na música, assim como em outras artes, extrapola a relação com algum tipo de pagamento monetário. Essa discussão acerca da relação entre amadorismo e profissionalismo nas artes não é o foco conceitual deste trabalho, mas considera-se aqui que estes grupos são grupos profissionais, por conta da intencionalidade de sua atuação, ainda que seus integrantes e cantores não recebessem valores em dinheiro pelo trabalho executado. Mesmo levando em conta que muitos dos cantores que fizeram parte dos três grupos não eram músicos de formação ou de prática e hoje não atuam nesta área, os dirigentes destes grupos, acima citados, eram profissionais com claras intenções de produção artística, ainda que jovens em começo de carreira. No mais institucionalizado destes grupos, o Grupo Beijo, que contava com a estrutura do Coralusp³, os cantores e cantoras não recebiam salário para cantar, quando muito, recebiam pagamentos isolados em cachê de apresentações. No entanto, os álbuns gravados pelo Céu da Boca, por exemplo, foram vendidos na casa dos milhares, mesmo fora do Rio de Janeiro-RJ, o que não costuma acontecer em produções amadoras.

Ao investigar o contexto histórico e a prática destes grupos, verificamos que suas atuações fizeram parte de um ambiente de maturação, experimentação, grande efervescência e mudança de espectro de participação artística do canto coral brasileiro na sociedade e em relação à lógica da indústria cultural como um todo.

Tanto para a abordagem conceitual feita no capítulo 2, quanto para o panorama contextual histórico feito no capítulo 3, e para a análise apresentada nos capítulos 4 e 5, foram selecionados quatro aspectos principais que foram as lentes pelas quais analisamos a atuação

³ Coral Universidade de São Paulo

desses grupos. Estas chaves de estudo selecionadas como ferramental analítico proporcionaram um entendimento panorâmico de como esse ambiente descrito acima aconteceu. São elas:

- **Repertório** – quais as escolhas de peças, composições ou arranjos que foram feitas pelos grupos, como essa escolha era feita e quais os gêneros musicais, escolhas texturais e estéticas dos arranjos foram praticadas.
- **Vocalidade** – como eram tomadas as decisões dos grupos em relação à técnica e interpretação vocal das peças.
- **Recursos Expressivos** – quais recursos extramusicais foram trabalhados e praticados pelos grupos. Cenário, cenas, coreografias, personagens, figurinos etc.
- **Estratégias de difusão na indústria cultural** – como os grupos lidavam com as exigências e imposições da indústria cultural, gravando álbuns, vendendo ingressos de espetáculos, aparições em programas de TV etc.

Para isso, foi realizada uma pesquisa bibliográfica inicial com objetivo de estabelecer referências para as abordagens apresentadas acima e embasar a utilização e aplicação dos conceitos a partir dos quais essas práticas foram estudadas. Buscamos nos bancos de teses e dissertações da CAPES, USP, UNICAMP, UNESP, UFRJ, UNIRIO e UFBA, pelos nomes dos grupos, além dos termos “arranjo coral”, “arranjo” e “música popular” como palavras-chave, e não foram encontrados trabalhos que abordassem especificamente estes grupos selecionados⁴. Sendo assim, foram recolhidos materiais audiovisuais e de divulgação em imprensa que ampararam a análise e foram realizadas entrevistas com os dirigentes e responsáveis diretos por estes grupos, todos plenamente atuantes no cenário coral na atualidade – Paulo Malaguti, Thelma Chan e Tiago Pinheiro.

A partir desses aspectos e do material coletado e das entrevistas, compreendemos, portanto, que seria necessário um mergulho em conceitos e temas do campo de estudo da Cultura e da Sociologia a fim de compreender os fenômenos com os quais nos deparamos, e dessa forma, dedicamos o capítulo 2 deste trabalho a uma explanação destes conceitos que inclusive nos parágrafos iniciais desta introdução já começam a surgir. Discutimos, principalmente a partir de Canclini (2008), Coelho (2004), Vargas (2007) e Moura (2012) os conceitos de Circuito e Modo Cultural e de Hibridismo e sua aplicação na realidade das práticas

⁴ Foi encontrada uma menção ao grupo Céu da Boca em Pereira (2006) inclusive sugerindo que este grupo mereceria mais atenção da academia, a partir da qualidade e importância de suas produções. (PEREIRA, 2006, p. 20)

corais, corroborando com a proposta de Moura (2012) do conceito de *Circuito Cultural Coral*. Estes foram os conceitos operadores centrais deste trabalho. Dessa forma, relacionamos o hibridismo da prática coral em relação também ao hibridismo da linguagem cancional popular brasileira em si e como esses conceitos se unem e se modificam quando falamos dos arranjos de música popular para coro e da prática dos grupos-objeto.

Os conceitos de arranjo em si, e suas aplicações no contexto coral foram trabalhados por Pereira (2006) e não constituem o foco deste trabalho, sendo assim, foram trazidas algumas definições dos estudos da música popular que normalmente não são aprofundadas, para corroborar com a base teórica de análise dessas práticas. Os termos *canção popular*, *música popular*, *música popular urbana* e outros que são utilizados com frequência na prática musical, e especificamente também na prática da música coral, foram explorados nos apoiando em Molina (2015).

No capítulo 3, se apresenta um panorama histórico e contextual que balizou o surgimento e a atuação dos grupos-objeto deste trabalho. Num exercício comparativo, destacamos aspectos da história da canção popular brasileira e suas nuances mercadológicas, culturais e sociais, em relação à história do circuito cultural coral no século XX, evidenciando os pontos em que esses trajetos se cruzam e geram as práticas de arranjos corais, e por sua vez, propiciam o surgimento dos grupos selecionados e outros grupos similares da mesma época ou posteriores.

Napolitano (2005) e Tatit (2012), além de Vargas (2007) e Canclini (2008), utilizados no capítulo 2, foram os autores que deram base ao entendimento do percurso histórico da canção e da música popular, de onde destacou-se pontos de cruzamento com o percurso das práticas corais. Este exercício foi realizado anteriormente, sob diferentes aspectos por Fernandes (2003), Pereira (2006 e 2020), Camargo (2010), Moura (2012), Oliveira, C. (2017 e 2022) e Gabriel (2021), mas aqui, focamos nas nuances que influenciam diretamente neste padrão de produção e inserção coral na lógica da indústria cultural a partir destes grupos-objeto.

No quarto capítulo concentra-se a exposição de destaques biográficos e de análise do material recolhido a partir da pesquisa de acervo e das entrevistas realizadas. As transcrições e o roteiro de perguntas que balizou a conversa das entrevistas se encontram nos apêndices deste trabalho.

No quinto capítulo, evidenciamos pontos de diferenciação e de semelhança entre esses grupos acerca dos quatro parâmetros de análise mencionados acima e destacamos aspectos das

entrevistas que corroboraram para o entendimento de como aquele contexto dos grupos-objeto podem influenciar a prática de grupos atuais.

Utilizamos as próprias entrevistas como referencial principal, com um argumento importante que dá base ao trabalho de Gabriel (2021). A autora se aproximou de grupos corais independentes que interpretavam música renascentista e música contemporânea em São Paulo, e, baseada em Holanda e Meihy (2007), afirma que as entrevistas se constituem em uma categoria consistente de fonte referencial para entendimento desse tipo de objeto de pesquisa, uma vez que tratamos de um campo relativamente recente e com referencial bibliográfico em formação.

Utilizamos Holanda e Meihy (2007) como referencial para os procedimentos metodológicos de entrevista. No contexto da presente pesquisa, os três regentes corais entrevistados foram verdadeiramente colaboradores, ao proporcionarem uma contribuição valiosa para a presente pesquisa através de suas entrevistas. Em entrevista a Mariano (202), Meihy explica que ‘Chama-se colaborador o entrevistado e isto se deve exatamente à redução do poder de quem dirige o projeto. A noção de colaboração é eficiente porque determina que a entrevista produzida é sempre resultante de fecunda troca (e trabalho) das duas partes. (MEIHY *in* MARIANO, 2020, p. 221 apud GABRIEL, 2021, p. 22).

O material audiovisual encontrado nas pesquisas em acervos pessoais de participantes ativos desses coros à época, na internet ou acervos oficiais (no caso do Grupo Beijo, pelo Coralusp), também influenciou e foi utilizado como base referencial para as aferições e conclusões que apontamos nestes capítulos. Ainda de acordo com Gabriel (2021), se apoiando principalmente em Leech-Wilkinson (2009), a pesquisa na área musical precisa considerar este tipo de referencial como documento de valor histórico:

...no âmbito da presente pesquisa, os discos são tratados como documentos históricos que fornecerão dados para o levantamento de repertório, além de possibilitarem, através da escuta crítica, a identificação auditiva de aspectos como dinâmica, fraseado, presença ou ausência de acompanhamento instrumental, a presença de arranjos ou adaptações, entre outros. (GABRIEL, 2021, p. 18)

Ao final deste trabalho, apresentamos algumas considerações acerca da influência que toda a ebulição desse contexto coral dos anos 1980, em especial a atuação dos grupos-objeto dessa pesquisa, exerce nos dias de hoje comentando brevemente e destacando alguns grupos da atualidade com funcionamento e propostas claramente influenciadas por aquela geração, tanto no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, como em outros locais do país.

Os documentos e materiais audiovisuais obtidos nesta pesquisa podem ser encontrados numa pasta de arquivos vinculada a este trabalho, que será referenciada ao longo de todo o texto⁵.

⁵ Link para acesso:

https://drive.google.com/drive/folders/1bs950911pEtPokXSma_dFOI4E2YVc3lN?usp=sharing
Caso tenha algum problema com o acesso, enviar e-mail para luiz.anselmi@unesp.br

2 CIRCUITO CULTURAL CORAL E A PRÁTICA DE ARRANJOS CORAIS DE MÚSICA POPULAR

Neste capítulo, serão discutidos os aparatos teóricos que balizaram as análises dos complexos e múltiplos cenários nos quais o Canto Coral está inserido, principalmente quando se fala da realidade brasileira.

As práticas do canto coral no Brasil se apresentam hoje e se apresentaram historicamente de maneira variada de acordo com a realidade social, cultural e econômica de cada grupo de pessoas que resolve se reunir para cantar coletivamente. As motivações, estrutura, institucionalização, objetivos artísticos e função social desses grupos tem muitas possibilidades de combinação, gerando realidades corais distintas. Disso, verificamos uma pluralidade ímpar de manifestações culturais a partir desta formação-suporte do Canto Coral. Moura reuniu desta maneira:

corais confessionais (alinhados a qualquer denominação religiosa); os universitários (quer de cursos superiores de música, quer aqueles pertencentes ao universo acadêmico mais amplo); os do universo associativo/corporativo (incluindo-se aí associações, fundações, clubes, empresas); os estatais e paraestatais (secretarias de cultura, fundações diretamente ligadas ao Estado); e os grupos independentes (MOURA, 2012, p. 48)

Além desses, é possível incluir ainda os corais infantis, juvenis e infanto juvenis associados a escolas de música, escolas regulares, ou projetos sociais, dentre outros. E depois, é possível ainda diferenciar esses grupos todos segundo suas intenções e pretensões artísticas em relação à maior ou menor proximidade ao sistema da indústria cultural, ou seja, o quanto cada grupo está preocupado em vender ingressos de apresentações, lançar materiais audiovisuais, planos de divulgação, processos de produção musical e manter engajamento em redes sociais, como fazem artistas e grupos que atuam diretamente ligados a essa indústria na atualidade. Abrindo um breve parêntese, essa lógica das redes sociais, hoje atinge manifestações culturais, não só musicais, que nunca se viram afetadas por uma busca por *likes* que acaba por influenciar suas práticas, em maior ou menor grau. Diversas práticas corais também se veem atravessadas por essa lógica. Empiricamente, foi possível perceber que praticamente todos os grupos corais com os quais tenho contato pessoal e profissional na cidade de São Paulo e no interior do estado, tem uma página no Youtube, Instagram e/ou redes similares, e trabalham alguma parte de seu repertório e logística de ensaio/apresentações para que se gere material audiovisual publicável, independente da institucionalização ou do repertório que este coro desenvolve. Um exemplo claro, é o investimento em redes sociais que

o Coralusp passou a ter nos últimos anos. Em tese, seus grupos não precisam de engajamento de rede social para existir, uma vez que são mantidos pela Universidade de São Paulo, com toda a estrutura que essa institucionalização garante, mas existem profissionais contratados pelo Coralusp para fazer a gestão dessas páginas e desses materiais audiovisuais como gravações, transmissões ao vivo e publicações, evidenciando a importância dessa exposição para o funcionamento dos grupos atuais. Para trazer um exemplo ainda mais pessoal, o Grupo Mosaico⁶, grupo independente do qual sou regente e diretor artístico desde 2019, reconheceu desde o início a importância das redes sociais e da qualidade de material veiculado na internet, a ponto de produzir suas apresentações contando com uma estrutura de gravação e captação de áudio e vídeo que nos permita gerar material publicável ao longo do ano. Essa atualização da prática coral em relação às redes – principalmente após o período de isolamento durante a pandemia de COVID-19, nos anos de 2020 e 2021, quando os corais não podiam se reunir e regentes e coralistas foram obrigados a se atualizar tecnologicamente para realizar atividades em grupo, ainda que à distância – é um tema pertinente e que já suscitou a realização de alguns estudos⁷. Dado a proximidade temporal e histórica que nós regentes de coro temos a este contexto, este não se constitui no foco principal deste trabalho e foi trazido aqui como rápido destaque para ressaltar o entendimento do quão híbrida e influenciada por múltiplos aspectos as práticas corais podem ser.

Como verificado anteriormente, os grupos corais são influenciados e constituídos pelo repertório que se propõe a executar, pela institucionalização a qual se vinculam ou não, pelas pretensões artísticas, pelas condições socioculturais de seus integrantes, sua localização geográfica, idade dos cantores e cantoras etc. Ou seja, por um lado, essa pluralidade cria uma rica e intensa rede de manifestações culturais, por outro, a heterogeneidade desta prática dificulta uma abordagem nos campos teórico-conceitual, musical e cultural mais amplo.

Essa dificuldade de encaixar as diferentes práticas corais brasileiras em espaços epistemológicos determinados aumenta exponencialmente durante todo o séc. XX, principalmente a partir dos anos 1930, com a estabilização de uma indústria cultural brasileira que passa de certa maneira a definir os termos do consumo cultural da sociedade. Depois, a partir dos anos 1960 com a intensificação da prática de arranjos corais de música popular

⁶ Grupo Mosaico – site: <https://www.mosaicogrupo.com.br/>. (GRUPO Mosaico, 2024)

⁷ O trabalho de conclusão de curso de Gonçalves (2021) “Canto Coral em meio ao distanciamento físico em SP”, é um exemplo de mapeamento do quanto grupos corais do estado de São Paulo foram afetados positiva e negativamente pela pandemia de COVID-19.

urbana, verificamos ainda mais elementos para colocar o canto coral neste não-lugar, em que se constitui, ao mesmo tempo, de uma atividade educacional e formadora, de uma fonte de renda para cantores e regentes profissionais, de uma atividade de lazer e interação, de ritos religiosos, e pode ainda funcionar como suporte musical para grupos inseridos na indústria cultural, dentre outras tantas possibilidades.

O repertório coral estabelecido na década de 1950 continha peças renascentistas, composições originais para coro e alguns poucos arranjos de música folclórica. Paralelo a tudo isso, a música popular brasileira, que vinha conquistando cada vez mais espaço no cenário musical nacional, é incorporada ao repertório coral de forma mais massiva a partir dos anos 1960 através de arranjos. (OLIVEIRA, C., 2017, p. 21)

Como discutiremos do ponto de vista histórico musicológico no capítulo 2, a própria utilização do termo “popular” para designar essa produção musical urbana não associada a academia, não era ponto comum, Molina (2015) explica que

Num primeiro momento, na passagem do século XIX para o XX, há ainda uma coincidência entre as manifestações populares informais, das festas e dos ritos, e uma música (muitas vezes desses mesmos atores) que esboçava um início de profissionalização. No Brasil, apenas a partir de meados da década de 1930 – quando a denominação “popular” já era corrente para práticas como o samba, as marchinhas, os maxixes e outros gêneros – é que se dá de fato um processo de massificação de canções (popularização), por intermédio de difusão das rádios. (MOLINA, 2015, p. 9)

É justamente neste não-lugar que as práticas corais de arranjo de música popular ocupam historicamente que mora o foco deste trabalho. Nos dirigimos a três grupos corais que existiram entre os anos 1979 e 1997 no eixo Rio de Janeiro/São Paulo: Grupo Céu da Boca, Grupo Cantolivre e Grupo Beijo⁸. Neste período, os elementos híbridos que constituem as práticas corais, as instituições, a prática dos arranjos de música popular, a presença da indústria cultural etc., já estão presentes e começam a ser consolidados em influência e importância.

Esses grupos assumidamente buscaram, cada um à sua maneira e em graus distintos, fazer parte da lógica da indústria cultural, seja a partir do repertório realizado, da produção audiovisual, da produção de espetáculos e turnês, ou participações em programas de TV, chegando a um público externo àquele associado ao canto coral, mencionado na introdução deste trabalho. Acreditamos que esta seleção de grupos é bastante representativa da prática coral desta época, principalmente quando falamos do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, mas temos a consciência que tratamos aqui de um recorte analítico, e que estes não representavam a prática coral como um todo, principalmente quando nos referimos estritamente à prática amadora e

⁸ Estes grupos estão relacionados e apresentados biograficamente no capítulo 4 deste trabalho.

educacional da época. Além disso, consideramos uma linha de sucessão de influências mútuas nesses três trabalhos que revelam um pouco do funcionamento do circuito cultural coral da época, que serão explanados do ponto de vista teórico mais a frente, e do ponto de vista contextual histórico no capítulo 3.

Bastaram alguns parágrafos introdutórios deste capítulo para que se apresentassem uma série de termos importantes que são utilizados com frequência na conversa informal ou acadêmica dos agentes culturais corais – regentes, arranjadores, compositores, coralistas etc. – mas que nem sempre temos clara definição e dificulta o entendimento de nossas práticas. Sendo assim, foi preciso olhar para essas manifestações a partir, principalmente, dos conceitos de *Circuito/Modo Cultural* (COELHO, 2004) e *Hibridismo* (CANCLINI, 2008), oriundos da área dos estudos culturais e sociológicos, além das definições e conceitos de *música popular*, e da *música popular urbana* e em relação às práticas dos arranjos corais no Brasil; para isso foi utilizado também Canclini (2008), Vargas (2007), Molina (2015), e Tatit (2004 e 2012). Outros autores já se debruçaram sobre estes conceitos, ainda que indiretamente, para entender as práticas corais com diferentes focos. Dentre eles, Moura (2012) apresenta alguns desses em sua tese de doutorado (MOURA 2012, p. 128). Além dos destacados ali, reconhecemos também este exercício, com foco na prática de arranjos corais nos trabalhos de Oliveira, C. (2017) e de Pereira (2020).

Para Coelho (2004), apoiado em Brunner e Canclini (1987), *Circuito Cultural* e *Modo Cultural* são conceitos interdependentes onde, *modo cultural* seria a “forma particular de manifestação de uma cultura” que designa um tipo de manifestação cultural, como o cinema, o teatro, a dança etc. (COELHO, 2004, p. 259) e, por sua vez, o *circuito cultural* discorre sobre os recortes por onde os modos culturais se manifestam e sobre o espaço de interação dos agentes, produtores e produtos culturais dos determinados modos culturais (COELHO, 2004, p. 92). A aplicação destas ferramentas de análise sociológicas para a realidade das práticas corais foi trabalhada por Moura (2012):

[...] as diversas práticas do Canto Coral podem ser consideradas na categoria de *modo cultural*; e as ações decorrentes de sua realização e difusão, bem como as características de atuação e interação dos diversos agentes envolvidos constituem-se nas bases de funcionamento de um *Circuito Cultural* que agrega e articula todas elas (MOURA, 2012, p. 40)

Localizando desta forma, os diferentes cenários em que se manifestam as práticas corais, como colocado no início deste capítulo, fazem parte de um circuito cultural coral, que reúne e articula as relações dos agentes desse modo. Para Moura, essa noção de *circuito cultural coral*

articula, junto a si, a noção de ‘modo cultural’ que possibilita abranger duas dimensões interdependentes: da manifestação em si (o Canto Coral) e de suas possibilidades de realização (as práticas corais), como ‘modo’; e das estratégias, ferramentas, espaços e processos utilizados em sua produção, difusão e recepção como ‘circuito’; dessa forma articula os polos de produção e recepção, permitindo analisar a circulação de conteúdos entre eles. (MOURA, 2012, p. 41)

Aprofundaremos mais adiante esses conceitos aplicados à realidade coral, no entanto, principalmente quando se fala em contextos como o latino-americano e, mais especialmente, o brasileiro, esse modo cultural coral não se apresenta de maneira uniforme e homogênea ou similar à realidade das práticas corais de outros países, justamente por ser formado por elementos diversos e de origens distintas, fazendo parte desse hibridismo típico da formação cultural latino-americana.

As culturas americanas, com destaque para o espaço latino, são produtos de radicais cruzamentos de linguagens, ideologias, temporalidades e outras dimensões da cultura. Cada uma delas é resultado temporário e peculiar dos dados culturais que lhes foram colocados, da dinâmica particular dos processos de fusão, de personagens ativos, materiais e instrumentos trabalhados e do contexto sócio-histórico (espaço e tempo) em que esses processos se deram. (VARGAS, 2007, p. 24)

Entender os processos culturais brasileiros a partir desse conceito de *hibridação*, na essência, nos permite entender que a produção cultural formada a partir do cruzamento, da mistura e da junção de elementos culturais distintos e ligados a diversas etapas de um circuito cultural, não resulta em um ou outro elemento desses que a constituem, mas sim, gera um novo produto, uma nova manifestação de igual importância cultural e simbólica, e é por este viés que passaremos a observar as práticas corais de arranjos de música popular urbana no Brasil.

Antes disso, vale ir mais a fundo no porquê os processos híbridos funcionam desta maneira a gerar novas manifestações e produtos culturais, e, ainda, abordar o porquê a própria música popular é entendida como um objeto híbrido em si. Canclini traz com clareza uma resposta para essa pergunta:

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. (CANCLINI, 2008, p. XXII, introdução à edição de 2001).

Ou seja, a hibridação está presente em inúmeros processos culturais e sociais, tornando-se parte essencial do desenvolvimento cultural latino-americano, garantindo as inovações e agindo a partir da criatividade, da mobilidade e da busca por adaptação.

O híbrido pressupõe, assim, uma identidade móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele. E a tais combinações provisórias respondem sempre por formas inusitadas e inovadoras (VARGAS, 2007, p. 21)

Vargas (2007), a partir dessa reflexão, discorre sobre o hibridismo na música popular, e expõe ainda mais a dificuldade de entender esse não-lugar epistemológico das práticas culturais brasileiras; no entanto, aponta que é justamente dessa maneira que precisamos olhar para esses fenômenos culturais, destacar sua multiplicidade:

Por fundar-se na mistura e na multiplicidade, o objeto cultural híbrido implica ideias de fratura e deslocamento, e estas são algumas das que mais assustam os espíritos acostumados às ordenações racionalizantes dos discursos construídos pelas ciências. Afinal, parte da tradição científica ocidental preza os procedimentos de comparação, identificação, nomeação e categorização objetivando uma visão ordenada do mundo. Esse discurso deriva seus termos das tradições racionalistas provenientes desde o Renascimento até os iluminismos e Estruturalismos mais recentes e de vários matizes (VARGAS, 2007, p. 20)

Este cenário nos traz até a discussão de que a música popular em si já se trata de um objeto híbrido, sendo assim, os grupos corais que se inserem na lógica da indústria cultural a partir da prática dos arranjos de música popular (grupos-objeto deste trabalho), seriam objetos híbridos, provindos de outro objeto híbrido (canção popular) em interação com uma tradição coral de raiz euro centrada. É possível que essa seja uma das principais motivações para o entendimento que se apresentou num passado recente e se verifica ainda hoje entre alguns grupos corais e regentes mais tradicionais e conservadores, de que esse repertório de arranjos de música popular seria um repertório de menor valor, menor complexidade, apenas comercial, que deteriorou a linguagem coral tradicional ao longo dos anos⁹. No entanto, este repertório é parte fundamental da singularidade que se tornou o canto coral brasileiro, contribuindo para o estabelecimento deste último ainda hoje como um circuito cultural autônomo. Vivemos atualmente num momento de estabilização dessa linguagem de arranjos indicando justamente que este processo de hibridação está gerando um produto cultural com características próprias que passam inclusive a influenciar outras práticas¹⁰. Se verifica ainda, nas práticas atuais e já se verificava na época em que atuaram os grupos-objeto deste trabalho, como comentaremos

⁹ Camargo (2010) discute em seu trabalho a possível deterioração da qualidade das práticas corais após a introdução dos arranjos de música popular e da mudança de paradigma de acesso ao repertório coral pelos grupos amadores no Brasil.

¹⁰ Numa livre e distante analogia que explicaremos conceitualmente mais à frente, podemos exemplificar este movimento das práticas de arranjo coral de música popular, associando-as ao gênero do Samba. Mesmo para os atores sociais e culturais desta manifestação a definição sobre o que é Samba, principalmente no seu surgimento, nunca foi clara pois se tratava de um produto híbrido, com forte influência de tradições populares, e da indústria cultural. No entanto, hoje se apresenta como um dos gêneros de música popular que mais influencia a música brasileira como um todo, além de ter sido construído como símbolo nacional por muitos anos. Mais sobre essa formação e estabilização em Feitiço Decente (SANDRONI, 2008).

com exemplos no capítulo 4, o surgimento de outros novos produtos derivados dessa linguagem que são composições escritas para coro com características musicais evidentemente associadas ao universo da canção popular brasileira, quando se analisa as escolhas texturais que priorizam a melodia acompanhada, a forma estrutural associada ao padrão cancional comercial, inclusive com refrão, dentre outras características. São canções corais que podem evidenciar este processo híbrido tomando forma.

Para entendermos essa especificidade da prática coral de arranjos, precisamos considerar que a noção de *cultura popular* reside nesta intersecção das manifestações trazidas pelos Românticos como “puras” ou mesmo como folclore (atualmente tratadas como *tradição popular*), com as produções da indústria cultural. Para Canclini, o “Romântico”,

ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido. (CANCLINI, 2008, p. 210)

Ou seja, o contato e a interação desses elementos é o que garante a inovação e o surgimento de novos materiais culturais e estéticos, portanto, produtos híbridos. Esses produtos podem remodelar os materiais originais a ponto de deixá-los irreconhecíveis tornando-os, posteriormente, a nova referência, o novo padrão a ser seguido. Essa flexibilidade desses objetos híbridos é muito evidente na cultura popular, Canclini exemplifica a partir da música, que

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana. (CANCLINI, 2008, p. 304)

Vargas traz a mesma discussão, a partir do recorte da *canção popular*:

além do entendimento da cultura e da música latino-americana respectivamente como cenário e objeto híbridos, outro aspecto importante a ser levado em conta é o próprio conceito daquilo que se entende por música popular: formas da canção popular estabelecidas no território urbano, com todos os seus canais abertos às interferências culturais externas, materiais ou de linguagem, formatadas pelo disco e pelo rádio (Tatit, 2004, p. 33-34) – ou, em outras palavras, pelas mídias (Valente, 2003) – tornadas mercadorias pelos meios de produção e reprodução em massa. Trata-se de um campo estético, semiótico e comunicacional que privilegia, por sua própria natureza de contágios, a porosidade e a flexibilidade típica dos produtos culturais híbridos. (VARGAS, 2007, pág. 25)

Sendo assim, a *música popular* opera de maneira similar à cultura popular. Ao falar de música popular brasileira necessariamente nos referimos à lógica do mercado pautando e formatando novas composições e produções, mas sempre a partir das tradições populares, ou, no mínimo, a partir desse canal comunicacional espontâneo fundamental de voz e expressão das diferentes camadas das sociedades urbanas. Molina discorre sobre essa separação de origem entre música “urbana”, “folclórica” (tradição popular) e a “clássica” (de concerto):

Na virada para a década de 1960, a segmentação *música popular urbana* e *folclore* (mais recentemente referido como *música de tradição popular*) já se fazia evidente, passando a ser usada em publicações referenciais para separar os dois contextos. Durante o século passado e ainda hoje, essa *música de tradição popular* tem sido fonte de pesquisas funcionando como um manancial de ‘inspirações’ tanto para a música clássica de caráter mais nacionalista, quanto para a própria música popular urbana. Mas se focalizarmos nossa análise exclusivamente no que pode ser aferido como material musical processado nas composições (células rítmicas, modos etc.), provavelmente será difícil delimitar precisamente uma fronteira entre as origens e características mais ‘folclóricas’ e as mais ‘urbanas’. Nesse sentido, em diversas situações, a denominação mais genérica *música popular* é preferível uma vez que sugere um olhar mais abrangente (MOLINA, 2015, p. 10, aspas do autor)

O caso brasileiro se destacou no cenário latino-americano, com produções abundantes, exportação e criação de muitos gêneros musicais diferentes. Esse excedente de produção criativa foi retroalimentado pelo grande mercado de consumo cultural que se apresenta no Brasil. A grande produção e consumo foi um dos principais fatores que influenciou a entrada definitiva dos arranjos de canção popular no repertório coral brasileiro, já que a possibilidade de cantar em coro o que se consome em outros ambientes e formações pode ser atrativa, além de poder cantar em sua na língua nativa, dentre outros motivos.

No Brasil, o avanço da massificação e industrialização da cultura não implicou, contrariamente ao que se costumava dizer, uma maior dependência da produção estrangeira. As estatísticas revelam que nos últimos anos cresceu sua cinematografia e a proporção de filmes nacionais nas telas de 13,9% em 1971 a 35% em 1982 [...] ao mesmo tempo em que ocorre essa tendência à nacionalização e autonomia da produção cultural, o Brasil se transforma em um agente muito ativo do mercado latino-americano de bens simbólicos exportando telenovelas. Como também consegue penetrar amplamente nos países centrais, chegou a transformar-se no sétimo produtor mundial de televisão e publicidade, e o sexto em discos. (CANCLINI, 2008, p. 311)

Antes de entender como estas manifestações entraram no circuito cultural coral, é preciso entender que a música popular cantada, ou simplesmente canção popular, ou ainda, canção popular urbana, se refere, então, a todo esse universo de composições e produções musicais, comerciais ou não, de variados gêneros com características distintas entre si. Molina diferencia essas produções e composições a partir do tipo de relação entre música e palavra que se verifica em cada uma delas. As produções em que há predominância do texto em relação aos aspectos

musicais são consideradas Palavra Cantada, como verificamos nos gêneros *rap* e *coco* de embolada, dentre outros. No outro oposto, as composições em que os aspectos musicais têm maior importância e relevância que a letra, por exemplo em parte da obra dos *Beatles* que tem grandes seções instrumentais, nos referimos como Música Popular Cantada. Quando uma composição apresenta equilíbrio nesta relação e se verifica que ambos os aspectos (letra e música) se influenciam mutuamente, chamamos de Canção Popular. (MOLINA, 2015, p. 12)

Existem arranjos corais de composições pertencentes a essas três classificações descritas por Molina. No entanto, se verifica uma predileção dos arranjadores e dos regentes corais na escolha do repertório, pelas composições classificadas como Canção Popular. Podem existir um sem-número de razões para isso, tais como a duração comercialmente prática, o reconhecimento por parte dos coralistas e identificação com a canção, mas, destacamos que ao escrever um arranjo coral existem algumas especificidades técnicas advindas desta troca de sujeito protagonista que vai transmitir a mensagem da canção ao público. Não se trata mais de um cantor ou cantora solista, com um gesto vocal¹¹ conhecido que transmitirá a letra e melodia, mas sim um naipe coral formado, necessariamente, por mais de uma voz, modificando o entendimento do gesto vocal que, apesar de estar presente em um naipe coral altera a percepção do ouvinte que está acostumado a relacionar a voz com o “dono da voz”, como veremos mais adiante com Tatit. Um naipe coral, ao trazer a melodia de uma canção, precisa buscar um gesto vocal coletivo, que esteja estilisticamente de acordo com o gênero daquela canção, numa relação de equilíbrio também com as exigências técnicas de emissão e timbre que cantar com uma sonoridade coral pressupõe, no sentido de boa emissão vocálica e articulação consonantal precisa entre os cantores que garantem o entendimento do texto. Tatit discorre sobre o quão importante é o gesto vocal para o entendimento e formação da canção popular brasileira, ao comentar a diferenciação entre voz cantada e voz falada trazida por Mário de Andrade:

Não é verdade que a voz cantada perca o contato com a inteligibilidade. Se assim fosse não saberíamos de que assunto trata uma determinada canção. Mário de Andrade pensa em termos de canção erudita, na qual há realmente uma forte tendência no sentido de converter a voz em instrumento musical. A canção popular brasileira jamais seguiu esse caminho. Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita

¹¹ “Piccolo (2006) observa que os chamados “gestos vocais” são os elementos da voz que conferem a ela sua personalidade e sua localização em determinada época e estilo vocal. Dentre esses, os efeitos vocais são aqueles que envolvem mudanças de qualidade vocal, não em seu parâmetro mais evidente - o timbre propriamente dito - mas também pela variação de intensidade vocal, pelo uso da acentuação ou pelos diferentes modos de articulação das frases. Esses parâmetros estão envolvidos tanto na parte musical e expressiva quanto na parte técnica.” (SOUZA, 2013, p. 132, aspas da autora)

na entoação particular de sua fala. Entre dois intérpretes que cantam bem, o público fica com aquele que faz da voz um gesto. (TATIT, 2012, p. 14)

Composições que priorizam a letra (ou mesmo o canto falado, no caso do *rap*), Palavra Cantada, como mencionado acima, apresentam maiores dificuldades para um naipe coral executá-las, uma vez que a essência do que precisa ser transmitido está centrada no como aquelas palavras estão sendo ditas e por quem estão sendo ditas, noção que acaba se diluindo num coral, mesmo quando executadas com qualidade e cuidado com a dicção. No entanto, é possível gerar interessantes resultados sonoros, mais uma vez híbridos, desta aproximação da interpretação coral a uma composição pensada para o canto falado solo. Tive a oportunidade de discorrer sobre esse assunto em um trabalho anterior (OLIVEIRA, L., 2021) em que fiz um relato de experiência sobre a produção e escrita de um arranjo vocal *a capella* para uma canção de *rap*¹².

Algumas breves considerações sobre elementos constitutivos de arranjos corais podem contribuir para um melhor entendimento desses aspectos. Por exemplo: canções em que o instrumental da gravação original¹³ é muito característico e fundamental para a identificação da canção se tornando mais importante que a letra, ou seja, as canções consideradas música popular cantada na classificação acima, também podem apresentar dificuldades para serem executadas em arranjo coral. Num exemplo prático da minha carreira como arranjador, na canção *O Último Pôr do Sol*, de Lenine¹⁴ existe um *riff*¹⁵ de violão que perdura praticamente durante todo o fonograma, que descreve a harmonia, e é um elemento mais central na composição que a própria letra da canção. Nesse caso, o arranjador tem como uma das opções possíveis, achar estratégias para trazer as ideias desse *riff* para o arranjo, utilizando as características vocais de um naipe coral para fazer soar o desejado. Quando escrevi um arranjo SCTB desta canção, sob encomenda para o Coral UNIFESP (regência de Eduardo Fernandes)¹⁶, acabei optando por

¹² “Fronteiras e hibridismo na canção popular: proposta de produção vocal em formação coral a partir do RAP”. Artigo de conclusão da pós-graduação em Canção Popular da Faculdade Santa Marcelina, sob orientação da Profa. Ma. Marcela Martinez. (OLIVEIRA, L., 2021).

¹³ A discussão sobre o original na canção popular e sua relação com outros arranjos e com os arranjos corais especificamente, foi discutida por diversos autores. Pude trazer estes autores e essa discussão no artigo em que discuti as especificidades de escrita de arranjos para formação SCBr (OLIVEIRA, L., 2022), à luz de Oliveira, C. (2017), Pereira (2005) e Aragão (2001).

¹⁴ *O Último Pôr do Sol* (Lenine e Lula Queiroga), fonograma de 1993, álbum *Olho de Peixe* (O ÚLTIMO, 2023).

¹⁵ “No jazz e no rock, um *riff* é um motivo melódico curto e repetitivo”, tradução nossa. (RIF, 2024)

¹⁶ O arranjo coral de Luís Anselmi, executado pelo Coral UNIFESP, regência de Eduardo Fernandes, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bketLDJk5cs> (CORAL UNIFESP, 2017)

trazer esse elemento composicional do violão separando-o nas diferentes vozes através de fonemas instrumentais, formando um *ostinato* coral, termo apresentado por PEREIRA (2006, pág. 147). Essa possibilidade traz uma identificação imediata da canção, já que não se abandonou um elemento central (*riff* do violão), porém sua execução pode ser cansativa para os naipes corais com altas chances de levar o coro a oscilar a afinação, uma vez que é bastante repetitiva. Estes desafios apresentados na canção original, assim como lidar com grandes trechos de improviso instrumental, dentre outros, demanda do arranjador diferentes estratégias criativas, contribuindo para novos produtos que nem sempre são de fácil execução para corais, mas que desenvolvem a linguagem de arranjos específicos para essa formação (em suas muitas variações).

As composições que podemos classificar como Canção Popular, portanto, acabam aparecendo com mais facilidade no repertório de arranjos corais. O principal motivo mora justamente nessa questão do gesto vocal. Quando temos um equilíbrio entre as informações musicais e poéticas, um naipe coral normalmente expressa com maior acuidade o que a canção em sua gravação de referência trazia, tornando mais fluida a escuta e o entendimento. Além disso, formações corais permitem um trabalho com o texto principal a partir de contracantos e respostas com texto próprio (uma vez que os instrumentos que acompanham a melodia são, na realidade, vozes) que podem reforçar, repetir, afirmar e contrapor trechos importantes da letra; isso cria mais camadas de interpretação semântica textual, uma característica deste produto híbrido dos arranjos corais difícil de ser verificada nas produções originais, além é claro da possibilidade de uso de fonemas instrumentais para voz. Essas estratégias e inovações são resultado das possibilidades de produção híbrida se apresentam nos arranjos executados pelos grupos-objeto e serão destacados no capítulo 4.

A discussão sobre as possibilidades de escrita e interpretação destes arranjos a partir destes entendimentos renderia um outro trabalho. Aqui, foram trazidos apenas alguns desses exemplos práticos para evidenciar que a canção popular e a prática de arranjos corais no Brasil são um caso único que tem gerado produtos híbridos desde os anos 1960 e que hoje são parte fundamental do repertório coral em todas as suas diferentes manifestações. A instituição dessa linguagem a partir de sua prática e consumo permitiu a existência de grupos como os destacados neste trabalho, que atuaram entre polos de produção e recepção nessa intersecção entre grupos de sucesso da indústria cultural e grupos de destaque no circuito cultural coral, como aprofundaremos no capítulo a seguir.

3 PANORAMA CONTEXTUAL

Neste capítulo será abordado o contexto sociocultural e histórico que propiciou e influenciou no surgimento dos grupos abordados neste trabalho – Céu da Boca, Cantolivre e Beijo. Será necessário aqui, novamente, por conta da constituição híbrida deste material de estudo (grupos corais que praticavam arranjos de música popular), abordar esse contexto por diferentes pontos de vista históricos que se complementam, resultando no surgimento desses grupos, e na intensificação desta prática, inclusive por outros grupos da mesma época. Será apresentado o histórico da canção popular em si, em paralelo e em função do percurso histórico das práticas corais como um todo, culminando nas práticas de arranjos corais de música popular.

Autores e autoras como Fernandes (2003), Pereira (2006 e 2020), Camargo (2010), Moura (2012), Oliveira, C. (2017), Machado (2018), Gabriel (2021), dentre outros, abordaram este panorama histórico-cultural da canção e da música popular em relação às práticas de arranjos corais e vocais, como foco principal de seus trabalhos ou como ferramenta para se aproximar de outras questões do entorno dessa discussão, tais como: técnicas de escrita de arranjo; o ofício do arranjador e da arranjadora e suas funções no circuito cultural coral; a circulação desse repertório em diferentes cenários culturais; os impactos culturais e políticos dessa prática no Brasil; ou ainda relacionando os arranjos a outras práticas do circuito cultural coral, como a performance coral de música contemporânea e renascentista. Oliveira, C. (2017), apresenta um detalhado levantamento bibliográfico e da atuação profissional extra-acadêmica de muitos desses autores e autoras (OLIVEIRA, C., 2017, p. 24).

No presente trabalho, a partir dessas e outras referências, serão destacados deste panorama aspectos que possam ter influenciado as práticas dos grupos-objeto, primeiro a partir do recorte temporal de suas existências (de 1979 a 1997), mas também de períodos anteriores. O período de 1960-1970 foi, para as práticas corais e para a canção popular urbana, um momento de ebulição e transformação que influenciou diretamente estes circuitos culturais nas décadas seguintes, e que seguem influenciando na atualidade, por uma série de razões e condições verificadas nas décadas anteriores, que serão discutidas adiante.

Durante todo o século XX, principalmente a partir da década de 1930, a música popular avança no cenário cultural brasileiro em importância, relevância e expressão, a ponto de se verificar uma nova significação em torno da terminologia que se usava na época.

A partir dos anos 1930, no entanto, as músicas urbanas veiculadas através do rádio e do disco vão se tornar um fato social cada vez mais relevante. Um dos aspectos mais interessantes e menos estudados dessa nova realidade é o surgimento de um novo tipo de produção intelectual sobre a música, feita por gente como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (o Vagalume) — autores dos primeiros livros dedicados ao choro e ao samba —, como Almirante (cantor, compositor, radialista, pesquisador e escritor) e Ari Barroso (pianista, compositor, radialista e vereador). Eles são, por assim dizer, os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil. Essas pessoas não chamariam o mundo musical com o qual estavam envolvidas de “popularesco”: elas iriam, ao contrário, tomar para seu próprio uso o qualificativo “popular”. Assim, elas passariam a encarnar, no plano musical, uma outra concepção do “popular”, do que seria o “povo brasileiro” (SANDRONI, 2004, p. 3)

Neste início, apesar de não fazer parte assumidamente do espectro de consumo cultural da elite e das altas classes sociais urbanas, a música popular já se fazia presente nos grandes meios de comunicação, essencialmente o rádio, principalmente em torno do samba e outros gêneros que passaram a ser gestados nos centros urbanos do Rio de Janeiro-RJ.

A aceitação da música popular brasileira, sobretudo pelos segmentos médios da população, não foi linear, nem repentina. A expansão e a diversificação do público de música popular brasileira acompanharam as vicissitudes da própria estruturação dessa esfera cultural e do sistema comercial em torno da música popular como um todo. As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a Bossa Nova para assumir, sem culpa, seu gosto por música popular brasileira. (NAPOLITANO, 2005, p. 40)

Nesse processo, os próprios meios de comunicação, seguindo ou não a lógica do mercado, acabam por influenciar as manifestações culturais que se adaptam e se modificam. Napolitano (2005) exemplifica esse processo ao falar da criação das escolas de samba, como “invenção da tradição”, explicando que

A tradição musical brasileira sofria um processo de apropriação pelas novas camadas urbanas (tanto no plano da criação quanto no plano da recepção). Mesmo os grupos sociais que estão na sua origem, como os negros e mestiços, passaram a desenvolver estratégias de inserção nesta nova esfera, ritualizando formas musicais e coreográficas que logo seriam também incorporadas pela tradição. (NAPOLITANO, 2005, p. 53)

O avanço dos sistemas de distribuição e de captação de áudio, num movimento que pôde ser verificado não só no Brasil, também modifica e baliza o surgimento de novos gêneros de música popular. Quanto mais as tecnologias se desenvolvem, novas vocalidades e sutilezas aparecem, como verificamos abaixo com Pereira (2020) ao falar do surgimento midiático de grupos vocais; chegando, a partir dos anos 1960 (principalmente com os Beatles), a prática da composição já em estúdio, considerando e contando com os processos tecnológicos de gravação para o resultado final, em fonogramas que não necessariamente são possíveis de serem replicados com exatidão ao vivo, sem se utilizar de processo tecnológico em estúdio, como por

exemplo a prática dos *overdubs*¹⁷, o que Molina chama de processo de *montagem* ao entender todos os elementos do fonograma como composição (MOLINA, 2015, p. 18)

A partir do sistema elétrico de gravação, que incluía também o desenvolvimento dos microfones, surgiram não só intérpretes com uma maneira mais coloquial de cantar, mas grupos cantando e tocando músicas regionais. Os primeiros registros com gravação elétrica no Brasil foram feitos em 1927 pela Odeon. Outras quatro gravadoras se instalaram no Rio de Janeiro e São Paulo nos dois anos seguintes. (PEREIRA, 2020, p. 22)

No Brasil e na América Latina como um todo, esses avanços tecnológicos, aliados a outros fatores sociais destacados no capítulo 2, como diminuição da taxa de analfabetismo, e o crescimento das camadas médias da população, intensificam o mercado da indústria cultural nacional, que compete com o consumo de produções internacionais.

Desde os anos [19]30 começa a organizar-se nos países latino-americanos um sistema mais autônomo de produção cultural. As camadas médias surgidas no México a partir da revolução, as que têm acesso à expressão política com o radicalismo argentino, ou em processos sociais semelhantes no Brasil e Chile, constituem mercado cultural com dinâmica própria. Sergio Miceli, que estudou o processo brasileiro, fala do início da “substituição de importações” no setor editorial. Em todos esses países, migrantes com experiência na área e produtores nacionais emergentes vão gerando uma indústria da cultura com redes de comercialização nos centros urbanos. Junto com a ampliação dos circuitos culturais que a alfabetização crescente produz, escritores, empresários e partidos políticos estimulam uma importante produção nacional. (CANCLINI, 2008, p. 84)

Esses meios de distribuição em massa passam a ocupar um lugar central, inclusive como política de Estado na constituição de uma identidade nacional, com o objetivo de que “cada país deixe de ser um país de países” e que se transpasse uma noção de unidade em torno do entendimento de nação (CANCLINI, 2008, p. 256). Ao considerar o suporte da rádio o mais indicado para atingir esse objetivo, a profissionalização e investimento nesta tecnologia, inclusive por parte do Estado, propiciou um campo para que novos gêneros e formações distintas de música popular urbana pudessem se desenvolver.

Foi a partir do decreto assinado por Getúlio Vargas em 1º de março de 1932 que as rádios foram autorizadas a fazer propaganda comercial remunerada. Isso levou a uma rápida profissionalização. As rádios passaram a investir na produção musical e a contratar artistas para as diversas programações, entre eles: os grupos vocais. (PEREIRA, 2020, p. 23)

A partir deste cenário, se verifica um crescimento exponencial do consumo de música popular por diferentes camadas da sociedade, e aliado a isso, novos gêneros musicais se desenvolvem, seja por demanda de mercado, como apostas experimentais das grandes

¹⁷ “transferir (som gravado) para uma gravação que contém som gravado anteriormente, a fim de produzir um efeito combinado”, tradução nossa. (OVERDUB, 2024)

produtoras, ou com base em uma lógica de mercado que, a partir de tradições populares locais ou mesmo regionais processa esses elementos em graus variados de estilização para uma mais ampla difusão pelos meios de comunicação. Sobre esse último aspecto, Sandroni, ao comentar sobre o imenso guarda-chuva estilístico que a MPB se tornou anos mais tarde, utiliza do exemplo de dona Selma do Coco e do mestre Manoel Salustiano, cantadores “folclóricos” que passaram a vender CDs e shows em escala nacional para apontar que este processo de “transgressões” não foi uma exclusividade da MPB e são a base da formação da música popular no Brasil descrevendo o processo mencionado acima.

Dirá o leitor que transgressões como essas sempre aconteceram na música brasileira, e terá razão. Afinal, o que é o samba carioca senão a mais bem-sucedida delas? E Luiz Gonzaga, mesmo com todo o seu respeito a Januário, e Jackson do Pandeiro, com seu “Coco social” que passava sem cerimônia “do canavial ao salão”, antecipando assim em décadas os nossos Salus e Selmas de hoje? [...] De fato, a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais “folclóricas”. (Não vai nisso nenhuma crítica: ao contrário, muito do que há de maravilhoso nela está na maneira como conseguiu combinar, a estes processos, as injunções e os recursos da indústria cultural, do saber musical acadêmico e da criatividade de seus artífices). Mas esse grande movimento de “tradução cultural”, devido a suas circunstâncias históricas, recalca aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo que os transfigurava. A passagem do canavial ao salão, pelo menos no nível das representações dominantes, fazia desaparecer o primeiro sob a rubrica do folclore, espécie de relíquia eternamente agonizante, a depender de apoio oficial e de abnegação de folcloristas (SANDRONI, 2004, p. 6-7, aspas do autor)

Nesse período, as práticas corais brasileiras eram associadas em sua maioria à música sacra e a instituições religiosas; existiam também, principalmente em São Paulo, alguns corpos estáveis artísticos mantidos pelo poder público para execução de repertório coral no campo da música de concerto, como o Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo que tinha entre seus objetivos “cantar em brasileiro” (PEREIRA, 2006, p. 9). Além disso, as práticas corais tinham importante papel no processo educacional, principalmente a partir do Canto Orfeônico, comandado por Villa-Lobos com composições corais voltadas para este propósito nacionalista e integrador, que se utilizavam das músicas de tradição popular a partir de uma concepção folclórica.

O período em que viveu e trabalhou Villa-Lobos foi responsável pelo estabelecimento de uma outra tradição de repertório, ao lado da tradição europeia, adaptada às dinâmicas de formação e às possibilidades de ensaios e apresentações dos grupos corais comunitários ou escolares. Neste repertório, destacam-se as várias elaborações de canções corais. (IGAYARA-SOUZA, 2020, p. 86)

A partir dos desdobramentos observados das práticas do Canto Orfeônico, e já nas décadas entre 1950 e 1960, se verifica um reconhecimento deste crescimento da música popular pelos agentes culturais da prática coral e surgem os primeiros arranjos estruturados a partir de

canções populares, ainda que com uma escrita muito associada à sonoridade da música coral com texturas contrapontísticas, ou mesmo homofônicas com grande diferença de tessitura entre os naipes e a formação padrão SCTB, diferente do tipo de sonoridade e escrita que se verificava, por exemplo, na prática dos grupos vocais cariocas do início até a metade do século, com arranjos de harmonia fechada, normalmente com vozes solistas, tessitura bem delimitada e cantores masculinos. Majoritariamente, os arranjos corais dessa época são de composições que ajudariam a fixar e estabelecer este ideal nacionalista, com canções populares de sucesso, peças do cancioneiro popular entendidas como definidoras de um modelo de Brasil. Pereira (2006) destaca esse momento ao falar da importância do que seria o primeiro livro de arranjos surgido no Brasil, este já em meados da década de 1960, simbolizando essa busca por ampliação do repertório coral:

O livro de Aricó Júnior, com arranjos executados até hoje, é um documento que representa uma transição: o autor identifica a carência de repertório de músicas nacionais, o crescimento do número de corais, mas escreve ainda dentro de uma escola nacionalista da música erudita, dando ênfase aos temas folclóricos. A exceção fica por conta do arranjo de Boas Festas, marcha carnavalesca de Assis Valente, gravada primeiramente por Carlos Galhardo em 1933 e Maringá, de Joubert de Carvalho, de 1932. Nota-se então, que, de uma maneira similar ao arranjo de Villa-Lobos de Luar do Sertão, Aricó Júnior, ao trabalhar sobre a música popular urbana, preferiu arranjar canções que já eram clássicos do cancioneiro popular, 30 anos depois de terem sido lançadas. (PEREIRA, 2006, p. 14)

Além do exposto acima em relação à importância dos meios de comunicação de massa e em especial o rádio, deve-se lembrar seu papel fundamental desde os anos 1930 como espaço privilegiado de criação e difusão em que as tradições populares se encontraram com a tradição erudita europeia. Nos anos seguintes, o surgimento da Bossa Nova funcionou simbolicamente como ponte entre o mundo da música popular e da música de concerto como um todo. Compositores e compositoras que se destacavam em ambos os espaços atuavam frequentemente em conjunto e compartilhavam formações e origens. Era comum compositores de Bossa Nova com formação acadêmica em conservatórios de música e compositores de música erudita que eram convidados a escrever os arranjos orquestrais dos discos de canção popular, por exemplo. Essa troca e convivência dos músicos e compositores do campo entendido antigamente como erudito (associado ao campo da música acadêmica) e do campo popular, sempre foi muito comum historicamente, inclusive fora do Brasil, mas, deliberadamente, com a Bossa Nova essa prática passou a ser desenhada e explorada inclusive pela indústria cultural. A Bossa Nova seria onde a música popular encontraria finalmente um refinamento erudito e deste cenário, como mencionamos anteriormente com Napolitano (2005), se cria um ambiente em que as camadas

de elite burguesa e classe média alta se sentem autorizadas a consumir aquela música dita popular, e o alcance da canção popular urbana se expande.

compositores e arranjadores ligados à Bossa Nova também procuraram aprofundar seus conhecimentos através de aulas com Koellreutter. A Bossa Nova, que teve em 1958 um marco inicial através do lançamento de *Chega de Saudade* com a interpretação de João Gilberto, ganha a simpatia de maestros e arranjadores que nesta época transitavam entre o erudito e popular. (PEREIRA, 2006, p. 13)

Essa interação contribui para uma alteração de *status* da música popular em relação aos críticos e músicos acadêmicos que passaram a considerar, valorizar e até mesmo inserir essa sonoridade da música popular em suas práticas. Ou seja, a Bossa Nova obteve um nível de certificação social em função de seu alinhamento com um contexto modernizador e modernizante presente à época, aliado à sua aproximação ao campo de influência sociopolítica estadunidense:

A eclosão da Bossa Nova, em 1959, iria marcar o surgimento não só de uma outra historicidade para a esfera da música popular, mas também o surgimento de um outro pensamento musical, mais voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o *jazz* e o *pop*. (NAPOLITANO, 2005, p. 62)

O circuito cultural coral também é atravessado por essas inovações, uma vez que uma parcela de seus agentes culturais compreendia que a busca por atualização e inovação era de extrema importância para sobrevivência de tal prática – o mercado de consumo de música popular afastou a sonoridade e vivência coral do cotidiano das camadas médias da população; ainda que pudesse estar presente nas esferas educacionais, o circuito coral precisava de atualizações para continuar atrativo, ser consumido e praticado, ainda que tivesse sobrevivido sem grandes abalos à décadas de desenvolvimento da música popular, nas décadas seguintes se verificou movimentos nunca antes experimentados de abertura em relação práticas de música popular.

No entanto, antes de conseguir entrar e se estabelecer nas práticas corais de maneira decisiva, foi necessário um outro impulso de ordem social que trouxe em definitivo a canção popular urbana para um patamar de consumo, produção e importância cultural elevado. Com as limitações de censura e represálias aos artistas impostas pelo regime militar (1964-1985), produções de um novo gênero musical, um irmão mais novo e engajado da Bossa Nova, passou a ser o carro chefe em relação a inovação de linguagem cancional e avanço das pautas políticas – a MPB. No início, a MPB engajada politicamente conseguiu aglomerar diversos sentimentos e vontades de diferentes camadas da sociedade, se tornando um importante modo de expressão.

Para Napolitano (2005), “a MPB dos anos 60 e, sobretudo dos anos 70, sintetizou de forma singular as diversas tradições estéticas, circuitos culturais e tempos históricos que marcaram a vida cultural brasileira do século XX”. (NAPOLITANO, 2005, p. 74)

Paralelamente, este período inicial do regime militar influencia também as práticas corais, já que foi um momento de estatizações e de grande regulação das artes para práticas nacionalistas. Moura ressalta que

A atenção à questão da identidade cultural, e seus desdobramentos como importante estratégia de construção da “identidade nacional”, esteve, desde logo, presente no período militar. Em 1966 foi criado o Conselho Federal de Cultura, que buscava agregar intelectuais e escritores respeitados e que contou, em sua primeira formação, com nomes como Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Cassiano Ricardo, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Josué Montello, Pedro Calmon, Rachel de Queiróz, Roberto Burle Marx e Rodrigo Mello Franco de Andrade, entre outros (Calabre 2008, p.04). A partir do segundo período dos governos militares, entre 1969 e 1975, afloraram mecanismos anteriormente utilizados no governo Vargas e que se dirigem à intensa institucionalização dos meios culturais; além da utilização maciça dos meios de comunicação - notadamente os audiovisuais -, foram criados novos instrumentos de ação como a Fundação Nacional das Artes, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Radiobrás, a Fundação Pró-Memória, o Centro Nacional de Referência Cultural e o Conselho Nacional de Cinema, o Conselho Nacional de Direito Autoral e a Embrafilme, entre outros (Rubim 2007, Calabre 2005, Miceli 1984). (MOURA, 2012, p. 82)”

Ou seja, de um lado se instala uma máquina estatizante e reguladora das ações culturais que, mesmo sendo ultranacionalista e limitadora de linguagens artísticas, impulsiona movimentos importantes das práticas culturais como um todo financiadas pelo Estado; e de outro, temos a MPB engajada dialogando diretamente com uma parcela da população ligada às universidades, ao movimento estudantil e a partidos políticos mais à esquerda do espectro político. Somado a este cenário, as características e elementos musicais da MPB, através dos arranjos corais, encaixam com precisão na necessidade de atualização e fomento das práticas corais, principalmente no cenário universitário, que buscava atividades coletivas e com potencial panfletário para engajar e crescer.

A utilização da música popular urbana nos corais universitários passa a ter uma importância muito grande neste momento, uma vez que ela faz parte do dia a dia dos estudantes e é um dos seus meios de expressão mais poderosos. Segundo o maestro Benito Juarez (entrevista concedida para esta dissertação em abril de 2003), a atividade coral neste momento (1967) tinha um caráter altamente político e muitas vezes panfletário. (FERNANDES, 2003, não paginado)

Moura destaca o mesmo assunto do ponto de vista do potencial cultural e identitário:

Com todas as observações e reparos que possam ser feitos, e que dizem respeito à ideologização da prática coral nos ambientes estudantis, a disseminação do hábito de cantar em português a partir de temas e melodias originadas nas culturas populares e

no folclore e de forma organizada, na forma de canto coral, sem dúvida marcou mais de uma geração de estudantes (MOURA, 2012, p. 64)

Este movimento é evidente quando se fala da realidade paulistana, e paulista em geral. Merece destaque a simbólica fundação do Coral Universidade de São Paulo (Coralusp), em 1967 (que será aprofundada no capítulo 4). Este evento sintetiza e exemplifica esta movimentação do circuito cultural coral que aconteceu em São Paulo, e apresenta semelhanças com o que aconteceu em escala nacional. Além disso, o Coralusp, mais tarde, foi a instituição por trás do surgimento de um dos grupos foco deste trabalho – Grupo Beijo. Pereira relata este surgimento:

Em 1967, o maestro Benito Juarez e José Luiz Visconti, então diretor do Grêmio da Escola Politécnica da USP, fundam o Coral USP. Este grupo estava ligado à UNE e aos centros acadêmicos e tinha a proposta de mesclar música erudita e popular. O grupo surgiu como uma resposta ao endurecimento da ditadura. Cantar música popular brasileira urbana fazia parte da proposta de engajamento político do grupo. Inicialmente, alguns segmentos da sociedade musical paulistana não receberam muito bem esta proposta. Segundo Benito Juarez, “em uma apresentação no Teatro Municipal, houve quem fosse de preto, por estar assistindo à morte da música brasileira”. Com apenas dois anos de existência, este grupo foi eleito pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como o melhor coral do Estado de São Paulo. (PEREIRA, 2006, p. 18)

No entanto, no Rio de Janeiro, verifica-se que o cenário coral teve como estímulo para o avanço da prática de música popular nesta época, além desse impulsionamento no ambiente universitário, a maciça presença de grupos vocais. Desde o início da implementação da música popular no Brasil – no período chamado de Época de Ouro (1929 a 1945) – e até mesmo antes disso, os grupos vocais já se inseriam midiaticamente e alcançavam grande sucesso de público:

O aparecimento e a consolidação do primeiro grupo vocal que será analisado estiveram em sincronia com o primeiro grande momento da música popular brasileira. O “período anterior” citado refere-se a um período de transição e modernização da música popular brasileira, entre 1917 e 1928. Foi neste período que se iniciou o ciclo da canção carnavalesca com o aparecimento do samba e da marchinha. Esses dois estilos musicais foram a base do repertório do Bando da Lua e de outros grupos vocais nas duas décadas seguintes. Ainda no final da década de 1920 alguns grupos pernambucanos cantando canções regionais predominantemente em uníssono, conquistaram grande sucesso de público. Mesmo que arranjo vocal não estivesse presente na produção musical, eles podem ser considerados predecessores dos grupos vocais dos anos 30. (PEREIRA, 2020. p. 21)

No final da década de 1960, em diante, os festivais televisivos de canção popular, os concursos musicais promovidos pela grande mídia (rádio e TV) e os grandes shows ao vivo foram determinantes para que a MPB passasse a ser o principal gênero musical popular do país. Por vezes não seria o mais consumido, ou com maior venda de discos, mas possuía um *status* de respeito de público, críticos e acadêmicos.

É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de “povo brasileiro”, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (SANDRONI, 2004, p. 4, aspas do autor)

Nos anos seguintes, a indústria cultural encontrou maneiras para que este gênero pudesse realmente ser entendido até hoje como o detentor, como um resumo, como um grande modelo da música brasileira, a partir de uma atualização constante de acordo com o termômetro social, englobando inclusive tendências de outros gêneros desta época que se apresentavam como alternativas.

A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. Basicamente, ela era composta pelo jovem ou adulto intelectualizado e cosmopolita de classe média, habitante dos grandes centros urbanos brasileiros. A ‘definição’ de MPB passava por critérios muito mais de tipo sociocultural, implicando em tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos culturais da cultura. (NAPOLITANO, 2005, p. 73)

Dentre esses, o movimento da Tropicália a partir da década de 1970, funcionou como uma sequência lógica àquele momento da MPB do final dos anos 1960, mantendo algumas características estéticas essenciais do gênero como gesto vocal e relação texto-música. No entanto, ao mesmo tempo, teve um papel de questionamento e quebra de discurso musical e principalmente estético, que ampliou e diversificou a imagem da MPB de uma vez por todas. Essa ampliação do discurso estético e musical associado a indústria cultural, foi uma das responsáveis pelo aparecimento de gêneros musicais cada vez mais diferenciados e experimentações no campo da canção popular. Formações diferentes, instrumentação, uso de tecnologias de gravação e arranjos inusitados eram a base das mudanças. O surgimento dos grupos-objeto deste trabalho com certeza se baseia e reflete neste momento. O trabalho de Marcos Leite e seus grupos¹⁸, explica com nitidez essa apropriação do discurso midiático da tropicália pelo ambiente coral/vocal.

A figura do arranjador coral passa a ter uma importância central para o estabelecimento deste repertório. Essa figura atua como ponte entre a linguagem cancional presente na indústria cultural e é responsável por traduzir, adaptar e recriar aquele material para o suporte da formação coral, trazendo seus elementos principais de harmonia, melodia, semântica textual, estética e poética (PEREIRA, 2005). A bibliografia mencionada na introdução deste trabalho,

¹⁸ No capítulo 4, além dos elementos biográficos dos grupos-objeto, destacamos grupos do entorno do Maestro Marcos Leite como o Cobra Coral e o Garganta Profunda, entendendo que o trabalho de Leite foi um dos principais desta época, liderando todo este movimento ao qual nos referimos. Também no capítulo 4 apresentamos os motivos pelos quais estes grupos não fizeram parte do recorte analítico deste trabalho.

destaca três principais arranjadores, nesse período inicial da mudança de paradigma (considerado aqui no final da década de 1960 e início da de 1970), que, atuando em cenários distintos, através da prática, da escrita e da experimentação, foram responsáveis por disseminar essa linguagem dos arranjos corais pelos mais diversos coros. São eles Samuel Kerr (1935-2023), Damiano Cozzella (1929-2018) e, atuando um pouco mais tarde que os anteriores, Marcos Leite (1953-2002). Muitos são os trabalhos que descrevem suas biografias, ou que vão mais a fundo na análise de seus arranjos, como Camargo (2010), Pereira (2006), Teixeira (2013). Camargo (2010), detalha a atuação de cada um deles, e pontua que Kerr se destacou ao utilizar os arranjos como ferramentas pedagógicas e inventivas (CAMARGO, 2010, p. 43); Leite se destaca ao inserir seus corais na lógica da indústria cultural, através da produção musical de seus coros, grupos vocais e arranjos (CAMARGO, 2010, p. 51); e Cozzella com suas composições e arranjos atrelados ao Coralusp, além de sua atuação como professor em programa de extensão cultural da USP para formar novos arranjadores, foi um dos que organizaram as características dessa linguagem (CAMARGO, 2010, p. 28). A partir disso,

A vasta produção de arranjos de Cozzella, Kerr e Leite formaram um novo repertório para o coro amador brasileiro, principalmente o coro universitário, e cada um deles, com suas abordagens particulares, transformaram-se em paradigmas para o arranjo coral de canção, como também, para a modificação da conduta pedagógica e social dos corais. A partir de então, são considerados como referências importantes para a formação dos novos regentes e arranjadores brasileiros. (CAMARGO, 2010, p. 28)

Essas novas sonoridades e experimentações que passaram a fazer parte dos arranjos corais, e seus agentes e arranjadores transitavam por estes meios da indústria cultural intensificando esta troca. Cozzella e Duprat¹⁹, por exemplo, trabalharam como compositores de *jingles* publicitários, como compositores de música contemporânea (no caso de Cozzella), atuaram em discos de canção popular de importantes artistas e ainda escreveram arranjos corais.

Entre 1966 e 1970, Damiano Cozzella e Rogério Duprat estavam ligados a uma firma comercial de produção sonora, envolvidos com a produção musical publicitária (*jingles* e trilhas comerciais) e artística (arranjos e orquestrações) para grupos e cancionistas da MPB. Ambos criavam peças publicitárias musicais e respondiam pela produção musical do registro fonográfico de vários intérpretes e cancionistas da música popular daquele período. Na década de sessenta [1960], em paralelo às

¹⁹“Rogério Duprat (1932-2006). Compositor, arranjador, maestro, violoncelista [...] um dos principais arranjadores do tropicalismo, com destaque para o disco *Tropicália* ou *Panis et Circenses* (1968), *A Banda Tropicalista* do Duprat (1968), e, no mesmo período, os discos dos Mutantes, Gilberto Gil (1942), Caetano Veloso (1942) e Gal Costa (1945), além de arranjos para canções de Elis Regina, Chico Buarque (1944) e Jorge Ben Jor (1942)”. (ROGÉRIO Duprat, 2021).

atividades de compositor, Duprat já trabalhava como produtor musical e relata que a sonoridade dos Beatles sempre foi uma forte referência. (CAMARGO, 2010, p. 32)

Mais tarde, esses arranjadores tiveram arranjos executados, ou mesmo escreveram encomendas de arranjos para os grupos destacados deste trabalho, evidenciando proximidade com esses grupos, Duprat com o Grupo Cantolivre²⁰ e Cozzella para o Grupo Beijo.

A partir da década de 1970, portanto, toda esta efervescência de novas sonoridades e práticas musicais foram reunidas e apropriadas por grupos corais. De um lado, esse início de casamento com a canção popular, de outro, compositores eruditos que buscavam novas formas de compor para o suporte coral a partir da música contemporânea de concerto, como foi com o movimento do Grupo Música Nova²¹, por exemplo. Esta década foi o grande palco onde as práticas corais se desenvolveram em moldes mais aproximados aos que verificamos hoje. Essa conjuntura de aproximação com a música popular e a forte regulação e criação de equipamentos culturais sólidos causou uma movimentação deste circuito cultural, dando início a uma rede de grupos corais que buscaram ampliar cada vez mais os campos de atuação dessas práticas, gerando, no final da década, uma onda de grupos independentes.

Enquanto teatros e instituições artísticas tradicionais como o Teatro Municipal de São Paulo continuaram em plena atividade coral nesse ínterim, conquistaram espaços alternativos de performance coral grupos independentes ou conjuntos institucionais de locais como universidades e centros culturais, nos quais desfrutaram de liberdade criativa para o desenvolvimento de propostas artísticas próprias. (GABRIEL, 2021, p. 42)

A grande movimentação e estabelecimento em definitivo da indústria cultural no final da década de 1970, criou um terreno muito fértil para que esses grupos corais, principalmente os independentes, se desenvolvessem e passassem a buscar novas possibilidades de manutenção e atuação artística que se inserisse nas agendas da grande mídia, ou pelo menos do novo modo de distribuição e consumo musical vigente, gravando discos, alugando teatros com venda de ingressos etc. Os corais que até então se viam associados com alguma instituição do Estado,

²⁰ Duprat escreveu dois arranjos especialmente para o Grupo Cantolivre: Isaura (Herivelto Martins) e Tiro ao Álvaro (Adoniran Barbosa).

²¹ Movimento de compositores e grupos de música contemporânea brasileira deste período, que procurou se desvencilhar das amarras estéticas da indústria cultural, atuando de maneira bastante efetiva no circuito cultural coral, principalmente a partir da colaboração e difusão de grupos corais que apostaram nessas novas sonoridades e estreavam as peças desses compositores, como o Madrigal Ars Viva, de Klaus-Dieter Wolff. Pereira aponta as ressonâncias deste movimento com a prática dos arranjos corais: “Alguns fatos que chamam atenção ao analisarmos a história do Grupo Música Nova são: a liberdade estética que eles tinham ao compor, a assimilação de novas linguagens e a contemporaneidade dos assuntos das composições. Esta tomada de posição encontra uma ressonância na história dos arranjos corais de música popular pois de uma maneira ou de outra, os compositores, regentes e cantores começaram a olhar a Música Popular Brasileira, que estava no seu momento mais fértil, de uma outra forma.” (PEREIRA, 2006, p. 16)

com algum projeto educacional, ou com instituições religiosas, passaram a ter alguma relevância no circuito da indústria cultural como um todo. Os grupos que praticavam o repertório de arranjos, por proximidade à indústria da canção, acabaram por liderar estes movimentos, seja numa busca artística e de profissionalização, ou de grupos amadores. Outros grupos corais, com diversos repertórios, também integraram esta busca por registros e novos horizontes e públicos. Gabriel (2021) nos evidencia esta movimentação ao analisar a atuação de grupos corais independentes de São Paulo na década de 1970, que trabalhavam com repertório de música contemporânea e renascentista:

Os coros contemplados pela presente pesquisa, a exemplo de outros grupos que atuaram também nas décadas de 1960 e 1970, são conjuntos que desfrutaram desse crescimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa do período. Embora não tivessem se caracterizado por uma produção regular e em larga escala que resultasse em uma discografia ampla, gravaram discos datados dessa época grupos como o Madrigal Ars Viva de Santos, o CoralUSP e o Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. (GABRIEL, 2021, p. 43)

A dimensão extramusical da prática coral também passou a ser revista. Além da lida com recursos de captação, registro e produção dos grupos, foi nesse momento em que começaram a aparecer propostas cênicas, que traziam uma nova dimensão ao concerto coral. Essas propostas e inovações partiam tanto da prática de arranjos, quanto das composições contemporâneas acadêmicas, principalmente do grupo Música Nova, mencionado anteriormente, e acabava por unir linguagens artísticas (teatro e música) que estavam num processo de conexão vigente.

Da mesma forma como aconteceu com o Coralusp, os arranjos de Kerr possibilitaram a construção de um repertório atualizado e engajado na atualidade política do país, reforçados pela linguagem teatral que se incorporou à musical: estava inventado o *vídeo-clip coral*. A necessidade de atrelar a imagem à canção, cantada a 3 ou 4 vozes por um grupo de pessoas e não um solista, denotava a força dos programas televisivos e demais mídias da comunicação, assim como a influência do teatro engajado amalgamado à canção popular urbana, teatro este que havia se estabelecido como polo de resistência política no meio universitário principalmente, desde o final da década de [19]50. (CAMARGO, 2010, p. 45)

Para os grupos que passaram a praticar um repertório de música popular o caminho foi um pouco mais tortuoso, uma vez que além de desvendar as questões logísticas específicas de produção para este padrão da indústria cultural – como captar em estúdio a sonoridade coral, ou como lidar com a decisão de repartir ou não um único cachê para 20, 30 ou mais coralistas – e ser, em grande maioria, grupos que contavam com cantores amadores, por exemplo, precisaram ainda lidar com as dificuldades de criar e interpretar todo o hibridismo que ali surgia, discutido no capítulo 2 deste trabalho. Além do hibridismo inerente a esta prática,

a forte influência da sonoridade coral, principalmente para grupos com maior número de cantores, e que cantam sem o acompanhamento de instrumentos, acaba conflitando com uma sonoridade vocal que o mercado de consumo já estava acostumado a ouvir a partir dos grupos vocais. Arranjos de harmonia mais fechada, com uma condução de vozes que privilegia uma aproximação das linhas vocais; majoritariamente formação de vozes masculinas, que não soavam similares a formação SCTB tradicional de coro; muitos momentos de solo de um cantor e não de um naipe coral, com respostas harmônicas nas vozes acompanhadoras etc. são algumas das características que os grupos vocais trouxeram para a canção popular desde as primeiras produções ainda no começo do século XX (PEREIRA, 2020), e que passam a influenciar uma segunda geração de arranjadores e arranjadoras corais/vocais.

Ou seja, no início dos anos 1980, a sonoridade de arranjos corais de música popular a partir daqueles primeiros arranjadores e outros, já estava consolidada como uma primeira importante referência, e possuía suas próprias características de linguagem musical; ao mesmo tempo, era necessário lidar com uma sonoridade associada aos grupos vocais e tentar uma aproximação com estas características para que fosse possível uma inserção mais efetiva de grupos corais no campo da indústria cultural. Nesta época, as grandes gravadoras tinham enorme influência e poder financeiro que permitia experimentações e apostas em novas sonoridades, no entanto, os grupos corais nunca conseguiram grandes projeções nacionais, em comparação aos grupos vocais (MPB4 e Quarteto em Cy, por exemplo), ou com os artistas e bandas do universo da canção popular. Apesar disso, foi neste período que a exposição, visibilidade e a inserção numa lógica de mercado das práticas corais atingia seu auge histórico, considerando os períodos anteriores.

O Grupo Céu da Boca, um dos destaques deste trabalho, neste mesmo cenário conseguiu, por exemplo, contrato de uma grande gravadora para produção do seu segundo álbum²², e fizeram apresentações por todo o Brasil, participando de grandes eventos da canção brasileira, como o Show 1º de Maio no Riocentro em 1981 em comemoração ao Dia do Trabalhador, que contou com a presença de grandes nomes da canção brasileira, atrações com as quais, naquele evento, o Céu da Boca compartilhou o palco. Neste trecho da entrevista concedida para este trabalho, Paulo Malaguti, um dos fundadores do grupo, sintetiza este sentimento de época:

Não tínhamos um super posicionamento político, mas estávamos sendo levados pelo momento, era inevitável. O primeiro disco até tem mais músicas de cunho revolucionário.

²² Baratotal, 1982, selo Philips 6328 473

A gente estava naquele show no Riocentro, aquele show da bomba. O Céu da Boca estava lá! Foi uma loucura!

Foi no feriado de 1 de maio de 1981. Estávamos lá inclusive cantando *a capella*. Foi convocado pelas centrais sindicais de esquerda e tal. A gente tinha acabado de lançar um disco e o João Mário [produtor] estava envolvido na produção do festival, o Boca Livre cantou. Eu acho que vi uma das bombas. (MALAGUTI, 2023)

Figura 1 - divulgação do Show 1 de Maio com participação do Grupo Céu da Boca



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Malaguti (1981)

É neste terreno, portanto, no início da década de 1980, que os grupos-objeto deste trabalho, Cantolivre, Beijo e Céu da Boca, e tantos outros grupos pertencentes a este momento histórico, surgem e passam a produzir.

A partir das entrevistas e da pesquisa de material feita para este trabalho e que serão apresentadas no capítulo 4, foi possível entender que estes grupos reuniram diversas características que sintetizaram os caminhos que o circuito coral, principalmente este das práticas de arranjo de música popular, passou a seguir. Enquanto os arranjos e produções dos três arranjadores referência que mencionamos acima (Cozzella, Kerr e Leite), estavam voltadas a grupos que em alguma instância tinham responsabilidade educacional e formativa além da artística, os dirigentes dos grupos que selecionamos para este trabalho operaram numa outra

lógica de preocupação com profissionalismo e qualidade de produção artística, até mesmo de virtuosismo, que até então se verificava apenas em grupos profissionais com financiamento público ou privado, e que quase não praticavam repertório de arranjos corais.

Estes três grupos-objeto, somados a outros dessa geração como Som a Pino (regido por Mara Campos), Coro Come (Edu Lopes) ou mesmo grupos associados a Kerr (Coral da Santa Casa), Cozzella (Coralusp) e Leite (Cobra Coral), neste momento, foram alguns dos responsáveis por estabelecer novos paradigmas de objetivos artísticos para essas práticas de arranjo coral de música popular.

Consideramos, portanto, que foi a partir deste ambiente propício para o surgimento dessas propostas artísticas, e desta geração de grupos corais, que a linguagem dos arranjos de música popular ganhou projeção nacional, tanto associada, ainda que à sua maneira, à indústria cultural, tanto em relação ao circuito coral como um todo. Foi neste momento que se verifica uma invertida quantitativa no repertório praticado pelos corais, sobretudo os grupos amadores, em direção aos arranjos em relação às composições corais (OLIVEIRA, 2017).

É importante ressaltar que, apesar de serem peças centrais desta conjuntura e virada do repertório, nenhum dos três grupos selecionados executava repertório exclusivamente composto por arranjos de música popular. Mesmo o Grupo Céu da Boca, que teve um funcionamento mais independente e associado aos grupos vocais midiáticos, apresentando em seus dois discos quase que exclusivamente arranjos, gravou a peça *Sabiá Coração de uma Viola* de Aylton Escobar (1971)²³ e, segundo a entrevista concedida por Paulo Malaguti para este trabalho, o grupo também fazia peças corais, ou trechos dessas, em apresentações ao vivo (MALAGUTI, 2023). Segundo Tiago Pinheiro, regente do Grupo Beijo, também em entrevista para esta pesquisa, em seu primeiro ano de existência o grupo fez um repertório unicamente de peças eruditas brasileiras, e depois resolveu explorar esta intersecção com a linguagem de arranjos (PINHEIRO, 2023). Thelma Chan, regente do Cantolivre, tem uma relação bastante formal com este repertório coral de concerto e sempre se apoiou nele na definição do repertório do grupo. Essa variedade nos indica e ajuda a entender os processos não lineares que definem os períodos históricos. Conflitos, revisões e retornos são esperados em todos os tipos de mudanças de paradigmas, principalmente os culturais. No caso do circuito coral, esses repertórios seguiram e seguirão coexistindo, ainda mais no cenário social atual em que se busca

²³ O caso específico desta gravação, será discutido no capítulo 4 onde abordamos os aspectos vocais característicos destes grupos.

cada vez mais derrubar estas barreiras binárias de entendimento da sociedade como a ideia de “popular” e “erudito” no entendimento musical. Napolitano evidencia o caso musical apontando que

Na história da música, tanto “erudita” como “popular”, é muito forte a tendência para as visões lineares da história, lastreando análises baseadas numa sucessão de estilos, obras e autores “dominantes” em cada momento. Mas na prática musical de compositores e intérpretes, assim como na estrutura da audiência, temos uma pluralidade de tempos e tradições, muitas vezes conflitiva, que transforma a criação e o consumo musical num labirinto histórico, em cujas galerias se encontram vários passados, materializando vários estilos, gêneros e temas poético-musicais. (NAPOLITANO, 2005, p. 91, aspas do autor)

Essa não linearidade em relação às dinâmicas e produções incidem sobre quatro aspectos principais a partir dos quais concentramos a análise de atuação dos três grupos-objeto deste trabalho, mencionados na introdução: repertório, vocalidade, recursos expressivos extramusicais e a já mencionada aproximação a procedimentos e estratégias característicos de sistemas de produção e difusão da indústria cultural. O entendimento da atuação destes grupos em relação a estes aspectos, e uma explanação de momentos importantes das entrevistas realizadas serão abordados no próximo capítulo.

4 DADOS BIOGRÁFICOS E DESTAQUES DAS ENTREVISTAS

Neste capítulo, serão apresentados dados biográficos, artísticos e históricos sobre os grupos-objeto dessa pesquisa. Serão trazidos aspectos de surgimento, formação e funcionamento dos grupos Céu da Boca, Cantolivre e Beijo. Apesar de serem grupos com atuação em uma época que já possibilitava registros audiovisuais e que tiveram destaque midiático considerável em relação a outros grupos da época, a falta de material bibliográfico acadêmico sobre eles limitou uma profundidade de descrição biográfica dos elementos apresentados, assim, a confirmação de alguns dos dados encontrados ficou a cargo desta pesquisa.

Estes dados foram reunidos a partir de material audiovisual, jornalístico e de acervo oficial ou pessoal de agentes diretamente ligados aos grupos na época. As entrevistas concedidas a esta pesquisa, também foram fonte de confirmação de alguns dos dados apresentados a seguir. Aspectos específicos que apareceram nas entrevistas foram triangulados com outras fontes para que pudessem ser confirmados, ainda assim, algumas datas, e mesmo alguns créditos de arranjos e composições mencionadas podem conter imprecisões por conta da memória dos entrevistados já que muitos dos acontecimentos e feitos destes grupos à época não foram propriamente documentados.

Como mencionado no capítulo anterior, a atuação desses três grupos pode ser encarada como parte de um movimento de época em que se verificava uma grande efervescência de produção no movimento coral, e da música popular como um todo, em escala nacional. É importante ressaltar que muitos outros grupos similares surgiram na mesma época ou um pouco depois, com mais ou menos influência e exposição midiática que os grupos-objeto. Os maiores destaques dessa época são os grupos no entorno de um dos principais agentes corais deste tempo, o maestro Marcos Leite. O Cobra Coral, grupo formado a partir do Coral da Cultura Inglesa, ambos dirigido pelo maestro, foi um grupo nacionalmente reconhecido e um dos principais grupos da formação e atuação profissional de Leite (LUCATTO, 2023) e que reunia grande parte das características e influências que os grupos-objeto deste trabalho reúnem.

Ainda com o nome de Coral da Cultura Inglesa,

com a música ‘Cobras e Lagartos’, o grupo participou do MPB-Shell 81, da Rede Globo de Televisão: no penúltimo bloco, na terceira música, entrou o Coral da Cultura Inglesa, com as bocas pintadas de vermelho, com o regente vestido com o mesmo figurino, seguido da atriz Regina Casé com a tuba. Com essa performance, o grupo foi para a final do festival, no estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, com capacidade para quatorze mil espectadores. O júri premiou o coro com um troféu que

dizia: ‘Melhor trabalho criativo no MPB-Shell 81’. (LUCATTO, 2023, p. 35, aspas da autora)

Mais tarde, em 1984, esse grupo deu origem ao Garganta Profunda, um dos mais icônicos conjuntos vocais deste período que no seu início tinha um funcionamento similar aos grupos selecionados deste trabalho, uma vez que atuavam com essa sonoridade de intersecção entre um grupo vocal, e um grupo coral. No entanto, as formações do grupo foram diminuindo em tamanho, principalmente por motivos de tentativa de adequação aos moldes da indústria cultural da época, até se tornar efetivamente um grupo vocal. No ano 2000, lançamento do último álbum do grupo com participação de Marcos Leite, o grupo contou com 4 cantores e Marcos Leite, “os cantores da gravação deste CD foram Katia Lemos, Regina Lucatto, Celso Branco, Pedro Lima e Marcos Leite”. (LUCATTO, 2023, p. 48)

A obra e os grupos de Marcos Leite têm fundamental importância para o movimento coral no período histórico recortado por este trabalho, além da evidente troca direta de influência entre Leite e os agentes corais entrevistados por esta pesquisa. O Céu da Boca e o Grupo Beijo dividiram concertos com o Cobra Coral e com o Garganta Profunda, respectivamente, e as trocas eram evidentes, segundo Malaguti (2023) em entrevista concedida a este trabalho. Era nítida também a influência deste maestro em relação à inovação cênica que se aplicava ao repertório coral daquela época, sendo um dos líderes desse movimento, dando palestras sobre a nova modalidade “coro-cênico” que passou a circular pelo movimento coral nacional.

Em consequência da grande repercussão do termo coro cênico, por todo o país, Marcos Leite, em festivais de músicas nos quais era chamado a lecionar, intitulava seu curso de coro cênico. (LUCATTO, 2023, p. 57)

Não à toa, Leite foi citado como referência e como interlocutor pelos três regentes entrevistados nessa pesquisa, além disso, existem menções e citações de Marcos Leite por toda a bibliografia especializada em arranjos corais e sobre música popular no ambiente coral, ainda que Leite nunca tenha tido foco de atuação em atividades acadêmicas e produzido extenso material bibliográfico na academia. Sua produção se voltou à dimensão da performance, mas sempre rodeada de bastante reflexão e por vezes flertou com produções de artigos, chegando inclusive à publicação de um método de ensino de canto brasileiro²⁴.

²⁴ “Em 2001, no Rio de Janeiro, Marcos Leite escreveu o Método de Canto Popular brasileiro, para vozes médio-graves e médio-agudas. O método é formado por vocalizes e canções, dividido em capítulos que exercitam o domínio dos intervalos, das segundas às oitavas. O destaque deste método, são as composições de Marcos Leite com letras de Celso Branco, para cada intervalo musical, mais grau conjunto.” (LUCATTO, 2023, p. 55)

Reconhece-se, portanto, a importância destes grupos e seu regente inovador Marcos Leite, que com certeza foi um dos líderes desse movimento do canto coral dos anos 1980. Existem outros trabalhos que analisam esse destaque da atuação do maestro, inclusive o mais recente deles e citado acima, Lucatto (2023), que realmente aprofunda e dá destaque a vida e obra de Leite. Dessa forma, como abordado inicialmente na introdução, o recorte temático e analítico deste trabalho, foi para estes três grupos que ainda não apareceram na pesquisa acadêmica e que ajudam a reunir e caracterizar a mudança nas práticas corais naquela época.

Estes grupos tinham funcionamento, formação, objetivos, sonoridade e repertório muito similares, e esta produção, quando colocada em conjunto, sintetiza as características e cenário coral/vocal da época. Foi possível ainda identificar uma linha de influência, sucessão e troca direta entre eles. Cantores do Cantolivre no início do grupo, assistiram concerto do Céu da Boca em São Paulo-SP e relatam o quão importante foi aquela referência naquele momento²⁵. Tiago Pinheiro, regente do grupo Beijo, cantou por alguns meses no Cantolivre e, ao sair do grupo, fundou o Beijo²⁶. Havia também troca de repertório entre os grupos – *Uva de Caminhão* (Assis Valente, arr. Paulo Malaguti), originalmente feita pelo Céu da Boca e *Inútil Paisagem* (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, arr. Vicente Ribeiro), originalmente feita pelo Cantolivre foram executadas mais tarde pelo grupo Beijo, dentre outras que serão mencionadas mais adiante.

A apresentação dos grupos será feita em ordem cronológica de surgimento e o destaque será para elementos da biografia desses grupos que corroboram para a análise a partir dos parâmetros que balizam este trabalho, mencionados na introdução: *Repertório, Vocalidade, Recursos Expressivos e Estratégias de difusão na indústria cultural*.

²⁵ Depoimento pessoal do Prof. Dr. Paulo Celso Moura, cantor do Cantolivre e orientador desta pesquisa.

²⁶ Isso também aconteceu com Jorge Ferreira, cantor do Cantolivre que, após sua saída do grupo, ingressou no Beijo.

4.1 CÉU DA BOCA

Figura 2 - Grupo Céu da Boca, segunda formação



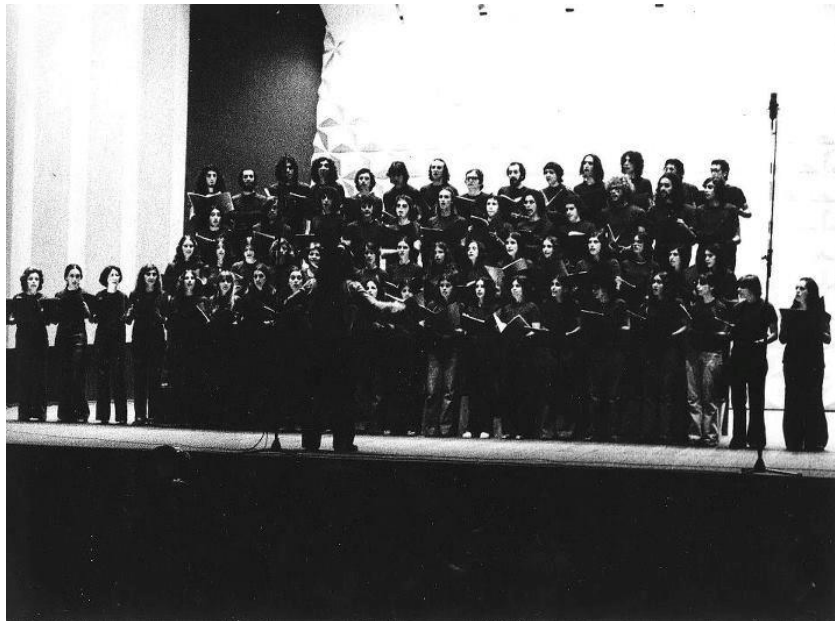
Fonte: Acervo pessoal de Paulo Malaguti (1980)

Grupo carioca, com formações que variaram entre 10 e 12 integrantes, que existiu de 1979 a 1984, surgido a partir do Coral da Pró-Arte, escola de música situada no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro capital. Jacques Morelembaum²⁷, com cerca de 20 anos de idade era o regente deste coro e professor da escola, que teve total identificação com os alunos, um pouco mais novos que ele. Anteriormente, o coro foi regido por maestros reconhecidos no meio musical, mas que não conseguiam trabalhar com aquela faixa etária:

nós tivemos, como maestros...primeiro foi o Koellreutter, e depois foi o John Neschling, super maestro também. E os dois não seguraram a onda dessa galera, dessa rapaziada [*sic*]. O Koellreutter perdia a cabeça com o falatório, coisa que o Jacquinho [Jacques Morelembaum] lidava bem por ser um de nós. (MALAGUTI, 2023)

²⁷ “Instrumentista. Arranjador. Regente. Produtor musical. Compositor. [...] Iniciou sua carreira artística como um dos integrantes do grupo musical A Barca do Sol. [...] Gravou em discos de inúmeros artistas brasileiros, como Tom Jobim, Caetano Veloso, Gal Costa, Milton Nascimento e Chico Buarque, entre outros, num total de mais de 400 gravações.” (JACQUES Morelembaum, 2021)

Figura 3 - Coral da Pró-Arte, regência de Jacques Morelembaum



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Malaguti (1983)

Nesse coro, reuniam-se muitos interessados naquela prática que hoje são profissionais atuantes na área da música em geral e da música coral, alguns destes nomes podem ser verificados na transcrição da entrevista com Paulo Malaguti concedida a este trabalho encontrada no apêndice B. Um núcleo desses cantores muito interessados naquela prática, passou a se reunir para fazer música juntos, na casa de Malaguti. A princípio, reuniam-se diferentes músicos para tocar instrumentos, cantar e jogar conversa fora, e aos poucos, a partir de 1978, foi surgindo a ideia de um grupo mais organizado, que, no início, cantava o repertório que praticavam no coro da escola.

Antes de seguir sobre o surgimento do grupo Céu da Boca, vale o aprofundamento acerca da figura de Paulo Malaguti, na época e até hoje conhecido como Paulinho Pauleira, entrevistado deste trabalho representando o grupo Céu da Boca. Arranjador, regente coral e multi-instrumentista nascido em 1959 no Rio de Janeiro-RJ, foi um dos fundadores do Céu da Boca, e do grupo Arranco de Varsóvia²⁸. Atualmente é regente e arranjador de diversos grupos

²⁸ “Grupo formado em 1994 por músicos e cantores com trabalhos solos anteriores. Em suas duas formações constam Paulo Malaguti (piano, teclado e voz), Rita Peixoto (voz), Soraya Ravenle (voz), Eveline Hecker (voz), Muri Costa (violão, bandolim, cavaquinho e voz), Cacala (voz), Andréa Dutra (voz) e Elisa Queirós (voz).” (ARRANCO de Varsóvia, 2021)

corais, além de integrante desde 2013 do MPB-4²⁹, um dos grupos vocais brasileiros de maior longevidade, fama e atuação na indústria cultural.

Não demorou para que aquele grupo de amigos que se reunia na casa de Malaguti passasse a produzir arranjos próprios de acordo com os interesses musicais de seus integrantes que buscavam inovação, e se aproximar do repertório que ouviam. Paulo Malaguti era um dos líderes do grupo, que organizava e conduzia os ensaios como um regente – ainda que o grupo funcionasse sem essa figura a frente nas apresentações, em alguns momentos de gravação em estúdio existia essa função – e relata que iniciou sua experiência na escrita de arranjos vocais com este grupo. Alguns dos arranjos de sua autoria que ouvimos nos álbuns do Céu da Boca e que são reconhecidos por regentes e cantores como arranjos corais icônicos e reproduzidos por muitos corais, como *Davilicença* (Moraes Moreira) e *Uva de Caminhão* (Assis Valente) foram alguns dos primeiros arranjos escritos por ele. Chico Adnet³⁰ também foi responsável por muitos dos arranjos do grupo e por grande parte da direção musical na ocasião da gravação dos discos que será abordada mais adiante. Malaguti revela que se inspirava muito nas ideias e novas linguagens de escrita que Adnet experimentava. Apesar dessa experiência no início de carreira com o Céu da Boca, Adnet seguiu um caminho mais distante da prática coral, ligado a produção musical no universo da canção com álbuns gravados e atuação na área de música publicitária, dessa forma, a entrevista deste trabalho se limitou a Malaguti por entender que este representa mais ativamente esse lugar de intersecção entre a prática coral e o universo da canção.

²⁹ “O histórico do grupo remonta a 1962, inicialmente com formação de trio, integrado por Ruy, Aquiles e Miltinho, responsáveis pelo suporte musical do Centro Popular de Cultura da Universidade Federal Fluminense (filiado ao CPC da UNE), em Niterói. A partir do ano seguinte, com a adesão de Magro [Waghabi], passou a atuar como Quarteto do CPC, com a seguinte distribuição de vozes: Ruy (1ª voz), Magro (2ª voz e direção musical), Aquiles (3ª voz) e Miltinho (4ª voz). Em 1964, com a extinção dos CPCs, Magro e Miltinho, na época estudantes de Engenharia, batizaram o conjunto como MPB-4 [...] No dia 8 de agosto de 2012, faleceu um de seus integrantes, Magro Waghabi, também responsável pelos arranjos vocais do grupo [...] Ao lado de Miltinho, Aquiles e Dalmo, em 2013 o cantor e tecladista Paulo Malaguti passou a integrar a nova formação do grupo, inaugurada em show de lançamento do CD “Contigo aprendi”, no Teatro Rival (RJ).” (MPB-4, 2021)

³⁰ “Cantor. Instrumentista. Arranjador. Compositor. Irmão de Mario Adnet (instrumentista, arranjador e cantor) e das cantoras Maúcha Adnet e Muíza Adnet. Iniciou sua carreira artística em 1979, como integrante do Céu da Boca, com o qual atuou até 1983. Com o conjunto, gravou os LPs “Céu da Boca” (1981) e “Baratotal” (1982), atuando também como arranjador, ao lado de Paulo Malaguti. Participou, ainda como integrante do grupo, de discos de outros vários artistas, como Chico Buarque & Edu Lobo (“Grande circo místico”), Nara Leão, César Camargo Mariano, Joyce, Elba Ramalho e Vinicius de Moraes (“Arca de Noé”). Com a dissolução do conjunto, em 1983, passou a atuar como artista solista, participando, como intérprete e arranjador, do LP “Afinidades”, de Pedro Caetano, e, como vocalista, de discos de Roberto Carlos, Daniela Mercury e Júlio Iglesias, entre outros. Compôs trilhas sonoras para peças teatrais.” (CHICO Adnet, 2021)

Dessa ânsia por criação de outras sonoridades e de dialogar com referências que surgiam no ambiente musical como um todo, contando com 11 cantores e cantoras, o grupo passou a produzir os arranjos e ensaiar de maneira mais organizada. No início, chegaram a fazer apresentações próprias e abrir shows de outros artistas. Na primeira dessas aparições, o grupo se chamava Desbundeto:

‘Desbundar’ era quando você se soltava, alucinava, enfim...aí, na primeira apresentação que a gente fez, tinha uma crítica...nossa! essa mulher...ela nos apresentou dizendo: ‘quem vai abrir o espetáculo da Barca do Sol, é um grupo com o pior nome que existe e se chama Desbundeto’. Aquilo deu uma brochada [sic] legal no grupo, nos reunimos e surgiu a ideia do Céu da Boca que hoje penso ser um ótimo nome, uma marca mesmo. Na época a gente nem tinha essa dimensão. (MALAGUTI, 2023)

Nessa primeira fase, grande parte do repertório que o grupo executava foi o mesmo que gravaram no final de 1980 e lançaram em seu primeiro álbum em 1981, com o título Céu da Boca, de selo independente posteriormente vendido para a Polygram.

Figura 4 - etiqueta do lado B do disco Céu da Boca (lado B)



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Malaguti (1981)

Esse lançamento representou um início promissor ao grupo, com visibilidade maior que grupos corais costumavam obter à época, normalmente restrita a eventos locais associados às instituições que mantinham os grupos. As apostas em produções independentes estavam cada vez mais presentes, e justamente pelo fato de o Céu da Boca atuar nessa intersecção entre um grupo vocal e um grupo coral, os veículos de mídia conseguiam lidar com aquela manifestação sem muitas adaptações. Na citação abaixo se encontra uma publicação do Jornal do Brasil em

1981. Numa coluna que funcionava como recomendações de shows e concertos com curadoria do Jornal do Brasil, se encontra a divulgação do show de lançamento do álbum *Céu da Boca*. Ali, é possível verificar a preocupação em nomear todos os integrantes do grupo, como se fazia à época com bandas e conjuntos instrumentais menores, e que normalmente não é verificada nas divulgações corais mesmo atualmente. Além disso, se verifica a menção ao Boca Livre³¹ - grupo vocal que naquele período estava em plena ascensão para um sucesso nacional e internacional – como uma tentativa de situar o leitor no gênero e tipo de música que a matéria se referia:

...outro momento da produção independente na quarta-feira: o conjunto vocal Céu da Boca lança seu primeiro LP, de impressionante garra e arrojada concepção de arranjos. Tal é a força do disco do Céu que pode repetir-se o fenômeno Boca Livre, grupo vocal que no ano passado, em produção própria, logrou ultrapassar as 80 mil cópias vendidas. O Céu da Boca é integrado pelas sopranos Veronica Sabino, Lidia Sacharny e Rosa Lobo, contraltos Maúcha Adnet, Marcia Ruiz e Paula Martins, também percussionistas, pelos tenores Ronald Valle (violão, bandolim e percussão), Dalmo Medeiros (viola e percussão) e Chico Adnet (violão, cavaquinho e percussão) e baixos Paulo Pauleira (piano, violão), e Paulo Roberto (baixo e percussão). Do show, que fica de quarta a domingo às 21h30 no Ipanema até dia 19, participa ainda o percussionista Marcos Amma. (“Em Cartas”, 1981)

Figura 5 - recorte da divulgação de show do Boca Livre com participação do Céu da Boca



Fonte: SHOW, sessão de indicação de shows do Jornal do Brasil (23 de agosto de 1980)

³¹“Grupo vocal e instrumental formado em 1978 por Maurício Maestro (contrabaixo e vocal), Zé Renato (violão e vocal), Cláudio Nucci (violão e vocal) e David Tygel (violão e vocal). Participou, nesse ano, do disco “Camaleão”, de Edu Lobo, excursionando com o compositor através do Projeto Pixinguinha. Lançou, no ano seguinte, o LP independente “Boca Livre”, que ultrapassou a vendagem de 100.000 cópias, com destaque para as canções “Toada” (Zé Renato, Claudio Nucci e Juca Filho) e “Quem tem a viola” (Zé Renato, Claudio Nucci e Xico Chaves). Participou, em 1980, do “Show do Primeiro de Maio”, realizado no Riocentro (RJ).” (BOCA Livre, 2021)

Em 1982, Céu da Boca lança seu segundo álbum intitulado *Baratotal*³². Dessa vez produzido desde o início com o selo da Polygram. Neste álbum, a cantora Lídia Sacharny não fez parte, e o grupo contou com 10 cantores.

O grupo Céu da Boca deixou de ser independente. Depois de estreiar com um trabalho independente e de altíssimo nível, o grupo assinou contrato e já está gravando o seu primeiro disco pela Polygram, seguindo os caminhos do veterano (?) e também ex-independente Boca Livre. Esperamos que o trabalho do Céu da Boca se mantenha no mesmo nível, o que é quase certo. (“SUPER Shopping”, 1982)

O repertório de ambos os discos mesclava peças de origens distintas: arranjos de canções populares contemporâneas recém-lançadas, como é o caso justamente do arranjo de Jacques Morelembaum de *Barato Total* música de Gilberto Gil lançada em 1974 no disco *Cantar de Gal Costa*, que inspira o título do álbum mencionado; ou de *Rouxinol* (Gilberto Gil e Jorge Mautner), terceira faixa do mesmo álbum, com arranjo de Paulo Pauleira, publicada originalmente no álbum *Refazenda* de Gilberto Gil, cujo lançamento aconteceu em 1975; verifica-se ainda arranjos de canções mais antigas como *Bumba no Caneco* de Getúlio Marinho e Orlando Vieira publicada originalmente em 1933 com interpretação de Luís Barbosa, e que no álbum do Céu da Boca conta com arranjo de Paulo Pauleira; além disso, no primeiro álbum se verifica a já mencionada presença de *Sabiá Coração de Uma Viola*, de Aylton Escobar, composição escrita originalmente para coro SCTB com *divisi*; e, ainda, verifica-se a presença de composições dos próprios integrantes do grupo. Algumas destas originalmente eram canções e ganham um arranjo para a formação do grupo, caso de *Clarissa* (composição de Paulo Pauleira e a faixa de maior sucesso do primeiro álbum), outras são peças que foram compostas já pensadas para a formação do Céu da Boca mais instrumental de sopro, caso de *Taxi-Girl* de Chico Adnet (faixa 7 do álbum *Baratotal*). Malaguti comenta justamente sobre a influência da participação de Chico Adnet:

No primeiro disco, tem o primeiro [arranjo] que ele trouxe que é um choro do Luís Eça, que é lindo, esqueci o nome agora [*Melancolia* - faixa 4]. Aquele *Bumba Meu Boi da Boa Hora* [faixa 2] também é dele, que tem aquela introdução de violão. Deve ter mais alguma. Aí no segundo disco tem o *No Jeito que O Diabo Gosta* que é incrível, e tem também a música dele, que eu achava de uma modernagem [*sic*] incrível, fiquei muito impressionado, o *Táxi-girl* [faixa 7 do disco *Baratotal*] [...] ele foi escrevendo pensando pro Céu da Boca mesmo. Já pensando naqueles sopros e tal. Eu não tinha a menor condição de fazer aquilo, lembro de ficar muito impressionado na época. (MALAGUTI, 2023)

Em todos esses casos, a formação que dava suporte para a escrita dos arranjos sempre partia do SCTB, com pelo menos dois cantores cantando a mesma linha melódica. Havia

³² Informações completas dos créditos desse disco podem ser encontradas no seguinte catálogo https://www.discogs.com/pt_BR/release/7811416-C%C3%A9u-Da-Boca-Baratotal (DISCOGS, 2024)

momentos de solos, e músicas em que se predominava outra formação, como o caso de *Clarissa* do álbum *Céu da Boca*, escrita apenas para vozes femininas. Mas, predominantemente, se verifica a formação SCTB com encadeamentos e estratégias de escrita associadas a uma sonoridade coral, no entanto, se verifica uma grande experimentação de fonemas e acompanhamentos em diferentes texturas vocais que evidenciam este lugar entre um grupo vocal e um grupo coral que o Céu da Boca operava.

Essas escolhas texturais dos arranjos encontradas nos dois álbuns representam também este equilíbrio de posicionamento mercadológico do grupo. Nota-se que em grande parte do repertório se privilegia a melodia acompanhada, as vezes por instrumental, as vezes por linhas vocais com fonemas instrumentais. Texturas contrapontísticas são encontrados apenas em alguns trechos do repertório. Além disso, as formações vocais e instrumentais, mesmo com predominância do SCTB, mudam e trazem variabilidade para os álbuns. Nota-se maior presença de arranjos *a capella* no primeiro álbum em relação ao segundo, mesmo assim, existe grande variedade de formações e instrumentações em ambos, que resultam nessas variações texturais de escrita, além de revelar este aspecto único e diverso da sonoridade do grupo, que tinha grande personalidade artística e ao mesmo tempo se aproveitava das possibilidades que o mercado musical da época proporcionava. Abaixo, uma relação de formação vocal³³ e instrumental dos dois álbuns que descreve o que foi comentado acima. A ficha completa com os nomes dos músicos atuantes em cada faixa do segundo álbum se encontra no link na nota de rodapé número 32.

Álbum Céu da Boca (1981), formações:

- **Uva de Caminhão** (Assis Valente), arr. Paulo Malaguti
SCTB *a capella* e batucada de boca;
- **Bumba meu Boi da Boa Hora** (Zé Rocha), arr. Chico Adnet
SCTB, violão, piano, baixo, bateria, percussão;
- **Luciana** (Alberto Rosenblit), composição e arranjo
SCTB com *divisi*, piano, oboé, violoncelo, viola, violino, contrabaixo, flautas;
- **Melancolia** (Luiz Eça), arr. Chico Adnet
SCTB com *divisi* (fonemas instrumentais, sem letra), piano, bateria;
- **Araguaia** (Dalmo Medeiros/João Fernando Viana), arr. Céu da Boca

³³ Considere S – soprano, Ms – meio soprano, C – contralto, T – tenor, Br – barítono, B – baixo.

TBrB (Dalmo Medeiros, Ronald Valle, Paulo Pauleira), violão, viola, baixo, bandolim, violoncelo, percussão;

- **Odeon** (Ernesto Nazareth), arr. Juca Filho
SCTB, pandeiro, violão 7 cordas;
- **Davilicença** (Moraes Moreira), arr. Paulo Pauleira
SCTB *a capella*, batucada de boca;
- **Clarissa** (Paulo Pauleira), composição e arranjo
SMsC (vozes femininas do grupo), violão, piano, baixo, bateria, flauta, percussão;
- **Sabiá coração de Uma Viola** (Aylton Escobar)
SCTB com *divisi*, percussão;
- **Arado** (Dalmo Medeiros), arr. Céu da Boca
TBrB (apenas um cantor por naipe), violão, viola, baixo, bandolim, percussão;
- **Injuriado** (Eduardo Dussek), arr. Paulo Pauleira
SCTB, violão de 7 cordas, cavaquinho, percussão.

Álbum Baratotal (1982), formações:

- **Barato Total** (Gilberto Gil), arr. Jacques Morelembaum
SCTB com *divisi*, baixo, bateria, percussão e guitarra;
- **Renda Branca** (José Renato/Xico Chaves), arr. Chico Adnet
SCTB com solo, violão, baixo, percussão, bateria, piano, viola, violino, violoncelo;
- **Rouxinol** (Gilberto Gil/Jorge Mautner), arr. Paulo Malaguti
SCTB com *divisi*, violão, baixo, bateria, percussão, piano;
- **Reencontro** (Fernanda Quinderé), arr. Chico Adnet e Paulo Pauleira
SCTB *a capella* – com regência de Jacques Morelembaum;
- **Bumba no Caneco** (Getúlio Marinho/Orlando Barbosa), arr. Paulo Pauleira
SCTB com solo, violão de 7 cordas, cavaquinho, percussão;
- **Domingo no Parque** (Gilberto Gil), arr. Céu da Boca e Lindenbergue Cardoso
SCTB com *divisi a capella* com percussão;
- **Taxi-Girl** (Chico Adnet)
SMsCT (apenas um cantor por naipe), saxofone alto, saxofone tenor, trompete, baixo, percussão, guitarra, piano;
- **Do Jeito que o Diabo Gosta** (Raimundo Marques/Sergio Habibe), arr. Chico Adnet
SCTB com *divisi*, baixo acústico, bells, percussão, viola, violoncelo;

- **Cheiro do Povo** (Lula Queiroga), arr. Paulo Pauleira

SCTB *a capella*, bateria e percussão;

Essas formações variadas e escolha de repertório híbrido não eram uma preocupação ou intensão artística primordial para o grupo. A partir da entrevista, e considerando-se o contexto de época, percebe-se que existia uma consciência de que aquela formação e aquelas escolhas de repertório, principalmente falando das faixas *a capella* eram inviáveis comercialmente e que não se tornariam *hits* de sucesso, no entanto, o grupo se preocupava mesmo em fazer o que acreditavam artisticamente. Tanto é verdade que num mesmo álbum coexiste música *a capella* SCTB com *divisi* e arranjos complexos, e músicas com grandes trechos de uníssono vocal e vasto instrumental. Malaguti fala sobre o sucesso da faixa Clarissa e como sentia a recepção do público em relação ao repertório:

Olha, aquilo não era pra ser um super sucesso. A *Clarissa* [faixa 8], que é minha música, esse realmente foi o grande sucesso do Céu da Boca, que tocou no rádio. É uma coisa delicada, quase infantil, fiz pra minha sobrinha que tinha nascido em 1978, e aquilo ali pegou. Tocou na Rádio Cidade, na época a grande responsável pelo sucesso do Boca Livre. Mas acho que de maneira geral, nossa música tinha muita informação pra ser um *hit*. Os arranjos eram muito complexos, era aquilo que a gente queria mostrar. As pessoas ouviam aquilo, ficavam interessadas, mas não conseguiam cantar junto, ou cantar em casa. Todas as coisas que eu fiz acabam indo para esse mesmo perfil. Naquele momento causava uma estranheza, e depois de muito tempo se reconhecia como algo legal. (MALAGUTI, 2023)

Acerca das características e escolhas vocais do grupo, Malaguti relata que não havia muito planejamento vocal em relação a sonoridade. Se respeitava o gesto vocal que estivesse de acordo com os gêneros musicais que escolhiam arranjar e interpretar, em especial o da MPB e se apostava na qualidade e características técnico-vocais dos cantores integrantes. No entanto, menciona que existia uma busca ativa pelo que chamou de “voz-branca” ao falar de uma sonoridade leve, predominantemente sem vibrato, que julgavam mais adequada ao repertório e ao gosto do grupo, sonoridade essa que foram estimulados a experimentar no coro da Pró-Arte alguns anos antes e que puderam explorar ao máximo no grupo.

Ao ouvir as gravações³⁴, verifica-se algumas características importantes de sonoridade. Por exemplo, o uso do soprano em registro médio-agudo constantemente, tipo de estratégia verificada com frequência em peças corais de diferentes períodos, mas que não se verifica com facilidade no canto popular, principalmente na atualidade. Isso se deve à origem e influência

³⁴ Álbum Céu da Boca (1981) - https://open.spotify.com/intl-pt/album/6WogUZzHo76kmNzYQ0EzMn?si=sDpP8O4fRhSXMvT3EA_65g
 Álbum Baratotal (1982) - https://open.spotify.com/intl-pt/album/5f0EbP6sap0oIuf2EG2zxI?si=OJxyWUUqS1y3_-c6DIJc5Q

coral do grupo, mas também pelas circunstâncias das características dos cantores e cantoras ali presentes. As cantoras do naipe de soprano do grupo tinham esta habilidade de articular com precisão e sonoridade leve, sem vibrato, mesmo nas regiões médio-agudas, os arranjadores do grupo sabiam disso e exploravam essa possibilidade na hora de escrever. Buscavam também referências na música popular com essa sonoridade, Malaguti menciona a gravação da Carmen Miranda de *Uva de Caminhão*, dizendo que era uma das inspirações:

O *Uva de Caminhão*, por exemplo, é um arranjo que passou por muitos corais. Precisa ouvir a gravação da Carmen Miranda cantando essa música, pra entender de onde tirei o arranjo. É de uma inteligência, de uma clareza, uma coisa linda. O instrumental que eu emulei no arranjo vocal, tentando imitar aquele som de clarinete antigo. Eu procurei imitar aquilo, a gente vai imitando as coisas que gostamos. Ouça ela cantando isso lá no agudo, de soprano. Cada vez tem menos isso na música popular. A Verônica Sabino fazia isso muito bem. (MALAGUTI, 2023)

Outra característica de vocalidade, é a escolha de timbre leve, muito articulado e com espaço de ressonância mais frontal, mesmo para as peças *a capella*. Era comum que grupos corais que executavam arranjos de música popular, principalmente com maior número de integrantes, acabassem optando por um espaço de ressonância mais vertical com mais harmônicos num tipo de técnica vocal mais associada ao canto lírico que permeava os grupos corais de maneira mais intensa. Esta escolha do Céu da Boca em apostar em uma vocalidade do canto popular brasileiro, associada ao fato de serem dois cantores, no máximo três por linha melódica, resulta em uma dificuldade de timbragem de naipe, ouvindo-se as vozes separadamente em alguns momentos, mas, novamente, o grupo atuava nessa intersecção de sonoridade coral e grupo vocal, portanto, não tinham a intenção de soar como um coro, ou como um grupo vocal, assumia-se essa sonoridade. Essa característica fica bastante evidente na faixa *Reencontro* (faixa 04 do álbum *Baratotal*, arranjo de Adnet e Malaguti).

No entanto, se por um lado este lugar híbrido que se encontrava o grupo agradava ao público próximo, principalmente de músicos e coralistas, por vezes esbarrava em críticas que precisavam encaixar aquela prática, aquela sonoridade e aquelas características sonoras em alguma classificação mercadológica possível. No trecho abaixo, verifica-se uma crítica encontrada no *Jornal do Brasil* em que é possível perceber o destaque dado para o fato de 11 cantores não terem uma sonoridade parecida com os grupos vocais que a jornalista buscava como exemplo, ficando o elogio da crítica apenas associado a peça cuja escrita se pressupõe uma sonoridade coral do repertório, além disso comenta sobre o preconceito do público que o grupo precisaria enfrentar já que os consumidores de música popular privilegiam astros individuais:

Irregular. O espetáculo que o simpático grupo Céu da Boca está apresentando no Teatro Ipanema tem momentos de arte irretocável, como o arranjo vocal perfeito em letra e música de Aylton Escobar, com instantes bem menos felizes como aqueles em que o extenso coral, nada menos que 11 pessoas, insiste em percorrer os caminhos já a saciedade explorados pelos Swingle Singers, Buenos Aires Ocho e outros similares do gênero. [...] Este saldo muito positivo nos permite ter paciência para o excesso de números vocalizados sem palavras, tipo Double Six, que sempre caem na cilada do onomaitopaco, com prejuízo para as melodias, e dos arranjos repetitivos. [...] Juntos tem a tarefa difícil de lutarem reunidos contra preconceitos comerciais, tipo público gosta mais de astros individuais do que coletivos, problemas de viabilidade econômica e tentação de carreiras solos. (DUTRA, 1981)

Quanto aos recursos extramusicais presentes na prática do Céu da Boca, foi possível constatar que realmente o embrião do coro-cênico e a ideia de um show que incluía recursos de outras linguagens artísticas também estavam presentes ali, apesar de não serem prioridade. Malaguti comenta que desde o primeiro momento havia um flerte com esses aspectos cênicos, mas de maneira desorganizada, despreocupada. A partir dos shows do segundo disco que o grupo desenvolveu uma parceria com um diretor cênico que trazia uma concepção ao espetáculo:

No primeiro disco a gente não se preocupou muito com isso não. A gente fazia nossas palhaçadas, cantávamos até *La Cucaracha*, passando um baseado [sic] pelo palco, brincando com isso do original da música mesmo. Mas tudo muito na brincadeira. Agora no segundo disco a gente chamou um diretor de teatro. Ele montou umas esquetes, ensaiamos tudo isso. Na época, eram as eleições de 1982, fazíamos umas esquetes com os candidatos a governador, tanto do Rio de Janeiro, como de São Paulo, tinha o [Paulo] Maluf e tudo. Não tínhamos um super posicionamento político, mas estávamos sendo levados pelo momento, era inevitável. (MALAGUTI, 2023)

Desde sua formação, o grupo mostrou foco de atuação voltado para a produção musical, aliado ao circuito cultural onde circulavam os grandes artistas da MPB. Como mencionado, antes de gravarem os discos, o grupo abria shows de outros artistas já com repertório similar ao que se apresenta nos álbuns lançados. Ou seja, desde o início, as estratégias e caminhos do grupo estavam alinhados a lógica de produção de artistas da indústria cultural, ainda que tenha começado de maneira independente, muito mais que alinhados ao circuito cultural coral. Existem mais materiais e referências deste grupo em relação ao circuito da grande mídia do que em relação aos circuitos de onde aconteciam os eventos corais. Um dos aspectos principais para que isso tenha ocorrido, foi a presença e atuação do produtor João Mário Linhares junto ao grupo. Linhares, nesta mesma época foi produtor do já mencionado Boca Livre, e assumiu a produção musical e executiva independente do Céu da Boca, depois se tornou empresário de ambos os grupos, numa relação de amizade e apoio para que as produções pudessem acontecer:

Para João Mário, produtor do Boca Livre e do grupo Céu da Boca, a produção independente é viável na base da amizade. Mas de uma despesa ninguém pode livrar-se: a da criação de uma firma, de um selo, para que comercialmente as produções atendam às exigências legais. João Mário explica que este tipo de firma necessita ter

a estrutura de uma empresa de pequeno porte [...] João Mário, exultante com o sucesso do grupo Céu da Boca, que vendeu em pouco mais de um mês cerca de 3 mil cópias, ressalta que o Boca Livre pode pagar pela tabela porque ganha mais dinheiro, mas que, de qualquer modo, os amigos são fundamentais. (DISCO, 1981)

A presença de um produtor e empresário por si só já demonstra uma diferença deste grupo em relação ao padrão verificado no cenário coral da época, mesmo atualmente. Grupos corais independentes normalmente fazem uma autogestão de sua produção dividindo tarefas entre os coralistas. A figura de um produtor, normalmente produtor executivo, pode aparecer em corais que funcionam a partir de alguma instituição pública ou privada. A presença e atuação de Linhares indica que o Céu da Boca realmente tinha essa inserção mercadológica.³⁵

Se, por um lado esse tipo de produção garantiu a exposição do grupo naquele circuito e garantiu visibilidade a esta sonoridade coral para a música popular, este mesmo funcionamento foi um dos responsáveis pelo fim do grupo. Malaguti relata que após a gravação do segundo álbum e o sucesso de seu lançamento, em 1982, foram surgindo alguns desentendimentos e necessidades particulares de alguns integrantes que acabaram saindo do grupo. Isto, somado a uma exigência de produção mais regular e quantitativa da gravadora acabou desestabilizando o grupo que encerra suas atividades em 1984.

O segundo disco foi um período difícil para mim, tinha sim algumas questões pessoais e desentendimentos. Depois desse disco, algumas pessoas resolveram sair do conjunto. Reconheço que agi até de forma infantil na lida com essas saídas. Hoje, vejo que ali era hora de o grupo diminuir realmente, ficar com menos pessoas e com uma cara mais profissional. O segundo disco também envolveu a gravadora e todas as cobranças que vem com isso, de produção e prazos, e na época, não me senti preparado praquilo. Eu, garoto mimado, não aguentei. Vi as pessoas saindo, a Verônica saiu, o Chico saiu, na época já tinha nascido o Marcelo [Adnet]. Ele me falou, preciso ganhar dinheiro, preciso ser músico...Aquilo ali [Céu da Boca] realmente não era para ganhar dinheiro, aquilo ali era para fazer música que a gente gostava. E todo mundo tem saudade disso, todo mundo tem saudade dessa sensação de estar fazendo música legal. Então, quer dizer, acho que isso está respondendo às duas questões. Como eu te falei, ali era a hora de profissionalizar o Céu da Boca, mesmo. Talvez diminuir. Você entra numa gravadora, você precisa fabricar sucesso. E essa engrenagem é uma coisa que “ergue e destrói coisas belas” - como diz o Caetano. (MALAGUTI, 2023)

Além da discografia própria e dos shows e participações já mencionados, o grupo Céu da Boca participou de uma série de festivais e temporadas em teatros, e, entre 1980 e 1984, acumulou participações em álbuns de outros artistas, foram eles: Nara Leão, Ivan Lins, Elba Ramalho, Kleiton e Kledir, Wagner Tiso, César Camargo Mariano e o álbum O Grande Circo Místico (Chico Buarque e Edu Lobo). Antes disso, a primeira participação do grupo já com este

³⁵ Por conta dessa relação de amizade e troca entre esses grupos através de seu produtor, Céu da Boca fez uma aparição no programa de Fernando Lobo na TVE invadindo a entrevista que acontecia com o Boca Livre. Ambos os grupos, Linhares e o apresentador do programa fazem piada com a semelhança dos nomes dos grupos e da sonoridade com que trabalham. Encontramos um trecho deste programa em um canal não oficial do Youtube - <https://www.youtube.com/watch?v=Jri60OZZCjY> (BOCA LIVRE, 2016)

nome na discografia, foi em um disco de comemorativo de festas de fim de ano de uma produtora chamada Adonis, edição de 40 anos da empresa, cantando peças corais de Heitor Villa-Lobos com letra de Manuel Bandeira.

Figura 6 - contracapa de álbum, primeira aparição do nome Céu da Boca em uma gravação



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Malaguti³⁶ (1979)

³⁶ Foto do item original.

4.2 CANTOLIVRE

Figura 7 - Grupo Cantolivre no Teatro FAAP, São Paulo-SP, última formação



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Celso Moura (1987)

Grupo coral paulistano, que existiu entre 1978 e 1988³⁷, atuante na cena vocal e coral do estado de São Paulo, com participações em festivais e concertos em outros estados brasileiros, até mesmo em países vizinhos, como Uruguai e Argentina. Ainda sem este nome, o Cantolivre nasceu a partir de um grupo de estudantes de música ligados a um conservatório musical no bairro Tatuapé, na zona leste de São Paulo-SP.

Thelma Chan, regente coral paulistana nascida em 1953, hoje atuante na área de educação musical e de coral infanto-juvenil no Brasil, era professora deste conservatório em 1978. Um pouco antes, Chan morou na cidade de Brasília-DF onde acumulou experiência atuando na Escola de Música de Brasília-DF regendo o coro infantil, e fazendo parte do Madrigal de Brasília regido à época por Levino de Alcântara. Quando retornou a São Paulo-SP, resolveu abrir uma turma coral naquele conservatório com objetivo de executar parte do repertório que entrou em contato em Brasília.

Quando voltei pra São Paulo, voltei muito mais madura, mas sabendo o que queria e montei um grupo coral naquele mesmo conservatório no Tatuapé. Isso em 1978. Esse coro começou a brilhar e chamar muita atenção, e pasme, as diretoras do conservatório, que foram minhas professoras, começaram a sentir ciúmes do coro. Resolvi sair com o coral. (CHAN, 2023)

³⁷ Ver à frente considerações sobre essas datas.

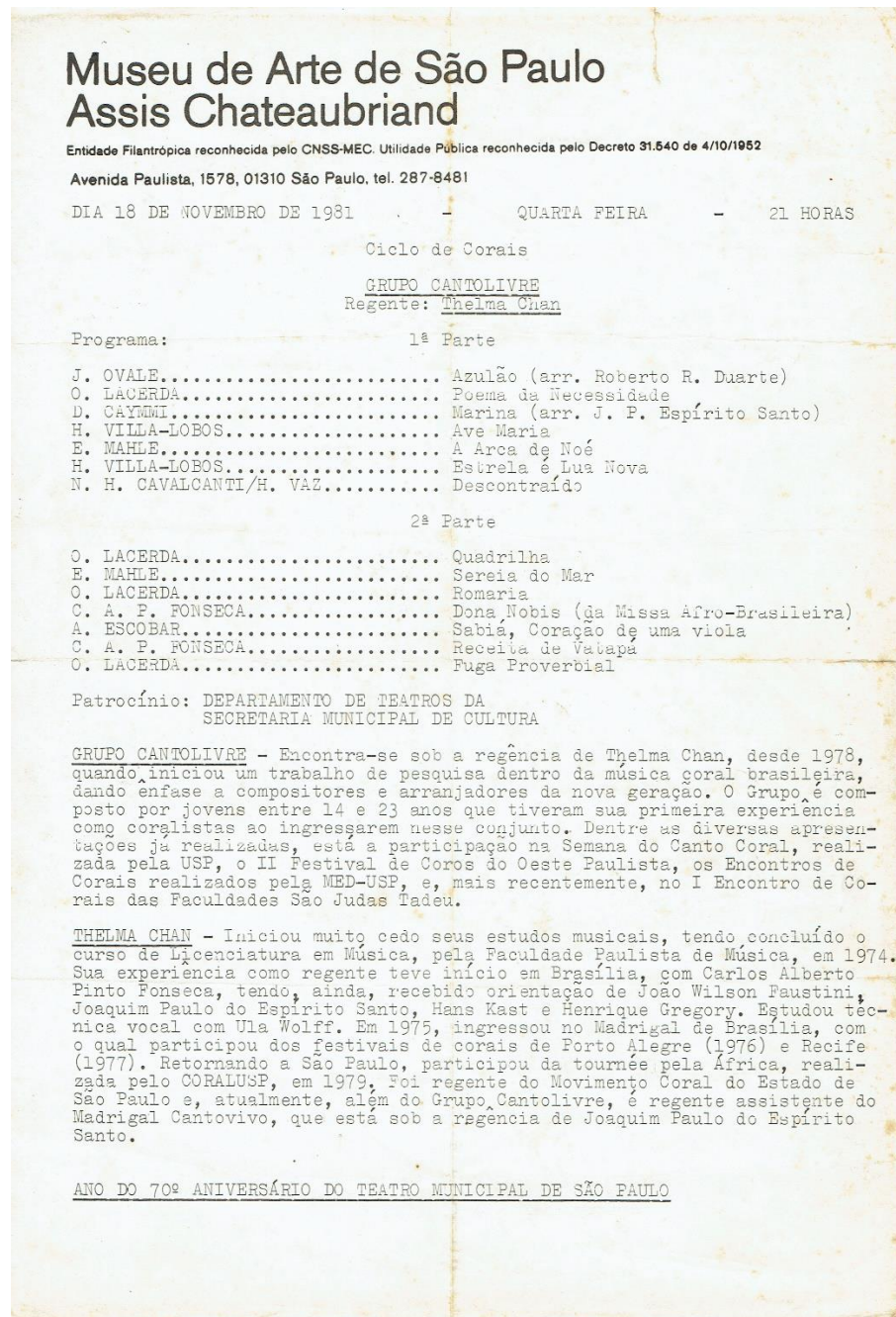
Essa desvinculação ao conservatório acontece em meados de 1979, quando este grupo independente é batizado de Cantolivre. O momento exato de origem do grupo não pode ser confirmado nem a partir da entrevista com a Thelma Chan, nem a partir dos registros de programas de concertos encontrados durante a pesquisa³⁸, justamente por conta dessa saída do conservatório e este início de prática independente, sem nenhum tipo de instituição ou patrocínio. Nessa nova configuração, o grupo continuou se reunindo e ensaiando, e aos poucos construiu a marca e o nome.

A maior parte dos descritivos do grupo em programas encontrados com data posterior a 1983, se referem à origem do grupo em 1981; no entanto, existe um programa de 18 de novembro de 1981 de um concerto realizado pelo grupo no MASP³⁹, já utilizando o nome Cantolivre, que menciona o início em 1978.

³⁸ Programas de concertos e fotos do grupo encontrados no acervo pessoal de Thelma Chan e de Paulo Celso Moura podem ser encontradas na pasta de arquivos deste trabalho cujo link de acesso se encontra na introdução.

³⁹ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Figura 8 - reprodução do programa do Ciclo de Corais do MASP, com participação do Cantolivre



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Celso Moura (1981)

Em uma outra fonte, na arte e nos créditos que se encontram na capa do álbum do grupo lançado na plataforma Spotify em 2021 por Thelma Chan com registros de época, menciona-se os trabalhos e existência do grupo de 1983 a 1990. Na entrevista concedida a este trabalho, Chan menciona que o grupo existiu de 1982 a 1989, provavelmente se referindo ao momento em que o grupo estava mais consolidado, inclusive existindo enquanto uma associação chamada Associação Cantolivre de Grupos Corais de São Paulo. Abaixo, encontra-se a transcrição de

uma carta escrita por Júlio Medaglia⁴⁰, presidente de honra dessa associação, comentando sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo e pela associação em 1983. Na pasta de arquivos deste trabalho, é possível acessar a reprodução da carta original com assinatura de Medaglia.

O grupo Cantolivre representa uma das mais criativas expressões sonoras do Brasil dos anos 80.

Todo período de crise, é período de grande criatividade. Quanto mais combalidas estiverem as finanças internacionais e os países do Terceiro Mundo arruinados, nós fazemos do canto coral o nosso grito – de alerta, consciência e alegria.

Quando o ser humano nasce, sua primeira reação é o grito.

Quando ele se torna adulto, ele disciplina essa sua primeira forma de expressão e energia natural.

A organização do nosso canto conjunto, representa, portanto, a contribuição à ilusão que temos, de que o ser humano, de vozes dadas e corações unidos, poderá aspirar por um futuro sensato – melhor.

Por isso, o canto é a nossa forma de amor e por isso ele é livre. (MEDAGLIA, 1983)

Nesse momento inicial, apesar de ter havido algumas mudanças de cantores, contando inclusive com novas vozes, essencialmente, o núcleo de participantes do coro eram ex-alunos de Chan do conservatório. Cantores jovens, “praticamente adolescentes”, segundo Chan, que por sua vez, tinha 28 anos de idade. Cerca de 20 cantores faziam parte desta primeira formação. Os ensaios do grupo aconteciam num salão no Tatuapé, aos sábados e domingos durante toda a tarde e nenhum dos cantores e cantoras, ou sua regente recebiam algum tipo de salário para aquele trabalho. Após o período em que esteve ligado ao conservatório, em 1982, o grupo já contava com a participação de diversas outras pessoas; em agosto desse ano a formação era a seguinte:

Sopranos – Ilka Maria Cintra, Liana Guimarães, Maria do Carmo Cintra, Meire Cristina Mendes, Nadia Maria Ambrosio, Virginia dos Santos.

Contraltos – Ivany Turíbio, Joecely Bonato, Marcia Kouri, Maria José Cintra, Silvia Nogueira, Zilma Ribeiro.

Tenores – Agnaldo Nicoletti, Alberto Ferezin, Fernando Ribeiro, Vicente Gosciola.

Baixos – Jânio Pereira, José Eduardo Flores, Paulo Moura, Ricardo Alves Carvalho, Roberto Barros Dias.

⁴⁰ “Nasceu em São Paulo, capital, no dia 16/4/38. Diplomou-se em regência sinfônica na Alemanha, na Meisterklasse da Escola Superior de Música da Universidade de Freiburg. Fez curso de alta interpretação sinfônica com Sir John Barbirolli, de quem foi assistente. Viveu na Alemanha por mais de 10 anos, atuando também na rádio e na TV, regendo algumas das mais importantes orquestras, inclusive na Filarmônica de Berlim. [...] Em sua passagem pela música popular, foi um dos fundadores do Tropicalismo. É autor do arranjo original da música Tropicália de Caetano [Veloso] que deu origem àquele movimento.” (BIOGRAFIA da cadeira nº3, 2023)

Neste mesmo ano, disputaram o 8º Concurso de Corais no Rio de Janeiro e foram vencedores, ao lado de outro grupo paulistano regido por Abel Rocha, chamado Umcoral:

O grupo Cantolivre não foi só um dos vencedores, mas um dos grandes sucessos no encerramento ontem do 8º Concurso de Corais no Rio de Janeiro, realizado de 6 a 10 de outubro na Sala Cecília Meirelles, em promoção do Jornal do Brasil, Funarte e Coca-Cola. Ele foi vencedor do grupo D (corais adultos de vozes mistas) junto com o grupo Umcoral, e ambos dividiram o prêmio de Cr\$160mil. [...] o grupo Cantolivre, que com 20 integrantes, idade média de 18 a 24 anos, veio de São Paulo para ganhar o concurso. Em dois momentos o grupo conquistou a plateia: o primeiro foi quando cantou *A Primeira Missa e o Papagaio*, de Oswaldo Lacerda, onde em alguns momentos se imitava um papagaio, o que provocou alguns risos do público. No segundo tempo interpretou a *Receita de Vatapá*, de Carlos Alberto Pinto da Fonseca, que em algumas horas mais parecia uma peça teatral musicada, o que entusiasmou a plateia, que aplaudiu antes do seu final. (GRUPO, 1982)

Cabe anotar aqui a efervescência do movimento coral no início da década de 1980, registrada em matéria da revista *Veja* que trazia referências não apenas a esse concurso, com destaque para o Cantolivre, como também a diversas outras iniciativas e grupos com atuação intensa. Vale ressaltar o enfoque dado justamente ao caráter híbrido da produção coral do Grupo Cantolivre.

Figura 9 - matéria da Revista Veja sobre eventos corais em todo o Brasil



Coral Cantolivre: boa formação clássica, canções bem-humoradas e efeitos teatrais para conquistar o público

Música

O canto das multidões

*Amadores ou profissionais, nas escolas
ou nas empresas, os conjuntos corais perdem seu ar sisudo
e conquistam adeptos por todo o país*

Com casas lotadas no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, o canto coral demonstrou, nas últimas duas semanas, que pode ser uma atração tão grande como um solista clássico ou um bom músico popular. Foi uma verdadeira maratona que, na Sala Cecília Meireles, por exemplo, manteve uma platéia presa e organizada em torcidas durante quatro dias, no 8.º Concurso de Corais do Rio de Janeiro, promovido pelo *Jornal do Brasil*, Coca-Cola e Funarte, encerrado no domingo, dia 10, com a consagração do conjunto paulista Cantolivre. Ao mesmo tempo, em Porto Alegre, o 7.º Festival Internacional de Coros lotava os 1 600 lugares do Salão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, durante cinco dias e, na apoteótica festa de encerramento, no dia 11, contou com

uma platéia de quase 2 000 pessoas. Finalmente, na semana passada, os mais importantes corais do Norte e do Nordeste reuniram-se em São Luís, de quarta a domingo, para o Festival Maranhense de Coros (VI Femaco).

Tal sucessão de eventos não foi simples coincidência: depois de longo período relegados a exercícios escolares e apresentações de rotina, os corais do país parecem sacudidos por um novo espírito, que tem devolvido ao público o prazer de ouvi-los. A primeira evidência dessa mudança é que a qualidade das vozes melhorou. Os repertórios ficaram menos repetitivos e já não se misturam frevos de Moraes Moreira e peças renascentistas do compositor francês Clement Janequin no mesmo pot-pourri sem um critério específico. A ousadia agora tam-

bém passou para o uso de recursos cênicos. As vetustas batas negras são frequentemente substituídas por alegres figurinos e a pose estática deu lugar a gestos soltos que não atrapalham o desempenho vocal.

Essa descontração, antes olhada com reservas pelos mais conservadores, foi premiada no 8.º Concurso de Corais do Rio de Janeiro. O primeiro lugar na categoria D, a mais significativa, que inclui corais adultos de vozes mistas, foi dividido entre os paulistas UmCoral, que fez uma apresentação sisuda, e o Cantolivre, que interpretou um repertório bem-humorado. Na canção *A Missa e o Papagaio*, parceria do compositor paulista Osvaldo Lacerda e do poeta Cassiano Ricardo, um dos coralistas chegou a imitar um papagaio. Em *Receita de Vatapá*, do maes-

Aos poucos, algumas saídas acontecem e o grupo fixa uma formação com 16 cantores que dura até o final de 1987. O material de registro em áudio que podemos acessar na atualidade foi gravado com esta formação de 1987⁴¹.

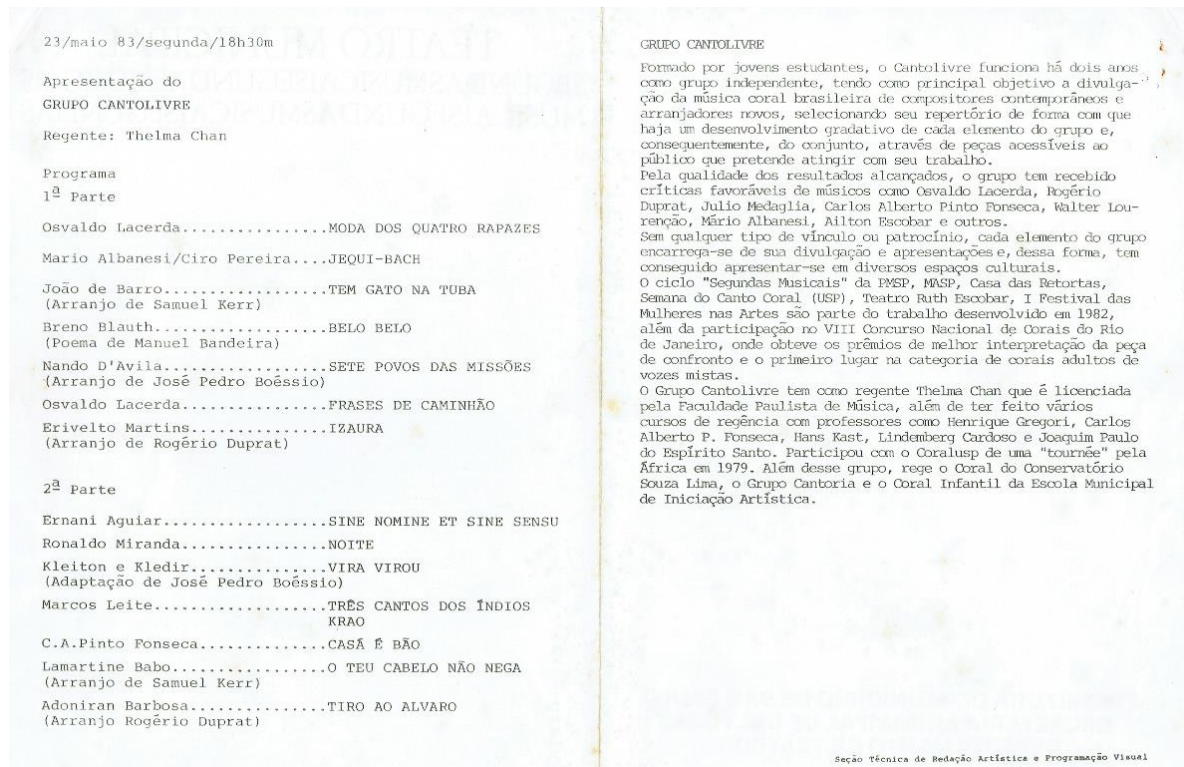
Quanto ao repertório executado, verifica-se através dos programas que este grupo realmente teve uma raiz sólida associada a música de concerto ou acadêmica, à época tratada como música erudita, e ao circuito cultural coral tradicional como um todo. Principalmente no início, existe um equilíbrio entre peças escritas originalmente para coro, e arranjos de música popular, com uma predominância pelas composições corais. Numa nota de programa da série Segundas Musicais do Teatro Municipal de São Paulo, realizado em 23 de maio de 1983, destaca-se que “o Cantolivre funciona há dois anos como grupo independente, tendo como principal objetivo a divulgação da música coral brasileira de compositores contemporâneos e arranjadores novos”. Osvaldo Lacerda, Ronaldo Miranda e Carlos Alberto Pinto Fonseca são compositores presentes neste programa e que aparecem recorrentemente em outros programas do grupo.

⁴¹ Thelma Chan reuniu algumas gravações do grupo Cantolivre executando arranjos *a capella* feitas em estúdio na plataforma Spotify (GRUPO CANTOLIVRE (A CAPPELLA), 2021).

Além disso, algumas dessas gravações e outras cedidas pelo Prof. Dr. Paulo Celso Moura de seu acervo pessoal estão disponíveis na pasta de arquivos deste trabalho.

Na plataforma Youtube, não se encontra material publicado pelo grupo. Existe, no entanto, à título de curiosidade e coincidência, material disponível de um grupo contemporâneo e quase homônimo chamado Canto Livre (com as palavras separadas), que atuou no estado do Rio Grande do Sul com proposta artística similar ao grupo Boca Livre, mencionado anteriormente, mas com arranjos de canções populares autorais, cantadas em uníssono com instrumental sempre presente, e alguns momentos de aberturas homofônicas. Neste link encontra-se o álbum completo lançado por eles em 1982 <https://www.youtube.com/watch?v=XU1-YD3bk-4> (CANTO Livre, 2017)

Figura 10 - programa da série Segundas Musicais do Teatro Municipal de São Paulo com participação do Cantolivre



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Celso Moura (1983)

Ainda neste concerto, aparecem como arranjadores os maestros Samuel Kerr e José Pedro Boéssio e até mesmo Rogério Duprat - figura fundamental para o movimento da Tropicália no final da década de 1960 - que escreveu os arranjos corais de *Tiro ao Alvaro* (Adoniran Barbosa) e *Isaura* (Erivelto Martins) especialmente para o Cantolivre. Estes fonogramas podem ser encontrados na pasta de arquivos deste trabalho. Esta ponte estabelecida com Duprat é um dos fatores que revela o quanto este grupo e o sentimento de época estavam alinhados em desfazer barreiras entre o erudito e o popular, ainda sólidas nos ambientes corais da época, e caminhavam para o entendimento de uma música coral brasileira mais abrangente em que os arranjos são parte fundamental.

Vale o destaque novamente para os cruzamentos de repertório entre os grupos-objeto desse trabalho. As músicas *Cheiro do Povo*, *Injuriado*, *Uva de Caminhão* e *Davilicença*, todas com arranjo de Paulo Pauleira e gravadas pelo Céu da Boca, faziam parte do repertório do Cantolivre recorrentemente ao longo de todos os anos de sua existência. Arranjadores paulistas como Samuel Kerr, Alexandre Zilahi e Damiano Cozzella compunham o repertório do grupo frequentemente, porém, após a participação do grupo em 1982 no mencionado concurso no Rio de Janeiro, Chan comenta que os arranjadores cariocas passaram a procurar o grupo e presenteá-

los com arranjos inéditos, para dar vazão e ver soar suas ideias. O diálogo entre os grupos e dos agentes culturais do entorno destes (arranjadores, regentes e cantores) era intenso, tanto que se verifica um exponencial aumento da quantidade relativa de arranjos no repertório do grupo ao passar dos anos e nomes como Fernando Ariani, Vicente Ribeiro e Marcos Leite aparecem com bastante frequência.

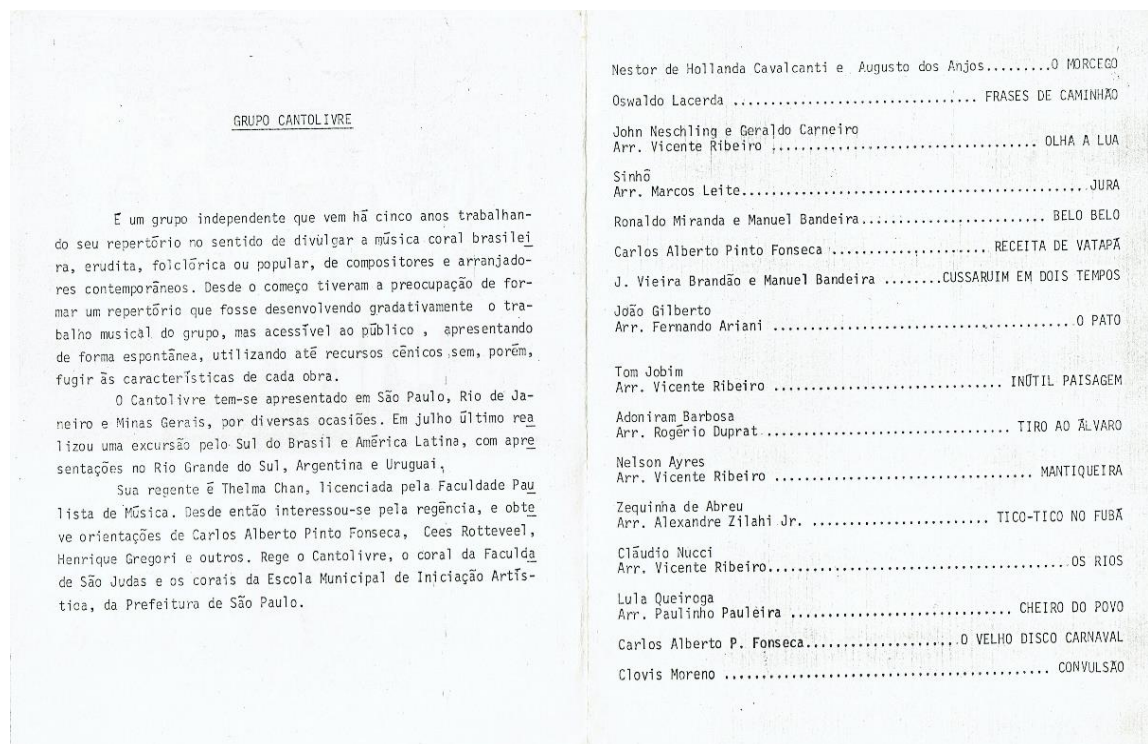
Eu tinha acabado de ter muito contato com o trabalho do Damiano Cozzella numa viagem que fiz com Benito Juarez e o Coralusp para a África, e depois que o Cantolivre foi para o Rio de Janeiro, começaram a aparecer muitos arranjadotes de lá oferecendo arranjos para nós cantarmos. Fernando Ariani e Vicente Ribeiro, por exemplo. Eram arranjos maravilhosos. O Cantolivre só cantava música de compositores brasileiros vivos, ou arranjos de arranjadotes brasileiros de MPB. Fizemos uma ou outra de compositores estrangeiros, mas para apresentações específicas. Nosso repertório era brasileiro mesmo. (CHAN, 2023)

Acerca das formações e texturas trabalhadas neste repertório, existe uma notável maioria de peças *a capella*, sejam composições corais ou arranjos, sempre na formação SCTB em alguns momentos com *divisi*. A presença de solos é rara, e normalmente não aparecem numa funcionalidade associada aos arranjos escritos para grupos vocais em que o solista é o principal responsável pela entrega semântica textual e musical. São solos curtos em momentos específicos que compõe apenas a variação do discurso textural. Existem algumas peças, como *Duas Lendas Ameríndias* (Heitor Villa-Lobos) que extrapolam a formação SCTB com mais vozes presentes durante toda a peça, não apenas como *divisi*, e algumas outras executadas com acompanhamento instrumental. No entanto, as gravações publicadas nos links acima citados, só apresentam peças *a capella*. Num outro programa que fez parte do projeto Segundas Musicais do Teatro Municipal de São Paulo, de agosto de 1982, a relação de músicos do Cantolivre apresenta instrumentistas de piano, contrabaixo, trompetes, flauta, cavaquinho e percussão. Neste concerto, na primeira parte se concentrou *Negro Spirituals*, e na segunda arranjos de música popular. No entanto, na análise do material como um todo, percebe-se que o foco de trabalho do grupo realmente foi mais associado às execuções *a capella*, diferente do Céu da Boca, e mesmo do Beijo que trabalharam com formações variadas resultando até em gravações de músicas com grandes trechos de uníssono e instrumental variado, mais associado aos grupos vocais, como mencionado anteriormente.

Essa presença cada vez maior de arranjos no repertório influenciou também no aspecto da sonoridade e da vocalidade praticada pelo grupo. Apesar de Chan ter uma formação bastante ligada à educação musical e alguns cantores e cantoras do grupo também terem tido acesso a um ensino formal de música, associado à música de concerto, as gravações disponíveis revelam uma sonoridade equilibrada, leve e associada às técnicas de canto popular brasileiro ainda que

soasse muito mais próximo de um coral tradicional, quando comparamos, por exemplo, ao Céu da Boca. Mais uma vez, a sonoridade estava associada às características dos cantores e cantoras ali presentes. O Cantolivre era composto por jovens, com voz naturalmente leve e inseridos no cenário consolidado da canção popular em busca de soluções criativas de sonoridade. O número de cantores por voz também influencia, uma vez que, por padrão, nas gravações que ouvimos são cerca de 4 cantores por naipe o que deixa menos exposto os timbres individuais e permitem maior homogeneidade, ainda sem prejudicar uma sonoridade associada ao popular e permitindo o reconhecimento de gestos vocais pertencentes a um “dono da voz”, discussão apresentada no capítulo 1 deste trabalho. Na reprodução de um programa de concerto a seguir, se verifica a maneira como o próprio grupo se colocava em relação a essa questão de sonoridade e repertório a partir da nota de programa:

Figura 11 - programa de concerto no Centro de Convivência Cultural Teatro Inverno com participação do Cantolivre.



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Celso Moura (1985)

É perceptível a preocupação com a timbragem dos naipes e entre os diferentes naipes. Não há como avaliar aqui o nível de intencionalidade dos cantores e da regente em relação a essa busca, mas um destaque acerca dessa vocalidade se dá para os naipes de vozes femininas,

no caso do Cantolivre as sopranos e contraltos⁴². Um momento em que é possível verificar com clareza o quão homogêneo era o timbre do naipe de sopranos, mesmo com gestos vocais interpretativos da música popular, é na gravação de *Brasil Pandeiro* (Assis Valente) com arranjo de Fernando Arianí, em que, após a introdução com fonemas instrumentais, a melodia principal é feita pelo soprano e o final da frase “chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor”, tem um melisma característico de interpretações solo que é executado com precisão pelo naipe como um todo. Analisando, no entanto, a gravação da já mencionada *Duas Lendas Ameríndias*, percebe-se que essa sonoridade mais leve e popular, fazia parte também de peças consideradas eruditas, executadas por corais tradicionais, assim como vimos com o Céu da Boca executando *Sabiá Coração de uma Viola*. Obviamente modificações de ressonância buscando mais espaço e harmônicos na voz são perceptíveis, principalmente no naipe dos baixos, mas ainda se reconhece a identidade vocal leve e popular do grupo. Num trecho da mesma matéria que publica a participação do grupo no concurso de 1982, se resume as intenções do grupo:

Segundo os integrantes do Cantolivre, a proposta do grupo é de um coral mais popular e livre, assim como a personalidade dos integrantes. O grupo foi criado para ser livre e não executar apenas música clássica, abrindo novo espaço para a música popular criativa. (GRUPO, 1982)

Chan discorre sobre este assunto ao comentar que a sonoridade vinha naturalmente de acordo com o que as peças apresentavam e que a harmonia vocal com características cariocas era uma das sonoridades que se buscava:

Muita cara de grupo vocal mesmo. Aquela harmonia carioca. Daquele jeito que você conhece. A harmonia carioca para coro soa diferente. Muito do repertório do Céu da Boca. Quando fomos pra lá [RJ], rolou uma paixão mútua, até um cantor nosso foi cantar lá, o Jorge, e rolou muita troca, a carioquice [*sic*] foi aumentando. O Cantolivre tinha muito desse som de harmonia carioca [...] não pedia nada em relação a sonoridade em si. Nós fazíamos muitos exercícios de técnica vocal, de confiança e interação e na hora do repertório a sonoridade eu pedia com a mão mesmo [...] acho que a peça já é o que ela é. Se você tiver com sua voz no lugar, tendo consciência de onde estão as vogais e consoantes na sua boca, vai funcionar. Aquela sonoridade já funcionava por si só. Aqueles 16, minhas pedras preciosas, resolviam tudo. (CHAN, 2023)

Essa busca por inovação no repertório, de maneira livre e criativa levou o grupo a experimentações em outras linguagens artísticas além da musical. Chan relata que no início movimentações cênicas estavam associadas a peças corais contemporâneas que sugeriam movimentações até mesmo na própria partitura, o que evidencia essa situação de época na busca

⁴² Não por acaso, o naipe de sopranos contava com duas irmãs (Ilka e Nenê Cintra) e uma prima (Lúcia Pacheco) que tinham o hábito familiar de cantarem em conjunto. Além disso, o naipe de contralto contava com Mazé Cintra, a terceira irmã e quarta prima. Provavelmente essa prática familiar e origem em comum ajudaram a composição da homogeneidade deste timbre.

por inovação e criatividade no discurso musical como um todo, que atravessou sem dúvidas o circuito coral. *Pirata* e *Casá é Bão* de Carlos Alberto Pinto Fonseca foram mencionadas por Chan como peças “mais de brincadeira” que permitiam movimentações.

Figura 12 - Cantolivre durante a execução de *Casá é Bão* de Carlos Alberto Pinto Fonseca, com figurino requerido



Fonte: Acervo pessoal de Paulo Celso Moura, sem data

No início, essas decisões de movimento ficavam a cargo da criatividade do próprio grupo, que sugeriam possibilidades de cenas e de figurino, mas Chan menciona que teve bastante contato com Reynaldo Puebla⁴³ à época, e posteriormente, quando passou a ter mais influência no cenário de coros infantis através da ARCI⁴⁴, esse contato teria se estreitado. Puebla é uma figura central para o movimento de coro cênico que se desenvolveu a partir daquela época, e segundo Chan, o Cantolivre foi um dos primeiros grupos com o qual Puebla trabalhou no Brasil, ainda que muito brevemente. Essas inovações e propostas cênicas apresentadas sempre eram destaque nos programas e chamadas para concertos, e em críticas de jornais e avaliações, como na matéria destacada acima.

⁴³ Ator e diretor de teatro argentino que veio para o Brasil e desenvolveu a linguagem de coro cênico no cenário paulistano e de outros estados brasileiros desde os anos 1980 e segue atuante, principalmente ao lado do regente Eduardo Fernandes no Coral Unifesp e do Laboratório Coral de Itajubá, evento coral em Itajubá-MG que reúne cantores e regentes de diversas partes do país em uma semana para construir um espetáculo coral cênico, dentre outros trabalhos.

⁴⁴ Associação de Regentes de Corais Infantis

Além disso, o Cantolivre também se aproximou de outros dois profissionais que mudaram algumas das concepções do grupo e que merecem destaque. Ilka Cintra, integrante do grupo, foi paciente fonoaudiológica de Mara Behlau – fonoaudióloga e pesquisadora da área de voz, com um trabalho detalhado sobre a higiene vocal no canto, e outras aplicações da fonoaudiologia ao canto coral. Ao mencionar o grupo que fazia parte como cantora, Ilka despertou o interesse de Behlau que iniciou um trabalho com o Cantolivre que posteriormente pode ter influenciado sua pesquisa de doutorado, e seus trabalhos subsequentes. Roberto Zimmer, terapeuta corporal, então marido de Behlau, também se aproximou do grupo na mesma época e desenvolveu um trabalho com exercícios de percepção corporal que influenciaram a atuação do grupo.

Ainda em relação aos posicionamentos no palco, Chan menciona que acabava atuando como regente, realmente à frente do grupo conduzindo as músicas apenas quando necessário. Peças que precisavam das entradas e interpretações eram regidas, e nas que era possível ensaiar e fazer sem regência, ela não ficava à frente do grupo. Menciona inclusive um momento do Cantolivre em que participaram de projetos com o Duofel⁴⁵ e com o Zimbo Trio⁴⁶ em que cantaram com microfones e sem regência.

Acerca da relação do grupo com o cenário da indústria cultural estabelecido à época, verifica-se que o Cantolivre esteve muito associado ao circuito coral, participando majoritariamente de festivais corais, encontros e concursos, porém, tinham a prática de alugar teatros com cobrança de ingressos, e cachês variados que garantiam a subsistência do grupo em si, mas não de seus componentes. Paulo Moura, professor orientador desta pesquisa e ex-integrante do grupo relata que chegaram a alugar um espaço de ensaio pela associação que se mantinha a partir deste funcionamento, sem patrocínios. Ou seja, apesar de não terem entrado em definitivo no circuito de gravadoras e publicação de fonogramas, como foi o caso do Céu da Boca, e que representava grande parte do funcionamento da indústria cultural da época, entende-se que o Cantolivre também movimentou um público bastante variado e que extrapolou o já mencionado público padrão dos corais daquela época. Ainda segundo relato de Moura,

⁴⁵ “O histórico do duo remete ao ano de 1977, quando os violonistas Fernando Melo e Luís Bueno começaram a tocar juntos. Em 1985, formaram o duo, que passou a acompanhar Tetê Espíndola. Nesse mesmo ano, atuou ao lado da cantora na interpretação de “Escrito nas estrelas”, tendo sido responsável também pelo arranjo da canção que venceu o “Festival dos Festivais” (TV Globo) [...] Celebrando 35 anos de carreira, apresentou-se, em 2013, no Studio RJ, dentro do projeto “Noite Jazzmania”. O espetáculo contou com a participação especial de Mauro Senise.” (DUOFEL, 2021)

⁴⁶ “Grupo instrumental formado por Amilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria). Ingressou no cenário artístico em 1964”. (ZIMBO, 2021)

foram atração musical de diversos programas televisivos: Perdidos na Noite (TV Bandeirantes), Café Concerto (programa do Zimbo Trio da TV Cultura), Primeiro Movimento (TV Cultura, com Júlio Medaglia), Programa do Flávio Cavalcanti (SBT) e Programa da Hebe Camargo (TV Bandeirantes). Infelizmente não foi possível encontrar registros destas participações disponíveis.

O grupo realizou ainda apresentações importantes que envolveram viagens com recursos próprios, vindos de produções variadas (venda de ingressos, venda de fitas cassetes na bilheteria dos shows etc.), o que ampliou a rede de contatos e influência deste grupo no circuito coral e fora dele. Teatro São Pedro de Porto Alegre-RS, Sala Cecília Meirelles no Rio de Janeiro-RJ e Palácio das Artes de Belo Horizonte-MG foram algumas das mais importantes salas em que o grupo esteve presente. Em 1985, fizeram ainda uma turnê pelo sul do Brasil, Argentina e Uruguai, também contando com recursos próprios e produção independente. Segundo relato de Moura, foi nesta turnê que Pablo Trindade Robalo, uruguaio, ativo arranjador do cenário coral atual, conheceu o trabalho do Cantolivre e passou a se interessar definitivamente por arranjos de música popular brasileira para coro.

A experiência do grupo com gravações em estúdio aconteceu em dois momentos. Em 1984, o grupo gravou no Estúdio Eldorado famoso estúdio à época que gravava grandes artistas de São Paulo e produziu uma fita cassete cuja reprodução caseira era vendida nos shows e apresentações. Em 1987, nos últimos anos da existência do Cantolivre, o grupo gravou no Estúdio Camerati, em Santo André – a maior parte das gravações disponíveis na pasta de arquivos e na publicação no Spotify fazem referência a esse momento⁴⁷.

Ao final do processo de gravação em 1987, ainda naquele estúdio, houve um desentendimento entre os integrantes. Segundo Chan, existia uma divisão acerca da continuidade do grupo para um caminho de profissionalização, que levou a saída de alguns dos principais integrantes. Chan seguiu com o grupo, com os integrantes remanescentes, por mais algum tempo, até meados de 1989-1990 – a data do final de suas atividades também não se encontra totalmente identificada. Um outro grupo formado por integrantes do Cantolivre, sem a presença de Thelma Chan, chamado TULE (Tubo de Livre Ensaio), funcionou ainda por cerca de 4 anos.

⁴⁷ A confirmação destes eventos se deu a partir de depoimento pessoal do Prof. Dr. Paulo Celso Moura, cantor do Cantolivre e orientador desta pesquisa.

4.3 BEIJO

Figura 13 - ensaio fotográfico do Grupo Beijo (1)



Fonte: Acervo Coralusp (1990)

O Grupo Beijo surgiu em São Paulo capital em 1987, como um grupo associado ao Coralusp. Teve participação ativa em diversos eventos de canto coral da universidade, mas também extrapolou a Cidade Universitária, participando de eventos corais e concertos no interior do estado de São Paulo, em outros estados do Brasil, e chegou a viajar para a cidade de Mendoza na Argentina para participar do Cantapueblo⁴⁸, em 1994. Além disso participou de gravações em estúdio, produzindo um álbum chamado “Guerrilheiros de Vila Buarque”. Outros materiais audiovisuais com gravações ao vivo de performances do grupo podem ser encontrados no Acervo Coralusp⁴⁹, além de estarem disponíveis pasta de materiais desta pesquisa.

O Beijo se destacou entre os grupos do Coralusp à época e acabou tendo um funcionamento parecido com grupos artísticos independentes, no sentido da liberdade de produção, concepção artística e público-alvo, mas sempre associado à estrutura do Coralusp.

⁴⁸ Festival internacional de coros sediado em Mendoza, com apoio do Ministério de Cultura e Turismo de Mendoza, Argentina. “*Cantapueblo nació en setiembre de 1989, en Godoy Cruz y a partir de 1993 logra su presencia en toda la provincia. Su primer gran objetivo fue poner en valor la música popular a través del canto coral. Cantapueblo promueve la integración de los pueblos del mundo. La idea de los organizadores, parafraseando a Víctor Heredia, es que “los pueblos que cantan siempre tendrán futuro”. Es reconocido como un festival pionero en Latinoamérica, por su originalidad, calidad artística y organizativa. Fue uno de los primeros proyectos donde se fusionaron la cultura y el turismo. También es uno de los proyectos que, nacido en Mendoza, logró exportarse el formato y ser tomado para su realización en otros países. Chile, Brasil, Ecuador, Venezuela y Panamá también fueron sedes.*” (¡CANTAPUEBLO Vive!, 2021)

⁴⁹ Acervo do Coral Universidade de São Paulo, disponível em https://coralusp.prceu.usp.br/?page_id=5196 (ACERVO, 2024)

Assim como o Cantolivre e o Céu da Boca, atuou fora do circuito coral tradicional, com aparições televisivas⁵⁰ (no programa Primeiro Movimento da TV Cultura e no programa Jô Soares Onze e Meia, entre outros) e participação em festivais de música e grandes shows musicais, algo que não era comum para grupos corais, principalmente os que tinham alguma vinculação institucional, já que estes não dependiam de grande exposição midiática, venda de ingressos, ou contratos com gravadoras para existir e não precisavam dessa exposição, a menos que tivessem essa intenção. Apesar de o discurso do Coralusp destacar que não existiam diferenças entre os grupos pertencentes à sua estrutura, o Beijo foi um dos únicos que conseguiu patrocínios externos para suas produções naquela época.

Recentemente, o Beijo se apresentou em Mendoza e Buenos Aires, na Argentina. De todos os corais da USP, o grupo regido por Tiago Pinheiro foi o que ficou mais conhecido, graças a gravação do CD *Guerrilheiros de Vila Buarque*. No entanto, Maria Teresa faz questão de frisar que todos tem a mesma importância. “Estão todos no mesmo horizonte”, diz acrescentando que patrocínios para novos CDs são bem-vindos. (O ESTADO DE SÃO PAULO, caderno “Seu Bairro”, matéria intitulada “Corais da USP põem a boca no mundo” de Verônica Dantas, 6 de dezembro de 1994).

Figura 14 - Grupo Beijo no Cantapueblo (Argentina)



Fonte: Acervo Coralusp (setembro de 1994)

O Coralusp é um programa de extensão universitária da Universidade de São Paulo que reúne grupos corais com diferentes regentes e repertórios. Como mencionado no capítulo 3

⁵⁰ O arquivo nomeado DVD 88 presente na pasta de anexos deste trabalho, reúne um compilado de gravações de algumas das participações do Beijo em programas de TV, o texto final dos créditos do vídeo descreve essas participações: “O Grupo Beijo atua desde 1987 como um grupo intérprete de canções populares brasileiras. O CD lançado em 1992 pelo selo Camerati recebeu três indicações para o Prêmio Sharp de Música, nas categorias de melhor disco, melhor arranjador e melhor grupo. As cenas de entrevistas contidas nessa fita retratam diferentes momentos da história do grupo. As apresentações musicais foram gravadas nos programas Jô Soares Onze e Meia (SBT/1991), Primeiro Movimento (Cultura/1993) e em show no SESC Consolação (Flying Head Video/1994)”

deste trabalho, foi criado por Benito Juarez e Luiz Visconti em 1967. Neste início, era chamado Coral Universitário Poli-Enfermagem, e em março de 1971 foi incorporado à reitoria da universidade, se tornando o Coral Universidade de São Paulo - Coralusp. Passou a integrar oficialmente os programas da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP (PRCEU-USP) em 1989, e conta atualmente com 650 coralistas, distribuídos por 13 corais e 3 oficinas corais, dirigidos por 7 regentes⁵¹.

Desde o início, o Coralusp é referência na prática vocal no estado de São Paulo, principalmente considerando a prática de arranjos de música popular. Como discutido no capítulo 3, naquele momento e nas décadas seguintes, um dos motes para o uso de canções populares nos coros estava relacionado a uma motivação política clara que encontrava eco nos estudantes e comunidade em torno da universidade, que compunham o coral. O Beijo se forma e atua num contexto de redemocratização onde esse histórico da MPB engajada tinha bastante influência, mas a abertura para novas linguagens e experimentações era a busca artística geral, como veremos a seguir.

O Coralusp entrou no mercado com música brasileira. A marca registrada com Benito Juarez que é o fundador do coral e atualmente o diretor artístico, foi justamente incluir no repertório de um coro, música brasileira. Além do repertório tradicional erudito habitualmente cantado, nós cantamos música popular. Isso imprimiu uma linha diversificada do repertório do coral. (STARZYNSKY, 1988)⁵²

Nessa estrutura do Coralusp, existem grupos que foram formados antes da criação do Coralusp em si, como é o caso do XI de Agosto, da Faculdade de Direito da USP⁵³; outros criados mais recentemente, e grupos já extintos. Cada um desses tem uma proposta de repertório

⁵¹ Os dados históricos e estatísticos do Coralusp estão disponíveis no site oficial https://coralusp.prceu.usp.br/?page_id=4624 (O CORALUSP, 2024)

⁵² Helena Starzynsky, coordenadora artística e regente assistente do Coralusp em 1988 em entrevista após apresentação ao vivo do Grupo Beijo no programa Primeiro Movimento da TV Cultura. (DVD 01 – 23m58s)

⁵³ O Coral XI de Agosto foi criado em 1959. A partir de relatos concedidos gentilmente pelo maestro Eduardo Fernandes encontramos um programa do concerto de abertura da temporada de 1995 do Coralusp, no Teatro Municipal de São Paulo que diz: “Fundado em 1959 pelo maestro David Reis na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, teve como regentes Roberto Zeidler, Zwinglio e João Faustini e Jonas Christensen. Em maio de 1986 passou a integrar o Coralusp e desde então é regido por Eduardo Fernandes.” (disponível na pasta de anexos).

No encarte do álbum Coral Acadêmico XI de Agosto, lançado em 1963 também se encontra um pouco da história deste grupo: “A música sempre foi uma constante entre os acadêmicos da Faculdade de Direito da USP; desde os tempos de São Paulo das serestas, dos lampiões de gás e da garoa, revelou-se o pendor musical dos moços da Academia. Por diversas vezes foi tentada a unificação das qualidades artísticas desabrochadas nas “Arcadas” em um grupo coral, sem contudo, por razões diversas, haver surtido efeito as primeiras experiências. Somente em meados de 1959, quando o grupo de moços e moças do “Velho Casarão do Largo São Francisco” resolveu convidar o Dr. David Reis para organizar um coral, foi que a ideia tomou corpo, ganhou vulto, projetou-se no meio acadêmico e extravasou por toda a Escola.” (encarte de álbum lançado em 1963 pela “Discos Copacabana”, reprodução disponível na pasta de anexos).

diferente, o que dá uma variedade de sonoridade e funcionamento ímpar ao Coralusp. O Grupo Beijo foi um destes grupos que existiu por cerca de 10 anos a partir de 1987, por iniciativa de Tiago Pinheiro.

Nascido em São Paulo-SP em 1967 (curiosamente no ano de criação do Coralusp), Tiago Pinheiro é clarinetista, cantor e regente coral que atualmente trabalha em dois importantes grupos corais do estado de São Paulo – Coral Jovem do Estado e o próprio Coralusp, no grupo Andante. Em 1985, quando Pinheiro completou 18 anos, abriu-se uma vaga para regente do Coralusp. Benito Juarez, fundador do Coralusp e pai de Tiago Pinheiro pediu para que o filho assumisse aquela vaga. Pinheiro estudava música desde os 7 anos de idade e cantava no coral desde os 15 anos, conduzindo ensaios de algumas formações menores do coral, ou ensaios de naípe. O grupo que Pinheiro assumiu se chamava Indaka, regido anteriormente por Roberto Casimiro. Este grupo funcionou como porta de entrada de Pinheiro no Coralusp e, dois anos mais tarde, um núcleo de cantores deste coro formou o Beijo.

Pinheiro relata que a criação do Beijo se deu a partir de uma ânsia por fazer música de alta performance, com uma formação reduzida, mais camerística, onde fosse possível explorar ao máximo as qualidades de cada cantor. Aquele núcleo de cantores do Indaka se somou a outros cantores e estudantes, tão jovens quanto Pinheiro, e surgiu a primeira formação do Beijo, já atrelada ao Coralusp, com cerca de 16 cantores. O grupo ensaiava 10 horas por semana, contando inclusive com os sábados, e era formado por estudantes da USP de variadas áreas, não só da Música. Durante algum tempo, Pinheiro regeu os dois grupos, Indaka e Beijo, mas aos poucos renunciou ao primeiro, para se dedicar apenas ao segundo. “O Beijo foi um derivado sim [do Indaka], porque eu regi o Indaka em 1985 e 1986, depois tive um tempo em que regi o Indaka e o Beijo, depois eu quis me dedicar só ao Beijo.” (PINHEIRO, 2023)

O repertório executado pelo Beijo em seu primeiro ano de existência, 1987, foi de peças corais eruditas brasileiras majoritariamente do século XX. No entendimento de Pinheiro naquele início, o repertório “complexo e de alta-performance” estava relacionado a essas composições e este era o objetivo principal do grupo. No entanto, existia uma preocupação e concepção coletiva em torno dos objetivos e dizeres artísticos do grupo, que não girava apenas em torno das pretensões de Pinheiro e a partir do segundo ano, foi consenso que o grupo passaria a executar e encomendar arranjos de música popular. Mais uma vez, podemos associar essa tomada de decisão coletiva ao contexto de época em que a música popular tinha importância e inserção acentuadas na faixa jovem universitária como forma de expressão e o grupo se inseriu neste contexto, estimulados também pelo histórico do Coralusp, principalmente associado a

Cozzella que liderava este movimento de escrita de arranjos à época, mas extrapolando esta referência com arranjos e composições próprias.

No primeiro ano do Beijo, em 1987, a gente fez um repertório todo erudito brasileiro. Fizemos Salmo 50 do Widmer, peças do Ronaldo Miranda, era um repertório bravo [*sic*] mesmo. Ensaíamos muito, e cantamos pouco. Aquele repertório foi gestando os grupos aos poucos, mas a partir do segundo ano, como era um grupo menor, as pessoas iam se colocando mais em relação às decisões do grupo, acabava sendo quase que um colegiado mesmo. Tanto que essa coisa de ir pra música popular e ficar só nessa música, não foi um voto meu na época. Foi um consenso do grupo. [...] Tínhamos também vontades e umas demandas de fazer arranjos. Cheguei a sentar e dividir alguns arranjos com o Cozzella, comentando e pedindo algumas coisas. [...] voltando na coisa da estrutura e do repertório, tinham uma certa centralização no que eu levava, mas tinham demandas do grupo, composições de alguns integrantes, esquetes e tudo mais. (PINHEIRO, 2023)

Essa tomada de decisão de inserir a música popular no repertório abriu um leque de sonoridades e experimentações que encantou o grupo e seu regente naquele momento. Pinheiro relata uma vontade e uma procura por sonoridades e vocalidades mais atualizadas e de acordo com o que se verificava na indústria cultural da época, enquanto nos coros, incluindo outros grupos do Coralusp regidos por seu pai, ainda se fazia presente uma estética vocal de cantores da Era do Rádio.

Esse mundo coral é muito presente na minha vida. O Benito [Juarez] fundou o Coralusp no mesmo ano em que eu nasci, 1967. E quando eu nasci, eu cheguei em casa, e fui recebido com o coral cantando. Essa memória do coral cantando dentro de casa é muito presente pra mim. Aquele coral que meu pai [Benito Juarez] regia com vozes muito líricas. Naquela época, esse fenômeno da Bossa Nova ainda estava surgindo, as pessoas cantavam como seus avós, pais, e os cantores do rádio. Estávamos começando a ouvir aqueles novos jeitos de cantar com a Gal [Costa], Nara Leão, [Maria] Bethânia. As pessoas ainda tinham essa coisa de voz bem amplificada, muito projetada. Tenho muito essa sonoridade na lembrança. Mas, ao mesmo tempo, sempre tivemos, eu e meu pai, lados muito antagonistas, durante toda a vida. Meu pai era dessa tradição do concerto. Dizia que se aprende fazendo o que se ouve nas grandes salas. Eu tenho uma boa parte minha que tem essa percepção, mas por vários motivos, acabei chegando naquela praia da performance historicamente orientada, chamada de música antiga e depois na música popular. (PINHEIRO, 2023)

Essa busca por uma vocalidade diferente em relação ao que vivia desde criança no ambiente coral, levou Pinheiro e o Beijo a uma reflexão sobre novas referências de sonoridade. Cantolivre, Céu da Boca e os grupos de Marcos Leite foram citados por ele na entrevista e balizaram o trabalho do Beijo em aspectos sonoros, estéticos e de produção:

Essa prática também chegou na minha prática vocal. Quando conheci o Cantolivre, nessas semanas de canto coral do Coralusp, fiquei fissurado. Eu ia assistir muitas apresentações deles, uma sonoridade super diferente, já um pouco nesse antagonismo do lirismo todo que eu conhecia. As irmãs Cintra, Paulão [Paulo Moura], todo aquele pessoal ali, a condução da Thelma [Chan], tinha um pouco esse oriente desses grupos do Rio [de Janeiro], dos grupos vocais e tal. Enfim, os trabalhos do Marcos Leite...propostas alternativas que me identifiquei muito, acabei mergulhando mesmo. (PINHEIRO, 2023)

Nas gravações encontradas com performances do Grupo Beijo, assim como no Céu da Boca e no Cantolivre, também foi possível identificar uma vocalidade muito associada às características vocais disponíveis nos cantores e cantoras que fizeram parte do grupo à época, no entanto, é possível perceber no Beijo que algumas escolhas eram feitas de acordo com uma concepção estética de sonoridade desejada e referenciada, ou seja, já buscando uma semelhança e interlocução com os grupos anteriores. Esta característica fica clara na interpretação de *Barato Total* pelo Grupo Beijo no Cantapueblo na Argentina em 1994⁵⁴, mesmo arranjo escrito e executado pelo Céu da Boca alguns anos antes; também se verifica clara referência de repertório e sonoridade na interpretação do Beijo de *Inútil Paisagem* (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), arranjo de Vicente Ribeiro, que foi executado pelo Cantolivre em diversos programas⁵⁵ anteriormente. Além disso, este ponto é reforçado no trecho da entrevista abaixo, em que Pinheiro comenta acerca das escolhas de timbre e vocalidade que tomava ao conduzir o grupo, respondendo à pergunta de como era decidida a interpretação de sopranos cantando melodia principal de determinada canção na região médio-aguda, utilizando como exemplo o Cantolivre e um outro grupo similar aos grupos-objeto, do Rio de Janeiro, chamado Coro Come:

Acho que isso tem a ver com as influências mesmo. O Ultrabofe, por exemplo, era do repertório do Coro Come. Além disso, prestamos muita atenção nos cantores populares da época. Tetê Espíndola, por exemplo. Essa geração de São Paulo, Ná [Ozetti] com aquele jeito de cantar mantendo muito a articulação. O Cantolivre fazia isso muito bem também, principalmente com as irmãs Cintra, que timbravam muito bem. Nós [no Grupo Beijo] trabalhávamos muito essa questão do timbre. (PINHEIRO, 2023)

Coro Come foi um grupo carioca associado ao regente Eduardo Lopes, de muita influência no trabalho do Beijo, e que teve um funcionamento parecido com os grupos-objeto. Por ter relativamente menos produção que os grupos selecionados para este trabalho e pouca ligação com o Céu da Boca e o Cantolivre, se optou por não o selecionar para esta pesquisa, mas destaca-se que seu regente, Eduardo Lopes teve grande parceria com a produção do Beijo. Escreveu encomendas de arranjos e viajou a São Paulo para montar um espetáculo assinando a direção musical do Beijo em parceria com Tiago Pinheiro, aproximadamente em 1990. Vale mencionar que em 1993 Pinheiro teve uma outra parceria na direção musical do Beijo, dessa vez com Marcos Ferreira.

Na verdade, todo mérito deste trabalho que está rolando agora é mérito do meu amigo Tiago Pinheiro [...] mas na verdade, eu acompanho o trabalho do Beijo tem muito

⁵⁴ Arquivo DVD 74 (35m40s). Interpretação de Barato Total (Gilberto Gil), arr. Jacques Morelembaum

⁵⁵ Ambas as interpretações podem ser encontradas na pasta de anexos deste trabalho. Arquivo *Inútil Paisagem*, na pasta Audiovisual, dentro da pasta Material Grupo Cantolivre e arquivo DVD 39 (47m44s), na pasta Audiovisual, dentro da pasta Material Grupo Beijo, para a interpretação do Beijo.

tempo, eu sou do Rio, e eu acho que houve um certo paralelismo entre o meu trabalho no Rio e o trabalho do Beijo aqui. Eu trouxe [para São Paulo] um grupo que eu tinha no Rio chamado Coro Come, eu acho que a maioria do pessoal assistiu e gostou e o trabalho começou a ficar de uma certa maneira irmão nesse sentido. O Coro Come acabou tem mais de 4 anos e o Beijo continuou esse trabalho e hoje em dia eu acho que a coisa está em outro lugar, de uma forma diferente. E, a partir desse ano, em que eu estou começando a trabalhar com eles, a gente está começando a confeccionar o espetáculo novo. Esse espetáculo que está em cartaz agora, é justamente esse que o Tiago falou, e que está sendo preparado a três anos. Mas agora, pro segundo semestre a gente tá tentando atacar o espetáculo novo que vai se chamar “O Truque dos Espelhos (LOPES, 1990)⁵⁶

Figura 15 - ensaio fotográfico do Grupo Beijo (2)



Fonte: Acervo Coralusp [1990]
Tiago Pinheiro (à esquerda) e Eduardo Lopes (à direita)

Não foi possível encontrar publicação digital dos fonogramas do álbum *Guerrilheiros de Vila Buarque* gravado pelo Beijo em 1991 pelo estúdio Camerati, e lançado em 1992, em São Paulo, estando disponível apenas em mídia física. Na pasta de arquivos disponibilizada com materiais encontrados neste trabalho, no entanto, é possível encontrar registros de interpretações ao vivo de alguns dos arranjos que estão presentes no álbum, as observações em relação a vocalidade e repertório do Grupo Beijo foram feitas também a partir desses registros. A seguir, a lista de créditos dos fonogramas apresentados no álbum com as formações respectivas:

⁵⁶ Eduardo Lopes em entrevista ao programa de rádio *Bandeirantes Boa Noite*, 1990, DVD 39 (1h16m07s)

Álbum – Guerrilheiros de Vila Buarque (1992)⁵⁷:

- **Ai que Saudade d'ocê** (Vital Faria), arr. Roberto Rodrigues
SCTB *acappella*;
- **O Último Blues** (Chico Buarque), arr. Vicente Ribeiro
SCTB com *divisi*;
- **Viver de Amor** (Toninho Horta/Fernando Brant), arr. Vicente Ribeiro;
- **Inútil Paisagem** (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), arr. Vicente Ribeiro
SMCTBrB *a capella*;
- **Vrap** (Marcos Ferreira)
solo de Cecília do Val (voz), Marcos Ferreira (flauta);
- **Fais-moi Mal, Joni!** (Boris Vian), arr. Eduardo Lopes
SCTB com solos de Denise da Matta, Cacília do Val e Luciano Simões;
- **A Mesma Rosa Amarela** (Capiba/Carlos Pena Filho), arr. Damiano Cozzella
SCTB *a capella*;
- **Onde o Sol Bate e Se Firma** (Luiz Melodia, arr. Eduardo Lopes)
SCTB *a capella*;
- **Céus do Haiti** (Fabrício de Oliveira), arr. Eduardo Lopes
SCTB, bateria eletrônica e solos de Mônica Vasconcelos e Tiago Pinheiro;
- **O Pato** (Jaime Silva/Neuza Teixeira), arr. Fernando Arianí
SCTB *a capella* com *divisi*;
- **Guerrilheiros da Vila Buarque** (Marcos Ferreira, texto de Antônio Lizárraga, Bertold Brecht e Castro Alves)
SCTB e guitarra elétrica;
- **O Ultrabofe** (Helga Mater, arr. Eduardo Lopes)
SCTB *a capella* e solo de Silvia Cueva;
- **Under Ice** (Kate Bush, arr. Eduardo Lopes e Eduardo Xavier)
viola, violoncelo, solista, SCTBrB.

Os músicos e cantores que fizeram parte deste álbum foram:

Sopranos – Cecília do Val, Monica Vasconcelos, Patrícia Villas Boas, Silvia Cueva;

Mezzo sopranos – Denise Matta, Elisabeth Amin;

Contralto – Geny Van Sluytman, Renata Celani;

Tenores – Marcos Ferreira, Rene Misumi;

Barítonos – Luciano Simões, Tiago Pinheiro;

Baixo – Renato Schroter;

Percussão - Paulo Dias;

Produzido por Marcos Ferreira e Claudio Lucci.

⁵⁷ A reprodução do encarte original do álbum, com as letras das canções e os créditos respectivos pode ser encontrado na pasta de arquivos deste trabalho.

Ainda sobre a escolha de repertório presente nos materiais do Beijo, em consonância com os outros grupos-objeto, é possível identificar uma predileção por uma variedade de gêneros musicais para compor um álbum ou um concerto ao vivo. Era comum que artistas do universo da canção popular que se apoiavam em apenas um gênero musical de identificação e composição, ou que cantavam somente canções de própria autoria – um intérprete de samba que não gravava outros gêneros, por exemplo. Na prática coral, tanto na prática de música coral, como na de arranjos populares da época, era predominante a escolha por uma variedade de gêneros, ritmos e épocas em um só concerto. Como mais um aspecto da formação híbrida do repertório do grupo, numa fala de um dos integrantes, numa matéria sobre o lançamento do álbum, fica evidente as intenções do grupo em se afirmar como intérprete de música brasileira, dos mais variados gêneros, como tentativa de quebra de estereótipos e paradigmas esperados para um álbum de coral tradicional: “Apesar de basicamente só cantar música brasileira, como o Tiago [Pinheiro] diz, a gente canta de tudo e o disco mostra bem isso. É rock, blues, MPB, samba...”⁵⁸

Quanto às formações praticadas na interpretação do repertório, verifica-se que o Beijo executava a maior parte deste em formação tradicional para coro SCTB *a capella*. *Divisis* eram comuns, mas mantendo-se mais de um cantor por naipe, com poucas exceções. Contribuindo para a variabilidade das texturas e discursos, existiam também peças com solo, ou mais de um solista, e, principalmente nos registros de apresentações ao vivo que encontramos, existiam parcerias com instrumentistas. Ainda foi possível encontrar momentos nos diferentes shows com apenas violão e voz solo, como por exemplo o próprio Tiago Pinheiro interpretando *Lamento Sertanejo* de Gilberto Gil, no arquivo DVD 88 (9min), na pasta de arquivos.

Ainda em relação ao repertório e vocalidade, merece destaque a parceria que o Beijo fez com Marluí Miranda⁵⁹, referência na pesquisa sobre música dos povos originários, desenvolvendo um repertório de arranjos e composições a partir de temas e canções indígenas brasileiras. Pinheiro menciona na entrevista a este trabalho que essa parceria ocorreu por volta de 1992, mas o único programa disponível no Acervo Coralusp em que aparecem as composições de Miranda e a parceria com o grupo é no 26º Festival de Campos do Jordão, de

⁵⁸ Luciano Simões, barítono do grupo, em matéria sobre o álbum, arquivo DVD 42.m4v (0m33s)

⁵⁹ “Cantora. Compositora. Pesquisadora [...] Nascida em Fortaleza em 1949, mudou-se para o Rio de Janeiro aos cinco anos de idade. Em 1959, mudou-se para Brasília. Na Capital Federal, graduou-se em Arquitetura pela Universidade de Brasília e em Regência na Faculdade Santa Marcelina. [...] Em 1968, venceu um festival de música estudantil e acabou trocando o curso de Arquitetura pelo de Música. Pouco depois, iniciou pesquisas sobre a música indígena.” (MARLUÍ Miranda, 2021)

1996. Esta parceria representou um desvio na identificação e no padrão do repertório que o Beijo vinha executando até então:

O Gil Jardim me colocou em contato com a Marluí. Eu lembro que eu estava louco atrás de arranjos complexos, com harmonias cheias de extensão, pensando na música popular, e esse meu professor me apresentou isso e me levou lá na casa da Marluí. Quando cheguei, a primeira coisa que a Marluí me colocou pra escutar foi o Kworo Kango. São duas, três notas, na melodia toda. Era o contrário total do que eu estava interessado. Mas ao mesmo tempo foi uma das coisas mais revolucionárias e importantes que o grupo fez. (PINHEIRO, 2023)

O trecho acima evidencia que mesmo sendo uma parceria em que o grupo tinha a canção popular como centro do repertório, foi um momento de importante produção e inovação, que colocou o Beijo em definitivo neste lugar de intersecção de linguagens experimentais, da música erudita e da canção popular. Somado a isso tudo, foi um dos repertórios em que o grupo mais desenvolveu a linguagem cênica de seus espetáculos.

Basicamente o que caracteriza o Beijo é o fato dele fazer só música popular brasileira e um pouco de música popular estrangeira também e de ter apresentações cênicas. A gente faz sempre um trabalho de palco, coreografias e um jogo cênico que tem sempre a ver com as músicas que a gente canta. (PINHEIRO, 1992)⁶⁰

A citação acima faz parte de uma rápida entrevista com Pinheiro logo antes de o grupo cantar num programa de promoção do 22º Festival de Campos do Jordão (1992)⁶¹ e evidencia que o Beijo realmente se apoiou no aspecto cênico e outros recursos extramusicais (iluminação e figurinos) para compor seus espetáculos. Pode-se verificar performances cênicas do Beijo documentadas e captadas em excelente qualidade para a época nos anexos disponibilizados pelo Acervo Coralusp. Contar com financiamento e estrutura da universidade em seus shows, com a estrutura organizacional do Acervo Coralusp com esses registros e ter existido alguns anos depois que os outros grupos-objeto, ou seja, com acesso a tecnologias de gravação um pouco mais fáceis, com certeza são fatores que contribuem para encontrarmos tantos registros. No entanto, o fato de termos mais registros em vídeo que em áudio do grupo é um indicador que realmente o aspecto cênico dos espetáculos do Beijo eram determinantes em suas intensões artísticas e sentia-se à época necessidade de registrá-lo. Era comum este aspecto ser destaque na descrição do Beijo em programas de concertos e apresentações: “O Grupo Beijo pertence ao Coralusp e suas apresentações são marcadas pela teatralidade e integração musical. O Grupo

⁶⁰ DVD 38 (25m06s)

⁶¹ Encontramos registros de participação do Beijo também na 24ª e 26ª edição do Festival de Campos do Jordão.

Beijo é um desses conjuntos [...] onde todos se entendem perfeitamente e não precisam nem de regência”⁶².

Figura 17 - Grupo Beijo no Cantapueblo (Argentina)



Fonte: Acervo Coralusp (1994)

Solista Sílvia Cueva em destaque.

Um dos principais fatores para este reconhecimento, foi a parceria de longa duração do Beijo com Reynaldo Puebla, diretor de teatro já mencionado anteriormente, que assinou diversos programas como diretor cênico do grupo. Além disso, Pinheiro relata que a preocupação com os aspectos cênicos e a corporalidade foram prioridade, mencionando que sua experiência anterior com a dança que balizou essa busca no início, mas que contaram com diferentes parcerias ao longo dos anos.

⁶² Discurso de apresentação do Beijo no Troféu Manchete, antes do grupo cantar ao vivo O Pato de Jayme Silva e Neusa Teixeira, com arranjo de Fernando Ariani. DVD 38 (0m26s)

Figura 18 - divulgação de concerto do Grupo Beijo no Teatro Municipal de São Paulo com direção cênica assinada por Reynaldo Puebla



Fonte: Acervo Coralusp (1994)

Essa coisa da condução, me inspirei muito na Mara Campos e os experimentos que ela fazia com o coro do meio-dia [Coralusp]. Ela sempre teve essa coisa ligada ao teatro. A observação de peças teatrais que tinham esse fluxo também deu ferramentas pro grupo [...], mas eu tenho uma ligação forte com a dança, tem bastante tempo. Quando era bem mais novo fiz aula de dança afro, fazia matérias na dança quando fazia música na UNICAMP...no início do Beijo, fazíamos aulas de movimentação com o Zé Maria, no Espaço Viver. Depois, quando começamos a nos apresentar mais, com repertório popular, 1988, começamos a fazer as cenas. Eu ia sugerindo, com essa experiência de dança, e com ideias de movimentos que os cantores traziam. Resolvemos entre nós mesmos. Um pouco depois disso, a Márcia [Hentschel] fez um espetáculo com o grupo dela chamado Tarde com o Chico, e quem dirigiu foi o [Reynaldo] Puebla. Ali entrei em contato com essa coisa cênica mais bem acabada, e a partir daí tivemos essa parceria com o Puebla (PINHEIRO, 2023)

Em nenhum dos registros encontrados no Acervo Coralusp, ou mesmo em vídeos com aparições do Beijo encontrados em postagens de canais não oficiais no Youtube, foi possível encontrar momentos em que o Beijo canta sem algum aspecto cênico envolvido. Mesmo quando cantaram no programa Jô Soares Onze e Meia, onde tiveram que cantar sentados no sofá e no chão do programa, e depois em pé, de frente a microfones de captação fixos, os cantores fizeram pelo menos um movimento de braços coreografado. Era evidente e perceptível que os cantores do grupo se viam e se colocavam como artistas também individualmente, aspecto que pode ser

verificado em momentos em que não havia movimentos coreografados, mas o cantar em coro era dirigido, vivo e cheio de expressão, como se cada cantor estivesse realmente interpretando canções como cantores solistas.

Figura 19 - Grupo Beijo no programa Jô Soares Onze e Meia



Fonte: Acervo Coralusp (1991)

Em relação à lida e atuação frente à indústria cultural, como foi apresentado ao longo deste subcapítulo, o Beijo se fez presente em diversas áreas e cenários: fez parte do circuito coral universitário em apresentações institucionais; fez apresentações em ambientes universitários de representação estudantil; fez parte de festivais de música erudita e de música popular; gravou e produziu shows em parceria com artistas renomados (como Gilberto Gil e Marluí Miranda); gravou e produziu álbum próprio com selo de gravadora; viajou para fora do país com show próprio em evento do canto coral; fez temporadas de concertos com bilheteria em importantes teatros como Teatro Cacilda Becker, Teatro Municipal de São Paulo, os teatros da USP, entre outros; aparições em programas de televisão, inclusive em matérias que aproximavam o grande público para o entendimento de como funciona um coral. Ou seja, o grupo atuou em diversas frentes o que garantiu seu funcionamento por um bom tempo, inclusive com bastante investimento por parte da USP.

Figura 20 - Grupo Beijo e Gilberto Gil



Fonte: Acervo Coralusp (1991)

A exemplo dos grupos anteriores, o mesmo fator que colocou o Beijo num lugar de inovação e atração frente à indústria cultural, foi o que de certa forma limitou o pleno desenvolvimento e sucesso midiático do grupo. O repertório híbrido, o aspecto cênico e a formação de intersecção entre um coral tradicional e um grupo vocal por um lado foram aspectos responsáveis pelo sucesso do grupo e pelo interesse de um nicho de consumo específico, por outro, são aspectos que a indústria cultural da época (e ainda hoje) não enxerga como vendáveis e que conseguiria ampla distribuição, a começar pela quantidade de integrantes, passando pela dificuldade técnica para fazer shows em grandes espaços, além da dificuldade de captação, principalmente combinando boa qualidade de som e imagem.

Aos poucos, questões financeiras e de objetivo artístico do grupo começaram a surgir. Nenhum dos integrantes recebia remuneração fixa por cantar e se apresentar. Esporadicamente, o Coralusp ainda conseguia viabilizar algum tipo de cachê em apresentações específicas, para alguns dos cantores, mas essa prática não estava de acordo com o que o Coralusp realizava em relação aos outros grupos que compunham sua estrutura. Integrantes que eram peças centrais do grupo, com o passar dos anos, tiveram que tomar outros rumos em suas vidas profissionais e foram saindo. Principalmente aqueles que já atuavam no ramo musical e artístico, precisavam que o Beijo rendesse também financeiramente ou que passasse a atingir outros públicos.

Para isso, seria necessário abandonar a estrutura do Coralusp que poderia ser limitante neste sentido, para tentar a sorte com grandes gravadoras em busca de sucesso e uma visibilidade nacional na grande mídia. Pinheiro sentiu ali que o grupo não se encontrava estável o suficiente para dar este passo com as saídas e trocas de integrantes e optou por não avançar, resultando algum tempo depois na extinção do grupo. Alguns integrantes, sob liderança de Marcos Ferreira, criaram um grupo chamado Vrap, sem vínculo ao Coralusp, do qual não foi possível encontrar registros publicados. A data exata de fim do grupo não pôde ser encontrada. O último programa de concerto encontrado é de 1996, sendo assim adotamos 1997 como referência; a criação do Vrap, grupo que teria sido criado após o Beijo é de 1995, segundo o currículo lattes de Marcos Ferreira, e na entrevista concedida a este trabalho, Pinheiro transparece que o grupo foi dissolvendo aos poucos.

5 ASPECTOS DO FUNCIONAMENTO E ORIGEM DOS GRUPOS- OBJETO E SUAS POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS

Neste capítulo serão apontados alguns elementos reflexivos de comparação entre os materiais e entrevistas que evidenciam aspectos de funcionamento dos grupos e como aquela prática e atuação pode ter chegado como influência em grupos atuais.

Em primeiro lugar, em relação ao funcionamento e a biografia dos grupos em si, destacamos o fato de que todos eles – Céu da Boca, Cantolivre e Beijo – foram grupos originados de outros grupos maiores, institucionalizados e com prática predominante de música coral tradicional. Respectivamente, Coral da Pró-Arte, coral do conservatório no Tatuapé, e o Coralusp Indaka. Este fato evidencia o quão dependente de algum tipo de institucionalização os grupos corais, mesmo os independentes, foram ao longo da história e são ainda hoje. Empiricamente, quem está inserido no circuito coral atual percebe um momento de expansão e disseminação da prática coral sem ligação com instituições ou presença do estado. As razões para isso podem ser muitas, e extrapolam a discussão deste trabalho, mas, seja por facilidade de comunicação para reuniões e divulgação artística independente a partir da internet; seja por uma sistemática desregulamentação e desestatização das práticas corais, inclusive nas escolas; ou mesmo pela procura cada vez menor de atividades coletivas em ambientes empresariais e associativos, o canto coral está perdendo espaços institucionais e cada vez mais sendo praticado dessa maneira – grupo de pessoas letradas musicalmente ou não, que se reúne em torno de um músico profissional ou amador e passam a cantar juntos, com variados graus de organização e/ou apoio financeiro de patrocinadores esporádicos. Verifica-se que os coros, principalmente os que abandonaram recentemente a institucionalização a qual pertenciam, estão encontrando caminhos de atuação independente, mas é evidente que, desde o período recortado por este trabalho até hoje, a manutenção e sobrevivência destes grupos não é suficiente unicamente a partir da lógica da indústria cultural padrão de venda de ingressos e reproduções em plataformas de *streaming*. É necessário que estes se insiram nesta lógica de uma outra maneira como um outro tipo de produto cultural para continuarem atuando, buscando editais e apoios institucionais, mesmo assim, o circuito cultural coral basta em si mesmo e é entendido como fim para a grande maioria dos grupos atuais.

Outro aspecto destacado é que os três grupos-objeto tiveram uma origem similar a partir de uma ânsia jovem por fazer música que julgavam de alta qualidade e performance. Nas entrevistas, fica claro que os cantores e mesmo os três regentes dos grupos estavam no início

de suas carreiras, não passavam de 30 anos de idade, e reconheceram uma chance de fazer algo diferente que marcaria suas carreiras dali em diante. Isso provavelmente foi o que garantiu a estes grupos o sucesso mencionado a partir dos componentes de inovação e irreverência que encontramos nos materiais. No entanto, percebe-se que apesar de experientes musicalmente, este fato de seus integrantes serem jovens foi um dos fatores responsáveis pelo fim dos três grupos. A falta de experiência para lidar com questões inerentes a prática de grupos e aspectos da vida cotidiana que mudam com o passar da idade foram fatores que contribuíram para o fim nos três casos. Malaguti relata que as exigências de produção da gravadora, além de questões pessoais e profissionais dos integrantes – cuidar de filhos, ter estabilidade financeira etc. – foi o que levou o Céu da Boca ao seu fim. Chan afirma que no final, o Cantolivre não foi capaz de chegar em alguns acordos sobre o futuro artístico do grupo em relação a diversos assuntos como repertório, condução etc. Pinheiro, por sua vez, relatou que o Beijo, para avançar, deveria sair da estrutura do Coralusp e partir para o universo profissional midiático, mas integrantes importantes já haviam saído do grupo pelas questões pessoais mencionadas acima no Céu da Boca, e não existiu uma base sólida confiável para que a saída e continuidade do grupo acontecesse.

Aliado a isso, destaca-se que essa busca por algum tipo de profissionalização ou remuneração pelo trabalho artístico que desenvolviam foi outro fator em comum que resultou no fim dos grupos. Ou seja, este passo necessário para que os grupos rompessem em definitivo a bolha do circuito coral e passassem a operar somente nesta nova e maior escala de influência, foi um dos limitadores de sua atuação e nos três casos, acabou colaborando para o fim dos grupos. No Céu da Boca, a já mencionada exigência produtiva da gravadora foi a principal razão. No Cantolivre e no Beijo, também se verificou uma dificuldade em manter um padrão de produção necessário ou mesmo estético para isso. Pinheiro comenta quais seriam os passos “lógicos” do Beijo depois de estabilizado o momento inicial, ao ser perguntado sobre o quanto aquele trabalho teria sido influenciado por grupos vocais e como que o grupo se reconhecia à época – mais próximo a um coral ou a um grupo vocal:

Eu vejo como coral. Sempre vi. Assim como o Cantolivre e como o Céu da Boca. São corais. Penso que grupo vocal precisa ser um por voz. Penso que esse seria o próximo passo de um grupo como o Beijo. Virar vários quartetos, ou quintetos. É uma oportunidade mais lógica, viabiliza mais o trabalho até economicamente, timbristicamente. Em termos de potência vocal, a gente vive numa era tecnológica, então os microfones invariavelmente fazem parte da nossa realidade. (PINHEIRO, 2023)

Outro aspecto que mostra uma discussão que permeou todo o trabalho, e inclusive evidencia a formação híbrida dos grupos, diz respeito ao quanto estes e seus similares à época

estavam numa procura por romper limites e classificações das manifestações musicais. Os discursos nas entrevistas e os materiais que foram encontrados nessa pesquisa, assim como a discussão apresentada nos capítulos anteriores, mostram que durante o período em que atuaram os grupos-objeto a dicotomia entre música erudita e popular estava sendo questionada e as linhas de limite entre essas práticas sendo dissolvidas. No entanto, a lida do campo formal com os materiais musicais populares, ainda podia se apresentar a partir de uma visão elitista em que se entende que a complexidade e a evolução linguística na música são feitas no ramo chamado erudito, e o popular é o que precisa ser trabalhado, ou que existe em função do comercial. Em um trecho de rápido comentário numa entrevista antes do Beijo cantar no Festival de Inverno de Campos do Jordão de 1992, Pinheiro diz que o Beijo buscava romper com aquela dicotomia:

Eu acho ótimo a gente estar cantando no Festival [de Campos do Jordão], porque, primeiro essa coisa da música erudita e da música popular. A gente ta rompendo esses limites, o que é e o que não é erudito e popular. Porque o Grupo é um grupo que só canta música popular, mas a gente tem um trabalho de refinamento, que poderia se dizer um trabalho erudito em cima de músicas populares. (PINHEIRO, 1992)⁶³

É possível perceber neste trecho, que Pinheiro buscava, à época, adequar seu discurso para melhorar a aceitação de um público erudito ao conteúdo artístico que assistiriam logo a seguir com interpretações de canções populares, ainda que diminuísse de certa maneira a música popular. Obviamente, o discurso de Pinheiro na atualidade, evidenciado na entrevista, entende que a música popular tem tanto refinamento e complexidade quanto a música erudita, ou melhor, essas nomenclaturas, principalmente na prática coral, como provamos ao longo deste trabalho, não classificam com precisão a prática em si. Quando associamos esta citação, ao momento em que o Céu da Boca decide gravar uma peça coral (*Sabiá Coração de Uma Viola*, de Aylton Escobar) com uma sonoridade notadamente popular, e estética de grupo vocal em estúdio; somando-se ainda a esta associação o relato da participação do Cantolivre no concurso de coros no Rio de Janeiro, citado em trecho de matéria do Jornal do Brasil no capítulo 4, onde o destaque que garantiu a vitória do grupo no concurso foi uma peça coral erudita encenada (*Receita de Vatapá*, de Carlos Alberto Pinto da Fonseca), percebemos realmente que o hibridismo de formação destes grupos era justamente o que movimentava seu público e seus fazeres artísticos. Todo este contexto contribuiu em definitivo para a entrada e permanência da prática de arranjos corais até hoje, e a naturalização de repertórios corais que transitam com facilidade entre arranjos e composições contemporâneas e antigas.

⁶³ DVD 38 (25m38s)

José Ramos Tinhorão, ao fazer uma crítica especializada ao Céu da Boca para o *Jornal do Brasil*, após o lançamento do primeiro disco⁶⁴ reconheceu este movimento e já mencionava um “campo do coral popular no Brasil”:

Ex-participantes do extinto Coral Pró-Arte que cultivava um repertório de nível predominantemente erudito, os rapazes e moças do hoje conjunto Céu da Boca partiram para o aproveitamento de sua técnica de uso dos recursos vocais na área da canção popular. Longe, porém de seguir a linha que, partindo da tradição das vocalizações americanizadas do Bando da Lua na década de 1930, se cristalizaria na alienação pré-bossanovista do grupo Os Cariocas, durante os anos [19]40 e 50, para continuar na indefinida “nacionalização” dos conjuntos MPB-4 e Quarteto em Cy, a partir da década de 1960, os componentes do Céu da Boca procuram de fato explorar o “sopro inteligente” de que falava com ciência musical o alagoano Isaac Newton [...] Se, porém, os rapazes e moças puderem apagar certas marcas do sarampo da bossa nova que grassou há pouco mais de 20 anos entre a juventude classe média das cidades; deixar um pouco de lado o ba-da-ba-dá que indica o ranço das velhas vocalizações baseadas em estereótipos da música americana, e, principalmente, dispensar o desvalioso concurso [de um] baterista que vulgariza seu trabalho [em] algumas faixas, não há dúvida de [que] alguma coisa de novo poderá acontecer no campo do coral popular no Brasil. (*Jornal do Brasil*, sem data, acervo de Paulo Malaguti, matéria intitulada “Brilhantes e novos são os sons que vêm do Céu da Boca”, assinada por José Ramos Tinhorão)

Este caminho e abertura de repertório realizada pelos grupos-objeto e outros grupos similares da época contribuiu para a existência e atividade de muitos dos coros que vemos na atualidade. O “campo do coral popular” no Brasil cresceu exponencialmente desde então e hoje abriga desde coros amadores das mais diferentes instituições que praticam este repertório híbrido reciclando arranjos e composições daquela época e criando novos arranjos menos complexos e acessíveis, até grupos que buscam uma profissionalização e espaço na indústria cultural com criação de complexos arranjos e composições que unem as características híbridas do canto coral brasileiro em produções inovadoras, que apelidamos de Canções Corais. Trazendo novamente um exemplo pessoal como ilustração, o Grupo Mosaico, coral em que atuo como regente e diretor artístico desde 2019, e referenciado no capítulo 2 deste trabalho, desenvolve um repertório especializado em arranjos corais e canções populares compostas para formação coral (canções corais) com gravações e lançamentos de material audiovisual periodicamente, com engajamento midiático e distribuição consistente. Além do Mosaico,

⁶⁴ Portanto, apesar de a matéria citada não ser datada, supomos que tenha sido publicada entre 1981 e 1982.

Equale⁶⁵, Grupo UPA!⁶⁶, Expresso 25⁶⁷, Coral UNIFESP⁶⁸, o próprio Coralusp, dentre muitos outros, são grupos que podem ser citados como exemplos de coros da atualidade que reúnem características muito próximas aos grupos-objeto deste trabalho, principalmente em relação ao repertório, às intencionalidades artísticas e a vocalidade escolhidas presentes nas interpretações que publicam, mesmo considerando os grupos maiores, como é o caso da UNIFESP, do Expresso 25 e do Mosaico que contam com mais de 30 integrantes.

Foi possível verificar também nas três entrevistas a menção de que o aspecto cênico e performático extramusical com figurinos, cenário, esquetes etc. surgiu a partir do contato com o repertório de música popular. O Cantolivre, grupo que mais executava composições corais dos três analisados, levou essa estética e ideias de performance cênica também para estas composições. Reynaldo Puebla e Marcos Leite, figuras icônicas no desenvolvimento desta linguagem do coral cênico foram citados ou pelo menos mencionados pelos três entrevistados, como apontado no capítulo 3. Desse aspecto, destaca-se que apesar de terem feito experimentos próprios contando com integrantes do grupo, foi reconhecida pelos três dirigentes a necessidade de uma intervenção profissional de outras áreas artísticas para cuidar desta nova estética que estavam explorando. Diretores de teatro, atores, professores de dança foram mencionados como parte fundamental do processo, ainda que apenas no material do Beijo foi possível encontrar

⁶⁵ Premiado grupo carioca criado em 1990 sob direção de André Protásio, que gravou diversos álbuns contando com parcerias de cantores consagrados na MPB como Danilo Caymmi e Joyce Moreno. Mais sobre em <https://www.equalevocal.com/biografia> (EQUALE, 2024)

⁶⁶ Grupo gaúcho situado em Porto Alegre-RS. “O UPA! é um grupo musical que tem a voz como principal instrumento. Fundado em 2009, é formado por 16 integrantes e tem a concepção artística e regência de Frederico Trindade e a coordenação de Juliana Figueiredo. O repertório do grupo transita entre a música popular brasileira, latino-americana e world music, por meio de arranjos vocais, percussão corporal e improvisos.” Mais sobre em <https://www.ogrupoupa.com/bio-upa> (BIO UPA!, 2024)

⁶⁷ “O Expresso 25 é um dos mais longevos grupos do Centro Cultural 25 de Julho. Nasceu em 1964 e, a partir daí, por 39 anos, foi conhecido como Coral 25 de Julho de Porto Alegre, tempo em que se destacou nos Festivais de Coros de Porto Alegre. Em 2003 tornou-se Expresso 25, sob a batuta e arranjos do maestro Pablo Trindade, que o aproximou, através do repertório da MPB, a ícones como Hermeto Pascoal, Guinga, Celso Viáfara e Ivan Lins, com quem realizou espetáculos conjuntos. São nove turnês artísticas pela Europa e mais tantas pela América Latina e Brasil, além de extensa discografia, que fazem parte dessa trajetória.” Mais sobre em <https://www.25brasil.com.br/quem-somos>. (CENTRO CULTURAL, 2024)

⁶⁸ “Criado em 1967 pelo Dr. David Reis, o Coral UNIFESP é formado por alunos, professores, funcionários da Universidade Federal de São Paulo e pessoas da comunidade. Desde 1997, está vinculado a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UNIFESP [...] desde 1991 o Coral UNIFESP tem direção musical e regência do maestro Eduardo Fernandes. O maestro Edu trouxe essa combinação entre a atitude cênica/corporal e a música propriamente dita, que se tornou um dos diferenciais do coro, sendo cada canção interpretada também com recursos de cena que se sucedem e formam o conjunto do espetáculo. Em 1998 foi realizado o terceiro espetáculo cênico completo com direção profissional (Reynaldo Puebla), “Os Saltimbancos e outros bichos” o qual foi lançado em CD, com a renda de comercialização revertida para o Projeto Solidar, do Hospital São Paulo.” Mais sobre em <https://site.unifesp.br/coral/o-coral>. (O CORAL UNIFESP, 2024)

programas com o devido crédito a estes profissionais. Destes, o que mais aparece assinando programas do grupo foi justamente Reynaldo Puebla.

Naquele momento houve uma grande disseminação dos coros cênicos e essa estética perdura com adaptações e evoluções até os dias de hoje, principalmente associada a prática coral infanto-juvenil. O Coral UNIFESP, talvez seja um dos possíveis exemplos da continuidade desta linguagem, montando diversos espetáculos cênicos nos últimos 30 anos.

Portanto, a partir das quatro ferramentas de análise que selecionamos para ler o material levantado nesta pesquisa, entendemos que os aspectos acima apresentados são os que unem as práticas dos grupos-objeto e se refletem de maneira evidente na prática coral atual, indicando que a prática de arranjos de canção popular e a prática coral como um todo, apresenta características únicas, provindas de um hibridismo particular que está gerando, como indicado no capítulo 2 deste trabalho, novos produtos híbridos que tem fim em si mesmo e que indicam o surgimento de um novo caminho de influências, estéticas e produção cultural.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a analisar a incidência de hibridismo cultural verificado na prática e atuação de três grupos corais que existiram entre as décadas de 1980 e 1990, extintos na atualidade e que funcionaram na intersecção entre um grupo vocal e um grupo coral tradicional, desenvolvendo repertório de arranjos corais, ainda que não exclusivamente, mas colaboraram para a estabilização e disseminação desta linguagem e prática atualmente. Estes grupos ainda participaram de uma onda de inovação da linguagem coral, em sua época associada ao coral cênico, e trabalharam uma relação intrínseca de funcionamento junto à indústria cultural.

No segundo capítulo falamos sobre os conceitos operadores que balizamos as análises deste trabalho e pudemos verificar que o hibridismo inerente a canção popular se estende de maneira ainda mais intensa para a prática coral no Brasil, principalmente quando falamos da prática de arranjos corais de música popular. Ou seja, tratamos de um objeto, prática e produto híbrido fruto de outro produto híbrido. No entanto, identificamos que esta prática dos arranjos corais e dos grupos corais atuantes na indústria cultural, a partir do volume de produção verificado pelos grupos-objeto e por outros grupos contemporâneos, dá sinais de estabilização e este hibridismo começa a resultar em novas possibilidades de produto cultural de criação e consumo da qual parte deles apelidamos de Canções Corais.

No terceiro capítulo, foi destacado justamente que o contexto histórico em que os grupos-objeto deste trabalho atuaram e operaram era de intensa atividade no circuito coral e musical como um todo. As experimentações, apostas e busca por inovação eram constantes e praticadas em muitas das áreas da indústria cultural. Deste cenário, criou-se um ambiente propício para o surgimento dos grupos destacados neste trabalho, e muitos outros mencionados com funcionamento semelhante, que foram responsáveis, mesmo que indiretamente, por influenciar uma parcela considerável da prática coral, principalmente a que executa repertório de arranjos corais na atualidade. Relacionamos assim, alguns aspectos da história da canção popular brasileira em função de uma história de surgimento das práticas de arranjos corais ao longo do século XX.

Nos capítulos 4 e 5, apresentamos propriamente detalhes biográficos do Céu da Boca, Cantolivre e Beijo, apontando os destaques obtidos na pesquisa de material documental e audiovisual, além das entrevistas cedidas por agentes centrais na atuação dos três grupos, à época regentes e diretores deles. Respectivamente, Paulo Malaguti, Thelma Chan e Tiago

Pinheiro. As entrevistas foram de fundamental importância uma vez que não foram encontrados trabalhos acadêmicos que tratassem destes grupos de maneira aprofundada, sendo assim, encontramos nesta estratégia uma maneira de compor o referencial necessário. Ao tratar estes dados em relação aos quatro parâmetros de análise que utilizamos (Repertório, Vocabulário, Recursos Expressivos e Estratégias de difusão na indústria cultural), verificamos que os três grupos operaram de maneira muito similar e fizeram parte de um movimento de inovação da área coral no Brasil que se estende e continua ativo nos dias de hoje, com atualizações e mais inovações. Destacamos, portanto, no final do quarto capítulo, alguns grupos corais que se assemelham a este funcionamento e que estão produzindo material na atualidade como forma de ilustrar o quanto aquele momento e os grupos-objeto foram influenciadores da prática coral hoje.

Em conclusão, acreditamos que a partir do exemplo e recorte destacado nessa pesquisa, o circuito cultural coral no Brasil é um caso singular formado a partir dos diversos hibridismos que incidiram e continuam a incidir sobre este suporte do canto coral, que por sua vez é extremamente variado e de infinitas possibilidades de formação, atuação e produção. Os produtos culturais, linguísticos composicionais e sonoros resultantes dessa prática estão em estabilização cada vez maior do ponto de vista epistemológico e de consumo, porém sem perder a capacidade de inovação e atualização. Os arranjos corais de música popular e as Canções Corais que passaram a surgir não são os únicos produtos possíveis, mas representam a maioria destes, além de serem os principais responsáveis pelo rompimento e extrapolação do próprio circuito coral, quando se inserem na grande mídia e circuitos culturais multidisciplinares e mais abrangentes.

REFERÊNCIAS

ACERVO Coralusp. *In*: Coral Universidade de São Paulo. [S. l.]: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, c2024. Disponível em: https://coralusp.prceu.usp.br/?page_id=5196. Acesso em: 12 fev. 2023.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro**. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ARRANCO de Varsóvia. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S.l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/arranco-de-varsovia/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

BARATOTAL. Intérprete: Grupo Céu da Boca. Rio de Janeiro: Philips, 1982. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5f0EbP6sap0oIuf2EG2zxI?si=yYrgZMRiQYujuDLD46DC-A>. Acesso em: 15 out. 2022.

BIO UPA! Biografia. [S. l.] Grupo UPA! c2024. Disponível em: <https://www.ogrupoupa.com/bio-upa>. Acesso em: 16 jun. 2024.

BIOGRAFIA da cadeira nº3. Júlio Medaglia. Academia Paulista de Letras, São Paulo, c2023. Disponível em: <https://www.academiapaulistadeletras.org.br/academicos.asp?materia=25>. Acesso em: 22 maio 2024

BOCA Livre. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S. l.] Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/boca-livre/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

BOCA LIVRE & Céu da Boca. [S. l.: s.n.], 2016. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Marco Antônio Lobato Pereira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jri60OZ2CjY>. Acesso em: 29 dez. 2023.

CAMARGO, Cristina Emboaba da Costa Julião. **Criação e arranjo**: modelos para o repertório de canto coral no Brasil. Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-144243/pt-br.php>. Acesso em: 12 fev. 2023.

CAMARGO, Cristina Emboaba da Costa Julião; 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. *In*: **Trama Interdisciplinar**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie, vol.2, nº 2, 2011.

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANTAPUEBLO Vive! *El próximo encuentro coral de América*. **Prensa Gobierno de Mendoza**, Mendoza, 2021. Disponível em: <https://www.mendoza.gov.ar/prensa/cantapueblo-vive-el-proximo-encuentro-coral-de-america/>. Acesso em: 23 maio 2024.

CANTO Livre (1982) – Completo/Full Album. [S. l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal Pimalves. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XU1-YD3bk-4>. Acesso em: 18 fev. 2024.

CENTRO CULTURAL 25 de Julho. Expresso 25 - Quem Somos. [S. l.]. Centro Cultural 25 de Julho, c2024. Disponível em: <https://www.25brasil.com.br/quem-somos>. Acesso em: 16 jun. 2024.

CÉU DA BOCA. Intérprete: Grupo Céu da Boca. Rio de Janeiro: Philips, 1981. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6WogUZzHo76kmNzYQ0EzMn?si=UbyNp8-sTbGPjkrLjIwSQ>. Acesso em: 15 out. 2022.

CHAN, Thelma. Thelma Chan fala sobre o Grupo Cantolivre. Entrevista concedida a Luís Anselmi, realizada remotamente em 27 out. 2023.

CHICO Adnet. In: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S.l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/chico-adnet/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

CORAL UNIFESP O Último Pôr do Sol (Lenine/Lula Queiroga). [S. l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal LeMesquitaCoral. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bketLDJk5cs>. Acesso em: 20 jan. 2024.

CORAL Universidade de São Paulo. [S. l.], c2024. Disponível em: <https://coralusp.prceu.usp.br/> Acesso em 12 jan. 2024.

COELHO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 3 ed. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2004.

RIFF. In: Collins Dictionary. [S.l.] c2024. Available from: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/riff>. Access in: 22 abr. 2024.

DANTAS, Verônica. Corais da USP põem a boca no mundo. Caderno Seu Bairro. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 6 de dezembro de 1994.

DISCO independente S/A – um negócio que deu certo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1981. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=cMgnAAAAIBAJ&pg=PA30&dq=ceu+da+boca&article_id=6568,174006&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi5wbqLz4uGAxWkrpUCHUkYAfW4ChDoAXoECAIQAg#v=onepage&q=ceu%20da%20boca&f=false. Acesso em: 25 mar. 2024.

DISCOGS Céu da Boca. [S. l.], c2024. Catálogo do álbum Baratotal (1982). Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7811416-C%C3%A9u-Da-Boca-Baratotal. Acesso em: 18 fev. 2024.

DUOFEL. In: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S. l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/grupo/duofel/>. Acesso em 20 maio 2024.

DUTRA, Maria Helena. Escalada Desigual do Céu da Boca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1981. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=HpkeAAAIBAJ&pg=PA33&dq=ceu+da+boca&article_id=1584,493275&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjnvYnG3luGAxU_qJUCHUEFBUCQ6AF6BAgFEAI#v=onepage&q=ceu%20da%20boca&f=false. Acesso em: 25 mar. 2024.

“EM CARTAS”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 5 de abril de 1981. Disponível em https://books.google.com.br/books?id=IlEgAAAIBAJ&pg=PA51&dq=ceu+da+boca&article_id=3634,1631896&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiloYXmzouGAxVWu5UCHffLAUEQ6AF6BAgKEAI#v=onepage&q=ceu%20da%20boca&f=false. Acesso em: 24 mar. 2024.

EQUALE. Biografia. [S. l.] Equale Vocal, c2024. Disponível em: <https://www.equalevocal.com/biografia>. Acesso em: 16 jun. 2024.

FERNANDES, Eduardo Gonçalves. **O arranjo vocal de Música Popular em São Paulo e Buenos Aires**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. **Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979)**. Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecília Igayara de Souza. 2021. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-31032022-164140/pt-br.php>. Acesso em: 13 set. 2023

GONÇALVES, Felipe Sardinha. **Canto Coral em meio ao distanciamento físico em SP**. Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso Moura. 2021. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Licenciatura em Educação Musical) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/c48e157b-7602-4309-90a2-284053dc340e> Acesso em: 24 jun. 2024.

GRUPO Cantolivre é um dos sucessos na final do Concurso de Corais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1982. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=3vsnaAAAIBAJ&pg=PA6&dq=Cantolivre&article_id=4749,4020496&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwinm9_C-ouGAxU5pJUCHQG8CT8Q6AF6BAgKEAI#v=onepage&q=Cantolivre&f=false. Acesso em: 26 mar. 2024.

GRUPO CANTOLIVRE (A CAPPELLA). Intérprete Grupo Cantolivre. Thelma Chan, 2021. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/2qllYOEBbu5jm0NfZiORoQ?si=979Um7-hSa6nhf2YZr4X_A. Acesso em: 12 jan. 2023.

GRUPO Mosaico. c.2024. Disponível em: <https://www.mosaicogrupo.com.br/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

HOLANDA, F.; MEIHY, J. **História Oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. **Coletâneas de canções brasileiras**: repertório coral, educação, intertextualidade, representações. 2020. 225f. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020a.

JACQUES Morelembaum. In: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S. l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/jaques-morelenbaum/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. Londres: Charm, 2009. Available form: <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>. Access in: 21 out. 2023.

LEITE, Marcos. **O melhor de Garganta Profunda**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

LUCATTO, Maria Regina Tavares. **Os arranjos de Marcos Leite**: criação, ensino, identidade e técnica na relação com sua trajetória pessoal. Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2023.tde-04072023-124738> Acesso em: 20 mar. 2024.

MALAGUTI, Paulo. Paulo Malaguti fala sobre o Grupo Céu da Boca. Entrevista concedida para Luís Anselmi, realizada remotamente em 9 out. 2023.

MARLUÍ Miranda. In: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S. l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/marlui-miranda/> Acesso em: 10 jun. 2024.

MACHADO, Selma Boraghian. **O samba em arranjos para coral**: três olhares sobre a cidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-21032019-160000/pt-br.php>. Acesso em: 18 abr. 2023

OBVERDUB. In: MERRIAM-WEBSTER Dictionary, 2024. Available from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/overdub#:~:text=2%20of%20-,verb,to%20produce%20a%20combined%20effect> Access in: 22 jul. 2024.

MOLINA, Sérgio Augusto. **A composição de música popular cantada**: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Orientador: Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12052015-002336/pt-br.php>. Acesso em: 20 abril. 2022.

MOURA, Paulo Celso. **Vozes Paulistanas: as práticas do Canto Coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura.** Orientadora: Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/e8cf9e7f-ee8c-45a3-8a84-0d88b5aa014d/content>. Acesso em: 02 maio 2022.

MPB-4. In: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S.l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/grupo/mpb4/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

O CANTO das multidões. **Veja**, São Paulo, 20 de outubro de 1982.

O CORALUSP. In: Coral Universidade de São Paulo. [S. l.]: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, c2024. Disponível em: https://coralusp.prceu.usp.br/?page_id=4624. Acesso em 01 jun. 2024

O CORAL UNIFESP. In: Coral Universidade Federal de São Paulo. [S. l.] Coral UNIFESP, c2024. Disponível em: <https://site.unifesp.br/coral/o-coral>. Acesso em 16 jun. 2024.

O ÚLTIMO Pôr do Sol. [S. l.: s.n.], 2023. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Lenine Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qbbqf9rqMYU>. Acesso em: 20 jan. 2024.

OLIVEIRA, Carolina Andrade. **O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros.** Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecília Igayara de Souza. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18042018-141755/pt-br.php>. Acesso em: 06 jun. 2022.

OLIVEIRA, Carolina Andrade. **Processos de criação no arranjo vocal.** Orientadora: Susana Cecília Igayara de Souza. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-10012023-102849/pt-br.php>. Acesso em: 06 dez. 2022.

OLIVEIRA, Luís Guilherme Anselmi de. **Fronteiras e hibridismo na canção popular: proposta de produção vocal em formação coral a partir do RAP.** Profa. Orientadora: Ma. Marcela Gonzalez Martinez. 2021. Monografia (Especialização em Canção Popular) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://pergamumweb.santamarcelina.edu.br/acervo/382548> Acesso em: 06 jul. 2022.

OLIVEIRA, Luís Guilherme Anselmi de. **A linguagem híbrida dos arranjos corais de canção popular para os corais amadores em formação SCBr.** Orientador: Prof. Me. André

Vidal Sampaio. 2022. Monografia (Especialização em Regência Coral) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

PEREIRA, André Protasio. **Arranjo coral:** definição e poiesis. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Rio de Janeiro, 2005. p. 67-74.

Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao1/andre_protasio.pdf.

Acesso em: 30 abr. 2022

PEREIRA, André Protasio. **Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella:** estudos de caso e proposta metodológica. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

PEREIRA, André Protasio. **Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4:** Transformações no arranjo vocal. Tese (Doutorado em Música). Orientadora: Profa. Dra. Carole Gubernikoff. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10914179. Acesso em: 06 jul. 2022.

PINHEIRO, Tiago. Tiago Pinheiro fala sobre o Grupo Beijo. Entrevista concedida a Luís Anselmi, realizada remotamente em 9 out. 2023.

ROGÉRIO Duprat. In: Enciclopédia Itaú Cultural [S.l.], c2021. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26049/rogerio-duprat>. Acesso em: 30 jan. 2024.

SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB.** In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

SHOW. Boca Livre e Céu da Boca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1980. Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=fgAkAAAIBAJ&pg=PA29&dq=ceu+da+boca+e+boca+livre&article_id=6907,2649987&hl=pt-

[BR&sa=X&ved=2ahUKEwjBqbqLoZSIAxX3npUCHcQ2L4oQ6wF6BAgFEAE#v=onepage&q=ceu%20da%20boca%20e%20boca%20livre&f=false](https://books.google.com.br/books?id=fgAkAAAIBAJ&pg=PA29&dq=ceu+da+boca+e+boca+livre&article_id=6907,2649987&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjBqbqLoZSIAxX3npUCHcQ2L4oQ6wF6BAgFEAE#v=onepage&q=ceu%20da%20boca%20e%20boca%20livre&f=false). Acesso em: 26 mar. 2024.

SOUZA, Joana Mariz de. **Entre a expressão e a técnica:** a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Martha Herr. 2013. Tese (Doutorado em Música).

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013. Disponível em:

<https://repositorio.unesp.br/items/b5d2a4e7-e7d0-4fa4-9408-7bc401525725>. Acesso em: 12 fev. 2023.

“SUPER Shopping”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1982. Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=I6IeAAAIBAJ&pg=PA83&dq=ceu+da+boca&article_id=3376,2042864&hl=pt-

[BR&sa=X&ved=2ahUKEwiloYXmzouGAXVWu5UCHffLAUEQ6AF6BAgDEAI#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=I6IeAAAIBAJ&pg=PA83&dq=ceu+da+boca&article_id=3376,2042864&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiloYXmzouGAXVWu5UCHffLAUEQ6AF6BAgDEAI#v=onepage&q&f=false). Acesso em: 24 mar. 2024.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: Composição de canções no Brasil. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2012. 328 p.

TEIXEIRA, Paulo Frederico e Andrade. **Samuel Kerr**: um recorte analítico para performance dos seus arranjos. Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio da Silva Ramos. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002460127>. Acesso em: 06 mar. 2023.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

ZIMBO Trio. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular. [S.l.]: Instituto Cultural Cravo Albin, c2021. Disponível em <https://dicionariompb.com.br/grupo/zimbo-trio/>. Acesso em 20 maio 2024.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CUNHA, Alberto (org). **Arranjos corais de Damiano Cozzella**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MOLINA, Sérgio Augusto. **Música de montagem**: A composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. **Coro-cênico**: uma nova poética coral no Brasil. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 1999.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente** – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Guia prático**. Primeiro volume. São Paulo: Irmãos Vitale, ed. 1941.

APÊNDICE A – Roteiro de perguntas das entrevistas

- Fale um pouco sobre sua trajetória como músico(a).
 - Formação
 - Influências
- Quais foram as circunstâncias, ideias e motivações para criação do grupo?
- No início, qual era o plano de ação e inserção do Grupo no mercado?
 - Pretensões artísticas
 - Vender álbuns?
 - Gravações?
 - Quais expectativas?
- Qual o público que vocês esperavam atingir nas suas apresentações ao vivo? E com as gravações?
- Como era a seleção do repertório?
- Como começou o trato com a performance cênica?
 - Existia um diretor(a) cênico?
 - Existia uma concepção teatral ou coreográfica?
 - Como eram escolhidos os figurinos?
- Em relação a vocalidade, quais eram as referências, expectativas e intenções?
 - Existia uma preparação vocal específica?
 - Como era pensado o trabalho de timbre?
- Características de escrita
 - Quais as formações do repertório que faziam? Sempre SCTB?
- Como eram os ensaios?
 - Existiam intervenções e sugestões dos cantores no processo criativo e interpretativo?
 - Quanto tempo demorava para que os espetáculos ficassem prontos?

APÊNDICE B - Transcrição das entrevistas

Thelma Chan

Entrevista remota, feita por meio da plataforma Google Meet em 27/10/2023, às 11h.

Após saudações iniciais,

Luís Anselmi

- Vou começar te explicando um pouquinho da pesquisa, estou com o Prof. Dr. Paulo Moura me orientando nessa pesquisa de mestrado...

Thelma Chan

- Paulo Moura que cantou no meu Cantolivre? Meu baixo, que tinha 17 anos quando veio cantar comigo! Aprendeu a reger comigo!

Luís Anselmi

- Esse mesmo! Ele está superanimado querendo saber o que você vai nos trazer e contar sobre aquela época.
- Além do mestrado, tenho trabalhos como regente aqui em São Paulo, e o principal deles é o Grupo Mosaico, que é um grupo com muitas semelhanças a esses grupos que estou investigando no mestrado, o Cantolivre, o Grupo Beijo e o Céu da Boca. Acho que isso inclusive é uma das coisas que mais motiva essa pesquisa. Apesar de ser um grupo maior em quantidade de componentes, a lida com o repertório e sonoridade que procuramos é muito parecida.

Thelma Chan

- Sim, o Cantolivre terminou com 16 cantores.

Luís Anselmi

- Pois é, o Mosaico hoje é um grupo com cerca de 30 pessoas. Já um tamanho médio de coral. Bom, além de reger lá, escrevo arranjos por aí, e o que estou procurando investigar no meu trabalho é dar atenção para essa prática dos arranjos corais. Normalmente quando falamos disso, focamos as análises naquela primeira geração que apelidamos carinhosamente de “santíssima Trindade” dos arranjos corais que são Samuel Kerr,

Marcos Leite e Damiano Cozzella, mas o que quero é dar foco e falar um pouco dessa geração que veio logo depois, ali nos anos 80, que hoje também são referências. Pensando nisso, acabamos chegando nessa ideia de falar destes três grupos bastante representativos com similaridades e diferenças interessantes para serem comentados e analisados.

- Preparei algumas perguntas, mas a ideia é ser um grande bate papo sobre isso tudo.
- Conte por favor um pouquinho da sua trajetória musical, pensando em como sua formação e influência fizeram você chegar ao Cantolivre.

Thelma Chan

- Bom, a música entrou na minha vida aos 5 anos de idade. Eu fazia aula de ballet e minha professora era bravíssima, com 13 anos de idade. Depois eu também passei a dar aulas aos 13 anos.

Luís Anselmi

- A professora tinha 13 anos?!

Thelma Chan

- Sim! Quando quis sair do ballet, aos 5, minha mãe disse que pra sair, teria que entrar na aula de piano. Eu lembro de pensar na época: “minha mãe não me deixa quieta!”, mas resolvi fazer a aula de piano. Eu não sabia ler, a educação musical era muito diferente do que é hoje, fazem 65 anos!
- Eu ia pra casa da professora no começo. Mais tarde, tive uma outra professora que vinha em casa. Quando fui pra minha terceira professora, ela me encaminhou pro conservatório.

Luís Anselmi

- Qual conservatório?

Thelma Chan

- Fui para o Instituto Normal de Música, que depois se tornou a FAAM, o diretor de lá assumiu a FAAM, depois vendeu lá e saiu de cena. Um cara chamado Osvaldo Accursi. Ele tinha um conservatório no Tatuapé, eu nasci neste bairro. Quando entrei, entrei no sexto ano do conservatório. O Osvaldo Accursi, tinha uma cabeça muito à frente de seu

tempo. Eu devia ter uns 13 anos, então já faz tudo isso daí de tempo. Ele tinha, já naquele tempo, a Semana da Arte no conservatório.

- A gente via Isaac Karabtchevsky, regente do Madrigal das arcadas, recebíamos o Sebastian Benda, referência como professor de violino, vinha com sua camerata. O Fukuda do violino, Arthur Moreira Lima...

Luís Anselmi

- Eles vinham para oficinas e aulas, é isso?

Thelma Chan

- Não, eles vinham tocar mesmo, naquele tempo não tinha essa coisa de oficina.
- Essas referências todas iam lá pra tocar. A Teca Alencar de Brito, por exemplo, estudou lá. Ela era aluna do Osvaldo Accursi, só era aluna dele quem tocava muito bem. Mais tarde descobri que o instrumento pra mim era um veículo, mais do que um instrumento em si.
- No conservatório a gente cantava em coro e ali comecei a me apaixonar. Na verdade, eu já amava cantar em coro desde o tempo do primário, no colégio de freiras.

Luís Anselmi

- Quem regia esse coro do conservatório?

Thelma Chan

- Tivemos dois regentes. Primeiro um italiano chamado Rafael...não me lembro o sobrenome, talvez seja Pugliesi, e depois Roberto Manzo, que era uma referência em harmonia, colega do José Gramani. A excelência que o Gramani sempre teve na parte do ritmo, o Manzo tinha na parte de harmonia. Morreu muito jovem, infelizmente, bem antes do Gramani.

Luís Anselmi

- E isso tudo você tinha 15-16 anos?

Thelma Chan

- Isso, tudo por aí. Passei por diversos professores de piano, mas não tinha aula de regência. Dentro da aula de coral a gente tinha aula de regência, com João Wilson Faustini, mas neste momento já tinha entrado pra faculdade.
- O Osvaldo chegou pra gente ali na cantina, todo mundo sentado e perguntou: “o que vocês vão fazer na faculdade?”. Respondi: “olha, não sei o que quero fazer”, sempre quis ser professora, mas não sabia o que queria fazer na faculdade. Então ele me disse: “então você vai fazer música”. Foi assim que fui pra música.
- Aquela foi a primeira faculdade de música...quer dizer, a Neide de Rodrigues Gomes sempre competiu com o Osvaldo dizendo que ela que tinha feito a primeira faculdade, aquele instituto lá no Glicério. Mas dali dessa época que saíram Esmeralda Ruzanowsky, Vitor Gabriel, Lutero Rodrigues, Joaquim Paulo do Espírito Santo, José Ferraz...estávamos todos meio juntos por ali fazendo música. Olha só de onde eu saí! Não tinha como dar ruim.

Luís Anselmi

- Então já estamos ali perto dos anos 70, mais ou menos? Como isso chegou ao Cantolivre? Pergunto por que na atualidade, seu trabalho está bastante associado à musicalização e ao coro infantil. Nessa época você já estava nessa área?

Thelma Chan

- Não, não trabalhava com coro infantil nessa época. Quando estava na faculdade, comecei a dar aula no conservatório em que estudei. Agora, o conservatório estava sob direção da Carmem Teixeira, que tinha sido minha professora, e da Hilda, que foi minha professora de piano que me levou ao conservatório na adolescência. Dava aula de harmonia, flauta doce, essas coisas, e coral. Como não tinha muito repertório, ainda muito crua nessa época, pegava peças de flauta doce para duas vozes, e colocava pras meninas cantarem.
- Nisso, pintou a chance de eu ir pra Brasília [DF], por conta de casamento e outras oportunidades. Lá, eu encontrei a Escola de Música de Brasília, com a figura mais encantadora da minha vida que foi o Levino Ferreira de Alcântara, que estudou com Villa-Lobos, um homem muito à frente de seu tempo e que criou a Escola de Música de Brasília...naquele tempo era uma baita escola, muito grande, com muitos departamentos, maravilhoso aquele tempo! Fiquei encantada com a escola e fiz um concurso público para entrar lá como professora.

- Eu estava lá no I Festival de Verão de Brasília, fui recentemente no 32º, mas estava lá no primeiro! Ajudei a montar e tudo mais. Lá fiz curso de regência com o Carlos Alberto Pinto Fonseca, que era uma referência máxima em canto coral na época. Super nervosa, mas na primeira aula ele me disse: “menina, você leva jeito”.
- Na escola, regia o coro de crianças, mas regia o coro das crianças mais “desafinadas” que o dono da escola não queria que fossem pro coral da mulher dele. Além disso, cantava no Madrigal de Brasília, que só cantava repertório arrasador. Cantei ao lado de Ney Matogrosso nesse coro. Peguei muita experiência lá, tanto regendo, quanto viajando com o Madrigal.
- Quando voltei pra São Paulo, voltei muito mais madura, mais sabendo o que queria e montei um grupo coral naquele mesmo conservatório no Tatuapé. Isso em 1978.
- Esse coro começou a brilhar e chamar muita atenção, e pasme, as diretoras do conservatório, que foram minhas professoras, começaram a sentir ciúmes do coro. Resolvi sair com o coral.

Luís Anselmi

- E esse coro era matéria obrigatória do conservatório? Ou era aberto?

Thelma Chan

- Quem quisesse, podia entrar. Mas resolvi sair do conservatório e levar o coro comigo, já que elas não queriam crescer com o coro.
- Passei a ensaiar num salão ali no Tatuapé com essa turma.

Luís Anselmi

- E esse grupo se tornou o Cantolivre? Que ano foi isso?

Thelma Chan

- Isso foi um pouco antes de 1982. Esse coro foi sofrendo aquelas mutações, alguns entrando, outros saindo, quem entrava trazia algumas pessoas, como foi o caso do Paulo [Moura], que entrou e trouxe as três irmãs [irmãs Cintra]

Luís Anselmi

- E sempre funcionou como um coro independente, é isso? Como funcionava? Você recebia alguma coisa pra trabalhar com eles? Existia uma caixinha por coralista?

Thelma Chan

- Eu fazia pra nós mesmo, sem receber. Fazia porque queríamos a excelência mesmo.
- A gente sempre disputava com o Som a Pino, da Mara Campos. Disputou amigavelmente, quando íamos para algum evento eu sempre falava: “ó, o Som a Pino vai estar lá...” e a Mara dizia: “ó, o Cantolivre vai estar nesse encontro”.

Luís Anselmi

- Então, o Cantolivre surgiu com esse grupo de amigos que acabaram se reunindo após o fim do coro do conservatório?

Thelma Chan

- Não, eu era a professora do conservatório e eles eram mais novos, praticamente adolescentes e amigos ali entre si, meus ex-alunos.

Luís Anselmi

- E quais eram as pretensões do grupo nessa época? Você queria apenas fazer o repertório que imaginava, ou pensavam em se tornar um grupo mesmo para fazer shows, gravações de álbuns etc.

Thelma Chan

- Nem falávamos disso. O que a gente queria era fazer. Fazer música, fazer as coisas difíceis que a gente conhecia. Eu já estava com alguma bagagem já ali com 29 ou 30 anos e me sentia com essa obrigação de fazer uma coisa bacana. Mas a gente ensaiava e se divertia muito. Nossos ensaios eram aos sábados e domingos, a tarde inteira! Onde você acha isso agora?

Luís Anselmi

- É...para a realidade de hoje é impossível.

Thelma Chan

- Por isso que a gente arrasava. A gente não era de faculdade, de conservatório, de instituto. A gente era da gente. Quando fomos fazer uma turnê, a gente empenhou ouro! Quem tinha ouro em casa trouxe, para conseguir dinheiro para alugar o ônibus.

- Nessa viagem a gente conheceu o Saint Dominique, grupo do Pablo Trindade Roballo. Passamos por Uruguai e Argentina. Levantamos plateias e plateias.
- Infelizmente, mesmo depois de ter ganhado concursos, de ter levantado plateias em muitos lugares, os cantores do grupo não valorizavam essa figura do regente e passaram a achar que não precisavam daquele papel, acabando com meu estudo e minha dedicação. Ali a coisa começou a ficar ruim.

Luís Anselmi

- Isso em 1989, mais ou menos?

Thelma Chan

- Sim, o Cantolivre durou 7 anos. De 1982 a 1989, se não me engano. Acabou quando fizemos as únicas músicas que estão registradas e que podemos ouvir hoje. Infelizmente aquelas gravações já têm mágoa envolvida. Foi uma iniciativa da Nenê Cintra, mas o clima já não estava bom e o grupo rompeu. Eles foram cantar no TULE [Tubo Livre de Ensaio] mas não conseguiram levar um coro sem regência por muito tempo e cada um foi para um lado. Foi bastante difícil pra mim.

Luís Anselmi

- Imagino, 7 anos de dedicação para um grupo de alta performance não é fácil.

Thelma Chan

- Sim, era um grupo completamente independente. Ao invés de seguirmos um caminho para a profissionalização a partir das gravações, fomos pro caminho inverso. Tivemos algum rompimento quando aconteceu nossa viagem para a Argentina. O grupo tinha 22 pessoas, mas ficou com 16.

Luís Anselmi

- Você falou algumas vezes que vocês levantaram a plateia, e qual era essa plateia? Para quem vocês se preparavam pra cantar? Qual circuito vocês atingiram?

Thelma Chan

- Tinha de tudo. Tínhamos muitos shows por aí. Dependia muito do lugar onde íamos cantar. Tinham encontro de corais, tinham shows. Em qualquer oportunidade, saíamos

pra cantar. E tudo isso a gente fazia sem dinheiro. Sempre consegui fazer esses projetos sem dinheiro. Agora mesmo estou fazendo um projeto onde cada região do Brasil tem um coro [infantil] cantando uma música minha e nós vamos dar isso pro Brasil de graça. Um presente dos meus 70 anos, meu e de cada um dos 23 profissionais que trabalham comigo. Estou radiante!

Luís Anselmi

- Que demais! Mas sobre a escolha de repertório do Cantolivre...pelo que acessei de programas que vocês fizeram à época, vocês faziam muitas obras escritas para coro mesmo, e muitos arranjos de música popular. Como foi essa escolha? E como era pensada e trabalhada a vocalidade para fazer esse repertório?

Thelma Chan

- Sempre trabalhamos muito no aquecimento. O primeiro grupo que Reynaldo Puebla trabalhou aqui em São Paulo foi o Cantolivre. Uma prima das irmãs Cintra que trouxe ele pra nós. Percebi algo diferenciado no trabalho dele naquela época e fizemos um trabalho juntos. Depois levei ele pra ARCI [Associação de Regentes de Corais Infantis] e para muitos outros lugares.
- Além dele, tivemos uma parceria com a Mara Behlau. Na época ela estava finalizando o doutorado e eu ofereci meus coros pra ela.

Luís Anselmi

- E de onde veio a ideia das performances cênicas que vocês faziam? Tinha a ver com o repertório, ou era uma vontade da época?

Thelma Chan

- Com certeza tem a ver com os arranjos. Eu tinha acabado de ter muito contato com o trabalho do Damiano Cozzella numa viagem que fiz com Benito Juarez e o Coralusp para a África, e depois que o Cantolivre foi para o Rio de Janeiro, começaram a aparecer muitos arranjadores de lá oferecendo arranjos para nós cantarmos. Fernando Ariani e Vicente Ribeiro, por exemplo. Eram arranjos maravilhosos. O Cantolivre só cantava música de compositores brasileiros vivos, ou arranjos de arranjadores brasileiros de MPB. Fizemos uma ou outra de compositores estrangeiros, mas para apresentações

específicas. Nosso repertório era brasileiro mesmo. Tivemos também um contato com Rogério Duprat que escreveu dois arranjos para nós.

- Fazíamos também o Pirata do Carlos Alberto Pinto Fonseca que já sugeria uma movimentação. Também fazíamos o “Casá é Bão”, também do Carlos Alberto Pinto Fonseca e cada uma ia sugerindo algumas movimentações, cada um dava um palpite, de figurino também. Como eram peças mais “de brincadeira” a gente fazia essas movimentações e eu não costumava ficar à frente regendo. Agora, quando era um arranjo que precisava reger, regia. Então era um coro híbrido que cantava com regência e sem regência, mas sempre muito bem-preparado.
- Cantamos também com o Zimbo Trio, O Pato, arranjo do Fernando Ariani muito interessante. Alexandre Zilahy também fez um arranjo só pra nós.

Luís Anselmi

- E a base do repertório era escrita nessa formação SCTB?

Thelma Chan

- Sim, mas tinham 6, 8 vozes, tinha de tudo.

Luís Anselmi

- E esses arranjos, pra você, tinham mais características de arranjos de grupo vocal, ou mais pra coros grandes mesmo?

Thelma Chan

- Muita cara de grupo vocal mesmo. Aquela harmonia carioca. Daquele jeito que você conhece. A harmonia carioca para coro soa diferente. Muito do repertório do Céu da Boca. Quando fomos pra lá [RJ], rolou uma paixão mútua, até um cantor nosso foi cantar lá, o Jorge e rolou muita troca, a carioquice foi aumentando.
- O Cantolivre tinha muito desse som de harmonia carioca. Tanto que não lembro se tinha algum arranjador de São Paulo.

Luís Anselmi

- Tinha algum arranjo do Cozzella no repertório?

Thelma Chan

- Ah sim, do Cozzella sim! A harmonia dele é toda especial. O [Osvaldo] Lacerda também as harmonias deles eram sensacionais. A gente arrasava com o Frases de Caminhão dele. Fizemos o Pato e Parente uma fuga superdifícil, meu filho com 6 anos passava no meio do palco carregando um pato amarelo.

Luís Anselmi

- Mas vou insistir um pouco na pergunta sobre a sonoridade do grupo, você pedia pros cantores essa sonoridade “mais carioca” na hora de executar os arranjos de música popular?

Thelma Chan

- Não, não pedia nada em relação a sonoridade em si. Nós fazíamos muitos exercícios de técnica vocal, de confiança e interação e na hora do repertório a sonoridade eu pedia com a mão mesmo.

Luís Anselmi

- E houve alguma mudança de sonoridade de acordo com a peça? Se era uma peça coral ou um arranjo de música popular?

Thelma Chan

- Não muito, acho que a peça já é o que ela é. Se você tiver com sua voz no lugar, tendo consciência de onde estão as vogais e consoantes na sua boca, vai funcionar. Aquela sonoridade já funcionava por si só. Aqueles 16, minhas pedras preciosas, resolviam tudo.

Luís Anselmi

- Voltando na ideia da performance cênica. O Puebla então criou a concepção de um espetáculo com começo, meio e fim e elementos cênicos, ou vocês que criaram essas interações?

Thelma Chan

- O Puebla nos trouxe um repertório de exercícios e de ferramentas para nós, mas não lembro se ele criou a concepção de um espetáculo conosco. A maioria nós mesmo criamos.

- Outros momentos importantes do Cantolivre foi quando cantamos com o Duo Fel e com a Marluí Miranda.

Luís Anselmi

- Aí foram projetos separados ou foram momentos incorporados ao repertório? Pergunto para entender se vocês montaram o repertório de acordo com um tema que queriam fazer, ou se faziam músicas diversas e depois davam um jeito de juntar as ideias e criar um espetáculo.

Thelma Chan

- O que mais interessava para nós sempre foi o som do coro. Era muito interessante, *a capella*. Então procurávamos as peças que soavam bem, os arranjos que escreviam para nós e fazíamos de acordo com o tipo de apresentação que surgia. Quando cantamos com o Zimbo Trio, cantamos com microfone, sem regência, quando cantava o “Casá é Bom” fazíamos os casaizinhos...o que interessava era o som do coro.

Luís Anselmi

- Como era a vontade de profissionalização desse grupo? Vocês se viam entrando no circuito de shows, cachês etc.?

Thelma Chan

- A gente fazia cachês. Conseguimos nos autossustentar. Não pagamos ninguém que trabalhou pra gente, todos faziam pela vontade de ver a coisa acontecer. Era outro tempo.

Luís Anselmi

- E como você vê aquela época, aquele trabalho que vocês desenvolveram, te afeta e influencia ainda hoje, e se você vê que esse trabalho influenciou outros trabalhos posteriores?

Thelma Chan

- Olha, um exemplo muito direto foi o Grupo Beijo. Tiago Pinheiro entrou no Cantolivre, cantou por algum tempo e quando saiu montou o Beijo em moldes muito parecidos com o Cantolivre, lá no Coralusp.

- Gosto muito também do trabalho do Marcelo Recski, lembro que ele admirava bastante o Cantolivre na época e hoje ele dirige trabalhos lindos.

Luís Anselmi

- E no seu trabalho hoje, apesar de estar mais voltado para grupos infantis, você pensa que o Cantolivre tem alguma influência?

Thelma Chan

- Acho que não muito, porque o Cantolivre era eu. Eu fazendo aqueles cantores cantarem do jeito que eu queria. Fui presenteada por Deus por aqueles 16 que eram pedras preciosas que se dedicaram muito. Eu cresci regendo o Cantolivre, porque precisava estudar muito para regê-los. Paulo [Moura] mesmo foi um dos que levou bastante desse trabalho e dessa influência. O Nelson do Madrigal In Casa, que está com a Bia [Dokedal], cantando em Campinas, também foi um dos que levou esse trabalho adiante.

Luís Anselmi

- Gostaria de fazer muito mais perguntas por aqui, mas imagino que seu tempo já está se esgotando. Mais alguma coisa sobre isso tudo?

Thelma Chan

- Eu sou muito agradecida a cada pessoa do Cantolivre, cada criança que cantou comigo, cada professor que me deu aula, a cada pessoa que me chutou a bunda. Com certeza devo ter pisado na bola [*sic*] com muitos desses, mas no fundo do meu coração tenho muito carinho.
- Agora também muito carinho por você, que me parece que está fazendo um trabalho sério, mas não deixe que seja muito sério porque na música não pode ser muito sério.

Luís Anselmi

- Te agradeço muito pelo carinho e pela disponibilidade, Thelma.

Paulo Malaguti

Entrevista remota, feita por meio da plataforma Google Meet em 09/10/2023, às 9h.

Após, saudações iniciais.

Luís:

- Bom, vou explicar um pouquinho da pesquisa: Sou Luis Anselmi, não sei se conhece meu trabalho, ou o Grupo Mosaico, que é meu trabalho principal, mas eu estou regendo aqui em São Paulo há cerca de 10 anos e trabalho principalmente com corais. Já fiz alguma coisa com grupo vocal, mas pouco. Estou com o Paulo Moura, professor lá do IA-UNESP, meu orientador nesta pesquisa, que foi também cantor do Cantolivre nos anos 80.
- Sou arranjador também e sempre quis falar sobre arranjos corais e essa coisa da canção popular no mundo coral... acabamos descobrindo que quase não temos trabalhos falando sobre esse movimento de grupos “híbridos” com formação nessa transição entre grupo vocal e um grupo coral. Queremos falar um pouco desse estabelecimento da linguagem dos arranjos corais depois daquela década de 1960-70, onde começou-se a flertar com bastante frequência com as canções populares adaptadas para formação coral.
- Nos anos 80 esses grupos como o Céu da Boca, por exemplo, vieram para falar em definitivo: arranjos fazem parte do repertório e da prática coral e tem muito a ser explorado.
- Então, eu tô querendo falar um pouco disso. Não encontramos pesquisa falando especificamente desse movimento desses grupos performáticos dos anos 80. Existem trabalhos ótimos falando sobre arranjos especificamente, do André Protásio por exemplo, do Dalton Coelho, enfim... nós tentaremos uma abordagem mais pelo lado da musicologia histórica, e pensamos que o caminho a partir das entrevistas é um caminho interessante, aproveitando que tratamos de uma história relativamente recente, mas já se vê uma influência em tanta gente.
- Preparei algumas perguntinhas, pra gente trocar uma ideia bem tranquila e você falar tudo que você quiser sobre esse período, para mim é uma honra mesmo te conhecer. Cantei muitos arranjos seus, principalmente com o Edu Fernandes, meu mestre aqui de São Paulo, que inclusive criou esse grupo que mencionei no começo e que eu rejo hoje.

Ouvi muito o próprio André Protásio falando dos seus arranjos em cursos por aí, mas nunca tinha tido a oportunidade de falar com você, te agradeço por isso.

- Tem alguma dúvida em relação a essa estrutura?

Paulo Malaguti:

- Pode mandar bala, que eu tô louco para falar que um monte de bobagem aqui!

Luís

- Começando do básico mesmo, fale um pouquinho da sua formação na música, sua trajetória, como é que você chegou à essa “cadeira” de arranjador, quais seriam influências mais diretas do seu trabalho com vozes, escrevendo e cantando.

Paulo Malaguti

- Pois é, quando criança, na minha família todo mundo estudou piano. Meu primeiro contato foi aquela professora careta de música clássica de piano. Sou o caçula, com duas irmãs mais velhas e meus pais gostavam muito de música. Não eram músicos, mas poderiam ter sido, tinham muito bons ouvidos e muito bom gosto. Eles pegaram aquela fase brilhante do Brasil dos coros de Villa Lobos etc.
- Aquele negócio de uma cultura brasileira que se estabeleceu ali nos anos 1950, onde surgia uma “civilização” brasileira muito forte. Meu pai era engenheiro e minha mãe é professora da rede pública. Gente muito informada, com muita leitura. Meu pai era polonês. Imigrante, chegou aqui criança ainda e então tinha aquela cultura de adorar a música clássica europeia. Os filhos iam estudar piano muito cedo.
- Até meus 14 anos eu...eu nunca fui muito bom aluno, mas eu gostava muito de tocar. Eu era mal leitor [de partitura], tenho medo dessa coisa de leitura à primeira vista até hoje, mas eu gostava. Em algum momento o negócio de tirar as músicas de ouvido me atraiu. Foi até em uma situação de um cara que tocava música dos Beatles, eu adorava os Beatles. Eu vi ele tocando sem a partitura e perguntei: como é que você faz isso? Ele falou: “ah, fico tirando de ouvido”, diminuindo essa atividade que é tão importante. As pessoas ficam achando que músico é quem lê partitura, muito pelo contrário. E foi aí que eu falei: “pô, eu quero fazer isso também, tirar as músicas de ouvido” e comecei a tocar aquilo que eu gostava de ouvir, *rock and roll*, *Beatles*, *blues*...eu tinha entrado numa escola americana.

Luís Anselmi

- Isso nos anos 1970, mais ou menos?

Paulo Malaguti

- Isso! Eu entrei pra escola americana em 1968 - aquele ano incrível, ne! Esse cliquezinho [sic] me deu quando eu tinha uns 12, 13 anos. Tive uma hepatite que me obrigou a ficar dentro de casa, e acabei me interessando por tocar, principalmente Beatles, quanta gente não se apaixonou por música por causa deles, né?
- Mas teve um momento em que a minha mãe me levou para estudar na Pró-Arte. Uma escola de música que acabou há poucos anos aqui [no RJ]. Minha mãe era amiga da irmã do Homero [de Magalhães].

Luís Anselmi

- Já ouvi falar dessa escola algumas vezes, de várias pessoas diferentes aí do Rio. É uma escola pública?

Paulo Malaguti

- É uma escola particular, ficava ali em Laranjeiras.
- Ali, eu fui estudar piano com o Homero. Super cabeça musical do Rio de Janeiro, pianista brilhante. Toquei uns blues pra ele, e ele disse: “vou ensinar você”, ele tinha uns livros de Jazz e gostou de mim, mas perguntou: “você já entrou pro coral?”, respondi: “não”, “então você vai entrar agora!”.
- Ele era botafoguense como eu, tínhamos várias coisas em comum, e foi ele que me botou no coral. Na época, era o Jaquinho [Jacques Morelenbaum] que dirigia. Eu tinha uns 15 anos, Jaquinho uns cinco anos mais velho que eu, já tinha 20 anos. Ali se estabeleceu uma comunidade jovem fazendo coro de maneira muito vibrante.

Luís Anselmi

- E o coro era só de alunos instrumentistas da escola ou tinha o pessoal que ia pra fazer parte “só” do coro?

Paulo Malaguti

- Tinha um pouco de tudo. Acho que esse foi um dos momentos mais brilhantes da escola. Formou muita gente. Dentre outros, o Carlos Alberto Figueiredo estava lá, fui aluno

dele por muitos anos. E o Jaquinho Morelembaum que era brilhante, principalmente na escolha de repertório. Escolhia também umas peças contemporâneas incríveis. Tinha um arranjo do Zambi do Edu Lobo de um cara chamado Carlos Axelrad, que era sensacional. Um arranjo que até hoje eu não acredito.

- Ali fui muito feliz, muitos amigos até hoje. Dali saiu o Céu da Boca. A gente ganhou um concurso, que o Cantolivre ganhou também, do Jornal do Brasil aqui no Rio de Janeiro, em 1976 se não me engano.

Luís Anselmi

- Ah sim, antes de ser Céu da Boca, é isso?

Paulo Malaguti

- Sim, como Coro da Pró-arte, com o Jaquinho regendo.

Luís Anselmi

- E o repertório desse coro envolvia composições corais, peças contemporâneas, mas já tinham arranjos de música popular também, certo?

Paulo Malaguti

- Sim, tinham os clássicos, tinham *spirituals*, uma coisa super eclética. Um Mendelssohn que eu adorava. Eu adorei aquilo.
- Mas enfim, nós tivemos, como maestros...primeiro foi o Koellreutter, e depois foi o John Neschling, super maestro também. E os dois não seguraram a onda daquela galera, essa rapaziada [sic]. O Koellreutter perdia a cabeça com o falatório, coisa que o Jaquinho lidava bem por ser um de nós.

Luís Anselmi

- Então a faixa de idade desse coro era praticamente juvenil mesmo, entre juvenil e jovem, é isso? 17-20 anos?

Paulo Malaguti

- Sim, tudo por aí, eu devia ter uns 16-17 anos. Foi um momento maravilhoso. Daqueles momentos que te influenciam pro resto da vida. Ali eu conheci os Medeiros, Ricardo Medeiros que é músico até hoje e o Rogério Medeiros, canta comigo até hoje em um

coral meu, eles me apresentaram o Buenos Aires 8 naquela época. Não sei se você conhece.

Luís Anselmi

- Não conheço!

Paulo Malaguti

- Não?! Não perca isso, cara! Um grupo vocal argentino dos anos 70. Eles tem uns quatro discos. Um só de Piazzolla, um só de tangos instrumentais. Tudo instrumental, sem letra. Tem um de folclore argentino que se chama *La Ultima Palabra*. Aí eles cantam coisas com letra.

Luís Anselmi

- Sempre *a capella* ou com instrumentação?

Paulo Malaguti

- Quase sempre *a capella*. Pouco instrumento. Nesse de folclore tem mais. Tem *bombo leguero*, tem violões, baixo acústico, mas é um negócio primoroso, maravilhoso, onde eu vi o modelo do Céu da Boca, de fazer música popular, com esse conhecimento de música erudita, da formação de coro. Essas coisas você não decide, você vai se apaixonando e vai te levando.

Luís Anselmi

- Essa inclusive era uma próxima pergunta, se você quiser já entrar nisso acho bacana. Fale um pouquinho das circunstâncias e motivações para chegar no Céu da Boca. Você falou desse grupo argentino, e você falou também dessa experiência com esse núcleo do coro da Pró-Arte. Como é que surgiu um grupo a partir disso?

Paulo Malaguti

- Um grupo menor passou a se reunir na minha casa. Eu morava numa casa grande, uma casa na Praia do Leblon, um negócio assim, em termos de Rio de Janeiro hoje, de muito privilégio. Foi um momento com minha família de muita fartura.
- Era uma casa de três andares, lá em cima tinha um...nunca foi um estúdio, mas uma sala, onde a gente colocava a bateria e a gente passou a se reunir ali. A gente começou

cantando o repertório do coro da escola mesmo. A primeira formação do Céu da Boca tinha 11 pessoas. A partir do ano de 1978, que foi quando a gente começou a se reunir, a gente foi montando o repertório que foi gravado no fim de 1980. Ali foi onde eu comecei a fazer arranjos. Fiz o Uva de Caminhão...esses arranjos meus mais conhecidos. Fiz o Davilicença, aquele que tem uma batucada no meio.

Luís Anselmi

- Então você começou a fazer arranjo para o Céu da Boca, antes você não fazia arranjo, é isso? A experimentação da canetada já foi com eles? [sic] sensacional!

Paulo Malaguti

- É, foi pro Céu da Boca! Tem algumas partituras que eu guardei, que tão lá com aquela escrita toda troncha [sic], tudo com umas cifras erradas. Eu fui aprender a escrever mesmo quando eu fui estudar nos EUA. Antes disso era muito intuitivo mesmo.

Luís Anselmi

- Nos EUA você foi fazer graduação, algum curso, o que era?

Paulo Malaguti

- Eu acabei não me formando, mas eu fiquei 2 anos fazendo um negócio chamado *Third Stream*. O Jaquinho que me contou. Ele não estudou isso, mas ele foi para lá e ele me contou que existia, aí falei: “esse aí que eu quero fazer!”. Era um curso com essa ideia: uma terceira corrente, seria um lugar entre o jazz e a música de concerto, que é, curiosamente, exatamente o que a gente faz, na MPB e tal. Então na verdade eu fui para lá pensando em fazer composição mesmo.

Luís Anselmi

- Então era um curso mais de escrita, ou era mais prático?

Paulo Malaguti

- Era prático no sentido de percepção, de você ouvir as coisas e transformá-las. Na verdade, nem exigia muito escrita mesmo, na partitura. Exigia você ir lá ouvir e pirar com aquele material. Curiosamente estudava-se muito pouco de música brasileira lá.

Mal sabem o que eles estavam perdendo. Eu até fiz um primeiro *brazilian ensemble* lá. Sinceramente, você volta de uma situação dessas mais apaixonado pela música brasileira, mais impressionado com esse cabedal de cultura que a gente tem aqui. Algo que a gente tem que levar muito a sério.

Luís Anselmi

- Sim! Com certeza! E então você foi pros EUA depois da experiência com o Céu da Boca, é isso?

Paulo Malaguti

- Sim, esse estudo veio depois. Já tinha gravado os dois discos. Acabei levando essa experiência pra lá. Você chega num lugar desses se achando um brasileiro subdesenvolvido, e repara que na verdade eu tinha uma ótima formação. Não só pela experiência com o Céu da Boca, mas também pelas aulas com os professores da Pró-Arte.

Luís Anselmi

- Em relação a esse começo do Céu da Boca, quando vocês começaram a se reunir para cantar na sua casa, qual era a pretensão de vocês? Desde o início a proposta era formar um grupo para gravar e estourar por aí? Ou só se reuniam para cantar, e de repente ficou “sério”?

Paulo Malaguti

- Olha, num primeiro momento que a gente se reuniu não tinha uma ideia certa. Não foi uma coisa premeditada. Eu já usava esse espaço, porque alguns amigos das minhas irmãs mais velhas trouxeram alguns instrumentos e deixaram por lá. Eu comecei a tocar bateria nessa. Esse apelido, Pauleira, vem de eu tocar bateria nessa época! Levamos uns sons muito legais. Tocava inclusive com o Bruno [Fortunato], que é guitarrista do Kid Abelha, toquei muito rock'n'roll com ele e com uma turma, me aproximei de um grupo com o Lobão, entre outros. Já estava me aproximando dessa gente e achando possível ser músico. Levava muito som de bateria, mas já tocava piano. Quando conheci Tom Jobim foi meio definitivo, disse pra mim mesmo: tenho que ouvir esse cara, preciso estudar ele. Eu achava aquilo meio bobo... “é pau é pedra...” mas vi que tinha material importante ali.

- Tudo isso pra falar que a gente se reunia ali. No começo a gente tinha um outro grupo que chegou a dar canjas, fazer abertura de shows de grupos próximos...a gente tinha o nome de Desbundeto. ‘Desbundar’ era quando você se soltava, alucinava, enfim...aí, na primeira apresentação que a gente fez, tinha uma crítica...nossa! essa mulher...ela nos apresentou dizendo: ‘quem vai abrir o espetáculo da Barca do Sol, é um grupo com o pior nome que existe e se chama Desbundeto’. Aquilo deu uma brochada [sic] legal no grupo, nos reunimos e surgiu a ideia do Céu da Boca que hoje penso ser um ótimo nome, uma marca mesmo. Na época a gente nem tinha essa dimensão
- Mas sempre tive consciência que a gente fazia um trabalho muito bom. As pessoas se encantavam. Não tinha essa coisa de cair a afinação e tal. Eram pessoas talentosíssimas. Verônica Sabino, Paula Morelembaum, Maucha Adnet, sabe? Muita gente boa.

Luís Anselmi

- E todos nessa mesma faixa etária?

Paulo Malaguti

- Sim, quando gravamos o primeiro disco eu tinha 21 anos.

Luís Anselmi

- Mas antes da gente entrar nessa questão bem central pra esse trabalho, acerca da vocalidade e de como era a concepção de vocês na hora de cantar, queria saber um pouco do repertório. Esses shows que vocês faziam já era com o repertório que vemos no disco?

Paulo Malaguti

- Exatamente, o Odeon, por exemplo, que considero ser um dos arranjos mais brilhantes e difíceis que fizemos. Esse arranjo é do Juca Filho, poeta que toca violão. Apreendi muito com aquilo. A gente fazia bem essa coisa do ritmo dele, que é o mais difícil.
- Eu tinha uma música autoral que acabou não indo pro disco, chamava-se Movimento. Hoje até vejo como uma coisa infantil, mas enfim. Tinha gente pra fazer esses arranjos. A gente propunha, e as pessoas correspondiam.

Luís Anselmi

- E a formação do grupo foi a mesma pros dois álbuns? as mesmas pessoas cantando?

Paulo Malaguti

- No segundo tinha uma pessoa a menos. No primeiro eram 11 pessoas, no segundo eram 10. Números estranhíssimos, mas essa era a formação.

Luís Anselmi

- E mesmo com esse número estranho, vocês sempre pensaram primeiro na formação SCTB para escrever? Mesmo que tivessem alguns *divisi* depois, a base para começar a pensar a escrita era a tradicional mesmo? O Davilicença, o Uva de Caminhão, se não me engano são à 4 vozes, certo?

Paulo Malaguti

- Sim, na grande maioria sim, tem também o Injuriado, que eu que escrevi que também é a 4 vozes. A gente teve um grande primeiro momento desse repertório que praticamente tudo se fazia *a capella* mesmo, nos shows e apresentações inclusive. Aos poucos a gente foi introduzindo os instrumentos, contratamos um baterista que ficou com a gente muitos anos, depois mais um baixo e um violão e bandolim, o Chico Adnet que tocava o violão, ele só foi tocar piano depois. Mas aos poucos o instrumental virou parte importante da coisa. Mesmo com as 4 vozes, arranjo coral.

Luís Anselmi

- E como era a divisão? Ficavam dois, ou três por naipe, é isso?

Paulo Malaguti

- Isso, dois e os curingas, o Chico às vezes de baixo, às vezes de tenor, e a Paulinha às vezes de contralto, às vezes de soprano.

Luís Anselmi

- E não tem muitos momentos de *divisi* aparentemente, certo? As dissonâncias e extensões acabavam ficando nas 4 vozes mesmo, ne?

Paulo Malaguti

- Sim, a base eram as 4 vozes mesmo.

Luís Anselmi

- A pessoa que escrevia o arranjo vocal, seja você ou os outros arranjadores do disco, escrevia as vozes e escrevia o instrumental? Ou o arranjo vocal estando pronto, o grupo pensava no instrumental que cabia ali. Como era o processo?

Paulo Malaguti

- Eu fazia assim, desse último jeito, mas o Chico [Adnet] veio depois com a ideia de escrever também pros instrumentos. A entrada do Chico foi fundamental. Ele veio com um estilo de arranjo muito próprio, muito forte. A gente ficou dividindo os arranjos e a marca dele foi muito importante na época.

Luís Anselmi

- Quais arranjos são dele? Você lembra?

Paulo Malaguti

- No primeiro disco, tem o primeiro que ele trouxe que é um choro do Luís Eça, que é lindo, esqueci o nome agora [Melancolia - faixa 4]. Aquele Bumba Meu Boi da Boa Hora [faixa 2] também é dele, que tem aquela introdução de violão. Deve ter mais alguma. Aí no segundo disco tem o No Jeito que O Diabo Gosta [faixa 8] que é incrível, e tem também a música dele, que eu achava de uma modernagem incrível [sic], fiquei muito impressionado, o Táxi-girl [faixa 7].

Luís Anselmi

- Essa Taxi-girl ele compôs já pensando na formação do grupo, ou era uma canção dele preexistente que ele resolve arranjar?

Paulo Malaguti

- Acho que ele foi escrevendo pensando pro Céu da Boca mesmo. Já pensando naqueles sopros e tal. Eu não tinha a menor condição de fazer aquilo, lembro de ficar muito impressionado na época.
- No segundo disco eu fiz outras coisas, fiz um samba antigo que era o Bumba no Caneco [faixa 5], fiz uma coisa parecida com o que fiz no primeiro, no Uva de Caminhão [faixa 1]. Fiz o Rouxinol, que era bem recente, do [Gilberto] Gil. Ali eu já coloquei os

instrumentos. Fui obrigado a correr atrás do que o Chico estava trazendo. A gente meio que competia um pouco nisso, e trocava muito.

- Mas, falando de minha parte, eu sempre comecei pensando nas vozes mesmo. Se você ouvir o Buenos Aires 8, vai entender do que estou falando. Aqueles arranjos são muito claros, impressionantes. Brilhantes.

Luís Anselmi

- E depois desse momento inicial, entendendo que as coisas estavam dando certo, fazendo aberturas de shows e tudo mais, como que vocês se viam? Onde entendiam que estavam inseridos? Qual circuito, qual público que pretendiam atingir? Existia essa preocupação? Vocês se chamavam de coral? De grupo vocal? De banda? Tinham a pretensão de estar num circuito dos cancionistas e intérpretes que estavam estourados na mídia na época?
- Sabemos que é uma formação diferente do padrão comercial, normalmente existe uma predileção do mercado para a figura de um cantor e sua banda, nesse cenário, como vocês se viam?

Paulo Malaguti

- Olha, o Boca Livre, foi nosso parceiro. Nossa referência. Recentemente encontrei uma gravação de um show que fizemos junto com eles em 1980. Boca Livre já era um sucesso, o Cláudio Nucci já tinha saído, entrado o Lourenço [Baeta], eu os conhecia desde antes deles fazerem sucesso. Mas reparando bem no primeiro disco, o Céu da Boca tem três músicas com uma levada muito parecida com o Boca Livre, que são só homens cantando, por exemplo. O Clarissa [faixa 8] são só as meninas. A gente explorava um pouco essas possibilidades.
- Mas, o lugar que apareceu, que se ofereceu pra gente foi esse, a gente não planejava isso. Inclusive o produtor do Boca Livre [João Mário Linhares] que chamou a gente pra trabalhar, acabou se apaixonando pela Verônica Sabino, e foi aquela coisa das energias fluindo para dar certo.
- O João Mário tinha produzido o disco independente do Boca Livre, que foi aquele fenômeno. Penso que foi o último grupo vocal que fez esse tipo de sucesso tão estrondoso. E aí ele nos abriu essa oportunidade e gravou o nosso primeiro disco também de maneira independente. Temos duas “bolachas” uma com selo independente, depois vendemos para Polygram, com o selo da Philips. Ele que nos abriu essa

oportunidade, o Jaquinho já tinha voltado de Boston, e gravamos. Mas ele não fez nenhum arranjo para nós, o repertório estava praticamente pronto.

Luís Anselmi

- Vocês fizeram algum tipo de turnê desses discos? Como era a recepção do público em relação aos discos e ao repertório que vocês faziam?

Paulo Malaguti

- Olha, aquilo não era pra ser um super sucesso. A Clarissa [faixa 8], que é minha música, esse realmente foi o grande sucesso do Céu da Boca, que tocou no rádio.

Luís Anselmi

- Eu acho uma das mais lindas mesmo.

Paulo Malaguti

- É uma coisa delicada, quase infantil, fiz pra minha sobrinha que tinha nascido em 1978, e aquilo ali pegou. Tocou na Rádio Cidade, na época a grande responsável pelo sucesso do Boca Livre.
- Mas acho que de maneira geral, nossa música tinha muita informação pra ser um *hit*. Os arranjos eram muito complexos, era aquilo que a gente queria mostrar. As pessoas ouviam aquilo, ficavam interessadas, mas não conseguiam cantar junto, ou cantar em casa. Todas as coisas que eu fiz acabam indo para esse mesmo perfil. Naquele momento causava uma estranheza, e depois de muito tempo se reconhecia como algo legal.
- O lugar que a gente pôde disparar, foi quando a gente fez o Pixinguinha [Projeto Pixinguinha] em que a gente viajou para várias capitais, passagem [de avião] pra todo mundo, foi incrível. Era um projeto que levava artistas e a gente viajou pelo país com o Sebastião Tapajós, que era um violonista paraense. Conseguimos ir a São Paulo umas duas ou três vezes, mas nosso público era um pouco restrito.

Luís Anselmi

- A pergunta foi um pouco nesse sentido, inclusive é uma das investigações da pesquisa, a gente entende isso como um público restrito, mas na verdade, para o mundo coral, é um público extremamente grande. Vocês com certeza entraram num circuito mais amplo.

- Mas trazendo a conversa pro campo da sonoridade do que vocês faziam. Como eram os ensaios? Como vocês chegaram a uma concepção de sonoridade de como cantar o que vocês cantavam? Existia uma figura de preparação vocal, ou mesmo de regente, envolvida, ou eram excelentes cantores, cada um cantava como sabia cantar, e dava certo na hora de juntar? Como era o cuidado em relação a isso? Exercícios de timbre, afinação etc. pergunto principalmente por conta, por exemplo, da gravação de vocês do Sabiá Coração de Uma Viola [faixa 10 do álbum Céu da Boca] que se trata de uma peça coral do Aylton Escobar que costumava ser executada com uma sonoridade grande de coral erudito da época. Poucos corais na época deviam cantar como vocês gravaram. Então como era esse papo em relação a vocalidade de vocês de acordo com o repertório?

Paulo Malaguti

- Eu comandava os ensaios, eu passava as vozes. Essa concepção foi surgindo naturalmente, muito vindo do coro da Pró-arte, essa coisa da “voz-branca”. A gente cantava tanto Esther Scliar, quanto Mendelssohn, mesmo os *spirituals*, com uma voz mais “branca” com pouco vibrato. Isso vinha naturalmente, a gente não combinou isso. Não sei o quanto o Jaquinho tinha consciência disso, acho que foi mais uma coisa de entender as vozes que ele tinha disponível ali.
- Acho que esse traço que você está procurando descrever, a principal característica é essa coisa do não vibrato mesmo. Quando fui para os EUA, na minha escola, o coral era um horror, porque era de alunos de canto, com um vibrato não natural, que era um horror. Os coros dos pretos da Berkeley, no entanto, eram incríveis.

Luís Anselmi

- Você acha que o repertório popular que vocês escolhiam, influenciava nessa sonoridade?

Paulo Malaguti

- Sim, com certeza. A gente queria fazer música brasileira. Algumas pessoas queriam que fossemos mais pro lado *pop*, inclusive pro segundo disco, o Jaquinho fez o arranjo do Baratotal pra levar pra esse lado. Tínhamos essa vertente, mas a outra tinha mais a ver com esse repertório brasileiro com harmonia mais profunda, que é o que eu gosto mais, o Chico [Adnet] também. Enfim, sim, o repertório era determinante nisso. O Uva de

Caminhão, por exemplo, é um arranjo que passou por muitos corais. Precisa ouvir a gravação da Carmen Miranda cantando essa música, pra entender de onde tirei o arranjo. É de uma inteligência, de uma clareza, uma coisa linda. O instrumental que eu emulei no arranjo vocal, tentando imitar aquele som de clarinete antigo. Eu procurei imitar aquilo, a gente vai imitando as coisas que gostamos. Ouça ela cantando isso lá no agudo, de soprano. Cada vez tem menos isso na música popular. A Verônica Sabino fazia isso muito bem.

Luís Anselmi

- Me permitindo colocar uma opinião minha aqui, acho que uma das coisas que o Céu da Boca fazia muito bem, era isso. No Clarissa [faixa 8] mesmo, por exemplo. Os arranjos que começaram a estabelecer essa linguagem, lá com [Damiano] Cozzella e aquela primeira geração de arranjadores, é perceptível um início tímido dessa tendência de tirar as melodias principais das canções da região aguda do naipe de sopranos. E isso foi se consolidando mais pra frente, até por uma questão de sonoridade mesmo. Mas em muitos arranjos dos álbuns de vocês, a gente encontra os agudos por lá, sem medo, tudo muito articulado, texto claro etc.

Paulo Malaguti

- E eu nem pensei muito nisso quando estava escrevendo. Fiz a música em Mi maior e arranjei de acordo com as vozes que eu conhecia ali.

Luís Anselmi

- Você mencionou que você fazia a direção do ensaio. Existia um espaço para troca, para criação? Os cantores sugerem alterações nas notas do arranjo? Como era essa dinâmica?

Paulo Malaguti

- Olha, tinham alguns momentos, mas eu que sugeria a maioria. As pessoas não se arriscavam muito não. Esse negócio de parar pra fazer arranjo foi uma coisa que eu adorei desde o começo. Sentar com papel, lápis e borracha. É uma coisa que me dá muito prazer até hoje. Escrevo todos os arranjos dos corais que trabalho até hoje. Permanece a coisa que faço melhor. A hora que mais me encanta é a hora de mostrar minhas ideias de arranjo para as pessoas.

Luís Anselmi

- O Paulo Moura, meu orientador, me contou que assistiu o Céu da Boca em uma das vezes que vocês vieram para São Paulo, e isso influenciou bastante o trabalho do Cantolivre, inclusive. Nessa ocasião, ele mencionou que o show de vocês tinha muitos componentes cênicos e performáticos que eram essenciais. Como era a concepção disso? Tinha algum tipo de direção cênica? Vocês ensaiavam essas movimentações/coreografias? Como era pensado isso tudo?

Paulo Malaguti

- No primeiro disco a gente não se preocupou muito com isso não. A gente fazia nossas palhaçadas, cantávamos até *La Cucaracha*, passando um baseado pelo palco [sic], brincando com isso do original da música mesmo. Mas tudo muito na brincadeira. Agora no segundo disco a gente chamou um diretor de teatro. Ele montou umas esquetes, ensaiamos tudo isso. Na época, eram as eleições de 1982, fazíamos umas enquetes com os candidatos a governador, tanto do Rio de Janeiro, como de São Paulo, tinha o [Paulo] Maluf e tudo.
- Não tínhamos um super posicionamento político, mas estávamos sendo levados pelo momento, era inevitável. O primeiro disco até tem mais músicas de cunho revolucionário.
- A gente estava naquele show no Riocentro, aquele show da bomba. O Céu da Boca estava lá! Foi uma loucura!

Luís Anselmi

- Pois é! Eu ia perguntar sobre isso. Encontrei um material aqui de divulgação desse show em comemoração ao Dia do Trabalhador e queria saber como foi isso!

Paulo Malaguti

- Sim, foi no feriado de 1 de maio de 1981. Estávamos lá inclusive cantando *a capella*. Foi convocado pelas centrais sindicais de esquerda e tal. A gente tinha acabado de lançar um disco e o João Mário [produtor] estava envolvido na produção do festival, o Boca Livre cantou. Eu acho que vi uma das bombas.

Luís Anselmi

- Exatamente isso que queria saber como foi. Nesse material de divulgação a manchete diz: “o maior acontecimento musical de todos os anos” e listava os artistas presentes - Alceu Valença, Beth Carvalho, Clara Nunes, Gal Costa, Elba Ramalho, esses nomes gigantes e Céu da Boca! Pra mim, isso é uma prova que o Céu da Boca atingiu um circuito muito grande, muito maior que unicamente o do canto coral. E como foi a recepção, como foi cantar *a capella* naquela bagunça?

Paulo Malaguti

- Imagina o que sofreu o cara do som pra fazer isso acontecer! Mas até ouvindo as gravações hoje, é bem razoável.

Luís Anselmi

- Justamente! No vídeo, vocês estão com um microfone direcional para cada dois cantores. Como vocês se ouviam?

Paulo Malaguti

- Na emoção mesmo. Não tinha retorno, não tinha nada.

Luís Anselmi

- Uma última pergunta em relação ao repertório: como era a escolha desse repertório? Como se pensava a junção das músicas para uma concepção dos álbuns como um todo? Existia uma temática que se buscava, era apenas uma questão de gosto do grupo? E como você vê essa questão da proximidade temporal dos arranjos que vocês escreviam com a composição das músicas?

Paulo Malaguti

- Foi puramente intuitivo, do nosso gosto. E vou te falar, até hoje me orgulho muito disso. Do repertório que eu escolho. O Chico Adnet foi bastante importante nisso também. Agora, depois de macaco velho, eu passei a fazer projetos pros meus coros, com um tema definido. O que tenho feito muito é pegar discos antológicos e arranjar as músicas daquele álbum.
- Se o Céu da Boca tivesse se mantido, a gente provavelmente teria ido para esse caminho. Os dois discos condensam nossas escolhas e nossa história. São totalmente ecléticos e até um pouco bagunçados, mas isso é interessante. Eles vão em várias direções

diferentes. Talvez não seja o melhor para o marketing, mas é o que nos move. Exatamente. E acredito que é nessa mistura que surgem coisas novas.

Luís Anselmi

- Isso inclusive é uma das coisas que quero abordar no trabalho, essa conversa sobre o hibridismo, essa intersecção entre dois lugares que na verdade é um lugar em si. Vocês lançaram dois discos, ganharam prêmios etc. Penso que são indícios de que esse lugar está estabelecido, especialmente nos dias de hoje. Em relação a isso, uma última pergunta...Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o porquê e como o grupo terminou. Não sei se há alguma polêmica envolvida. Normalmente, grupos têm suas controvérsias. Mas como acabou, por que decidiram se separar? E, já entrando nessa pergunta... Como você vê esse trabalho que vocês fizeram, essa linguagem que vocês exploraram profundamente, se refletindo no cenário atual? Tanto no mundo das canções e da música gravada em estúdio, quanto no mundo coral, onde você ainda atua. Você sente que esse tipo de linguagem, manifestação e prática ainda te influenciam hoje? Como você enxerga a presença daquela época na sua prática atual?

Paulo Malaguti

- O segundo disco foi um período difícil para mim, tinha sim algumas questões pessoais e desentendimentos. Depois desse disco, algumas pessoas resolveram sair do conjunto. Reconheço que agi até de forma infantil na lida com essas saídas. Hoje, vejo que ali era hora do grupo diminuir realmente, ficar com menos pessoas e com uma cara mais profissional. O segundo disco também envolveu a gravadora e todas as cobranças que vem com isso, de produção e prazos, e na época, não me senti preparado praquilo. Eu, garoto mimado, não aguentei. Vi as pessoas saindo, a Verônica saiu, o Chico saiu, na época já tinha nascido o Marcelo [Adnet]. Ele me falou, preciso ganhar dinheiro, preciso ser músico...Aquilo ali [Céu da Boca] realmente não era para ganhar dinheiro, aquilo ali era para fazer música que a gente gostava. E todo mundo tem saudade disso, todo mundo tem saudade dessa sensação de estar fazendo música legal. Então, quer dizer, acho que isso está respondendo às duas questões. Como eu te falei, ali era a hora de profissionalizar o Céu da Boca, mesmo. Talvez diminuir. Você entra numa gravadora, você precisa fabricar sucesso. E essa engrenagem é uma coisa que “ergue e destrói coisas belas” - como diz o Caetano [Veloso].

- Algumas vezes isso me dá uma certa chateação por não ter conquistado essas coisas. Por outro lado, eu vejo que estou fazendo uma opção que é muito minha, que tem um grande valor também. Então, como eu te falei, quando eu voltei dos EUA, eu estava tocando mais piano, eu realmente estudei como eu nunca havia estudado antes. E aí eu falei, agora eu vou ser músico, vou ser pianista, tecladista, e realmente trabalhei bastante, toquei com vários artistas, e tenho histórias bacanas disso. Mas o Mundo Coral sempre esteve presente. Aquela obra, aquele primeiro disco, aquilo ali, sempre me chamou, o Céu da Boca sempre me chamando de volta para o mundo coral e vocal. E certamente o meu ganha-pão básico, espiritual e material, são os corais. Sou maestro do coral da Fiocruz há 25 anos. Além de outros corais de empresa, tenho dois corais independentes...isso durante a pandemia, meu amigo, foi isso aí que me salvou, me salvou mesmo. E salvou os corais também. Ensaiar sem se ouvir, todo mundo no seu computador, passando uma porrada de arranjos [sic], todo mundo sem ouvir. Sabe? Aquela parceria e aquela vontade de todo aquele pessoal... eu tive certeza que aquela era a minha gente, minha galera. Meu lugar. [sic]

Luís Anselmi

- Esse papo me fez pensar um pouco o quanto essa coisa da relativa estabilidade financeira que trabalhar pro mundo coral te traz, em comparação a essa coisa de trabalhar como artista que depende de shows, lançamentos e etc. e o quanto isso pode ser atrativo. Ter aquele trabalho mais fixo. Isso provavelmente foi uma das coisas que te manteve por aqui ao longo dos anos também, imagino.

Paulo Malaguti

- Essa certeza de ter aquele fixo todo mês é importantíssima. Na época do Céu da Boca, eu não precisava de dinheiro. Morava com meus pais, eles tinham muita grana [sic]. Essa questão não passava por mim. Até me pergunto se teria sido músico, se eu precisasse de dinheiro naquela época.

Luís Anselmi

- Mas em relação ao seu trabalho recente, o tipo de escrita de arranjos que você experimentou naquela época, permanece no seu trabalho?

Paulo Malaguti

- Olha, eu estou sempre procurando o ouvido comum para fazer arranjos. Achar músicas difíceis e fazer arranjos fáceis. Isso é muito difícil. É o mais difícil. Escrever uma voz de contralto que ela vai gostar de cantar, que vai memorizar tranquilamente. Que faça sentido pra memória e tudo mais. Isso é uma busca que não termina. Eu fico revendo meus arranjos antigos, e mesmo recentes, e meus cantores ficam muito bravos. “Pô, Pauleira, mudou de novo as notas do arranjo?”.
- Mas de maneira geral, tenho muito prazer ainda em fazer isso, escrever e buscar essas coisas.

Luís Anselmi

- E você conseguiu reparar que as coisas que o Céu da Boca fez no passado influenciaram grupos posteriores? Conseguiu ver interlocução em grupos que você conheceu mais pra frente? no Rio ou em outros lugares...

Paulo Malaguti

- Certamente. Vou te falar, Marcos Leite e eu fomos os caras que botaram isso na roda. Claro, outros vieram antes, mas naquele momento a gente dividiu um pouco isso, inclusive dividimos concertos, com o Coral da Cultura Inglesa. Marcos já tinha aqueles arranjos *She's Leaving Home*, Lua Lua, esses arranjos famosos. Arranjos que ficaram.
- Essa turma de São Paulo também. As meninas do Canto Livre, mesmo a Thelma Chan.

Luís Anselmi

- Maravilha, Paulo, acho que era isso, que honra falar contigo

Despedidas e cumprimentos.

Tiago Pinheiro

Entrevista remota feita pela plataforma Google Meet em 09/10/2023, às 12h.

Após saudações iniciais:

Luís Anselmi

- Serão perguntas bem tranquilas, num formato de conversa mesmo, para que eu possa entender melhor o que rolava naquela época. Te agradeço muito desde já pela disponibilidade.

Tiago Pinheiro

- Primeiro, eu vou agradecer também! Fico lisonjeado em você ter escolhido o Beijo para o seu trabalho. Pra mim vai ser ótimo, é muito bom poder recapitular, pra reorganizar a própria memória. Me entender como parte de um processo. São muitas correntes diferentes, esse mundo coral é muito presente na minha vida. O Benito [Juarez] fundou o Coralusp no mesmo ano em que eu nasci, 1967. E quando eu nasci, eu cheguei em casa, e fui recebido com o coral cantando. Essa memória do coral cantando dentro de casa é muito presente pra mim. Aquele coral que meu pai [Benito Juarez] regia com vozes muito líricas. Naquela época, esse fenômeno da Bossa Nova ainda estava surgindo, as pessoas cantavam como seus avós, pais, e os cantores do rádio. Estávamos começando a ouvir aqueles novos jeitos de cantar com a Gal [Costa], Nara Leão, [Maria] Bethânia. As pessoas ainda tinham essa coisa de voz bem amplificada, muito projetada. Tenho muito essa sonoridade na lembrança. Mas, ao mesmo tempo, sempre tivemos, eu e meu pai, lados muito antagonistas, durante toda a vida. Meu pai era dessa tradição do concerto. Dizia que se aprende fazendo o que se ouve nas grandes salas. Eu tenho uma boa parte minha que tem essa percepção, mas por vários motivos, acabei chegando naquela praia da performance historicamente orientada, chamada de música antiga.

Luís Anselmi

- Você achou um lugar para ter esse contraponto com seu pai.

Tiago Pinheiro

- É, acho que sim. E essa prática também chegou na minha prática vocal. Quando conheci o Cantolivre, nessas semanas de canto coral do Coralusp, fiquei fissurado. Eu ia assistir

muitas apresentações deles, uma sonoridade super diferente, já um pouco nesse antagonismo do lirismo todo que eu conhecia. As irmãs Cintra, Paulão [Paulo Moura], todo aquele pessoal ali, a condução da Thelma [Chan], tinha um pouco esse oriente desses grupos do Rio [de Janeiro], dos grupos vocais e tal. Enfim, os trabalhos do Marcos Leite...propostas alternativas que me identifiquei muito, acabei mergulhando mesmo.

- Nessa época, foi quando fui pro Festival de Curitiba, a Thelma me viu fazendo um solo e me chamou para cantar no Cantolivre, eu fiquei superfeliz, participei, mas por pouco tempo, acho que 1 ou 2 anos. Logo as datas com outros coros começaram a se chocar, e com peso no coração, tive que sair do Cantolivre. Eu já trabalhava no Coralusp...acho que, com o tempo, eu achei minha maneira de fazer o “meu Cantolivre” lá dentro da USP.

Luís Anselmi

- Acho que as primeiras perguntas você acabou respondendo nessa fala inicial, falando dessa sua trajetória. Mas se puder falar um pouco da sua formação mesmo, e o quanto essa sua formação te influenciou no que você desenvolveu profissionalmente depois...

Tiago Pinheiro

- Ah sim, com certeza. Na minha família, na minha casa tive muito contato e formação musical, desde sempre. Cada um lá de casa estudava um instrumento, comecei a estudar clarinete com 7 anos. Com 15 entrei no coro, e comecei a estudar solfejo etc. Passei um tempo na USP, um tempo na UNICAMP, um tempo na FAAM. Isso tudo me criou como um arsenal de ferramentas que aciono quando estou fazendo música. Não importa se é popular, erudita, pra mim é uma coisa só. Os elementos fundantes são um só. Os conceitos de arranjo etc. Céu da Boca e Cantolivre tinham muito esse costume de colocar, por exemplo, os temas na região bem aguda do soprano e essa prática parece que está sendo revisitada hoje. Eu lembro que a gente cantava os arranjos do [Damiano] Cozzella, e eram arranjos com as 4 vozes bem abertas, mas ele mesmo, a partir de uma certa época, começou a receber muita influência do Take 6 e reparei que alguns arranjos dele passaram a ter as vozes mais próximas, mais fechadas.
- Eu tô fazendo com um dos meus grupos do Coralusp um arranjo do Céu da Boca, o Uva de Caminhão do Paulo Malaguti, e tem essa mesma coisa do soprano no superagudo,

pedindo pra puxar a afinação para baixo. Imagino que tem a ver com as cantoras que ele tinha na época.

Luís Anselmi

- Vamos falar mais pra frente dessa parte de vocalidade e sonoridade, mas antes, queria saber um pouquinho do começo do Grupo Beijo. Como foi que surgiu? Desde o começo o grupo já fazia parte do Coralusp, ou surgiu antes de você estar por lá? Como vocês se juntaram?

Tiago Pinheiro

- Sempre fez parte do Coralusp. Eu comecei regendo um grupo do Coralusp que cantava na hora do almoço, antes regido pelo Roberto Casimiro, cantor, e quando ele foi efetivado no Theatro Municipal [de São Paulo], o grupo ficou sem regente e meu pai praticamente me empurrou para lá. Era um coro com pessoas “cabeças” da USP, pessoal mais velho, eu tinha 18 anos.

Luís Anselmi

- E você já estudava música, certo?

Tiago Pinheiro

- Sim, sim. Já cantava no coro tinha uns 3 anos, já dirigia formações menores de madrigais, octetos etc. era muito comum a gente fazer esse tipo de prática, meu pai chegou e falou: “você tá pronto, você vai e vai!”. Nesse primeiro coro que eu regi, tinha um pessoal como Lígia Amadio, por exemplo. Hoje eu brinco com ela dizendo: “você começou a cantar comigo e agora ‘me passou’”.

Luís Anselmi

- Ela é incrível mesmo! Mas o Beijo foi um grupo derivado deste primeiro grupo, então?

Tiago Pinheiro

- O Beijo foi um derivado sim, porque eu regi o Indaka em 1985 e 1986, depois tive um tempo em que regi o Indaka e o Beijo, depois eu quis me dedicar só ao Beijo.

Luís Anselmi

- Indaka era o nome do primeiro grupo que assumiu então, é isso?

Tiago Pinheiro

- Isso! Esse grupo chamava Indaka, e chamei algumas pessoas que cantavam ali, pra montar o Beijo. Aí vieram algumas outras pessoas que foram se juntando, como a Sílvia [Cueva] e a Betinha [Beth Amin]

Luís Anselmi

- E o grupo nasceu por uma vontade sua de juntar cantores e cantoras boas, para desenvolver outras vontades artísticas, ou foi algum tipo de exigência do Coralusp na época?

Tiago Pinheiro

- Não, vontade minha mesmo, ligada a essa vontade “camerística”. Eu acho que é uma situação que permite uma certa individualidade, uma expressão mais profunda de cada um. Nos grupos grandes, acaba sendo difícil isso acontecer, você precisa ser um pouco mais frio, um pouco mais direto. Penso que esse é um caminho importante, mais grupos, com menos gente. Um bom regente consegue dar conta de musicalizar um grupo com 16, 20 pessoas. Hoje rejo um coro na USP com 70 pessoas. E estou começando um grupo com tamanho menor, de madrigal, cerca de 12 pessoas.

Luís Anselmi

- E no início do Beijo, já com essa proposta, quantos integrantes tinham?

Tiago Pinheiro

- Geralmente 16 cantores. Às vezes uns instrumentistas.

Luís Anselmi

- E 4 por naipe, sem considerar os *divisi*, certo?

Tiago Pinheiro

- sim.

Luís Anselmi

- E quais eram as pretensões do grupo neste início? Vocês nasceram pensando apenas em cantar nos eventos da USP mesmo? Que circuitos culturais vocês estavam pensando em atingir? Onde pretendiam cantar? E pra quem vocês cantavam? Qual era o público?

Tiago Pinheiro

- Olha, o público tinha muito a ver com o ambiente em que o grupo se formou mesmo. Tínhamos uma ótima infraestrutura do Coralusp à disposição, na época, o 4o andar do prédio da antiga reitoria. Eram várias salas grandes, com uma movimentação muito forte, às vezes com vários coros ensaiando ao mesmo tempo. Os próprios coros se assistiam mutuamente.
- Depois, tinha uma coisa muito forte de condução do Benito de extrapolar os muros da universidade e levar os grupos para outros lugares. Tentando furar esse compartimento de lugar privilegiado.
- Mas o que me interessava e o que me guiava ali naquele momento era garantir um grau de excelência. Era meu desafio naquele momento. Corresponder a um grau de qualidade que eu tinha estabelecido pra mim, até um pouco nessa coisa de uma fúria jovem de querer fazer alguma coisa muito boa. Até hoje repenso algumas atitudes minhas na época, por exemplo não ter chamado Ligia Amadio para cantar. Ela não foi uma das pessoas do Indaka que chamei pra primeira formação do Beijo. Hoje em dia nem consigo mais pensar em fazer algo assim. No mínimo, vou dar um jeito de atender em algum outro grupo, por exemplo, as pessoas que não teriam condições de entrar num grupo de alta performance.

Luís Anselmi

- Quantos anos você tinha na formação do Beijo?

Tiago Pinheiro

- 21.

Luís Anselmi

- Nos vídeos que achei vocês eram realmente muitos novos. Que demais! E como foi lidar com isso tudo nessa época?
- Vocês acabaram extrapolando bastante esse circuito “apenas” do entorno da USP e do Coralusp. Vocês perceberam que o grupo fez bastante sucesso?

Tiago Pinheiro

- Isso foi ficando claro. Na época, foi até viabilizado uma espécie de cachê para os cantores em determinadas apresentações e começamos a perceber que aquilo estava realmente extrapolando um pouco o âmbito de um coro amador. O Beijo chegou nesse lugar de uma qualidade profissional de performance, mas eram cantores “amadores”. Chegamos nesse momento mesmo em que era necessário que o Beijo saísse pra virar um grupo independente. Se tivéssemos continuado, esse teria sido o próximo passo. Como algumas pessoas realmente fizeram. Chegou um momento em que pessoas chaves da criação do grupo tiveram que sair, por coisas da vida mesmo, foram morar fora etc. e eu me vi com um grupo com bons cantores, mas não eram aquelas pessoas centrais que tinham a ideia do grupo. Pessoas novas entraram, mas não senti a firmeza com essa nova formação para sair da USP e virar um grupo independente.

Luís Anselmi

- Seria um passo muito arriscado pra dar sem a estrutura do Coralusp?

Tiago Pinheiro

- Associo muito com a sensação que tive quando meu amigo Charles foi embora para morar na Itália. Estava superfeliz pela vida dele ter tomado aquele rumo, mas me dei conta que não o veria com aquela frequência. As coisas têm um tempo para acontecer. E por isso estou achando muito bacana esse depoimento aqui pra você. A gente entende que, apesar do fim, tivemos momentos muito incríveis enquanto aconteceu. Tem um lado muito vivo do que fazíamos ali. Um grupo de pessoas de vinte e pouco anos que vivia junto. No começo, ninguém namorava, não tinham casais. Estávamos sempre juntos, viajávamos e eram nesses momentos fora dos ensaios que tínhamos as melhores ideias de esquetes, repertório etc. Isso tudo virava as coisas que a gente levava pro palco.
- Na verdade, no primeiro ano do Beijo, em 1987, a gente fez um repertório todo erudito brasileiro. Fizemos Salmo 50 do Widmer, peças do Ronaldo Miranda, era um repertório bravo mesmo *[sic]*. Ensaíamos muito, e cantamos pouco. Aquele repertório foi gestando o grupo aos poucos, mas a partir do segundo ano, como era um grupo menor, as pessoas iam se colocando mais em relação às decisões do grupo, acabava sendo quase que um

colegiado mesmo. Tanto que essa coisa de ir pra música popular e ficar só nessa música, não foi um voto meu na época. Foi um consenso do grupo.

Luís Anselmi

- E nessa ida de vocês pro lado dos arranjos, você sentiu que era uma vontade artística de desenvolver essa linguagem, ou uma tentativa de chegar mais perto do público?

Tiago Pinheiro

- Eu acho que era uma vontade das pessoas de cantar música popular mesmo. Eu amo igualmente essas áreas. Não sei viver sem nenhum dos dois, de verdade, eu me considero um cantor popular com uma base na música clássica que não escolhi, mas que tive. Por isso considero que o Coro Jovem [do Estado de São Paulo], pra mim, é essa situação de trabalho mais prazerosa, onde se tem espaço para trabalhar com profundidade nas duas áreas, não é um grupo amador.
- Quando penso nessa diferença em relação ao Beijo, acho uma coisa doida...a gente ensaiava de terça e quinta das 20h às 23h. Sim, saía do ensaio às 23h lá na USP, e sábado das 16h às 20h.

Luís Anselmi

- 10 horas de ensaio por semana?

Tiago Pinheiro

- Sim! Imagina isso hoje? Meus grupos, quando consigo uma hora e meia de ensaio já é ótimo.

Luís Anselmi

- E o pessoal topava, conseguia estar presente? Os integrantes eram todos ali da comunidade USP, estudantes e tal?

Tiago Pinheiro

- A maioria sim.

Luís Anselmi

- Não necessariamente da ECA, do curso de música, né?

Tiago Pinheiro

- Não, da USP toda. Da ECA, jornalismo, engenharia.
- Tinha gente que não era da USP, mas todos desse meio coral.

Luís Anselmi

- E como era a escolha do repertório? Vocês tinham uma ideia temática? Buscavam músicas de acordo com um tema central? Somado a essa pergunta, os cantores participavam ou ajudavam essa escolha, no sentido de como se construía a narrativa do espetáculo como um todo?

Tiago Pinheiro

- Essa coisa da condução, me inspirei muito na Mara Campos e os experimentos que ela fazia com o coro do meio-dia [Coralusp]. Ela sempre teve essa coisa ligada ao teatro. A observação de peças teatrais que tinham esse fluxo também deu ferramentas pro grupo.
- Tínhamos também vontades e umas demandas de fazer arranjos. Cheguei a sentar e dividir alguns arranjos com o Cozzella, comentando e pedindo algumas coisas.

Luís Anselmi

- O Cozzella também regia o Coralusp essa época?

Tiago Pinheiro

- Ele chegou a reger uma época, mas ficava mais nessa parte de produção dos arranjos e composições.
- Tenho muita vontade de fazer inclusive um trabalho com essas composições do Cozzella, que são absurdamente difíceis, mas enfim...
- Voltando na coisa da estrutura e do repertório, tinham uma certa centralização no que eu levava, mas tinham demandas do grupo, composições de alguns integrantes, esquetes e tudo mais.

Luís Anselmi

- Voltando um pouco nessa coisa da performance cênica, como foi a entrada desse elemento pro grupo? De onde vieram as ideias, quais referências? E como era a condução disso? Tinha um diretor cênico?

Tiago Pinheiro

- Tínhamos muita influência de outros grupos também, algumas coisas que traziam de ideia do Cantolivre, e um outro grupo que foi muito importante para o Beijo que foi o Coro Come do Rio de Janeiro, que foi regido pelo Edu Lopes, mas quando conheci já não era mais ele. Depois convidei o Edu para uma parceria em um dos shows chamado Truque dos Espelhos.
- Mas eu tenho uma ligação forte com a dança, tem bastante tempo. Quando era bem mais novo fiz aula de dança afro, fazia matérias na dança quando fazia música na UNICAMP...no início do Beijo, fazíamos aulas de movimentação com o Zé Maria, no Espaço Viver. Depois, quando começamos a nos apresentar mais, com repertório popular, 1988, começamos a fazer as cenas. Eu ia sugerindo, com essa experiência de dança, e com ideias de movimentos que os cantores traziam. Resolvemos entre nós mesmos. Um pouco depois disso, a Márcia [Hentschel] fez um espetáculo com o grupo dela chamado Tarde com o Chico, e quem dirigiu foi o [Reynaldo] Puebla. Ali entrei em contato com essa coisa cênica mais bem acabada, e a partir daí tivemos essa parceria com o Puebla. Chamamos algumas outras pessoas, alguns experimentos, o próprio Zé Maria, o William Pereira do teatro, fizemos algumas coisas com ele também, mas o único que pegamos o ritmo mesmo de trabalho, foi o Puebla. Foram vários anos. Um dos momentos mais legais do grupo, em 1991, se não me engano, foi ter ido pra Argentina, no Cantapueblo.

Luís Anselmi

- E qual você pensa que foi a maior motivação para terem se tornado esse tipo de grupo performático? Tinha a ver com a prática ganhando espaço ali na época, tinha a ver com o repertório que precisava de algum tipo de movimentação e tal?

Tiago Pinheiro

- Minha vontade com relação a isso já era grande. O grupo Indaka, anterior ao Beijo, já tinha feito experimentos junto desse grupo de dança Afro que eu participava. Mas vinha de antes, mesmo com o Cantolivre tendo algumas esquetes cênicas, que foi uma grande inspiração pro Beijo, eles tinham um foco maior na coisa da música em si, que hoje penso ser uma coisa mais interessante que o coro cênico, inclusive tenho feito muito mais isso que coro cênico.

- Ano passado lá no Coro Jovem [do Estado de São Paulo], com Cris Duarte, foi uma experiência bacana em que se respeitou para que as perdas musicais fossem diminuídas quando entravam as movimentações cênicas. Considero que estar no palco, já é cênico, então nunca sosseguei muito em relação a isso. Mas o Beijo sempre teve muitas pessoas que puxavam esse lado. O Xavier era uma cena por si só. O Renê também, enfim, era algo muito espontâneo e não muito metodológico. As pessoas ficam bravas comigo até hoje, porque eu trabalho desse jeito meio caótico na construção de um espetáculo. Eu penso que um repertório não aparece de um dia pro outro. Precisa esperar as coisas se dizerem e acontecerem, como um escultor que fala que a escultura já está pronta, só precisa ser extraída.

Luís Anselmi

- Eu penso isso como uma coisa curiosa mesmo, quando será que foi esse momento em que os grupos corais passaram a cantar com uma temática estabelecida? Sei que o Edu [Fernandes] faz isso muito bem. Mas é algo difícil de se estabilizar.

Tiago Pinheiro

- Essa foi uma das coisas que acabou pegando pra mim no final do Beijo. As pessoas queriam apresentar e fazer sucesso, mas eu sempre insisti que tínhamos algum papel de formação também. Tenho discutido muito isso com Edu inclusive, que queremos inovar no repertório, mas não é tão simples abandonar os grandes cânones. A gente cantou, Bártok, a gente cantou Brahms... não é nem justo não oferecermos esse repertório pros nossos cantores. Eu sei que hoje em dia são tantas coisas envolvidas. Existe um lugar importante em só cantar música brasileira, como exemplo do Beijo. Mas nesse ambiente em que as pessoas tão chegando e se formando, existe uma responsabilidade. Eu tenho uma ligação meio emotiva com esse repertório, mas é uma coisa que temos conversado entre os regentes do Coralusp também. Eu tenho batido nesta tecla por lá.

Luís Anselmi

- É, penso que a versatilidade é importante, saber transitar etc.
- Acho que esse papo dá a deixa para um próximo assunto que gira em torno da vocalidade. Estamos usando esse termo para abarcar um pouco essas decisões em relação às escolhas técnico-vocais e de interpretação do repertório que vocês faziam.

Como vocês chegaram na sonoridade em que chegaram? Isso foi discutido com os cantores? O que você pedia pro grupo na hora da condução?

- Pergunto isso pensando em relação, por exemplo, a sonoridade com que a Silvia [Cueva] solava no arranjo de Ultrabofe, com superagudos levíssimos, mas com projeção, sem vibrato, o que não acompanhava nem a estética da canção popular à época, já que era muito raro cantoras cantando naquela região, e não acompanhava a sonoridade de voz plena, mais comum aos coros.

Tiago Pinheiro

- Acho que isso tem a ver com as influências mesmo. O Ultrabofe, por exemplo, era do repertório do Coro Come. Além disso, prestamos muita atenção nos cantores populares da época. Tetê Espíndola, por exemplo. Essa geração de São Paulo, Ná [Ozetti] com aquele jeito de cantar mantendo muito a articulação. O Cantolivre fazia isso muito bem também, principalmente com as irmãs Cintra, que timbravam muito bem. Nós [no Grupo Beijo] trabalhávamos muito essa questão do timbre. A Mônica [Vasconcellos] trazia muito isso, muitos exercícios de respiração etc. Hoje ela tem uma carreira na Inglaterra como cantora.

Luís Anselmi

- Então vocês buscavam de acordo com o referencial da época, mas também desenvolviam exercícios de acordo com a necessidade que sentiam do repertório? Como era essa relação dentro do grupo? Silvia e Betinha [integrantes do Grupo Beijo] hoje, por exemplo, são professoras de técnica vocal no Coralusp.

Tiago Pinheiro

- Tínhamos muitas dinâmicas de se ouvir muito. As pessoas cantavam sozinhas em muitos momentos. Para que todos se conhecessem bem e trabalhassem muito a questão do timbre. A Thelma [Chan] e meu pai [Benito Juarez] faziam muito isso. Considero muito importante até hoje, apesar de não funcionar tão facilmente em grupos maiores.
- O seu grupo está com quantas pessoas?

Luís Anselmi

- O Mosaico está hoje com 30 pessoas, demos uma inchadinha [sic] no grupo, por questões de logística e de sobrevivência pós-pandemia mesmo. Para reestruturar o grupo mesmo. Mas tenho feito muito isso de separar as pessoas, pra se ouvir cantando sozinhas. Faz uma diferença incrível.

Tiago Pinheiro

- Em termos de música vocal, acaba funcionando quase como uma volta às origens mesmo.

Luís Anselmi

- E nessa busca por essa vocalidade mais popular, vocês chegaram a ter algum problema de nomenclatura? Como vocês se encaixavam nas caixinhas definidoras dos gêneros musicais, e das formações? Sempre se entenderam como coral mesmo, ou como grupo vocal? Ou conjunto musical, já que apesar de fazerem muita coisa *a capella*, também tinha grande parte do repertório com instrumentos.

Tiago Pinheiro

- Eu vejo como coral. Sempre vi. Assim como o Cantolivre e como o Céu da Boca. São corais. Penso que grupo vocal precisa ser um por voz. Penso que esse seria o próximo passo de um grupo como o Beijo. Virar vários quartetos, ou quintetos. É uma oportunidade mais lógica, viabiliza mais o trabalho até economicamente, timbristicamente. Em termos de potência vocal, a gente vive numa era tecnológica, então os microfones invariavelmente fazem parte da nossa realidade. Eu felizmente tenho essa possibilidade, na minha atuação profissional, de poder me manter longe disso porque me apresento em espaços que dispensam esse uso [dos microfones individuais ou para coro]. Espaços em que é possível fazer essa coisa até camerística.

Luís Anselmi

- E como você sentia que o público recebia essas propostas diferentes tanto vocais quanto cênicas que vocês traziam? Principalmente pensando nos momentos em que cantaram fora da USP.

Tiago Pinheiro

- Eu sempre tive muita confiança nessa recepção. Eu sabia que tinha um grupo bom na mão. Sabia que as pessoas receberiam bem, porque era bom. Mas tiveram dois momentos importantes na trajetória do Beijo em relação a isso: o primeiro foi quando fizemos o Xirê dos Orixás que o Paulo Dias recolheu músicas de vários terreiros de Candomblé e nós fizemos essas composições com outros dois grupos. E o segundo momento foi a parceria que fizemos com a Marluí Miranda. O Gil Jardim me colocou em contato com a Marluí. Eu lembro que eu estava louco atrás de arranjos complexos, com harmonias cheias de extensão, pensando na música popular, e esse meu professor me apresentou isso e me levou lá na casa da Marluí.
- Quando cheguei, a primeira coisa que a Marluí me colocou pra escutar foi o Kworo Kango. São duas, três notas, na melodia toda. Era o contrário total do que eu estava interessado. Mas ao mesmo tempo foi uma das coisas mais revolucionárias e importantes que o grupo fez.
- Mas voltando na sua questão, teve uma vez, com a Marluí, viajamos muito com esse repertório, cantamos em muitos lugares. No interior do estado [de SP], mas também na própria cidade. Íamos para lugares que demoramos mais de três horas para chegar.

Luís Anselmi

- Isso foi em 1991?

Tiago Pinheiro

- 1992, por aí. Foi uma situação em que chegamos num colégio muito distante. Era um colégio muito fechado, muito estranho, com clima bastante pesado. O pátio estava cheio de adolescentes e jovens para assistir a gente.
- Começamos a cantar e a molecada começou a fazer um barulho...eu lembro que olhei pra uma menina, ela olhava pra nossa cara, e não é que ela estava rindo, ela estava chorando de rir da gente. Uma coisa muito adolescente. Foi horrível.
- Nisso, a Marluí pega a Guga, irmã da Silvia [cantoras do grupo], e vai pro meio do público, cara a cara com as pessoas, como se dissesse: “tamo aqui!”. E ela conseguiu inverter a sensação do momento. Rompeu aquela coisa de palco e plateia. Nós estávamos completamente extraterrestres uns dos outros e aquilo ali nos aproximou. Ainda que com algum barulho, as pessoas passaram a nos ouvir.
- Isso tudo só pra dizer que essa saída dos nossos lugares, templos, onde fazemos música, é muito importante, mas nem sempre é confortável.

Luís Anselmi

- Mas voltando um pouco, você mencionou referências de sonoridade como a Ná Ozetti e outros artistas desse cenário independente de São Paulo. O quanto você acha que o Grupo Beijo estava inserido e contribuindo para esse movimento à época? Tinham muitas semelhanças estéticas inclusive, além da colocação vocal. Se puder falar um pouco mais dessa relação...

Tiago Pinheiro

- Tinha toda essa influência dos grupos que a gente gostava mesmo. Eu mesmo gostava muito do Grupo Rumo. O trabalho do Itamar [Assumpção] também.

Luís Anselmi

- Vocês chegaram a fazer uma música do [Luiz] Tatit, né?

Tiago Pinheiro

- Sim, mas acho que nossa maior influência foi o Arrigo [Barnabé]. Ele viu a Silvia [Cueva] cantando o Ultrabofe uma vez e a chamou pra fazer algum show com ele, depois eu mesmo fiz alguns trabalhos com Arrigo, posterior ao Beijo. Penso que estava tudo bem conectado. Caminhávamos muito juntos nesta pesquisa. A Ná trazia muito essa coisa de cantar como paulistanos mesmo. O Rio [de Janeiro] tem uma certa preponderância nessa coisa da sonoridade da música popular, acho que até hoje isso deve ser um pouco assim. São Paulo me parece ter mais fomento de ambientes e estruturas para a música clássica, em contrapartida eles têm essa aparente liderança em relação a música popular.

Luís Anselmi

- Acho que uma última pergunta seria se você, como regente super atuante, um dos principais nomes do cenário coral atual em São Paulo, entende que aquilo que viveu com o Beijo naqueles anos, como reverbera em você e no seu trabalho hoje, e como você percebe alguma influência daquele momento e daquele trabalho em trabalhos de outras pessoas nos dias de hoje?

Tiago Pinheiro

- Com certeza muita coisa permanece. Penso que é uma referência forte, mas não é algo que me prende, como se buscasse fazer novamente aquilo. A partir daquilo, procuro coisas novas. Mas foi algo que definitivamente mexe com a gente até hoje, inclusive fizemos um tempo atrás um reencontro de 25 anos, quem sabe não fazemos o de 40 anos...

Luís Anselmi

- Eu estava lá! Entrei no Coralusp em 2011 no grupo 12emponto do Edu [Fernandes] e fui nesse reencontro em 2014, na época foi divulgado como um super evento histórico, e eu não tinha muita ideia do que se tratava. Depois eu fui ter a dimensão do que assisti naquele momento, por isso também está sendo muito bacana a investigação deste trabalho. Muito legal poder entender melhor o que rolou ali.
- Mas como você vê a questão da prática dos arranjos hoje em comparação àquela época?

Tiago Pinheiro

- Eu acho que tem sim uma evolução. Penso que os arranjos estão hoje cada vez mais com uma cara mais popular.

Luís Anselmi

- Popular, você diz em oposição a uma linguagem de escrita mais “coral”?

Tiago Pinheiro

- É! Uma coisa mais próxima de grupos vocais, colocando o tema em uma região não tão aguda, aproximando mais as vozes. E na verdade na música antiga contrapontística isso já acontecia, o tema estava no tenor e o soprano como um contracanto. Talvez a prática de colocar a melodia principal pro soprano no início dessa prática de arranjos tenha a ver com nossa realidade nos coros brasileiros também...normalmente temos muitos sopranos e pouca oferta dos outros naipes. Eu tento escapar um pouco disso, às vezes de uma maneira cruel na seleção dos sopranos, mas esse desequilíbrio entre sopranos e o resto do coro não acho muito saudável.

Luís Anselmi

- No Mosaico passamos também por essa superoferta de sopranos, uma saída ótima para nós, com cantores experientes e tal, foi investir em repertório a 5 vozes, com sopranos, meio-sopranos e contraltos, mas dá muito mais trabalho, mais difícil de encontrar

também. Inclusive o repertório do Beijo sempre era escrito para 4 vozes? Nunca sobrava uma pessoa só para garantir o naipe?

Tiago Pinheiro

- Não, sempre trabalhamos para ter no mínimo 2 pessoas por naipe, quando apareciam os *divisi*.

Luís Anselmi

- A gente acabou não falando muito sobre o final do grupo. Você mencionou no começo que o grupo quis ir pra um caminho de profissionalização, mas que não parecia muito sólido, fale um pouquinho disso pra encerrarmos, por favor.

Tiago Pinheiro

- De verdade, o único caminho possível seria esse de sair da universidade. Mas eu não sentia firmeza que as pessoas tinham muita iniciativa pra fazer dar certo. Principalmente porque o grupo tinha se reciclado. Eu lembro que a última pessoa que saiu foi o René, e ali eu vi que não seria viável continuar. Ainda tivemos algumas tentativas de reunir fora da universidade depois de acabar, mas não foram pra frente.

Luís Anselmi

- Disso virou o Vrap?

Tiago Pinheiro

- Isso, aí eles tiveram uma jornada com o Vrap, mas sem mim. Sem vínculo com o Coralusp.

Luís Anselmi

- Maravilha, acho que em resumo era isso, muito obrigado pela disponibilidade. Espero que tenha gostado da entrevista e que goste do trabalho.

Tiago Pinheiro

- Foi massa!