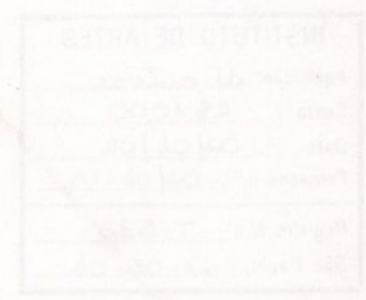


Atena - 221142 - 1/2 - 65101



**Sandra Mendes Sampaio de Souza**

**O arranjo coral de música popular brasileira  
e sua utilização como elemento  
de educação musical**



**BIA**

Dissertação apresentada ao Instituto  
de Artes da Universidade Estadual  
Paulista como parte dos requisitos  
para obtenção do título de **Mestre  
em Música**, área de concentração:  
Educação Musical

**UNESP**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
Instituto de Artes – Campus de São Paulo

T/UNESP  
784.2  
S729a



unesp

**Sandra Mendes Sampaio de Souza**

**O arranjo coral de música popular brasileira  
e sua utilização como elemento  
de educação musical**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, pelo Curso de Pós-Graduação em Música Área de Concentração: Educação Musical

Orientadora Prof. Dra. Marisa Trench de O. Fonterrada  
Co-Orientadora Prof. Dra. Dorotéia Machado Kerr

São Paulo  
2003





Souza, Sandra Mendes Sampaio de

O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização  
Como elemento de educação musical / Sandra Mendes Sampaio  
de Souza – São Paulo : [s.n.], 2003.  
102 f. + anexo.

**Bibliografia**

Orientador: Profª. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto  
de Artes.

1. Canto coral. 2. Música – Instrução e ensino. 3. Educação musical

CDD – 784.2  
780.7

Ao meu pai Luiz,  
pelos valores que me ensinou a praticar,  
e pelo grande amor que me dedica,  
e à minha mãe Madalena,  
por sempre me encorajar a seguir em frente,  
com suas palavras de incentivo,  
e com sua excepcional alegria de viver.

## AGRADECIMENTOS:

A Profa. Dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, por todo o aprendizado de vida que tem me proporcionado em todas as facetas do nosso relacionamento profissional, e por conseguir em sua orientação demonstrar o rigor acadêmico necessário a este trabalho, sem, no entanto, “jamais perder a ternura”, nem tampouco a generosidade. Estas palavras são insuficientes para expressar todo o meu agradecimento.

A Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr, pela precisão em sua co - orientação e por ter me ajudado a buscar e a tentar compreender as “entrelinhas” da história, visando a construção de um espírito verdadeiramente crítico.

A Profa. Dra. Maria Helena Maestre Gios, por sua valiosa colaboração na primeira etapa do mestrado.

Aos membros da banca examinadora Prof. Dr. Marcos Julio Sergl e Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos. Membros Suplentes: Prof. Dr. Raul Thomaz Oliveira do Valle e Profa. Dra. Martha Herr por terem aceito o convite para examinarem este trabalho e contribuírem para o seu aperfeiçoamento com a experiência acadêmica e musical de que dispõem.

Aos regentes e arranjadores, André Protásio, Eduardo Fernandes, Glória Calvente, Roberto Anzai, Regina Lucatto, Samuel Kerr, Yara Campos e Zeca Rodrigues pela disposição em participarem deste trabalho e pelo que realizam profissionalmente, servindo de exemplo a todos nós.

A todos os integrantes do Coral Libercanto, e dos Corais da Unesp de São José dos Campos e Guaratinguetá, pela confiança em meu trabalho, me dando assim a possibilidade de experimentação de arranjos e de praticar aquilo que acredito ser canto coral. Não dá para nomear a todos pessoalmente, mas gostaria que este agradecimento fosse como um abraço fraternal em cada um.

Ao “aprendiz de feiticeiro” e “fiel escudeiro” Rafael Braga, que com seu talento e disponibilidade muito tem me auxiliado na assistência aos corais, permitindo assim que eu tivesse condições de terminar este trabalho.

À Vanda Siqueira, pelo companheirismo de dez anos, superando momentos difíceis, e demonstrando desta forma o quão verdadeiras e profundas podem ser as relações humanas.

Aos meus irmãos Gilberto, Marisa e Sirlene que mesmo sem sabe-lo, me auxiliaram no término deste trabalho, suprimdo, como puderam, a minha ausência diante dos momentos familiares difíceis a que fomos submetidos neste ano.

Aos meus sobrinhos Nathália e Filipe, os quais muitas vezes privo da minha presença efetiva, mas a quem amo muito.



À Marília Fernandes Ruy Vieira pela disponibilidade e pela revisão ortográfica da dissertação.

À Marta Rampani Duarte, pelo auxílio na organização da bibliografia, na impressão e pela amizade sincera que me dedica.

Às Luciane Correa e Márcia Guina pelo auxílio na organização dos anexos da dissertação.

À Marisa Ramirez pela “cobertura” nos momentos de ausência e impossibilidade mental de dar conta de tudo ao mesmo tempo.

À bibliotecária e amiga Angela Brito pelo auxílio na organização da bibliografia.

À Fábria Rimoli pelo trabalho de “manutenção” da sanidade mental necessária.

A todos, os meus sinceros e profundos agradecimentos.



*“É a minha brasilidade, molhada, ensopada,  
da cabeça aos pés, de nordestinidade recifense,  
que me faz hoje um ser do mundo,  
um ser multicultural.  
Não há universalidade sem localidade.  
Mas, na medida em que as marcas que carrego comigo  
e das quais cuido com especial carinho  
dão significação à minha andarilhagem,  
esta dá sentido à minha ausência.  
Sem as marcas, não poderia caminhar autenticamente,  
mas somente com elas não poderia sobreviver”.*

*Paulo Freire*

## RESUMO

Esta pesquisa discute as possibilidades educativas presentes no canto coral utilizando como instrumento o arranjo vocal de música popular brasileira. Foi motivada pela constatação da presença significativa desses arranjos no repertório dos corais amadores, sobre os quais se encontra o foco do trabalho. A utilização de arranjos é vista como resultado da diversidade que compõe a cultura brasileira nas suas múltiplas formas.

O primeiro capítulo apresenta um levantamento do percurso do canto coletivo no Brasil, desde o Descobrimento até os dias de hoje; destaca momentos que tiveram significado especial na evolução do canto coral, demonstradores da multiplicidade e das contradições presentes na história cultural brasileira, tendo como base a visão dialética de Alfredo Bosi sobre o assunto. Insere-se, em seguida, a discussão sobre educação musical pelo canto coral, apoiada na teoria educacional de Paulo Freire.

O segundo capítulo apresenta o depoimento de oito regentes que escrevem e utilizam arranjos para os grupos que dirigem e as relações entre tal prática e as possibilidades de aplicação do método Paulo Freire ao canto coral.

No terceiro capítulo, nove arranjos são analisados, com a abordagem das estruturas musicais utilizadas em suas elaborações e suas relações com o caráter educativo presente no canto coral, e a indicação das peculiaridades do canto coral brasileiro.

As considerações finais apontam de forma resumida os diversos aspectos discutidos ao longo dos três capítulos: o momento histórico de inserção da música popular brasileira no repertório dos corais, a importância deste repertório como recurso educativo, a necessidade de escolhas criteriosas na elaboração dos arranjos e a importância do canto coral como meio de educação musical e como forma de humanização, proporcionando o contato e a reflexão sobre a própria cultura.

## ABSTRACT

This research discusses about the educational possibilities present in the choir singing, making use of the Brazilian popular music vocal arrangements as instruments, being motivated by the ascertaining of significant presence of these arrangements at the amateur choir repertoires, being the focus of this present work. The employment of these arrangements is seen as a result of the diversity found in the Brazilian culture in its multiple ways, as well as its development through time.

The first chapter presents a survey of the choir singing history course in Brazil, since its discovery until today, highlighting the moments with special meaning on the choir singing evolution and which have demonstrated the multiplicity and contradictions contained in the Brazilian cultural history. It is primarily based on Alfredo Bosi's dialectics vision on this matter, then introducing a discussion about musical education through choir singing, using Paulo Freire's educational theory.

The second chapter presents the statements of eight conductors who compose and use arrangements for the choir groups they command and the relationship between this practice and the possibilities of applying Paulo Freire's educational theory on the choir singing.

At the third chapter, nine musical arrangements are analyzed, through their musical structures study and the relation to the educational sense present at the choir singing, pointing out the Brazilian peculiarities choir singing peculiarities

The final considerations summarize the different aspects discussed throughout the three chapters: the historical moment of the Brazilian popular music insertion in the choir singing repertoire, the importance of this repertoire as an educational resource, the need of careful choices when elaborating the arrangements, and the importance of the choir singing as a musical education mean and humanizing form, providing the contact and reflection on the culture itself.





# SUMÁRIO

|                                                                                          |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                  | <b>1</b>  |
| <b>1. O CANTO COLETIVO E A IDENTIDADE BRASILEIRA .....</b>                               | <b>4</b>  |
| O canto das três raças .....                                                             | 5         |
| Cultura no ciclo do ouro e a produção cultural “de fronteira” .....                      | 7         |
| Do nacionalismo à atualidade .....                                                       | 10        |
| Mário de Andrade .....                                                                   | 11        |
| Villa-Lobos e o Canto Orfeônico .....                                                    | 14        |
| O movimento Música Viva .....                                                            | 19        |
| O Setor de Música da Universidade da Bahia – a contribuição de Smetak .....              | 22        |
| Bossa Nova, Música Nova e Tropicalismo .....                                             | 23        |
| O repertório popular no canto coral .....                                                | 25        |
| O Rio de Janeiro e a tradição dos grupos vocais .....                                    | 26        |
| Marcos Leite – um toque de mestre .....                                                  | 28        |
| A linguagem coral brasileira .....                                                       | 31        |
| O coral como meio de educação musical – um possível diálogo com Paulo Freire .....       | 32        |
| Humanização e canto coral .....                                                          | 37        |
| <b>2. A UTILIZAÇÃO DO ARRANJO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO CANTOCORAL.....</b>        | <b>40</b> |
| O método Paulo Freire: a aplicação no canto coral .....                                  | 40        |
| A música popular brasileira como forma de acesso ao repertório universal .....           | 42        |
| O arranjo vocal de música popular brasileira e sua função educativa no canto coral ..... | 43        |
| Critérios de utilização das entrevistas .....                                            | 44        |
| Os regentes – arranjadores .....                                                         | 45        |
| A motivação para escrever de música popular brasileira .....                             | 47        |
| O repertório escrito originalmente para coros no Brasil .....                            | 51        |
| A escolha do repertório: só MPB ou não? .....                                            | 57        |
| Cantar em “brasileiro” .....                                                             | 62        |
| A escolha e os métodos de arranjo .....                                                  | 63        |
| O regente – arranjador: um educador musical .....                                        | 68        |
| <b>3. OS REGENTES E SEUS ARRANJOS: O CRIADOR E A CRIATURA .....</b>                      | <b>72</b> |
| Os procedimentos na escrita de arranjos .....                                            | 73        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                         | <b>99</b> |



|                                                |            |
|------------------------------------------------|------------|
| <b>ANEXOS – PARTITURAS .....</b>               | <b>103</b> |
| 1. O bem do mar .....                          | 104        |
| 2. Dois de fevereiro .....                     | 110        |
| 3. Todos os santos .....                       | 114        |
| 4. Você vai me seguir .....                    | 128        |
| 5. Ô abre alas .....                           | 131        |
| 6. Cunhataiporã .....                          | 133        |
| 7. Estrela do mar .....                        | 137        |
| 8. Dia branco .....                            | 140        |
| 9. Gota d'água .....                           | 144        |
| 10. Beatriz .....                              | 147        |
| <b>ANEXOS – ENTREVISTAS E CURRÍCULOS .....</b> | <b>154</b> |
| 11. Entrevistas .....                          | 155        |
| 12. André Protásio .....                       | 195        |
| 13. Eduardo Fernandes .....                    | 200        |
| 14. Glória Calvente .....                      | 201        |
| 15. Regina Lucatto .....                       | 206        |
| 16. Roberto Anzai .....                        | 207        |
| 17. Samuel Kerr .....                          | 208        |
| 18. Yara Campos .....                          | 211        |
| 19. Zeca Rodrigues .....                       | 212        |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                       | <b>213</b> |

## INTRODUÇÃO

Dentre as práticas musicais coletivas, o canto coral tem se apresentado ao longo da história como uma das mais acessíveis às pessoas sem conhecimento musical formal. É comum a existência de corais em diversos segmentos sociais tais como escolas, universidades, igrejas, indústrias e associações comunitárias. O número de corais formados por amadores no Brasil é significativamente maior do que o de grupos profissionais do gênero.

Por outro lado, a educação musical, desde a década de 1970, permanece ausente dos currículos escolares dos níveis fundamental e médio, o que torna o ensino da música atribuição quase exclusiva de escolas especializadas, restritas apenas às pessoas com condições sócio-econômicas de ingresso neste tipo de instituição. O acesso irrestrito à música acontece apenas por meio dos veículos de comunicação de massa nos quais, na maioria das vezes, a música é vista apenas como uma forma de entretenimento a ocupar o tempo disponível para o lazer, ou mais um produto a ser consumido.

Nesta conjuntura é comum que o coral amador seja o único contato concreto entre o cantor que o integra e a linguagem musical. Isto transfere à prática coral a responsabilidade de musicalizar seus integrantes, conferindo ao regente o papel de educador, em prol, ao menos, de uma performance musical satisfatória. O canto coral se apresenta, desta forma, como mais um meio de educação musical informal.

As possibilidades pedagógicas presentes nesta prática se mostram efetivas. O ensaio do coro pode ser direcionado de modo a proporcionar o aprendizado musical e o desenvolvimento de diversas potencialidades humanas pelo contato com a linguagem musical. Em razão destes objetivos, são diversos os aspectos que devem ser planejados pelo regente: dentre eles, destaca-se, como um dos mais importantes, a escolha do repertório.

Em meio às músicas escolhidas na composição dos repertórios dos corais brasileiros, tem sido relevante a presença de arranjos escritos sobre temas da música popular brasileira. Os arranjos acabam sendo, muitas vezes, a parte substancial do repertório, suplantando a música composta originalmente para coral; existem, inclusive, grupos que se dedicam exclusivamente à realização da música popular brasileira arranjada para coro.



Este trabalho discute as possibilidades educativas presentes no canto coral, utilizando como instrumento o arranjo vocal de música popular brasileira. Esta investigação partiu da constatação da significativa presença desses arranjos nos repertórios de grande parte dos corais brasileiros, particularmente dos corais amadores - sobre os quais está o foco deste trabalho - somada à função educativa que o coral pode desempenhar. Também partimos do pressuposto de que a utilização de arranjos é resultante da diversidade que compõe a cultura brasileira, nas suas múltiplas formas, e que vem se desenvolvendo ao longo do tempo.

Para a compreensão de como isso vem acontecendo, no capítulo 1 realizamos um levantamento da trajetória do canto coletivo no Brasil, desde o processo de colonização até os dias de hoje; destacamos momentos da história musical brasileira, que, a nosso ver, foram significativos nesta trajetória, e que pudessem demonstrar a presença da multiplicidade cultural também nesse aspecto. Neste sentido, foi de fundamental importância depararmos-nos com a visão dialética de Alfredo Bosi a respeito da produção cultural brasileira. Ela nos guiou na conclusão de que não deveríamos buscar soluções unificadoras para explicar a evolução do canto coral no Brasil; nem tampouco compreender a identidade brasileira como um conceito uniforme, já que esta vem se construindo sempre dentro do princípio da diversidade e da multiplicidade simultâneas e, portanto, contraditórias. Essa contradição, porém, não destrói o conceito de identidade, mas antes o amplia, e dessa forma ampla é que ele se insere na sociedade atual globalizada e globalizante, caracterizada pela complexidade cultural, em que se inclui preponderantemente a cultura de massas, guiada principalmente pelos meios de comunicação.

A partir desse conceito de identidade brasileira, buscamos subsídios na teoria educacional de Paulo Freire, para construção da nossa proposta de educação musical pelo canto coral, por acreditarmos que seus conceitos educacionais eram os mais adequados, diante do respeito à identidade cultural daqueles que seu modelo educacional pretendeu atingir. Esse respeito determinou sua opção por uma educação libertária, ativa, baseada no diálogo, na criatividade e na busca da construção de um espírito crítico nos educandos. O respeito e a valorização da cultura do educando, no nosso caso, o cantor do coro, possibilitam a efetiva integração entre este e a música, pois pode proporcionar a redução da

distância que muitas vezes se estabelece entre a linguagem musical e o “iletrado” em música; permite que ele reconheça a importância daquilo que sabe e que aprendeu em sua existência, passando a acreditar assim em suas possibilidades de ser também ele um agente, e não um mero receptáculo de informações musicais, passíveis de serem manipuladas por outrem na realização musical.

Na busca de confirmação da possibilidade de aplicação do método Paulo Freire ao canto coral, somaram-se os depoimentos de oito regentes que escrevem arranjos para seus coros. Esse é o foco do capítulo 2. Nestes depoimentos, os regentes responderam a nove perguntas a respeito de sua prática na utilização de arranjos, apontando a motivação para escrever e seus critérios na elaboração e aplicação desses arranjos junto a seus grupos; abordaram também outras questões relacionadas à prática coral, tais como suas influências musicais, o repertório brasileiro original para coro, a diversificação de repertório, bem como as relações entre a elaboração de arranjos e a educação musical, visando compreender os valores que fundamentam suas ações. Estas respostas foram utilizadas parcialmente na composição do texto, vinculadas à argumentação desenvolvida. As respostas na íntegra se encontram nos anexos da dissertação.

Também sob o enfoque educativo existente no canto coral, no capítulo 3 foram analisados nove arranjos de música popular brasileira, um de cada entrevistado e mais um, da autora deste trabalho, com a abordagem dos aspectos musicais e estéticos presentes em cada um deles, permitindo assim sua conexão com as opiniões de seus autores, expostas anteriormente nas entrevistas.

Com este trabalho, esperamos contribuir na construção de uma bibliografia a respeito do canto coral no Brasil, que possa suscitar reflexões e auxiliar no desenvolvimento desta prática, colaborando para uma realização musical e humana mais consciente.





## CAPÍTULO 1

### O CANTO COLETIVO E A IDENTIDADE BRASILEIRA

Na atualidade, os grupos corais brasileiros incluem, com frequência, em seus repertórios a música popular brasileira.<sup>1</sup> Esta música tem sido adaptada para ser cantada a várias vozes, por meio de arranjos vocais, *a capella* ou com acompanhamento. Estes arranjos também contemplam algumas vezes a música instrumental brasileira, utilizando a vocalização em substituição ao que era originalmente realizado por instrumentos. Por sua vez, o coral é uma formação herdada da tradição musical européia, que se desenvolveu no Brasil em condições peculiares, muito diferentes daquelas encontradas em seu continente de origem. A união entre a música popular brasileira e o canto coral nos parece ser uma das manifestações que contribuem para a ilustração do processo de construção da cultura brasileira, demonstrando o caráter múltiplo presente na composição dessa história, e os cruzamentos existentes entre os seus mais variados aspectos.

Segundo Alfredo Bosi, a produção simbólica brasileira vem revelando, desde os tempos do Brasil colonial, aspectos contraditórios de nossa vida em sociedade, e, portanto, de nossa história cultural, os quais se manifestam na “multiplicidade e simultaneidade das tendências divergentes”. (BOSI, 1992, p. 385-386).

Baseando-nos nesse pressuposto, e em nossa interpretação de que a presença da música popular brasileira no canto coral pode ser vista como um fruto da multiplicidade à qual o autor se refere, no presente capítulo pretendemos revisar alguns momentos da história cultural brasileira, buscando descobrir as relações possíveis entre eles e o desenvolvimento do canto coletivo. Na verdade, a forma de canto coletivo que nos interessa especificamente é o canto coral no Brasil, tal como se apresenta no contexto atual, em que prevalece a sociedade consumista e globalizada, e na qual nos defrontamos com uma realidade educacional complexa e deficiente em muitos aspectos, que exclui a música dos currículos oficiais do ensino fundamental e médio. Para essa discussão, e particularmente no que diz respeito às relações entre canto coral e educação musical,

<sup>1</sup> O termo “música popular brasileira” se refere ao que genericamente costumamos denominar de MPB, à qual temos acesso principalmente por meio de gravações fonográficas, shows de seus autores e intérpretes e pelos meios de comunicação de massa como o rádio e a tv.

servimo-nos extensamente das idéias do historiador Alfredo Bosi e do educador Paulo Freire, além de outros autores, que amparam muitas das questões discutidas neste capítulo.

## O canto das três raças

A documentação da época do Descobrimento demonstra que os primeiros portugueses que chegaram ao Brasil trouxeram seus cantos rurais caracterizados pela participação popular, os quais, ao que parece, foram bem aceitos pelos nativos. A música nativa encontrada aqui tinha caráter ritualístico e estava sempre associada à dança.

Os primeiros cantos religiosos europeus chegaram aos índios, sobretudo, por meio dos jesuítas, mas também por religiosos de outras ordens, e principalmente por mestres-de-capela vindos de Portugal ou que aqui se criaram, tanto religiosos como leigos (KIEFER, 1976, p. 9). A Companhia de Jesus desembarcou na Bahia em 1549, tendo como objetivo a conversão dos habitantes do novo continente. A predisposição dos índios para a música, sempre observada pelos historiadores, foi aproveitada pela igreja com o intuito de sua catequização. Os jesuítas ensinaram os indígenas a tocar alguns instrumentos, por eles considerados os mais adequados à música sacra. Aos meninos índios era ensinada música, com o intuito de formar cantores para atuarem no serviço e nas festividades religiosas, mas, também, no teatro jesuítico.

O repertório sacro dessa época era formado por “autos” cantados em português, espanhol, e também na língua dos indígenas, como recurso para conquistá-los. A forma compreendia música cantada e instrumental, além de partes declamadas. A música vocal se baseava no canto gregoriano, com suas características monódicas e pequena tessitura. Os jesuítas utilizavam também a música popular portuguesa como recurso para a catequização dos índios, informação esta encontrada na correspondência dos padres jesuítas desde que chegaram à Bahia em 1549, e também em documentos da Primeira Visitação do Santo Ofício às partes do Brasil ocorrida entre 1591-93. Nesses registros é possível observar que a atividade musical ligada à catequese dos índios oscilava entre danças e cantos coletivos populares para a diversão, e hinos e cantos à base de cantochão e órgão para os atos solenes rituais ou de estímulo à devoção religiosa. (TINHORÃO, 1998, p.39).





O Padre José de Anchieta musicou diversas orações visando à catequese. Além de ter musicado textos religiosos para serem cantados, utilizou também a música não religiosa cantada por índios, portugueses e espanhóis, acrescentando-lhe letras de caráter religioso e moral. Os “Autos” de Anchieta se assemelhavam no estilo, na prosódia e na métrica, aos de Gil Vicente<sup>2</sup>. A transposição da mensagem católica para a linguagem do indígena, utilizando a música como veículo, exigiu que Anchieta adentrasse no universo simbólico dos nativos, e buscasse analogias entre o pensamento religioso medieval europeu e o do gentio, o que nem sempre foi uma tarefa simples. Algumas correlações se tornam difíceis, uma vez que a religiosidade indígena prescindia de alguns códigos eminentemente cristãos, e isto parece ter criado um novo simbolismo: “A nova representação do sagrado assim produzida já não era nem a teologia cristã nem a crença tupi, mas uma terceira esfera simbólica, uma espécie de mitologia paralela que só a situação colonial tornara possível”. (BOSI, 1992, p. 65)

O processo de aculturação a que os indígenas foram submetidos, inclusive com o uso da força, provocou fortes abalos na cultura nativa. Suas populações foram, pouco a pouco, afastadas do litoral e empurradas para o interior, ou, quando aculturadas, tiveram os traços de sua cultura de origem gradativamente enfraquecidos. Com a expulsão dos jesuítas do Brasil em meados do século XVIII, suas escolas foram substituídas pelas Escolas Régias, e se estabeleceram administrações civis nas aldeias indígenas, demonstrando “a luta da autoridade e do poder civil contra a autoridade e o poder eclesiástico” (FALCON, 1992, p. 119).

A chegada dos negros vindos da África a partir de 1538 trouxe novos elementos culturais à estrutura colonial. O trabalho dos escravos nos canaviais era interrompido somente pelas festas oficiais, em número considerável, que obedeciam ao calendário religioso estabelecido pela Igreja. Nos dias das festas religiosas os negros podiam dançar, tocar seus instrumentos e tomar parte nas festas, junto com os portugueses. Assim, suas músicas e danças foram sendo incluídas na prática social vigente, contribuindo para o processo de formação da música popular brasileira.

A partir da segunda metade do século XVII, quando negros e mulatos passaram a ser admitidos dentro das irmandades religiosas, a troca cultural se tornou mais intensa. A

---

<sup>2</sup> Poeta renascentista português, considerado por muitos o criador do teatro naquele país.



Igreja, por ter como objetivo conquistar adeptos entre os pagãos, permitia em sua estrutura, desde que se observasse a unidade espiritual da fé, “uma ampla representatividade, o que era garantido pelo espírito de sociedade civil das irmandades”. (TINHORÃO, 1972, p.38). As irmandades constituídas por negros e mestiços colaboraram para que estes participassem da estrutura colonial, pois integrá-las lhes permitia a participação efetiva nas festas e procissões religiosas. Nos dias santos, a população negra e mestiça podia pôr em prática seu espírito criador, contribuindo desta forma para o surgimento de festas, danças e diversos gêneros musicais. A predominância de importação de escravos bantos (raça negra sul-africana a que pertenciam, entre outros, os negros chamados no Brasil de *angolas*, *cabindas*, *benguelas*, *congos*, *moçambiques*) a partir do final do século XVI até o século XVIII, privilegiou a assimilação de costumes destes povos. Das procissões religiosas, e também do sincretismo entre o catolicismo e os rituais africanos, portanto, surgiram várias das festas de caráter folclórico, às quais se acrescentaram as de caráter carnavalesco. Bosi aponta o exemplo dos ex-votos colocados aos pés dos cruzeiros no nordeste que são, ao mesmo tempo, objetos de devoção aos santos do catolicismo e a divindades africanas, representadas estas no modelo escolhido, de origem afro: “De certa maneira, a aculturação colonial conseguiu fundir as duas vertentes na modelagem do objeto sagrado popular: enformou o *ethos* católico da promessa, inerente ao ex-voto, com o talhe arcaico da máscara africana” (BOSI, 1992, p. 57)

Mais uma vez, assim como na catequização indígena, surge uma terceira manifestação simbólica, que funde tradições diferentes e por vezes conflitantes como o são os dogmas cristãos e a mitologia de origem africana e seus ritos.

### **Cultura no ciclo do ouro e a produção cultural “de fronteira”**

No século XVIII, desenvolveu-se significativa produção de música coral no Brasil. Vila Rica, na condição de capital da província das Minas Gerais, “foi o palco de maior efervescência musical” (Crowl Jr. 2000, p.50). Ainda na primeira metade do século XVIII naquela vila e também em São João Del-Rey, já havia compositores atuantes.

A grande produção sacra brasileira do período aconteceu principalmente dos últimos quinze anos do século XVIII, até as primeiras décadas de 1800, principalmente em

Minas Gerais; também nas províncias de São Paulo, Bahia e Pernambuco foi possível encontrar produção musical. Nesse período, motivada pelo declínio da economia açucareira<sup>3</sup>, iniciou-se no Brasil a busca por metais preciosos. Ao contrário da característica agrária dos engenhos de açúcar, a sociedade, que começava a se formar com a exploração do ouro e das pedras preciosas, era predominantemente urbana. Expedições incentivadas pela coroa penetravam pelo interior do Brasil, aumentando os limites territoriais portugueses. Goiás, Mato Grosso, São Paulo, Bahia, Ceará, mas, principalmente, Minas Gerais - responsável por mais de setenta por cento da produção - tornam-se os produtores de ouro brasileiro no século XVIII. "As cidades se desenvolveram. Em 1776, Vila Rica (Ouro Preto), com 78 mil habitantes, era a maior cidade da América, quase quatro vezes mais populosa que Nova York".(SACRAMENTO Fº e SACRAMENTO, 2000, p.10). Este aspecto proporcionou novas características ao desenvolvimento cultural brasileiro.

Com o dinheiro acumulado pela nova elite formada a partir da exploração aurífera, muitos de seus filhos foram enviados para estudar nas universidades européias, uma vez que os estudos superiores eram então proibidos no Brasil. Na Europa, estes estudantes entravam em contato com os ideais iluministas e, no seu retorno à colônia, colaboravam para o desenvolvimento da vida política, administrativa, científica e cultural brasileira. Além de ter Vila Rica como o centro do arcadismo brasileiro e palco da Inconfidência Mineira, a arquitetura, a escultura e a música sacras tiveram grande expansão na região, com a vida cultural se desenvolvendo, principalmente, em torno das igrejas e confrarias.

Pesquisadores brasileiros que se dedicam ao assunto identificam traços comuns entre a música feita na Europa e a música sacra realizada no Brasil naquele período. Crowl Jr. (2000, p.50), referindo-se a dois compositores da época, aponta fatores importantes para a compreensão das características da composição do período. Examinando a obra de Ignácio Parreira Neves, identifica em duas delas "características barrocas tardias como o uso do contraponto, harmonias de subdominantes e terças de picardia nos tons menores" e, numa terceira obra, uma "tendência à homofonia clássica". Quanto a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o pesquisador indica que "o estilo de sua música liga-se estreitamente

<sup>3</sup> Os holandeses, expulsos do Brasil em 1654, começaram a exercer grande concorrência ao açúcar brasileiro com a produção que passaram a desenvolver nas Antilhas.



ao pré-classicismo europeu”. Novamente, a música do período pode ser vista como a simbiose do ambiente colonial com a cultura européia, ou, nas palavras de Bosi, expressões artísticas de fronteira, termo utilizado pelo autor ao se referir à arte mineira do século XVIII, particularmente às obras de Aleijadinho, e que, a nosso ver, também serve às obras musicais do período: “Nesta arte de fronteira, os afetos vividos no cotidiano colonial, a veneração, o medo, o amor...se traduzem mediante uma economia de formas vindas de espaços e tempos distantes, mas nem por isso menos dúcteis e capazes de compor imagens fortes e coesas” (BOSI, 1992, p. 48).

Sob o mesmo enfoque, podemos observar a obra do principal compositor brasileiro do período subsequente. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) pode ser considerado o mais importante compositor brasileiro da transição entre os séculos XVIII e XIX. De origem humilde, nascido no Rio de Janeiro, filho de um alfaiate pardo e de uma negra, filha de escravos, seu aprendizado musical se deu por meio de religiosos e pela observação das obras musicais a que teve acesso, de compositores europeus, incluindo produções de compositores seus contemporâneos como Beethoven, Mozart e principalmente Haydn. Também recebeu influência da música lírica italiana, particularmente por meio da obra do compositor português Marcos Portugal, que chegou ao Brasil em 1811. Estas influências se refletiram em suas composições. Compôs cerca de quatrocentas obras, das quais chegaram até nós aproximadamente duzentas. Permaneceu durante dez anos como mestre de capela da Catedral da Sé, no Rio de Janeiro, cargo que ocupava quando a família real portuguesa chegou à colônia, tendo sido então indicado para o cargo de mestre da Capela Real, cargo em que permaneceu por três anos, e que foi o seu período mais fértil na composição. Suas obras sacras – quase a totalidade de sua obra é sacra - incluem dezenas de missas, graduais, responsórios, matinas, ofícios, hinos, antífonas e motetos, e importantes obras para coro *a capella*, quase todas catalogadas. Também escreveu algumas peças profanas, entre elas, modinhas.

A vida artística na corte, que tinha ganhado certo impulso com a permanência da família real no Brasil, reduziu-se consideravelmente com a volta de D. João a Portugal e com as dificuldades políticas e econômicas surgidas após a Proclamação da Independência, agravadas ainda mais após a abdicação de D. Pedro I, em 1831. Durante o segundo reinado era freqüente a presença de companhias italianas apresentando espetáculos líricos,



compromisso social obrigatório da nobreza e da burguesia. Além do classicismo vienense e da música lírica italiana, outra influência importante na transição para o século seguinte foi a da música francesa, propiciada principalmente pelos diversos compositores brasileiros que foram estudar na França, como Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, entre outros.

## **Do nacionalismo à atualidade**

Os diversos movimentos musicais ocorridos ao longo do século XX, independentemente de seus posicionamentos antagônicos, tiveram em comum o fato de trazer à tona a discussão em torno do nacional. O nacionalismo e o modernismo brasileiros em sua primeira fase se integraram em prol do sentimento de valorização da pátria. Nesse momento, dois nomes se destacam, não apenas pelo que defendiam, mas pelo papel que desempenharam e pelo que efetivamente puderam realizar com os projetos oficiais que desenvolveram nas duas maiores cidades do país, tendo como enfoque a cultura nacional e relação direta com a música vocal. São eles Mário de Andrade, em São Paulo e Heitor Villa-Lobos no Rio de Janeiro, capital federal naquele momento.

Mais adiante, porém, outros nomes e ações importantes ocorreram - desta vez de caráter internacionalista - como os movimentos “Música Viva”, que teve como figura central Hans Joachim Koellreutter e “Música Nova”, que congregou vários músicos envolvidos com teorias da arte do século XX, além dos poetas concretos de São Paulo.

Também o surgimento das técnicas de gravação e dos meios de comunicação de massa - o rádio e posteriormente a televisão - contribuiu para a configuração do quadro atual da música vocal/coral brasileira, com a maciça utilização de arranjos corais de música popular. A linguagem coral sofreu grandes mudanças, influenciada por tais acontecimentos, como será mostrado adiante.

## **Mário de Andrade**

A importância de Mário de Andrade foi de grande relevância e vai muito além do universo musical. No entanto, ele deixou quase duas dezenas de trabalhos sobre folclore e



mais de setenta trabalhos sobre música (alguns deles publicados postumamente), que compõem mais de cinquenta por cento do que escreveu. Em uma de suas principais obras, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, o autor explicita seu posicionamento em favor da música de caráter nacional. O primeiro texto da primeira parte que compõe este trabalho, sob o título “*Música Brasileira*”, pode ser visto como um manifesto nacionalista, por defender a nacionalização da manifestação musical: “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o da nacionalização” (ANDRADE, 1962, p.18). Ao conceituar o que considera “música popular” e “música artística”, Mário de Andrade chegou ao projeto nacionalista de música, que era identificar e normatizar quais os aspectos étnicos verdadeiramente representativos presentes na música genuinamente brasileira - a música popular folclórica, de acordo com este conceito - e incorporá-los à composição erudita: a chamada música artística. Não ignorava, porém, a problemática dessa incorporação, que envolvia em seu modo de ver, os perigos do puro exotismo e da banalidade que essa transposição poderia carregar, e sobre os quais seriam construídas muitas das críticas ao nacionalismo musical. O modelo de nacionalismo, defendido por Andrade e por outros pensadores nacionalistas, propunha, portanto, a fusão “consciente” entre o erudito – de tradição européia - e o que consideravam popular, ou seja, a música folclórica baseada na pesquisa de elementos étnicos brasileiros. Sobre tal tipo de fusão Bosi observa:

“Deste contacto podem nascer frutos muito diferentes entre si, e que vão do mais cego e demagógico populismo, que é a má consciência estertória do elitismo básico de toda sociedade classista, à mais bela obra de arte elaborada em torno de motivos populares/.../.

Para entrar no cerne do problema, só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular; a relação amorosa. Sem um enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente à linguagem redutora dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano.”(BOSI, 1992, P. 331)

Cabe salientar que Mário de Andrade perseguiu, não só em seus escritos, mas também em suas ações, o projeto que defendia. Dirigindo o Departamento Municipal de



Cultura durante três anos, na década de 1930, Mário de Andrade pôde pôr em prática algumas de suas idéias a respeito da música nacional, como a criação dos Corpos Estáveis da municipalidade, entre eles o Coral Paulistano. O grupo foi criado com o objetivo de cantar em “brasileiro”, buscando uma “timbração” peculiar que diferenciase a forma de cantar, considerando o português falado no Brasil diferente da maneira de cantar segundo os parâmetros do canto europeu em voga, que acabavam por descaracterizar a música brasileira. A atuação de cunho nacionalista sempre acompanhou o grupo, que só passou a cantar músicas que não fossem em português ou latim após a década de 1980. Para dar apoio ao trabalho, a Discoteca Pública Municipal, criada também nesta fase, montou um arquivo de melodias populares, composto de peças folclóricas transcritas, gravações e filmagens, colhidas nas pesquisas realizadas pelo Departamento. A montagem deste arquivo foi o elo entre a atuação musical propriamente dita e as pesquisas folclóricas, que mereceram grande incentivo do Departamento, com a realização de expedições ao Nordeste Brasileiro. Este material era colocado à disposição dos compositores, a quem muitas vezes eram encomendadas peças corais. Boa parte do repertório escrito para coral, entre o final da década de 1930 e 1950, era destinado ao Coral Paulistano.

Andrade lançou seus primeiros estudos folclóricos em 1928, um ano após as primeiras viagens para realização de pesquisas folclóricas. Foram ao todo dezoito estudos, alguns publicados postumamente.

À música vocal, especificamente, Mário de Andrade deu grande contribuição com a organização do *1º Congresso da Língua Nacional Cantada*, promovido pelo Departamento de Cultura do município de São Paulo, em que o Coral Paulistano teve um papel preponderante. Do evento surgiram três importantes documentos - *Os compositores e a língua nacional*, *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos* e *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito* - em que atentava para características específicas da língua nacional e suas relações com o canto, tratando de importantes aspectos da língua cantada, tais como hiatos e ditongos, ligação das palavras e ritmo das frases. Em sua análise do uso das vogais e das sílabas nasais e suas relações com notas agudas e graves no canto afirmou: “O nasal é um dos problemas delicados do canto brasileiro, não só porque a nossa língua é bastante nasal por si mesma, como por que a voz



brasileira tem uma timbração nasal muito especificamente sua, muito característica que a mim parece deliciosa”.(ANDRADE, 1939 p.54/55)

Nos documentos, Mário também fez críticas contundentes aos compositores de música erudita brasileira, apontando a não adequação da música escrita por eles às reais dificuldades e necessidades da língua nacional. Sem poupá-los, afirmava que os mesmos não se preocupam com a fonética, ignorando a gradação natural das vogais, e que “os nossos compositores escrevem freqüentemente mal pra coros” (ANDRADE, 1939 p.54/55). Sugeriu que os compositores estudassem “abalizadamente” a fonética da língua nacional e suas relações com as exigências e características da voz cantada, bem como fisiologia da voz, declamação e métrica da poesia. O autor também criticava a “eruditização” do canto popular pelos cantores formados por escolas de canto estrangeiras, que ignoravam com freqüência as características da língua portuguesa em detrimento de outros critérios utilizados ao cantarem em outra língua.

Se as conclusões a respeito da orientação dada por Mário de Andrade a suas pesquisas sobre o folclore se tornaram, por um lado, alvo de controvérsias entre estudiosos da questão<sup>4</sup>, parece ser indiscutível a influência do escritor sobre a construção do pensamento estético musical brasileiro em compositores seus contemporâneos, bem como a importância e atualidade de algumas discussões que dizem respeito ao canto coral. As peculiaridades da língua portuguesa, mais propriamente o idioma “brasileiro”, e a abordagem necessária deste assunto em relação à escrita vocal, são questões que, no nosso tempo, ainda são alvo de discussões e necessitam de aprofundamento. A elaboração de arranjos vocais passa inevitavelmente por esse assunto, pois a questão fonética deve ser uma das balizas para determinar escolhas apropriadas na construção dos mesmos.

## Villa-Lobos e o Canto Orfeônico

“Todos os povos fortes devem saber cantar em coro. Nas horas tristes e nos momentos felizes, unem-se as vozes nas canções da Pátria, onde ressoa a lembrança dos maiores, sublimando o júbilo, espantando das almas o mal do desespero. O canto coral fortalece corpo e espírito. Amplia o fôlego dos fracos, disciplina suavemente os impacientes e os tardios. A massa coral é um símbolo da

<sup>4</sup> Mariz (1983, p.44-45) cita opiniões divergentes de Florestan Fernandes e Edson Carneiro sobre o assunto.

sociedade moderna, em que os interesses humanos se confundem. Todos nela figuram: velhos, moços, crianças, homens, mulheres, operários, camponeses, soldados, sábios, poetas e artistas. Só a educação resolverá os problemas brasileiros. O canto orfeônico praticado na infância e propagado pelas crianças nos lares dará gerações renovadas na disciplina dos hábitos da vida social, homens e mulheres que saibam pelo bem da terra, cantando trabalhar, e por ela, cantando, dar a vida.” Roquette Pinto (VILLA-LOBOS, 1937, p. 372).

Os trabalhos mais significativos no campo do ensino de canto orfeônico começaram a surgir em São Paulo, com os projetos de João Gomes Júnior e Fabiano Lozano (CONTIER, 1998, p.11). O caráter cívico-patriótico estava presente no ensino de canto coral, desde o início do século XX. O modelo idealizado de coral a ser seguido era o alemão, considerado o exemplo de perfeição técnica e disciplinar, opinião partilhada pela maioria dos compositores e professores das décadas de 1920 e 1930, que se preocupavam com a nacionalização da música brasileira, entre eles, Villa-Lobos, Mário de Andrade e Fabiano Lozano. A “incultura” nacional era lamentada por todos eles, que criticavam a falta de audições públicas de canto coral, a existência de poucos grupos corais no Brasil e a ausência no repertório desses grupos de peças polifônicas de compositores vocais importantes como Palestrina, Orlando de Lassus ou Josquin des Près. A nacionalização na música era, portanto, balizada por modelos europeus.

Em meados da década de 1910, Fabiano Lozano criou em Piracicaba o primeiro orfeão do Brasil, com 48 integrantes e, na década seguinte, o “Orfeão Piracicabano”, que realizou no final daquela década, apresentações nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; foi bem recebido pelo público, conquistando manifestação entusiasmada de Mário de Andrade por meio de um artigo de jornal. Em 1931, Lozano apresentou um projeto de ensino de canto orfeônico nas escolas à Diretoria Geral de Ensino do Estado de São Paulo, que visava despertar no aluno o sentimento estético e utilizar a música como instrumento para a formação cívica do mesmo. (CONTIER, 1998, p.16). O apoio político do governo de Getúlio Vargas, após a revolução de 1930, que o levou ao poder, permitiu a implantação do canto orfeônico nas escolas de diversos estados, entre eles São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco. A política educacional de Vargas e o projeto de nacionalização introduziu a aula de música obrigatória para todos os níveis (Decreto-lei nº 19.890, de 18 de abril de 1931, art.3). Extrapolando as funções estéticas e pedagógicas, a inclusão da música na



reforma de ensino se tornou possível pelo reconhecimento por parte dos poderes oficiais de sua importância na formação de uma “consciência nacional” por meio da educação.

Todavia, A. Contier acrescenta:

“A relação música nacionalista - Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagine o estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses político-ideológicos que o levariam até à tentativa de estruturação de um projeto hegemônico nessa área. Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente pela proposta de nacionalização da música brasileira voltou-se para o Estado como o único agente capaz de interferir no seio da sociedade, sem nenhum interesse partidário ou de classe, tão somente como unificador cultural da nação solapada pela música estrangeira erudita e popular”.(CONTIER, 1998, p.27-28).

Em suma, a relação música nacionalista – Estado é bastante complexa, não sendo possível resumi-la a uma mera posição e/ou imposição ideológica do Estado em relação à arte, sendo muito mais a combinação de diversos outros fatores sociológicos que tornaram possível a congruência de idéias entre arte - no caso a música - e política.

Com a obrigatoriedade da aula de música, entre várias propostas e modelos para o ensino de música nas escolas brasileiras, surge a proposta pedagógica de Heitor Villa-Lobos, um programa de educação musical para todos os níveis escolares, que deveria ser instituído em todo o território nacional. No documento escrito por ele em 12/02/1932, intitulado *Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira*, e enviado a Vargas, Villa-Lobos aponta a necessidade de se “encontrar um meio prático e rápido” para salvar os artistas no Brasil e aponta a reforma no ensino de música como a “solução” para os problemas educacionais. No texto, atenta para a dificuldade de subsistência dos músicos brasileiros, causada, no seu modo de ver, pelo desinteresse do grande público pela música de qualidade, influenciado pela “educação física levada ao extremo da moda, o exagero do futebol, os grandes espetáculos esportivos, as sociedades de rádio e a confusa berraria de eletrolas” que “executam discos populares para vários gostos” (VILLA-LOBOS, 1966, p. 87). As observações de Villa-Lobos apontam para mudanças sociais que começavam a acontecer no Brasil, de cunho massificante, e propunha a educação musical como meio de reação a este fenômeno. Seguindo a idéia que havia sido realizada, cerca de 20 anos antes,



em algumas partes da Europa, com aceitação, também, nos Estados Unidos, Villa-Lobos imaginava ensinar música utilizando para isso o repertório folclórico. Esta idéia contava não só com o apoio da geração mais jovem de músicos, como também das autoridades, que tinham o desejo de criar uma nova mentalidade no país, depois da revolução de 1930.

Em janeiro de 1932, Villa-Lobos anuncia o seu programa cultural, em uma comemoração organizada pela Universidade do Rio de Janeiro. Sua nomeação para o cargo de Diretor de Educação Musical no Rio de Janeiro ocorreu em abril do mesmo ano. Estava criado a S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal).

Villa-Lobos acreditava na utilidade do canto orfeônico como meio para “colaborar com os educadores, para obter-se a disciplina espontânea e voluntária dos alunos, despertando ao mesmo tempo na mocidade um sã interesse pelas artes em geral e pelos grandes artistas”, e nesta prática como “o movimento em favor do levantamento do nível artístico e da independência da arte no Brasil” (VILLA-LOBOS, 1937, p.370-1).

Apesar de suas peculiaridades, a proposta pedagógica de Villa-Lobos apresentava influências de outras propostas ou métodos que vinham sendo desenvolvidos na Europa, particularmente a do húngaro Zóltan Kodály (1882-1967): o caráter nacionalista, demonstrado pela utilização do folclore nacional, a educação musical pelo canto e o uso do manosalva são exemplos desta influência, além da preocupação com a “educação musical das massas”, pensamento também encontrado em Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950): “A música fará o milagre de ordenar a massa, agrupá-la de acordo com determinada ordem, apaziguá-la, instrumentalizá-la e orquestrá-la, segundo os princípios dos ritmos naturais, pois a música é a emanção de aspirações e vontades” (DALCROZE, 1965, p.8).

O ensino de Música e Canto Orfeônico nas escolas brasileiras iniciou-se em março de 1932. O conjunto de iniciativas que envolveram sua instituição, bem como o exame dos cursos e das disciplinas que os compunham, tomam clara a ênfase da música folclórica brasileira e da expressão vocal/coral na proposta de Villa-Lobos. O plano geral de orientação previa a criação de um Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, direcionado ao magistério municipal e interessados, e uma série de outras iniciativas tais como a criação de uma comissão técnica consultiva para exame das composições a serem adotadas no ensino do canto orfeônico, a elaboração de programas anuais detalhados da

matéria a ser ensinada, além da criação de escolas especializadas, de orfeões escolares e de professores, visando a realização de concertos. Também previa a organização de repertório e biblioteca de música nas escolas, a seleção e distribuição de hinos e canções e a criação de clubes musicais nas escolas. Para avaliação do trabalho desenvolvido seria criado o Concílio Cívico-intelectual e Artístico formado por um grupo de professores do magistério municipal. (VILLA-LOBOS, 1937, p. 373).

Do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, ministrado pelo próprio Villa-Lobos, nasceu o “Orfeão de Professores do Distrito Federal”, registrado oficialmente com fins cívicos, artísticos e educacionais. O grupo realizava demonstrações às autoridades, concertos para operários e em eventos como missas e congressos. O repertório incluía, além de efeitos orfeônicos<sup>5</sup>, obras de “grandes” compositores, como Palestrina, Bach e Beethoven. Com os mesmos princípios que norteavam o Orfeão de Professores, foram criados a Orquestra Villa-Lobos e o Curso de Ensino Profissional Especializado de Banda de Música tendo Villa-Lobos proposto, também, a formação de uma Banda Municipal. No mesmo ano, surgem os Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico, subdivididos em quatro modalidades (VILLA-LOBOS, 1937, p.380). Dois deles eram destinados aos professores de português das escolas primárias visando prepará-los para a iniciação do ensino musical, nas escolas para as turmas de 1ª, 2ª e 3ª séries. Outros dois cursos eram destinados à formação de professores especializados, tendo por objetivos organizar reuniões para discussão em torno de métodos de ensino musical e estudar a evolução dos fenômenos musicais, em seus aspectos de ordem técnica, social e artística, visando a aplicação direta ao ensino do canto orfeônico e trazendo, como inovação, as disciplinas de Etnografia e Folclore, adotadas oficialmente, pela primeira vez, no Brasil. Com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942, ficaram todos esses cursos acima citados sob sua responsabilidade. Villa-Lobos elaborou também neste período o *Guia Prático*, que teve seis volumes planejados, dos quais só foi publicado o primeiro, e outros materiais didáticos. A importância dada ao folclore pelo compositor também impulsionou a criação, no ano de 1940, do grupo “Sodade do cordão”, nos moldes dos antigos cordões carnavalescos existentes até fins do século XIX. Este era composto por

---

<sup>5</sup> Movimentos plásticos imitativos que acompanhavam efeitos onomatopaicos, como por exemplo, as ondas do mar ou os sons da floresta (Contier, 1998, p. 32).



estandartes inspirados em lendas indígenas e elementos caboclos, instrumental típico e dramatização.

Villa-Lobos produziu diversos textos a respeito de suas posições quanto à música e à educação musical, o que torna possível mapear seus posicionamentos. Seu texto *Educação Musical*, publicado pelo Instituto Interamericano de Musicologia no *Boletim Latino Americano de Música*, em 1946, traz algumas das suas idéias, que podem ser esclarecedoras na busca por compreender a multiplicidade presente em seu pensamento e atuação. A respeito da composição musical, Villa-Lobos marca sua posição favorável à criação em detrimento do academicismo, afirmando “que se a música não vive do som não tem nenhum valor, qualquer que seja o estudo acadêmico que se lhe devotou” e, relacionando esta questão à educação musical afirma que “deve-se ensinar música, desde o começo, como uma força viva, do mesmo modo que se aprende a linguagem”. Quanto aos compositores, critica aqueles que compõem “segundo regras ou modas” ou, simplesmente, para serem “originais”, valorizando apenas os que “escrevem música porque não podem viver sem ela”, pois desta forma buscam “uma expressão sincera, tanto de si mesmos como da humanidade”. Também enaltece a importância do folclore, que considera “a expansão, o desenvolvimento livre do próprio povo”. Aponta a importância do desenvolvimento do espírito de coletividade, civismo e disciplina, que também deveriam ser funções do ensino do canto orfeônico, além da apresentação musical em si; a necessidade da formação de uma consciência musical brasileira, para que a música pudesse exercer sua função socializadora, além do reconhecimento dos fatores históricos, sociais e psicológicos por meio dos quais seria possível ao povo identificar seus princípios éticos, suas tendências naturais e o seu ambiente próprio (VILLA-LOBOS, 1991, p. 2-8).

O texto citado traz em vários momentos um posicionamento em prol da humanização do homem e do valor da arte na vida das pessoas. Poderíamos traçar alguns pontos comuns, inclusive, com o pensamento do educador Paulo Freire, do qual trataremos mais atentamente adiante. No entanto, o discurso do compositor apresenta aspectos contraditórios, quando, por exemplo, afirma que “o julgamento das manifestações artísticas só poderá ser feito por quem se iniciou na sua vida educacional, nos meios musicais culturais” (VILLA-LOBOS, 1991, p. 6), ou quando tece considerações sobre a função da

educação musical em disfarçar diferenças sociais: “...enquanto a mocidade canta, não pensa na miséria, na maldade, e nos destinos da vida.”(VILLA-LOBOS, 1937, p. 373). Se por um lado Villa-Lobos afirma a necessidade de ações conscientes no fazer artístico, por outro, discursa de forma conformista e em prol da acomodação.

Villa-Lobos também foi combatido pelos intelectuais por ter servido à ditadura Vargas. WISNIK aponta o quão propício foi o momento da instauração da proposta de Villa-Lobos naquele instante, colaborando na apologia “aos feitos do Estado Novo, num tom eufórico que destaca a regeneração da música na vida social, e do papel orgânico de que o músico erudito se vê investido enquanto propagador da cultura /.../.” (WISNIK, 1982, p.78).

O Canto Orfeônico permaneceu nas escolas até a década de 1960, quando foi substituído pela Educação Musical, que, na prática, pouco diferiu da proposta de Villa-Lobos, já que os professores eram praticamente os mesmos, e não se apresentava no novo modelo grandes oposições ao anterior. A LDBEN nº 5692, promulgada em 1971, extinguiu a disciplina educação musical do sistema educacional brasileiro (FONTEERRADA, 2001, p.246-250).

## O Movimento Música Viva

Enquanto o Canto Orfeônico se desenvolvia no Brasil como uma ferramenta pedagógica do movimento nacionalista, nascia simultaneamente no país um movimento de caráter oposto, internacionalista. No final de 1937, desembarcou no Rio de Janeiro Hans-Joachim Koellreutter, trazendo consigo a influência do regente Hermann Scherchen<sup>6</sup>, herança que lhe rendeu a origem do movimento “Música Viva” no Brasil, reeditando aqui o que já acontecia na Europa. A introdução do dodecafonismo no Brasil “deve-se irrefutavelmente a Koellreutter e ao *Música Viva*”. (KATER, 2001, p. 105). Mais do que ter trazido tal técnica composicional, a importância de Koellreutter está na introdução da discussão a respeito dos modelos estéticos contemporâneos por meio do movimento “Música Viva” que foi reavivada, posteriormente, na década de 1960, pelo “Manifesto

<sup>6</sup> Hermann Scherchen (1891- 1966), regente alemão que criou o movimento “Música Viva” na Europa, responsável por um periódico musical de mesmo nome editado em Bruxelas entre 1933 e 1936, e também responsável pelas primeiras audições de obras significativas da música do século XX.



Música Nova”. O primeiro boletim “Música Viva” surgiu em maio de 1940. Em seu editorial intitulado “Nosso Programa” são explicitadas as principais metas e formas de ação, concebidas em três frentes: formação, criação e divulgação, e nos “Estatutos” do grupo Música Viva, documento provavelmente redigido em 1943, o artigo 3º, item c afirma como uma das principais finalidades “reviver as obras de valor da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas pouco divulgadas ou de interesse especial para a evolução da música contemporânea.” (KATER, 2001, p.60).

Em um primeiro momento o “Música Viva” apresentava a convivência entre integrantes com posicionamentos estéticos e ideológicos bastante diversos, fundindo em seus programas de apresentação musical nomes como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri aos de Koellreutter e Cláudio Santoro, e de outros compositores de estéticas diversas, abrangendo música de outros países, música nacionalista e, também, a música da nova escola composicional brasileira, que começava a se configurar. Mais adiante, no entanto, caracterizou-se pela ruptura com o meio tradicional musical, opondo-se à música de caráter nacionalista, por meio do atonalismo serial-dodecafônico. O movimento passou a tomar uma posição mais agressiva, gerando polêmicas, por meio de seu principal mentor, Koellreutter, que tecia críticas abertas ao curso de composição da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, apontando como “lastimáveis” os resultados atingidos na formação de compositores. Aos poucos foi se estabelecendo mais claramente a posição ideológica do movimento em prol da música européia e da música de vanguarda, opondo-se ao nacionalismo. Por meio do *Manifesto 1946 – Declaração de princípios*, o “Música Viva” rechaçava a “arte acadêmica”, em favor da “arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade” e posicionava-se explicitamente como grupo de vanguarda.

Na conhecida discussão protagonizada pelo compositor paulista Mozart Camargo Guarnieri, por meio de sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, de novembro de 1950, rebatida por Koellreutter, também por meio de uma carta aberta, explicita-se o embate entre nacionalismo e internacionalismo, demonstrando as tendências musicais divergentes ocorrendo simultaneamente, a que alude Bosi ao se referir à história cultural brasileira.

O “Música Viva” possuiu sua vertente paulista que passou a existir a partir de meados de 1944, envolvendo alguns alunos de Koellreutter naquele momento como

Damiano Cozzella, Roberto Schnorrenberg, Hans Trostli, Eunice Katunda e Jorge Wilhelm, entre outros. Koellreutter também criou e dirigiu os “Seminários de Música Pró-Arte”, que tiveram, entre seus alunos, Samuel Kerr, Isaac Karabtchevsky, Diogo Pacheco, David Machado, entre outros. Algumas iniciativas, tais como os “Cursos Internacionais de Música” de Teresópolis (a partir de 1951), a “Escola Livre de Música” de São Paulo (1952), a “Escola Livre de Música de Piracicaba” (1953), os “Seminários Livres de Música” de Salvador/Bahia (1954), são reflexos importantes do movimento, propiciando ao meio musical brasileiro, e particularmente à música vocal, músicos importantes no desenvolvimento da linguagem coral brasileira.

Segundo o maestro Samuel Kerr, foi Koellreuter quem trouxe muitas peças renascentistas que passaram a ser incorporadas ao repertório dos corais (OLIVEIRA, 1999, p.52). As peças eram cantadas nas edições disponíveis, na língua original, o que diferenciava esta prática da do canto orfeônico, em que só se cantava em português e, muitas vezes, com as obras adaptadas por meio de arranjos. Não eram mais as grandes formações corais, mas os madrigais, conjuntos vocais menores, que passaram a predominar. Dois grupos – entre outros – refletem, nas décadas de 1950/1960, este pensamento: o *Madrigal Renascentista*, dirigido por Isaac Karabtchevsky e o *Cantoria Ars Sacra*, dirigido por David Machado. Nesses grupos Villa-Lobos continuou a fazer parte do repertório, mas as peças diretamente ligadas ao canto orfeônico, particularmente aquelas com cunho explicitamente nacionalista, foram sendo postas de lado.

### **O Setor de Música da Universidade da Bahia - a contribuição de Smetak**

Em 1954, Koellreuter fundou em Salvador *O Setor de Música da Universidade da Bahia*, fruto direto dos *Seminários Internacionais de Música* que tinham ocorrido naquela cidade. Consistiam em um conjunto de cursos livres de matérias musicais e correlatas. O modelo trazia novidades diante dos moldes dos cursos de música existentes no país, como por exemplo, a seção radioelétrica - destinado a preparar técnicos e especialistas para rádio, gravação, cinema e música eletrônica - e a matéria de crítica musical. A estrutura proposta por Koellreutter previa disciplinas obrigatórias e optativas e ainda uma orquestra universitária. Para compor o “elenco” de professores, chamou o violoncelista suíço Walter





Smetak, que residia no Brasil desde 1937, atuando como instrumentista, tocando em rádios e cassinos. Compositor, teórico musical, pesquisador e místico, Smetak atraiu a atenção de jovens baianos. Na escola, Smetak montou um laboratório de criação de instrumentos musicais não convencionais, onde inventou e construiu mais de cento e cinquenta deles, a partir de cabaças e sucata, como ferro velho e tubos de plástico; criou com seus alunos o *Conjunto dos Mendigos*, para tocar seus instrumentos com as técnicas que havia desenvolvido. Vários músicos populares sofreram influência direta de Smetak e de suas experimentações, como Tom Zé e Gilberto Gil, que, adiante, participariam do movimento tropicalista, além de outros experimentadores, como o percussionista Djalma Corrêa e o pesquisador Marco Antônio Guimarães, fundador do grupo mineiro Uakti, que seguiu a linha de invenção de instrumentos de Smetak.

Ao final da década de 1950, portanto, conviviam no cenário musical erudito brasileiro aqueles que defendiam a valorização do nacional e, em oposição, os que defendiam uma visão experimental da música, influenciada pelos movimentos de vanguarda internacionais. A educação musical nas escolas permanecia praticamente inalterada, seguindo os mesmos parâmetros do canto orfeônico, com o aprendizado de canções, hinos cívicos e canções folclóricas. Os conservatórios e escolas especializadas de música, de modo geral, com exceção das já citadas e de mais algumas poucas escolas vinculadas aos integrantes do movimento Música Viva, não assimilaram as experimentações e discussões em torno de uma nova maneira de realização musical, permanecendo ligados às práticas de música tradicional, vinculadas às estéticas clássica e romântica.

Por sua vez, a música popular brasileira tinha ganhado novo impulso a partir das primeiras décadas do século XX, ampliando suas possibilidades de acesso ao público, por meio das gravações, a princípio feitas em cilindros e logo depois em discos. A chegada do rádio, da gravação eletromagnética e do cinema falado, a partir dos anos de 1920, gerou uma profissionalização em vários níveis. Surgiram os cantores profissionais ligados ao rádio, uma maior utilização de instrumentistas, maestros - arranjadores e produtores artísticos. A industrialização dos discos também abriu uma nova fatia mercadológica, o que os transformaria e a música popular em produtos a serem comercializados. A música importada, particularmente a americana, dividia espaço com a nacional, levando larga

vantagem sobre esta. Apesar disso, o período que se estendeu de 1930 até parte da década de 1950, nomeado por muitos, como a “Época de Ouro” da música popular brasileira, assistiu ao surgimento de muitos talentos musicais na música popular, em consonância com a política nacionalista de Getúlio Vargas, que incentivava a produção brasileira e a ampliação do mercado interno. A década seguinte veria florescer movimentos musicais importantes como a bossa nova e o tropicalismo.

## **Bossa Nova, Música Nova e Tropicalismo**

A década de 1960 foi de grande efervescência tanto do ponto de vista cultural quanto político, em âmbito nacional e internacional. No Brasil, a instauração da política dos “50 anos em 5”, determinada pelo então Presidente da República Juscelino Kubistcheck, fez com que o Brasil ficasse cada vez mais ligado à comunidade internacional, mudando hábitos e valores internos e provocando o crescimento da classe média urbana. A televisão chegou ao Brasil na década de 1950, suplantando o rádio e se tornou, aos poucos, o grande veículo de comunicação de massa. Inaugurava-se a era do consumo de bens, produtos e serviços. Neste contexto nasceu a “bossa nova”, influenciada pelo “*cool jazz*” americano, trazendo inovações harmônicas e melódicas fundidas ao samba.

Na música erudita, surgiu, no início da década, o movimento “Música Nova”. Era ligado ao movimento concretista de então, que tinha como expoentes os poetas paulistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e sofria influência da vanguarda musical européia (alguns de seus integrantes haviam frequentado cursos de férias na Alemanha, onde estudaram com Henry Pousseur, Pierre Boulez e K. Stockhausen). O movimento lançou seu manifesto em março de 1963. O documento apontava a “ênfase na criação moderna, compromisso com a contemporaneidade, música como arte coletiva e refutação do ‘mito de personalidade’, importância da educação musical, da contribuição de outras áreas do saber, dos meios de informação, da comunicação, internacionalização da cultura e uma nova postura e tomada de posição frente à realidade”. Assinaram o manifesto os músicos Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e





Alexandre Pascoal. (KATER, 2000, p. 350-3). O movimento reagia assim ao que os seus integrantes consideravam “fórmulas estabelecidas” na composição brasileira, instituídas pelo nacionalismo. Damiano Cozzella e Gilberto Mendes compuseram, neste período, peças para coro com inovações na linguagem coral, tanto pela utilização de experimentações vocais, quanto pela possibilidade dos recursos cênicos. O Madrigal Ars Viva, da cidade de Santos realizou as primeiras audições das peças de Gilberto Mendes, enquanto o Coralusp de São Paulo se tornou o laboratório de arranjos e composições de Cozzella.

“Da mesma forma brusca como aconteceu a ruptura da linguagem coral tradicional, praticamente houve o abandono desta modalidade. As peças com ‘ação teatral’ apresentadas hoje em dia ainda são as mesmas, com o mesmo caráter amadorístico, sem recursos de direção ou preparação cênica dos coralistas. Muito embora se caracterizasse como vanguarda internacional e de enorme aceitabilidade, estranhamente não aconteceu o desenvolvimento desta linguagem” (OLIVEIRA, 1999, p. 62).

Dentre os compositores do movimento, alguns ainda mantêm uma atuação próxima ao ideal da época, como o compositor Gilberto Mendes, que criou e realiza anualmente, o *Festival de Música Nova* em Santos, sua cidade natal. Apesar do caráter erudito do movimento, alguns de seus protagonistas passaram a atuar junto à música popular quando da eclosão do Tropicalismo, como Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e principalmente Rogério Duprat. Premiado como melhor arranjador no Festival de Música da TV Record em 1967, com o arranjo para “Domingo no Parque”, participou também no ano seguinte, como arranjador, do disco manifesto “Tropicália”. Arranjou ainda canções de Chico Buarque, Jorge Ben Jor e vários discos dos “Mutantes”; foi, portanto, um dos responsáveis pela aproximação entre o erudito e popular na música brasileira: ao misturar em seus arranjos elementos da linguagem musical erudita contemporânea aos sons do rock e sertanejo, ia ao encontro do experimentalismo e à mistura de elementos, propostos pelo movimento tropicalista. Guitarras com distorção, gritos e afins faziam parte do universo sonoro utilizado pelos tropicalistas. Sobre este momento da história musical brasileira, Bosi afirma:

“Deve, provavelmente, haver uma relação estrutural entre momentos históricos ultramodernizantes e programas estéticos irracionaisistas ou, como se prefere dizer hoje, contraculturais. O apelo para fundir técnica e irracionalismo se fez ouvir sintomaticamente nos fins da década de 60, período em que o Brasil viveu uma primeira onda de saturação do consumo tecnológico e dos meios de comunicação de massa. Não por acaso é o momento áureo do tropicalismo que repropõe a volta ao pensamento antropofágico do modernismo.”(BOSI, 1992, p. 334)

## O repertório popular no canto coral

Damiano Cozzella foi um dos principais responsáveis pela introdução mais efetiva da chamada música popular brasileira no canto coral, por meio de uma vasta produção de arranjos corais. O advento da bossa nova possivelmente facilitou a aproximação da música popular com o canto coral. Segundo Oliveira, “provavelmente as suas seqüências harmônicas mais complexas trouxeram aos arranjadores, de formação erudita na sua maioria, mais liberdade e prazer na manipulação do material sonoro. O coro, por sua vez, passou a sentir uma proximidade maior com a sonoridade popular vigente, diferente das síncopas nacionalistas” (OLIVEIRA, 1999, p.63). Seguindo esta evolução da linguagem coral, encontra-se também o trabalho de Samuel Kerr. Tendo formação musical iniciada na Igreja Presbiteriana, freqüentou os Seminários de Música da Pró-Arte, onde teve contato com a música coral tradicional européia, principalmente a renascentista. Mas foi à frente do Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, grupo que dirigiu entre os anos 1964 e 1974, que Kerr empreendeu mudanças significativas na realização do canto coral. Sem abandonar completamente o repertório tradicional do canto coral, deu-se conta, principalmente no contato com coros leigos, que este repertório mostrava-se, muitas vezes, inadequado à realidade vocal brasileira e passou a pesquisar uma nova linguagem coral, utilizando-se principalmente do lúdico e do espontâneo como processo criativo. Com o *Coral da Santa Casa* como o grupo ficou conhecido, realizou experiências utilizando-se da música popular brasileira e explorando recursos cênicos; caracterizou seu trabalho pela informalidade e, aliando à linguagem coral aspectos teatrais e cenográficos, se tornou um dos grandes responsáveis por uma nova concepção de canto coral. Retornaremos à sua concepção no segundo capítulo deste trabalho.





Nas décadas seguintes, as mudanças em busca de uma nova linguagem coral se intensificaram. Importantes discussões sobre canto coral aconteceram na década de 1980 por meio dos *Painéis de Regência Coral*, promovidos pelo Projeto Villa-Lobos do Instituto Nacional de Música - INM da FUNARTE. Foram onze painéis, realizados em diferentes regiões do Brasil, com o objetivo de promover o encontro entre regentes corais de todo o país. Derivaram destes painéis diversos cursos de reciclagem, como alternativa para melhor formação dos regentes. O INM também promoveu três concursos que resultaram na publicação de 54 obras para coro misto e infantil, visando atender à carência de repertório coral de música brasileira, detectada naquele momento.

### **O Rio de Janeiro e a tradição dos grupos vocais**

A profusão dos grupos vocais no Rio de Janeiro está diretamente ligada à chamada “era do rádio”. A partir da década de 1930, quando as rádios passaram a desempenhar um papel social de importância – similar ao da televisão nos dias de hoje – o surgimento de grupos vocais contratados pelas rádios e também pelos cassinos, tornou-se freqüente. Em meados de 1928 surgiu o grupo “Flor do tempo”, que a partir de 1929 passaria a se chamar “*O Bando dos Tangarás*”; possuía entre seus integrantes três músicos que se tornariam celebridades: Braguinha, Noel Rosa e Almirante. A força do rádio era tamanha que essa atividade impulsionou a carreira individual de seus integrantes. Também na década de 1930 aparece o “*Bando da Lua*”. Graças ao sucesso conseguido com as marchas de carnaval que gravara, iniciou carreira internacional, excursionando pela Argentina e Estados Unidos, onde se apresentou acompanhando Carmen Miranda, com participação em alguns de seus filmes. A partir de 1944, passou a dar maior ênfase ao repertório norte-americano e a versões, acompanhando a política de países aliados, entre Brasil e Estados Unidos. O Bando da Lua foi o primeiro no Brasil a harmonizar vozes, à moda americana da época, influenciando todos os grupos surgidos posteriormente. Na década seguinte, no período pós-guerra, os grupos vocais proliferaram: *Quitandinha Serenaders*, *Trigêmos Vocalistas*, *Namorados da Lua*, *Trio de Ouro*, *Anjos do Inferno*, *Quatro ases e um Coringa*, *Titulares do Ritmo*, *Trio Nagô* e aquele que se tornaria o mais conhecido dos grupos vocais até os anos 60: *Os Cariocas*.

Esse quinteto vocal surgiu em 1946. Seu líder Ismael, excelente harmonizador vocal, destrinchava com facilidade os arranjos dos conjuntos vocais americanos preferidos na época. O grupo também teve papel importante e desfrutou de popularidade no advento da Bossa Nova, inovando na maneira de interpretação do estilo. *Os Cariocas* eram contratados pela mais poderosa de todas as rádios daquele tempo: “A Rádio Nacional era uma das poucas coisas absolutamente profissionais num país que insistia em ser amador” e “era tão lucrativa que podia permitir-se todas as extravagâncias” (CASTRO, 1990, p.60). A Rádio Nacional possuía um elenco fixo e contratado de cerca de 160 instrumentistas, noventa cantores e quinze maestros, entre eles Radamés Gnatalli, Leo Peracchi e Lyrio Panicalli; seu departamento musical possuía uma excelente infraestrutura: sete estúdios e um auditório, famoso por possuir um palco sobre molas. Quase toda a música era gerada ao vivo. Apesar de muita música brasileira, a música internacional a superava em quantidade, mesmo considerando-se como “música brasileira” as versões, feitas em grande escala. O compositor Haroldo Barbosa, por exemplo, fez entre 1937 e 1948, mais de seiscentas versões.

Em 1962 surgiu o *MPB-4*, dando continuidade à tradição dos grupos vocais. Acompanhante habitual e um dos principais intérpretes de Chico Buarque, o MPB-4 participou da era dos festivais e continua em atividade até hoje. O *Quarteto em Cy*, quarteto vocal feminino, apesar de formado por quatro irmãs vindas da Bahia, também pode ser considerado integrante da tradição carioca dos grupos vocais, pela carreira desenvolvida no Rio de Janeiro.

O Final da década de 1970 assistiu à revogação do AI-5 e à anistia, e, com o relaxamento da censura, a música popular brasileira ganhou novo impulso, abrindo espaço para atitudes menos rígidas, o que proporcionaria renovações significativas. Em 1979 surgiu o quarteto vocal masculino *Boca Livre* que produziu o disco independente mais vendido no Brasil até então (mais de cem mil cópias), com canções que ganharam o grande público como “Toada” e “Quem tem a viola”. A tradição voltava à tona. Os anos 80 se iniciaram com o surgimento de outros grupos vocais importantes, como o *Céu da Boca*, formado por dissidentes do coral da Pró-Arte. O grupo gravou dois discos, tendo participado, também, de discos de nomes importantes da MPB, como Wagner Tiso, Joyce, Cesar Camargo Mariano, Chico Buarque e Edu Lobo. Em 1983, foi eleito o “Melhor



Conjunto Vocal do ano”, pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo. Além da qualidade nas performances musicais, o *Céu da Boca*, inovava, também, na forma de apresentação, usando roupas coloridas e descontraídas, além de introduzir elementos teatrais em suas apresentações, o que atraía um público jovem. Na mesma linha de renovação da linguagem dos grupos vocais, surgiram outros grupos e outros nomes importantes na década de 1980, com destaque para um dos grandes mestres da música vocal brasileira: o carioca Marcos Leite (de quem falaremos adiante). O Rio de Janeiro continua mantendo a tradição dos grupos vocais até hoje, possuindo um número bastante considerável de grupos do gênero.<sup>7</sup> Apesar das diferenças entre estes grupos e a maioria dos corais existentes no país - uma vez que grande parte deles é formada por músicos profissionais, e, de modo geral, possuem um número pequeno de integrantes - estes grupos exercem influência direta na linguagem coral como um todo, já que muitos de seus integrantes atuam como regentes corais e escrevendo arranjos para seus grupos. Além disso, boa parte do repertório executado por estes grupos pode ser também realizado por um coral.

## Marcos Leite

“O Canto Coral Brasileiro, a partir de meados dos anos 70, sofreu transformações estéticas e posturais tão profundas que, em menos tempo do que se pudesse supor, livrou-se da crosta de conservadorismo que lhe tolhia os movimentos reconquistando o seu papel social de aproximar pessoas e fazê-las musicar em comunidade, com prazer e simplicidade.

Uma das causas dessa verdadeira revolução, que atingiu tão drasticamente a imagem e a sonoridade de uma das formações musicais mais antigas do mundo, foi sem dúvida, sua (re)aproximação da música popular, a princípio apropriando-se das melodias folclóricas, e um passo adiante, das canções populares urbanas. Este passo seguinte coincide com um período da MPB (a partir de 1976) em que as figuras mais proeminentes e representativas da geração pós-bossa nova apenas consolidavam suas carreiras iniciadas há mais ou menos dez anos. Era o caso de Chico

<sup>7</sup> Iniciativas como a da ONG **Rioacappella** também são exemplos desta tradição. Essa organização tem como objetivos divulgar, apoiar e produzir a música vocal, particularmente a música a capella por meio de iniciativas como cursos, workshops e shows sobre o tema. Nos últimos anos já promoveu três fóruns e um curso de verão sobre música vocal a capella, e tem planos de lançar um selo especial, destinado a promover este tipo de música. A **Rioacappella** mantém uma página na internet onde divulga suas atividades: <http://www.riocappella.com.br>.

Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, entre outros. Era um tempo de poucas novidades no campo da música.

Nesse momento, surge no Rio de Janeiro um jovem maestro cabeludo, que amava os Beatles e os Rolling Stones. Mas, amava também Gilberto Gil e Carmem Miranda, Noel Rosa, Pixinguinha e Tom Jobim, Araci, Ari, Caetano, Dorival Caymmi... e os grupos vocais, o Bando da Lua, Os Cariocas, As Moreninhas, Tamba Trio, MPB-4 e tantos outros. Um desconhecido **Marcos Leite**/.../ Roberto Gnatalli (LEITE, 1998, p. 5).

Um dos maiores responsáveis pela renovação na linguagem coral brasileira, Marcos Leite colaborou para a popularização do canto coral no Brasil ao incentivar uma nova visão sobre música e atividade coral; atuou como professor convidado em diversas oficinas de música pelo país e exterior. Carioca, nascido em 1953, foi pianista, maestro, arranjador e diretor de diversos grupos vocais. Dois aspectos básicos caracterizaram seu trabalho: o primeiro foi a inovação na performance, buscando aliar ao canto coral o aspecto cênico e um grande toque de irreverência; o segundo, a profunda relação que manteve com a música popular brasileira. Gostava de ressaltar a importância e o destaque dados à música brasileira em todo mundo, justificando, assim, sua inclusão cada vez maior no repertório coral: “Não é de estranhar que, nos repertórios dos nossos corais, haja espaço cada vez maior para esta música, que com sua riqueza e capacidade de retratar o Brasil de hoje, cria interesse direto para os cantores, regentes e pessoas em geral ligadas ao canto coral” (LEITE, 1998, p.7).

Leite começou a ganhar destaque no meio vocal brasileiro no início da década de 1980, com o *Coral da Cultura Inglesa*, que passou a denominar-se *Cobra Coral*, e com o qual gravou o LP *Cores, nomes* (Poligram, 1982) de Caetano Veloso; recebeu o prêmio “Melhor Trabalho de Pesquisa e Criatividade” no festival MPB Shell da rede Globo de 1981, o prêmio “Renovação do Comportamento Coral” no Concurso Nacional de Corais da Funarte e JB em 1982, e estreou o “nu coral” numa performance da música “Beba Coca Cola”, de Gilberto Mendes. Leite também criou e dirigiu o *Vocal Brasileirão*, ligado ao Conservatório de MPB de Curitiba, onde foi professor desde sua criação em 1993, a *Orquestra de Vozes Meninos do Rio*, coral de 1200 vozes formado por crianças da Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro em 1998, com acompanhamento orquestral, e o Grupo Vocal *Garganta Profunda*, no Rio de Janeiro, seu trabalho mais significativo e



duradouro, surgido em 1984. Este grupo desenvolve um trabalho voltado principalmente para arranjos vocais em MPB, mas que inclui, também, outros gêneros, como um trabalho dedicado aos *Beatles*, possuindo uma discografia memorável para os amantes da música vocal. Entre diversas composições e trabalhos teatrais, a releitura de *Carmen*, a célebre ópera de Bizet, em parceria com Augusto Boal e Celso Branco, encenada em 1999, que ganhou a denominação de “sambópera”, empregava ritmos brasileiros como samba, maxixe, maracatu, e modinhas. Em vez de uma orquestra, quatro músicos se revezavam em instrumentos como piano, contra-baixo, guitarra, cavaquinho, e percussão. A *Habanera*, uma das árias mais famosas da ópera, virou um tango, com uma percussão africanizada, tendo sido batizada de “*Tango Negro*”. Na releitura, o registro vocal comum ao canto lírico é evitado, buscando-se, com a transposição das árias para tessituras mais confortáveis, uma melhor compreensão do texto, o que está de acordo com a posição defendida pelo maestro a respeito da utilização peculiar das tessituras vocais na música brasileira. Com sua larga experiência na escrita de arranjos vocais, defendia o emprego de registros vocais que respeitassem as características próprias da música popular brasileira: “Nas vozes femininas, para que se compreenda claramente o texto de uma canção, é perigoso ultrapassar o dó4; se tentarmos realizar uma partitura criada para um coro russo masculino – para ser cantada por cossacos – com cantores brasileiros, o resultado certamente será frustrante”.(Leite, 2001, p.5) Marcos Leite propõe uma maneira específica de classificação vocal para este tipo de música, respeitando nossas características vocais. Apontando para uma amplitude menor entre o registro vocal mais grave (baixo) e o mais agudo (soprano), ele apresenta em seu método apenas duas diferenciações: voz média aguda (mais aplicável a vozes masculinas) e voz média grave. É interessante observar como, mais uma vez aqui, a postura de Marcos Leite está próxima à de Mário de Andrade, em seus comentários durante o Congresso da Língua Nacional Cantada.

Ele, também, considerava fundamental apontar as diferenças estéticas entre a música brasileira e a de outros povos, no que se refere à forma de cantar. Recentemente, Marcos Leite lançou o “*Método de Canto Popular Brasileiro*” (Lumiar Editora, 2001) em que afirma ser necessário apresentar aos novos cantores “os vários caminhos que compõem o cenário da música brasileira”. Neste método, Leite propõe, também, na realização de vocalizes, a utilização do “nosso sotaque musical”, especialmente no que se refere aos

aspectos rítmicos e de acentuação, atentando para a diferença entre o som escrito e o som cantado, devido aos limites óbvios da escrita musical e propondo a ampliação da gama de acordes utilizados para vocalização: além dos tradicionais acordes maiores e menores, a inclusão de outros, tais como: diminuto, com sétima maior, com quinta diminuta, e outras tensões que, a seu ver, “definem a ‘cor’ da nossa música” (Leite, 2001, p.7). Infelizmente, o maestro nos deixou precocemente no início de 2002, aos 48 anos. Seu trabalho, porém, continua sendo difundido por alguns dos grupos que dirigiu, ainda atuantes, e pelos diversos músicos que ajudou a formar, graças à sua importância no universo vocal brasileiro.

### **A linguagem coral brasileira**

O resgate de parte da trajetória da música brasileira, e de suas relações com a música vocal realizada em grupo, descrito até aqui, buscou apresentar a multiplicidade de tendências presentes na formação cultural brasileira do desenvolvimento do canto coral entre nós, e quais os aspectos que direta ou indiretamente influenciaram parte considerável dos corais brasileiros na atualidade a inserirem em seus repertórios a música popular brasileira, por meio de arranjos. Tal procedimento está ligado à necessidade de trazer para o canto coral uma expressão mais próxima da realidade musical brasileira, inserida na sociedade atual. Desde o predomínio da música popular no universo sonoro do “cidadão comum”, passando pela boa qualidade de parte considerável da música popular brasileira - o que já justificaria a sua inclusão no repertório dos corais - até à falta de uma política educacional que privilegie a educação musical de forma ampla. Neste contexto, desejamos enfatizar o caráter educativo presente no canto coral e as possibilidades de aplicação de arranjos de música popular brasileira como ferramenta para a educação musical no canto coral.





## O coral como meio de educação musical - um possível diálogo com Paulo Freire

“Que teria pensado Einstein, que teria achado se não tivesse tocado violino? Não são as hipóteses audaciosas e inventivas frutos exclusivos do espírito de imaginação até que possam, posteriormente, ser demonstradas, pelo pensamento lógico?(...) Todos nós precisamos da música, sem ela não podemos viver”  
Nicolaus Harnoncourt, *O discurso dos sons*.

Para a abordagem que desejamos apresentar a respeito do canto coral como meio educativo musical, parece-nos determinante observar o contexto da educação musical no Brasil atual e seus reflexos na maneira como a música se encontra inserida na sociedade brasileira atual.

Fora dos currículos oficiais do ensino fundamental e médio há décadas, o ensino de música no Brasil permanece desatrelado dos princípios que norteiam a educação geral do país. A partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 5692/71, pela qual a disciplina educação musical foi extinta e assimilada pela atividade educação artística, o ensino de música, que em poucos momentos da nossa história vislumbrou uma participação efetiva no contexto educacional, tornou-se cada vez mais enfraquecido, restringindo-se a iniciativas isoladas em algumas escolas, ou, na maioria das vezes, sendo encarado na vida escolar apenas como o momento de entretenimento e lazer.

Na tentativa de preencher a demanda surgida a partir da promulgação da lei, que previa a inserção do estudo da música em conjunto com outras áreas artísticas, surgem, ainda na década de 1970, os cursos de educação artística, em nível superior, e, com eles, a proposta de formação polivalente dos professores de artes, que deveriam obter o domínio de quatro áreas artísticas distintas, em curto espaço de tempo. Isto trouxe como resultado o prejuízo de um verdadeiro aprofundamento em qualquer das áreas em questão. A música se tornou uma das mais prejudicadas, pela especificidade de sua linguagem e particularidade de sua escrita, impossíveis de serem dominadas nas condições expostas.

Desse modo, a educação musical hoje é atribuição quase que exclusiva dos conservatórios e escolas especializadas, o que restringe seu acesso à população em geral. Tornou-se acessível apenas àqueles a quem se considera possuírem “dom” para ela, e que



tenham condições sócio-econômicas de ingressar em alguma dessas escolas. Se a educação musical não faz parte dos conteúdos a serem estudados na escola comum, então ela não é “necessária” ao desenvolvimento do indivíduo, e como tal, pode apenas servir ao lazer e ao entretenimento. Vista desta forma, a música – como, também, outras formas de expressão artística – não participa do rol das necessidades básicas do indivíduo, e será sempre vista como algo supérfluo, servindo apenas como ornamento, entretenimento ou lazer. Isto acaba por tirar da música sua importância no desenvolvimento das habilidades humanas que pode proporcionar. Afastada do universo educacional, e vista apenas como forma de entretenimento, deixa de ser reconhecida como uma área importante do conhecimento humano. O único acesso amplo à música ocorre nos veículos de comunicação de massa, guiados por parâmetros, na maioria das vezes, muito distantes daqueles que norteiam as questões educacionais.

A citação que se encontra no início desta discussão aponta para tais aspectos inerentes ao estudo da música. Einstein não foi um músico; no entanto, certamente o estudo da música lhe proporcionou novas formas de exercitar suas potencialidades criativas, necessárias em qualquer área de conhecimento. O estudo do ritmo ou da forma, a compreensão de uma melodia e seus matizes, o contato com aspectos criativos que a música pode oferecer, nos parece serem atributos necessários à humanização do indivíduo e a uma construção mais sensível do homem.

A discussão aqui proposta gira em torno da importância da música para a formação do indivíduo e para suas relações sociais. Não necessariamente daquele que pode vir a se tornar um músico profissional, mas sim do ser humano, de modo geral. Evidentemente, isto influenciará também o universo do músico profissional, mas o objetivo, aqui, é tratar da importância que a música desempenha na vida do “não músico”.<sup>8</sup>

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional aprovada em 1996 (LDBEN 9394/96) apontou novos parâmetros para o ensino das artes e tem sido significativo o esforço de muitos educadores preocupados com a situação da educação brasileira em geral, como também da educação musical. Apesar disso, uma conscientização ampla das autoridades e comunidade escolar a respeito da importância do papel que o estudo das artes

<sup>8</sup> Sobre o valor dado à música e sua relação direta com a situação de sua inserção na educação do indivíduo, a tese de livre docência da Profa. Marisa T. O. Fonterrada, *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação* (2001), defendida no Instituto de Artes da Unesp, faz uma profunda análise sobre o assunto.



– e, na discussão proposta, especificamente, a música - tem na formação do indivíduo, ainda está distante. Em busca deste objetivo, todos os esforços disponíveis têm que ser colocados em prática, visando a democratização do acesso ao ensino da música, contribuindo assim para a transformação dessa realidade de exclusão e de “nivelamento por baixo”, aos quais a música se encontra submetida.

Neste aspecto, todas as práticas musicais podem servir como forma de acesso à linguagem musical e de compreensão da sua importância para o crescimento do indivíduo, bem como do papel social que pode desempenhar. Perante uma situação tão fragilizada, de quase inexistência da música na escola, o canto coral pode ser um destes mecanismos, por servir tanto àquele que participa como cantor do coro, como ao público que frequenta apresentações musicais do gênero.

A proposta de adoção do canto coral como processo de musicalização parte de alguns pressupostos: a crença no valor da música para o desenvolvimento do ser humano e o aumento da qualidade de vida; a facilidade, já muitas vezes constatada, de aproximação das pessoas com a música e, em última análise, a oportunidade do desenvolvimento da consciência de si mesmo e do outro por meio do canto em grupo são alguns deles. Ao trabalhar com essas questões, a presença de Paulo Freire quase que se impõe.

A escolha de Paulo Freire e de sua visão educacional como referência à discussão presente neste trabalho foi guiada, principalmente, pela compreensão de que suas idéias a respeito de educação ecoavam e reverberavam no assunto objeto deste estudo – a prática coral como meio de educação musical e a aplicabilidade de arranjos de música popular brasileira para este fim. Esta escolha foi reforçada no contato com o pensamento de Alfredo Bosi a respeito de cultura brasileira, que também nos forneceu referências importantes, e cujas idéias convergem com as do educador.

O Professor Ernani Maria Fiori no prefácio de uma das principais obras de Freire, *Pedagogia do Oprimido*, diz: “Paulo Freire é um pensador comprometido com a vida: não pensa idéias, pensa a existência”. Ao propor uma profunda reflexão filosófico-antropológica do homem como ponto de partida para expor seus pensamentos, mais do que apresentar um método de educação, Freire nos força a meditar sobre a nossa função como educadores, e como tais, em nossa inserção na realidade sócio-cultural em que vivemos.



Apoiado em declarações como “a educação é um ato de amor, por isso, um ato de coragem” (Freire, 1982, p. 96), este grande educador brasileiro<sup>9</sup> nos mostra, em seus escritos, toda a sua crença na construção do espírito crítico por meio da educação, rechaçando o que denomina de “consciência ingênua”, e o seu “forte conteúdo passional”, bem como a tendência deste tipo de consciência ao “fanatismo ou sectarismo” (Freire, 1983, p.40). Mais do que propor um método de alfabetização, Freire acredita na transformação deste método num mecanismo de libertação da opressão por meio da educação, a partir do desenvolvimento do espírito crítico, e a possibilidade de construção do efetivo poder de decisão do indivíduo sobre seu destino. Ao mesmo tempo, ao caracterizar o ato de educar como um ato amoroso, Paulo Freire fala em consciência, sem, porém, deixar de lado o caráter afetivo do homem, tentando, assim, abarcar os múltiplos aspectos da existência humana, entre os quais a expressão artística é um dos mais significativos.

São várias as relações que conseguimos observar entre os pensamentos de Paulo Freire e a visão de canto coral que apresentamos aqui, e elas vão desde os princípios que fundamentam suas propostas, com reflexos em seu plano de alfabetização, até aspectos práticos da aplicação de seu projeto. A primeira relação já se apresenta no fato de que Paulo Freire sempre tratou da questão da alfabetização a partir da realidade social brasileira; ora, do que estamos falando nós ao discutir as possibilidades educativas musicais presentes na prática coral, senão em “alfabetização musical” levando, também, em conta essa realidade? Evidentemente nos referimos a um determinado tipo de coral: grupos amadores cujos integrantes têm, muitas vezes, como primeiro – e por vezes único – acesso à compreensão da linguagem musical em seus diversos aspectos, o grupo do qual participam. Esta é a realidade de boa parte, senão da maioria dos corais amadores brasileiros na atualidade. E as relações vão além do mero desejo de “alfabetizar” musicalmente os integrantes de um coral, o que em si já seria digno de mérito; assim como, no pensamento de Freire, a questão do contexto sócio-cultural em que vivemos é determinante na discussão a respeito das possibilidades educativas do canto coral. Já afirmamos nossa convicção de que o canto coral se reveste de grande importância para a população em geral, como uma das possibilidades de democratização do acesso ao ensino de música. Pensamos agora na

---

<sup>9</sup> A literatura sobre Paulo Freire é bastante extensa. Para maior conhecimento de sua obra sugerimos o acesso à página na internet do Instituto Paulo Freire: [www.paulofreire.org](http://www.paulofreire.org)





educação musical por meio do canto coral como uma possibilidade de construção de um espírito crítico também voltado para a música e outras dimensões que o desenvolvimento deste espírito pode oferecer. Ou seja, não se trata apenas de conhecer os signos musicais e entender o que significam, mas também de fazer da música, da realização musical possível de ser praticada na atividade coral, um meio de compreensão da própria realidade, da própria cultura e de outras culturas diversas, contribuindo, assim, com o desenvolvimento da consciência a respeito da própria existência. É neste sentido que pretendemos encaminhar nossas discussões a respeito do canto coral, entendido aqui como um possível promotor da educação musical de seus cantores.

Ao tratar dessa questão, é inevitável refletirmos a respeito das razões que levam determinadas pessoas, que desenvolvem atividades diversas em diferentes áreas do conhecimento, com múltiplos afazeres como nos impõe o cotidiano atual, a se deslocarem de suas casas, de seus trabalhos, de seus estudos, e dedicarem seu tempo livre a um grupo coral. Neste sentido, é fácil depreender que essas pessoas assim o fazem porque alguma necessidade as move. Uma delas é a da possibilidade de expressar-se por meio de uma linguagem artística, no caso, a música. De fato, o coral efetivamente se torna uma maneira acessível para suprir essa necessidade de expressão. Ao proporcionar o acesso à linguagem musical em seus múltiplos aspectos, possibilitando o desenvolvimento interior do indivíduo e a construção de seu espírito crítico em relação à música, ao mesmo tempo, o coral lhe dá a possibilidade da ação expressiva, por meio da performance. No ato da expressão, estas pessoas se tornam criadoras de uma dimensão da realidade que as integra ao seu mundo e às outras pessoas, fazendo uso da comunicação que a performance musical pode proporcionar.

Este caráter socializador do canto coral é fator de grande importância, particularmente nos grupos amadores de caráter comunitário, em que a diversidade entre os participantes é habitual, seja ela considerada de um ponto de vista profissional, econômico, de grau de escolaridade, ou de faixa etária. Como participantes de um grupo dessa natureza, essas pessoas passam a conviver com suas diferenças e com as dos outros, tendo como elemento unificador o seu interesse pela música. A prática coral essencialmente coletiva acaba por proporcionar aos integrantes desses grupos a descoberta de elementos culturais comuns, gerando entre todos os membros do grupo, incluindo-se o regente, a possibilidade

do diálogo: “E quando os dois pólos do diálogo se ligam assim, com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se, então, a relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação”. (Freire, 1982, p. 107).

A partir da comunicação que se trava entre seus integrantes, da descoberta de elementos culturais comuns e, portanto, do reconhecimento e da integração com sua realidade, torna-se possível construir também um diálogo com o público que irá assistir às apresentações do grupo coral, e buscar sua integração a uma dimensão da realidade comum a todos, por meio da difusão da mensagem musical que se deseja apresentar ali.

Como indica Freire, “quem dialoga, dialoga com alguém sobre alguma coisa” (1982, p.108), e para que esse diálogo, efetivamente, possa acontecer entre todos os vértices dessa relação, torna-se necessário buscar elementos comuns a todos.

### **Humanização e canto coral**

Pelo que já foi dito até agora, é possível depreender que, nesta pesquisa, o canto coral é visto como uma forma de “humanização”, termo que no pensamento de Freire, se opõe ao que ele denomina “coisificação”. Assim, Paulo Freire aponta para a questão da “coisificação” a que o homem atual está submetido:

“Uma das grandes, se não a maior, tragédia do homem moderno, está em que é hoje dominado pela força dos mitos e comandado pela publicidade organizada, ideológica ou não, e por isso vem renunciando cada vez, sem o saber, à sua capacidade de decidir. Vem sendo expulso da órbita das decisões. As tarefas de seu tempo não são captadas pelo homem simples, mas a ele apresentadas por uma ‘elite’ que as interpreta e lhas entrega em forma de receita, de prescrição a ser seguida. E, quando julga que se salva seguindo as prescrições, afoga-se no anonimato nivelador da massificação, sem esperança e sem fé, domesticado e acomodado: já não é *sujeito*. Rebaixa-se a puro *objeto*. Coisifica-se” (Freire, 1982, p.43)

A possibilidade de reação a essa “coisificação” à qual o homem se encontra submetido, segundo Freire, está no modo de se relacionar com a realidade, por meio dos “atos de criação, recriação e decisão”, e assim o indivíduo vai “dinamizando seu mundo”, escapando da acomodação e do “ajustamento”. Sem poder de decisão, mesmo pensando em



tê-la, massifica-se, em uma velocidade e amplitude que nunca, antes, ocorrera, e esta massificação implica na perda de raízes.

No caso da música, o processo de massificação a que nos encontramos submetidos é notório. Como já observamos, os meios de comunicação de massa se tornaram a mais importante forma de acesso à cultura e à informação. No entanto, com exceção de alguns canais educativos, os meios de comunicação não têm por objetivo educar, e, portanto, não adotam esse parâmetro como princípio para estabelecer suas programações. Nem tampouco se estabelece, nesse contato, qualquer princípio criativo ou de decisão em relação ao público que assiste. Este é um mero espectador, em completa passividade. E mesmo quando, ilusoriamente, opina nos programas “interativos” por meio de linhas telefônicas, encontra-se submetido às fórmulas estabelecidas e, portanto, *“fica vencido e dominado sem sabê-lo, ainda que se possa crer livre”*. (Freire, 1982, p. 63). Alfredo Bosi também aponta para um dos efeitos da massificação: “A cultura de massa entra na casa do caboclo e do trabalhador da periferia, ocupando-lhe as horas de lazer em que poderia desenvolver alguma forma criativa de auto expressão.” (BOSI, 1992, p. 328)

A atividade coral pode ser uma forma de realizar o processo em busca da humanização, por ser uma atividade que possibilita aos cantores a criação, a construção de uma expressividade que não atenda aos critérios que o mundo massificado pretende impor. Ao entrar em contato com a música nos ensaios, os participantes podem recriar o objeto artístico e, desta forma, apropriarem-se dele, estabelecendo uma identificação. Ao expressar-se por meio da música, reencontram seu poder de decidir, pois, nesse momento, se posicionam em defesa de determinada idéia que não pertence mais apenas ao compositor, ao arranjador ou ao regente, mas passou a ser também sua. Dessa forma, ao se apropriarem daquilo que é seu, conectam-se, também, com a realidade. Evidentemente está em questão a forma como se dá a prática coral de determinado grupo. Para que a humanização por meio do canto coral se estabeleça, é necessário que a atividade seja norteada pelo diálogo, e pela preocupação de efetivamente construir o espírito crítico em relação à música e a todos os outros aspectos que cercam tal prática.

Se desejarmos ver o canto coral como uma possibilidade de educação musical e como forma de promover um maior acesso à música, e assim, chegarmos à construção de uma consciência crítica, não podemos desconsiderar o contexto sócio-cultural em que nos

encontramos inseridos. O reconhecimento e a utilização deste contexto podem reduzir a enorme distância que se impõe entre o universo sonoro ao qual nos encontramos submetidos pelo processo de massificação e os conteúdos, muitas vezes, oferecidos para a aprendizagem musical.

Como aponta Freire, “basta ser homem para ser capaz de captar os dados da realidade/.../. Daí que não haja ignorância absoluta, nem sabedoria absoluta” (Freire, 1982, p.105). Ao realizarmos uma educação musical pelo canto coral que esteja “identificada com as condições de nossa realidade”, estaremos colaborando para a superação da “consciência ingênua” na direção da “consciência crítica”, pois, ao considerarmos aquilo que existe como ponto de partida, tornamos possível o diálogo entre aquele que coordena ou educa - o regente - e o seu grupo. Nossa meta é a superação da dimensão “mágica” e “ingênua”, graças à qual se imagina que alguém detém todo o conhecimento, ou no caso da música, o “dom”, partindo dos conhecimentos e habilidades mútuas, em busca de uma maior profundidade, e de uma atitude verdadeiramente ativa e, portanto, crítica em relação à música.

Observar a visão de cultura, “ao mesmo tempo gnosiológica e antropológica” apresentada por Freire pode tornar mais claro aonde desejamos chegar:

A cultura como o acrescentamento que o homem faz ao mundo que não fez. A cultura como o resultado de seu trabalho. Do seu esforço criador e recriador. O sentido transcendental de suas relações. A dimensão humanista da cultura. A cultura como aquisição sistemática da experiência humana. Como uma incorporação, por isso crítica e criadora e não como uma justaposição de informes ou prescrições ‘doadas’. A democratização da cultura – dimensão da democratização fundamental. (Freire, 1982, p.102).



## **CAPÍTULO 2**

### **A UTILIZAÇÃO DO ARRANJO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO CANTO CORAL**

Uma das hipóteses deste trabalho é que, os principais fundamentos do método Paulo Freire para alfabetização podem servir ao propósito de democratização do acesso à educação musical pelo canto coral. Por outro lado, como já observamos, a utilização de arranjos de música popular brasileira é uma realidade presente em parcela significativa dos corais brasileiros. Neste capítulo buscamos observar tal prática, norteando-nos na visão educacional de Freire. Para tanto, apresentamos a seguir os pressupostos básicos de seu método de educação aplicados à prática coral, para introduzir, em seguida, a discussão sobre a utilização de arranjos, a partir do depoimento de regentes que fazem uso deste procedimento nos grupos que dirigem.

#### **O método Paulo Freire: a aplicação no canto coral**

Em busca de respostas a respeito de como realizar a educação que desejava, visando proporcionar ao homem os meios de chegar a uma atitude crítica diante de sua realidade, Freire aponta três questões:

1. O método precisaria ser ativo, dialogal, crítico e criticizador;
2. O conteúdo programático deveria ser modificado, considerando-se o que era utilizado até ali.
3. Seria necessário fazer uso de técnicas apropriadas, como as da redução e da codificação.

É possível traçarmos paralelos entre estes três pontos que fundamentam a prática do seu método e a prática do canto coral. Na primeira das questões, a ação citada como necessária já se encontra contemplada, pois o canto coral é uma atividade eminentemente prática e ativa e a participação é inevitável, se estamos cantando. Restaria inserir as questões referentes à prática do diálogo e o incentivo ao pensamento crítico.

Já estabelecemos nossa posição a respeito desse assunto no final do capítulo anterior, e a própria escolha de Paulo Freire como modelo teórico indica nossa posição sobre o assunto. No entanto, temos que deixar claro que o fato de a atividade coral ser de caráter vivencial, não garante que esta prática não possa ser alienada. Para que isso não aconteça, será determinante que se modifique um paradigma: a figura “mítica” do regente. Este aspecto é bastante complexo, no entanto não poderia deixar de ser citado, se defendemos uma educação musical baseada no diálogo.

A idéia de “super talentoso” e de “senhor supremo” ligada ao regente ainda é muito cultuada em nosso meio musical, e precisaria ser questionada, em prol da construção do espírito crítico musical que discutimos aqui, pois ao nosso ver não colabora com o ato criativo coletivo: *“não cria aquele que impõe, nem aqueles que recebem; ambos se atrofiam e a educação já não é educação”* (Freire, 1983, p.69). Além disso, a idéia de que alguém “sabe tudo” enquanto outrem “sabe nada”, não pode colaborar no sentido da construção do pensamento crítico de um determinado grupo. Trata-se, portanto, de lidar com as relações entre liberdade e autoridade. No universo dos grupos vocais amadores é comum que o único “especialista” em música seja o regente. Cabe a ele ser o guia do processo, sendo inegável o seu papel de educador. Esta é sua função e é preciso que ele faça uso de sua autoridade, de seu conhecimento específico, sem, no entanto, desconsiderar o conhecimento de outrem para que, efetivamente, o processo de aprendizagem se desenvolva e os resultados musicais desejados sejam atingidos. Para isso, o diálogo se torna fundamental.

A segunda questão apresentada por Freire diz respeito a uma mudança significativa no conteúdo programático. No canto coral não podemos utilizar propriamente este termo, mas podemos aproximá-lo do repertório a ser trabalhado com o coro. Para nós este “conteúdo” modificado corresponde à utilização de um repertório significativo aos membros do coro, um repertório com o qual o cantor se identifique e tenha prazer em cantar; ou seja, em grande parte das vezes, o que preenche esses requisitos é a música popular brasileira.

Além desse interesse motivado pela familiaridade, a utilização de arranjos de música popular brasileira no canto coral possibilita o reconhecimento e a valorização da própria cultura. Esta valorização é um dos atributos fundamentais para que se estabeleça a



educação musical pelo diálogo, e venha assim a permitir a aquele que está sendo inserido no mundo da linguagem musical o reconhecimento de que cada cantor também é um “fazedor desse mundo da cultura”, e “que tanto ele, como o letrado (leia-se aquele que sabe “ler” música), *tem um ímpeto de criação e recriação* (Freire, 1982, p.109).

A terceira questão corresponde à utilização das técnicas de redução e codificação. Para a introdução do conceito de cultura descrito anteriormente, Freire propõe “a redução” do conceito ao que considera seus “traços fundamentais”, elaborando, a partir daí, dez situações existenciais “codificadas”, que tenham a capacidade de instigar os grupos, por meio das discussões nos “círculos de cultura”, a decodificá-las e, assim, chegar à compreensão do conceito. Em seu modo de ver, apenas a partir do reconhecimento da cultura como “aquisição sistemática de conhecimentos” e da discussão em torno da “democratização da cultura” é que a alfabetização faria sentido, como a porta de acesso à comunicação escrita; mas agora esta alfabetização não seria mais algo externo ao homem, mas seria introjetada nele, passando a pertencer-lhe.

Se encarmos o coral como uma prática que favorece a democratização do acesso à educação musical, ele pode ser visto aqui como o espaço no qual o cantor adquire conhecimentos musicais, a partir da tomada de consciência de sua capacidade de expressar-se por meio da música com a qual se identifica e que lhe pertence. Nesta prática, passa a lidar com os múltiplos aspectos da aprendizagem musical, desde a simples e gradativa compreensão da escrita, até aspectos expressivos mais complexos, que envolvem diversas capacidades humanas. Então, não se trata somente de reconhecer os signos gráficos que representam sons na escrita musical, e sim da possibilidade de incorporação da música dentro de um “universo existencial” que faça sentido para ele, construindo, pouco a pouco, seu conhecimento musical. A partir desta “apropriação” da música, descobre sua capacidade criativa e vivencia a experiência ao mesmo tempo individual e coletiva – que o coral lhe proporciona - de expressar-se por meio de uma linguagem artística.

### **A música popular brasileira como forma de acesso ao repertório universal**

A hipótese de utilização da música popular brasileira como forma de educação musical por meio da utilização de arranjos, não pretende aqui mitificá-la, como se esta



fosse a única possibilidade de se fazer canto coral no Brasil. O objetivo, na verdade, é tirar o maior proveito possível deste procedimento, na direção de uma aprendizagem musical efetiva e ampla.

Evidentemente a utilização de música popular brasileira como repertório não garante por si só que esta aprendizagem se dê, mas a utilização de um repertório motivador com o qual o cantor possa se identificar pode contribuir para isso. No entanto, há que se ter cuidado para que a escolha da MPB como repertório não se baseie no pressuposto de que os grupos corais amadores brasileiros não têm condições de realizar nenhum outro tipo de música, justificando esta escolha na “incultura” musical presente. Este pensamento estaria apontando na direção do antidiálogo, em que essa escolha se transformaria numa fórmula pré-estabelecida, desconectada da realidade de cada grupo, tornando-se, assim, uma atitude restritiva. Ao contrário, o objetivo da proposta é partir da realidade existente para ampliá-la, estabelecendo o diálogo entre a “localidade” e a “universalidade” (Freire, 2001, p.290), inerentes à música, ou a qualquer linguagem artística. Este contato mais amplo com a arte, a nosso ver, pode contribuir para a superação do processo de massificação a que nos encontramos submetidos.

### **O arranjo vocal de música popular brasileira e sua função educativa no canto coral**

Diante da disseminação da utilização de arranjos no canto coral brasileiro, algumas iniciativas importantes têm sido tomadas em busca de seu aprimoramento, como a realização de fóruns e encontros em diferentes cidades do país<sup>1</sup>. No entanto, ainda são raros os trabalhos escritos sobre tal prática, sendo a bibliografia sobre o assunto praticamente inexistente.

Visando contribuir para a construção de fontes de pesquisa, escolhemos como caminho para esta discussão, o diálogo com os *regentes - arranjadores*.<sup>2</sup> A partir dele, será possível compreender melhor o universo dos arranjos corais em relação ao público que o consome: cantores de corais amadores, com pouca ou nenhuma formação musical formal. Será possível, também, compreender de que modo os estudos teóricos a respeito da

<sup>1</sup> Os cursos e encontros promovidos pela APARC-Associação Paulista de Regentes Corais e pela ONG Rioacappella são exemplos de tais iniciativas

<sup>2</sup> Usaremos este termo quando nos referirmos aos entrevistados.



educação podem ser transpostos a esse tipo de conduta; identificar pontos de identidade entre o regente, o repertório escolhido e os cantores, bem como auxiliar na compreensão do panorama histórico e cultural no qual se insere a prática coral atual. Além disso, permitirá visualizar de que modo os arranjos auxiliam os cantores dos coros amadores no aprendizado informal da música; possibilitará ampliar o entendimento a respeito do que pensam os regentes a respeito das questões levantadas nesse trabalho e, especificamente, sobre a técnica de escrever arranjos para coro, uma prática cada vez mais corrente entre os corais amadores brasileiros. Esses profissionais escrevem habitualmente arranjos de música popular brasileira para os grupos que dirigem e, graças à experiência de que dispõem, podem contribuir efetivamente para o enriquecimento desta discussão.

As entrevistas realizadas visaram traçar um panorama dos procedimentos relacionados à escrita e utilização de arranjos na prática dos corais. Foram entrevistados oito regentes - arranjadores que trabalham nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. São eles: Eduardo Fernandes, Roberto Anzai, Samuel Kerr e Yara Campos de São Paulo e André Protásio, Glória Calvente, Regina Lucatto e Zeca Rodrigues do Rio de Janeiro. Nove questões foram apresentadas, buscando abarcar aspectos importantes relacionados à elaboração e utilização de arranjos, tais como: a motivação para escrever, a qualidade e disponibilidade do repertório brasileiro composto originalmente para coro, a necessidade (ou não) de diversificar o repertório, a forma como concebem os arranjos, as influências musicais que conseguem identificar em seus trabalhos, bem como as relações entre esta elaboração e a educação musical.

### **Critérios de utilização das entrevistas**

Nas entrevistas, foi utilizado um critério qualitativo, em que se privilegiou a opinião dos entrevistados, que norteou a reflexão e os comentários da autora. O que se buscou foi a compreensão do universo desses *regentes-arranjadores* e a descoberta dos valores que fundamentam sua ação; buscou-se, também, descobrir o que pensam eles da atuação coral, do repertório coral e da importância do canto em conjunto, como processo de musicalização alternativo. As respostas dos entrevistados foram apresentadas ao longo do texto, buscando-se uma coerência entre elas, mesmo quando se opunham entre si, o que permitiu que se

observassem muitas das características presentes na realidade dos grupos dirigidos por estes profissionais, e possibilitou uma visão panorâmica considerável sobre o assunto, graças à experiência diversificada que possuem, seja ela relacionada aos tipos de grupo que dirigem, ou ao tempo em que atuam como regentes e/ou arranjadores.

Como técnica da entrevista, tomou-se cuidado para que todos os entrevistados fossem submetidos às mesmas questões, sendo suas respostas apresentadas por escrito pelo entrevistado, com uma única exceção, em que o depoimento foi gravado, tendo a transcrição dessa entrevista retornado ao regente para confirmação dos dados colhidos.

No texto, as respostas dos regentes são utilizadas parcialmente, em função do que está sendo discutido em cada momento, e na medida em que contribuem para fortalecer a argumentação desenvolvida pela autora.

Uma vez que as respostas não se encontram completas no corpo do texto e com a intenção de dirimir quaisquer dúvidas a respeito de possíveis interpretações equivocadas das respostas por parte da autora deste trabalho, as entrevistas encontram-se na íntegra nos anexos deste trabalho para consulta pelo leitor interessado.

É importante salientarmos a experiência diversificada dos entrevistados, diferenças estas que vão desde a formação musical de cada um, o tempo em que atuam como regentes, o momento em que começaram a escrever arranjos, até a diversidade de grupos em que atuam.

## Os regentes-arranjadores

**André Protásio** é formado em regência coral pelos *Seminários de Música Pró-Arte*, tem atuado como diretor musical, preparador vocal e cantor/ator em diversas peças teatrais; É, também, professor de arranjo vocal e produtor de trilhas sonoras e jingles. Dirige atualmente um coro de empresa e o *Grupo Equale*, com o qual já ganhou prêmios em concursos e possui dois cds gravados, dedicados à música de Gilberto Gil e Milton Nascimento.

**Eduardo Fernandes** graduou-se pela Unicamp como instrumentista (fagote) e além de estudar canto lírico, participou de diversos cursos nacionais e internacionais de regência coral. Sua atuação como regente inclui coros de empresa e de universidades, e integra o



corpo de regentes do *CORALUSP*, onde também dá aulas de percepção e de regência coral para monitores. Possui dois cds gravados com corais amadores.

**Glória Calvente** já atuou como *crooner* em bares, casas noturnas e conjuntos de baile, tendo integrado o *Quarteto em Cy* e o *Coro de Câmara da Pro-Arte* (RJ). Participou de diversos cursos de regência coral, canto, violão, piano, percussão e danças folclóricas brasileiras e cursa Licenciatura em Música. Gravou seis cds – dois deles como regente do *Coral Altivoz* da UERJ, e atuou como arranjadora, produtora e diretora musical em diversos outros. É professora de técnica vocal e canto, tendo atuado como palestrante em fóruns e cursos de música pelo país.

**Regina Lucatto** é atualmente diretora artística do *Grupo Vocal Garganta Profunda*, onde também atua como cantora, tendo gravado sete cds com o grupo e realizado apresentações no Brasil, Espanha, Argentina, Itália e EUA. Como regente do *Vocal Yellow Cake*, coro de empresa, gravou um cd com canções dos Beatles. É professora de música na Faculdade da Cidade (RJ), no curso de Formação de Atores. Participou como cantora-atriz, na montagem de *Carmen de Bizet*, no Brasil e em Paris, na versão *sambópera*, criada por Augusto Boal, Marcos Leite e Celso Branco, e integrou o Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo.

**Roberto Anzai**, bacharel em composição e regência pela UNESP, tem desenvolvido pesquisas visando o trabalho de musicalização para crianças, adultos e grupos especiais. Foi também professor de regência no curso de bacharelado em composição e regência da Faculdade Santa Marcelina e atua no curso de expressão vocal-canto coral e com direção musical, no teatro-escola Célia Helena. Já realizou preparação vocal em espetáculos teatrais, tendo, também, composto trilhas sonoras. Como regente possui larga experiência com grupos amadores, em clubes e associações esportivas-culturais, tendo atuado também, quando aluno, como bolsista do Coral da UNESP.

**Samuel Kerr** iniciou sua formação musical junto à Igreja Presbiteriana, da qual foi organista e regente, tornando-se posteriormente bacharel em composição e regência. Sua dissertação de mestrado, sobre a atividade musical realizada na Igreja Presbiteriana foi publicada em 2000. Dono de uma experiência vastíssima junto a corais amadores e profissionais, recebeu diversos prêmios por sua atuação profissional. É professor de Regência Coral do Instituto de Artes da UNESP desde 1977 e foi diretor da Escola



Municipal de Música de São Paulo por cinco anos. Já realizou também direção musical para diversos espetáculos teatrais.

**Yara Campos** tem formação em piano e em Comunicações Sociais e frequentou cursos de regência no Brasil e exterior. Integrou a equipe do Projeto Villa-Lobos do INM - Funarte tendo ministrado cursos e laboratórios em vários estados brasileiros. Foi professora no Instituto Mackenzie, na ECA-USP e dirigiu grupos infantis em festivais de música. Regeu e fez a preparação vocal de coros em São Paulo, em São José dos Campos, bem como junto a coros estrangeiros. É membro da ACDA - *American Choral Directors Association*. Atualmente dirige o Coral Universitário da PUC de Campinas onde também ministra o Curso de Introdução à Regência Coral.

**Zeca Rodrigues** é graduado em música pela UNI-RIO, tendo se especializado em Regência Coral e Arranjo. Já atuou como cantor nos Coro de Câmara da Pro-Arte, Brasil Barroco, e Calíope. Dirige atualmente dois grupos amadores e lidera o sexteto vocal Baldeação Rio, atuando como cantor e arranjador, com repertório voltado para MPB, relendo composições de Tom Jobim, Chico Buarque e outros.<sup>3</sup>

### **A motivação para escrever arranjos sobre música popular brasileira**

A primeira questão feita aos entrevistados tratou dos motivos pelos quais estes escrevem arranjos para seus coros. A motivação para tal procedimento é descrita por dois dos entrevistados de maneira bastante objetiva – a necessidade:

*“/.../ sempre que necessito de uma determinada música (que em geral é sugerida pelo próprio grupo) e não encontro arranjos que possam ser executados pelo grupo naquele momento (pelas condições técnicas do grupo ou a falta de um ou outro naipe, acabo optando por fazer um arranjo novo de acordo com as características do grupo” (Roberto Anzai).*

*“/.../ porque muitas vezes necessito de um arranjo de uma determinada música e não tenho onde encontrá-lo”. (Eduardo Fernandes)*

---

<sup>3</sup> Nos anexos da dissertação se encontram currículos mais detalhados dos entrevistados.





As duas respostas apontam para a primeira reflexão importante. Ao se referir às “condições técnicas” ou “à falta de um ou outro naipe”, Anzai nos faz lembrar as peculiaridades do trabalho de canto coral no contexto brasileiro. Nossos corais amadores nem sempre contam com todos os elementos necessários à realização do repertório escrito originalmente para coro, o que faz com que os regentes tenham de construir um repertório para as formações vocais de que dispõem. No entanto, apesar de já apontar um dos motivos para a elaboração de arranjos, isto ainda não esclarece a presença maciça da canção popular brasileira nos corais, o que é feito por Rodrigues, em sua resposta:

*“O meu universo musical está impregnado pela MPB”.*

Ou seja, além da tentativa de suprir a carência de repertório apropriado, adequado a realidade vocal encontrada em determinado grupo, a escolha por arranjos da canção popular brasileira possibilita aos cantores a identificação com o repertório, pois este faz parte do “universo musical” dos cantores e, muitas vezes, também, do próprio regente, como bem aponta Rodrigues.

Yara Campos, escrevendo a respeito da mesma questão, referindo-se aos grupos que já dirigiu ao longo de seus 20 anos de experiência com coros amadores, além de afirmar a questão da familiaridade e identificação com o repertório, também aponta para a importância de sua adequação às características de determinado grupo coral:

*“A rotina de ensaios desses grupos compreende poucas horas de atividade por semana. Os coralistas, por sua vez, geralmente iniciam-se na prática coral sem qualquer experiência musical anterior. Sua única referência de voz cantada são as gravações de seus intérpretes preferidos e das canções de massa. Por isso, partir desse universo sonoro que eles já conhecem é um bom início. Além disso, gosto da MPB e vejo o gesto de escrever arranjos como uma roupa que se faz sob medida. Meus arranjos são escritos exclusivamente para os grupos que dirijo, levando em conta seus parâmetros técnicos, musicais e sócio-culturais. Em resumo: elaboro arranjos por necessidade e por prazer. Como efeito, o grupo sente-se presenteado com a oferta de um traje confeccionado para ele e mostra-se motivado para continuar. Realiza-se a transição para um cantar mais consciente. O arranjo como meio.”*

Diante da colocação da regente, vem-nos à mente o pensamento de Freire, quando diz que o objetivo é a integração, a partir da valorização da “experiência existencial”, aqui representada pelo universo sonoro dos cantores. O texto da regente enfatiza essa questão, e um bom exemplo é a analogia que faz ao tratar da importância do traje especialmente confeccionado para o grupo, como forma de motivação.

A respeito da mesma temática, Samuel Kerr explicita a importância do respeito à cultura das comunidades. De acordo com ele, o arranjo coral pode ser utilizado como recurso de resgate da memória das comunidades, permitindo, assim, que o cantor possa se descobrir como “fazedor desse mundo da cultura” (Freire, 1982, p. 109); de fato, isso o trabalho de Kerr a respeito da memória dos cantores corais, que ele chama de “memória da comunidade”, põe a descoberto:

*“/.../ comecei a me impressionar com o fato de que os coros possuíam uma grande bateria de informações de música e que a memória das comunidades estava lá dentro do coro, e que os cantores tinham uma canção engasgada na garganta, ou tinham uma canção na saudade deles, guardada na memória. Eu comecei a “puxar” esta memória e descobri um repertório maravilhoso que muitas vezes nem era mais cantado, mas que possuía raízes populares e transformando-as para a linguagem coral, eu conseguia resgatar a vontade do coro em cantá-las”.*

Esta tem sido uma das marcas da atuação de Samuel Kerr no canto coral. Com a postura que adota, valoriza enfaticamente cada cantor do seu coro, ensinando-lhes que toda a experiência de vida deles é importante, incluída aí a experiência musical. É uma atitude sem preconceitos e destemida, em que, a partir do substrato cultural de que fazem parte os cantores, ele extrai experiências vivas – tão importantes para eles quanto as palavras geradoras propostas por Freire em seu programa de alfabetização de adultos, no qual privilegiava um repertório próximo e significativo a cada aluno, e não as convencionais palavras sempre presentes em cartilhas de alfabetização. Neste sentido, Kerr adota o mesmo tipo de procedimento e, com isso, valoriza o cantor e sua experiência de vida: acolhe o que este traz ao coro – sua realidade musical - e opera daí sua transformação, dando-lhe a roupagem do canto a várias vozes, característico da música coral. O resultado é extremamente positivo, porque o cantor, que tendia, muitas vezes, a rejeitar o repertório de sua vida por julgá-lo sem importância, passa a reconhecer seu mérito; com isso, sente-se



valorizado diante dos demais companheiros; estes, por sua vez, passam a incorporar esse repertório à sua própria experiência musical enquanto que o repertório adquire para o grupo novos significados. Com esse tipo de atuação, o próximo passo – alfabetização musical – se torna, por extensão, carregado de sentidos e altamente motivador.

Regina Lucatto também se refere à importância da música popular brasileira como representante de uma linguagem musical própria daquelas pessoas que querem cantar:

*“A MPB traduz de fato os nossos sentimentos, emoções contidas, coisas que gostaríamos de falar e nunca conseguimos. A nossa MPB fala nossa linguagem, felizmente por ser riquíssima em suas criação, tanto na letra, como na melodia”.*

O aspecto sócio-cultural da opção pela canção popular brasileira, presente, de formas diversas nas respostas anteriores, foi também comentado por Gloria Calvente, em concordância com o que disseram os regentes anteriormente citados, porém de maneira mais explícita:

*“Penso que os músicos brasileiros devem colocar sua energia criativa sobre a música brasileira. Não estou assumindo uma postura xenofóbica – até porque uma das grandes ” viagens” da linguagem musical é seu aspecto universalizante, que aproxima culturas das mais distintas através da magia da música. Sempre ouvi, toquei e cantei músicas das mais diversas procedências e épocas, por opção e prazer pessoais. Mas acredito que um trabalho autoral e original deva estabelecer conexões sócio-políticas e culturais em algum nível. A música brasileira é uma das mais ricas do mundo. Não obstante, está sempre correndo o risco de estar “soterrada” sob a opressão da cultura de massa, que tende a “homogeneizar” a música a partir de uma arquetípia “pop”, americanizada (tendência confirmadíssima pelo programa FAMA, da Rede Globo, ou pelo POP STARS, similar na TV por assinatura<sup>4</sup>). E aí, embora nosso material cultural nacional seja extraordinariamente mais rico e fértil em todos os níveis – rítmico, harmônico, melódico e poético – percebemos cotidianamente uma tendência à valorização do que não é nosso”.*

<sup>4</sup> Nos programas aos quais se refere Calvente, os participantes permanecem reclusos em um determinado local, recebendo orientações de professores a respeito de técnica vocal, interpretação e outros aspectos relacionados à voz e à performance musical; semanalmente vão sendo eliminados do programa diante dos maiores ou menores avanços que tenham conquistado durante o trabalho realizado.

É interessante observar que o que poderia ser visto por alguns como uma simples concessão aos “leigos” para seduzi-los a cantar em coro, e, portanto, como uma adesão à massificação, é apresentado por Calvente como uma busca na direção oposta, acreditando no arranjo coral de música popular brasileira como uma possibilidade de afirmação da música de qualidade, versus imposição de modelos, dentro do pressuposto de que vivemos a plenitude de uma cultura massificante e esse tipo de música seria, então, uma forma de reagir à massificação. Esta colocação reforça as anteriores, pois também aponta para a valorização do repertório que pertence ao cantor, assim como a importância apontada por Kerr do respeito à memória das comunidades ou, ainda, da música popular brasileira como expressão dos sentimentos, como afirma Lucatto.

## O repertório escrito originalmente para coros no Brasil

A segunda questão das entrevistas tratou da visão que os regentes -arranjadores têm a respeito do repertório escrito originalmente para coral, por compositores contemporâneos brasileiros. Todos os entrevistados citaram exemplos de composições e/ou compositores para coro que consideram ter resultados satisfatórios; entretanto, também teceram críticas, que giraram, particularmente, em torno da inadequação de boa parte do repertório ao coro brasileiro, devido, ou ao desconhecimento ou à desconsideração da realidade, assim como também à falta de uma política editorial que possibilite uma ampla e competente divulgação do repertório escrito para essa formação:

*“Ela [a escrita original] ficou defasada em relação aos grupos corais atuais devido a problemas de região vocal. Anos atrás, o canto era mais impostado e hoje a voz dos cantores dos coros é muito mais ‘branca’ e por isso mesmo tende a utilizar regiões menos agudas/.../” (Zeca Rodrigues)*

*“Em geral, muitos compositores de música contemporânea para canto coral acabam ousando nas linhas melódicas e “efeitos” (linhas melódicas muito complexas e dissonâncias entre os naipes), até pela natureza e característica da música contemporânea, o que acaba dificultando e limitando sua execução/.../” (Roberto Anzai)*

*“O que falta à maioria dos compositores contemporâneos brasileiros que escrevem para coro é a vivência coral e, mais especificamente, o*



*conhecimento do coro brasileiro. A formação acadêmica prepara o compositor ideal, mas completamente distante da realidade dos nossos coros, constituídos em sua maioria por leigos. Acabam surgindo peças inadequadas ou difíceis de soar, indiferentes àquelas limitações técnicas, musicais e culturais dos nossos grupos/.../. Um outro problema que atinge não só as composições para coro, mas também todo tipo de produção musical no Brasil, é a carência de uma política editorial, de difusão e distribuição de partituras de compositores brasileiros.” (Yara Campos)*

*“(...) acho a produção contemporânea bem escassa e bem difícil de ser cantada. Para se ter uma idéia, no Concurso da Funarte de 99, o “Belo, Belo” do Brenno Blauth foi cantado umas três vezes, parecia peça de confronto. Coincidência ou não, tive grande dificuldade de achar composições com uma poesia mais atual e num nível de dificuldade que privilegiasse a interpretação e não o mérito de chegar ao fim da música. É claro que a falta de edições e conseqüentemente de estímulo aos compositores deve influenciar nesta produção(...)” (André Protásio).*

Como as respostas indicam, os principais problemas apresentados no repertório brasileiro escrito originalmente para coro parecem ser originados pelo desconhecimento ou pela desconsideração de muitos compositores à realidade encontrada nos corais brasileiros. Sempre é importante lembrar que a maioria dos corais brasileiros é formada por amadores, e, além disso, apresenta certas peculiaridades no que se refere às vozes disponíveis nos coros, devido a uma série de fatores que não caberia, aqui, explicitar. Nos testes de classificação vocal para admitirem-se cantores para um determinado coro é comum que o número de sopranos seja consideravelmente maior que o de contraltos; além disso, nem sempre esses sopranos serão capazes de atingir a tessitura completa do naipe; outro fato comum é que o naipe de baixos seja composto na maior parte das vezes, por barítonos, ou seja, por cantores com tessitura vocal média grave masculina, do mesmo modo que o naipe de contraltos provavelmente será formado por mezzo sopranos. Levando-se em conta essas características, pode-se afirmar que, se as possibilidades vocais dos coros não forem consideradas, o repertório escolhido poderá se mostrar inadequado.

Os fatos apontados geram um significativo distanciamento entre grande parte do repertório brasileiro original disponível e a realidade presente nos coros, como foi afirmado por Campos; ou trazem dificuldades quase intransponíveis e até injustificadas diante do resultado musical que apresentam, como aponta Protásio. Além da questão da identificação

com o repertório, já citada anteriormente, a inadequação encontrada em boa parte do repertório escrito originalmente para coro, no Brasil, ainda se soma às dificuldades de edição de partituras – também apontadas por Campos e Protásio – o que favorece a opção pela utilização de arranjos. É comum, portanto, que o regente – arranjador prefira escrever para o seu próprio coro, pois é conhecedor da realidade vocal de que dispõe, adequando a música que deseja a este contexto.

A língua portuguesa – ou brasileira – também é uma questão a ser considerada. Mário de Andrade já abordava este assunto na década de 1930, dando origem ao *Congresso da Língua Nacional Cantada*, como já citamos no capítulo anterior. Além disso, Protásio também aponta para o problema dos textos escolhidos, já que estes se encontram muitas vezes distantes da realidade atual, fato com o qual Eduardo Fernandes concorda:

*“A temática (texto) nem sempre é muito interessante, está muito distante do tipo de público que canta nos meus coros (jovens entre 20 e 40 anos)”.*

O interesse por uma temática mais atual nos textos utilizados na música escrita para coro, não deve, no entanto, deixar de lado a busca pela qualidade literária, nem tampouco suprimir a possibilidade do resgate de uma música em que o texto, mesmo não sendo atual, detém tal qualidade, o que justifica sua utilização. O respeito à memória das comunidades, defendido por Kerr, é um exemplo de possibilidade deste resgate, pois ao buscar aquela música “engasgada na garganta” ou na “saudade deles”, pode trazer para o repertório do coro músicas cujos textos não têm, necessariamente, uma atualidade temática, mas que se tornam atuais pelo sentido, permitindo que o coro compreenda sua importância musical e poética.

As alterações promovidas na educação brasileira a partir da década de 1960, em que uma educação de cunho humanístico foi substituída por outra, voltada para a tecnologia, colaborou para o empobrecimento cultural, eliminando ou diminuindo consideravelmente o contato com a literatura e as artes de maneira geral. Bosi aponta o esvaziamento do prestígio de uma certa formação letrada clássica existente, a partir da supressão do aprendizado do Latim, Grego, Filologia e Francês entre outros e da presença de uma visão *a-histórica*:



“Uma consequência notável desse esvaziamento foi, durante a década de 60, sobretudo, uma tendência a considerar estrutural e acronicamente a cultura lingüística, literária, jurídica e, até mesmo, religiosa. Quer dizer: o sentimento de que as Letras, as Leis e os Ritos atravessaram fases e estilos diversos, foi cedendo lugar a uma abordagem *a-histórica* que se restringia à *análise de textos* a que se aplicavam categorias formais supostamente universais. Perdendo-se a sensibilidade ao contexto preciso do texto, perde-se a capacidade da interpretação histórica concreta” (BOSI, 1992, p. 311).

O empobrecimento informativo e crítico provocado por estas e outras mudanças na educação brasileira trouxe como efeito, entre outras perdas, a ausência de uma cultura voltada para a obra de arte e para a literatura em prosa e verso. Assim, os jovens nem conhecem, muitas vezes, os poetas mais conhecidos nas décadas anteriores. Além de utilizarmos uma poética atual no repertório para coro, podemos, também, resgatar a poesia de outras épocas, desde que este resgate seja feito de forma cuidadosa, contextualizada, buscando recuperar a historicidade daquela poesia. Freire também aponta a “destemporalização” do homem como resultado da massificação a que este é submetido (Freire, 1982, p.42).

Glória Calvente, além dos aspectos já encontrados nas respostas anteriores, aponta para a problemática da adaptação dos temas folclóricos à linguagem coral:

*“(...) a temática folclórica, fator principal do encanto e riqueza de nosso acervo coral, muitas vezes perde alguns de seus aspectos musicais muito importantes, no momento da ‘adaptação’ ao novo contexto musical proposto pelo compositor. Assim, embora a questão da pesquisa sobre temas folclóricos pareça bastante rica e preciosa sob o ponto de vista do resgate cultural, o aspecto final de algumas peças deixa a contextualização original de sua fonte de inspiração muito distante, pois acaba priorizando outros aspectos musicais. Os aspectos rítmicos parecem ser os que muito sofrem com estas inserções, juntamente com as tessituras vocais, que são freqüentemente modificadas, na busca da viabilização da composição à estrutura SATB – e isso implica uma interferência efetiva na questão da textura”.*

Regina Lucatto aponta na mesma direção:

*“De uma maneira geral, os compositores brasileiros preferem trabalhar com a música nacionalista, excluindo de uma certa forma*

*a MPB. São muitas, referentes ao folclore nacional. Como um trabalho de estudo de algum grupo, acho até conveniente você conhecer canções belíssimas, mas aí quando fazem o arranjo para ela, a música de simples passa a ter um aspecto tão formal, que parece que não chega a retratar exatamente o que a música diz. /.../”.*

Os dois comentários indicam o cuidado necessário na adaptação da música folclórica para o contexto de várias vozes, característico do canto coral. Mas este cuidado não é exclusividade da adaptação da música folclórica, e sim de qualquer música transportada para este novo contexto. Se anteriormente já discutimos a distância muitas vezes existente entre a composição musical brasileira para coro e a realidade vocal presente em nossos coros, também aqui há de se considerar na composição musical, o material sonoro a ser trabalhado, seja ele um tema folclórico ou popular urbano. O que importa é que, na adaptação ao contexto coral, busquem-se soluções satisfatórias, tanto no que se refere aos aspectos eminentemente vocais, como aos que dizem respeito a tessituras, ou soluções rítmicas que não descaracterizem o material sonoro utilizado. Não se pode esquecer, no entanto, que se trata de um novo contexto, em que se misturam dois elementos distintos, ou seja, a linguagem coral a vozes, e o material sonoro original, seja ele folclórico ou advindo da música popular brasileira, e que gerará um elemento novo, sincrético. Se todos os aspectos forem cuidados, o resultado musical será satisfatório e condizente com o novo contexto.

O estímulo à composição é apontado por Samuel Kerr como alternativa para solucionar os problemas da inadequação:

*“Em minha prática pedagógica, procuro estimular meus alunos a comporem para coro, além de cantarem músicas consagradas do repertório coral. Eu não costumo julgar as obras dos meus alunos, apesar de ajudá-los em aspectos que eu penso que não funcionem para coro. Porém cabe a mim fazer a música soar o melhor possível. Penso que temos que cantar inclusive músicas que podemos não considerar “boas”, pois assim podemos desenvolver nosso critério sobre o que pode ou não ser satisfatório para ser cantado.”*

Ao evitar o julgamento prévio das obras dos alunos, estabelecendo critérios objetivos para interferir nas mesmas – funciona ou não para coro – baseado em sua imensa experiência, Kerr promove o estímulo à escrita de composições de qualidade para coro.



Dessa forma, lida com a sua função de regente de maneira respeitosa e ao mesmo tempo responsável, sabendo que lhe cabe “*fazer a música soar o melhor possível*”. O uso do critério da funcionalidade, antes do julgamento subjetivo do belo, permite-lhe a busca do melhor resultado possível mediante o disponível, o trabalho do artesão que modela o cotidiano, e que não mitifica a sua atuação, permitindo, desta forma, a aprendizagem efetiva daquele que experimenta a composição para coro, por meio do diálogo. Assim, Kerr opõe-se àquela educação “*que mata o poder criador não só do educando, mas também do educador, na medida em que se transforma em alguém que impõe, ou na melhor das hipóteses, num doador de ‘fórmulas’ e ‘comunicados’, recebidos passivamente pelos seus alunos.*” (FREIRE, 1987, p.69).

Ao citar compositores que considera satisfatórios neste tipo de composição, Kerr se refere também à importância de inovação na escrita, o que pode permitir a descoberta de novos caminhos na composição para coro:

*“/.../ podemos considerar um bom compositor aquele que escreve de forma convencional, mas escrever fora dos padrões que se estabeleceram como favoráveis possibilitará criar um som novo.”*

Algumas semelhanças encontradas entre as críticas dos regentes às composições para coral e as feitas por Mário de Andrade, há mais de 60 anos, ou ainda, àquelas sofridas pelo nacionalismo quanto à problemática de adaptação da música folclórica a uma linguagem mais “formal”, nos levam a concluir que ainda há muito por fazer em relação à música brasileira escrita para coral. Muitos dos problemas apontados há tanto tempo ainda se mostram atuais, demonstrando pouco avanço na composição original para vozes, no Brasil. Outro fator importante, observado na resposta de Yara Campos, diz respeito à grande distância entre o que se considera ideal na composição e as reais possibilidades de execução de nossos corais amadores:

*“O problema é que existe uma cobrança implícita no meio de música erudita que controla o gesto de compor como um processo de caráter universal. Dessa forma, uma composição não deveria limitar-se em seu aspecto criativo, em prol de uma possível simplificação didática. Ou seja, o compositor não poderia limitar sua criatividade em função dos intérpretes. Essa é uma questão polêmica, que deveria ser mais debatida”.*



Certamente, a questão apontada é polêmica. Porém, ao invés de encarar uma possível simplificação didática como um fator limitante no processo composicional, observar as reais condições dos coros que podem executar determinada música pode ser um ganho para o compositor, ao lidar com os reais recursos disponíveis. De certa forma, o aprendizado da composição musical trabalha dentro de limites técnicos musicais estabelecidos a partir de aspectos estéticos. A escolha de uma determinada estrutura musical, a determinação de uma dada tonalidade, ou de um modo, ou de uma linguagem de caráter experimental, por exemplo, também estabelecem limites na composição, tendo como princípio o desejo de se atingir um discurso musical coerente e significativo. Por que não acrescentar aos critérios estabelecidos no momento da composição os recursos vocais disponíveis, imaginando-se determinado grupo que poderia executar aquela obra? Seria esta atitude uma mera simplificação didática, uma limitação à criatividade, ou a busca intencional de recursos composicionais baseados no conhecimento do que funciona ou não para coro?

De modo geral, todos os entrevistados identificam no repertório brasileiro escrito originalmente para coros, um certo desconhecimento do universo vocal. Ao que parece, em nossas universidades, nos cursos de composição e/ou regência, ainda são poucas as informações a respeito da escrita para vozes e a situação é ainda mais grave quando o texto é em português. Considerando que boa parte dos corais brasileiros é formada por músicos amadores, escrever arranjos para suprir a carência de repertório apropriado para esta situação já estaria justificado como procedimento, diante dos fatores apontados nas respostas acima.

### **A escolha do repertório: só MPB ou não?**

A constatação da necessidade de se trabalhar dentro de uma realidade mais adequada aos corais amadores, isto é, de se levar em conta, no planejamento do trabalho, o cantor, seu nível de informação, seus interesses, suas possibilidades já evidenciadas e seus potenciais, não pode excluir o aspecto referente à escolha do repertório, certamente um dos fatores determinantes para o desenvolvimento satisfatório de um coral. As perguntas feitas



aos entrevistados no que se refere a este aspecto visaram promover a discussão em torno da inclusão ou não de outro tipo de música que não a música popular brasileira no repertório; procurou-se, também, esclarecer se um repertório exclusivamente constituído de arranjos de MPB poderia ou não suprir as necessidades técnicas e musicais de um coral. Quando tratamos da importância da diversidade, a resposta foi unanimemente afirmativa, justificada de diversas formas:

*“... se trabalhamos com grupos amadores, acumulamos as funções de direção musical com a de educação musical (aliás, dado este muito importante, esquecido ou desconsiderado por muitos regentes). E, se temos a função de educadores naquele momento, a questão universalizante da linguagem musical precisa assumir sua real dimensão dentro das perspectivas educacionais da linguagem musical” (Glória Calvente).*

*“(...) são mais de cinco séculos de literatura coral. É importante do ponto de vista técnico da voz e da educação musical realizar obras de outros períodos da história da música” (Yara Campos).*

Enquanto as duas entrevistadas mostram a importância do aspecto educativo no trabalho junto aos coros, André Protasio lembra que *“trabalhar um repertório ‘ecclético’ leva o grupo a expandir os conceitos de interpretação e os recursos da técnica vocal”*. Regina Lucatto segue a mesma linha de pensamento, ao afirmar que *“se o grupo tiver condições de fazer outros tipos de música é sempre bom para a mente, para os ouvidos, para se entender o universo sonoro do canto coral”*. Na mesma direção, Zeca Rodrigues ainda afirma: *“quanto mais estilos, linguagens e tipos de música, melhor para nossa vivência musical”*.

A diversidade na escolha do repertório é observada sob o prisma da possibilidade de contato com diversas realidades musicais. Deste ponto de vista, as respostas indicam a preocupação e a consciência dos entrevistados quanto ao seu papel de educadores no contexto dos corais amadores, pois *“se olharmos o lado educativo da prática coral, o coro brasileiro representaria uma alternativa de escola de música informal”*. (Yara Campos).

A prática coral é uma ferramenta eficiente para o aprendizado musical. É importante lembrar que, nos coros amadores, ela é, muitas vezes, o único contato efetivo entre o integrante do coro e a linguagem musical. O conhecimento musical se constrói no ensaio



coral e se consolida na performance musical, quando o cantor tem a oportunidade de vivenciar a música que aprendeu ao longo do processo de incorporação desenvolvido nos ensaios. A diversificação do repertório, abrangendo diferentes estilos musicais e épocas distintas, possibilita uma ampliação de conceitos musicais, e colabora no reconhecimento do homem como ser histórico, ao permitir o contato com a produção artística que se desenvolveu em lugares e momentos diferentes da civilização ocidental. Este aspecto privilegia a visão da educação como possibilidade de transformação da realidade, que se opõe à visão que absolutiza o momento presente, como se este fosse a única forma possível de existência, pois demonstra as múltiplas possibilidades de criação humana ao longo da história.

Optar por um único estilo musical na organização do repertório, no entanto, pode não ser, necessariamente, um fator limitante, dependendo da forma como isto venha a ser encarado. Pode ser uma opção estética, visando o aprofundamento de determinados aspectos musicais presentes num estilo musical específico. O importante é que esta escolha esteja baseada em objetivos claros, que se pretende atingir, e não seja encarada como um refúgio para omitir limitações musicais:

*“O único bloqueio que pode impedir a inclusão desse repertório coral tradicional (...) é a falta de preparo de regentes corais, que desconhecem repertório coral e se refugiam exclusivamente nos arranjos de música popular brasileira e estrangeira”.*(Yara Campos).

Samuel Kerr também atenta para o mesmo ponto:

*“Mesmo que, como regente, você só faça música popular brasileira, é necessário conhecer outro tipo de repertório que não só esta música. (...) É preciso que o regente esteja preparado para orientar o grupo que dirige em repertórios diversificados”.*

Além da necessidade de preparo dos regentes corais na condução de repertórios diversificados, apontada por Campos e Kerr, Eduardo Fernandes também afirma:

*“Acho que existem dois problemas que gostaria de abordar na questão do repertório de MPB. O primeiro é um certo preconceito dos regentes com relação a este repertório, elegendo-o apenas para*



*ser o momento de 'levantar' a platéia ou de agradar ao coro. Algo do tipo 'vocês cantam direitinho as peças que eu quero fazer e a gente canta a música que vocês querem no final'. Acho isto de uma pobreza muito grande, porque a MPB tem um valor estético muito alto na minha opinião, e temos arranjos maravilhosos que tem tanto ou mais exigências técnicas do que qualquer outro tipo de repertório. O outro problema (ou o outro lado), reside no fato de que existem coros que só fazem MPB, com arranjos de qualidade muito duvidosa, muitas vezes com 'aquele' acompanhamento de teclado que não tem nenhuma relação com a estética da música. Acho esta prática péssima".*

As críticas à má qualidade de alguns arranjos e também à “fórmula de sucesso” feita por Eduardo são importantes, pois, como já abordamos no capítulo anterior, partir de uma fórmula pré-estabelecida, desconectada da realidade de determinado grupo, pode se tornar um procedimento limitante para seu desenvolvimento. O que poderia ser um elemento novo e motivador na prática coral, como pode ser a utilização de arranjos de música popular brasileira, quando bem articulada e conectada com a realidade do coro, pode se tornar apenas uma grosseira simplificação, característica da sociedade de consumo. Neste contexto Alfredo Bosi alerta:

*“A mudança de um pensamento inovador em linguagem esquemática, abstrata, e satisfeita de si mesma, é um dos problemas mais angustiantes da difusão da cultura em uma sociedade de consumo”. (BOSI, 1992, p. 317).*

Diversificar ou não o repertório, portanto, deve ter sempre como ponto de partida a realidade do grupo em questão e objetivos musicais claros a serem atingidos. Um repertório diversificado pode proporcionar “*experiências estéticas distintas*”, pois “*a música ‘fala’ de modo profundo às pessoas, e seu contato com a diversidade musical cria, muitas vezes, uma fascinante ‘caixinha de surpresas’*”. (Glória Calvente). No entanto, a escolha de repertório inclui evidentemente outros aspectos além da iniciação musical. A opção por um único estilo musical pode estar baseada no desejo de “*trabalhar um estilo, uma idéia, um conceito*” e desta maneira “*levar o grupo a um amadurecimento daquela sonoridade ou idéia específica*”. (André Protásio). Desta forma, a escolha de um repertório construído exclusivamente sobre arranjos de música popular brasileira pode ser uma opção estética, como poderia ser qualquer outra na montagem de um repertório:

*“Acho sinceramente que você pode fazer um repertório só de arranjos de MPB que tenha um valor estético-cultural e técnico musical de valor igual ou superior a um repertório de peças escritas originalmente para coro. Na verdade eu acho que um arranjo é (pode ser) uma peça originalmente escrita para coro”.* (Eduardo Fernandes)

Em suma: considerando-se toda a discussão desenvolvida até aqui, sobre a diversificação ou não do repertório do coro, a afirmação de Fernandes pode ser bem aceita mediante alguns pressupostos. Um repertório construído exclusivamente de arranjos de música popular brasileira pode ser uma opção estética, buscando desenvolver aspectos presentes neste estilo musical, utilizando arranjos de boa qualidade, e sem que esta prática seja o refúgio para o despreparo musical ou a falta de pesquisa de alguns regentes corais, e, tampouco, apenas uma fórmula fácil de sucesso, desconectada da realidade e dos anseios do coro. Este repertório pode suprir muito das necessidades musicais de um coral. Evidentemente, é preciso observar o que consideramos suprir necessidades técnicas musicais, sendo necessária uma contextualização, como apontou com propriedade Samuel Kerr:

*“Detesto a palavra ‘técnica’, jogada sem contexto. Entendo como técnica uma coleção de procedimentos adquiridos por alguém. Cada pessoa vai ter a sua técnica própria adquirida pela sua experiência pessoal”.*

Vista desta forma, a referência à técnica pode ser entendida sob o prisma de sua funcionalidade, ou seja, a compreensão de onde, de que modo, e com qual objetivo estamos aplicando determinado recurso técnico. Neste sentido, para se fazer bem música popular brasileira torna-se necessário o uso de recursos técnicos apropriados para isso. Este aspecto aponta para um outro fato importante e que já há muito tempo vem sendo discutido: a linguagem vocal brasileira.

### **Cantar em “brasileiro”**

*“Acho que ao se cantar música popular brasileira em coro, estamos descobrindo uma técnica de se cantar esta música em coro, pois ainda não existe uma técnica para isto. Quem estava em busca de*



*formalizar isto foi Marcos Leite, e que se foi, talvez, antes de concluir, mas deixou textos escritos a respeito de arranjos exemplares”.*(Samuel Kerr)

Uma linguagem coral “brasileira”. É isto que vários regentes que se dedicam a escrever arranjos sobre música popular brasileira têm buscado. Como indicou Kerr, um dos nomes mais importantes desta busca foi, certamente, o do maestro carioca Marcos Leite – ao qual já nos referimos no primeiro capítulo deste trabalho. Cantar música popular brasileira em coro requer o uso de técnica vocal específica, se desejarmos respeitar as características desta música, assim como quando resolvemos cantar qualquer outro tipo de repertório. Cantar um *lied* de Brahms, por exemplo, requer uma série de cuidados específicos, relacionados ao gênero e ao idioma alemão. O cuidado não deveria ser menor ao lidarmos com a música popular brasileira. Regina Lucatto aponta que “o ‘sotaque’ brasileiro tem que estar nos arranjos e isto faz com que eles se tornem tecnicamente complicados” e que “outra dificuldade que encontramos é a ressonância que não deve ser fechada, porém, não é na garganta”. Roberto Anzai se refere a “outro aspecto importante para observar” que é a “língua brasileira” e sua “forma única de emissão” pois “se quisermos cantar em brasileiro, precisamos estar atentos às técnicas vocais que os grupos corais utilizam”. Ou seja, muitos coros utilizam técnicas vocais diversificadas, na maioria dos casos importadas de outros países. Quando se trata de cantar música popular brasileira em coro, é preciso ter cuidado para se respeitar a forma peculiar da língua portuguesa falada no Brasil, e se buscar uma maneira apropriada para que se cante esta música sem descaracterizá-la, ou distorcê-la.

Dentro das especificidades e dificuldades encontradas na música brasileira, certamente um aspecto que ganha destaque é o ritmo: “os bons arranjos brasileiros, para a música brasileira, são difíceis, principalmente pela rítmica brasileira”. (Regina Lucatto).

Esta busca de “cantar em brasileiro”, como bem aponta Regina Lucatto, “é um campo muito novo na vida coral”, ainda a ser explorado. Apesar da discussão em torno do “cantar em brasileiro” remontar à década de 1930, promovida principalmente por Mário de Andrade, isto não incluía a música popular brasileira, nem tampouco sua utilização no repertório dos coros por meio de arranjos vocais, prática que se iniciou algumas décadas

depois. À medida que a produção deste repertório se amplia, e as discussões em torno do assunto também se intensificam, resultados de melhor qualidade musical poderão ser alcançados, se formos tão atentos aos aspectos específicos desta música quanto costumamos ser na realização de outros gêneros. Isto talvez colabore para diminuir os preconceitos de muitos em relação ao uso deste repertório e, por outro lado, contribuir para o aperfeiçoamento da escrita de arranjos vocais.

## A escolha e os métodos de arranjo

Os critérios para a escolha de uma determinada canção para se elaborar um arranjo vocal passam, evidentemente, pelo gosto pessoal de cada arranjador e de seu coro, ou aquela música *“que não me sai da cabeça”* (Eduardo Fernandes). Porém, o exame das demais razões que norteiam tal escolha e de como se desenvolve o processo de trabalho dos *regentes – arranjadores* na elaboração de seus arranjos, demonstra que a opção pela utilização de arranjos de música popular brasileira não deve ser vista como algo “menor”. Ao contrário, esta opção, quando parte de músicos competentes – tanto na escrita, quanto na condução de seus grupos vocais – não deixa nada a desejar às composições escritas originalmente para coro. Aliás, este é um ponto importante a ser levantado aqui. O arranjo vocal requer daquele que o escreve – evidentemente estamos falando de um arranjo bem escrito – o domínio de uma série de aspectos musicais, sem os quais não seria possível chegar a resultados satisfatórios. Desde o conhecimento de elementos estruturais necessários ao processo de composição, até um sólido conhecimento das particularidades da escrita para vozes, tudo isso tem que ser levado em conta na elaboração de um arranjo; e, exatamente pelas razões expostas, não se devem estabelecer juízos de valor, considerando a composição original melhor do que o arranjo, como se este fosse uma composição de menor valor estético. Além disso, mais uma vez, o respeito à realidade dos grupos vocais aos quais os arranjos são destinados também se torna um parâmetro importante. Yara Campos assim se refere a este último aspecto, considerando-o como seu primeiro critério: *“O primeiro deles é que a canção escolhida represente uma verdade para mim e para o grupo, isto é, que haja uma identificação de valores”*. Regina Lucatto também considera esta cumplicidade importante, particularmente *“no grupo onde não*



*existam cantores profissionais*”, para que ele possa apropriar-se, também, desta escolha, *“afinal, é ele [o coro] quem canta*. Mesmo quando o arranjo não é escrito para um grupo dirigido pelo arranjador, no caso de uma encomenda, por exemplo, este cuidado aparece como critério: *“eu procuro saber quais são as características do grupo que vai executar, que tipo de estrutura o regente quer explorar, etc.”*. (Zeca Rodrigues). Conhecer as características do coro para o qual se escreve e levá-las em consideração é fundamental para a escolha de *“músicas que estimulem o desenvolvimento vocal e musical do grupo”* (Roberto Anzai). Aqui, mais uma vez, aponta-se a preocupação com procedimentos que visem a aprendizagem musical dos cantores. As características musicais presentes também interferem na escolha de determinada música para um arranjo:

*“... tenho que perceber na canção um potencial de desenvolvimento e entrelaçamento das linhas das vozes. A harmonia, a melodia principal, o ritmo, a métrica, a letra, o conteúdo textual, tudo isso deve sugerir de antemão idéias para a confecção do arranjo”*. (Yara Campos).

Para compreender este “potencial” referido é necessária muita familiaridade com a música que se escolheu. Sobre este aspecto Samuel Kerr afirma: *“Sigo primeiramente um conselho de Alice Parker<sup>5</sup>: ‘cante muito a canção, inebrie-se com ela*. De maneira próxima, Glória Calvente expressa: *“(...) a primeira providência é ‘apoderar-me’ daquela música – tocar muitas vezes, cantar, experimentar acordes, experimentar ‘levadas’... até ela ficar de um jeito ‘meu’*. O que afirma coincide com a opinião de outro regente, André Protasio: *“quanto mais informações você tiver da música, mais idéias para um arranjo”*. Não existe, porém, a música ideal para ser fazer um arranjo coral. A função do arranjo é, exatamente, adequar a música desejada ao contexto coral. Isto não anula o fato de que algumas músicas parecem mais adequadas do que outras para receber um arranjo coral:

*“(...) dependendo do arranjo, qualquer música pode funcionar, mas algumas sempre terão melhor resultado que outras, devido a características rítmicas e melódicas presentes nas mesmas”*. (Zeca Rodrigues).

<sup>5</sup> Compositora, professora e regente coral americana, ministra cursos e oficinas de canto coral pelos Estados Unidos e outros países. É autora de obras vocais que abrangem gêneros diversos como óperas, cantatas e arranjos de canções folclóricas americanas e spirituais.

No entanto, Samuel Kerr alerta:

*“(...) sempre me lembro de um conselho sábio de um grande artista, homem de teatro, que não era da área musical, chamado Ademar Guerra e que me dizia: ‘Samuel, escolha uma música que você não acha que dê para escrever para coro, e é aí que você vai achar o caminho’.*

“O caminho” ao qual se refere Kerr, pode ser a possibilidade de criação de caminhos musicais aparentemente inusitados na composição dos arranjos, possibilitando fugir de possíveis clichês. Também pode ser instigante para o arranjador a busca destes novos caminhos, estabelecendo-se aí um proveitoso desafio musical. O comentário de Kerr também remete à discussão dos procedimentos de escrita que podem ser utilizados na elaboração de um arranjo de música popular brasileira. Neste aspecto, evidentemente, também não é possível estabelecer uma fórmula daquilo que dá certo. Mas algumas indicações a respeito dos caminhos escolhidos na elaboração dos arranjos podem ser importantes:

*“Em primeiro lugar, não se pode querer imitar a canção original... Isso seria impossível, pois (...) o meio sonoro é outro, completamente diferente da referência que chega até nós através dos discos ou veiculada nos meios de comunicação. Por esse motivo, meu primeiro passo é romper com o referencial de origem.(...) Quando escrevo um arranjo, minha intenção não é fazer com que o resultado soe parecido com a versão original, e tampouco meu objetivo é fazer com que fique diferente... Simplesmente busco escrever arranjos (quase sempre a capela) que soem em conjunto coral, mesmo que seja preciso modificar bastante. Vejo o arranjo como uma recriação”.(Yara Campos).*

Apesar de afirmar que sempre rompe com o referencial original, Campos também afirma que não tem, necessariamente, como objetivo, fazer diferente do original, ou seja, o principal não é fazer ficar parecido ou diferente do original. Romper completamente com a versão original ou utilizar alguns dos elementos presentes naquela versão para conceber o arranjo serão escolhas disponíveis ao arranjador. Porém, tratar o arranjo de música popular brasileira como uma “recriação” é uma necessidade, já que o formato em que se encontra o material musical original é muito diferente da forma híbrida que surgirá com o arranjo. O



arranjo coral de música popular brasileira é um dos exemplos do hibridismo entre o popular – a música popular brasileira – e o erudito – o canto coral herdado da tradição musical européia, sendo, seguindo o pensamento de Bosi, fruto da multiplicidade presente na história cultural brasileira, incluídos todos os seus aspectos contraditórios (BOSI, 1992, p.386). A própria música popular brasileira já é exemplo anterior deste hibridismo, se nos remetermos a nomes como Tom Jobim, Edu Lobo e Chico Buarque, que apresentam em suas composições tendências musicais e poéticas múltiplas, fundindo, em diversos momentos, as culturas popular e erudita, seja no trato poético ou no musical propriamente dito.

Tendo como princípio a “recriação”, a necessidade de planejamento das etapas na composição do arranjo foi um ponto comum entre os *regentes – arranjadores*. Desta forma, “o arranjo vai sendo escrito em cima de uma forma bem estruturada”. (André Protásio). Cada um, à sua maneira, abordou este aspecto em suas respostas, e a observação dos “métodos” destes profissionais é um bom mapeamento de procedimentos que demonstram a acuidade com que tratam a questão do arranjo. A preocupação com a escolha da forma, das texturas, de tonalidades e tessituras vocais apropriadas, a utilização da melodia principal em todas as vozes e não só na voz soprano, a busca de melodias fluentes em todas as vozes, a preocupação com a utilização do texto como elemento fundamental na elaboração, foram pontos comuns que os *regentes – arranjadores* apresentaram. Cabe ressaltar algumas características específicas a alguns deles. Samuel Kerr e Yara Campos, por exemplo, apresentaram semelhanças em suas respostas no privilégio ao contraponto, e no gosto pela utilização de citações musicais e ambientações na elaboração de seus arranjos. Yara Campos também apontou sua preocupação com a respiração das vozes neste processo. Samuel Kerr indica a utilização de pedais, cânones e células que se repetem (ostinatos) em seus procedimentos. Glória Calvente aponta seu hábito de re-harmonizar as músicas que vai arranjar, como recurso para a criação de variações, e Regina Lucatto assinala a importância de variar a interpretação de alguma forma, ao fazer uso de repetições de trechos. Há, portanto, muitos procedimentos comuns aos arranjadores, mas também é possível identificar um estilo próprio em cada um.<sup>6</sup> Seja na elaboração de um arranjo ou na

<sup>6</sup> Mais uma vez, cabe sugerir a leitura dos anexos onde estão presentes as entrevistas na íntegra, que podem elucidar dúvidas a respeito do posicionamento de cada um dos entrevistados.



composição propriamente dita, o músico está exercendo sua capacidade individual de lidar com a linguagem musical – que ele domina e sabe usar – tanto como técnica, quanto como expressão, estabelecendo a fusão entre aspectos objetivos e subjetivos. Nos remetemos mais uma vez a Bosi:

“A criação(...) é, freqüentemente, resultado de tensões muito fortes no interior do indivíduo criador, tensões dentre as quais é modelo exemplar o compromisso (bem ou mal resolvido) entre as forças anímicas ansiosas por exprimirem-se e a tradição formal já historicizada que condiciona os modos de comunicação. A expressão pessoal e a comunicação pública são duas necessidades que acabam regulando a linguagem do criador e situando o seu trabalho na intersecção do corpo e da convenção social.

Nesta luta, a obra é tanto mais rica e densa e duradoura quanto mais intensamente o criador participar da dialética que está vivendo a sua própria cultura, também ela dilacerada entre instâncias *altas*, internacionalizantes e instâncias populares”. (BOSI, 1992, p. 343).

A construção de um estilo próprio, portanto, funde diversos aspectos relacionados à experiência individual e suas conexões com o mundo exterior ao indivíduo, que, no caso dos *regentes – arranjadores*, incluem as influências musicais que receberam. No caso de Kerr e Campos, suas opções por determinados procedimentos de escrita, como a preferência pelo contraponto, por exemplo, se justificam pela experiência musical de ambos, ligada ao canto coral de tradição polifônica. Por outro lado, a homofonia e o uso da harmonia em bloco se fazem presentes nos procedimentos escolhidos pelos arranjadores que tiveram sua formação musical ligada à música popular.

Dentre as influências citadas pelos entrevistados – e foram muitas - podemos destacar algumas, baseando-nos no próprio tema deste trabalho, intimamente relacionado à música popular brasileira: em primeiro lugar, Damiano Cozzella, visto como um dos precursores da utilização de arranjos corais de MPB; Marcos Leite, certamente um marco na música vocal brasileira, que faria parte deste trabalho como entrevistado, se, infelizmente, não tivesse partido tão cedo; e os nomes de Paulo Malagutti e Maurício Maestro, que, mesmo que desconsiderássemos suas outras atuações de importância, já mereceriam destaque pelo grupos vocais “Céu da Boca” e “Boca Livre”, respectivamente, que se distinguiram no panorama da MPB tanto por suas interpretações, quanto pelos arranjos que cantavam.



## O regente – arranjador: um educador musical

Já apontamos anteriormente a relação direta entre o regente coral e a educação musical. Esta relação se comprova inclusive pela frequência com que o caráter educativo do canto coral surgiu ao longo das respostas dos entrevistados. Dentre as questões apresentadas, havia uma que tratava especificamente desta questão. No entanto, no desenvolvimento das entrevistas foram tantas as referências ao assunto que a pergunta quase se tornou desnecessária. Todavia, como nunca é demais reforçar este aspecto, e particularmente por ser este o foco principal deste trabalho – a educação musical pelo canto coral, fazendo uso do recurso dos arranjos em MPB – aproveitamos para mais uma vez tratar da questão. A abordagem educativa no canto coral pode variar de um caso para outro. Alguns regentes compreendem a necessidade de um apoio de aulas de percepção ou teoria musical junto a seus grupos, outros vêem a possibilidade de desenvolvimento ao longo do processo, em cada momento do ensaio, durante a leitura de repertório. No julgamento de André Protásio, *“todo o diretor musical ou regente é um educador musical”*. Outros acreditam *“(…) que a atividade coral é a melhor escola para a musicalização, desde que se tome o cuidado em observar aspectos da educação musical”*. (Roberto Anzai). Este último pensamento fará com que o regente busque alternativas para focar o aspecto educativo em seu trabalho: *“Acho isto importantíssimo e procuro, na medida do possível, ‘alfabetizar’ o coro. Isto se dá de diferentes maneiras, de acordo com as diferentes políticas de cada instituição onde eu trabalho”*. (Eduardo Fernandes) O formato desta aplicação pode variar: *“Não é sempre, não tem horário, mas essas aulas acontecem sempre dentro do arranjo que estamos cantando”*. (Regina Lucatto). Zeca Rodrigues, acredita que *“em qualquer arranjo se possa encontrar relações com os diversos parâmetros musicais e trabalhá-los. É preciso saber explorar as peças que estão sendo trabalhadas”*. (Zeca Rodrigues).

Compreender alguns parâmetros musicais por meio dos arranjos ou utilizar alguns de seus aspectos para alfabetizar musicalmente os cantores é um dado presente na educação musical pelo canto coral. Ao lidar com partituras, por exemplo, o cantor pode assimilar gradualmente a escrita do ritmo ou da altura. Mas a educação musical não pode se

restringir ao aprendizado de parâmetros, pois envolve outros tantos aspectos que apontam para a busca de uma visão mais ampla e consciente sobre o fazer musical por meio desta prática, assim como envolve uma série de outras capacidades humanas:

*“A educação musical, enquanto desenvolvimento da percepção e contato mais consciente com a música, está presente em cada momento da prática coral. Não me lembro de ter dirigido um coro que visasse em primeiro plano a educação musical, mas muitos de meus coralistas se musicalizaram de maneira informal, como resultado da vivência coral. Consciente dessa íntima relação entre a experiência de cantar em coro e a educação musical, busco dar um enfoque múltiplo nas atividades que proponho junto aos grupos que dirijo. (...) Um outro assunto que tenho procurado abordar através de arranjos é o desempenho vocal. É preciso não se esquecer de que faz falta uma educação vocal, além da musical. Já fiz também arranjos para explorar o espaço, o corpo, a sensibilidade, a criatividade, a emoção, uma voz específica do grupo, o timbre de um naipe... É o que já mencionei de passagem nas questões anteriores: o arranjo quando é simples formatação para que uma canção de massa possa ser realizada por um grupo coral não me interessa. O que me motiva a escrever é “o que eu quero dizer” com esse arranjo!” (Yara Campos).*

O “enfoque múltiplo” apontado por Campos, a exploração de outros aspectos como o espaço físico, o corpo, a emoção ou a criatividade, redimensiona a prática coral tirando-a do prisma de “domínio mecânico de técnicas para escrever e ler” música, transportando-a para o “domínio dessas técnicas em termos conscientes” e transformando-a em uma forma de “incorporação” e, portanto, de “criação e recriação”. (FREIRE, 1987, p. 72).

O canto coral se mostra como uma efetiva possibilidade de educar musicalmente, e de forma consciente, cabendo ao regente traçar os caminhos necessários para atingir os objetivos desejados, e de forma motivadora. Além disso, educar musicalmente o coro se torna o meio para alcançar objetivos musicais mais profundos, estimulando a busca e a pesquisa:

*“Antes de mais nada, acho que é uma questão de sobrevivência. Avançar em direção a um repertório que traga aspectos musicais interessantes vai depender muito do quanto você vai conseguir formar e informar seu grupo musicalmente.(...) O educando precisa ter ciência do processo, do método, de sua avaliação, e precisa poder se auto-avaliar também, e só fará isso se não estiver “caminhando às cegas”. Tento também unir essa idéia em meus*



*arranjos. (...)Quando escrevo arranjos ricos em questões rítmicas, melódicas e harmônicas, que exigem do cantor uma atenção especial para que seu desempenho seja satisfatório, estou provocando-o a buscar, pesquisar, se aprofundar cada vez mais. Essa postura deve ser mantida no momento do ensaio (...). Mas sou realmente bem sucedida em meu intento de provocação se consigo apaixonar meus cantores, pois assim começo a colocar a música em suas vidas não somente no momento do ensaio, mas em um lugar mais profundo, o lugar da motivação". (Gloria Calvente)*

A motivação gera a busca, a indagação, a inquietação, fatores estes fundamentais na construção de uma consciência verdadeiramente crítica. A resposta de Samuel Kerr à mesma questão nos apresenta outros atributos desta consciência crítica:

*"Tento direcionar toda a minha atitude como regente e arranjador para a educação do coro. Eu não quero fazer com o coro aquele som que tenho em minha cabeça e não fico lastimando que posso não ter coros que possam cantar este som. Não! Tudo que eu puder fazer pelo coro vai estar na medida dele e vai ser em busca de seu progresso. E o resultado desta busca deve ser o objetivo. Neste sentido penso que meus procedimentos são educativos. Também é importante valorizar o que o coral já sabe. Já mudei arranjos por sugestão dos cantores. Às vezes aquela nota cantada aparentemente e insistentemente errada, está mais certa do que a que escrevi primeiramente". (Samuel Kerr).*

A resposta de Samuel Kerr, assim como também atesta sua prática como regente, demonstra sua proximidade com a teoria e a prática educacionais de Paulo Freire. São várias as relações que podemos traçar entre a resposta de Kerr e o pensamento de Freire: ao não idealizar o som do coro, e trabalhar "na medida dele" e "em busca de seu progresso", Kerr substitui a dimensão "mágica" pelos "princípios autênticos da causalidade", proporcionando um verdadeiro aprendizado musical a partir da realidade existente e em direção à evolução do coro, e, portanto, da sua transformação. Ao "valorizar o que o coral já sabe", ou ao acatar como certa a nota "aparentemente e insistentemente errada", Kerr demonstra sua disposição como educador ao diálogo e à revisão de conceitos, o reconhecimento de que a realidade é mutável, características inerentes, segundo Freire, à consciência crítica, possibilitando ao cantor ser também agente da aprendizagem musical.

Criar e recriar - verbos tão presentes na obra de Paulo Freire - encontram espaço de atuação no canto coral, uma das práticas mais democráticas, dentre as práticas musicais



coletivas existentes. Cantar em coro é muito mais do que aprender uma nova canção em uníssono ou a várias vozes. É uma das possibilidades que a música proporciona de nos tornarmos sujeitos do ato de criar ou recriar, de praticarmos a solidariedade, de aprendermos a ocupar e ceder espaço tornando-nos protagonistas ou coadjuvantes no momento necessário, deparando-nos com “a dimensão humanista da cultura” (Freire, 1982/7, p.109), em sua múltipla forma de manifestação. Ou, citando mais uma vez Alfredo Bosi:

“Nas artes do espetáculo (...) fica ainda mais difícil falar de cultura erudita separada da cultura de massa e da cultura popular. A presença física, a voz, o gesto, a procura de uma comunicação interpelante e provocadora e envolvente produzem uma forma nova de arte que aspira, no fundo, a superar aquelas barreiras há tempo erguidas pela divisão social. (...) A arte tem seus modos próprios de realizar os fins mais altos da socialização humana, como a autoconsciência, a comunhão com o outro, a comunhão com a natureza, a busca da transcendência no coração da imanência”. (BOSI, 1992, p. 344).



## CAPÍTULO 3

### OS REGENTES E SEUS ARRANJOS: O CRIADOR E A CRIATURA

Nos atos de criação e recriação presentes na prática coral parece não haver dúvida de que os arranjos de música popular brasileira desempenham um papel significativo no trabalho dos regentes entrevistados. E, mesmo ampliando o universo dos regentes corais, é possível afirmar que, dentro da tradição coral brasileira, esse tipo de repertório vem se firmando, não sendo necessário reforçar as razões dessa escolha, amplamente debatida no capítulo anterior. O que se pretende, então, é focalizar a questão do arranjo dentro do processo de trabalho dos coros, iniciantes ou não, lançando mão, para isso, de exemplos analisados e comentados, para que se mostrem os caminhos que a musicalização pode assumir no canto coral.

O presente capítulo, pois, tem como objetivo demonstrar alguns dos procedimentos utilizados pelos *regentes – arranjadores* na elaboração de seus arranjos para grupos vocais utilizando-se de temas da música popular brasileira. Observando o processo de cada arranjador, é possível perceber as peculiaridades que os caracterizam, ou seja, suas preferências e escolhas musicais, que acabam por caracterizar o *estilo* de cada um, embora seja também possível encontrar pontos de intersecção entre seus trabalhos. É consensual entre eles a visão de que o arranjo é mais do que a mera transposição de uma melodia para o universo coral, caracterizando-se como um ato efetivo de criação (e/ou recriação), concebido a partir da busca da expressão de idéias musicais constituídas de significado.

O enfoque principal da análise aqui contida visou abordar as estruturas musicais utilizadas por cada arranjador na concepção dos arranjos e a relação entre os textos das músicas e as estruturas musicais escolhidas. Porém aponta, também, em alguns momentos, para outros aspectos presentes nos arranjos, tais como: suas relações com a educação musical pelo canto coral, com o resgate da memória, e a busca de elementos que facilitem a apreensão da mensagem que se pretende transmitir por meio da música.

Os arranjos apresentados aqui – dos quais analisaremos trechos selecionados – se encontram na íntegra, nos anexos deste trabalho.

## Os procedimentos na escrita de arranjos

Na prática coral, os cânones costumam ser um dos primeiros procedimentos polifônicos utilizados, por possibilitarem o contato com este tipo de textura, porém ainda com certo grau de simplicidade. A busca por formas simples para o trabalho inicial com grupos corais é uma necessidade, lembrando sempre da função educativa e musical que o canto coral desempenha. Escrever arranjos simples, que possam ser eficientes pedagogicamente não exclui a possibilidade de se conseguirem resultados musicais criativos e de qualidade. Na literatura musical são muitos os exemplos de cânones simples, porém belíssimos no resultado musical que conseguem. O exemplo a seguir demonstra a utilização de um cânone construído sobre tema da música popular brasileira, e que pode ser bem aplicado a um coro iniciante. O arranjo de Roberto Anzai (Anexo 5) foi elaborado sobre a conhecida marcha de carnaval “Ô abre alas” da compositora brasileira Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Na introdução, as vozes superiores (Soprano, Contralto e Tenor) realizam uma figuração rítmica imitando instrumentos de percussão sobre os acordes de sol menor e Ré maior (Tônica e Dominante), estabelecendo o caráter de marcha. O arranjador explora a possibilidade canônica do tema, sendo a primeira entrada para as vozes femininas (compasso 6) e a segunda para as vozes masculinas (compasso 8):

“Ô abre alas” – compassos 1-12

### Ô ABRE ALAS

Chiquinha Gonzaga  
Arr. Roberto Anzai

**Introdução: Imitação de instrumentos**

Soprano  
pa pa ra pa pa prr pa pa ra pa pa prr pa pa ra pa

Contralto  
pa pa ra pa pa prr pa pa ra pa pa prr pa pa ra pa

Bx e Ten.  
pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom



6

S

CAIL

Bx/T

Ô a-bre a-las queeu que-ro pas-sar Ô a-bre a-las queeu que-ro pas-sar Ô a-bre

1ª entrada do cânone - vozes femininas 2ª entrada do cânone - vozes masculinas

Na segunda parte do arranjo, além do cânone que, desta vez, acontece entre sopranos e contraltos, os baixos e tenores, em uníssono, inserem uma citação de outra marcha carnavalesca denominada “Bandeira Branca”.<sup>1</sup> A utilização da citação mantém o caráter polifônico do arranjo.

“Ô abre alas” compassos 22- 26

2.

Ô a-bre a-las queeu que-ro ne-gar -

Ô a-bre a-las queeu

Citação de “Bandeira Branca”

- nhar Ban - dei - ra bran-caa-mor Ban -

A citação descrita nos motivou a incluir em alguns programas de corais que dirigimos um *pout-pourri* a partir do arranjo apresentado, somando a ele outro, de Samuel Kerr, elaborado sobre a marcha de carnaval “Estrela do Mar” de Marino Pinto e Paulo

<sup>1</sup> “Bandeira Branca” – marcha carnavalesca, de autoria de Max Nunes e Laércio Marques.

Soledade (anexo 7). Este arranjo também apresenta como elemento de construção o cânone, o que possibilitou a conexão entre os dois, conferindo-lhes unidade.

“Estrela do mar” - compassos 1-6

## Estrela do Mar

Carnaval de 1952

Marino Pinto e  
Paulo Soledade  
Arr. Samuel Kerr

Soprano  
Um pe-que - ni-no grão dea - re - - - ia nos Que e-raum po-bre so-nha-  
E-la no céu e-le no

Alto  
Um pe-que - ni-no grão dea - re - - - ia nos Que e-raum po-bre so-nha-  
E-la no céu e-le no

Tenor  
Um pe-que - ni-no grão dea - re - - - ia nos

Bass  
Um pe-que - ni-no grão dea - re - - - ia nos

Para promover a ligação entre as tonalidades das duas músicas (Sol menor e Dó menor) inseri o segundo arranjo entre as duas partes do primeiro, acrescentando a nota dó para ser cantada em uníssono, após a repetição da casa 1 (compasso 21).

Nota de ligação entre os dois arranjos.

20  
S  
pos-so ne-gar - ah -  
quemvai ga - ah -

CAlt.  
pos-so ne-gar - ah -  
quemvai ga - ah -

Bx/T  
po-so ne-gar - ah -  
quemvai ga - ah -



O arranjo anterior é então retomado, a partir do estabelecimento de uma fermata na nota sol presente na coda do arranjo de Kerr, proporcionando o retorno à introdução do arranjo de Anzai que é então executado na íntegra.

Estrela do mar – final inserção da fermata

repetir várias vezes dim. pouco a pouco

The musical score consists of four staves. The first staff has the lyrics 'Ah - - - - - Ah' and a fermata on the final 'Ah'. A red arrow points to this fermata with the label 'inserção da fermata'. The second staff has the lyrics 'Ah - - - - - Ah'. The third staff has the lyrics 'e-la seen-con - trar - - - - -'. The fourth staff has the lyrics 'e-la seen-con ---trar - - - - -'.

O procedimento descrito permitiu ampliar o contato dos integrantes dos corais com as antigas marchas carnavalescas, o que para alguns deles serviu como um resgate de suas memórias e, para outros (os mais jovens), a possibilidade de conhecer um pouco da história da música popular brasileira por meio do contato mais próximo com um gênero musical que foi muito popular no carnaval, particularmente na primeira metade do século XX.

A utilização de cânones, ou de outros tipos de imitação entre as vozes, como também de ostinatos melódicos que surgem a partir da melodia principal, os quais ele muitas vezes sobrepõe – e que denomina de “prateleiras” – estão entre os procedimentos preferidos na elaboração de arranjos por Samuel Kerr, conforme seu próprio depoimento, sendo possível encontrá-los em muitos de seus trabalhos. A utilização destes procedimentos em seus arranjos extrapola o simples gosto pessoal, pois parte da consciência de Kerr sobre a função educativa que um regente de coro desempenha. O ostinato e o cânone exercem um importante papel na introdução dos cantores sem experiência no universo harmônico e polifônico, sendo, ao mesmo tempo, altamente informativos para o cantor, pois ambos lhes

proporcionam referências múltiplas e são de fácil realização. O uso do ostinato e do cânone por parte de Kerr pode ser observado em seu arranjo da música “Cunhataiporã”, de Geraldo Espíndola (anexo 6), em que toda a construção do arranjo se baseia nos dois procedimentos, além de apresentar outros aspectos importantes para a discussão a respeito de educação musical pelo canto coral.

No início do arranjo (letra A), após uma apresentação da paisagem sonora (que comentaremos adiante), inicia-se uma melodia apresentada pelo baixo, construída sobre as notas si-la-fã-sol derivadas da melodia principal e que fica se repetindo.

“Cunhataiporã” – compassos 1-8



As demais vozes vão entrando uma a uma (letra B), sempre apresentando melodias construídas sobre ostinatos melódicos também derivadas de notas da melodia principal, até a entrada da melodia com o texto “cunhataiporã chero haihú”, na voz contralto, que inicia a imitação sobre o motivo rítmico melódico.

“Cunhataiporã” – compassos 9- 21

ostinatos melódicos derivados da melodia principal



início da imitação

S 17  
CAlt.  
T  
B

muô - o muô - o si - mi - le muô - - -  
Hu - - - Ah - - -

Enquanto a melodia principal ( ↓ ) é apresentada em vozes alternadas (letra C), as células que apareceram no início ( ↓ ) continuam presentes nas demais vozes, ora integralmente, ora em fragmentos das idéias.

“Cunhataiporã” - compassos 25 – 32

S 25 C  
CAlt.  
T  
B

On-de vo - cê - quer ir meu bem - - - u - u miú - u - u - u  
hú - pui - pém pui - pém pui - pém di - ga lo - go pa - raeu ir tam - bém -  
hú - miô - o  
Uh - - - di - ga lo - go pa raeu ir tam - bém

29

S vo-cê quer pe-gar a - que-le trem cu-nha-tai-po-rã che-ro hai hú - - -

CAlt Cu-nha-tai-po-rã che-ro hai - hú - - - É na-que - le trem - que eu vou tam-bém -

T miô Cu-nha-tai-po-rã che-ro hai - hú - - - Cu-nha-tai-po-rã che-ro hai

B Ah - - - É na-que - le trem que eu vou

É interessante observar que ao longo de todo o arranjo não se apresenta nenhum momento completamente homofônico, justificando a preferência de Kerr pela construção musical horizontal, como descrito no capítulo anterior, e sua opção por preencher os “espaços vazios” do arranjo, “utilizando elementos da própria melodia”. Outro aspecto a ser destacado é o da paisagem sonora<sup>2</sup> proposta por Kerr no início do arranjo, outro procedimento comum a este *regente arranjador*:

“O barqueiro desce o rio Paraguai...  
sons ribeirinhos...água...pássaros...  
barco a remo, barco a motor...  
vozes ao longe...canções ao vento...”.

O texto apresentado sugere a recriação do ambiente sonoro ao qual esta música pertence, trazendo em seu bojo as vivências auditivas do morador da região, repleta de significados, lembranças, memórias, sentidos. Os sons sugeridos estão presentes na vida das pessoas que vivem a realidade ribeirinha, mas não fazem parte do universo sonoro de

<sup>2</sup> A expressão *paisagem sonora* é atribuída ao compositor e pesquisador em música R. Murray Schafer, que a define como *campo de estudo acústico, qualquer que seja ele*. A expressão refere-se tanto a ambientes reais quanto abstratos. Assim, são exemplos de paisagem sonora uma composição musical, um programa de rádio, um meio ambiente acústico (VALENTE, 1999, p. 32)



peças que vivem em uma grande cidade, por exemplo, onde a paisagem sonora é completamente diferente daquela descrita. A reconstrução da paisagem sonora original da música colabora no entendimento da mensagem que o arranjo pretende transmitir, pois o contextualiza, inserindo o cantor e o público no universo existente naquela canção. A contextualização permite ao intérprete e ao público penetrar na experiência existencial presente na realidade descrita, rompendo assim a distância entre as experiências sonoras vividas em universos tão diferentes.

Por outro lado, se imaginarmos que este arranjo fosse interpretado por pessoas habituadas àquela paisagem sonora, a importância da sugestão de paisagem presente no arranjo não seria menor, pois neste caso, seria a recuperação e valorização da memória musical daquelas pessoas. Aliás, este arranjo foi concebido, segundo informações presentes no manuscrito original, para um laboratório coral realizado em Campo Grande, no Estado do Mato Grosso do Sul, cidade da qual a paisagem sonora descrita não se encontra tão distante. O arranjo de “Cunhataiporã” termina como começou, retornando às partes iniciais do arranjo até que ele se dilua na melodia inicial do baixo e nos sons da paisagem sonora, estabelecendo uma forma circular, pelo retorno ao início.

O gosto pela sugestão de paisagens sonoras, citações e outros procedimentos que colaborem para uma maior apreensão da mensagem presente em determinada música, permitindo desta forma sua incorporação, também é característico no trabalho da *regente - arranjadora* Yara Campos, além de sua predileção pela horizontalidade e a utilização do texto, segundo suas próprias palavras, como “elemento musical construtivo”. Como já observamos no capítulo anterior, tanto Kerr quanto Campos, tiveram sua formação musical ligada ao canto coral de tradição polifônica, em que a execução deste tipo de obra se fazia muito presente. Ambos citaram em suas entrevistas a importância da música polifônica em suas experiências musicais. Kerr se reportou à música de Palestrina e Orlando de Lasso, enquanto Campos considera entre suas referências mais fortes os *villancicos* espanhóis do Cancioneiro de Upsala, os madrigais italianos e as *chansons* renascentistas, além de Bach, Villa-Lobos, e da linguagem da música contemporânea e teatro musical. Isto pode explicar a preferência dos dois regentes pela horizontalidade em seus arranjos. Além disso, no caso de Campos a utilização do texto como elemento construtivo do arranjo, também encontra explicação nessas referências. Em várias delas, o texto desempenha papel preponderante na

construção musical, como é o caso das *chansons* renascentistas ou dos madrigais italianos, por exemplo.

No arranjo de Yara Campos sobre a música “Gota d’água” de Chico Buarque (anexo 9) tanto a horizontalidade quanto a utilização do texto como elemento construtivo se fazem presentes de forma significativa. Além destes, abordaremos ainda dois outros aspectos musicais presentes no arranjo: a utilização de escalas menores, com ênfase na escala menor harmônica e a construção intervalar da melodia.

A melodia original que, no arranjo, se estende durante os oito compassos iniciais na voz soprano, apresenta dificuldades melódicas por sua construção intervalar. Na primeira frase, o salto de sexta maior descendente e em seguida a sétima diminuta ascendente (característica da escala menor harmônica), intermediados pelo semitom ascendente do-do# presentes na frase “já lhe dei meu corpo” (compassos 1-2) requerem um cuidado especial para se obter precisão nos intervalos presentes na melodia.

“Gota d’água” - compassos 1-4



A frase seguinte, iniciada como se fosse uma progressão da primeira, terça acima, tem o segundo salto, que antes era de sétima diminuta, aumentado para uma oitava, desta vez, intermediado por um semitom descendente.

“Gota d’água” – compassos 5-8



Apesar do salto de 8ª ser consonante, a modificação da estrutura da progressão que “não se cumpre” colabora mais ainda na dificuldade para se cantar os intervalos com precisão. Exercícios abordando os intervalos em questão, comparando-os, podem auxiliar



no processo de assimilação da melodia. A estrutura da escala menor harmônica (ré menor e sol menor), também presente na elaboração das demais vozes, propicia o estudo desta estrutura para a sua compreensão e melhor execução do arranjo. Ainda visando a incorporação do trecho descrito, pode se apresentar ao coro a melodia em questão (compassos 1-4) fragmentada em duas partes, como se em vez de uma voz, fossem duas. A primeira, na voz mais aguda, lá, sib, lá, sol, que não apresenta dificuldades melódicas e, na outra voz, dó, dó#. Não se pensa desta maneira em intervalos complexos, mas em vozes sobrepostas. Pode-se, inclusive, nos ensaios, dividir o naipe em dois, cada qual fazendo um dos trechos, inverter e, só depois, deixar o naipe cantar tudo. O cantor pode ouvir assim, com muito mais facilidade, e assimilar os saltos mais complexos. O mesmo procedimento pode ser realizado na melodia de soprano presente entre os compassos 5 e 8.

A imitação rítmica sobre o desenho de quatro colcheias iniciado pela soprano – que está com a melodia principal neste trecho – e que percorre as outras vozes repetindo insistentemente o texto “já lhe dei meu corpo” é fechada com a palavra “alegria” pelo baixo, explicitando a importância dada ao texto na concepção de escrita desta *regente - arranjadora*. O mesmo tipo de imitação é repetido no texto seguinte “já lhe dei meu sangue”, agora encerrado pelo baixo com a palavra “fervia”. A valorização dos textos proporcionada por suas repetições obstinadas confere ao trecho densidade e dramaticidade, bem de acordo com as imagens provocadas pela construção poética do autor da música.

“Gota d’água” - compassos 1-4

## GOTA D'ÁGUA

PARA O CORAL LIBERCANTO

CHICO BUARQUE, 1975  
ARR. YARA CAMPOS

♩ = 60

Soprano  
Já lhe dei meu cor - po - - - Mi - nhaa - le - gri - a

Contralto  
Meu - - - Já lhe dei meu cor - poa - le - gri - a

Tenor  
Meu - - - cor - po Já lhe dei meu cor - po ah

Bass  
Já lhe dei a a - le - gri - a

## Gota d'água – comp. 5-8

S  
5  
Jaes - tan - quei meu san - gue - - - - Quan - do fer - vi - a

CAlt.  
Meu - - - Jáes - tan - quei meu san - gue, meu san - gue

T  
8  
meu san - gue Jáes - tan - quei meu san - gue e

B  
Ah - - - - - Quan - - - - do fer - vi - a

Em oposição ao predomínio da horizontalidade nos três arranjos anteriores, o exemplo a seguir privilegia a verticalidade, apresentando a homofonia como textura predominante.

No arranjo vocal da música “Você vai me seguir”, de Chico Buarque (anexo 4), Regina Lucatto faz uso da homofonia, tornando a condução harmônica mais explícita, com as vozes se movimentando em função dos acordes que compõem tal condução, acordes estes que possuem em sua construção dissonâncias habitualmente presentes nas harmonizações da música popular brasileira. É interessante observar que Lucatto citou em sua entrevista como fatores importantes em sua formação musical, o estudo de harmonia popular e do piano popular. Isto talvez explique sua preferência pela verticalidade, também observada em outros arranjadores, como no caso de André Protásio. Na música popular a utilização de blocos harmônicos é a linguagem mais habitual, ou seja, a homofonia é predominante. Por esta razão, o trabalho de percepção dos acordes que compõe a estrutura harmônica torna-se um recurso útil para a compreensão do arranjo.



“Você vai me seguir” – compassos 1-5

## VOCÊ VAI ME SEGUIR

Chico Buarque

Arr. Regina Lucatto

E7+ A9/7+ G#m7 G°(b13) F#m

Soprano  
Vo - cê vai me se - guir a - on - de quer queeu vá vo - cê vai me ser -  
cê vai re - sis - tir mas vai sea - cos - tu - mar, vo - cê vai mea - gre -

Contralto  
Vo - cê vai me se - guir a - on - de quer queeu vá, vo - cê vai me ser -  
cê vai re - sis - tir mas vai sea - cos - tu - mar, vo - cê vai mea - gre -

Tenor  
Vo - cê vai me se - guir a - on - de quer queeu vá, vo - cê -  
cê vai re - sis - tir mas vai sea - cos - tu - mar, - - - -

Bass  
Vo - cê vai me se - guir a - on - de quer queeu vá, vo - cê -  
cê vai re - sis - tir mas vai sea - cos - tu - mar

Apesar de predominantemente homofônico, em alguns momentos a arranjadora optou por outras texturas, como a de melodia acompanhada, que podemos observar no trecho a seguir, onde a linha principal é realizada pela contralto. As demais vozes permanecem em textura homofônica, ou seja, a verticalidade ainda predomina, mesmo com a opção por outro tipo de textura geral.

“Você vai me seguir” - compassos 9-15

S  
vo - cê - - - - - vo - cê - - - - -

CAlt.  
vo - cê vai me sor - rir vo - cê vai se en - fei - tar e vem me se - du - zir,

T  
Ah! - - - - Ah! - - - - E - vem - vem

B  
Ah! - - - - Ah! - vo - cê vem vem

A diversidade de texturas pode colaborar na ênfase de algum trecho desejado. É o que acontece nos compassos 24 a 29 onde a melodia se encontra no tenor, acompanhada por uma segunda voz (realizada pelo baixo e depois pelo soprano) e as demais vozes com notas longas preenchem a harmonia, transitando em seguida para um trecho homofônico exatamente com o texto – “me apunhalar” - ponto de maior densidade poética. A busca dessa densidade é reforçada ainda pelo fato da tercina (compasso 28) acontecer no uníssono das vozes, (↓), o que lhe confere ainda maior força, abrindo em seguida para o acorde de  $Asus4/7^3$  (compasso 29).

“Você vai me seguir” - compassos 24-29

Ah! - - - vo - cê vai con-se - guir en - fim mea-pu-nha - lar

Ah! - - - Ah! Ah! - mea-pu-nha - lar

E eu vou con-sen - tir vo - cê vai con-se - guir en - fim mea-pu-nha - lar

E eu vou con-sen - tir Ah! - - - ah! mea-pu-nha - lar

A utilização de texturas diversificadas é, portanto, um dos recursos disponíveis para a variação e enriquecimento na elaboração de arranjos, contribuindo para a criação de contrastes e matizes. Outro exemplo de utilização desta diversidade, e que obtém outro tipo de resultado sonoro pelo contraste, pode ser observado no arranjo de autoria de Eduardo Fernandes da música “Dois de Fevereiro” de Dorival Caymmi (anexo 2). Trata-se de um samba, em que, no trecho apresentado, o arranjador optou por focalizar a melodia principal

<sup>3</sup> Acorde de lá com quarta e sétima.



realizada pela contralto, com as demais vozes respondendo numa espécie de “*rif* vocal”<sup>4</sup> com os textos “Iemanjá ouve” e “Iemanjá ouviu” comentando o pedido feito e a resposta da divindade (compassos 18-26). A troca pela homofonia no momento da “comemoração” do sucesso das oferendas (compassos 27-31) favorece o tom festivo sugerido pelo texto.

“Dois de fevereiro” – compassos 18-31

u Ie - man - já - - - ou - - - ve

es - cre - vi um bi - lhe - tea e - la pe - din - do pra e - la mea - ju - dar - e - la en -

Ie - man - já - - - ou - - - ve

Ie - man - já - - - ou - - - ve

Ie - man - já - - - ou - - - viu o pre -

tão me res - pon - deu - que eu ti - ves - se pa - ci - ên - cia des - pe - rar - - o pre -

Ie - man - já - - - ou - - - viu o pre -

Ie - man - já - - - ou - - - viu o pre -

sen - te de cra - vos e ro - sas que eu man - dei pra e - la - vin - gou - vin - gou che -

sen - te de cra - vos e ro - sas que eu man - dei pra e - la - vin - gou - vin - gou che -

sen - te de cra - vos e ro - sas que eu man - dei pra e - la - vin - gou - vin - gou che -

sen - te de cra - vos e ro - sas que eu man - dei pra e - la - vin - gou - vin - gou che -

<sup>4</sup> Em música popular, particularmente no jazz um curto ostinato melódico, geralmente com dois ou quatro compassos de duração. Derivado, provavelmente, dos padrões repetitivos de chamada e resposta da música da África ocidental. Apareceu com destaque desde os primórdios do Jazz. (Dicionário Grove de Música – Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994).

A escolha de texturas diversificadas na elaboração de um arranjo, bem como outros tipos de variações (rítmicas, melódicas ou harmônicas, por exemplo), conferem ao arranjo maior grau de interesse, propiciando uma motivação a mais para o aprendizado do cantor. Além disso, a escolha de determinadas texturas e variações está diretamente relacionada ao estabelecimento da forma da música:

*“É claro que a escolha das texturas é sempre em função da forma geral da música, ou seja, introdução, pontes, pontos de maior e menor intensidade, repouso, clímax da música, etc. Normalmente eu anoto estas idéias na letra da música que muitas vezes é a guia deste processo”. (André Protásio)*

Além do estabelecimento da forma da música apresentar-se como necessário na elaboração do arranjo, sua compreensão por parte do cantor que o executará também se mostra necessária. Uma aprendizagem fundamental no processo de musicalização é compreender que uma arte construída sobre sons que não podem ser vistos ou tateados não se transforma por esta razão em alguma coisa amorfa. Na medida em que o cantor consegue compreender e assimilar a forma de determinada música, poderá executar com maior consciência as nuances musicais propostas pela determinação das partes que a compõem.

No arranjo a cinco vozes (Soprano, Mezzo Soprano, Contralto, Tenor e Barítono) da música “O bem do mar” de Dorival Caymmi, de autoria de André Protásio (anexo 1), a forma estabelecida é composta por: introdução, partes A, B A' e coda. A escolha de texturas diferentes para cada parte possibilitou a criação de contraste entre elas. Para a parte A, a textura escolhida foi a de melodia acompanhada, sendo que a melodia principal acontece na voz baixo *ad libitum* com as vozes femininas realizando uma “cama” harmônica e o tenor uma figuração rítmica sincopada.



“O bem do mar” – compassos 10-17

Soprano

MS

Contralto

Tenor

Baritone

opes-ca - dor tem doisa - mor um - bem na ter - ra um bem no mar opes-ca -

No A' a mesma textura se repete, porém com a variação do solo, agora realizado pela contralto, também *ad libitum*, enquanto o baixo desenvolve uma espécie de “walking bass” e as demais vozes femininas apresentam linhas mais rítmicas. O tenor permanece com o mesmo desenho sincopado. O uso do *ad libitum* nos solos das partes A e A' acaba por estabelecer a necessidade de uma maior precisão rítmica das outras vozes, inclusive para que o efeito desejado pela escrita rítmica do tenor possa acontecer.

“O bem do mar” - compassos 38-46

S

Mez.

CAll.

T

Bar.

ru ru ru - ru - - - - -

ru - ru - ru - ru - - - - -

o pes-ca - dor tem dois a - mor um bem na ter - ra um bem no mar opes-ca -

ru - ru - ru - - - - -

ru - ru - ru - ru - ru - - - - -

Além da textura, a parte B do arranjo contrasta com as partes A e A' na referência de tempo (*rubato*, frase por frase), e na escolha da voz soprano – aguda, em oposição aos timbres mais graves da contralto e barítono - para realizar a melodia principal neste trecho.

“O bem do mar” – compassos 21-25

rubato, frase por frase

S  
O bem de ter-ra/é a-que-la que fi-ca na bei-ra da pra-ia quan-do/a gen-te sai

Mez.  
O bem de ter-ra/é a-que-la que fi-ca na bei-ra da pra-ia quan-do/a gen-te sai

CAlt.  
O bem de ter-ra/é a-que-la que fi-ca na bei-ra da pra-ia quan-do/a gen-te sai

T  
O bem de ter-ra/é a-que-la que fi-ca na bei-ra da pra-ia quan-do/a gen-te sai

Bar.  
O bem de ter-ra/é a-que-la que fi-ca na bei-ra da pra-ia quan-do/a gen-te sai

A introdução apresenta em seu início, solo de tenor, e a coda é a repetição dos cinco últimos compassos da introdução, com anacruse.

O bem do mar – introdução comp. 1-4

lento e rubato

S  
ra-ja-rai -

Mez.  
ra-ja-rai -

CAlt.  
ra-ra-rai -

T  
ra-ja-rai a ra-rai - ra ra-rai a ra-ja-rai

Bar.  
ra-ra-rai -

corresponde ao início da coda



## O bem do mar – introdução – comp. 5-9

S  
a ra-rai-a ra-rai-a ra-ga-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - a - a - a - a -

Mez.  
a ra-rai-a ra-rai-a ra-ga-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - a - a -

CAlt.  
a ra-rai-a ra-rai-a ra-ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - a - a -

T  
a ra-rai-a ra-rai-a ra-ga-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - a - a -

Bar.  
a ra-rai-a ra-rai-a ra-ra - a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - ra-rai-a - a - a -

A escolha entre uma maior ou menor precisão do tempo em cada parte, pela alternância das indicações *a tempo* e *rubato* permite o respeito à fluência natural da melodia.

A preocupação com a fluência melódica é um dos aspectos importantes na elaboração de arranjos de música popular brasileira, já que na maioria dos casos, esta música foi pensada originalmente para ser executada por um único cantor. Na transposição da forma original para um contexto de várias vozes, fatores como ritmo, métrica e prosódia requerem atenção para que se obtenham bons resultados. Como já abordamos no capítulo anterior, o arranjo coral sobre música popular brasileira é uma forma híbrida, entre duas linguagens – a popular e a erudita - e em sua elaboração é necessário que se busquem soluções musicais condizentes com este hibridismo, para que a melodia original não perca características musicais que lhe sejam fundamentais ao ser transposta ao novo contexto de várias vozes. No arranjo da música “Beatriz” de Edu Lobo e Chico Buarque, de autoria de Zeca Rodrigues (anexo 10), o arranjador apresenta uma solução satisfatória na transposição da melodia original para o contexto coral. A rítmica original é bastante diluída, e para respeitá-la, e, desta forma, não descaracterizá-la, a solução encontrada foi a alternância entre os compassos ternário e quaternário (e em um momento o compasso binário) e o uso

de tercinas de semínima, obtendo como resultado, inclusive, uma certa aproximação com a interpretação original de Milton Nascimento, que se tornou antológica e é bastante livre neste aspecto.

“Beatriz” - compassos 6-8

Score for measures 6-8 of "Beatriz". The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: O - lha se - rá que'e-la'é mo - ça.

**Soprano**  
O - lha se - rá que'e-la'é mo - ça

**Contralto**  
O - lha se - rá que'e-la'é mo - ça

**Tenor**  
O - lha se - rá que'e-la'é mo - ça

**Bass**  
O - lha se - rá que'e-la'é mo - ça

“Beatriz” – compassos 28 - 36

Score for measures 28-36 of "Beatriz". The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The lyrics are: sim, me le-va pa-ra sem-pre Be-a-triz. Me'en-si-n'a não an-dar com'os pés no.

**Solo Tenor**  
1. sim, me le-va pa-ra sem-pre Be-a-triz

**Solo Baritone**  
2. Me'en-si-n'a não an-dar com'os pés no

**S**  
Uh - - - - -

**CAlt.**  
Uh - - - - -

**T**  
Uh - - - - -

**B**  
Uh - - - - -



1 Pa-ra sem-pre sem-pre por um triz Ai

2 chlo Pa-ra sem-pre sem-pre por um triz Ai

S

CAlt.

T

B

Não se trata de tentar fazer com que o arranjo seja igual à música original - no capítulo anterior também já abordamos esta questão<sup>5</sup> - e sim de procurar uma solução na transposição do original para a nova realidade, sem romper com o fluxo natural da melodia, sem tornar a escolha do ritmo e do compasso uma prisão métrica e sem criar uma prosódia artificial. A obtenção de soluções musicais satisfatórias na transposição do contexto original para o novo promove o diálogo efetivo entre as expressões culturais diferentes que se fundiram na elaboração do arranjo, dando a este o caráter de recriação, ao qual já nos referimos por diversas vezes neste trabalho. Como já descrito acima, o resultado obtido por Rodrigues em seu arranjo da música “Beatriz” aproximou-se da concepção original na forma como o ritmo da melodia foi transcrito, porém sua transformação em arranjo para várias vozes estabeleceu uma nova realidade para a execução daquela música, uma síntese possível entre dois contextos musicais diversos, que, no entanto, são familiares ao arranjador, proporcionando assim o caráter de recriação.

<sup>5</sup> Ver nas páginas 65 e 66 as observações da regente – arranjadora Yara Campos, e comentários da autora deste trabalho.

Desta forma, a recriação se faz presente na elaboração de arranjos, no trato do material sonoro original advindo da música popular brasileira a partir dos recursos de que cada arranjador lançar mão. No arranjo de minha autoria da música “Dia Branco” de Geraldo Azevedo e Renato Rocha (anexo 8), sua introdução apresenta (compassos 1-6) uma construção ritmicamente fragmentada entre as vozes (baixo, tenor e soprano), que compartilham entre si as notas que integram os acordes que compõem a harmonia: D – D7+ – D7 – G – Gm, formando arpejos. O texto acompanha a fragmentação presente no ritmo. Apesar desta solução ter sido baseada em uma gravação da música, em que os acordes são arpejados ao violão como acompanhamento à melodia cantada, a utilização da fragmentação proporcionou um resultado sonoro do arranjo muito diferenciado da versão em que se baseou. O resultado se revela interessante como exemplo de recriação musical que os procedimentos escolhidos proporcionaram. No entanto, outras dimensões podem ser estabelecidas no ato da recriação que escrever um arranjo pode possibilitar. O arranjo como meio de assimilação de determinados elementos musicais presentes em sua construção é um deles. Neste aspecto abordaremos o elemento rítmico presente no arranjo.

No trecho descrito apresentado a seguir, o baixo desempenha o papel de “unidade de compasso”, colaborando na determinação da pulsação necessária às vozes de tenor e soprano, que se completam mutuamente. A dificuldade rítmica se apresenta pela necessidade de coesão entre estas vozes, para possibilitar a fluência do texto que só se completa com as vozes unidas. A busca de unidade entre os timbres também se faz necessária. O contralto executa a melodia principal na introdução.

“Dia branco”- compassos 1-6

**Dia Branco**

*Para o Coral Libercanto e Yara Campos* Geraldo Azevedo/ Renato Rocha  
Arr. Sandra Mendes Sampaio

Soprano  
cê cê er er der der

Alto  
Se pr'o que der e vi er

Tenor  
Sevo - Sevo - se vi - se vi - pr'aque pr'aque

Bass  
Se vi - er co - mi - go



O domínio do contratempo de colcheia (tenor e contralto) e de semicolcheia (soprano) se torna necessário, pois o entendimento e a assimilação destes elementos rítmicos é fundamental para a boa execução do arranjo. Esta fragmentação, além de estar presente na introdução, também é encontrada entre os compassos 22 e 25 (vozes superiores) - com a diferença que neste trecho a fragmentação só ocorre nas células rítmico-melódicas, mas não no texto - e será retomada nos mesmos moldes da introdução, ao final do arranjo (compassos 56-60).

“Dia branco” – compassos 22-25

S. ca - ir vi - er

A. chu - va Vo - cê -

T. ir Se vi - er A - té

B. Se ahu - va ca - ir se vo-cê vi-er A - té

“Dia branco” - compassos 56-60

S. go - go go go co-mi go

A. go - co - mi - go - co-mi - go -

T. go, co-mi - co-mi - co-mi - co-mi - go

B. vi - er co - mi - go

Apesar da importância da assimilação das subdivisões rítmicas para a realização do exemplo supra citado, esta necessidade não se compara ao grau de exigência necessário para realização do exemplo que se segue.

Segundo indicações de Glória Calvente no início da partitura de seu arranjo vocal sobre a música “Todos os Santos” de Joyce e Maurício Maestro (anexo 3), o ritmo e a preocupação com a sua precisão são aspectos que serviram de base à construção do arranjo e devem ser perseguidos obsessivamente em sua execução. O tipo de compasso (7/8), pouco comum na música popular brasileira, já indica a necessidade de uma preparação rítmica cuidadosa para a execução do arranjo. Calvente narrou em sua entrevista, o trabalho desenvolvido com o arranjo:

*“Consumiu-me quatro meses de trabalho para sua finalização, e mais quatro meses de trabalhos preliminares com o coro, que jamais estivera diante de uma situação rítmica tão sutil e peculiarmente sincopada”.*

Além do tipo de compasso, outros aspectos demonstram a complexidade do arranjo, como podemos observar já na introdução, em que duas frases de cinco compassos dão uma boa mostra das dificuldades musicais a serem enfrentadas:

“Todos os santos” - compassos 1-10

The image shows a musical score for the introduction of the song "Todos os santos", measures 1 through 10. The score is written for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with a piano accompaniment. The time signature is 7/8. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Alto, Tenor, and Bass parts enter with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, each playing a similar rhythmic pattern. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Dom" appears above the vocal staves, indicating a specific harmonic or melodic element. The piano part includes a "simile" marking, suggesting a continuation of the previous rhythmic pattern.



A utilização de exercícios de percepção corporal das células rítmicas, do tamanho do compasso, das síncopas utilizadas na linha do baixo, foi, entre outros, recurso utilizado pela regente para assimilação do arranjo por parte do grupo para o qual ele foi escrito. Se inicialmente um trabalho deste tipo pode aparentar ter apenas um objetivo específico, ou seja, superar as dificuldades presentes naquele arranjo, o resultado descrito demonstra que ele pode colher outros frutos: *“Outras peças de exigência rítmica mais sofisticada já ganharam em precisão e caráter, depois deste trabalho”*. (Glória Calvente). Temos aqui um exemplo de um trabalho de musicalização efetivo presente na prática coral, pois este buscou não só a assimilação daquele arranjo, mas também munir o cantor de recursos musicais para enfrentar outros contextos tão ou mais complexos, bem como a consciência por parte dos cantores de que o ganho de precisão e competência para tal realização se deveu ao processo lento e gradual desenvolvido na preparação do arranjo, conforme a descrição de Calvente: *“...eles têm muita clareza disso.”*

Quando este tipo de realização se efetiva, ela extrapola o caráter de mero domínio mecânico de determinada técnica, pois chega a este domínio em termos conscientes, e proporciona a incorporação. Desta forma, o aprendizado passa a ter significado, “na medida em que faz do próprio esforço de progresso objeto da reflexão” por parte daquele que aprende (FREIRE, 1987, p. 72).

Outro aspecto importante a ser observado na elaboração dos arranjos apresentados diz respeito às tessituras vocais utilizadas. A busca por tessituras confortáveis para as vozes foi apontada pelos *regentes-arranjadores* nas entrevistas como uma preocupação em seus trabalhos, e pode ser atestada nos arranjos apresentados nos anexos, exceção feita a alguns trechos de “Todos os Santos” de Glória Calvente. Porém, é importante notar que, mesmo nos momentos de utilização de tessituras mais extremas, as vozes não estão cantando texto em português, mas vocalizações.

Este aspecto faz lembrar algumas observações feitas por Marcos Leite, que considerava a tessitura média como a real extensão do cantor brasileiro (LEITE, 1998, p.7)<sup>6</sup>. A respeito da utilização de regiões mais extremas, Leite aponta:

“Observamos que as vozes femininas podem vocalizar à vontade na região tradicional do soprano, desde que não tenham compromisso de dizer um texto nessa região. Observamos também que os tenores não têm o problema da dificuldade de compreensão do texto na região sobreaguda, como os sopranos, e que também podem utilizar a voz de falsete como um rico recurso expressivo.”(Leite, 2001, p.5)

Novamente retornamos aqui à discussão a respeito da busca de uma forma de cantar em brasileiro, respeitando as peculiaridades da nossa língua. Esta questão ainda apresenta aspectos controvertidos, mas certamente merece pesquisa e aprofundamento por aqueles que se interessam pela música vocal, particularmente quando se trata de repertório popular brasileiro. A escolha de vogais apropriadas para vocalizações nas diferentes regiões vocais também merece atenção. Conhecer a gradação das vogais, as que proporcionam melhor ou pior desempenho em cada região, também é útil para uma boa utilização desses recursos.

---

<sup>6</sup> Vide capítulo 1, texto sobre Marcos Leite, onde a questão é abordada mais profundamente.





De maneira geral, muitos dos procedimentos musicais utilizados na composição de diferentes gêneros musicais podem estar presentes na elaboração de arranjos vocais. Isto se deve principalmente à diversidade de estilos presente na música popular brasileira, o que possibilita ao arranjador lançar mão de recursos diversos, que considere mais adequado, tendo como objetivo tornar clara a mensagem musical que pretende transmitir por meio de seu arranjo.

O arranjo coral de música popular brasileira se apresenta como um dos frutos do processo cultural brasileiro, de caráter “múltiplo e mestiço” e ainda “em processo”(BOSI, 1992, p.385). A mestiçagem advinda da fusão entre música popular e canto coral, presente no arranjo, pode ser um recurso eficiente para a educação musical assim como para a compreensão deste processo, pois se encontra “identificada com as condições da nossa realidade”, e “integrada ao nosso tempo e ao nosso espaço” (Freire, 1982, p. 106).

Os arranjos apresentados são exemplos satisfatórios da utilização deste tipo de repertório no canto coral brasileiro, pelo trato cuidadoso que receberam em sua elaboração, independentemente do grau de complexidade presente em suas estruturas. Aplicados de maneira adequada, respeitando-se o estágio de aprendizagem necessário a cada caso, podem cumprir simultaneamente o duplo papel que lhes cabe: o pedagógico e o artístico.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho tratou da investigação sobre as possibilidades existentes no canto coral como meio de educação musical informal, tendo o arranjo de música popular brasileira como ferramenta para a realização desse processo educativo. Neste contexto, o arranjo ocupa a posição de “material didático”, sem, no entanto, perder a sua função genuinamente musical.

Como pudemos constatar, o emprego da música popular brasileira no canto coral se iniciou em meados da década de 1960, com os arranjos de Damiano Cozzella, e foi se intensificando por meio de sua atuação e a de outros regentes que passaram a escrever arranjos para os seus grupos. As razões que conduziram a disseminação deste procedimento são diversas, envolvendo desde a presença efetiva deste tipo de música no universo sonoro, difundido pelos meios de comunicação como o rádio e a televisão até a percepção por parte de alguns regentes e arranjadores da necessidade de construção de um repertório que se mostrasse adequado à realidade vocal brasileira, de acordo com suas peculiaridades. A qualidade de parte considerável da música popular brasileira também justifica sua utilização no canto coral.

Esta prática se mostra coerente com a visão de Alfredo Bosi sobre os cruzamentos presentes na cultura brasileira, pois envolve elementos da cultura erudita – o canto coral herdado da tradição européia – com a música popular brasileira, advinda da cultura popular, e da cultura de massa. É interessante notar que a própria música popular brasileira já se apresenta como o resultado da fusão de diversos extratos culturais, incluindo o erudito. Podemos nos remeter a compositores como Chico Buarque e Tom Jobim como exemplos desta fusão.

A utilização deste repertório como meio educativo vai se aprofundando e desta forma, ampliando seus recursos, na medida em que se busca uma maneira mais criteriosa em sua elaboração e utilização.

A consulta àqueles que se utilizam desse repertório em seus corais, realizada por meio de entrevistas com *regentes-arranjadores*, trouxe constatações importantes na sondagem destes critérios: o respeito e a valorização do universo sonoro existente, apontado de maneiras diversas, desde a simples verificação da presença da MPB neste



universo, à crença neste repertório como a possibilidade de afirmação da identidade ou de reação a imposições culturais massificantes; a escassez de composições adequadas à realidade dos corais brasileiros e a necessidade do incentivo à composição; e, finalmente, a preocupação com o caráter educativo na prática coral, diante da constatação do papel de educador musical inerente ao regente de coro amador. Estas constatações, respaldadas pelo pensamento de Paulo Freire, nos levaram a identificar não só a importância da música popular brasileira como recurso educativo, dada a sua representatividade como um dos exemplos da identidade cultural brasileira, mas também a questionarmos a tradicional posição autoritária e impositiva do regente, acreditando na substituição deste modelo por um outro, que traga o diálogo à prática coral, em favor da efetiva construção de um espírito crítico e do desenvolvimento da criatividade individual e coletiva.

Além destes aspectos, as entrevistas também auxiliaram no reforço de alguns conceitos que já nos pareciam verdadeiros de antemão. A diversidade no repertório dos corais foi apontada por todos os entrevistados como enriquecedora na educação musical do coro. Apesar de ser o tema central deste trabalho, este não teve como objetivo afirmar que se deva utilizar apenas a música popular brasileira como repertório nos corais amadores brasileiros. Esta afirmação seria, a nosso ver, restritiva, e, ao contrário do que pudesse parecer à primeira vista, se oporia à afirmação da identidade brasileira, dentro do conceito aqui apresentado. Tampouco foi nosso objetivo afirmar que corais que se dedicam apenas à música popular brasileira não alcancem resultados musicais de qualidade, pois esta escolha pode ser fruto de uma opção estética, em prol do aprofundamento de um estilo musical determinado. O importante é sempre partir da realidade do coro que se está dirigindo e estabelecer um repertório que possa proporcionar seu aprimoramento musical e humano.

Dada a inegável presença de arranjos de música popular brasileira no repertório dos corais brasileiros e das considerações sobre os méritos já apontados deste repertório, o objetivo maior foi apontar as possibilidades de otimização em sua aplicação, visando a educação musical possível de ser realizada por meio do canto coral.

Neste sentido, a consciência na escolha dos procedimentos para a elaboração e aplicação de arranjos é de fundamental importância, visando a obtenção de peças de qualidade musical e resultados satisfatórios para a educação musical do coro. Os exemplos apresentados e analisados no terceiro capítulo demonstraram que existem estilos

diferenciados de composição nos arranjos, e que estes refletem a experiência musical dos arranjadores: em alguns casos ela é mais ligada à prática coral tradicional, com uma forte influência polifônica; em outros, está ligada à estética própria da música popular brasileira, particularmente influenciada pela bossa nova, o que resulta na escolha de procedimentos musicais mais relacionados à harmonia do que ao contraponto. Novamente aqui, cabe apontar o dinamismo das relações entre as inúmeras tendências presentes na nossa cultura, pois se considerarmos o arranjo de música popular brasileira como um gênero musical dinâmico, este apresenta a fusão de elementos de origens musicais diversas.

A observação e análise dos trechos dos arranjos apresentados também serviram para indicar a preocupação necessária quando da sua elaboração com aspectos que possibilitem o aprendizado do coro de maneira efetiva e ampla. A escolha de tessituras vocais apropriadas, a clareza na forma, a opção por procedimentos de escrita que facilitem a assimilação, tais como o cânone e o ostinato, e a preocupação com uma prosódia adequada estão entre os aspectos que mereceram a atenção dos arranjadores nos exemplos selecionados. Tais exemplos também proporcionaram a discussão de outros fatores importantes na educação do coro, como a utilização de recursos diversificados, “extra-musicais”. A utilização de recursos corporais, a sugestão de paisagens sonoras<sup>1</sup> e a utilização do texto como elemento construtivo são exemplos de procedimentos aplicados à prática coral que extrapolam a busca da assimilação de um determinado parâmetro musical, ou da aprendizagem de melodias para serem executadas coletivamente. Visam o desenvolvimento de diversas potencialidades humanas, proporcionando ao cantor do coro a aquisição da consciência de si mesmo, do outro e de sua relações com o mundo.

Cabe esclarecer que neste trabalho não foi nossa intenção aplicar uma pesquisa de campo, buscando descobrir metodologias de ensino. Nem se fizeram verificações a respeito da eficácia ou não de algum arranjo, para resolver determinadas dificuldades de algum cantor em especial, ou de um determinado coro. O que se buscou foi abrir espaço para discussão das questões apontadas, e mostrar que, por muitos aspectos, se o regente souber aplicar exercícios adequados e se se valer das estruturas musicais presentes no repertório brasileiro arranjado para coro, poderá levar o cantor à compreensão musical, tanto do ponto de vista técnico quanto artístico, proporcionando uma realização musical mais consciente.

---

<sup>1</sup> Vide nota de rodapé à pág 79 sobre o conceito de paisagem sonora



Diante da realidade educacional brasileira, da qual, juntamente com outros estudos humanísticos, a música se encontra excluída, o canto coral passou a se constituir num importante meio de educação musical informal, e, mais amplamente, numa forma de humanização, por proporcionar o exercício da criatividade e da solidariedade; por promover também a possibilidade de contato com a própria cultura, servindo também como meio para refletirmos sobre esta.

Finalizando, parece-nos válido citar uma última vez Alfredo Bosi: “a cultura fundamental deve ser um prolongamento e uma reflexão do cotidiano”.(BOSI, 1992, p. 341). Se conseguirmos, por meio do canto coral, nos aproximar deste conceito de cultura, estaremos realizando uma educação musical efetiva e próxima, como no pensamento de Paulo Freire, de uma “educação como prática da liberdade”.



# PARTITURAS





## ANEXO 1

para o Curso de Verão RioAcappella 2002 (Crismarie Hackenberg, diretora)

## O Bem do Mar

Dorival Caymmi

Arranjo: André Protásio

lento e rubato  $\text{♩} = 65$

1. 2. 3. *F#m*

soprano  
mezzo  
contralto  
tenor  
baritono

ra ra rai a ra rai a ra rai  
ra ra rai a ra rai a ra rai  
ra ra rai a ra rai a ra rai  
ra ra rai a ra rai a ra rai  
ra ra rai a ra rai a ra rai

6 *Em7* *F#m* *Em7* *Dm6* *C#m* *Bm7(b5)* *A(b9)*

a ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a a a  
a a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a  
a ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a  
a ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a  
a ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a

10 a tempo

u u u u

u ru ru ru ru - - -

O pes ca dor tem dois a - mor um bem na

15

1. 2.

u - u u

u u u

u u u

u u u

ter - ra um bem no mar o pes - ca ter - ra um bem no



20 *rubato, frase por frase* *p*

u u u O bem de ter ra/é a que la que fi ca na bei ra da pra ia quando/a gente

u u u O bem de ter ra/é a que la que fi ca na bei ra da pra ia quando/a gente

u u u O bem de ter ra/é a que la que fi ca na bei ra da pra ia quando/a gente

mar O bem de ter ra/é a que la que fi ca na bei ra da pra ia quando/agen te

mar O bem de ter ra/é a que la que fi ca na bei ra da pra ia quando/agen te

25 *mf*

sai O bem de ter ra/é a que la que cho ra mas faz que não cho ra quan do/a gen te

sai O bem de ter ra/é a que la que cho ra mas faz que não cho ra quan do/a gen te

sai O bem de ter ra/é a que la que cho ra mas faz que não cho ra quan do/a gen te

sai O bem de ter ra/é a que la que cho ra mas faz que não cho ra quan do/a gen te

sai O bem de ter ra/é a que la que cho ra mas faz que não cho ra quan do/a gen te

29 *f*

sai O bem do mar é o mar é o mar que car re ga com/a gen te pra gen te pes car O bem do

sai O bem do mar é o mar é o mar que car re ga com/a gen te pra gen te pes car O bem do

sai O bem do mar é o mar é o mar que car re ga com/a gen te pra gen te pes car O bem do

sai O bem do mar é o mar é o mar que car re ga com/a gen te pra gen te pes car O bem do

sai O bem do mar é o mar é o mar que car re ga com/a gen te pra gen te pes car O bem do

34 *f* *p* To Coda a tempo

mar é o mar é o mar que carre ga com/a gen te pra gen te pes car

mar é o mar é o mar que carre ga com/a gen te pra gen te pes car

mar é o mar é o mar que carre ga com/a gen te pra gen te pes car O pes ca

mar é o mar é o mar que carre ga com/a gen te pra gen te pes car

mar é o mar é o mar que carre ga com/a gen te pra gen te pes car



39

ru ru ru ru

ru ru ru ru

dor tem dois a - mor um bem na ter - ra um

ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru - -

ru ru ru ru ru ru ru

44

2.

bem no mar o pes ca ter - ra um bem no

49 D.S. al Coda

ru ru o bem de

ru ru o bem de

mar o bem de

ru ru o bem de

ru ru ru ru o bem de

51 Coda Fine

ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a a a

ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a

ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a

ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a

ra ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a ra rai a a



## ANEXO 2

*Dois de Fevereiro*

Samba

Dorival Caymmi  
Arr. Edu Fernandes  
UNIFESP - 2001

First system of the musical score for 'Dois de Fevereiro'. It consists of four staves (treble and bass clef for two voices and piano accompaniment). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: di - a dois de fe - ve - rei. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score. It continues the four-staff format. The lyrics are: ro di - a de fes - ta no mar. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A measure rest of 5 measures is indicated at the beginning of the system.

Third system of the musical score. It continues the four-staff format. The lyrics are: a u u u mar u u eu que - ro ser o pri - mei. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A measure rest of 9 measures is indicated at the beginning of the system.

13

u u u u

ro a sal - var l - e - man - já

ro a sal - var l - e - man - já

17

o di - a dois

le - man - já

o di - a dois es - cre - vi um bi - lhe - tea e - la pe - din - do pra

o di - a dois

le - man - já

o di - a dois

le - man - já

21

ou - ve

le - man - já

e - la mea - ju - dar

e - la mea - ju - dar

ou - ve

le - man - já

ou - ve

le - man - já



25

ou - viu o pre - sen - te de cra - vos e ro - sas queeu man - dei pra  
 en - cia dees - pe - rar o pre - sen - te de cra - vos e ro - sas queeu man - dei pra  
 ou - viu o pre - sen - te de cra - vos e ro - sas queeu man - dei pra  
 ou - viu o pre - sen - te de cra - vos e ro - sas queeu man - dei pra

29

e - la vin - gou vin - gou che - gou che -  
 e - la vin - gou vin - gou che - gou che -  
 e - la vin - gou vin - gou che - gou che -  
 e - la vin - gou vin - gou che - gou che -

33

gou che - gou o a - fi - nal que o di - a  
 gou che - gou o o a - fi - nal que o di - a  
 gou che - gou o o a - fi - nal que o di - a  
 gou che - gou o o a - fi - nal que o di - a

37

de - la che - gou che - gou che -

de - la che - gou che - gou che -

de - la che - gou o o che - gou che -

de - la che - gou che - gou che -

41

gou che - gou o a - fi - nal que o di - a

gou che - gou o é a - fi - nal que o di - a

gou che - gou o é a - fi - nal que o di - a

gou che - gou o é a - fi - nal que o di - a

45

D.C. sem rep. e ⊕ ⊕

de - la che - gou o di - a dois o di - a dois

de - la che - gou o di - a dois o di - a dois

de - la che - gou o di - a dois o di - a dois

de - la che - gou o di - a dois o di - a dois



## ANEXO 3

à Mauricio Mendonça, que não leva alcunha de "Maestro" por acaso.

# TODOS OS SANTOS

JOYCE/MAURICIO MAESTRO

Arr. Coral: Glória Calvente

sobre original gravado no CD "Dançando as Nuvens", Boca Livre, 1992

Música Incidental\*: "Sentinela", Milton Nascimento

## Avisos para cantores:

1. notas longas jamais estão paradas: devem ser mantidas em movimento;
2. toda obsessão com a precisão rítmica é insuficiente. O arranjo foi concebido sobre esta simples premissa.
- 3 - a prosódia "scat" pode e deve variar - diferentes fonemas podem trazer soluções mais ou menos interessantes para cada trecho instrumental.

## Avisos para regentes:

1. a compreensão do "groove" abaixo sugerido é muito importante para o entendimento da peça como um todo.
2. sugere-se que todas as linhas melódicas estejam sempre claramente explicitadas

Score for Soprano, Contralto, Tenor, Basso, and Percussão. The tempo is marked  $\text{♩} = 180$ . The Soprano part starts with a *mf* dynamic and a *p* dynamic later. The Contralto and Tenor parts have a *Dom* marking and a *mp* dynamic. The Basso part has a *Dom* marking and a *mf* dynamic. The Percussão part is marked with a 7/8 time signature and a *Dom* marking.

Score for Soprano, Contralto, Tenor, and Basso. The Soprano part has a *mf* dynamic. The Contralto and Tenor parts have a *Dom* marking and a *mp* dynamic. The Basso part has a *Dom* marking and a *mf* dynamic.

7

*mp*

*cresc.*

10

*mel. sop. + bar. (até comp. 20)*

*p*

*mp*

Pai E - ter no

Pai E -

Pai E - ter no Pai E - ter no E -

Pai E - ter no Pai E - ter no E -

13

des - se\_e - ter - no pe - nar

ter - no

dom dom

dom dom dom dom

dom dom dom dom

ter - no pe - nar pe - nar nos - sa



16

S  
C  
T  
B

Nos - sa - Se - nho - ra - de - sa - pa - re - ci - da - On - de is - so - vai - pa -

Nos - sa - Se - nho - ra - on - de

Nos - sa - Nos - sa - de - sa - pa - re - ci - da -

Nos - sa - Nos - sa - de - sa - pa - re - ci - da - pa -

19

S  
C  
T  
B

*mel. soz. taie comp. 30)*

rar - San -

dom dom - dom dom - San -

dom dom dom dom - dom dom - dom San - ta - Cla - ra

rar - pa - rar - San - ta - Cla(r)a - San - ta Cla(r)a - ve -

22

S  
C  
T  
B

ta - Cla - ra - ve - nha - nos - cla - re - ar -

ta - Cla - ra - ve - nha - nos - cla - re - ar - doromdorom

San - ta - Cla - ra - cla - re - ar - dom dom dom dom -

nha San - ta Cla(r)a - ve - nha - ve - nha nos - cla - re - ar - dom

25

S San - ta Lu - zi - a da luz do di - a

C dom dom dom dom dom San - ta Lu - zi - a da luz do di - a

T dom dom dom dom dom San - ta Lu - zi - a da luz do di - a

B dom cla - re - ar San - ta Lu - zi - a luz do di - a

28

S vem nos o - lhar Um

C vem nos o - lhar Um

T vem nos o - lhar

B vem nos o - lhar nos o - lhar o - lhar um

31

S *p sub.* po vo as - sim os

C *p sub.* Um po - vo po - vo assim que sem - pre res - pei - tou os san - tos os san - tos

T *f mel. ten (ate comp 38)* So - mos um po - vo as - sim que sem - pre res - pei - tou so - dos os San - tos

B *p sub.* po - vo as - sim sem - pre res - pei - tou sem - pre res - pei - tou to - dos



34

san - tos meu si - nhô do Bon - fim  
 to-dos os san - tos meu si - nhô do Bon - fim do Bon - fim  
 meu si - nhô do Bon - fim co-mo é que gen - te an - do  
 os san - tos meu si - nhô do Bon - fim a gen - te an - dou so -

37 *mel. sop. (c. comp. 44)*

so - fren - do tan to San  
 so - fren - do tan to San  
 so - fren - do tan to San ta  
 fren - do so - fren - do tan to tan-to. San ta

40

ta Bár - ba - ra seu ra - io man - da - ra  
 ta Bár - ba - ra seu ra - io man - da - ra  
 Bár - ba - ra man - da - ra aaah  
 Bár - ba - ra man - da - ra aaah

pe - la es - pa - da e o dragão de São Jorge  
*mel. cont. (até comp. 46)*

pe - la es - pa - da e o dragão de São Jorge

pe - la es - pa - da e o dragão de São Jorge

pe - la es - pa - da e o dragão de São Jorge

46 *mel. sop. (até comp. 57)*

Quem há de nos salvar aaah

Quem há de nos salvar aaah

Quem há de nos salvar

Quem há de nos salvar

49 *mp*

São Francisco quem deu re - ce - be

aaah re - ce be

aaah São Francisco re - ce be

aaah São Francisco re - ce be



52

S *ra* *San - ta\_E - d(i) wi - ges*

C *ra* *San - ta\_E - d(i) wi - ges*

T *ra* *San - ta\_E - d(i) - wi ges*

B *ra* *San - ta\_E - d(i) - wi ges*

55

S *quem de - ve te - me mas vai pa - gar* *p sub.*

C *quem de - ve te - me mas vai da da* *f*

T *quem de - ve te - me mas vai pa - gar* *p sub.*

B *quem de - ve te - me mas vai pa - gar* *p sub.*

58 *cresc. com muita calma*

S *aaah* *f* *da da da da*

C *da* *aaah* *f* *da da da*

T *da da da aaah* *f* *aaah*

B *da da da aaah* *f* *aaah*

aaah

da da da da

aaah

da da da

aaah

da da da da da da da da

da da da da da da da da

da da da da da da da da

São Cos - me e Da - mi - ão ve - nham ti - rar da rua

da Cos - me e Da - mi - ão ti - rar venham

da da da da da da da da

da da da da da da da da

es - ses me - ni - nos

prá - ti - rar es - ses me - ni - nos

Meu São Se - bas - ti - ão

Meu São Se - bas - ti - ão

Meu São Se - bas - ti - ão

Meu São Se - bas - ti - ão



70 *mel. sop. (até comp. 79)*

S cri - va\_o\_meu\_co - ra - ção\_ com\_de - sa - ti - nos\_

C cri - va\_o\_meu\_co - ra - ção\_ com\_de - sa - ti - nos\_

T cri - va\_o\_meu\_co - ra - ção\_ com\_de - sa - ti - nos\_

B cri - va\_o\_meu\_co - ra - ção\_ com\_de - sa - ti - nos\_

73

S de - ses - pe - ra - da - men - te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro - gai\_ por\_

C de - ses - pe - ra - da - men - te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro - gai\_ por\_

T de - ses - pe - ra - da - men - te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro - gai\_ por\_

B de - ses - pe - ra - da - men - te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro -

76

S nós\_ de - ses - pe - ra - da - men -

C nós\_ de - ses - pe - ra - da - men -

T nós\_ de - ses - pe - ra - da - men -

B gai\_ por\_ nós\_ de - ses - pe - ra - da - men -

79

S te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro - gai\_ por\_ nos  
 como canto gregoriano  
 \* solo alto

C te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro - gai\_ por\_ Meu Se-nhor\_ eu não\_

T te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro - gai\_ por\_ nos\_

B te\_en - ten - de\_a\_nos - sa\_voz\_ ro - gai\_ por\_ nos\_

S

C - sou di - gna\_ de que vi-si - tes a mi-nha po-bre mo-ra - da po -

T

B

*rall.* *a tempo*

S

C rem se Tu a de-se - jas que - res me vi-si - tar\_ dou-te meu co - ra - ção

T

B



percussão  
82 86

S  
C *rall.*  
T  
B

dou-te meu co - ra - ção

pa da ba da ba

pa da ba da ba

87

S *mp*  
C *mp*  
T *p*  
B

90

S  
C *mp*  
T  
B

93

S

C

T

B

96

S

C

T

B

99

S

C

T

B

1



102 2

S

C

T

B

105

S

C

T

B

108

S

C

T

B

111

S

C

T

114

S

C

117

S

C

120

S

C

123

S



## ANEXO 4

## VOCÊ VAI ME SEGUIR

Chico Buarque  
Arr. Regina Lucatto

Soprano

Vo - cê vai me se - guir a - on-de quer queeu vá vo - cê vai me ser-  
cê vai re-sis - tir mas vai sea-cos - tu - mar, vo - cê vai mea-gre-

Contralto

Vo - cê vai me se - guir a - on-de quer queeu vá, vo - cê vai me ser-  
cê vai re-sis - tir mas vai sea-cos - tu - mar, vo - cê vai mea-gre-

Tenor

Vo - cê vai me se - guir a - on-de quer queeu vá, vo - cê -  
cê vai re-sis - tir mas vai sea-cos - tu - mar, - - -

Bass

Vo - cê vai me se - guir a - on-de quer queeu vá, vo - cê -  
cê vai re-sis - tir mas vai sea-cos - tu - mar

7

S

vir vo - cê ah! 2. Vo - - vo - cê - - -  
dir

CAlt.

vir, vo - cê vai se cur - var 2. Vo - - vo - cê vai me sor - rir vo -  
dir vai mea-do - - rar

T

Ah! vai se cur - var! 2. Vo - - Ah! - - -  
Ah! vai mea-do - - rar

B

2. Vo - - Ah! - - -

[illegible]

19

S Ah! - - - vo - cê vem me bei - jar vo - cê - vai - me - ce - gar

Alt. Ah! vo - cê vem me bei - jar vo - cê vai me ce - gar

T 8 Ah! - - - vo - cê vem me bei - jar vo - cê Ah! E

B cê vai me tra - ir vo - cê vem me bei - jar vo - cê Ah! E



25

S Ah! - - - - vo - cê vai con-se - guir en - fim mea-pu-nha - lar vo -

CAlt. Ah! - - - - Ah! Ah! - - - mea-pu-nha - lar -

T eu vou con-sen - tir vo - cê vai con-se - guir en - fim mea-pu-nha - lar vo -

B eu vou con-sen - tir Ah! - - - - ah! mea-pu-nha - lar vo -

31

S cê vai me ve - lar vai - cho - rar vai me co - brir e me ni - nar

CAlt. vai me ve - lar vai cho - rar, vai me co - brir e me ni - nar

T cê vai me ve - lar vai cho - rar vai me co - brir e me ni - nar -

B cê - - - - vai cho - rar vai me co - brir e me ni - nar -

## ANEXO 5

## Ô ABRE ALAS

Chiquinha Gonzaga  
Arr. Roberto Anzai

Soprano

pa pa ra pa pa prrr pa pa ra pa pa prrr pa pa ra pa

Contralto

pa pa ra pa pa prrr pa pa ra pa pa prrr pa pa ra pa

Bx e Ten.

pom pom pom pom pom pom pom pom pom pom

6

S

Ô a-bre a-las queeu que-ro pas-sar Ô a-bre a-las queeu que-ro pas-

CAlt.

Ô a-bre a-las queeu que-ro pas-sar Ô a-bre a-las queeu que-ro pas-

Bx/T

Ô a-bre a-las queeu que-ro pas-sar Ô a-bre

13

S

sar eu sou da li-ra não pos-so ne-gar Eu sou da li-ra não -  
Ro-sas de ou-ro é quem vai ga-nhar Ro-sas de ou-ro é

CAlt.

sar eu sou da li-ra não pos-so ne-gar Eu sou da li-ra não -  
Ro-sas de ou-ro é quem vai ga-nhar Ro-sas de ou-ro é

Bx/T

a-las queeu que-ro pas-sar eu sou da li-ra não pos-so ne-gar  
Ro-sas de ou-ro é quem vai ga-nhar



20

S

pos - so ne - gar  
quem vai ga - - - - -

Ô a-bre a-las queeu que-ro ne - gar -

CAlt.

pos - so ne - gar  
quem vai ga - - - - -

Ô a-bre a-las queeu

Bx/T

po - so ne - gar  
quem vai ga - - - - -

nhar Ban - dei - ra bran-caa-mor Ban -

27

S

Ô a-bre a-las queeu que-ro ne - gar Eu sou da li - ra não pos-so ne-  
Ro-sas de ou-ro é quemvai ga-

CAlt.

quero ne - gar - - - Ô a-bre a-las queeu que-ro ne - gar Eu souda  
Ro-sas de

Bx/T

dei - ra bran-caa-mor - - - Não pos - so mais - - -

34

S

gar - - Eu sou da li - ra não - pos - so ne -- gar - - - - -  
nhar Ro - sas de ou - ro é quem vai ga - - - - -

2.

CAlt.

li - ra não pos - so ne - gar - - - pos - so ne - gar  
ou - ro é quem vai ga - nhar quem vai ga - - - - - nhar

2.

Bx/T

Pe - la sau - da - de que eu que - ro é paz Ban - paz

## ANEXO 6

## Cunhataiporã

Geraldo espindola  
arr. Samuel Kerr - 1988  
Laboratório Coral (2ª fase) Campo Grande - MS

**A** (Esta seção pode ser repetida a critério do coro  
os sons podem anteceder a linha do baixo)

Soprano

Contralto

Tenor

Bass

O barqueiro desce o rio Paraguai...  
sons ribeirinhos...  
água...  
barco a remo, barco a motor...  
vozes ao longe...  
canções ao vento...

Uh - - - - - Hu - - - - -

**B**

S

CAlt.

T

B

miú u u u miú u u u si-mi-le - - -

puipempuipém si-mi-le - - - - -

Hu - - - - - Hu



17

S miú - - - -

CAlt. Cu-nha-tai-po-rã che ro hai

T muô - o muô - o si - mi - le muô - - - -

B Hu - - - - - Ah - - - -

22

S cunhatai-po-rã che-ro hai - hú - - - - Onde vo-cê - quer ir meu bem -

CAlt. hú - - - - - Cunhatai-po-rã che-ro hai hú - - - - - pui-pém - pui-pém - pui-pém

T Cunhatai-po-rã che-ro hai - hú Cunhatai-po-rã che-ro hai - hú - miô - o

B Uh - - - - -

27

S u - u miú - u - u - u vo-cê quer po-gar a - que-le trem cun-ha-tai-po-rã che-ro hai

CAlt. di-ga lo-go pa-ra-cu ir tam-bém - Cunhatai-po - rã che-ro hai - hú - - - - É na-que - letrem -

T miô Cah-mi-po - rã che-ro hai - hú - - - -

B di-ga lo-go pa-ra-cu ir tam-bém Ah - - - - - É na-que - letrem

D

32

S hú - - - É pra pon-ta - po - rã - - - - - cu-nha-tai-po-rã che-ro hai-

CAlt. que eu vou tam-bém - É pra Pon-ta - po - rã - - - - - Cu-nha-tai-po-rã che ro hai-

T Cunha - ta porã che - ro hai-hú - - - - - é pra Pon-ta - po - rã - - - - - Cu-nha-tai-po-rã che ro hai-

B que eu vou É pra Pon-ta - po - rã - - - - - Cu - nha-tai-po-rã che-ro hai - hú - - - -

E

37

S hú é pra Co - rum - bá - - - - - E des-cer o ri-o

CAlt. hú é pra Co - rum - bá - - - - - pui pém pui pém -

T hú - - - - - é pra Co - rum - bá - - - - - muô - ô - muô ô -

B É pra Co - rum - bá - - - - - É la que eu vou pe-gar um bar - co Hu - - - -

42

S Pa-ra-guai - cantando as canções - que não se ouvem mais - e descer o ri-o Pa-ra-guai -

CAlt. cunhatai-po - rã che-ro hai hú - - - -

T muô - - - - - cunhai-po - rã che-ro hai-

B Ah - - - - -



47

S

can-tan-doas can-ções - quenão se ou-vem mais - - - ú miú - u - u - u -

CAlt.

can-tandoas can-ções - quenão se ou-vem - mais - - - pui pém

T

hú cunha-tai-po-rã che-ro hai - hú can-tandoas can-ções - quenão se ou-vem - mais -

B

Hu - - - - - can-tandoas can-ções

51

S

miú can-tan-doas can-ções - quenão se ou-vem - mais - - - miú - <sup>u</sup><sub>D.S.</sub>

CAlt.

pui pém pui pém pui pém can-tan-doas can-ções - quenão se ou-vem - mais <sub>D.S.</sub>

T

Muô - ô - - - - - <sub>D.S.</sub>

B

quenão se ou-vem mais - - - - - Hu - - - - -

\* No D.C. não sair mais de F repetindo muitas vezes até que a melodia desapareça e fazendo B + A + sons

## ANEXO 7

## Estrela do Mar

Carnaval de 1952

Marino Pinto e

Paulo Soledade

Arr. Samuel Kerr

Soprano  
 Um pe-que - ni-no grão de a - re - - - ia  
 E - la no céu e - le no

Alto  
 Um pe-que - ni-no grão de a - re - - - ia  
 E - la no céu se - nha -

Tenor  
 Um pe-que - ni-no grão de a - re - - - ia  
 a - - - nos

Bass  
 Um pe-que - ni-no grão de a - re - - - ia  
 a - - - nos

S  
 dor - - - - O - lhan-doo céu viu u - maes - tre - - - la - - -  
 mar - - - - Di - zem que nun - cao po - bre - - -

A  
 dor - - - - O - lhan-doo céu viu u - maes - tre - - - la - - -  
 mar - - - - Di - zem que nun - cao po - bre - - -

T  
 Que e - raum po - so - nha - dor - - - - - O - lhan-doo céu viu u - maes -  
 E - la no céu le no mar - - - - - Di - zem que nun - cao po - bre -

B  
 Que e - raum po - bre so - nha - dor - - - - - O - lhan-doo céu viu u - maes -  
 E - la no céu e - le no mar - - - - - Di - zem que nun - cao po - bre -



13

S Ei - ma - gi - nou coi - sas dea - mor - - - - - Pas - sa - ram a - nos mui - tos

A Ei - ma - gi - nou dea mor - - - - - Pas - sa - ram a - nos mui - tos

T tre - - - la - - - Ei - ma - gi - nou dea mor - - - - -

B tre - - - la - - - Ei - ma - gi - nou coi - sas dea - mor - - - - -

19

S Po - de com e - la seen - con - trar - - - - - se hou - veou se - não hou - vea - gu - ma

A Po - de com e - la seen - con - trar - - - - - Hou - veou - - não hou - ve - tal

T Po - de com e - la seen - con - trar - - - - - Hou - veou - - não hou - ve - tal

B Po - de com e - la seen - con - trar - - - - - Hou - veou - - não hou - ve - tal

25

S coi - saen - tre - les dois Nin - guém sou - bea - té ho - je ex - pli - car - - - - - O

A coi - saen - treos dois nin - guém sou - bea - té ho - jeex - pli - car a - té ho - jeex - pli -

T coi - saen - treos dois nin - guém sou - bea - té ho - jeex - pli - car a - té ho - jeex - pli -

B coi - saen - treos dois nin - guém sou - bea - té ho - jeex - pli - car a - té ho - jeex - pli -

31

S que há de ver - da-deé que de - pois mui-to de - pois a - pa - re - ceu a es - tre - la do

A car O que há é que de - pois a - pa - re - ceu a es - tre - la do

T car O que há é que de - pois a - pa - re - ceu a es - tre - laa - pa - re -

B

a - pa - re - ceu - a es - tre - - pa - re -

37

S mar - - - Um pe-que ni-no grão dea Ah - - - Ah

A mar a es - tre - la do mar Um pe-que - ni-no grão dea - Ah - - - Ah

T ceu a es - tre - la do mar - - - e-la seen-con - trar - - -

B ceu tre - - mar - - - - - e-la seen-con - trar - - -

*D.C. al Coda* ⊕



## ANEXO 8

## Dia Branco

*Para o Coral Libercanto e  
Yara Campos*

Geraldo Azevedo/ Renato Rocha  
Arr. Sandra Mendes Sampaio

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Se vi - er co - mi -

der Se vo - cê vi - er pr'o que der e vi - er co -

Se vi - er co -

pr'o que vi - er vi - er e der e der

go Se vi - er co -

mi - go vi - er eu li - pre - to sol -

mi - go vo cê puder vi - er

vi - er vi - er co - mi - go Eu pro

mi - go co - mi - go Eu pro -

16

S. Sehojeosol sa-ir ou a chu - va

A. seosol seosol sa-ir sa-ir ca-ir ca-ir

T. me - too sol seo sol sa - ir ea chu - va for ca -

B. me - too sol ea chu - va

22

S. ca - ir vi - er che -

A. chu - va Vo - cê - che

T. ir Se vi - er A - té on-de a gen-te che

B. Sechu - va ca - ir se vo-cê vi-er A - té on-de a gen-te che

27

S. gar - nu-ma pra-ça na bei-ra do mar Numpe - da-ço de qualquer lu - gar ah

A. gar na bei - ra mar Numpe - da-ço de qualquer lu - gar ah

T. gar, na bei - ra mar Numpe - da-ço de qualquer lu - gar ah

B. gar nu-ma pra-ça na bei-ra do mar, pe - da-ço de qualquer lu - gar ah



32

S. Nes - se di - a see - le for es - se

A. Nesse di - abran - co sebran - coe le for tão bran - coe

T. Sees - se di - a for es - se

B. Nes - se di - a see - le for tão bran - coe -

37

S. tan - toes-se can - to dea - mor ô ô ô Se der,

A. can - to dea - mor ô Se vo - cê quise - e vi -

T. tan - to tan - to a - mor ô Se der,

B. can - to can - to dea - mor a - mor Se der,

42

S. se vi - er vi - er co - mi - go

A. er - pr'oque der - e vi - er co - mi - go - E

T. se vi - er vi - er co - mi - go e

B. se vi - er vi - er co - mi - go

47

S. Es-se can - toes-se tão grandea-mor a - mor

A. bran - co es-se tão gran - dea - mor a - mor Se vo-

T. for Es-se ton-to a mor a - mor

B. bran - coe tan - to tão - grandea-mor grandea-mor Mas

52

S. se pu - der e vi - er co - mi go - go

A. cêquiser - e vi - er - pro que der - e vi - er co - mi go -

T. se pu - der e vi - er co - mi - go, co-mi -

B. se vo - cê vi - er co - mi - go, vi -

57

S. go go co-mi go

A. co - mi - go co - mi - go

T. co-mi - co-mi - co-mi - go

B. er co - mi - go



## ANEXO 9

## GOTA D'AGUA

PARA O CORAL LIBERCANTO

CHICO BUARQUE, 1975 / ARR. YARA CAMPOS

*♩ = 60*

SOPRANO  
JÁ LHE DEI MEU COR-PO MI-NHAA-LE - GRI - A JÁES - TAN-QUEI MEU

CONTRALTO  
MEU JÁ LHE DEI MEU COR-POA - LE - GRI - A MEU

TENOR  
MEU COR-PO JÁ LHE DEI MEU COR - PO AH MEU

BAIXO  
JÁ LHE DEI A A - LE - GRI - A AH

6  
SANT - GUE QUAN-DO FER - VI - A O - LHAA VOZ  
JÁES - TAN-QUEI MEU SANT - GUE MEU SANT - GUE O - LHAA VOZ  
SANT - GUE JÁES - TAN-QUEI MEU SANT - GUE E O - LHAA VOZ QUE ME RES - TA  
QUAN - DO FER - VI - A O - LHA A VOZ

11  
O - LHAA VE - IA QUE SAL - TA GO - TA AH PRO DES-FE-CHO DA  
O - LHA A GO - TA QUE  
O - LHA A GO - TA QUE FAL - TA  
O - LHA A O - LHAA GO - TA QUE FAL - TA AH

COPYRIGHT YARA CAMPOS, FEV 1996

16

FES-TA POR FA - VOR DEI - XEEM PAZ MEU CO - RA - ÇÃO

FES-TA POR FA - VOR DEI - XEEM PAZ MEU CO - RA - ÇÃO EM PAZ CO - RA - ÇÃO

FA - VOR PAZ DEI - XEEM PAZ CO - RA - ÇÃO

POR FA - VOR PAZ DEI - XEEM PAZ

21

QUEE - LEÉUM PO - TEA TÉ A - QUI DE MÁ - GOA

A - TÉ AH DE MÁ - GOA

QUEE - LEÉUM PO - TEA - TÉ A - QUI DE MÁ - GOA AH

A - TÉ AH DE MÁ - GOA

25

É FA - ÇA NÃO. PO - DE

E QUAL - QUER DE - SA - TEN - ÇÃO NÃO FA - ÇA NÃO. PO - DE

E QUAL - QUER AH FA - ÇA NÃO NÃO. PO - DE

AH E QUAL - QUER DE - SA - TEN - ÇÃO. FA - ÇA NÃO. PO - DE



30

1. 2.

SER A GO - TA

SER A GO - TA DÁ - GUA

SER A GO - TA DÁ - GUA

SER GO - TA DÁ - GUA DÁ - GUA

34

UH - - - - - PO - DE

UH - - - - - PO - DE SER AÁ - - GUA

PO - DE SER A GO - TA DÁ - GUA AH

PO - DE SER A GO - TA DÁ - GUA PO - DE SER A GO - TA DÁ - GUA AH

39

SER A GO - TA DÁ - GUA

A GO - TA DÁ - GUA

A GO - TA DÁ - GUA

GO - TA DÁ - GUA

## ANEXO 10

## BEATRIZ

para Ermano Soares de Sá e seu grupo vocal Laetare

Edu Lobo / Chico Buarque

Arr.: Zeca Rodrigues

♩ = 78

1.

**Voz Feminina**  
La ia La ia ia ia ia ia

**Voz Masculina**  
La ia La ia ia ia ia ia

**G7M D/F# Em7 Asus4 D7M Ab7(11)**

Du du du du du du du du

Du du du du du du du du

Du du du du du du du du

Dum dum dum dum dum dum dum dum

5. 2.

ia

ia

**D7M Asus4 G/D D7M Em7**

Ah Uh O - lha se - rá que'e-la'é mo - ça

Ah Uh O - lha se - rá que'e-la'é qu'é de lou - ça

Ah Uh O - lha se - rá que'e-la'é qu'é de lou - ça

Ah Uh O - lha se - rá que'e-la'é qu'é de lou - ça



## Beatriz -

9 **F#m(11) D/F# D7M/G G7M**

Se - rá que'e - la'é tris - te Se - rá qu'é'ao con - trá - rio Se - rá qu'é pin -  
 qu'é de é - ter qu'é lou - cu - ra ce -

Se - rá que'e - la'é tris - te Se - rá qu'é'ao con - trá - rio Se - rá qu'é pin -  
 qu'é de é - ter qu'é lou - cu - ra ce

Se - rá que'e - la'é tris - te Se - rá qu'é'ao con - trá - rio Se - rá qu'é pin -  
 qu'é de é - ter qu'é lou - cu - ra ce

Se - rá que'e - la'é tris - te Se - rá qu'é'ao con - trá - rio Se - rá qu'é pin -  
 qu'é de é - ter qu'é lou - cu - ra ce

14 **G#m7(4) G#m7(6) G#dim Bm/A F#7/A# Bm7**

tu - ra ná - rio o ros - to d'a - triz Se'e - la dan - ça no sé - ti - mo céu Se'e - l'a - cre -  
 ná - rio A ca - sa d'a triz mo - ra num ar - ra - nha céu E se'as pa -

tu - ra ná - rio O ros - to d'a - triz Dan - ça no céu, E é  
 ná - rio A ca - sa d'a - triz Mo - ra no céu, E são

tu - ra ná - rio O ros - to d'a - triz Dan - ça no céu, E é  
 ná - rio A ca - sa d'a - triz Mo - ra no céu, E são

tu - ra ná - rio O ros - to d'a - triz Dan - ça no céu, E é  
 ná - rio A ca - sa d'a - triz Mo - ra no céu, E são

19 **D/C F#m7/C# Asus4 A7**

di - ta qu'é ou - tro pa - is Ah E se'eu pu - des - se'en - trar na su - a  
 re - des são fei - tas de giz

di - ta qu'é ou - tro pa - is Ah Su - a  
 re - des são fei - tas de giz

ou - tro pa - is E se'e - la só de - co - ra'o seu pa - pel Su - a  
 fei - tas de giz E se'e - la cho - ra num quar - to de ho - tel

ou - tro pa - is E se'e - la só de - co - ra'o seu pa - pel Su - a  
 fei - tas de giz E se'e - la cho - ra num quar - to de ho - tel

Beatriz -

24

1. A7(9) A7 D.S. 2. A7(9) A7

vi na su - a vi - da da, Uh

vi - da vi - da Uh

vi - da vi - da Uh

vi - da vi - da

28  $\text{♩} = 73$

Solo Tenor Solo Barítono

Sim, me le - va pa - ra sem - pre Be - a triz Pa - ra

Me'en - si - n'a não an - dar com'os pés no chão Pa - ra

B<sup>7</sup>M/A B<sup>7</sup>(4)/A<sup>7</sup> B<sup>7</sup>M /F E<sup>7</sup>M /G F<sup>7</sup>(4) /G B<sup>7</sup>M /F

Uh Uh Uh Uh Uh



## Beatriz -

33

sem-pre é sem-pre por um triz Ai

sem-pre é sem-pre por um triz Ai

B $\flat$ 7M/G E7(b9) E7(b9) A $\flat$ 7 D $\flat$ 7M

Diz quan-tos de -

Diz

Diz

Diz

38

B7 Cm7(11) B7(#11) B $\flat$ 7M A $\flat$ 7

sas-tres tem na mi-nha mão Diz se é pe-ri-go-so'a gen-te ser fe

na mi-nha mão tem na mi-nha mão mi-nha mão pe-ri-go-so'a gen-te ser fe

na mi-nha mão tem na mi-nha mão mi-nha mão fe -

na mi-nha mão fe -

43

Am7(11) A $\flat$ 7(13) G7M F#7(b13) A/B

- liz - liz liz ser fe - liz ru ru ru ru ru ru ru ru ru liz car fa - liz ru ru ru ru ru ru ru

liz car fa - liz ru ru ru ru ru ru ru

Beatriz -

48 C+/B<sup>o</sup> A<sup>7</sup>M G<sup>7</sup>(<sup>9</sup>) C<sup>7</sup>M

52 C<sup>7</sup>(<sup>13</sup>) F<sup>7</sup>M E<sup>7</sup>(<sup>9</sup>) A<sup>7</sup> rit

57 ♩ = 78 G/D D<sup>7</sup>M Em<sup>7</sup>



## Beatriz -

61 **F#m(11) D/F# D7M /G G7M**

ti - ra Se - rá qu'ê co - mé - dia Se - rá qu'ê di -

ti - ra Se - rá qu'ê co - mé - dia Se - rá qu'ê di -

ti - ra Se - rá qu'ê co - mé - dia Se - rá qu'ê di -

ti - ra Se - rá qu'ê co - mé - dia Se - rá qu'ê di -

65 **G#m7(11) G#m7(b5) G#dim Bm/A**

vi - na A vi - da d'a - triz Uh

vi - na A vi - da d'a - triz Se'e-la'um di - a des-pen-car do céu E se'os pa -

vi - na A vi - da d'a - triz Uh

vi - na A vi - da d'a - triz Uh

70

bis Ah E se'eu pu-des-se'en-trar na su - a

gan-tes e - xi - gi - rem bis Ah E se'eu pu-des-se'en-trar na su - a

bis E se'um ar-can-jo pas-sar o cha - péu Su - a

bis Ah Su - a

Beatriz -

75

vi - da - du du du du du

La ia

A7(9) Am7 D7(13) G7M D/F#

vi - da Ah - du du du du

vi - da Ah du du

vi - da - Dum dum dum dum

79

La la ia la ia la ia

La la ia la ia la

du du du du du du du du

du du du du du du du

du du du du du du du

dum dum dum dum Ah

1. 2.

ia Ah

ia Ah

du du Ah

du du Ah

du du Ah

du Ah

Em7 Asus4 D7M A7(11) B7M



# ENTREVISTAS E CURRÍCULOS

(Os currículos estão apresentados conforme enviados pelos entrevistados)



## ANEXO 11

### A) Carta convite enviada aos entrevistados

Encaminho em anexo, conforme contato anterior, algumas perguntas relacionadas à questão da elaboração e utilização de arranjos de música popular brasileira no canto coral. Trata-se do assunto que estou trabalhando em minha dissertação de mestrado.

São perguntas preliminares, que podemos aprofundar caso haja necessidade.

A escolha de seu nome dentre outros regentes - arranjadores deu-se pela reconhecida e indiscutível qualidade de seu trabalho e experiência no assunto tratado. Além de provocar a discussão sobre esta questão que me parece tão importante e presente na prática coral, a intenção desta dissertação é também uma forma encontrada para homenagear o seu trabalho de grande relevância.

Além de utilizar o teor de suas respostas no corpo do texto da dissertação, comprometo-me a incluí-las integralmente em forma de anexo, no sentido de dirimir quaisquer dúvidas quanto a possíveis interpretações equivocadas, bem como levar ao seu conhecimento a íntegra do trabalho.

Seria importante também que se incluísse **um curriculum seu**.

Peço a gentileza de se, por algum motivo não puder participar desta pesquisa, por favor, me faça ciente.

Obrigada desde já.

Sandra Mendes Sampaio

### B) Respostas dos entrevistados

Após cada uma das nove perguntas encontram-se as respostas dos oito entrevistados, listados na seguinte ordem:

- André Protásio
- Eduardo Fernandes
- Glória Calvente
- Regina Lucatto
- Roberto Anzai
- Samuel Kerr
- Yara Campos
- Zeca Rodrigues



# 1. Por que você escreve arranjos sobre música popular brasileira?

## André Protásio

*Inicialmente pela vontade de colocar em prática algumas idéias musicais, vontade de experimentar uma sonoridade ao mesmo tempo em que se tem o maior prazer de cantar, de ouvir a música escolhida e de alguma forma transportá-la para o ambiente a capella. Ao mesmo tempo, vem a constatação de que a MPB e o nosso folclore produzem uma das expressões culturais mais ricas do mundo atual, ou seja, matéria prima farta para os arranjadores.*

## Eduardo Fernandes

*Por vários motivos: porque gosto muito de Música Popular Brasileira, porque muitas vezes necessito de um arranjo de uma determinada música e não tenho onde encontrá-lo. Também gosto de escrever arranjos, mas os outros motivos são mais fortes.*

## Glória Calvente

*Penso que os músicos brasileiros devem colocar sua energia criativa sobre a música brasileira. Não estou assumindo uma postura xenofóbica – até porque uma das grandes “viagens” da linguagem musical é seu aspecto “universalizante”, que aproxima culturas das mais distintas através da magia da música. Sempre ouvi, toquei e cantei músicas das mais diversas procedências e épocas, por opção e prazer pessoais. Mas acredito que um trabalho autoral e original deva estabelecer conexões sócio-políticas e culturais em algum nível. A música brasileira é uma das mais ricas do mundo. Não obstante, está sempre correndo o risco de estar soterrada sob a opressão da cultura de massa, que tende a homogeneizar a música a partir de um arquétipo “pop”, americanizado (tendência confirmadíssima pelo programa FAMA, da Rede Globo, ou pelo POP STARS, similar na TV por assinatura). E aí, embora nosso material cultural nacional seja extraordinariamente mais rico e fértil em todos os níveis – rítmico, harmônico, melódico e poético – percebemos cotidianamente uma tendência à valorização do que não é nosso.*

*Isso não acontece somente em relação à música popular dita “comercial”. Sempre tenho a impressão de que o meio coral brasileiro investe muito mais em repertório estrangeiro (aquele denominado “erudito” ou “culto”), em detrimento de nossa música. Fico imaginando se as pessoas não percebem, independentemente das questões didáticas implícitas no trabalho coral (que certamente dão destaque à diversificação de*

*estilos, épocas e texturas), que não é possível se estar alheio à dimensão histórica e política do trabalho com arte e educação. E que, quando fazem opções deste tipo, estão produzindo um efeito no campo do fenômeno cultural, um efeito que, de algum modo, “rema contra a maré” de nossa realidade cultural.*

*Escrevo arranjos sobre música popular brasileira porque acredito, fundamentalmente, que é neste “caldo” que se encontra o melhor de nossa música, em constante estado de ebulição e transformação. E, exatamente por ser este um campo vivo, é potencial para provocar em nosso povo essa necessária atitude de mais valia e de auto-estima em relação a nossos próprios valores. Acredito, ainda, que a valorização da questão cultural de um povo é um fator crucial para o desenvolvimento da cidadania e para o seu amadurecimento sócio-político e cultural. Portanto, paralelamente ao enorme prazer e fruição intelectual pelo trabalho com um material musical tão rico e interessante, dou minha contribuição como educadora neste momento de nosso país.*

### **Regina Lucatto**

*Desde que trabalho com coral, sempre percebi movimentação intensa na hora do intervalo de ensaio. Eu tinha 16 anos (1974), acho, e regia um pequeno grupo que adorava ensaiar lá em casa, regado a biscoitos e limonada. Cantávamos algumas canções italianas, bem simples, a duas vozes, que meu regente e professor na época, Martinho Lutero, me havia indicado para estudo. Era tudo difícil: melodia nova, 2ª voz nova, letra nova e a gente nem sabia direito o que falava. Eram pessoas simples que mal falavam português. Aquilo me intrigava, mas eu gostava tanto da brincadeira que me deixava levar pela música e acabava insistindo para eles cantarem direito. A hora do intervalo era o momento feliz, eu percebia: eles cantavam canções que ouvíamos em rádio, que estavam na moda, ou que conheciam através de seus pais ou familiares. Eram todas em português. Eram as músicas do momento. Esse pensamento teve continuidade na minha vida, e quando regi coros de empresa – que faço até hoje – e percebi a mesma situação, resolvi escrever arranjos de MPB para que fizéssemos um ensaio tão feliz quanto qualquer intervalo do mesmo. A MPB traduz de fato os nossos sentimentos, emoções contidas, coisas que gostaríamos de falar e nunca conseguimos. A nossa MPB fala nossa linguagem, felizmente por ser riquíssima em suas criações, tanto na letra, como na melodia.*



### Roberto Anzai

*Inicialmente escrevo arranjos sobre MPB pela necessidade de material que o meu dia-a-dia exige nos corais e grupos vocais, isto é, sempre que necessito de uma determinada música (que em geral é sugerida pelo próprio grupo) e não encontro arranjos que possam ser executados pelo grupo naquele momento (pelas condições técnicas do grupo ou a falta de um ou outro naipe), acabo optando por fazer um arranjo novo de acordo com as características do grupo.*

### Samuel Kerr

*Ah!... então... eu não comecei escrevendo arranjos de música popular brasileira. Achava que não conseguia. Nem acho que eu consiga ainda (risos). Os meus primeiros arranjos foram de folclore.*

*Quando eu era regente da Santa Casa, um dia resolvi que precisava escolher uma música popular e experimentar fazer um arranjo, pois eu tinha muito “escrúpulo”, achava que eu não sabia nada de música popular, e que não transcreveria para coro o espírito da música popular. Eu acho isto até hoje: acho que fico fazendo “Palestrina”, “Lassus”, sei lá... Então, na época, escolhi para começar, uma música do Chico (Buarque), chamada “Até Pensei”. Este é um arranjo de que eu gosto até hoje. É uma canção que eu, antes de mais nada, “espalhei” pelos naipes e depois fui preenchendo. Até os intervalos (de tempo) entre as frases são exatamente como estão na gravação do Chico. O que resultou, não é mais aquela música popular do Chico, é uma outra coisa.*

*Uma coisa que eu sempre insisto em relação aos arranjos é que eles têm que ter vida própria. Quando você faz um arranjo, você compõe. Quando você interfere na música original, você está criando uma linguagem sua. Ao admitir fazer um arranjo sobre uma música popular para coro, posso dar a possibilidade aos coralistas de cantarem uma música que eles conhecem, pois esta passou a ser uma “exigência” dos cantores de coro: cantarem uma música que eles conhecem. Naquela época, no Coral da Santa Casa não era bem assim. Eu podia fazer o que eu quisesse. Com eles fiz missas de Machaut, de Schubert, de Haydn, etc. Mas isto é uma coisa que não acontece mais hoje em dia. Hoje, você leva uma canção que eles conhecem e viabiliza como eles podem cantar isso no coro.*

*Uma outra coisa que me fez começar a escrever arranjos sobre música popular, foi que eu comecei a perguntar para os coros o que eles queriam cantar. Entre as escolhas*

*deles, eu separava aquelas que considerava que tinham uma condução vocal mais adequada e que eu pudesse verter isto para coro.*

*Outra coisa é que eu comecei a me impressionar com o fato de que os coros possuíam uma grande bateria de informações de música e que a memória das comunidades estava lá dentro do coro; que os cantores tinham uma canção engasgada na garganta, ou tinham uma canção na saudade deles, guardada na memória. Eu comecei a “puxar” essa memória e descobri um repertório maravilhoso que muitas vezes nem era mais cantado, mas que possuíam raízes populares e, transformando-as para a linguagem coral, eu conseguia resgatar a vontade do coro em cantá-las.*

*Dai eu vi que ser regente me dava a maravilhosa oportunidade de trabalhar com vinte, quarenta pessoas, cada uma delas com sua história, e que poderia ser lembrada, resgatando a memória de seus pais, avós, enfim, de sua ancestralidade, por meio da música que fazia parte dessas famílias.*

*Surge daí um material riquíssimo, muitas vezes ignorado pelas outras pessoas e que ao se aflorar esta lembrança, beneficia toda a comunidade. Além disso, penso que o coro tem uma responsabilidade dentro da comunidade à qual ele pertence, por isso ele precisa ouvir a comunidade e sua história.*

*Este resgate é muito importante, apesar desta “memória” ser bastante diferente do que costumamos chamar de música popular, mesmo correndo o risco de cometer o “pecado” de distorcer aquela memória ao interferir e criar uma música para o coro cantar, que talvez não seja exatamente o que era aquela memória. Mas isto não tira nem a força e nem a legitimidade da memória, e por isto é válido.*

### **Yara Campos**

*A música popular brasileira é muito diversificada. Tenho me restringido a escrever arranjos de canções da MPB da Era do Rádio, Bossa Nova, Música de Protesto e Tropicália. Elaboro arranjos porque atuo na direção de conjuntos corais (há 20 anos). A rotina de ensaios desses grupos compreende poucas horas de atividade por semana. Os coralistas, por sua vez, geralmente se iniciam na prática coral sem qualquer experiência musical anterior. Sua única referência de voz cantada são as gravações de seus intérpretes preferidos e das canções de massa. Por isso, partir desse universo sonoro que eles já conhecem é um bom início. Além disso, gosto da MPB e vejo o gesto de escrever arranjos como uma roupa que se faz sob medida. Meus arranjos são escritos exclusivamente para os grupos que dirijo, levando em conta seus parâmetros*



*técnicos, musicais e sócio-culturais. Em resumo: elaboro arranjos por necessidade e por prazer. Como efeito, o grupo se sente presenteado com a oferta de um traje confeccionado para ele e se mostra motivado para continuar. Realiza-se a transição para um cantar mais consciente. O arranjo como meio.*

### **Zeca Rodrigues**

*Principalmente porque eu gosto muito e ouço bastante. O meu universo musical está impregnado pela MPB. Também é uma questão de valorização de uma música que considero minha, de minha sociedade. Além, é claro, de considerar a música brasileira uma das melhores músicas do mundo em vários aspectos.*

**2. O que você acha da escrita original para canto coral de compositores contemporâneos brasileiros? Quais compositores e/ou composições você citaria como exemplos satisfatórios? Por quê?**

### **André Protásio**

*Bom, este não é um assunto que domino. O Equale, participando de dois concursos de canto coral, teve que incluir no repertório, várias músicas de compositores brasileiros. Nessas ocasiões tive que fazer uma certa pesquisa e, a meu ver, acho a produção contemporânea bem escassa e bem difícil de ser cantada. Para se ter uma idéia, no Concurso da Funarte de 99, o "Belo, Belo" do Brenno Blauth foi cantada umas três vezes, parecia peça de confronto. Coincidência ou não, tive grande dificuldade de achar composições com uma poesia mais atual e num nível de dificuldade que privilegiasse a interpretação e não o mérito de chegar no fim da música. É claro que a falta de edições e conseqüentemente de estímulo aos compositores deve influenciar nesta produção, mas volto a dizer que este não é o foco principal do meu trabalho. Quanto aos exemplos satisfatórios posso citar as composições de Antonio Vaz, os "pontos" de Carlos Alberto Pinto Fonseca, O "Cussaruim" de José Vieira Brandão, O "Sabiá, coração de viola" do Aylton Escobar. Bom, todas estas peças eu conheci quando comecei a cantar em coro, final da década de 80. Ah, contemporânea mesmo é o "Tutu Marambá" do Antônio Guerreiro. Bela peça.*

### Eduardo Fernandes

*Acredito que eu não seja a pessoa mais indicada para responder a esta pergunta, pois é um tipo de repertório que eu faço muito pouco. De qualquer forma, do que conheço as peças apresentam os seguintes problemas:*

- a) São muito difíceis para os grupos amadores*
- b) A temática (texto) nem sempre é muito interessante, está muito distante do tipo de público que canta nos meus coros (jovens entre 20 e 40 anos).*

*Gosto do Ernani Aguiar, Antonio Vaz, Ronaldo Miranda (uma ou outra coisa), Ernest Mahle (os textos nem sempre são bons), Breno Blauth, C. Guarnieri, Gilberto Mendes, Nestor de Hollanda Cavalcanti. De maneira geral gosto mais das peças sacras, como o Salmo 150 do Ernani, a Ave Maria e a Missa Diligite do Guarnieri, a Missa em Ritmos brasileiros do Henrique de Curitiba, da Ave Maria do Flávio Gontijo. Gosto muito da escrita do Carlos Alberto Pinto Fonseca, tanto em arranjos de folclore, como em composições próprias. As peças em geral são muito bem escritas. Gosto também das composições do Dimas Sedícias e também de um outro cara do Rio Grande do Norte chamado Danilo Guanaes que tem uma Missa muito bonita. O Almeida Prado tem coisas muito belas, mas de difícil execução. Gosto do Cussaruim do José Vieira Brandão, mas não me lembro de nenhuma outra peça dele. Gosto muito também do E. Widmer.*

### Glória Calvente

*Não me considero uma ampla conhecedora da literatura coral brasileira. Do que conheço, aprecio muitas coisas. Creio que existe uma dificuldade em divulgar e fazer circular o acervo coral brasileiro, de fato, e por isso não conhecemos amplamente nossa produção. Este, aliás, foi um dos motivos que nos fizeram tomar a iniciativa de publicar "Desenredos", embora tenhamos clareza de que é uma contribuição modesta demais... ("o buraco é mais embaixo...")*

*Voltemos à sua pergunta. Observo que a escritura coral de peças mais tradicionais lança mão de técnicas de composição e harmonização que têm uma influência definitiva na sonoridade geral da peça, bem como sobre o processo didático do coro, e isso certamente é bom. (Sei que este assunto vai acontecer novamente em outros itens de seu questionário, por isso entrarei em detalhes mais à frente). Por outro lado, a temática folclórica, fator principal do encanto e riqueza de nosso acervo coral, muitas vezes perde alguns de seus aspectos musicais muito importantes, no momento da adaptação*



*ao novo contexto musical proposto pelo compositor. Assim, embora a questão da pesquisa sobre temas folclóricos pareça bastante rica e preciosa sob o ponto de vista do resgate cultural, o aspecto final de algumas peças deixa a contextualização original de sua fonte de inspiração muito distante, pois acaba priorizando outros aspectos musicais. Os aspectos rítmicos parecem ser os que muito sofrem com estas inserções, juntamente com as tessituras vocais, que são freqüentemente modificadas, na busca da viabilização da composição à estrutura SATB – e isso implica uma interferência efetiva na questão da textura. Então, compreendendo todos estes processos, e sua devida dimensão histórica e cultural, venho tentando conhecer cada vez mais a obra coral dos compositores contemporâneos brasileiros, pois encontro coisas muito boas, com as quais tenho aprendido muito.*

*Poderia citar como exemplo compositores que têm estado presentes em nosso repertório no Coral Altivoz/UERJ, como Francisco Mignone, Sérgio Vasconcellos-Corrêa, Ernst Mahle, Lindembergue Cardoso, Villa-Lobos, José Vieira Brandão, Oswaldo Lacerda... Autores que têm um amplo domínio das técnicas acadêmicas de composição e harmonização, e disponibilizaram sua maestria à construção de um acervo coral brasileiro. Dos três primeiros compositores citados, gravamos (e publicamos) respectivamente “Congada”, “Moacaretá” e “Categiró”, três exemplos de tendências e inspirações bem distintas, mas muito bem escritas, com resultados sonoros muito interessantes. José Vieira Brandão e Oswaldo Lacerda são compositores com diversos exemplos de peças fantásticas... O Altivoz gravará em novembro “Os Atabaques da Pombagira” e uma série de Reisados do Prof. Lindembergue Cardoso; a primeira, uma peça de muito efeito e densidade, com uma das secções a 12 vozes, e os Reisados, pesquisados na região da Chapada Diamantina/BA, com uma musicalidade e poética muito próprias do sertão. Há certamente outros bons exemplos, mas preferi indicar coisas que conheço bem, por estarem fazendo parte de nosso repertório.*

*De uma maneira geral, os compositores brasileiros preferem trabalhar com a música nacionalista, excluindo de uma certa forma a MPB. São muitas referentes ao folclore nacional. Como trabalho de estudo de algum grupo acho até conveniente você conhecer canções belíssimas, mas aí quando fazem o arranjo para ela, a música de simples que é passa a ter um aspecto tão formal, que parece que não chega a retratar exatamente o que ela diz. Ou seja: um arranjo tem a função de enaltecer a música, elevar sua intenção e aumentar seu poder de entrada no público.*

## Regina Lucatto

*Por outro lado, existe um grupo bastante consciente no que diz respeito à escrita do canto coral e que tem esta preocupação com a relação entre melodia, harmonia, letra e contraponto.*

*Poderia citar aqui vários músicos com músicas enaltecidas pelos arranjos que fizeram:*

*2.1) Samuel Kerr – Arranjo para a música “Baleia” - é uma música de escolha feliz, onde o grupo vocal Garganta Profunda cantou várias vezes para crianças, escolas e entrava sempre como a nossa música ecológica. Tem seu mérito até hoje.*

*2.2) Martinho Lutero – fez vários arranjos para o canto coral de Moçambique, África, na época da revolução. Arranjos específicos para determinados grupos citavam a situação política da época.*

*2.3) Carlos Alberto Pinto Fonseca – fez vários arranjos mais difíceis para corais mais preparados tecnicamente.*

*2.4) Amaury Vieira – fez e faz vários arranjos para seus grupos mineiros. Um bom exemplo é a música Kids Boy, em que ele fez a composição e um poeta fez a letra. A música é uma oração ao cachaceiro. É assim:*

*Título: Kids Boy.*

*Kids boy,*

*Kids boy,*

*Sulfato de molubidênio.*

*É mea culpa*

*Mea culpa*

*Mea culpa memo.*

*É no fundo do copo*

*Que eu vejo*

*Minha desgraça*

*Chove lá fora*

*E pinga*

*Aqui dentro.*

*Amém, aleluia.*

*Aleluia, aleluia.*

*Aceita estômago que é leite.*

*Aceita estômago que é leite.*

*Aceita estômago que é Leite.*



*A música teve o arranjo de Marcos Leite.*

*2.5) Marcos Leite – Fez por volta de 400 (quatrocentos) arranjos corais escritos a 4 vozes, 5 vozes, 6 vozes, 7 vozes, duetos, trios, podendo ser a capella, ou com instrumental só cifrado, ou instrumental escrito para cordas ou uma base em geral usada para a MPB. Marcos tinha a sensibilidade e a técnica aliadas a um bom humor musical e assim escrevia seus arranjos. Tinham todos uma personalidade tão própria que nenhum ficava parecido com outro. Eram idéias musicais que brotavam através de cada música que acontecia. Dentro de um espetáculo, por exemplo, o show ficava sempre parecendo que tinha músicas super diferentes, pois os arranjos faziam com que isto acontecesse. Era um brilho musical. Para os ouvidos não cansava nunca.*

*Na minha opinião, o que Marcos fazia diferente de outros arranjadores é que ele, na verdade, não só fazia o arranjo para aquela determinada música, mas ele no final acabava inovando a música, ou seja, criava uma composição em cima da música citada já com arranjo, letra, melodia, contracanto, 'suingue', charme e fluência musical. A música que você já tinha ouvido do compositor Chico Buarque, por exemplo, em "A Rita", ficou inovada totalmente num arranjo vocal a capella, masculino, a 4 vozes. Super diferente. Inovador.*

*São alguns arranjos feitos por Marcos Leite:*

*2.5.1) Gabriela – Tom Jobim*

*2.5.2) Na baixa do sapateiro – Ary Barroso*

*2.5.3) A violeira – Tom/Chico*

*2.5.4) Aquarela do Brasil – Ary Barroso*

*2.5.5) Frevo de Orfeu – Tom Jobim*

*2.5.6) São coisas nossas – Noel Rosa*

*2.5.7) De babado/Partido alto – Noel Rosa e Chico Buarque – essas duas canções, por exemplo, tem um mesmo arranjo. Elas se entrelaçam e se juntam no final.*

*2.5.8) Parabolicamará – Gilberto Gil*

*2.5.9) Soy loco por ti América – Gilberto Gil/ Capinam*

*2.5.10) Garota de Ipanema – Tom Jobim/Vinicius de Moraes – para coro que acompanha e a melodia está com o público*

*2.5.11) Garota de Ipanema – Tom Jobim/ Vinicius de Moraes – para SCTB à cappella.*

*Dentre os arranjos bem humorados existe um que ficou muito marcado: foi da música Pense em Mim, onde ele ironizou os antigos arranjos e o jeito de se cantar no canto coral de uma maneira bem dura, bem cafona. Era uma risada do começo ao fim.*

*E outros mais:*

2.6) Heitor Villa-Lobos – responsável pelos arranjos de música a 2 vozes.

2.7) Damiano Cozzella – Primeiro arranjador a entender a música popular para o coro e fez a *Suíte dos Pescadores* – um arranjo a capella, brilhante; tecnicamente é um pouco difícil e é popular.

2.8) Ricardo Breim – Grande músico e arranjador, teve vários grupos vocais e fez vários arranjos. Um de seus grupos chamava-se “Quintessência”.

### **Roberto Anzai**

*Em geral, muitos compositores de música contemporânea para canto coral acabam ousando nas linhas melódicas e “efeitos” (linhas melódicas muito complexas e dissonâncias entre os naipes), até pela natureza e característica da música contemporânea, o que acaba dificultando e limitando sua execução, lembrando que a maioria dos grupos corais brasileiros são compostos por amadores (amantes da música, mas com pouco ou nenhum conhecimento e vivência musicais). Apesar disso, alguns compositores acabam lidando melhor com a linguagem contemporânea, muitos (talvez) por terem uma experiência vocal e coral maior. Osvaldo Lacerda e Ronaldo Miranda, por exemplo, são compositores que priorizam a linha melódica “cantável”, favorecendo uma compreensão musical do executante.*

### **Samuel Kerr**

*Em minha prática pedagógica, procuro estimular meus alunos a comporem para coro, além de cantarem músicas consagradas do repertório coral.*

*Eu não costumo julgar as obras dos meus alunos, apesar de ajudá-los em aspectos que eu penso que não funcionem para coro. Porém cabe a mim fazer a música soar o melhor possível. Penso que temos que cantar inclusive músicas que podemos não considerar “boas”, pois assim podemos desenvolver nosso critério sobre o que pode ou não ser satisfatório para ser cantado.*

*Extrapolando este aspecto experimental, eu citaria como pessoas que escrevem bem para coro: Silvio Ferraz – que escreve difícil, mas muito bem – Renato Lemos, Gualtieri Beloni. Cito estas pessoas porque escrevem bem para vozes, porque escolhem textos interessantes e porque eles buscam sonoridades que escapam ao convencional. Considero este último aspecto bastante importante: podemos considerar um bom*



*compositor aquele que escreve de forma convencional, mas escrever fora dos padrões que se estabeleceram como favoráveis possibilitará criar um som novo.*

### **Yara Campos**

*O que falta à maioria dos compositores contemporâneos brasileiros que escrevem para coro é a vivência coral e, mais especificamente, o conhecimento do coro brasileiro. A formação acadêmica prepara o compositor ideal, mas completamente distante da realidade dos nossos coros, constituídos em sua maioria por leigos. Acabam surgindo peças inadequadas ou difíceis de soar, indiferentes às aquelas limitações técnicas, musicais e culturais dos nossos grupos. O problema é que existe uma cobrança implícita no meio de música erudita que controla o gesto de compor como um processo de caráter universal. Dessa forma, uma composição não deveria se limitar em seu aspecto criativo, em prol de uma possível simplificação didática. Ou seja, o compositor não poderia limitar sua criatividade em função dos intérpretes. Essa é uma questão polêmica, que deveria ser mais debatida. Um outro problema que atinge não só as composições para coro, mas também todo tipo de produção musical no Brasil, é a carência de uma política editorial, de difusão e distribuição de partituras de compositores brasileiros.*

*Os compositores que têm ou tiveram uma vivência coral - como coralistas ou regentes - e aqueles envolvidos com a educação musical saberão o quê e como escrever para os nossos coros. Gostaria de citar dois nomes como exemplos, respectivamente: Gilberto Mendes e Osvaldo Lacerda. Mas há uma nova geração de regentes corais escrevendo atualmente para seus grupos... E escrevendo bem! Suas obras corais são essencialmente vocais e adequadas aos nossos coros.*

### **Zeca Rodrigues**

*Ela ficou defasada em relação aos grupos corais atuais devido a problemas de região vocal. Anos atrás, o canto era mais impostado e hoje a voz dos cantores dos coros é muito mais "branca" e por isso mesmo tende a utilizar regiões menos agudas.*

*A evolução harmônica da música popular brasileira, influenciada pelo Jazz, também contribuiu para essas mudanças na forma de cantar. Eu penso que seja inviável se interpretar um arranjo repleto de acordes com sétimas, nonas, etc., com um som de voz impostado. É necessário que haja uma leveza para se fazer esse tipo de harmonia mais sofisticada.*

*Gosto de algumas composições de Ronaldo Miranda, como Belo Belo, ou de Mário Ficarelli (Noturno), ou Antônio Guerreiro (Tutu Marambá).*

### **3. Você acha importante incluir outro tipo de música além da MPB no repertório de seus grupos?**

#### **André Protásio**

*Às vezes sim, às vezes não.*

*Por quê? Às vezes sim porque é importante trabalhar sonoridades diferentes com o mesmo grupo. Faz parte do processo de "educação musical" dos cantores. Trabalhar um repertório eclético leva o grupo a expandir os conceitos de interpretação e os recursos da técnica vocal.*

*Às vezes não, porque também acho interessante ter uma proposta de repertório. Nem sempre isto é possível, mas trabalhar um estilo, uma idéia, um conceito, pode reunir os cantores e levar o grupo a um amadurecimento daquela sonoridade ou idéia específica. O Equale, por exemplo, está no seu segundo CD, só com músicas de Milton Nascimento e é muito interessante ver a reação dos cantores, mudando de estilo, conhecendo profundamente o repertório e se apropriando daquela linguagem.*

#### **Eduardo Fernandes**

*Acho que depende um pouco da situação. Nos meus coros mais iniciantes, procuro na maior parte das vezes fazer um repertório de estilos variados, para que os cantores tenham contato com vários tipos de produções corais. Nos coros mais avançados (tecnicamente), escolho o repertório em função de um projeto estético, que tanto pode ter só MPB, como ter MPB e outros estilos ou não ter nada de MPB. Sei que num certo sentido isto pode parecer um contra-senso, pois o coro mais iniciante está menos preparado para cantar vários estilos, mas neste momento dou ênfase à ampliação de horizontes musicais dos cantores.*

*Sandra, não sei se vem ao caso, mas vou me estender um pouco na resposta.*

*Acho que existem dois problemas que gostaria de abordar na questão do repertório de MPB. O primeiro é um certo preconceito dos regentes com relação a este repertório, elegendo-o apenas para ser o momento de "levantar" a platéia ou de agradar ao coro. Algo do tipo "vocês cantam direitinho as peças que eu quero fazer e a gente canta a música que vocês querem no final". Acho isto de uma pobreza muito grande, porque a*



*MPB tem um valor estético muito alto na minha opinião, e temos arranjos maravilhosos que têm tanto ou mais exigências técnicas do qualquer outro tipo de repertório.*

*O outro problema (ou o outro lado) reside no fato de que existem coros que só fazem MPB, com arranjos de qualidade muito duvidosa, muitas vezes com “aquele” acompanhamento de teclado que não tem nenhuma relação com a estética da música.*

*Acho esta prática péssima.*

*Acho sinceramente que você pode fazer um repertório só de arranjos de MPB que tenha um valor estético-cultural e técnico musical de valor igual ou superior a um repertório de peças escritas originalmente para coro. Na verdade eu acho que um arranjo é (pode ser) uma peça originalmente escrita para coro. Pelo menos eu vejo assim.*

### **Glória Calvente**

*Peço licença aqui para responder aos dois itens 3 e 4 em conjunto, pois, no meu caso, estas respostas são complementares.*

*Sim, acho fundamental incluir outro tipo de música além da MPB no repertório de grupos corais. Já mencionei de algum modo este assunto nas duas respostas anteriores. O domínio de uma linguagem vem na medida de um aprofundamento progressivo de seus aspectos mais diversificados. Quando tocamos/cantamos apenas um tipo de música, estamos fazendo uma opção por desenvolver apenas aqueles aspectos melódicos/harmônicos e ritmos ali presentes. Se estivermos falando de um grupo profissional especializado neste ou naquele tipo de música, isso significará apenas uma opção profissional, de mercado. Teoricamente, aqueles músicos/cantores prepararam-se anteriormente a este momento de opção... todos os profissionais fazem opções, não há questão alguma quanto a isso. Mas, se trabalhamos com grupos amadores, acumulamos as funções de direção musical com a de educação musical (aliás, dado este muito importante, esquecido ou desconsiderado por muitos regentes). E, se temos a função de educadores naquele momento, a questão “universalizante” da linguagem musical precisa assumir sua real dimensão dentro das perspectivas educacionais da linguagem musical. Essa também não é, de modo algum, uma crítica àqueles que só trabalham com música popular. Essa foi uma importante lição que tive em meu trabalho – um bom músico tem, em geral, muitas e diversificadas referências – todas aquelas influências, somadas e devidamente processadas, vão ser decisivas na construção de sua personalidade musical, por seu desempenho e por suas opções profissionais. Em minha vivência com coros amadores, comunitários ou não, cada peça*

*contribuiu para uma nova etapa de maturação da sonoridade daquele grupo. O exemplo mais radical é o Coral Altivoz/UERJ, considerado atualmente como um grupo referencial na atual produção coral brasileira, mas que no passado não muito distante tinha todas as dificuldades de qualquer grupo coral brasileiro iniciante. O repertório foi a chave para o amadurecimento musical deste trabalho. Cada peça foi pensada como o instrumento para mais uma etapa qualitativa. E a diversidade, neste caso, foi absolutamente intencional.*

*Portanto, a resposta à questão 4 está também colocada. Não, não acho que a prática exclusiva de repertório de música popular seja interessante para os coros. Ao contrário, creio que é muito importante que grupos corais possam viver muitas experiências estéticas distintas (aliás, todos os músicos deveriam viver experiências estéticas distintas!) Muitas vezes, o coro se envolve surpreendentemente com uma determinada peça, e, a partir desta paixão, vence dificuldades. A música “fala” de modo profundo às pessoas, e seu contato com a diversidade musical cria, muitas vezes, uma fascinante “caixinha de surpresas”. E os resultados desta relação, se construídos solidamente dentro de bons princípios didáticos e pedagógicos, são facilmente apreendidos e transferíveis para outras situações, como em qualquer processo educacional. Além da sonoridade, a questão da percepção harmônica e rítmica, em minha opinião, desenvolve-se de modo muito eficaz desta forma. Sabemos que algumas densidades harmônicas não serão encontradas em músicas populares, do mesmo modo que sabemos que algumas densidades rítmicas jamais serão encontradas em peças denominadas eruditas. Assim, esse trânsito entre uma coisa e outra só pode trazer benefícios e crescimento para os músicos. Essa é uma idéia importante, e, lamentavelmente, ainda não muito compreendida e colocada em prática pelos músicos em geral... Mas venho apostando pessoalmente nela há muitos anos... e os resultados são os melhores possíveis!*

### **Regina Lucatto**

*Quando eu começava um grupo, achava que era necessário se cantar renascença ou uma missa. Mas a realidade de hoje é que só os grupos profissionais é que se dão ao luxo e ao prazer de cantar canções que não da MPB.*

*Hoje em dia os grupos não têm condições de sobreviver se não fizerem um repertório baseado na MPB. Uma canção ou outra, como por exemplo, um spiritual, pode ficar*



*bem ao repertório como uma situação extra, cantar numa igreja, ou em locais mais formais.*

*Agora, se o grupo tiver condições de fazer outros tipos de música, é sempre bom para a mente, para os ouvidos, para se entender o universo sonoro do canto coral.*

### **Roberto Anzai**

*Acredito que o canto coral tem uma importância muito grande na formação musical de qualquer pessoa, possibilitando conhecer vários estilos e formas musicais. Pensando nisso, gosto de incluir no repertório dos grupos além da MPB, repertório escrito originalmente para canto coral (principalmente pela melhora na emissão vocal e no resultado vocal de um modo geral, pois são peças que foram "pensadas" para coro). Um repertório que abrange peças medievais, renascentistas, enfim, peças dos principais períodos da história da música (originais para a formação coral e sempre atento às condições do grupo no momento).*

### **Samuel Kerr**

*Acho que para a formação de um músico é fundamental cantar e exercitar obras do repertório coral universal. Em minha formação musical tive a oportunidade de cantar obras que nunca mais cantei novamente, ou que cantei poucas vezes posteriormente. Obras que me fizeram crescer muito como músico como, por exemplo: a Missa Solemnis de Beethoven, Te Deum de Dvorák, várias missas de Haydn. Mesmo que como regente você só faça música popular brasileira, é necessário conhecer outro tipo de repertório que não só esta música. Inclusive vai acontecer no coro que você dirige um momento em que é possível cantar um repertório diferente e que você aprendeu a amar. Mas é preciso ter clareza que o que será feito é uma releitura e não a obra em si. É preciso que o regente esteja preparado para orientar o grupo que dirige em repertórios diversificados.*

### **Yara Campos**

*Sim. Há um vasto território coral a ser explorado. São mais de cinco séculos de literatura coral. É importante do ponto de vista técnico da voz e da educação musical realizar obras de outros períodos da história da música. É preciso não subestimar a capacidade de compreensão de músicas provenientes de outras culturas e épocas. O único bloqueio que pode impedir a inclusão desse repertório coral tradicional (vou*

evitar utilizar a palavra "erudito", pois boa parte da música chamada "erudita" era "popular" na época de sua criação) é a falta de preparo de regentes corais, que desconhecem repertório coral e se refugiam exclusivamente nos arranjos de música popular brasileira e estrangeira. Por exemplo, no período do Renascimento, há opções de repertório para todo tipo de formação de vozes e nível técnico de coro. Mas é preciso pesquisar, estudar a pronúncia correta do texto e entender seu significado! Mas, cuidado: é preciso saber o que soará bem, para não cair naquele velho problema de o regente escolher uma obra para si mesmo e para sua própria satisfação como regente, sem se preocupar com o seu grupo...

### **Zeca Rodrigues**

*Acho que nós devemos incluir qualquer tipo de música no repertório ou mesmo montar vários repertórios. Isso pelo fato de que quanto mais estilos, linguagens e tipos de música, melhor para nossa vivência musical. É enriquecedor experimentarmos cantar um tango, uma cueca, uma canção folclórica russa, etc. Todavia é interessante ouvirmos previamente como ela é originalmente executada para se evitar grandes distorções.*

- 4. Você acredita que só a utilização de arranjos escritos sobre temas brasileiros é capaz de suprir as necessidades técnicas e musicais de um grupo coral? Por quê?**

### **André Protásio**

*Se entendermos que "suprir as necessidades técnicas e musicais" é ser capaz de cantar bem vários estilos, é claro que não. A técnica vocal e a interpretação de um negro spiritual, de um moteto de Bach ou de um ponto de Oxum são absolutamente diferentes e todos estes estilos têm sua sonoridade específica. O que eu acho mais importante é que o grupo tenha uma proposta e busque ferramentas para cumpri-la.*

### **Eduardo Fernandes**

*Em primeiro lugar precisamos definir o que seriam estas necessidades técnicas e musicais de um Grupo coral. Então vamos lá:*

- a) Harmonicamente – Sim.*
- b) Ritmicamente – Sim.*



- c) *Melodicamente* – Sim.
- d) *Qualidade Literária* – Sim.
- e) *Texturas (contraponto / homofonia / melodia acompanhada / tema e variação / etc...)* – Sim.
- f) *Técnica vocal (tessitura / vogais / consoantes / qualidade sonora / ...)* – Sim.
- g) *Estilo* – Sim.

*É claro que existem particularidades de determinados estilos, que não estão presentes normalmente num arranjo de MPB. Você não trabalha em MPB terminações de consoantes como numa peça escrita em alemão. Da mesma forma que você não vai encontrar numa renascença uma harmonia tão sofisticada quanto um bom arranjo sobre uma peça do Tom Jobim (Gesualdo, como sempre, à parte). Acredito que só fazer MPB pode ser menos limitante inclusive do que fazer, por exemplo, só um outro determinado estilo, em função da grande variedade de estilos dos arranjadores brasileiros e da variedade de gêneros da MPB. Um arranjo do Roberto Rodrigues, por exemplo, tem um contraponto digno de um madrigal renascentista, coisa que já não acontece com os arranjos do André Protásio, onde a harmonia e o apego ao estilo original (swing) da música são muito evidentes. Em termos de enriquecimento musical, a vivência de estilos variados é muito mais interessante do que a execução de apenas um único modelo, seja ele qual for.*

### **Regina Lucatto**

*Claro que sim, porque os bons arranjos brasileiros, para a música brasileira, são difíceis, principalmente pela rítmica brasileira. O sotaque brasileiro tem que estar nos arranjos e isto faz com que eles se tornem tecnicamente complicados, muitas vezes mais que uma renascença. E outra dificuldade que encontramos é a ressonância, que não deve ser fechada, porém, não é na garganta. Na verdade é um campo muito novo na vida coral. E acho que cada grupo deve ir até onde sua condição técnica permita que ele vá. Ou seja, você faz o seu repertório de acordo com a capacidade do grupo.*

### **Roberto Anzai**

*A menos que se utilizem arranjos vocais muito bem elaborados (respeitando tessituras, encadeamentos harmônicos, linhas melódicas elaboradas em todos os naipes, entre outros aspectos), acredito que um coro tem seu desenvolvimento técnico e musical limitado. Outro aspecto importante a se observar é a questão da língua portuguesa, ou*

*a língua brasileira que é uma forma única de emissão, diferente de outra língua qualquer. Se quisermos cantar em brasileiro, precisamos estar atentos às técnicas vocais que os grupos corais utilizam.*

### **Samuel Kerr**

*Detesto a palavra técnica jogada, sem contexto. Entendo como técnica uma coleção de procedimentos adquiridos por alguém. Cada pessoa vai ter a sua técnica própria adquirida pela sua experiência pessoal.*

*Acho que ao se cantar música popular brasileira em coro, estamos descobrindo uma técnica de se cantar esta música em coro, pois ainda não existe uma técnica para isto. Quem estava em busca de formalizar isto foi Marcos Leite, e que se foi talvez antes de concluir, mas deixou textos escritos a respeito e arranjos exemplares.*

*Penso que cantar só música brasileira resolve, sim, as questões musicais, dependendo de como o regente encara isto e se sabe aonde quer chegar com isto.*

### **Yara Campos**

*Isso depende da linha de trabalho adotada por cada grupo coral e do que se entenda por arranjo. É difícil generalizar. Acho que parte dessa resposta já está contida na questão anterior. Se olharmos o lado educativo da prática coral, o coro brasileiro representaria uma alternativa de escola de música informal. Nesse aspecto deveria, portanto, propiciar ou provocar nos seus coralistas o contato com "novas" informações sonoras, mesmo que o "novo" signifique o "antigo" (como a interpretação de peças renascentistas), ou se refira a sonoridades menos conhecidas (a produção musical de outras culturas). Como idéia geral, porém, penso que tudo o que restringe, que delimita um campo com muita precisão pode correr o risco de estagnar ou impedir um crescimento natural. Por isso, defendo um repertório multicultural, mesmo acreditando na capacidade técnica do arranjo, que atende as necessidades musicais de um grupo e é capaz de conduzi-lo gradativamente a um aperfeiçoamento técnico.*

### **Zeca Rodrigues**

*Isso vai depender muito do material a ser usado, desde a qualidade das composições até o nível de elaboração dos arranjos feitos sobre as mesmas. Já existe bastante material e cabe ao regente pesquisar as peças certas para cada necessidade técnica ou musical que deseje trabalhar com seu grupo. Eu também penso que a capacidade do*



*diretor do grupo seja fundamental no que diz respeito a estar preparado em termos técnicos para o trabalho.*

## 5. Quais os seus critérios para a escolha de uma música para fazer arranjo?

### André Protásio

*Para se escolher uma música é preciso conhecê-la: harmonia, ritmo, melodia, letra da música, outros trabalhos do mesmo autor, etc. Quanto mais informações você tiver da música, mais idéias para um arranjo.*

### Eduardo Fernandes

*Em função do repertório que estou fazendo em algum coro (critério estético), ou porque tem uma música que não me sai da cabeça.*

### Glória Calvente

*Boa pergunta... nunca tinha pensado sobre isso antes. O gosto pessoal talvez seja o primeiro critério, pois minha história como arranjadora começou de meu desejo pessoal de “vestir” músicas de que gostava de modo a poderem ser executadas por grupos vocais, sempre com um toque “personal” (que foi o começo de minha carreira como arranjadora profissional, a partir da segunda metade da década de 80) . Fiz algumas coisas por encomenda desde então, não muito... Se o arranjo vem por encomenda, a idéia do “toque personal” fica obviamente mais forte, talvez como uma compensação pela impossibilidade de ter atuado prioritariamente naquela escolha...*

*Creio que um outro critério importante seja que a música ofereça um bom material harmônico e melódico para viabilizar o arranjo vocal. Músicas muito grandes, com uma única parte, podem ser um tanto áridas para um arranjo vocal. Músicas com uma harmonia simples demais sem algum trabalho de rearmonização talvez se tornem pouco animadoras... Às vezes, esse trabalho de rearmonização pode ser substituído por uma proposta mais rítmica e os problemas anteriores podem estar resolvidos... Músicas que dependam demais do arranjo instrumental de sua gravação original podem também trazer problemas. Por isso, pessoalmente prefiro músicas que trazem bons elementos melódicos, harmônicos e rítmicos dentro da perspectiva de minha vivência musical.*

*Acrescentaria ainda que uma boa mensagem também pode ajudar. Uma letra interessante, consistente, pode por si só dar muitas idéias ao arranjador, e basear todo*

*o processo criativo do arranjo. Quando escolho músicas para arranjar por meu gosto, em geral tendo a seguir na direção de boas letras.*

### **Regina Lucatto**

*Uma música é escolhida principalmente por sua beleza. O grupo tem que gostar da música, antes de se começar a fazer o arranjo. Mostrar a música ao grupo é essencial para o prazer do grupo, afinal, é ele que canta.*

*Falo isto dentro de um critério musical no qual não existam no grupo cantores profissionais, e sim engenheiros, psicólogos, arquitetos, etc.*

### **Roberto Anzai**

*Em geral, utilizo dois critérios para a escolha do repertório para arranjos:*

*O critério inicial é o que o grupo necessita dentro de um roteiro elaborado ou programa a ser cumprido (em geral sugerido pelos próprios cantores).*

*O segundo critério é o que acredito ser importante para o desenvolvimento do grupo: músicas com linhas melódicas mais elaboradas, músicas que exijam uma precisão rítmica, textos mais complexos, etc., enfim, músicas que estimulem o desenvolvimento vocal e musical do grupo.*

### **Samuel Kerr**

*Eu sempre procuro uma música que tenha caráter de canção. Agradam-me mais do que coisas muito rítmicas. Porém sempre me lembro de um conselho sábio de um grande artista, homem de teatro, que não era da área musical, chamado Ademar Guerra e que me dizia: “Samuel, escolha uma música que você não acha que dê para escrever para coro, e é aí que você vai achar o caminho”. Também me lembro do Flávio Império (Arquiteto), com que estudei no ginásio, e ele me dizia: “Samuel, larga este estudo e viaja o mundo em busca do teu som”.*

*Mas, quando posso escolher, escolho a canção, e tendo em vista aquela que me permite criar mais eventos paralelos, que me permite criar “prateleiras”, que me permite fazer citações. Ou seja, escolho a canção que me permita utilizar os procedimentos de arranjo de que gosto de utilizar na elaboração dele.*



### Yara Campos

*São vários. O primeiro deles é que a canção escolhida represente uma verdade para mim e para o grupo, isto é, que haja uma identificação de valores. Geralmente, em MPB prefiro elaborar arranjos de canções que não estejam na moda, evitando a influência de um referencial sonoro completamente diferente em relação aos meios e recursos utilizados: música de estúdio, com vários timbres e amplificada, em contraposição à música acústica, com um só timbre: a voz. Além disso, tenho que perceber na canção um potencial de desenvolvimento e entrelaçamento das linhas das vozes. A harmonia, a melodia principal, o ritmo, a métrica, a letra, o conteúdo textual, tudo isso deve sugerir de antemão idéias para a confecção do arranjo. Luiz Tatit é autor de um belo e singular trabalho de análise sobre a canção popular brasileira: "O Cancionista: Composição de Canções no Brasil". Ele estuda os elementos temáticos, figurativos e passionais de algumas canções e autores selecionados por ele para uma análise, integrando a lingüística e a música.*

### Zeca Rodrigues

*Basicamente tem que ser uma música de que eu goste. Quando eu já conheço a melodia, em geral, fica muito mais fácil para arranjar, só que quando é uma encomenda não dá para escolher. Ai então eu procuro saber quais são as características do grupo que vai executar, que tipo de estrutura o regente quer explorar, etc. Acho que, dependendo do arranjo, qualquer música pode funcionar, mas algumas sempre terão melhor resultado que outras devido a características rítmicas e melódicas presentes nas mesmas.*

**6. Como se desenvolve o seu processo de trabalho na confecção do arranjo? É possível descrever seu "método"?**

### André Protásio

- 1) Para quem é este arranjo? Qual a formação do grupo, tessitura vocal, peças que o grupo executa com facilidade ou com muita dificuldade, etc...Quanto mais informação, melhor.*
- 2) O segundo passo é se a música escolhida tem a ver com o trabalho deste grupo, se está coerente com o estilo e com o nível musical dos cantores.*
- 3) Depois vem o conhecimento da música citado na pergunta acima.*

- 4) *Definição da tonalidade. Quais os cantores ou naipes que estarão fazendo a melodia em qual parte da música. Se haverá a necessidade de modulação, etc...*
- 5) *A partir daí, surgem as idéias de que texturas (solis, cama harmônica, acompanhamento rítmico, contracantos, etc.) vão ser usadas nas diferentes partes da música. É claro que a escolha das texturas é sempre em função da forma geral da música, ou seja, introdução, pontes, pontos de maior e menor intensidade, repousos, clímax da música, etc. Normalmente eu anoto estas idéias na letra da música, que muitas vezes é a guia deste processo.*
- 6) *Escrever uma grade da harmonia e melodia da música toda e escrever o arranjo. É claro que muitas idéias podem mudar ou serem acrescentadas no decorrer deste último estágio, mas acredito que com esta organização prévia o papel não fica mais em branco. O arranjo vai sendo escrito em cima de uma forma bem estruturada.*

### **Eduardo Fernandes**

*Atualmente tenho um método que foi apreendido. No começo eu fazia os arranjos de maneira "selvagem", ia tocando a música no piano e vendo se vinha alguma idéia para um baixo ou para um acompanhamento rítmico etc...*

*De uns tempos para cá o método consiste numa planificação do arranjo antes de começar a escrever. Depois de ter a harmonia original da canção e de ter escrito a sua melodia, defino em quais vozes vai estar esta melodia e em quais seções da música. Escolho uma tonalidade que seja favorável para as vozes que vão fazer estes temas. A partir daí crio um boneco da partitura com os compassos em branco e os temas já escritos nas vozes que escolhi. Defino também o tipo de textura que vou usar para cada seção, melodia acompanhada, harmonia em bloco (chamo isto de homofonia ou homorritmia, mas na música popular o pessoal chama homofonia de outra coisa), contraponto rítmico etc... A partir de então começa o preenchimento dos espaços vazios. Este método foi "chupado" de conversas com o Roberto Rodrigues e com o André Protásio.*

### **Glória Calvente**

*Gosto muito de rearmenizar todas as músicas que vou arranjar. É quase uma mania. Não por considerar que possa fazer harmonias sempre melhores que as originais, mas porque a rearmenização pode me facilitar a variar algumas secções, e essas variações, muitas vezes, auxiliam no desenvolvimento do arranjo. Então, diria a você que a*



*primeira providência é “apoderar-me” daquela música – tocar muitas vezes, cantar, experimentar acordes, experimentar “levadas”... até ela ficar de um jeito “meu”. Não sou pianista. Esta primeira etapa é normalmente desenvolvida com o violão, que é de fato o meu instrumento. Posteriormente, quando quiser desenvolver o arranjo, e especialmente a harmonia, vou transportar os acordes para o piano, instrumento que facilita muito mais a visualização dos “voicings” e inversões mais interessantes. Esse é um momento de grande paciência, pois posso ser muito lerda no piano. Mas a vontade de realizar cria o impulso para que eu possa sobreviver a esse momento ... (!!!!)*

*Algumas vezes, a decisão sobre a tonalidade do arranjo vem imediatamente. Outras vezes, posso eventualmente decidir que aquele tom não é interessante para organizar a disposição da melodia entre os naipes. Sempre tento que as melodias da música possam passar para todos os naipes, embora nem sempre consiga. Essa, então, poderia ser considerada uma segunda etapa – a decisão sobre a tonalidade e a disposição das melodias entre os naipes.*

*A terceira etapa seria a disposição da linha do baixo, que normalmente introduz no arranjo a questão rítmica – a “levada” ou o “groove”. Como a primeira etapa define já algumas idéias, essa terceira fase aprofunda, portanto, a pesquisa iniciada em meus primeiros contatos com a música.*

*A partir daí, vou organizando a harmonia entre os naipes que não estão com a melodia. O aspecto rítmico já está presente neste momento, e esta disposição forçosamente terá conexão com a linha do baixo. Neste momento, o trabalho é realizado diretamente no piano. Esse é outro momento de grande compreensão de minhas dificuldades como pianista... Algumas vezes escrevo sem tocar... mas sempre testarei no piano antes de decidir sobre qualquer condução de voz.*

*Cada uma dessas etapas não é desenvolvida verticalmente em toda a música antes de passar para a etapa seguinte. A maior parte das vezes, trabalho por secções. A definição das primeiras secções abre caminho para o vislumbre das seguintes.*

*A última etapa seria a preparação da partitura definitiva. Esse momento também funciona como uma revisão de tudo que foi feito. Muitas coisas podem ser modificadas aqui, se achar necessário.*



### **Regina Lucatto**

*Bem, tenho que ter um papel musical pautado, lápis e borracha, e penso em quem irá fazer o tema. Por exemplo, quero começar com tenores, depois passar para contraltos e ir para sopranos.*

*Faço uma introdução que conduza ao início da música como se fosse instrumental, com pa ra ra ra... e escrevo o tema na linha dos tenores, passo para contralto e depois vou para soprano. Escrevo a cifra em cima de cada compasso no canto esquerdo, numero os compassos e a arquitetura está pronta. Falta o recheio, o arranjo, a idéia. Isto é que é difícil. Depois de escrita a melodia, coloco notas importantes ao acorde, como por exemplo a 3ª (terça maior ou menor) e outras dissonâncias que são notas que dão características às músicas, principalmente da MPB. Por exemplo, o meu coro "Yellow Cake", da Eletronuclear é um grupo com 4 sopranos, 3 contraltos e 3 tenores. Não tem barítonos, tampouco baixos, então tenho um grupo instrumental que os acompanha e que preenche o som grave. Este instrumental é piano (ou teclado), bateria ou percussão, sopros (sax alto, sax soprano, flauta, flautim) e um contrabaixo acústico.*

### **Roberto Anzai**

*Na medida do possível eu procuro distribuir a melodia em TODOS os naipes (arranjo "democrático").*

*Na elaboração do arranjo, procuro evitar saltos melódicos exagerados, procuro deixar todas as linhas dos naipes o mais "cantáveis" possível.*

*Harmonicamente, procuro preencher ao máximo os acordes, isto é, tento evitar ao máximo o dobramento de alguma nota.*

*Procuro pensar em cada naipe, suas facilidades ou dificuldades técnicas. Enfim, quando elaboro um arranjo, penso exatamente como ele deve e pode soar em cada grupo.*

### **Samuel Kerr**

*Sigo primeiramente um conselho de Alice Parker: cante muito a canção, inebrie-se com ela. Outro procedimento que realizo (e que também é uma indicação dela), colocar no alto de um papel pautado a melodia e escrever todas as imitações, todos os contrapontos que forem possíveis a partir dela. É quase um delírio, mas é muito divertido e, além disso, você ganha muita prática nisso e quando se depara com a próxima melodia já consegue imaginar o que é possível realizar com ela. Cânones, pedais, células que se repetem surgem daí e utilizo muito em meus arranjos. Às vezes,*



*os cantores até se cansam disso, mas se ouvirem o arranjo no todo, vão perceber que aquilo funciona bem. Outro aspecto importante é a análise da tessitura da canção e escolher a distribuição da melodia pelas vozes a partir disso. Daí preencho os “espaços vazios” utilizando elementos da própria melodia. Na minha opinião, a melodia principal já contém o arranjo e o mais importante é que a condução vocal seja melódica, que os saltos sejam fáceis de realizar. Por mais complexo que o arranjo possa soar no todo, se estiver resolvido na horizontal, ele estará resolvido. Privilegio, portanto, o contraponto. Também considero qual o material vocal que tenho a disposição. Escrever o possível, a partir do disponível, esta para mim é a regra.*

### **Yara Campos**

*Em primeiro lugar, não se pode querer imitar a canção original... Isso seria impossível, pois - como já mencionei no parágrafo anterior - o meio sonoro é outro, completamente diferente da referência que chega até nós através dos discos ou veiculada nos meios de comunicação. Por esse motivo, meu primeiro passo é romper com o referencial de origem. Daí, segue-se uma decomposição dos elementos musicais e lingüísticos da canção e isolamento do material essencial. A partir desse momento, sucedem as etapas de reorganização daqueles elementos, recomposição e recriação do material sonoro. Em resumo: numa primeira etapa, fragmento (ou destruo); numa segunda etapa, seleciono alguns elementos e esboço idéias; na terceira etapa, desenvolvo e reconstruo a canção, de acordo com parâmetros bem claros (formação das vozes, objetivos técnicos, didáticos, etc.)*

*Quando escrevo um arranjo, minha intenção não é fazer com que o resultado soe parecido com a versão original, e tampouco meu objetivo é fazer com que fique diferente... Simplesmente busco escrever arranjos (quase sempre a capella) que soem em conjunto coral, mesmo que seja preciso modificar bastante. Vejo o arranjo como uma recriação. Pergunto a mim mesma: o que quer dizer essa canção para mim? E o que eu quero dizer com esse arranjo? A consequência disso é que para cada música eu tento encontrar uma solução específica de desenvolvimento e tratamento das vozes.*

*Embora cada novo arranjo signifique para mim uma nova busca de procedimentos, num sentido bem geral posso dizer que:*

*a) gosto de explorar a continuidade sonora, mais do que a fragmentação (mais sons longos do que curtos)*

- b) priorizo a condução das linhas melódicas em relação às progressões harmônicas; ou seja, meus arranjos "são mais deitados do que de pé", mais horizontais do que verticais; utilizo com frequência imitação entre as vozes*
- c) procuro atribuir a linha principal não só ao soprano, mas também às outras vozes*
- d) utilizo a letra da canção como elemento musical construtivo e tomo muito cuidado com o resultado da sobreposição das vozes*
- e) costumo incluir ambientações, citações de obras ou temas de compositores de música erudita, às vezes brincadeiras ou mensagens subliminares (códigos compreendidos somente pelo próprio grupo, por exemplo)*
- f) evito escrever na região aguda ou extrema das vozes, priorizando uma tessitura própria de vozes médias*
- g) na elaboração de um arranjo, considero previamente os aspectos da técnica vocal, como a respiração*
- h) quem não está com a linha principal deve ter um tratamento melódico; busco escrever linhas vocais, mais do que instrumentais de acompanhamento (mas isso depende também da música em questão)*
- i) ao elaborar um arranjo, considero o tipo de vozes para as quais estou escrevendo, procurando explorar suas potencialidades, suas capacidades expressivas e características timbrísticas e adequar-me às suas limitações.*

### **Zeca Rodrigues**

*Inicialmente é preciso organizar a forma do arranjo no sentido de decidir quantas repetições serão feitas e quais vozes farão os solos. A partir daí é escolhida a tonalidade ideal ou as tonalidades (você pode fazer modulações em determinados trechos). Depois disso o arranjo pode começar a ser elaborado a partir de qualquer trecho (parte A, refrão, etc.), não dependendo de uma ordem pré-determinada. A introdução, por exemplo, pode ser a última coisa a ser feita.*

### **7. Que aspectos você apontaria como fundamentalmente presentes em um arranjo coral?**

### **André Protásio**

*Eu acho que os mesmos de qualquer música boa. Dois aspectos que eu gosto de frisar nas aulas de arranjo são a clareza e a forma. Acredito que se você tem, por exemplo, as*



*melodias entre os naipes bem equilibradas, as funções de cada naipe bem definidas, a harmonia bem estruturada, já temos um bom caminho para clareza deste arranjo, pra sua definição. Se você juntar estas características com uma forma bem planejada, variando as texturas e construindo sonoridades diferentes, com certeza você terá um bom arranjo. Acho que é o mesmo processo de uma boa composição.*

### **Eduardo Fernandes**

*Acredito que uma das principais características que um arranjo deve ter é uma boa adequação ao coro em que ele vai ser cantado. Acho que é isto que faz toda a diferença, ou seja, não é uma característica intrínseca do arranjo, mas como as características dele se relacionam com o grupo que vai executar o arranjo.*

*Além disto, penso que um arranjo deve ter algumas coisas para que funcione: respeitar as tessituras vocais (embora isto varie de grupo para grupo), ter uma condução harmônica bem executada (de preferência com alguma relação com a harmonia original da canção), ter melodias "cantáveis" para os naipes (condução de vozes).*

*Acho interessante também uma certa variação dos naipes que vão ficar com a melodia, não deixar num naipe só. Também acho muito importante a silabação, os fonemas que são colocados para "acompanhar" a melodia principal, assim como os ritmos complementares a esta melodia principal.*

*Outra coisa importante é uma relação entre o que diz o texto da canção e a maneira que se escreve o arranjo, ou seja, procurar realçar o que está sendo dito na poesia com recursos musicais.*

### **Glória Calvente**

*Creio que a primeira característica fundamental de um bom arranjo é que ele seja bem escrito. Como essa colocação embute vários detalhes, enumero-os abaixo:*

- a) Bons encadeamentos harmônicos*
- b) Boas conduções para todas as vozes - manutenção de vozes comuns a cada acorde, intervalos didáticos para o canto, de modo que todas as vozes, da melodia ou não, sejam agradáveis e instigantes para quem está cantando. Ao mesmo tempo, a boa condução das vozes viabiliza boas soluções texturais e sua conveniente execução.*
- c) Tessituras viáveis e condizentes com a estética da peça em questão*
- d) Preservação dos elementos estéticos característicos da peça em questão*

e) *Esclarecimentos adequados sobre a forma da música (no caso de muitos retornos, repetições, introdução e final, etc...)*

f) *Grafia que facilite a leitura por parte de regentes e cantores*

### **Regina Lucatto**

*É importante você conseguir fazer o que você quer com aquilo que o grupo possa vir a fazer. Então o aspecto rítmico deve ser bem ressaltado, principalmente nos contracantos, onde a melodia não aparece. Isso ajuda a fluência da música.*

*Toda vez que aparece um final de uma frase, é importante o outro naipe acabar bem junto, ou "costurar" com uma frase musical que vá pelo menos até a metade da outra frase, que pode ser um "la ra la ia", um "pa ra pa pá", ou um "ô", que é mais difícil.*

*Este aspecto se define no momento em que você sabe se a música terá acompanhamento instrumental ou não.*

*Outro aspecto: ressaltar a letra de maneira adequada para que não fique cafona, agressiva ou boba quando você ouve.*

*Outro aspecto é a repetição: É importante você repetir com uma variação de interpretação, ou uma variação melódica, ou rítmica. Ou então, não repetir.*

### **Roberto Anzai**

*Eu sempre acreditei que um arranjo só tem função se o grupo ao qual ele foi destinado se sentir bem cantando a peça arranjada. Isto é, a "cantabilidade" (será que essa palavra existe?) das linhas melódicas que são compostas para o arranjo devem possuir uma boa condução melódica (melodias gostosas de se cantar), ser confortáveis para os naipes (é claro que uma dificuldade apresentada sempre é bem-vinda, pois o grupo cresce toda vez que a supera) e, principalmente, mostrar um resultado harmônico minimamente satisfatório quando executado.*

- *O texto (a prosódia) deve fazer sentido para cada naipe.*
- *Sempre que possível, um bom arranjo deve funcionar BEM a capella, independentemente de houver parte escrita para o acompanhamento, que considero a quinta voz (no caso de SATB + piano).*
- *Se possível, a melodia original deveria percorrer TODAS as vozes, estimulando o coro todo a cantar melodias e acompanhamentos nos arranjos.*
- *Quando houver trechos em uníssono, ele deve ser justificado pela densidade e/ou efeito que a música precisa transmitir.*



- Quando houver trechos com divisão entre os naipes, deve ser respeitada a "cantabilidade" de cada linha melódica.
- De modo geral, não deve faltar no arranjo o BOM SENSO do arranjador em escrever para o grupo possível (a realidade do coro).

### **Samuel Kerr**

*A melodia; o amor e o respeito por ela. Você pode até esconder a melodia em um dado momento, mas foi ela que proporcionou tudo. Escrever de forma simples e sucinta é fundamental. E também que todas as outras vozes que não estão cantando a melodia principal, tenham o mesmo interesse melódico. A harmonia deve surgir a partir da condução melódica.*

### **Yara Campos**

*Não sei se entendi bem a sua pergunta. Muita coisa pode ser observada e analisada em todo arranjo coral: a progressão harmônica, dissonâncias e consonâncias, a condução e extensão das vozes, como se dá a colocação da letra e a relação texto-música, o nível de dificuldade técnica vocal e musical, como o canto principal se distribui nas diversas vozes, grau de deformação em relação à versão original... Após um levantamento desses dados, analisar sua coerência interna e compreender como esses componentes se articulam entre si. Mais um aspecto a ser considerado: soa? Por que soa e por que não soa?*

### **Zeca Rodrigues**

*Basicamente eu gosto que seja um arranjo agradável de se cantar. Para isso, é necessário que ele tenha sido feito numa região vocal ideal para o grupo e dentro de limites técnicos e musicais desse grupo. Mas, às vezes, é importante que haja pelo menos um aspecto desafiador para esses cantores, como, por exemplo, uma elaboração harmônica maior do que eles costumam cantar, ou um ritmo mais qualterado ou sincopado, um solo, melodias mais radicais, etc. Mas nunca tudo isso ao mesmo tempo, pelo menos com um grupo pouco experimentado ou pouco musical. Todos os parâmetros precisam, se possível, ser trabalhados para que se contribua para a evolução musical das pessoas e, por conseguinte, do trabalho.*

**8. Você tem a preocupação em desenvolver procedimentos de educação musical com seu coro? Nesse caso, que tipo de relação você faria entre seus arranjos e educação musical?**

**André Protásio**

*Todo o diretor musical ou regente é um educador musical. Em coros de diferentes níveis eu normalmente faço exercícios preparatórios no aquecimento do grupo visando o arranjo que será trabalhado ou mesmo uma melhoria na percepção rítmica e harmônica dos cantores. Quanto à relação dos meus arranjos com a educação musical confesso que não entendi qual é o ponto...*

**Eduardo Fernandes**

*Acho isto importantíssimo e procuro na medida do possível “alfabetizar” o coro. Isto se dá de diferentes maneiras, de acordo com as diferentes políticas de cada instituição onde eu trabalho. No CORALUSP além dos ensaios eu dou aulas de percepção num horário extra-ensaio. Na UNIFESP já fiz a mesma coisa e estou tentando trazer uma outra pessoa para fazer este trabalho, também num horário extra-ensaio. Na Faculdade de Belas Artes uso os horários de aquecimento para um trabalho de musicalização / sensibilização. Não tenho uma preocupação educacional quando escrevo arranjos. Procuro que eles não sejam ininteligíveis e que estejam de acordo com as possibilidades vocais do grupo, nível de execução geral. Às vezes crio alguma coisa para aulas ou aquecimentos, mas estes “arranjos” não vão ser usados (a priori) em concertos, não têm uma finalidade artística.*

**Glória Calvente**

*Sim, tenho a preocupação de desenvolver procedimentos de educação musical com meus coros. Antes de mais nada, acho que é uma questão de sobrevivência. Avançar em direção a um repertório que traga aspectos musicais interessantes vai depender muito do quanto você vai conseguir formar e informar seu grupo musicalmente. Particularmente, meu trabalho de técnica vocal e de preparação de repertório vai também depender muito disso, do quanto os cantores conseguem dividir comigo acerca de suas necessidades, dos motivos e embasamentos para esta ou aquela prática, de nossa metas, do que ainda precisamos buscar para satisfazer nossa exigência musical. Fiz uma palestra no II Forum Rioacapella de Música Vocal em junho deste ano sobre*



isso, e creio que este será no futuro breve o tema de minhas planejadas pós-graduações, na área de Educação. O educando precisa ter ciência do processo, do método, de sua avaliação, e precisa poder se auto-avaliar também, e só fará isso se não estiver caminhando às cegas.

Tento também unir essa idéia em meus arranjos. Não sei se sou sempre bem sucedida. De certa forma, já toquei também nesse assunto, em minhas respostas ao longo deste questionário. Quando escrevo arranjos ricos em questões rítmicas, melódicas e harmônicas, que exigem do cantor uma atenção especial para que seu desempenho seja satisfatório, estou provocando-o a buscar, pesquisar, se aprofundar cada vez mais. Essa postura deve ser mantida no momento do ensaio, quando tenho “a faca e o queijo na mão” para provocar meus cantores em direção a um aprofundamento da linguagem musical das maneiras mais diversas possíveis. Mas sou realmente bem sucedida em meu intento de provocação se consigo apaixonar meus cantores, pois assim começo a colocar a música em suas vidas não somente no momento do ensaio, mas em um lugar mais profundo, o lugar da motivação.

Além disso, creio que uma postura cultural e política transparente são cruciais para que os cantores possam ser devidamente “contaminados” pelas questões educacionais. A consciência plena de todas essas articulações traz ao cantor o desejo de estudar, se aprofundar, compreender cada vez melhor seu processo de trabalho, e ter cada vez mais prazer com os bons resultados de seu trabalho.

Gostaria de citar mais uma vez o trabalho com o Coral Altivoz da UERJ em dois aspectos, a título de exemplo. Primeiramente, é importante dizer que até 1997 o percentual de cantores com conhecimentos musicais básicos no coro era quase desprezível. Estabelecemos uma conduta articulada na direção do trabalho (somos dois diretores trabalhando juntos, Mário Assef está comigo na UERJ desde 1996), de modo a demandar – explicita ou implicitamente - dos cantores a necessidade de algum embasamento musical.

Ao mesmo tempo, logramos conseguir que a UERJ incluísse, dentre suas oficinas oferecidas à comunidade, um trabalho de teoria e percepção musical, dando prioridade aos cantores dos coros (temos 6 grupos corais na UERJ hoje em dia). Nossa conduta, somada à facilidade criada de oferta de um horário específico de percepção musical, modificou no decorrer dos anos o interesse dos cantores em relação à necessidade de leitura e escrita musical. Em 2002, a maior parte dos cantores tem grande interesse nas questões musicais mais técnicas, e demonstram muito prazer em exercícios específicos e

*práticas que lhes criem desafios na área de percepção musical. Embora o grupo de 2002 seja radicalmente diferente do grupo de 1997, dentro deste período criou-se uma prática entre os cantores de valorização de um produto musical mais sofisticado; assim, cantores mais antigos modificaram radicalmente sua relação com o conhecimento musical em geral; cantores mais novos passam por um processo de seleção mais apurado, e em sua maioria procuram o grupo por terem ciência desta tendência e desejo de viverem esta experiência. Ainda estamos longe do que poderíamos considerar como ideal, mas modificamos uma cultura, e creditamos isso ao fruto de uma orientação do trabalho.*

*O segundo exemplo que gostaria de dar vem do trabalho desenvolvido com o Altivoz para leitura de meu mais recente arranjo vocal. “Todos os Santos”, de Mauricio Maestro e Joyce. Esta composição fora gravada no Cd do grupo vocal Boca Livre em 1992, com arranjo vocal e instrumental do próprio Mauricio, principal arranjador do Boca Livre. O aspecto muito mágico de “Todos os Santos” é certamente dado pela questão rítmica – a música se desenrola o tempo inteiro em uma forma muito “swingada” de um compasso 7/8, que traz à gravação original um balanço muito especial. “Todos os Santos” consumiu-me quatro meses de trabalho para sua finalização, e mais quatro meses de trabalhos preliminares com o coro, que jamais estivera diante de uma situação rítmica tão sutil e peculiarmente sincopada. Para levar a cabo sua leitura com o Altivoz, vi-me obrigada a realizar práticas muito fora do comum, que preconizaram a percepção corporal das células rítmicas, do tamanho do compasso, das sincopes utilizadas na linha do baixo, da divisão da melodia, enfim... Foi um trabalho difícil, mas cheio de prazer e descoberta para o coro e para mim. O apuramento do grupo para as questões rítmicas, depois disso, nunca mais será o mesmo! E eles têm muita clareza disso. Outras peças de exigência rítmica mais sofisticada já ganharam em precisão e caráter, depois deste trabalho. Este arranjo será gravado no segundo CD do Altivoz, a partir de novembro, aqui no Rio, com lançamento previsto para o próximo ano.*

### **Regina Lucatto**

*Sempre tive esta preocupação. Num primeiro momento eu nem comento isto. Só depois de um espetáculo pronto e quando preparamos os ensaios do espetáculo seguinte é que eu comento que as pessoas precisam estudar um pouco de música, entender a partitura, e eu sempre dou aulas quando percebo que não estão a fim de cantar. Não é sempre,*



*não tem horário, mas essas aulas acontecem sempre dentro do arranjo que estamos cantando. Podemos dizer que estudar os arranjos faz parte do processo da educação musical.*

*Por exemplo: No Yellow Cake, estou há 5 anos e das 4 sopranos posso dizer com nomes que:*

- *Isabel comprou um piano, sabe tocar alguns acordes, sabe ler uma música ao piano, colocou o filho dela numa aula de piano, e ela teve aula de canto por 2 anos e fono por mais 2.*
- *Julita entrou na escola Villa-Lobos para estudar canto. Colocou sua filha numa aula de canto particular. Entrou depois também.*
- *Valéria sempre estudou música. Sabe ler. Apesar de ter problema de audição que é uma doença irreversível, eu a mantenho no grupo.*
- *Rosa teve aulas de teoria com a maestrina Leila Ruiz por alguns meses e depois desistiu, pois ela tem uma memória enorme e fica com preguiça de ler.*

*Das 3 contraltos:*

- *Beth comprou um teclado e sabe estudar em casa nele, lendo as notas.*
- *Sandra prefere ajudar no figurino do grupo.*
- *Judith já fez muita aula de canto e sabe se comportar num palco como boa profissional.*

*Dos 3 tenores:*

- *Marcondes é muito afinado, músico, toca violão, guitarra e canta muito bem.*
- *Geraldo tem a voz de Elvis Presley e tem uma atitude super responsável e ajuda na produção dos eventos.*
- *Zé Ricardo é o melhor cantor do grupo, entrou numa escola de música, tem uma leitura precária, mas estuda num teclado na casa de seu tio, tem uma guitarra onde tira todas as cifras das músicas que ele ensaia, e tem um aspecto disciplinar muito grande. Estuda todos os movimentos que poderia fazer enquanto canta.*

*Isto tudo tem um movimento lento, mas ele funciona, as pessoas se estimulam ao estudo da linguagem musical e percebem o progresso que têm com ela.*

### **Roberto Anzai**

*Sempre procuro elaborar arranjos em grau crescente de dificuldade para um determinado grupo, visando principalmente o desenvolvimento técnico e musical. Acredito que a atividade coral é a melhor escola para a musicalização, desde que se*



*tome o cuidado em observar aspectos da educação musical. Conseqüentemente, um bom arranjo cumpre tal papel.*

### **Samuel Kerr**

*Tento direcionar toda a minha atitude como regente e arranjador para a educação do coro. Eu não quero fazer com o coro aquele som que tenho em minha cabeça e não fico lastimando que posso não ter coros que possam cantar este som. Não! Tudo que eu puder fazer pelo coro vai estar na medida dele e vai ser em busca de seu progresso. E o resultado desta busca deve ser o objetivo. Neste sentido, penso que meus procedimentos são educativos. Também é importante valorizar o que o coral já sabe. Já mudei arranjos por sugestão dos cantores. Às vezes, aquela nota cantada aparente e insistentemente errada, está mais certa do que a que escrevi primeiramente.*

### **Yara Campos**

*A educação musical, enquanto desenvolvimento da percepção e contato mais consciente com a música, está presente em cada momento da prática coral. Não me lembro de ter dirigido um coro que visasse em primeiro plano a educação musical, mas muitos de meus coralistas se musicalizaram de maneira informal, como resultado da vivência coral. Consciente dessa íntima relação entre a experiência de cantar em coro e a educação musical, busco dar um enfoque múltiplo nas atividades que proponho junto aos grupos que dirijo.*

*Cheguei, sim, a escrever alguns arranjos para estimular a leitura musical de meus coralistas, assim como já escrevi pequenas peças para vozes infantis, a fim de introduzir a história da música vocal para crianças. Um outro assunto que tenho procurado abordar através de arranjos é o desempenho vocal. É preciso não se esquecer de que faz falta uma educação vocal, além da musical. Já fiz também arranjos para explorar o espaço, o corpo, a sensibilidade, a criatividade, a emoção, uma voz específica do grupo, o timbre de um naipe... É o que já mencionei de passagem nas questões anteriores: o arranjo quando é simples formatação para que uma canção de massa possa ser realizada por um grupo coral não me interessa. O que me motiva a escrever é "o que eu quero dizer" com esse arranjo!*



### **Zeca Rodrigues**

*A meu ver, essa é uma questão importantíssima, não só pelo fato de eu também ser professor de Percepção Musical, mas também pelo fato de se enriquecer a formação do grupo e, obviamente, agilizar o aprendizado das peças.*

*Acho que, não só em meus arranjos, mas, em qualquer arranjo se possam encontrar relações com os diversos parâmetros musicais e trabalhá-los. É preciso saber explorar as peças que estão sendo trabalhadas.*

### **9. Você citaria influências de outros arranjadores e/ou compositores que considera importantes em seu trabalho? Quais? Por quê?**

#### **André Protásio**

*Bom, foi num curso de Inverno em Londrina com Marcos Leite, Roberto Gnatalli, Amaury Vieira e Nestor de Hollanda que eu comecei a me interessar realmente por música vocal. O Marcos Leite é uma peça fundamental na história do arranjo vocal genuinamente brasileiro. Uma outra grande influência foi ouvir o Céu da Boca, com arranjos do Paulo Malagutti, o Paulinho Pauleira. Dos grupos vocais também não posso negar que cresci ouvindo MPB-4 e Boca Livre. O que acho que é mais forte nestes trabalhos é a sonoridade genuinamente brasileira: a maneira de cantar (técnica vocal), o swingue brasileiro, o humor, as melodias, os contracantos, tudo intimamente conectado com as raízes brasileiras.*

*Quanto aos compositores aí são muuuitos: Tom Jobim, Milton Nascimento, Gil, Egberto Gismonti, Piazzola, os meus amigos Suely Mesquita, PedroLuis e a Parede, Raphael Gemal, etc...*

#### **Eduardo Fernandes**

*Acho que a maior influência sem dúvida é o Cozzella, em função de trabalhar no CORALUSP há 17 anos e ter um íntimo contato com a sua obra. O Roberto é outra influência muito presente em função das encomendas que faço habitualmente para ele para o coro da UNIFESP e de, em função disto, ter um contato bem próximo com a sua escrita.*

*Não sei até que ponto conhecer as características dos autores influencia a minha escrita, mas acho que sim.*

**Glória Calvente**

*Sim, sofri e sofro constantemente muitas influências, basicamente porque me considero uma ouvinte “compulsiva”. Ouço música o tempo inteiro, gosto de descobrir coisas diferentes. Em cada fase de minha vida, pelo contexto em que estive inserida, ouvi particularmente alguma coisa diferente, e todas essas coisas foram se juntando em minha memória musical. Ouço coisas muito díspares umas das outras, mas em meu processo criativo elas encontram um caminho para se manifestarem de forma sempre especial.*

*Vou tentar destacar algumas coisas, pois, se escrever todas, talvez não consiga auxiliá-la com uma resposta objetiva. Sempre ouvi rock, desde o início da década de 70, e sempre fui fascinada pelos vocais de alguns grupos de rock americanos/ingleses, como o Yes, Crosby, Steel, Nash & Young, Renaissance... compositores como Joni Mitchell, James Taylor,... Acompanhei todo o movimento de música pop – estive assombrada com o The Police e Sting, Madona, U2... Voltei-me para a música brasileira quando comecei a trabalhar como crooner, já na década de 80, quando coincidentemente acontecia um importante movimento de música vocal no Brasil, com o início da maravilhosa carreira do Boca Livre e a breve carreira do Céu da Boca. Posso dizer que Maurício Maestro foi de algum modo meu Mestre. Tive o privilégio de estar próxima dele e trabalhar junto entre 1988 e 1993, enquanto estive à frente do grupo vocal “Três é Demais”, e aprendi com a convivência coisas muito importantes para minha vida. Tenho também uma grande admiração pelo trabalho do Paulo Malagutti, ex-líder/arranjador do Céu da Boca, hoje em plena atividade como regente/arranjador/pianista. Ainda no plano da música vocal, cito Célia Vaz, minha professora de harmonia funcional, como alguém com quem aprendi coisas muito importantes. De 1990 para cá, acrescento à lista Monteverdi, Dowland, a música antiga do Kalenda Maya (Noruega) e do Hespérion XX (Espanha), a música vocal do Buenos Aires 8, Swingle Singers (Inglaterra), The Real Group (Suécia), Rajaton (Finlândia). Poderia ainda citar mestres da música instrumental, que muito me ensinaram sobre arranjos, densidades, climas, atmosferas, timbres e acabamento: Egberto Gismonti, Túlio Mourão, Marcos Suzano, Naná Vasconcellos, Adriano Giffoni, Gilson Peranzetta e no plano internacional, Pat Metheny e Lyle Mays. Na música popular, podemos falar de uma década de trabalho de Milton Nascimento (até o álbum Ânima), de Djavan, de Guinga e Lenine.*



*Poderia escrever ainda muitos outros nomes... não me lembrei de todos os que foram realmente significativos. Esses foram os nomes que vieram mais rapidamente à lembrança. Embora façam trabalhos distintos, chamaram-me a atenção no decorrer de minha vida pela extrema qualidade e sofisticação técnica e de produção de seus trabalhos, por sua genialidade em alguns casos (Egberto Gismonti é um mago, Guinga é um farol que iluminou de forma muito especial nossa música), pela força e visceralidade em outros (Lenine!!!!), e fundamentalmente por um alto grau de fluência musical em suas propostas.*

### **Regina Lucatto**

*Bem meu trabalho teve mais influência do músico Ricardo Breim e do maestro Marcos Leite.*

*Quanto ao Breim, porque tive aulas de arranjo com ele durante 2 anos se não me engano e fiz vários arranjos com ele e entendia melhor a harmonia da música popular. Eu estudei mais piano popular nessa época e isso fez enriquecer mais meus arranjos para mais idéias.*

*Quanto ao Marcos, além de meu marido que foi, estávamos sempre conversando e discutindo todos os arranjos que ele ou eu fazíamos. Era uma troca maravilhosa. Eu sempre dizia que a linha de contraltos tinha que ser bem melódica. Ele sempre sugeria movimentos rítmicos que pincelasse o arranjo, de modo a fazê-lo ficar rico de notas e com uma fluência que parecia que a música virava de fato uma recomposição.*

*Cada arranjo feito tinha um propósito, tinha destino certo, tinha apresentação certa. Marcos costumava, dentro do grupo Garganta Profunda, escrever para esta última formação, não para um quarteto misto, mas para cada cantor, eram arranjos pessoais, e também costumava dizer que dentro da MPB, os arranjos deviam ser escritos para vozes femininas médio – agudas e vozes femininas médio – graves, vozes masculinas médio – agudas e vozes masculinas médio – graves. Essa coisa de soprano cantar MPB sem deixar aparecer a letra – que é considerada os outros 50% - era errada.*

### **Roberto Anzai**

*Pela experiência de cantar arranjos de Damiano Cozzella, Samuel Kerr, Marcos Leite, entre outros, fica difícil não ser influenciado.*

*Muito da técnica da construção harmônica e estrutural acabei encontrando nos arranjos do Damiano Cozzella. A utilização de linhas melódicas "cantáveis", o uso*

*constante de imitações, a horizontalidade nos arranjos encontrei em Samuel Kerr e o arranjo na forma de "grupo vocal", uma harmonia mais elaborada em blocos, a verticalidade, sem dúvida, com Marcos Leite.*

*Sempre acabamos por ser influenciado por um novo arranjo, por um novo arranjador, e seria injusto não lembrar de outros muitos.*

### **Samuel Kerr**

*Vou pedir licença a alguns compositores, (pois não quero dizer que sou como sou por causa deles – seria muita pretensão minha) e vou citá-los: John Cage, Alice Parker e Benjamim Britten. Com este último, aprendi muitíssimo realizando obras suas. Cito-os como exemplo para mim, tanto na música quanto no pensamento. Quanto a John Cage, por exemplo, não sei se conheço plenamente sua obra, mas me identifico muito com suas atitudes. Entre os arranjadores brasileiros não posso negar o fascínio que Damiano Cozzella exerceu sobre mim, apesar de achar que faço o que ele faz, às avessas, quanto à escrita. Apesar disso, é inegável a minha fascinação quando comecei a cantar seus arranjos de música popular na década de 1960. Ele tem um alto domínio da escrita para coro. Parece-me apenas que alguns intérpretes “cristalizaram” a maneira como se deveria cantar seus arranjos. Talvez fosse importante fazer uma releitura mais contemporânea deles.*

### **Yara Campos**

*Quando comecei a elaborar arranjos eu tinha uma experiência de uns 15 anos como participante de diversos coros em São Paulo e Santos (SP), que se dedicavam à música erudita, incluindo a música contemporânea. Trabalhava como regente, em São José dos Campos, meio isolada no Vale do Paraíba, e a minha bagagem era basicamente de música erudita. Nunca parei para pensar nisso, mas talvez minhas referências mais fortes tenham vindo dos villancicos espanhóis do Cancioneiro Upsala, dos madrigais italianos e das chansons renascentistas, Bach, Villa Lobos, da linguagem da música contemporânea e teatro musical. Uma mistura disso tudo. Vim a conhecer os arranjos corais de Samuel Kerr e Marcos Leite, por exemplo, mais tarde.*





**Zeca Rodrigues**

*Se é preciso citar nomes, no quesito arranjo eu falaria em Marcos Leite que foi para mim o grande nome no Brasil, tanto pela quantidade quanto pela qualidade de sua produção e que, com certeza influenciou todo mundo que escreve para coro.*

*Em termos de arranjo para grupo vocal que é um pouco mais específico, eu citaria o Maurício Maestro do Boca Livre pela excelente técnica e grande criatividade.*

*Já no quesito composição há muitos compositores importantes, mas eu escolheria Antônio Carlos Jobim pela imensa riqueza de seu trabalho não só compondo, mas também arranjando. Seus arranjos são, para mim, tão ou mais incríveis do que suas músicas.*



## ANEXO 12

### CURRÍCULO

#### ANDRÉ PROTASIO

André Protasio é formado em regência coral pelos Seminários de Música Pro Arte, sob a orientação do maestro Carlos Alberto Figueiredo. Destacam-se em seu currículo workshops com os maestros Eric Ericsson, Erik Westberg (Suécia), Jon Washburn (Canadá) e Eph Ehly e André Thomas (EUA), e cursos de arranjo com Vicente Ribeiro e Ian Guest (todos do Rio de Janeiro).

No teatro, fez direção vocal do evento "Farra de Atores" e das peças "Circo da solidão" e "Livro dos cegos", dirigidos por Márcio Vianna, com temporadas no Centro Cultural do Banco do Brasil e Espaço Cultural Sergio Porto. Em 2001, trabalhou em quatro peças: direção musical da peça "Menino no meio da rua", com os atores e cantores do Espaço de Construção da Cultura, vinculado à Ação da Cidadania; direção musical de "Plunct, plact, zum", direção de Fernando Vanucci, no CCBB, Rio de Janeiro; assistente de direção musical e preparação vocal de "South American Way", um espetáculo sobre a vida de Carmen Miranda com direção de Miguel Falabella; participando como arranjador e ator/cantor da "Sinfonietta Braguinha", com direção de Karen Acioly.

Dirigindo o grupo Equale desde o início dos anos 90, conquistou, em 1996, o I lugar no Concurso nacional de Corais "Um Natal bem brasileiro", representou o Brasil no 19º Festival Internacional de Canto Coral da Catalunha, na Espanha, em 1998. Em 1999, tirou um segundo lugar no II Concurso Nacional de Canto Coral da Funarte ao mesmo tempo que finalizava as gravações do CD "Equale no Expresso Gil". Atualmente grava o segundo CD do Equale com canções (e a participação) de Milton Nascimento.

Além da direção do Equale e do coral de empresa Bownemcanto, é professor de arranjo vocal e produz trilhas sonoras, jingles e novos artistas pela sua empresa, Zona Litorânea Produções Musicais.

#### 2) Dados Escolares

##### Nível Superior

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Ciências Biológicas  
Bacharelado em Biologia Marinha  
Período: 1986 – 1990

##### Nível Técnico





Curso de Regência Coral  
Maestro Carlos Alberto Figueiredo  
Pro Arte, Rio de Janeiro, 1989 a 1993.

### **Segundo Grau**

Colégio Marista e Colégio Positivo  
Londrina - PR  
Período: 1981/1983

### **Primeiro Grau**

Colégio Marista e Colégio Vicente Rijo  
Londrina - PR  
Período: 1975/1980

## **3) Principais cursos**

↗ V Festival de Música de Londrina, julho de 1985: oficina coral e grupos vocais  
Profs.: Marcos Leite, Roberto Gnatalli, Nestor de Holanda e Amauri Vieira

↗ Curso de Teoria Musical Básica (completo) com prof. Edu Lopes  
Pro Arte, Rio de Janeiro, 1986 a 1988

↗ I Festival de Música Brasileira - Pro Arte, RJ, janeiro de 1989.

Profa. Andréa Daltro: canto e improvisação.

Prof. Flávio Goulart: harmonia, guitarra e prática de conjunto.

↗ Workshop de Regência, janeiro de 1990.

Maestro Eric Ericson (Suécia)

↗ IV Festival de Música Brasileira - Pro Arte, RJ, janeiro de 1992

Prof. Vicente Ribeiro: harmonia e arranjo vocal.

↗ Workshop de Regência - regendo o Heritage Chorale da Universidade do Missouri  
(Kansas City) - Escola de Música da UFRJ, maio de 1993

Maestro Elph Ely (EUA)

↗ Workshop de Regência - regendo o Grupo Vocal de Erik Westberg

Auditório do CPRM, março de 1995

Maestro Erik Westberg (Suécia)

↗ III Curso Internacional de Regência Coral - Dr. Andre Thomas (EUA)

Oficina Coral do Rio de Janeiro - setembro de 1997

↗ Curso de Harmonia Modal - Prof. Ian Guest

CIGAM Musidática - Rio de Janeiro - 2º semestre de 1997

□ Curso de Harmonia Funcional - Prof. Sergio Benevenuto / Fernando Caneca

Rio Música - Rio de Janeiro - 1998

↗ V Curso Internacional de Regência Coral  
Maestros Eph Ely (EUA) e Juan Corral (Espanha)  
Oficina Coral do Rio de Janeiro - setembro de 1999

↗ I Curso Internacional de Regência Coral da UERJ  
Maestro Jon Washburn (Canadá) – categoria regente ativo  
Núcleo Coral da UERJ – RJ – julho de 2000

□ VII Curso Internacional de Regência Coral  
Maestros Bob Chilcot (EUA)  
Oficina Coral do Rio de Janeiro - setembro de 2001

#### 5) Premiações

↗ Prêmio de melhor sonoplastia da peça "As Portas" no Festival de Teatro Amador do Rio de Janeiro de 1993 .

↗ 1º lugar no Concurso Nacional de Canto Coral "Um Natal bem brasileiro", promovido pela Bradesco Seguros, Prefeitura do Rio de Janeiro e Ministério da Cultura. Dezembro de 1996, regendo o Grupo Equale.

↗ 2º lugar no II Concurso Nacional de Canto Coral da FUNARTE, regendo o Grupo Equale. Outubro de 1999

#### 6) Atividades Pedagógicas

↗ Curso de Verão : Oficina de Grupos Vocais - RioMúsica, janeiro 1997

□ Direção Musical da Escola Rio Música - janeiro a agosto de 1998

□ Workshop de Música Vocal – Festival de Inverno de São João Del Rey – julho de 1999

□ Curso de Arranjo Vocal de música popular – Pro Arte, Rio de Janeiro - setembro de 2000 e julho de 2001

↗ I Forum Rio a cappella - palestra de Arranjo Vocal e workshop do Equale - Rio de Janeiro - junho de 2001

↗ Curso Intensivo de Arranjo Vocal – Ass. Paulista de Regentes Corais, São Paulo – março/abril de 2002

↗ Curso Intensivo de Arranjo Vocal – Ass. Encanto, Piracicaba – maio/junho de 2002

↗ II Forum Rio a cappella - palestra de Gravações de Coros e grupos vocais - Rio de Janeiro - junho de 2002

#### 7) Atividades Artísticas





**a) como regente**

☐ Atua como regente e arranjador desde 1990 tendo como principal destaque o trabalho do Grupo Vocal Equale. Já regeu também vários corais de empresa e outros grupos independentes como por exemplo: Banco Nacional, White Martins, Instituto Pinel, QuatroA Telemarketing, Canto Livre e o grupo Vozes Contemporâneas, este último só com músicas sacras eruditas do séc XX.

↗ Como regente convidado, participou do XIV e XV Laboratório de Canto Coral de Itajubá (julho de 2001 e 2002) e da primeira Vivência Coral de Piracicaba (maio de 2002).

↗ I Curso de Verão Rio a capella – arranjador convidado – fevereiro de 2002

**b) Assistente de Direção Musical e Preparação Vocal**

↗ Musicais “South American Way” e “Godspell”, em cartaz em São Paulo, sob direção de Miguel Falabela e direção Musical de Josimar Carneiro

**c) Direção Vocal (Teatro), sob direção cênica de Márcio Vianna**

↗ eventos cênicos:

AUDIÊNCIA DE INSTRUÇÃO E JULGAMENTO DO ATOR BRASILEIRO, Casa França Brasil, janeiro de 1991, regendo o Grupo Equale.

TEATRO DO FIM DO MUNDO, Centro Cultural Banco do Brasil, fevereiro de 1991 (Grupo Equale).

BELÉM, BRASÍLIA, BUCARESTE, Casa França Brasil, abril de 1991, (Grupo Equale).

FARRA DE ATORES, comemorando 180 anos do teatro João Caetano, abril de 1993, (Grupo Equale e Vozes Contemporâneas).

↗ CIRCO DA SOLIDÃO, peça teatral, janeiro e fevereiro de 1992, CCBB.

↗ IMAGINÁRIA, agosto de 1992, Espaço Cultural Sergio Porto.

↗ O LIVRO DOS CEGOS, dezembro de 1992, Espaço Cultural Sergio Porto.

**d) Direção Musical**

↗ CD e show de Valéria Sattamini - 2000

↗ peça teatral “No meio da rua”, direção de André Câmara, com o grupo de teatro da Ação da Cidadania. Estréia em maio de 2001

↗ Peça teatral “Plunct, Plact, Zoom”, direção de Fernando Vanucci, agosto e setembro de 2001, CCBB, Rio de Janeiro

**e) Arranjador**

↗ Abertura do Festival Nacional de Música (FENAM), arranjos e regência do Coral do Banco Nacional e Orquestra do FENAM (Big Band), em Campinas, São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, outubro e novembro de 1993 e no Rio em outubro de 1995.

↗ arranjos vocais do Grupo Equale (desde 1990)

↗ arranjo vocal da faixa “Quem merece”, de Geraldo Azevedo, do disco “Futuramérica”

↗ arranjo vocal na participação do Equale no disco “Canções de um mago” (3 faixas)



↗ arranjo vocal na "Sinfonietta Braguinha", na história "A cigarra e a formiga" (outubro de 2001)

#### **f) Compositor**

↗ Música popular em parceria com os compositores Ivan Zigg ("Tanto Incomum") e Suely Mesquita ("Negão"), lançadas respectivamente no CD "OVO", coletânea da Rio Arte Digital e "Vende Peixe-se", da cantora Rosana, pela Natasha Records

↗ Trilha sonora de vídeos do CECIP - Centro de Estudos e Criação da Imagem Popular, abril, setembro e dezembro de 1997, dezembro de 1999, setembro de 2001.

#### **g) Gravações**

↗ vídeo clip da música "Romana", de Luís Capucho e Suely Mesquita. Duo Melodia Americana, 1991

↗ programa sobre corais, "Som Vocal", Rádio MEC, (Grupo Equale) junho de 1990 e maio de 1991.

↗ programa sobre corais, "Som Vocal", Rádio MEC, (Coral Arte Nacional) julho de 1995.

↗ programa "Na cadência do samba" de Fernando Lobo, TVE, julho de 1993 (Equale).

↗ arranjos instrumentais da abertura do FENAM - 93, novembro de 1993.

↗ participação na faixa "Quem merece", do disco de Geraldo Azevedo, junho de 1995

↗ participação no disco "Canções de um mago" (3 faixas), julho de 1995

↗ gravação "ao vivo" do repertório do Grupo Equale (10 músicas) como parte do prêmio do Concurso Coral "Um Natal bem brasileiro", janeiro de 1997

↗ faixa "Tanto incomum", de André Protasio e Ivan Zigg, no CD "OVO", lançado pela Rio Arte Digital. A gravação foi feita pela banda "Tuins". (1997)

↗ CD "Equale no Expresso Gil", direção e produção musical, agosto até outubro de 1999

↗ CD de Valéria Sattamini, arranjos e direção musical, 2002.





## **ANEXO 13**

### **CURRÍCULO RESUMIDO**

#### **EDUARDO FERNANDES**

É graduado em música (fagote) pela UNICAMP, sob orientação do professor Paulo Justi.

Estudou canto lírico com a professora Claudia Arcos na Universidade Livre de Música.

Participou de inúmeros cursos de aperfeiçoamento, como os de Campos do Jordão, Brasília, Curitiba e Londrina. Foi aluno de Benito Juarez, Mara Campos, Osvaldo Colarusso, Noel Devos, entre outros.

Participou de cursos internacionais de regência com Erick Erickson (Suécia), Erick Vestberg (Suécia), Alberto Grau (Venezuela), Paul Oakley (EUA), Carliyle Weiss (EUA) e Josep Prats (Espanha) .

Professor convidado do X, XI, XIV e XV Laboratório Coral de Itajubá, da primeira convenção da ARCI (Associação de Regentes de Corais Infantis) do I e II Fórum RioAcappella de Música Vocal, do Festival Internacional de Coros de Maringá e do Festival de Coros de Ibiporã.

Gravou dois CDs, um com o Coral das Tintas Coral (1997) e outro com o Coral UNIFESP ("Os Saltimbancos e Outros Bichos", 1998).

Cursa atualmente o programa de mestrado do PROLAM-USP e é regente do Coral da Faculdade de Belas-Artes de São Paulo, do Coral da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e do CORALUSP, onde além de regente atua como professor de percepção e de regência coral para monitores.



## **ANEXO 14**

### **CURRÍCULO**

#### **GLORIA CALVENTE**

##### **Cursos:**

Cursos de Canto: Profs. Sidney Jorge de Carvalho (1980), Sarah Somberg (1981/1983), Deina Melgaço (1988/1990), Felipe Abreu (1991/1993), Paulo Louzada (1998), Verushka Mainhard (presente)

Teoria/percepção Musical: Nelson Duriez (1980/1983); CIGAM – Curso Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (1990/1998)

Harmonia: Profs. Ian Guest (Ouro Preto, 1986), Célia Vaz (1985/1987)

Contraponto: Prof. Bia Paes Leme (1992/1993)

Violão: com vários professores desde 1973

Piano: Prof. Rafael Vernet – 1993/1994)

Anatomia e Fisiologia da Voz – Fonoaudiólogo Roberval Silva (1991)

Regência Coral, Jon Washburn (Vancouver Chamber Choire). Canada, 2001 (com bolsa fornecida pela Vancouver Chamber Choire Foundation).

História da Música – Cursos de Extensão UERJ – Escola Superior de Música de Karlsruhe (abril 2002)

Regência Coral, Prof. Martin Schmidt – Cursos de Extensão UERJ – Escola Superior de Música de Karlsruhe (maio 2002/janeiro 2003)

Regência Coral: Valéria Mattos, Associação de Canto Coral (2002 – presente)

Percussão (Rio-Maracatu – Fundação Progresso – 2002/presente)

Danças Folclóricas Brasileiras (Rio Maracatu – Fundação Progresso – 2002 – presente)

Workshop de Percussão Vocal – Prof. Cícero Melo (janeiro 23)

##### **Seminários, Congressos e Palestras**

I Seminário Brasileiro de Música Instrumental – Ouro Preto, MG, julho 1986

Oficina Intensiva sobre Técnica de Alexander – Profª. Therese Avignon (França) (1992)





III Congresso Internacional de Laringologia e Voz/I Encontro Brasileiro de Canto – como palestrante (1996)

Produção Musical – Rodrigo Lopes – (1992)

I Festival Universitário de Nova Friburgo – como professora da oficina de canto (1995)

I Festival de Música de Maringá – PR – como professora de canto (1996)

I Convenção Nacional de Regentes de Coros – Brasília, 1999

“Ritmos e Cânticos Brasileiros”- projeto transformado em curso, em parceria com Mário Robert Assef – SESC’s de Nova Friburgo e Madureira (1999)

III Encontro Brasileiro de Canto, como palestrante (2000)

21<sup>st</sup> National Symposium on Choral Conducting – Vancouver Chamber Choir Foundation, Vancouver, Canada, 2001

I Rio a Capella – como palestrante, Rio de Janeiro, junho de 2001

The Phenomenon of Singing III International Symposium, St. John’s, Newfoundland, Canada – apresentando o artigo “Técnica Vocal e Canto Coral no Brasil: Possíveis Investimentos na Busca de Soluções” (publicado nos anais do Simpósio neste ano)

II Rio a Capella – como palestrante, Rio de Janeiro, junho 2002 – tema: Abordagens para preparação de peças corais a partir de conceitos básicos de técnica vocal

Festival de Corais do Estado de São Paulo – Associação Paulista de Regentes de Coros, como palestrante, novembro 2002, Santos/SP.

### **Atividades Profissionais**

#### Canto:

Crooner em bares e casas noturnas e conjuntos de baile (1982/1987)

Formou e dirigiu o grupo Vocal Três é Demais (1987/1992)

Integrou o Quarteto em Cy (1992/1993)

Integrou a banda do contrabaixista Adriano Giffoni (1983/1998)

Primeira audição mundial da Sinfonia do Operário em Construção, de Radamés Gnattali e Vinicius de Moraes, com Henrique Cazes, Leandro Braga, entre outros (1993).

Participou do coro da montagem de Orfeu da Conceição, de Vinicius de Moraes, com direção de Haroldo Costa e direção musical do Maestro Edson Frederico – Teatro Municipal e Teatro João Caetano (1995)

Membro do Coro de Camera da Proarte, Rio de Janeiro (2000 – 2002)

Arranjo/Direção e Produção Musical:

Primeiro cd solo do compositor Torrinho, lançado pela Sony Music, em Manaus – direção musical, juntamente com o arranjador Maurício Maestro.

Direção Musical dos grupos vocais Como 2 e 2, Vocifera, Dom da Boca

CD “Desenredos” do Coral Altivoz da UERJ – Produção Executiva e Produção Musical, em parceria com Mário Robert Assef (1999 )

CD do Coral da Secretaria Musical de Administração do R.J. – direção de estúdio, produção musical (1999 )

CD do compositor João Rodrigo Chediak (lançamento Gravadora Kuarup)

Diversos arranjos para corais e grupos vocais

CD Demo do Quarteto Vocal “De Bom Tom” (fevereiro/março 2002)

CD “Diálogos” do Coral Altivoz da UERJ – Produção Executiva e Musical (2003 – em curso)

Direção Musical e Preparação Vocal do Quarteto Feminino “De Bom Tom” (2001 – presente)

Direção Musical e Preparação Vocal do Quarteto Masculino “Os Quatro Elementos” (2003 – presente)

Discos Gravados:

Adriano Giffoni – Selo Perfil – Adriano Giffoni, Madrugada Carioca, Contrabaixo Brasileiro e Caçula

Arco da Velha – Alexandre Elias

“Desenredos” - Coral Altivoz da UERJ

Coral da Secretaria Municipal de Administração do R.J.

“Ingênua” - album solo – em gravação

“Diálogos” – Coral Altivoz da UERJ (lançamento previsto para julho 2003)

“Sinfonia do Operário em Construção”, de Radamés Gnattali e Vinícius de Moraes – Selo CPC/UMES (lançamento previsto para maio 2003)





**Professora:**

Técnica vocal voltada para a música popular (1989)

Fundou o curso de canto do CIGAM – Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical, que foi durante 10 anos a escola livre de música mais importante do país (1991/1998)

Professora de Canto (aulas particulares) desde 1990

Musidática – escola livre de música - professora de canto (1997/1998)

Hot-Class – 1998 – escola livre de música

CEAT – Centro Educacional Anísio Teixeira – 1992/presente – arte educadora

Preparação Vocal dos Corais UERJ – 1994/presente

Coordenadora do Núcleo Coral UERJ – 1995/presente

**Regência**

Coral do CEAT – Centro Educacional Anísio Teixeira (1996-1998)

Coral da Telefônica Celular (1997-1999)

Coral Altivoz/UERJ – (2001 - presente)

Estréia Mundial da peça “Cantos Pro Rio”, de Ernani Aguiar, sobre textos de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade – Corais UERJ, Teatro Odylo Costa Filho, 1998)

Coral “Vozes do Morro”, do Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, Santa Teresa/Rio de Janeiro (2001 – presente)

**Publicações:**

Artigo “Acontece” – Cartola, Fita meus Olhos – Série Depoimentos – Departamento Cultural/SR-3 – UERJ, 1998 – com Mário Robert Assef

Organização do Livro “Desenredos”- livro de partituras com todas as peças gravadas no CD homônimo – FAPERJ/Departamento Cultural/UERJ – Editora Mauad

Artigo “Vocal technique and Choral Singing in Brazil: investments towards possible solutions” – anais do “The Phenomenon of Singing International Symposium III, St. John’s, Newfoundland, Canada, 2001.

**Outros:**

Membro fundador do GEV/RJ – Grupo de Estudos da Voz do Rio de Janeiro (1990 – presente)



Consultora ad-hoc da FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa  
do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, março de 2003.

Glória Maria de A. Calvente





**ANEXO 15****CURRÍCULO RESUMIDO****REGINA LUCATTO**

Cantora do Grupo Vocal Garganta Profunda, atualmente com a função de diretora artística do mesmo, com sete cds do grupo em apresentações no Brasil, Espanha, Argentina, Itália e EUA.

Regente do Vocal Yellow Cake, da empresa Eletronuclear desde 1995, com um cd do grupo sobre canções dos Beatles.

Professora de música na Faculdade da Cidade (RJ), no curso de Formação de Atores.

Participou como cantora-atriz no papel de Micaela, na montagem de Carmen de Bizet, no Brasil e em Paris, na versão sambópera, criada por Augusto Boal, Marcos Leite e Celso Branco.

Foi cantora do Teatro Municipal de São Paulo – Coral Paulistano.

Em São Paulo regeu o coral da Bom-bril e atuou também como regente, arranjadora e solista nos corais Luther King e Canto Multiplicado.



## ANEXO 16

### CURRÍCULO RESUMIDO

#### ROBERTO SUSSUMO ANZAI

Pianista, educador, compositor, arranjador e regente, é formado bacharel em **COMPOSIÇÃO E REGÊNCIA** pela *Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)*. Desde o tempo em que foi estudante, tem realizado alguns trabalhos musicais (especialmente com grupos vocais e corais), em cidades do interior paulista (Rio Claro e São José do Rio Preto), e grande São Paulo (São Bernardo do Campo).

Como regente, trabalhou frente a vários grupos corais, tais como: *Coral da UNESP - São José do Rio Preto e Rio Claro, Cantum Nobile, Coral da Saúde Mental, Coral dos Funcionários Públicos de São Bernardo do Campo, Companhia Coral*, entre outros.

Realizou junto a *Companhia Coral*, o espetáculo "*Homenagem a João Pacífico*", que teve o apoio da Secretaria do Estado da Cultura, resultando em um disco.

Realizou oficinas de regência e técnica vocal para coro infantil no **XXV Festival de Inverno de Campos do Jordão**, na cidade de Tatuí-SP.

Foi diretor musical do grupo Gargarejo, recebendo o prêmio de melhor música original no **II FESTIVAL DE TEATRO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO** (1992), pela montagem de "*Tempus Domini*", de Reinaldo Sanches, além de ter atuado como preparador vocal e compositor em algumas montagens, tais como: "*Pérides, príncipe de Tiro*" (1995) e "*Rei Lear*" (1996), de W. Shakespeare, ambas sob direção de Ulysses Cruz.

Tem desenvolvido pesquisas visando o trabalho de musicalização para crianças, adultos e grupos especiais, sob a orientação da doutora pela Pontifícia Universidade Católica **Marisa Fonterrada**, tendo o seu trabalho "**Musicalização para adultos-melhorando a qualidade de vida**", aprovado para ser apresentado no **III Encontro Anual da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical)** realizado em Salvador-BA (1994).

Atualmente, trabalha com os corais do *clube Paineiras do Morumby, do Coral do CRT-AIDS (Centro de Referência e Treinamento-AIDS), do Coral Multibras*, além do grupo independente *De Canto em Canto*.

Foi, também, professor de regência no curso de Bacharelado em Composição e Regência da **Faculdade Santa Marcelina** e do curso de expressão vocal-canto coral e diretor musical do **Teatro-escola Célia Helena**.





## **ANEXO 17**

### **CURRÍCULO**

#### **SAMUEL MORAES KERR**

Bacharelado em Composição e Regência pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo. 1978.

Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP, 2000.

Professor de Regência Coral no Instituto de Artes da UNESP desde 1977.

Diretor da Escola Municipal de Música, em São Paulo, de 1971 a 1975.

Professor de Regência Coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP em 1974 e 1975.

Regente do Coral da 3ª Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, de 1962 a 1972.

Regente do Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, de 1964 a 1974.

Regente da Associação Coral "Cantum Nobile", de 1974 a 1984.

Regente do Coral da B'nai B'rith de São Paulo, de 1989 a 1997.

Regente do Coral do Esporte Clube Pinheiros, de 1989 a 2002.

Regente do Coral da UNESP, de 1980 a 1992.

Regente do Coral Paulistano, de 1980 a 1984.

Regente do Coral Paulistano, de 1990 a 2001.

Regente do Coral do Curso de Música e do Curso de Educação Artística do Instituto de Artes da UNESP desde 1994.

Regente do Coral dos Voluntários da AACD desde 1998 até a presente data.

Regente da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo, de 1971 a 1982.

Organista da Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo, de 1955 a 1960.

Organista da Fábrica de Órgãos WHINNER, de 1960 a 1964.

Membro da Associação Brasileira de Organistas ABO.

Inscrição nº4925 na Ordem dos Músicos do Brasil, Conselho Regional de São Paulo.

Presidente da Sociedade Amigos do Museu Paulista – SAMPA.

Vice Presidente da Associação Brasileira de Regentes Corais (1999-2001).



Conselheiro da Associação Evangélica Beneficente AEB.

Conselheiro da Sociedade Evangélica de Música Sacra SOEMUS.

Sócio Honorário do Centro Acadêmico Manoel de Abreu da Faculdade de Ciências Médicas da Sta Casa de São Paulo.

Assessor musical para o Projeto “Parque da Grotta” de reurbanização da Bela Vista, do Arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em 1974.

Publicação do livro “História da Atividade Musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo – Uma Fisionomia Possível”, Editora Edicon, 2000.

#### **Direção Musical em Teatro:**

Hans Staden no País da Antropologia, 1971.

Jesus Cristo Superstar, 1972.

Aurora da Minha Vida, 1981 (São Paulo).

Aurora da Minha Vida, 1982 (Rio).

Um beijo, um abraço, um aperto de mão. 1984 (São Paulo).

Um beijo, um abraço, um aperto de mão. 1985 (Rio).

Mulheres de Holanda, 1991.

A Vida é Sonho, 1992.

#### **Prêmios:**

Troféu da OMB, de Melhor Regente, 1973.

Prêmio Especial da APCA, em 1974, pelo trabalho como Diretor da Escola Municipal de Música.

Indicação para o Prêmio de Direção Musical, pela APETESP, em 1984.

Melhor Regente Coral de 1992. Prêmio APCA.

Personalidade do Ano, 1999 – Associação Comercial de São Paulo, Distrital Ipiranga.

Indicação para o Prêmio Carlos Gomes 1998.

#### **Medalhas e Congratulações:**

Voto de Júbilo e Congratulações da Câmara Municipal de São Paulo pela atuação junto aos Corais do Movimento Mario de Andrade e da Câmara Municipal de São Paulo (Diário Oficial da PMSP de 24 de setembro de 1973).





Medalha da Primavera “Agenor Couto de Magalhães”, da Sociedade Geográfica Brasileira.

Medalha “Pero Vaz de Caminha” do Instituto Histórico e Cultural Pero Vaz de Caminha.

Medalha “Carlos Gomes” da Sociedade Brasileira de Educação e Integração.

São Paulo, abril de 2003.



## ANEXO 18

### CURRÍCULO RESUMIDO

#### ANA YARA CAMPOS

Formada em piano no Conservatório Lavignac, em Santos, e em Comunicações Sociais, em São Paulo, frequentou cursos específicos de canto coral (técnica vocal e regência) no Brasil e Exterior com diversos professores, entre eles Roberto Schnorremberg, Lúcia Passos e Helmut Rilling (Alemanha). Integrou durante anos a equipe do Projeto Villa Lobos de Canto Coral do Instituto Nacional de Música - Funarte e atuou junto à Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, tendo ministrado cursos e laboratórios em vários estados brasileiros. Foi professora no Instituto Mackenzie, no Depto. de Música da ECA-USP e dirigiu grupos infantis em Festivais de Inverno de Campos do Jordão. De 82 a 98, regeu e fez a preparação vocal de coros em São Paulo, em São José dos Campos (Coral Libercanto, Madrigal Musicaviva, Coral ADC-Embraer, Coral da Aliança Francesa de São Paulo, Coral do Portal, Coral da Fundação Cesp, Coral Fundap) e coros estrangeiros (*Coral Sforzesco*, em Milão, Itália). Em fevereiro de 99, participou da Convenção Nacional da ACDA - *American Choral Directors Association*, em Chicago, Illinois-EUA, da qual é membro. Dedicase também à elaboração de arranjos e peças para coro adulto e infantil. Há dois anos, dirige o Coral Universitário do Centro de Cultura e Arte da Puc de Campinas e ministra o Curso de Introdução à Regência Coral, junto ao mesmo órgão.





## ANEXO 19

### CURRÍCULO RESUMIDO

#### **ZECA RODRIGUES**

Zeca Rodrigues é professor dos Seminários de Música Pro-Arte do Rio de Janeiro e também faz parte da direção da escola.

Graduou-se em música na UNI-RIO (Universidade do Rio de Janeiro), onde estudou com os professores Hélio Sena, Roberto Gnattali, Antônio Guerreiro. Especializou-se em Regência Coral com o Professor Carlos Alberto Figueiredo e em Arranjo com Vicente Ribeiro.

Já participou como regente em diversos grupos corais no Rio de Janeiro e, atualmente, dirige os Corais do TCE-RJ (Tribunal de Contas do Estado) e do TCM-RJ (Tribunal de Contas do Município), juntamente com a Preparadora Vocal Gláucia Henriques.

Também atua como cantor e arranjador, já tendo participado de vários grupos vocais, inclusive com indicação de um dos seus CDs para o Prêmio Sharp de Música.

Foi conferencista no II Fórum RioACapella de Música Vocal, realizado em junho de 2002, e arranjador convidado no Curso de Verão RioACapella de Grupos Vocais, em janeiro de 2002.

Como cantor participou de grupos importantes como o Coro de Câmara da Pro-Arte (regência de Carlos Alberto Figueiredo), Brasil Barroco (regência de Vasco Negreiros) e Caliope (regência de Júlio Moretzsohn).

Como arranjador, integrou a Orquestra de Vozes Meninos do Rio, coral de 1200 vozes formado por crianças da rede municipal de ensino, dirigido por Júlio Moretzsohn, onde também orquestrou para a participação da OSB.

É fundador do grupo Baldeação Rio, sexteto vocal a capela, onde atua como cantor e arranjador, com repertório voltado para MPB, relendo composições de Tom Jobim, Chico Buarque e outros.

## REFERÊNCIAS

1. ANDRADE, Mário. A música no Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1962. p.17-24
2. ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. 188 p.
3. ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965, 247 p.
4. ASSEF, M.R. (Org.) et al. **Desenredos: uma trajetória da música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. 128 p.
5. BEHLAU, M.; REHDER, M. I. **Higiene vocal para o canto coral**. Rio de Janeiro: RevinteR, 1997. 44 p.
6. BOCA LIVRE. **Song Boca**. Rio de Janeiro: Velas, 1994. p. 3-8
7. BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 420 p.
8. CAMINHA, P.V. **Proto-Poema do Achamento do Brasil**. *Jornal de Poesia*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/caminha.html>. Acesso em 10 de julho de 2002.
9. CASTRO, R. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 463p.
10. CAZES, H. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 208 p.
11. CONTIER, A.D. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. Bauru: Edusc, 1998. 69p.
12. CROWL JR., H.L. A música no ciclo do ouro. In: SACRAMENTO, E. (org.). **Brasil 500 anos: a arte no ciclo do ouro**. 2.ed. São Paulo: Terragraph, 2000. p.48-52.
13. DALCROZE, E.J. **Le Rythme, la Musique et l'éducation**. Lausanne: Foetisch Frères, 1965 p. 8
14. ELMERICH, L. **História da música**. 4.ed. São Paulo: Fermata, 1977. 364p.



15. FALCON, F.J.C. **Inquisição e poder: o Regimento do Santo Ofício da Inquisição no contexto das reformas pombalinas.** In: NOVINSKY, A., CARNEIRO, M. L.T.(Org.) *Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresia e arte.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1992. p. 116-139.
16. FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade.** 13.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 150 p.
17. FREIRE, P. **Educação e mudança.** Trad. M. Gadotti, L.L. Martin. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 79p. Coleção Educação e Comunicação v.1
18. FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 27.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 146p.
19. FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido.** 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.184 p.
20. FREIRE, P. **Pedagogia dos sonhos possíveis.** São Paulo: Ed. UNESP, 2001. 330p. Organização e apresentação Ana Maria Araújo Freire.
21. FREIRE, P.; GUIMARÃES, S. **Sobre Educação (Diálogos)** 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 113p. Coleção Educação e comunicação; v. 12)
22. FIGUEIREDO, S. L. F. **O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de educação musical.** 1990. 136 f. Dissertação (Mestrado, Área de Concentração em Educação Musical) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
23. FONTEERRADA, M. T. O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** 2001. 459 p. Tese ( Livre-Docência) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
24. FONTEERRADA, M. T. O. **Educação Musical.** Investigação em quatro movimentos: prelúdio, coral, fuga e final. 1991, 388 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia da Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
25. KATER, C.E. **Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade.** São Paulo: Ed. Musa; Atravez. 2001. 372p.
26. KIEFER, B. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX.** Porto Alegre: Movimento, 1997. 140p. (Coleção Luis Cosme, v.9)
27. LAKSCHEVITZ, E. **Repertório Coral Brasileiro.** In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, Brasília, 1999. **Anais ...** Depto. de Música de Universidade de Brasília. p. 87-8.

28. LEITE, M. **Método de canto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001. 140 p.
29. LEITE, M. **O melhor de Garganta Profunda**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998. v.1, 172 p.
30. MACHADO, M.C. **Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1987. 185p.
31. MARIZ, V. **História da música no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 352p.
32. MARIZ, V. **Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 174p. ( Coleção Retratos do Brasil, v.169).
33. MATOS, C. P. **José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Dep. Nacional do Livro, 1997. 393p.
34. MEDAGLIA, J. **Música impopular**. 2. ed. São Paulo: Global, 2003. 279 p.
35. MOTTA, N. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. 461p.
36. OLIVEIRA, S. A **Coro cênico: uma renovação da linguagem coral no Brasil**. 1999. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
37. SCHAFER, R.M. A nova paisagem sonora. In: \_\_\_\_\_. O ouvido pensante. Trad. M. T. O. Fonterrada et al. São Paulo: Ed. Unesp, 1991. p 119-126
38. SOLA, J. A. **Bossa Nova: o movimento que ampliou os limites da MPB**, São Paulo: J. A. Sola, 2000. 94 p.
39. SOUZA, J. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. **Revista Brasileira**, n.3, p.18-25, set.1999.
40. SOUZA, T. et al. **Brasil musical**. Rio de Janeiro: Arte Bureau Representações e Edições de Arte, 1988. 304 p.
41. SQUEFF, E.; WISNIK, J.M. **Getúlio da paixão cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982. 178p. (Coleção O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).
42. TINHORÃO, J.R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368 p.





43. TINHORÃO, J.R. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972. 204 p.
44. TINHORÃO, J.R. **Música popular: um tema em debate**. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997. 192 p.
45. TRAVASSOS, E. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte- Jorge Zahar, 1997. 220 p.
46. VALENTE, A.D.V. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999. 230 p.
47. VILLA-LOBOS, H. Conceitos sobre educação musical nas escolas e conservatórios. In: Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966. p. 87-89 (Presença de Villa-Lobos, v.2). Coletânea de programas apresentados na rádio MEC.
48. VILLA-LOBOS, H. Educação Musical. In: Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991. v.13, 115p. (Presença de Villa-Lobos, v. 13).
49. VILLA-LOBOS, H. Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936. **Boletim Latino Americano de Música**. Ano III, Tomo III, abr. 1937. Superintendência de Educação Musical e Artística (S.E.M.A.).
50. WISNIK, J.M. **O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 188p.



