UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

SELMA BORHAGIAN MACHADO

**O samba em arranjos para coral:
três olhares sobre a cidade de São Paulo**

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Selma Borhagian Machado

O samba em arranjos para coral: três olhares sobre a cidade de São Paulo

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento de Música
da Escola de Comunicações e Artes da USP

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Borhagian Machado, Selma

O samba em arranjos para coral:: três olhares sobre a cidade de São Paulo / Selma Borhagian Machado ; orientador, Marco Antonio da Silva Ramos. -- São Paulo, 2018.
2 v.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. arranjos vocais 2. compositores paulistas 3. samba 4. diário de bordo 5. análise de canções I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

RESUMO

BORHAGIAN MACHADO, S. **O samba em arranjos para coral: três olhares sobre a cidade de São Paulo.** 2018. Dissertação (Mestrado) Departamento de Música — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

A dissertação tem como objetivo apresentar o estudo dos elementos rítmicos do samba e propor uma forma de escrita desse gênero para coro. Apresentamos a análise de sambas de compositores paulistas, a elaboração de arranjos corais para três obras selecionadas e a leitura e apresentação dos arranjos por coros com diversos perfis, domínios musicais e níveis de performance. Os autores representantes do samba paulista selecionados foram: Adoniran Barbosa, Eduardo Gudin e Paulo Vanzolini. Depoimentos, entrevistas e outros meios foram utilizados para contextualizar vida e obra dos compositores durante os processos de análise e de idealização dos arranjos. As análises foram ancoradas no *Referencial Silva Ramos de Análise de Obras Corais*, método de análise criado por Marco Antonio da Silva Ramos. Os arranjos a quatro ou mais vozes foram elaborados com a utilização das características do gênero samba, procurando clareza estilística para que o chamado “balanço” possa acontecer sem a utilização de instrumentos de percussão ou acompanhamento: um samba a capela. Os arranjos foram lidos pelos coros comunitários e de estudantes de música do *Comunicantus - Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA/USP*. As partituras estão apresentadas em um Caderno com dezoito arranjos (quinze deles escritos entre 2016 e 2018). O processo de criação dos três arranjos principais foi documentado em um Diário de bordo, que dialoga com os processos analíticos e os dados da pesquisa no decorrer do trabalho.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa - Eduardo Gudin - Paulo Vanzolini. Samba paulista. Arranjos corais. Grupos corais do Comunicantus. Escrita coral para samba.

ABSTRACT

BORHAGIAN MACHADO, S. **The samba in arrangements for choral: three ways of seeing the city of São Paulo.** 2018. Dissertação (Mestrado) Departamento de Música — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

The purpose of the masters dissertation is to present the study of the rhythmic elements of samba and to propose a writing way of this genre for choir. We present the analysis of sambas by São Paulo composers, the elaboration of coral arrangements for three selected works and the reading and presentation of the arrangements by choirs with different profiles, musical skills and levels of performance. The selected authors that represent the samba from São Paulo are: Adoniran Barbosa, Eduardo Gudin e Paulo Vanzolini. Interviews, testimonials and other ways were used to contextualize the composers' life and work during the process of analysis and creation of the arrangements. The analysis procedures were based on *Referencial Silva Ramos de Análise de Obras Corais*, analysis method created by Marco Antonio da Silva Ramos. The arrangements to four or more voices were elaborated by means of the characteristics of samba genre, seeking stylistic clarity to enable the so called "balanço" (swing) can occur without the usage of percussion or instrumental accompaniment: a "samba a capela". The arrangements were read by the community choirs and music students choirs from *Comunicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA/USP* (*Choral Laboratory of the Dept. of Music - ECA-USP*). The scores are presented in a songbook with eighteen arrangements (most of them wrote between 2016 and 2018). The process of creating the three main arrangements was documented in a logbook that alternates the analytical processes and the research data, throughout the work.

Key-words: Adoniran Barbosa - Eduardo Gudin - Paulo Vanzolini. Samba paulista. Choral arrangements. Comunicantus choral groups . Choral writing for Samba.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Josué Machado e Lenise, meus pais, pelo incentivo e apoio; e a minha irmã Vanessa Borhagian, por tantas boas conversas sobre o samba.

A Marco Antonio da Silva Ramos, meu orientador, pela confiança e pelos ensinamentos; e por ter despertado meu interesse pela música coral há quatro décadas.

A Eduardo Gudin, pela entrevista, e pela generosa convivência musical.

Ao Coralusp, pela oportunidade de escrever os arranjos e pelo apoio.

A Susana Igayara e aos coros do *Comunicantus*, pela gentileza de ler os arranjos; a Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior e a Montanha, pelas sugestões na Qualificação.

Aos meus professores, especialmente Ricardo Breim, José Roberto Zan, Benito Juarez, Helena Starzinsky, Tiago Pinheiro, Ná Ozzetti, Hilton Valente, Claus Petersen e Sergio Carvalho.

A Maria Rita de Almeida Toledo, pelo encorajamento e pelas aulas.

A todos os alunos e amigos, que direta ou indiretamente me ajudaram a compor este trabalho.

E, especialmente, aos cantores do Coral Municipal de São Sebastião, que se dispõem a testar os arranjos com boa vontade e alegria.

SUMÁRIO

Introdução	9
 1. Capítulo I - O samba e a escrita para coro	
1.1. Aspectos do desenvolvimento do samba e considerações sobre o ritmo	17
1.2. A escrita coral e o samba: uma abordagem técnica.....	27
 2. Capítulo II - Introdução aos Diários de bordo e apresentação dos arranjos	
2.1. Questões objetivas e subjetivas dos Diários de bordo.....	43
2.2. Partituras dos arranjos de “Ronda”.....	53
“Abrigo de Vagabundos”.....	58
“A velhice da Porta-bandeira”.....	65
 3. Capítulo III - Ronda, samba-canção: Análise e processo de elaboração do arranjo	71
3.1. Análise de “Ronda”.....	73
3.2. Descrição do processo de criação do arranjo de “Ronda”.....	81
3.3. A leitura pelo coro.....	89
3.4. Avaliação do arranjo e suas transformações.....	90
3.5. Paulo Vanzolini.....	91
 4. Capítulo IV - Abrigo de vagabundo e a linguagem poética de Adoniran Barbosa: Análise e processo de elaboração do arranjo.....	96
4.1. Análise e diário de criação do arranjo de “Abrigo de vagabundo”.....	99
4.2. A leitura pelos coros.....	118
4.3. Avaliação do arranjo e suas transformações.....	122

4.4. Adoniran Barbosa.....	125
5. Capítulo V - A velhice da Porta-bandeira: Análise e processo de elaboração do arranjo.....	130
5.1. Análise e diário do processo de criação do arranjo de “A velhice da Porta-Bandeira.....	135
5.2. A leitura pelo coro.....	146
5.3. Avaliação do arranjo e suas transformações.....	147
5.4. Eduardo Gudín.....	148
5.5. Entrevista com Eduardo Gudín.....	155
Considerações finais.....	168
Apêndices	
A - Análise harmônica de "Ronda"	171
B - Análise harmônica de “Abrigo de vagabundos”.....	179
C - Análise harmônica de “A velhice da porta-bandeira”.....	189
D - Caderno de arranjos (em anexo)	
Anexos.....	199
Referências	205

INTRODUÇÃO

Neste trabalho procuramos discutir meios e escolhas para a elaboração e execução de arranjos corais. Pretendemos expor os processos desenvolvidos a partir da pesquisa sobre o samba e sua complexidade rítmica, até a elaboração de partituras para vozes a capela, e apresentar um relato da leitura das peças feita pelos coros. A dissertação propõe a análise de três sambas de autores paulistas, e levanta algumas possibilidades de escrita para quatro vozes mistas.

No desenvolvimento da pesquisa orientada pelo Professor Doutor Marco Antonio da Silva Ramos, os arranjos foram lidos por grupos do "*Comunicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA/USP*"¹, coordenado por ele e pela Professora Doutora Susana Igayara.

O trabalho procura demonstrar a forma de apropriação das músicas pelo arranjador durante o processo de pesquisa, escuta e transformação da escrita instrumental/vocal para a escrita coral, a quatro vozes, descrita em um diário de bordo; e observar, narrar e analisar o processo de leitura dos arranjos por cantores de coros com diferentes níveis técnicos.

Nossa intenção é apresentar na defesa final os arranjos interpretados pelos coros.

A releitura da música pelo arranjador transforma a canção, com modificações timbrísticas, harmônicas e estruturais. A partitura para quatro vozes mistas (soprano e contralto, vozes femininas, e tenor e baixo, vozes masculinas) é a escrita para a formação mais comum de um coro, e a escolhida para os arranjos desta pesquisa.

Segundo matéria da revista francesa *France Musique*, de Madeleine Saliceti, existem trinta e sete milhões de coralistas hoje, na Europa:

"Um recenseamento inédito do número de cantores de coros (ou pessoas pertencentes a grupos vocais) na Europa acaba de ser tornado público, no relatório "Singing Europe", iniciativa de VOICE, um projeto europeu destinado a promover o desenvolvimento do canto coral. De acordo com os números comunicados, 4,5% da população ativa europeia participa ativamente de

¹ <http://comunicantus.blogspot.com.br>

atividades de canto coral, ou seja, 37 milhões de coralistas reunidos em todo o continente europeu (incluindo a Rússia), o que equivale à população somada das cidades de Londres, Berlim, Madri, Roma, Paris, Bucareste, Viena, Budapeste, Varsóvia, Barcelona, Munique, Milão, Sofia, Praga e Bruxelas. Antes estimado em 20 milhões, o número de cantores sofre um aumento de 83% e revela toda uma nova perspectiva sobre a importância de cantar na Europa.”² (Revista France Musique, 2015)

E segundo o pesquisador Johan Sundberg: "A maioria dos cantores canta ou já cantou em um coral. Na Suécia, estima-se que ao menos 10% da população participe de um coral." (SUNDBERG, 2015 p. 185).

Há algumas tentativas ainda não concluídas de um censo recente que forneça dados atuais sobre o número de coros no Brasil. Por observação notamos que os coros no país e especialmente em São Paulo vêm se multiplicando desde a década de 60, entre grupos corais comunitários de escolas, igrejas, empresas, de crianças, para pessoas da terceira idade, pequenos grupos vocais, profissionais, amadores, líricos, jovens, cênicos, coros de câmara, acompanhados ou não por instrumentos.

Assim como a música coral, os ritmos brasileiros têm raízes na África, além da tradição européia. E o samba é considerado um ritmo popular e complexo. Os grupos vocais antigos brasileiros como "Bando da Lua"³ e o arranjador Aloysio Oliveira, mais tarde parceiro de Tom Jobim, ou o "Trio de Ouro" com Dalva de Oliveira e o compositor Herivelto Martins, que criava os arranjos para vozes, os "Garotos da Lua" com João Gilberto como crooner, ou "Bando de Tangará" com ousadas experiências timbrísticas comandadas por Noel Rosa e Braguinha, entre tantos outros, uniam essas diferentes tradições e influências como a dos

² "Un premier recensement inédit du nombre de choristes (ou personnes appartenant à des groupes de chants) en Europe vient d'être rendu public, dans le rapport « singing Europe » initié par VOICE, un projet européen visant à promouvoir le développement durable du chant choral. D'après les chiffres communiqués, 4,5% de la population active européenne participe activement à des activités chantées, soit 37 millions de choristes réunis sur l'intégralité du continent européen (Russie incluse), ce qui équivaut aux populations réunies des villes de Londres, Berlin, Madrid, Rome, Paris, Bucarest, Vienne, Budapest, Varsovie, Barcelone, Munich, Milan, Sofia, Prague et Bruxelles. Estimé auparavant à 20 millions, le nombre de choristes subit une augmentation de 83% et délivre ainsi une toute nouvelle perspective sur l'importance du chant en Europe."

<https://www.francemusique.fr/musique-classique/37-millions-de-choristes-en-europe-et-moi-et-moi-et-moi-1454>

³ Adivinhação, com "Bando da lua": <https://www.youtube.com/watch?v=w3EgAJEHx6M> . Homenagem do grupo vocal Arirê", grupo vocal feminino de que participei e para o qual escrevia arranjos, ao "Bando da Lua": <https://www.youtube.com/watch?v=e2try771fzE> ; e aos "Quatro Ases e um Curinga": https://www.youtube.com/watch?v=Os_0VEmavFQ .

grupos vocais americanos do começo do século XX, e criavam arranjos de forma leve, rítmica e criativa, para sambas e marchas de carnaval. Nas escolas, o Canto Orfeônico estava em vigência com criações e arranjos de Villa-Lobos e seus companheiros, e a partir dos anos sessenta houve um progressivo aumento de arranjos escritos para música popular brasileira para vozes mistas, de arranjadores como Samuel Kerr e Damiano Cozzela, e mais tarde Marcos Leite, Arlindo Teixeira e Fernando Ariani, entre outros, para falar apenas dos primeiros.

Marco Antonio da Silva Ramos escreveu um artigo sobre o Projeto Villa-Lobos no Instituto Nacional de Música da Funarte, e sobre os Painéis Funarte de Regência Coral, que uniram nos anos 80 grandes nomes ligados ao universo coral no Brasil, como Elza Lakschevitz, Valéria Ribeiro Peixoto, Edino Krieger, Marcos Leite, Juan Serrano, Naomi Munukata, Samuel Kerr, Ana Yara Campos, Lúcia Passos, Mara Campos, entre outros, responsáveis por encontros, debates, estudos, arranjos, concertos e oficinas por todo o país.

"Uma vez escrevi em um folder comemorativo aos 10 anos do Projeto Villa-Lobos que seu principal mérito residia em não tentar impor um repertório unificado, hegemônico, ao contrário do que ocorreu no período do Canto Orfeônico de Heitor Villa-Lobos." (...) "O Movimento coral é como a soca da cana de açúcar: alguém corta agora e daqui a pouco rebrotou. Seguimos plantando, irrigando, relatando, refletindo, praticando e usufruindo. Reafirmo: a voz humana é parte de nossa cidadania." (RAMOS, Artigo, 2017)

Entre tantos ritmos brasileiros, o samba nasceu no início do século a partir do lundu, da fusão entre a música européia e a africana. Tem forte ligação com a cultura popular, com os terreiros de candomblé, morros e favelas, e com o homem comum do Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo, que na maior parte nunca estudou música formalmente. O ritmo desenvolveu-se e adaptou-se a diferentes épocas e públicos, transformou-se e multiplicou-se em várias vertentes, foi enredo de escola de samba, samba-canção, com harmonias sofisticadas foi chamado de bossa-nova, se tornou música de protesto, atravessou décadas, e permanece como fonte de inspiração para jovens intérpretes e compositores.

Este trabalho procura estudar as particularidades na escrita do samba como seus contrapontos rítmicos, contornos melódicos e harmonia, considerados bastante complexos.

Sua divisão rítmica muito sincopada dificulta o aprendizado e interpretação dos cantores de corais.

Meu maior objetivo do ponto de vista pessoal tem sido elaborar caminhos para a criação de arranjos vocais e corais, considerando as características próprias de ritmos brasileiros, especialmente do samba e de suas células rítmicas, sejam melódicas ou de instrumentos. A divisão sincopada, a duração exata das notas e o contraponto entre dois ou mais diferentes padrões rítmicos me parecem ser o centro da questão na hora de escrever para vozes. A ideia de simplificar demais a escrita rítmica não é boa, porque não resulta muito escrever samba por aproximação, com colcheias, em cabeça de tempo ou deixando para o regente ou os cantores as decisões de como tornar a música leve, balançada e com as surpresas rítmicas que o samba proporciona. Portanto, a exatidão nas escolhas das figuras, mesmo que aparentemente complexas, irá ajudar os cantores a sentir juntos as síncopas, que remetem a uma dança da melodia, fugindo dos tempos fortes. A escrita musical neste sentido deve tornar simples a leitura, característico o samba, mesmo a capela, e funcional o arranjo.

Os autores selecionados para a pesquisa e os arranjos foram Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini e Eduardo Gudin.

A escolha dos compositores foi baseada na identificação com os autores por minha vivência em música na cidade de São Paulo, onde tive a oportunidade de trabalhar com Eduardo Gudin como cantora e arranjadora vocal, e de participar de shows conjuntos com Paulo Vanzolini; também foram consideradas a popularidade desses autores, sua importância histórica e de suas obras. Podemos observar que, com exceção de Adoniran Barbosa, os compositores Eduardo Gudin e Paulo Vanzolini tiveram poucas citações como autores de importância em trabalhos acadêmicos (a obra científica de Vanzolini foi e é objeto frequente de pesquisas dedicadas a zoologia, mas muito pouco a obra musical).

A proposta principal do trabalho é a elaboração de três arranjos inéditos para sambas desses autores (um de cada autor), e a descrição de todas as etapas do processo: pesquisa, análise, diário sobre a escrita do arranjo, leitura pelos grupos do *Comunicantus* e reflexões sobre o resultado. Os sambas escolhidos são "Ronda", de Paulo Vanzolini; "Abrigo de vagabundos", de Adoniran Barbosa; e "A velhice da porta-bandeira", de Eduardo Gudin.

Os critérios para a escolha do repertório foram bastante subjetivos, ligados à memória e envolvimento pessoal, além de terem sido consideradas sua relevância histórica e excelência musical.

Em “Leitura, escuta e interpretação”, Zelia Chueke escreve sobre a questão subjetiva da obra de arte:

"Com efeito, a riqueza de uma obra reside na variedade de interpretações que ela inspira. Esta é a origem de nosso fascínio, levando-nos a revisita-la inúmeras vezes, escutando diferentes aspectos, descobrindo diferentes nuances e detalhes, sempre registrando aqueles elementos mágicos; a verdadeira essência da obra de arte. Estes elementos quando percebidos e transferidos para a execução, sem que ninguém os consiga explicar, comprovam a pertinência de uma interpretação.” (Chueke, 2013)

As três músicas selecionadas representam a obra de seus autores e são características de seus estilos. Os sambas também oferecem muitos elementos para um bom arranjo vocal: riqueza harmônica, grande extensão, diversas partes, melodia orgânica ou natural, letra expressiva, riqueza de possibilidades de dinâmica e outras.

O texto foi dividido em cinco capítulos. O primeiro é mais teórico e explicativo, aborda o samba; o segundo expõe a introdução dos Diários e são apresentadas as partituras dos arranjos; os outros três capítulos são dedicados cada um a uma música, e pretendem demonstrar as relações entre a análise e a realização de cada arranjo.

No capítulo I serão apresentadas as justificativas e motivações para as escolhas centrais da pesquisa: o samba, o estudo sobre sua linguagem rítmica e considerações sobre a escrita para coro. Apresento aspectos do desenvolvimento histórico e da origem do samba e suas características; a evolução das descobertas em relação à trama rítmica, e as soluções encontradas de escrita para coro.

No capítulo II serão apresentados um texto sobre os Diários de bordo, sua utilização e os aspectos objetivos e subjetivos que envolveram a criação; e as partituras dos três arranjos, em sua versão final.

No capítulo III foi apresentado o trabalho sobre o samba-canção Ronda, de Paulo Vanzolini: a pesquisa e a análise; o Diário de bordo, que descreve os caminhos para a realização do arranjo; a descrição do processo de leitura pelo coro; a avaliação do arranjo e suas transformações; e finaliza com breve histórico de Vanzolini. O capítulo é diferente dos

demais: por ter sido a primeira música, optamos por manter separados os textos de análise e Diário, para respeitar o desenvolvimento original do processo.

No capítulo IV apresentamos a análise de Abrigo de Vagabundos, que se intercala com o Diário. As escutas e anotações sobre as gravações se desenvolveram em paralelo com a escrita do arranjo. Para discernir no texto o que faz parte da análise e o que faz parte do diário, o orientador sugeriu a utilização de fontes diferentes — o diário será destacado em outra fonte. Há também a descrição do processo de leitura do arranjo e breve histórico de Adoniran Barbosa.

No capítulo V, apresentamos a análise e o Diário intercalados de "A velhice da Porta-bandeira", uma entrevista exclusiva com Eduardo Gudin, e breve histórico do compositor.

Nas Considerações finais iremos avaliar e analisar todo o processo.

A base da metodologia utilizada para a análise é o Referencial desenvolvido pelo professor Marco Antonio da Silva Ramos em sua tese de mestrado "Canto coral: do repertório temático à construção do programa."

O "Referencial Silva Ramos de Análise de Obras Corais Orientada para a Performance Musical" (RAMOS, 2003) organiza a análise musical com cerca de 120 perguntas divididas em três grandes aspectos: Gerais (dados sobre a obra, autor, e edição); Musicais (rítmicos, frequenciais, de intensidade, de timbre, estruturais, formais, composicionais); e Técnicos.

A ênfase na análise será a relação entre música e texto. Com as relações entre poesia e música analisadas e interpretadas é possível que aconteça maior número de sugestões e possibilidades criativas para estruturar e desenvolver o arranjo.

Além dos três arranjos principais, estão incluídos no Caderno de Arranjos outros quinze, elaborados durante este estudo, que me ajudaram a encontrar caminhos para a escrita e a partir dos quais desenvolvi muitas das ideias presentes nesta dissertação, porque têm servido como laboratório para as propostas defendidas, e para ilustrar os procedimentos utilizados no desenvolvimento da pesquisa. Três deles são arranjos anteriores ao mestrado, que foram a semente deste trabalho.

As análises harmônicas dos três sambas estão apresentadas nos Apêndices.

Caderno de Arranjos:

1. "Abrigo de Vagabundo" - (Adoniran Barbosa). Arranjo escrito para o Mestrado, em 2017.
2. "A velhice da Porta-bandeira" - (Eduardo Gudin). Arranjo escrito para o Mestrado, em 2017/2018.
3. "Casa de Marimbondo" - (João Bosco/Aldir Blanc). Arranjo feito em 2017 para trio vocal feminino; fez parte do processo de descobertas em relação ao uso das pausas, e das reflexões sobre como escrever harmonia complexa para apenas três vozes a capela.
4. "Chiclete com banana" - (Gordurinha/Almira Castilho). Samba gravado por Jackson do Pandeiro. Arranjo de 2015, lido pelo Coral da ECA e regido por mim.
5. "Chove chuva" - (Jorge Benjor). Arranjo de 2016 para o samba-rock, lido e apresentado pelo Coro da Terceira Idade do *Comunicantus*.
6. "Chovendo na roseira" - (Tom Jobim). Escrevi para o Coral da ECA para a matéria ministrada pelo orientador Marco Antonio da Silva Ramos, em 2016, quando tive a oportunidade de reger o arranjo com o coro dos alunos de música da Escola de Comunicação e Artes da USP.
7. "Cordão" - (Chico Buarque). Arranjo elaborado em 2016, em que surgiram várias questões ligadas à escrita rítmica e às saídas estruturais e harmônicas para o samba em coro, a partir das quais aprofundi a pesquisa.
8. "Desalento" - (samba de Chico Buarque e Vinícius de Moraes). Arranjo escrito em 2008 para o grupo vocal feminino Arirê, do qual fui integrante e arranjadora; exemplo da minha primeira utilização de percussão vocal com nota definida, citada neste trabalho.
9. "Eu te amo" - (Tom Jobim e Chico Buarque). Arranjo recente (2018) em que experimentei nas finalizações as notas pontuadas, assim como nas vozes de apoio, baixos e acordes.
10. "Gago apaixonado" - (Noel Rosa). Adaptação feita em 2017 para cinco vozes mistas do arranjo vocal para quatro vozes femininas escrito em 1997. Na nova versão do arranjo deste samba adotei práticas discutidas nesta dissertação.

11. "Já fui uma brasa" - (Adoniran Barbosa). Arranjo de 2018, que utiliza práticas apresentadas no trabalho.

12. "Longe de casa" - (Eduardo Gudín/Paulo Vanzolini). Samba em parceria entre dois dos três compositores selecionados. Arranjo de 2018.

13. "Luz da Light" - (Adoniran Barbosa). Arranjo de 2018, que utiliza práticas apresentadas no trabalho.

14. "Papaloko" - (Folclore do Haiti). Incluí pelo exemplo de polirritmia africana, presente também na música do Haiti, além de estar na música dos terreiros, no samba e em vários ritmos das Américas. Anexei ao trabalho também por ter sido um arranjo recente (2018) em que utilizei as experiências na escrita musical de que falo neste trabalho.

15. "Praça 14 Bis" - (Eduardo Gudín). Arranjo de 2017; o samba serviu de laboratório para a prática de ideias presentes neste texto.

16. "Ronda" - (Paulo Vanzolini). Arranjo escrito para o Mestrado, em 2016.

17. "So Bashia ba hlala ekaya" - Transcrição do Hino da Juventude da África do Sul. Exemplo da polirritmia africana (3x2).

18. "Você já foi à Bahia?" - (Dorival Caymmi). O primeiro arranjo de samba que escrevi para coro; regi com grupo do Coralusp, em 2000.

1. O SAMBA E A ESCRITA PARA CORO

1.1. Aspectos do desenvolvimento do samba

O primeiro samba gravado foi "Pelo Telefone"⁴, registrado em partitura por Donga e lançado pela gravadora Edison em 1917. Mas hoje sabemos que Donga não foi seu único autor, pois a música foi resultado de uma criação coletiva, improvisada, como eram sempre os maxixes que foram se transformando e se misturando com a música de terreiro, nas festas das casas das tias baianas, entre elas Tia Ciata.

Pixinguinha, Donga e João da Baiana, os três maiores pioneiros do choro e samba, eram filhos de três tias baianas e cresceram em meio aos encontros festivos, musicais e culinários organizados pelas grandes agregadoras e conhecedoras das crenças e tradições negras. As tias baianas se estabeleceram na zona portuária do Rio de Janeiro, lugar que ficou conhecido como a "Pequena África".

Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:

"No Rio de Janeiro a partir de 1850, mais especificamente nas imediações do Morro da Conceição, Pedra do Sal, Praça Mauá, Praça XI, Cidade Nova, Saúde e Zona Portuária foi crescendo a população de negros e mestiços oriundos de várias partes do Brasil, principalmente da Bahia, bem como de ex-soldados da Guerra de Canudos. Estes últimos viriam a formar uma comunidade que eles próprios denominaram de "Favela" - termo que posteriormente viria a ser usado como sinônimo de construções irregulares das classes menos favorecidas. Um dos principais líderes desse tipo de comunidade pobre foi o músico e dançarino Hilário Jovino Ferreira (1855/1933), responsável pela fundação de vários blocos de afoxés e ranchos carnavalescos. Muitas baianas descendentes de escravos alojaram-se nestes bairros, sendo conhecidas como as Tias Baianas. Incontestemente a contribuição das Tias do Samba, como eram conhecidas no final do século 19, para a sedimentação da cultura negra, principalmente com relação ao candomblé e ao samba (amaxiado) desta época. Tia Ciata ou Aciata - Hilária Batista de Almeida - (avó do compositor Bucy Moreira) morou inicialmente na Rua da Alfândega, 304 e posteriormente na Rua General Pedra, Rua dos Cajueiros e mais tarde na Rua Visconde de Itaúna, residindo na Cidade Nova entre os anos de 1899 e 1924. Aciata, Ciata ou mesmo com a grafia Asseata, foi uma das responsáveis pela

⁴ Gravação de 1966, com Donga e Chico Buarque. <https://www.youtube.com/watch?v=-XPFQJrdAL4>

sedimentação do samba-carioca. Diz a lenda que um samba para alcançar sucesso teria que passar pela casa de Tia Ciata e ser aprovado nas rodas de samba das festas, que chegavam a durar dias. (...) Outras tias também foram importantes: Tia Amélia (Amélia Silvana de Araújo - mãe de Donga), Tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana), Tia Bebiã, Tia Rosa Olé, Tia Sadata, Tia Mônica (mãe de Pendengo e Carmem Xibuca) e Tia Prisciliana (mãe de João da Baiana).”

A cultura trazida pelos escravos da África se mesclou às tradições européias e locais nos estados da Bahia, de São Paulo, e principalmente no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do XX. A população negra e pobre que se expandia nos cortiços da cidade do Rio de Janeiro passou a ser expulsa ou excluída dos centros, radicalmente a partir de 1902, por medidas higienistas do prefeito Pereira Passos, e começou a subir os morros; quatorze mil pessoas tiveram suas moradias destruídas. Mas sua cultura resistia e se ampliava, nos terreiros de umbanda, em danças e rituais, nas tradições culinárias. Lira Neto⁵, em “A origem do samba”, conta sobre esta fusão:

"O processo de exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluência e assimilações. Sob o olhar nauseado das elites, as festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual aproximação pela comunidade negra. (...) as iguarias lusitanas foram cedendo lugar aos molhos e quitutes de sabor afro-brasileiro. Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas.” (NETO, 2017 p. 38)

A palavra ‘samba’ no final do século XIX no Rio de Janeiro era apenas sinônimo de festa, e não um gênero musical; representava os grandes encontros festivos e as danças. A palavra tem origem em Angola (semba). O verbo sambar teria o sentido de “brincar”; em quimbundo; “semba” tem o significado de "separar", e faz alusão ao movimento das umbigadas, em que os corpos se unem e em seguida se separam, comuns nas danças de umbigada africanas, e depois, no samba de roda baiano.

⁵ Lira Neto, escritor, é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e tem doze livros publicados. Venceu quatro vezes o Prêmio Jabuti de Literatura e uma vez o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA (2014), na categoria Biografia. Escreveu as biografias de Getúlio Vargas e Maysa, entre outras.

Enquanto dos batuques surgia um ritmo nada comportado e ainda não muito bem entendido e aceito pela elite, os primeiros músicos de choro eram chamados para tocar nas casas de famílias brancas e nos salões de baile da sociedade carioca. Eram músicos de bandas militares e pequenos funcionários públicos, como carteiros, trabalhadores da alfândega e da estrada de ferro. Nos subúrbios e nas festas das tias baianas, eram recebidos com o mesmo respeito. Tinham direito de tocar suas flautas, violões e cavaquinhos na sala de visitas, enquanto o terreiro ficava reservado aos atabaques e agogôs dos batuqueiros, se escondendo dos policiais, que ainda associavam a música negra à vagabundagem e à feitiçaria.

"Coubera a Calado Júnior a primazia de instituir, nas décadas finais do século XIX, o diálogo entre o ritmo binário da polca européia e certos instrumentos considerados de uso restrito a malandros e capadócios: o violão e o cavaquinho." (...) "Com isso, Calado dera origem a toda uma legião de notáveis sucessores diretos - Viriato Figueira da Silva e Patápio Silva à frente da lista - , estabelecendo as condições para a definição de um novo modo brasileiro de tocar polcas, mazurcas e valsas, dando origem a um gênero musical sofisticado, sentimentalista e essencialmente nacional, o choro, o primo mais velho do samba." (NETO, 2017 p. 59)

"Flor Amorosa"⁶, música composta por Joaquim Antônio da Silva Calado Jr. em 1877, é considerada o primeiro choro; recebeu letra em 1902, de Catulo da Paixão Cearense. O gênero choro parece ser o resultado da fusão entre o batuque e lundu africanos com a polca e a valsa européias. Exige virtuosismo do instrumentista e as melodias são mais complexas, extensas e menos sincopadas que as do samba.

"Flor Amorosa" alcançou grande popularidade e recebeu homenagem do poeta Olavo Bilac, no soneto "Música Brasileira":

⁶ "Flor amorosa" com Jacob do Bandolim, 1949 - https://www.youtube.com/watch?v=zHR1wFYS_6E ; gravação de Altamiro Carrilho, 2000 - <https://www.youtube.com/watch?v=ExwGb02jCpk> ; e gravação com letra, com a cantora Maria Martha, em 1977: <https://www.youtube.com/watch?v=GJP6TKodN8Y>

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras a cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

(Originalmente publicado em “Tarde”, RJ, 1919, p. 16-17)

No final do século XIX havia festas populares no carnaval, organizadas por clubes, ou grupos, que eram chamados de ranchos, quando dançavam ao som de orquestra e coro. Hilário Jovino Ferreira, impetuoso agitador cultural do Rio, que fazia parte do rancho Dois de Ouro, rompeu com os outros integrantes do grupo e decidiu fundar seu próprio rancho; Hilário promoveu sua ideia convocando toda a redondeza para o samba (uma grande festa). Os ranchos carnavalescos foram os embriões das escolas de samba:

"Hilário Jovino, acostumado a fundar seus próprios ranchos, aceitou o convite para participar da diretoria do Ameno Resedá, agremiação cujos desfiles vinham se aproximando ainda mais do formato das elitizadas Grandes Sociedades Carnavalescas. Fundado em 1907, no bairro do Catete, o Resedá apresentava como

maior de todas as novidades a ideia de eleger a cada ano um novo enredo, a partir do qual eram elaborados os figurinos e organizadas as diversas alas, com o objetivo de estabelecer uma narrativa em forma de cortejo. O grêmio seria uma espécie de 'escola', para ensinar ao povo e aos demais grupos a apresentar um desfile por meio de alegorias e adereços, na maioria das vezes copiados de ilustrações de livros de história. Esse intuito levou o Ameno Resedá, que utilizava uma águia de asas abertas como símbolo, a se autodenominar 'rancho-escola' - antecipando assim o modelo e a própria designação das futuras escolas de samba.

Logo na estréia, com o enredo 'Corte egípciana', o Ameno Resedá arrebatou o público com pomposas fantasias de faraós e nobres do antigo Egito. Uma orquestra formada por mais de 20 músicos com instrumentos de corda e sopro - acompanhada de um coro de vozes masculinas e femininas - executou catorze músicas eruditas e operísticas adaptadas ao ritmo de marcha, incluindo trechos de O guarani, de Carlos Gomes, e La Bohème, de Giacomo Puccini.” (NETO, 2017 p. 56)

Mas os cordões passaram a ser reprimidos pela polícia e mais tarde proibidos, pois era comum acontecer desentendimentos, brigas e sujeira nas ruas da cidade. O grande responsável pelo retorno dos desfiles carnavalescos foi Villa-Lobos, perto dos anos 40:

"A proposta profissional que Heitor Villa-Lobos tinha a fazer a Espinguela era tão audaciosa quanto, aparentemente, inesperada. O autor das Bachianas brasileiras queria que ele o ajudasse a ressuscitar uma antiga tradição do Rio, o desfile dos cordões carnavalescos, desaparecidos desde o início do século XX, havia cerca de quatro décadas, por força da repressão policial. De acordo com o músico, não haveria problemas com a habitual truculência dos meganhas ou com a falta de dinheiro. Como diretor do Departamento de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, Villa conseguiria o aval e o patrocínio do todo-poderoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) - órgão responsável pela censura e pela promoção política, artística e cultural do Estado Novo, ditadura imposta ao país havia pouco mais de dois anos, em 1937, por Getúlio Dornelles Vargas.

O alufá⁷ Espinguela ficou sabendo que o nome do grupo carnavalesco concebido por Villa-Lobos seria Sodade do Cordão.” (NETO, 2017 p 12)

⁷ Alufá é o líder, o sacerdote nas religiões afro-brasileiras, como os babalaôs.

O samba desenvolveu-se com muitas variações e apresenta em seus estilos diferenças relacionadas ao modo de tocar, ao andamento, instrumentação, finalidade, influência de outros ritmos, etc.

Segundo o Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira:

"O samba ao longo dos anos tem se apresentado com muitas variantes rítmicas. Dentre as mais conhecidas destacamos o samba-de-breque, samba-exaltação, samba-de-terreiro, samba-enredo, sambalanço, samba-de-quadra, sambalada, samba-chulado, samba-raiado, samba-coco, samba-choro, samba-canção, sambabatido, samba-de-partido-alto e samba de gafieira. O partido-alto, segundo Nei Lopes, é considerado como a forma de samba que mais se aproxima da origem do batuque angolano, do Congo e regiões próximas. Contudo, quando surgiu, no início do século XX, pelo menos na casa da Tia Ciata, esse termo era usado inicialmente para designar música instrumental. O Samba-raiado é uma das variantes que tem influência da música sertaneja/rural, variante muito comum no início do século, ainda com forte influência do samba-rural baiano e trazido para o Rio de Janeiro pelas Tias Baianas e sendo ainda visto como uma variante do Samba-de-roda. O Samba-maxixe era muito influenciado pela dança homônima e tocado basicamente ao piano. Teve como expoente o compositor Sinhô (José Barbosa da Silva - 1888/1930), que detinha a alcunha de "O Rei do Samba". O Samba-enredo, juntamente com as Escolas de Samba que galgaram estágios de aceitação, admiração e paternalização através dos anos, tornou-se um dos símbolos nacionais. Pesquisadores discutem se o samba virou bem de consumo ou não, e se houve ou não a ascensão social do sambista. Inicialmente o samba-enredo não tinha enredo. Com a entrada do Estado (mais propriamente o Estado Novo, no ano de 1937) na organização dos desfiles, foi criada uma contra partida, a de os temas serem sobre a história oficial do Brasil. Samba-canção: Surgido na década de 1920 e firmando-se na década seguinte, esta forma de "amaciamento" do samba, segundo Ruy Castro, inicialmente tinha influência do fox e na década de 1940, do bolero. Se o "Samba de morro" tratava de temas diversos como malandragem, mulheres comportadas, favelas, esperteza etc, o samba-canção mudou o foco para o lado subjetivo das dores e ingratidões, principalmente pela ótica do sofredor amoroso, tendo como resquício a temática do bolero, então em voga. O samba-canção tinha como ênfase musical a melodia, geralmente de fácil aceitação. Henrique Vogeler, Custódia Mesquita, João de Barro, Ary Barroso, Fernando Lobo, Dolores Duran, Ismael Neto, Antônio Maria e tantos outros se utilizaram do samba-canção para compor grandes clássicos da MPB, como "Ai, Iôô", "Risque", "No rancho fundo", "Copacabana" e "Ninguém me ama". No final da década de

1950, com o surgimento da bossa-nova, o samba-canção com sua temática mais voltada para a 'fossa' foi sendo um pouco esquecido e dando vez a temas mais ligados à praia, ao mar, ao sol e ao sal, dentre outros temas mais amenos, cultivados por essa nova geração de compositores como Mário Telles, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli e Roberto Menescal, entre outros, liderados pelo grande poeta Vinicius de Moraes, que também faziam uso do samba em seu compasso 2/4, influenciados pelo violão jazz-cool de Barney Kessel e a voz de Julie London no LP "Julie is my name". Pouco depois, esses compositores, sedimentados pela batida do violão de João Gilberto e as composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, formariam o núcleo central de um novo movimento denominado Bossa Nova.”

O samba-de-breque é caracterizado por paradas súbitas dos instrumentos, onde apenas a voz prossegue. O samba-enredo é a modalidade criada por compositores de escolas de samba para acompanhar os desfiles no carnaval, geralmente longos, que contam uma história; o samba-exaltação é também extenso e tem letra patriótica e arranjos orquestrais; como bom exemplo temos a “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. O samba de gafieira tem andamento adequado à dança, muitas vezes instrumental; o samba de quadra ou de terreiro é muito vivo e ritmado, composto nas quadras das escolas de samba, durante o ano, fora do período do carnaval. Sambalanço⁸ e samba-rock são fusões do samba com o funk e com o rock.

O lundu, considerado avô do samba, era uma dança de origem africana trazida pelos escravos da região de Angola e Congo, no século XVIII. A partir de 1830, quando se inicia a impressão de partituras no Brasil, algumas canções aparecem descritas como gênero lundu. O padre Domingos Caldas Barbosa, afrodescendente, é considerado o responsável por divulgar em Portugal modinhas e lundus brasileiros. Os lundus brasileiros eram canções que tinham como características a síncopa de um compasso para outro, em dois por quatro, letras com humor ou malícia e referências aos negros ou à escravidão, muitas vezes descrevendo situações de paixão ou envolvimento entre escravos e senhores. As síncopas dos lundus

⁸ Sambalanço, nos anos 60 e 70, era o nome da fusão entre o samba e o balanço ou o jazz, representado por exemplo pelo cantor Wilson Simonal e algumas composições de Carlos Lyra. Atualmente é chamada de sambalanço também a fusão entre o samba e o funk.

brasileiros⁹ eram consideradas características deste país, pois aconteciam de um compasso para outro, diferente das síncopas dos lundus africanos, que ocorriam dentro do compasso. Por isso os lundus brasileiros soavam mais sincopados do que os africanos. (fonte: SANDRONI, 2001)

Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão, o lundu tem sua origem na palavra calundu, um culto africano praticado no Brasil durante o período colonial e que provavelmente deu origem ao candomblé. (fonte: TINHORÃO, 2004). O lundu ainda é relacionado com a combinação entre umbigada africana e fandango europeu.

Há várias fontes que descrevem relações simbólicas entre danças e rituais¹⁰ dos descendentes de escravos com a história das fugas, da luta e da libertação dos escravos negros. Acredito que exista relação entre a fuga dos escravos, a ginga associada ao brasileiro na capoeira, no futebol, na dança e na música, e os ritmos com figuras que evitam os tempos fortes do compasso. Sobre esses ataques rítmicos que fogem de tempos fortes falaremos detalhadamente no capítulo 1.2.

No artigo "O samba paulista e suas histórias", Olga von Simson cita trechos da entrevista com neto de escravo, no bairro paulista de Sousas, em Campinas:

"Ora, entre as bagagens trazidas pelos escravos crioulos¹¹, na longa viagem por mar e terra veio também o que hoje denominamos de patrimônio imaterial, isto é,

⁹ "Os me deixas que tu dás", lundu brasileiro anônimo do século XVIII:

<https://www.youtube.com/watch?v=o1cBcI7Ghco&index=3&list=PLd8UgTQStfVI6yfmuGYg46Rvc-n3L-AHBk>

Lundu brasileiro anônimo do século XIX, colhido por Mário de Andrade:

<https://www.youtube.com/watch?v=XH2XkZUM7BM>

¹⁰ Para ilustrar a existência da ligação entre danças, música e a escravidão, anexo vídeo de uma dança até hoje muito difundida em Marrocos, em Khamlia, pelo povo Gnawa — descendentes de escravos e dos árabes, que dramatiza um grupo de homens com os pés algemados e acorrentados, em movimentos contidos, sobre música polirrítmica com padrões repetitivos. O instrumento metálico tocado como uma castanholas representa o som das correntes. A música cresce em intensidade e andamento enquanto são ampliados os movimentos corporais, até que os escravos conseguem finalmente se libertar das correntes.

<https://www.youtube.com/watch?v=AQMzGn-knz8>

¹¹ "Provavelmente derivação vernacular de cria (por sua vez regressivo de criar) com terminação -oulo, de origem controvertida, que tem sido ligada ao sufixo -olo ou, conforme Nascentes, alteração na fala dos negros de criadouro 'susceptível de criar-se bem', do latim creaturu participio futuro do verbo latino creäre 'criar' (*creaouro > *creoouro > *criouro > *crioulo), usado para designar 'o negro nascido nas colônias' " (HOUAISS)

os saberes e os hábitos culturais que eles adquiriram na sua infância e juventude vividas no Nordeste. Entre esses saberes culturais certamente chegou também o de cantar e dançar o samba de roda, uma prática já então em ampla difusão por toda a região nordestina e na qual também se incluía a umbigada, originada do antigo ritual religioso angolano em honra à deusa da fertilidade.

É por isso que ainda hoje encontramos lá em Sousas, morando na favela do “Beco” o Seu Chicão, que aos 94 anos se diz neto de escravo baiano e filho de sambadeira e narra com alegria e saudade as noitadas de samba que vivenciou desde a infância, acompanhando a mãe, juntamente com seus irmãos. Ela foi uma exímia sambadeira, diz ele (...). Conta ele que para ir ao samba ela cuidava de levar tantos sacos de estopa, quantas eram as crianças que a acompanhavam. Conforme a dança prosseguia e os filhos iam ficando sonolentos, a mãe encontrava cantinhos mais abrigados onde estendia os sacos para que eles dormissem, enquanto ela continuava dançando o batuque ou caiumba.

Lembra Seu Chicão que ao terminar a noitada, quando ela os acordava para voltarem para casa, ele notava a expressão de felicidade no rosto de sua mãe, enfeitado por uma cabeleira toda vermelha, porque coberta pela poeira que, na dança do samba, era levantada pelo vento das sete saias.

Provavelmente foi a fusão do samba de roda nordestino, trazido pelos jovens escravos vindos do Nordeste, com a dança do jongo, bastante comum no interior paulista, que acabou dando origem ao samba rural paulista.” (SIMSON, 2007)

Geraldo Filme (1928 - 1995) foi um dos responsáveis pela divulgação do batuque rural paulista e é considerado compositor pioneiro do samba em São Paulo. “Batuque de Pirapora”¹² é um bom exemplo do característico batuque em transição para o samba:

"Eu era menino/ Mamãe disse: vamos embora/ Você vai ser batizado/ No samba de Pirapora/ Mamãe fez uma promessa/ Para me vestir de anjo/ Me vestiu de azul-celeste/ Na cabeça um arranjo/ Ouviu-se a voz do festeiro/ No meio da multidão/ Menino preto não sai/ Aqui nessa procissão/ Mamãe, mulher decidida/Ao santo pediu pediu perdão/ Jogou minha asa fora/ Me levou pro barracão/ Lá no barraco/ Tudo era alegria/ Nego batia na zabumba/ E o boi gemia/ Iniciado o neguinho/ Num batuque de terreiro/ Samba de Piracicaba/Tietê e campineiro/ Os bambas da Paulicéia/ Não consigo esquecer/ Fredericão na zabumba/ Fazia a

¹² “Batuque de Pirapora”, de Geraldo Filme: https://www.youtube.com/watch?v=H7BGkmjV5_U

terra tremer/ Cresci na roda de bamba/ No meio da alegria/ Eunice puxava o ponto/ Dona Olímpia respondia/ Sinhá caía na roda/ Gastando a sua sandália/ E a poeira levantava/ Com o vento das sete saías.”

Mário de Andrade descreve o samba rural ou batuque paulista, em Pirapora, na década de 30:

"Reúne-se um grupo de indivíduos, na enorme maioria negros e seus descendentes, pra dançarem o samba. Frequentemente esse ajuntamento mantém uma noção de coletividade, quero dizer, forma realmente um grupo, um rancho, um cordão, uma associação enfim, cuja entidade é definida pela escolha ou imposição dum chefe, o dono-do-samba. Este chefe é quem toma determinações gerais e manda em todos. Manda sem muita força, obedecido sem muita obrigação." (...) "No grupo em consulta, um solista propõe um texto-melodia. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim, aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia." (...) "Às vezes o negrão obliquava mais o bumbo, dava uma volta toda, pretendendo ou mimando se aproximar da parceira, porém ela fazia a volta toda com ele, ainda achando mais graça voltear sobre si mesma. Isso o bumbo chorava em malabarismos expressivos, grandes golpes seguidos dum gemer de batidinhas repicadas a que finalizava sempre o golpe seco em contratempo, no último quarto de um compasso. Não consigo ver neste samba rural coisa que o caracterize mais como sensual." (...) "Na terminologia dos negros que observei, a palavra samba tanto designa todas as danças da noite como cada uma delas em particular. Em 1933 os negros falavam indiferentemente samba ou batuque." (ANDRADE, 1933)

Apresentados alguns pontos do desenvolvimento do samba, podemos passar à descrição dos processos de observação e análise do gênero, enfatizando os aspectos ligados ao ritmo.

1.2. A escrita coral e o samba: uma abordagem técnica e considerações sobre o ritmo

O que caracteriza o samba? Quais as divisões, acentuações ou outras propriedades rítmicas que transformam a experiência da escuta em sensações ligada ao balanço, à dança? O que é e de onde vem o gingado, presente nos ritmos da música popular brasileira, e o que cria o gingado específico do samba?

Nas investigações para este trabalho, polirritmia, acentuações, síncopas, duração das notas, ataques fora dos tempos fortes e contrapontos rítmicos foram observados e analisados, e pareceram ser o centro da questão; são o que forma a complexa trama rítmica do samba e sua característica ligada à dança, ao que chamam de ginga ou gingado.

No dicionário Houaiss o verbo "gingar" se refere apenas à dança: "manear os quadris, requebrar, rebolar (lá vem a mulata / gingando em samba rasgado), (gingou com delícia a noite inteira)".

Para "ginga"¹³ os significados são mais variados: "(Futebol) - série de movimentos do corpo que visam enganar o oponente. (Capoeira) - movimento com que o capoeirista procura enganar o adversário, tanto para defender-se como para atacar".

"Gingado" é definido como requebro, bamboleio, manio de corpo.

No dicionário de sinônimos Houaiss, "ginga" pode ser agitar, bailar, balançar, bambolear, dançar, mexer, oscilar, requebrar, rebolar.

Outras palavras são utilizadas pelos músicos para se referir ao gingado, como "suingue" e "balanço". No Houaiss, "suingue" é "swing - música estilo jazz popular nos anos 30, com acompanhamento para grande orquestra; balanço".

Entre os significados de "balanço" estão agito, requebrado, vaivém, bamboleio, embalo, oscilação, equilíbrio, harmonia.

Do dicionário de sinônimos, para "balançar" destaco mexer, sacudir, agitar, compensar, contrabalançar, equilibrar, harmonizar, estabilizar, manter, embalar, oscilar, vacilar, bambear, flutuar, hesitar, titubear.

¹³ Ginga é também remo que se usa na popa da embarcação para movimentá-la alternadamente por bombordo e por boreste; vara que, fincada ao fundo, movimenta uma embarcação em águas rasas. É o nome, nos engenhos de banguê, do caneco com cabo para baldear o caldo de uma tacha para outra. E é nome de bicicleta em Moçambique. (fonte: Houaiss)

Todos estes sinônimos, apesar de não fazerem referência direta ao universo da música, podem ser aplicados a ela. Podem se referir à dança da melodia, que o ritmo movimenta, que oscila mas se estabiliza, que vacila mas é compensado, que se equilibra, bambeia, flutua, visa enganar o ouvinte, e provoca a necessidade de mexer, balançar, requebrar e rebolar; marcar os tempos fortes com o corpo, com a dança.

É imprescindível que o samba tenha balanço. Ele parece vir também de alguma imperfeição rítmica que é compensada a seguir; que supõe a segurança e o entendimento do que deve soar o samba; que surge da estabilidade do andamento, que não acelera ou desacelera, apesar das surpresas rítmicas, transmitindo sensação de conforto; que demonstra o domínio do intérprete de todas as síncopas, podendo provocar no ouvinte vontade de dançar.

Djalma Corrêa, percussionista renomado, no início dos anos 2000 participou da gravação do CD do grupo vocal Arirê, do qual faço parte, gravando o surdo para o samba antigo Mangueira, gravado na década de 30 pelo "Bando da Lua". Sem que ninguém soubesse, durante a mixagem os técnicos de som recortaram no computador seus surdos, e encaixaram todos perfeitamente, milimetricamente, nos tempos fortes, com ajuda dos programas de música visuais e suas representações de ondas. O resultado ficou triste, duro, engessado, decepcionante. Então o percussionista deu uma aula sobre o molejo da música popular, dizendo que a irregularidade, a "malandragem" de compensar os atrasos e antecipações dos ataques nos ataques seguintes é que formava a base natural, dançante e confortável para todo o ritmo. Sem essas imperfeições, propositais ou não, o surdo soava como uma máquina. O samba perdia a vida.

O fato de a música popular ser batucada na mesa do bar, muitas vezes por quem é leigo em música, por instrumentistas autodidatas, ou por pessoas que sabem tocar mas nunca estudaram técnica ou música erudita, faz com que uma de suas características seja exatamente a imperfeição; há menor exigência com a exatidão, perfeição e técnica. Ao mesmo tempo, cria-se uma estrutura musical maleável mas firme em seu andamento, que representa uma consciência musical intuitiva e relaxada, oposta àquela que existe na sala de concerto.

Recolhemos depoimentos de alguns instrumentistas e percussionistas sobre o balanço característico do samba:

"O suíngue é uma coisa distante da burocracia. Passa longe do intelecto e nada tem a ver com a formalidade. Alguns nascem fazendo e sendo, outros estudam e adquirem. Mas fato é que ele faz dançar. Faz mexer. Provoca. Desde o mais sisudo até o mais sorridente. Ter suíngue, atesta que a pessoa esta tocando com a alma. Atesta que aquilo esta enraizado! Não se ginga, sem ser mestre. Não suínga sem estar inteiro! Presente. Ter suíngue é dizer sem palavras que você ama o que faz. É viver de fato, aquilo que você se propôs a fazer! De alguma maneira é se transformar na música! Ser ela!" (Léo Rodrigues, percussionista)

Mário de Andrade fala a respeito do mistério que permeia o samba:

"...neste caso misterioso de sambas e batucadas, ... acham que, por mais sabedor de três quiálteras e quintas aumentadas que eu seja, me falta principalmente aquela necessária dose, não sei se de malandragem ou de carioquice, para dar qualquer opinião". (ANDRADE, 1976 p. 279)

A seguir exponho algumas considerações sobre a escrita para samba encontradas no processo analítico, divididas em tópicos: a síncopa; durações e pausas; contraponto rítmico; escrita exata e divisões rítmicas; e acentuações.

a) A Síncopa

A síncopa tem grande importância na escrita e no entendimento do ritmo. É a alma do samba, sua característica maior.

A sensação de que a melodia flutua sobre os instrumentos e os tempos fortes é em parte causada pelo que o samba tem de influência africana: a polirritmia. Segundo Carlos Sadroni, em seu livro sobre o nascimento do samba, "O Feitiço decente", o revezamento das acentuações em três e em dois, característico da música africana, foi incorporado nas divisões que formam as células rítmicas próprias do samba, com uma grande diferença: na música africana as acentuações são livres dos compassos, ou seja, os intervalos entre dois e três tempos que se alternam são acentuados também pelos outros instrumentos, como que livres

de uma fórmula de compasso. No samba, provavelmente por causa da influência da música européia, a fórmula de compasso é sempre presente, e a polirritmia acontece se contrapondo a uma organização binária. Então os tempos fortes esperados na cabeça dos compassos muitas vezes estão sobre os tempos fracos das células rítmicas, formando as síncopas.

"Mais recentemente, Simha Arom¹⁴ retomou a questão. Ele percebeu a existência, na música africana, de um importante grupo de fórmulas rítmicas em que a mistura de agrupamentos binários e ternários (as nossas semínimas e semínimas pontuadas) dava sempre origem a períodos rítmicos pares: por exemplo, a série 3+3+2 (ou seja, duas semínimas pontuadas + semínima) configura um período de oito unidades; a série 3+2+3+2+2 configura um período de 12 unidades, e assim por diante. Mas qualquer tentativa de dividir estes períodos pares em dois, respeitando sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas ímpares. Assim, neste tipo de lógica rítmica, o período de oito não pode ser dividido em 4+4, mas somente em 3+5 (ou 3+[3+2]); o período de 12 não pode ser dividido na metade exata (6+6), mas apenas em quase metades (5+7, ou [3+2]+[3+2+2]). Arom chamou este fenômeno de 'imparidade rítmica'." (...)

"Mas o que nos interessa mais diretamente é constatar que, neste ponto, o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa. De fato, a música brasileira está coalhada de casos que podem ser descritos de maneira muito mais adequada através de conceitos como os expostos acima que através da teoria do compasso. No tambor-de-mina maranhense, no xangô e no maracatu pernambucanos, no candomblé e na capoeira baianos, na macumba e nos sambas cariocas, entre outros, fórmulas como 3+3+2, 3+2+3+2+2 e 3+2+2+3+2+2+2 fazem parte do dia a dia dos músicos. Estas fórmulas em muitos casos comportam-se exatamente como timelines, aparecendo sob forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em ostinati estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas. Parece pois legítimo supor que elas fazem parte de uma herança musical trazida do Continente Negro, mesmo se o contexto e o sentido de tal herança se transfiguraram enormemente." (SANDRONI, 2001 p.18/19)

Na música africana, as linhas que servem como guia para a improvisação são assimétricas, e se repetem como um ostinato. Tendo incorporado esta tendência, os ostinatos

¹⁴ Pesquisador israelense da música da África Central. Autor de *La fanfare de Bangui*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, entre outros.

polirrítmicos no samba acontecem em um período de dois compassos, com variantes, mas sempre unindo figuras acentuadas a cada duas semicolcheias intercaladas com figuras acentuadas a cada três semicolcheias. Se estas linhas com suas acentuações forem sobrepostas ao compasso binário, teremos as síncopas; a sensação de jogo, de fora do tempo forte; os ataques que enganam o ouvinte, como acontece com a ginga da dança, da capoeira, do futebol, ou do escravo em fuga.

Como exemplo, um dos padrões de dois compassos bastante comum no samba, das várias combinações possíveis entre as 16 semicolcheias, pode resultar na seguinte acentuação: Tata Tata Tatata Tata Tata Tata Tatata (2 2 3 2 2 2 3).

Outras combinações são comuns como ostinatos ou base rítmica para as percussões, em geral presentes nos tamborins, por exemplo: (2 2 2 3 2 2 3) ou (2 3 2 2 2 2 3).

A polirritmia acontece não apenas na música africana, mas em diversas culturas, como na sefardita, por exemplo, que também exerceu forte influência sobre a música popular do Brasil.

b) Sobre durações e pausas

A exatidão da duração das figuras nos finais de frase me parece ser de extrema importância na interpretação do samba por um coro; o rigor deve existir não apenas na precisão das entradas de frases, mas também das finalizações. A duração desta nota que antecede os silêncios merece ser muito planejada no momento da interpretação pelo cantor ou regente, e quando escrita pelo arranjador: é a última lembrança dos ouvidos, é a resolução da expressão musical de um período, de uma frase musical e poética.

As notas que finalizam as frases ou mesmo as palavras dentro das frases podem ser escritas com exatidão depois de alguma reflexão sobre como a letra deve ser interpretada, qual a intensidade dramática ao se escrever de uma forma ou de outra, quais as consequências de uma nota ser mais ou menos longa, se deve encerrar ou não na cabeça do próximo tempo, etc. Portanto, além de ser extrema a importância de sua afinação exata, o que costuma ser foco constante dos regentes nos ensaios, é extrema também a importância de sua duração.

As frases finalizadas na escrita por aproximação, com mínimas, semínimas ou figuras preenchendo todo o compasso, é bastante comum. Mas uma das maiores conclusões deste trabalho, de toda a escuta e comparação entre diferentes interpretações e partituras da música popular e em especial do samba, é que dificilmente a interpretação popular finaliza as frases ou versos com notas de duração cheia, ou em cabeça de tempo. Na maioria das vezes, as escolhas de mínimas pontuadas, semínimas pontuadas, colcheias, colcheias pontuadas ou ligaduras com semicolcheias podem tornar a interpretação mais expressiva, mais leve, mais rica. Valorizam a frase, se aproximam com naturalidade da fala, do discurso popular dos versos, preparam melhor o silêncio e conferem a elegância musical que muitas vezes a surpresa causa.

O silêncio e as pausas têm então grande importância, se aumentarmos o rigor na notação quando quisermos representar exatamente as diversas durações dos pequenos cortes, dos grandes breques, a separação das frases ou das palavras dentro de uma frase, as respirações, ou acentuar uma nota, destacar um trecho, etc.

Em artigo para a Revista Música, vol. 8, Marco Antonio da Silva Ramos escreve sobre "O uso musical do silêncio":

A ausência do som na música, o silêncio, representado pela pausa, possui no discurso musical uma possibilidade de articulação tão presente e com funções tão múltiplas quanto o som. Como proposição artística, o discurso musical desenvolve-se sempre em pelo menos dois níveis diferentes mas simultâneos: um discurso afetivo, expressivo, e um discurso estrutural. (RAMOS, 1997)

Com apenas uma pausa podemos aumentar muito a expressão de um trecho musical. A ausência do som em determinado momento ou o corte de uma nota longa podem se tornar mais significativos do que a presença do som ou sua continuidade.

Fala-se muito sobre síncopas quando procuramos o molejo característico dos ritmos brasileiros. Mas não se fala muito sobre o quanto as durações podem e devem emprestar balanço e ginga à canção; ou o quanto a nota final pode encerrar uma frase musical de forma dura, brusca ou quadrada, talvez comprida demais, talvez pesada, quando termina na exata cabeça de um tempo. Claro que às vezes a duração que procuramos para expressar determinada nota ou palavra pode ser mesmo uma semínima cheia, ou mínima, ou todo um compasso. Mas acredito que isso deva ser analisado, experimentado, comparado, concluído; especialmente quando se escreve para muitas pessoas cantarem juntas.

Depois das conclusões em relação às durações, voltei a escrever para outros ritmos, além do samba: standards de jazz como "Mood Indigo" e "Angel Eyes", música pop brasileira ("Alma não tem cor", do Karnak), valsas como "Eu te amo", de Jobim e Chico Buarque, entre outros; experimentei nesses arranjos praticar o que havia descoberto durante esta pesquisa. Em todos os arranjos minha facilidade em resolver as frases com mais expressão usando as figuras pontuadas foi surpreendentemente maior. E tenho pesquisado, principalmente ouvindo e analisando as divisões de grandes intérpretes, sobre a importância que a duração dessas notas finais têm, importância que eu nunca havia notado, na hora de escrever música. Tive vontade de rescrever todos os meus arranjos pensando em novas finalizações de frases.

Há as durações que não podem ser escritas com exatidão, porque apresentam variações muito pequenas, e, assim como as acentuações, se modificam constantemente; por exemplo, as semicolcheias tocadas por um pandeiro. As primeiras semicolcheias de cada grupo de

quatro (que atacam as cabeças dos tempos) são geralmente um pouco mais longas do que as segundas semicolcheias de cada grupo. Mas não seria correto escrever uma semicolcheia pontuada e uma fusa, porque não é esse o tempo, não vai soar bem. São microvariações que acontecem em conjunto com as acentuações e aumentam a sensação de ginga, de controle do instrumentista sobre o que não é exato. É a compensação natural que ocorre na frase rítmica e que a torna mais expressiva, mais confortável, mais dançante, mais humana.

c) O contraponto rítmico

João Gilberto é um bom exemplo da capacidade de concisão de todo o ritmo do samba, com o que criou para a mão direita ao violão. Mas o mais surpreendente na interpretação do sambista baiano foi ter conseguido com o contraponto entre o que acontece no violão e na voz criar a atmosfera rica do samba, com poucos elementos. João não é apenas um cantor. Não é também apenas um violonista. A integração entre o cantor e o violonista neste caso é indivisível; ele mescla o surdo no polegar, os tambores nos dedos, os padrões e as quebras de padrões, as acentuações e a harmonia encadeada e enriquecida, com a voz, dividindo as frases com muitas síncopas, mas de forma natural, de modo a clarear o texto, sem peripécias vocais, vibratos, portamentos e improvisações, formando assim um complexo jogo rítmico.

Ele diz que a bossa-nova é samba e não é. Há mesmo uma transformação que torna o samba mais limpo, mais erudito, mais sofisticado, e que utiliza elementos do jazz. Mas há também a essência do samba em toda sua elaborada e pesquisada forma de fazer o contraponto rítmico; existe uma reverência à simplicidade das melodias, das letras, e, mesmo rearmonizado, o samba jamais ganha uma roupagem muito diversa da original; ou seja, apesar da rearmonização, não é criada uma nova harmonia onde os acordes são substituídos para causar estranhamento ou grandes surpresas. As tensões acontecem dentro do acorde, e as modificações geralmente não são funcionais. As músicas não se tornam irreconhecíveis.

Cito trecho do texto de Lorenzo Mammi, "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova":

"O centro da bossa nova continua sendo, como para o samba, o canto. Sua intuição é lírica e, mesmo nos produtos mais sofisticados, exige que se acredite numa espécie de espontaneidade. Já o jazz, cuja intuição fundamental é de

natureza técnica, privilegia o acorde. A harmonia de Tom Jobim é próxima à do jazz na morfologia, mas não na função. Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é que é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas."

"Tom Jobim, profissional desde sempre, parece aceitar o pendor amadorístico da bossa nova como uma convenção do gênero, um elemento do estilo que não pode ser totalmente eliminado. O caráter oscilante, vago de suas orquestrações, o uso de instrumentos com ataque pouco definido, como as cordas e a flauta, não muito usados no jazz, a renúncia a explorar as possibilidades virtuosísticas dos corais, tudo isso é funcional para o predomínio absoluto da linha melódica, porque nega aos outros parâmetros a possibilidade de desenvolvimento autônomo. Já que a melodia diz todo o essencial, harmonizá-la, arranjá-la comporta sempre uma parcela de redundância. Todavia, esta redundância se tornará de certa forma funcional, porque a capacidade do canto de auto-sustentar-se se reconhece justamente no contraste entre uma linha melódica muito evoluída e o caráter quase atrofiado dos outros elementos da composição."

"João Gilberto é o caminho contrário. Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao limite extremo da rarefação — pois é diletante também aquele que leva o acabamento do produto muito além das exigências do mercado. A perfeição de João Gilberto, nascendo não de um meio, mas de uma intransigência pessoal, carrega objetivamente os estigmas da obsessão. Não pertence à esfera do social, e sim àquela do ético, ou do psicológico. Daí o caráter de vida de santo que emana das anedotas sobre o cantor, como se se refletisse nele a imagem de um equilíbrio inesperadamente alcançado, e ao mesmo tempo se suspeitasse de que este só se deu por milagre, por um esforço místico ou, o que dá quase na mesma, por uma mania."

"O ponto de partida continua sendo a auto-suficiência do canto. Mas, enquanto Jobim a cria mediante uma encenação, apresentando uma estrutura complexa só para fazê-la recuar, quase desaparecer, frente à linha melódica, João Gilberto tenta reproduzir na melodia todos os parâmetros do som, sem que por isso a voz se torne instrumento — ao contrário, aproximando sempre mais o canto à fala. É uma aspiração recorrente na música ocidental, colher a articulação com que a melodia se destaca da palavra, mas ainda manter uma ligação necessária com ela, encontrar o momento exato em que o canto adquire forma própria, sem que esta seja outra coisa além da forma do falar, sublimada. Em João Gilberto tudo isso parece alcançar uma realização. Em sua maneira de interpretar, o que caracteriza uma melodia não é a estrutura harmônica, que funciona apenas como um painel de

fundo, nem o pulso, em contínuo rubato, nem mesmo a linha melódica, que é constantemente submetida a pequenas variações. A essência está em algo mais recuado, numa determinada inflexão da voz, no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto. Não por acaso, os únicos dois textos musicados de sua autoria se baseiam sobre assonâncias sem sentido: 'Bim-bom' e 'Oba-la-lá'."

"Essa defasagem rítmica contínua mantém uma ligação forte com as inflexões da língua falada, porque como esta não pode ser calculada com exatidão, nem se deixa geometrizar completamente. Mas, entre o retardo da voz e a antecipação do violão, se cria um tempo médio que nunca é pronunciado, mas que é o que garante ao verso a essência musical e ao canto o ser poesia. Em outras palavras, a canção se constrói em volta de um tempo ideal ao qual pode aludir, mas que não pode desvelar. A mesma coisa acontece na relação entre a nota da melodia e o acorde que a acompanha: relação que é sempre de dissonância, mas que alude a uma consonância tão perfeita que nenhuma consonância concreta poderia expressá-la (de novo, vem à mente a música de Debussy, em que as dissonâncias são mais eufônicas e estáveis do que os acordes perfeitos)."

"A síncope do jazz confirma o tempo forte; a de João Gilberto relativiza-o, cria uma suspensão temporal." (MAMMI, 1998)

Para analisarmos a forma de João Gilberto interpretar¹⁵ e suas escolhas para as divisões melódicas, que ao contrário das interpretações dos sambistas mais tradicionais são muito refletidas, precisaríamos de um trabalho dedicado apenas a ele.

O uso das síncopas, dos silêncios, os períodos em que ele tocava com mais ou com menos padrões rítmicos (houve um tempo, por volta dos anos 70, que o toque da mão direita de João era extremamente repetido, padronizado, quase mântico, como na gravação do programa com Caetano Veloso e Gal Costa para a TV Tupi em 1971)¹⁶, a forma como canta as vogais e as consoantes, os ataques e as respirações, a exatidão e a perfeição de sua técnica como cantor e como violonista etc poderiam render muitas páginas. Mas neste trabalho chamo a atenção para a importância do contraponto rítmico em sua arte.

João gravou uma música de Adoniran Barbosa, Saudosa Maloca¹⁷.

¹⁵ Álbum de João Gilberto "en México": <https://www.youtube.com/watch?v=HSXPgkS6RPc>

¹⁶ "Quem há de dizer" (Lupicínio Rodrigues) <https://www.youtube.com/watch?v=zaq3nKk3jpo> ;
"Odete" (Dunga e Herivelto Martins) <https://www.youtube.com/watch?v=xzIB6w0nL6g> - gravadas para programa da TV Tupi, com direção de Fernando Faro.

¹⁷ "Saudosa Maloca", de Adoniran Barbosa, em gravação de 1982 ao vivo no Teatro Cultura Artística de São Paulo, para a TV Bandeirantes (Especial João Gilberto): https://www.youtube.com/watch?v=9GLM_BC2GFo

Temos outros grandes intérpretes de samba que se destacam pelo contraponto entre divisão melódica do canto e de seu instrumento, como Paulinho da Viola, com o violão e o cavaquinho; Elton Medeiros e Ciro Monteiro, com a caixa de fósforo; Luís Barbosa, batucando em seu chapéu; Marçal, cantor e percussionista; João Bosco e o violão; Jorge Benjor e a guitarra (em seu samba-rock tão característico), entre outros.

Há muitos outros cantores que dividem o ritmo da melodia com maestria, como Cristina Buarque, a turma da Velha Guarda da Portela, Cartola, Chico Buarque, Martinho da Vila, João Nogueira, Zeca Pagodinho, Clara Nunes, Milton, Germano Mathias, Ivone Lara, Roberto Ribeiro, Zé Ket, Geraldo Pereira, Mário Reis, Wilson das Neves, mais recentemente Tereza Cristina; há os compositores que não são propriamente cantores, mas dividem as frases com expressividade e naturalidade, como Adoniran Barbosa; e há os grupos vocais que foram grandes intérpretes do samba, e tiveram que combinar as divisões rítmicas para serem cantadas em grupo, como os "Anjos do Inferno", os "Namorados da Lua" e "Os Cariocas", além de tantos outros que aumentariam muito esta lista.

Consideramos neste momento o contraponto apenas no que diz respeito ao ritmo, entre acompanhamentos ou instrumentos, ou entre instrumentos e a divisão rítmica executada pelo cantor.

O contraponto entre melodia e ritmo valoriza a divisão melódica e a expressão do texto, e pode caracterizar o samba imediatamente. Para incluir esta ideia em um arranjo vocal podemos contrapor com a melodia, por exemplo, os baixos marcando as cabeças do compasso ou o segundo tempo, como um surdo. Os baixos também podem fazer a função de um baixo instrumento, cantando células rítmicas comuns em baixos de samba: colcheia pontuada com semicolcheia, por exemplo, fazendo contraponto rítmico com outras vozes, marcando as cabeças do compasso. A marcação do tempo forte ou do segundo tempo constrói com os outros ritmos sincopados o contraste entre o chão, ou seja, o pulso, e o que dança, samba, flutua sobre ele.

Sem alguma marcação, apenas com a melodia em bloco todo o tempo, é mais difícil definir onde está o tempo forte, e assim sentir a sensação de ginga, de fora do tempo, que as antecipações trazem. Este bloco homofônico com antecipações sem marcações nos tempos

fortes experimentei no arranjo de "Já fui uma brasa", e os baixos como surdo utilizei em "Abrigo de vagabundos", duas músicas de Adoniran, incluídas no Caderno de arranjos.

Outras formas de contraponto rítmico podem ser criadas com vozes, como utilizar células típicas de instrumentos de percussão nas vozes que fazem acompanhamento. A percussão vocal, mesmo para percussionistas, é bastante desafiadora. Alguns se especializaram e fizeram dela sua marca, como Naná Vasconcelos. Qualquer dificuldade com a respiração pode alterar o andamento ou transmitir o desconforto da instabilidade rítmica. Por isso uso pouco esse recurso nos arranjos, apesar de resultar muito bem, contanto que seja por pouco tempo, pois é difícil conseguir exatidão com a boca e manter o andamento por muitos compassos. Mas apenas um pequeno trecho com percussão vocal pode dar a sensação da presença de um tamborim ou outro instrumento percussivo por todo o arranjo.

d) Escrita exata e divisões rítmicas

Assim como acontece com a comunicação escrita e oral, a partitura escrita empobrece a linguagem musical, ao contrário do ensino oral da música. A escrita é apenas uma tentativa de, por meio de signos, alcançar a oralidade, o que nunca é possível. Na linguagem falada, por exemplo, as entonações possíveis para uma frase são tão diversas que a escrita nem sequer pode se aproximar de todas elas. Alguns autores defendem que a oralidade e a memória em culturas onde não há utilização da escrita tornam a cultura mais rica e a aprendizagem superior. A escrita diminui, amarra, imobiliza.

Alguns desses autores são Jack Goody em "A domesticação da mente selvagem", "As consequências do letramento" e "O mito, o ritual, o oral"; e McLuhan, em "A galáxia de Guttemberg". O texto de Certeau, "A beleza do morto" (na coletânea "Cultura no plural"), discute como os processos de escrita transformam o que é maleável em coisa morta, imobilizada no tempo pela escritura.

O ensino oral da música popular certamente facilitou o entendimento das síncopas, e de toda a riqueza rítmica do samba. Mas para muitas pessoas conseguirem cantar juntas é preciso escrever, e é importante procurarmos escrever com o máximo possível de exatidão as divisões sincopadas da música popular.

A escrita por aproximação no jazz é convencional, esperada e sabida. Escreve-se em 4 por 4, mas se lê em 12 por 8. Onde está uma semínima lê-se uma semínima pontuada. Todo o “jazz feeling” é tercinado; a escrita em quatro provavelmente tem o objetivo de simplificar a notação.

Mas na escrita para o samba não existe essa convenção. É mais complicado. Se um samba para coro é escrito com colcheias e semínimas, existem duas alternativas: ou os cantores interpretam exatamente o que está escrito, e então não soa o samba, ou o regente conversa sobre uma interpretação da escrita e convencionam onde haverá antecipações, etc. Para um coro esta saída não é exatamente prática, pois na partitura está uma coisa, e todos deverão sempre se lembrar de cantar outra.

Os padrões funcionam bem em coro. Para o samba, quebrá-los é imprescindível, mas usá-los a maior parte do tempo facilita a leitura e execução de um grupo amador. O samba tem muitos padrões simétricos, então com as síncopas escritas estrategicamente, e com as durações e toda a escrita mais próximas possível da complicada mas conhecida trama rítmica, o entendimento pode ser muito mais intuitivo e rápido para os cantores do que ler as divisões de uma escrita fora da realidade do samba, com colcheias e ataques em tempos fortes, por exemplo.

As divisões rítmicas da melodia escritas com o máximo de exatidão (e ainda assim será sempre uma aproximação), com todas as ligaduras, síncopas, antecipações, pausas, acentuações e durações exatas, e tentando imitar a divisão natural de um solista, com ideias baseadas nas interpretações dos cantores das gravações originais, podem ser um bom meio de tornar dinâmica a escrita e gingado o arranjo.

O cuidado para que um grupo não deixe de soar como um grupo deve ser considerado; divisões muito surpreendentes não soam bem quando há um grupo de cantores, podem parecer falsas, forçadas. Mas um coro que ensaia sempre é diferente de um coro que se encontra em uma roda de samba, quando apenas as antecipações mais naturais acontecem juntas. Um coro ou grupo vocal pode e deve mostrar divisões mais próprias, pessoais, combinadas e ensaiadas, e que ainda soem naturais.

Quando ouvimos um cantor dividindo a melodia como Jorge Benjor cantando "Amante amado"¹⁸ e em seguida analisamos o coro que entra repetindo o refrão, é clara a diferença

¹⁸ "Amante amado" (Jorge Benjor): <https://www.youtube.com/watch?v=Ws3r24Uhu74>

entre a liberdade rítmica do solista (neste caso tão complexa que quase inimitável) e o molejo do coro, que existe, mas é muito mais comportado.

Os cantores de música popular interpretam com divisão rítmica pessoal; é sempre menos exata e literal a interpretação por eles da duração de figuras rítmicas em uma partitura, do que seria se fosse lida por um cantor lírico, por exemplo. A divisão livre e improvisada da melodia é o que ajuda a caracterizar a música popular nacional, e diferencia o bom do mau intérprete.

No jazz, o improviso sobre a melodia é bem-vindo e essencial. Na música brasileira não há esta tradição. A melodia é a mesma, não há improvisos sobre as alturas, mas sua divisão rítmica é sempre diferente de um intérprete para outro, de uma gravação para outra, de uma execução para outra. A forma de dividir as frases é considerada a característica marcante de um cantor, sua expressão, sua personalidade: as escolhas que deixam o samba mais ou menos previsível (e quanto mais previsível, mais sem molejo). Estas escolhas se referem aos ataques dos inícios das frases, às divisões rítmicas de cada palavra, às acentuações das frases, ao acento rítmico dentro do compasso, às pausas e respirações, às tônicas das palavras em relação aos tempos fortes, às sincopas, às finalizações.

Quanto mais natural, ou seja, mais próxima da fala for a divisão rítmica da frase, maior será sua expressão, e a integração da poesia com a música.

e) Acentuações

As acentuações principais de um padrão rítmico de determinado samba está relacionada à escolha do padrão que será utilizado, explicado acima, em "As Sincopas". Todo o conjunto de instrumentos vai se contrapor para acentuar determinada estrutura rítmica sincopada, que irá soar como uma só ideia. Ao mesmo tempo, cada instrumento acentua suas células rítmicas de forma diferente. Na soma, teremos todas as semicolcheias tocadas, mas apenas algumas acentuadas. O pandeiro, por exemplo, sempre toca todas as semicolcheias, nem por isso soa tatatata tatatata tatatata tatatata, com a mesma ênfase em todas as figuras. Isso seria um mau percussionista tocando. Poderia soar por exemplo tatatata tatatata tatatata tatatata, ou algo assim, e que muda constantemente. O pandeiro é um dos mais complicados instrumentos de

percussão, e também dos mais expressivos e completos, e toda a sua expressão vem das acentuações. A forma desigual de acentuar surpreende e traz a sensação de gíngua, além da irregularidade das durações das figuras, sempre compensadas a seguir: nunca serão exatos os tamanhos das oito semicolcheias em um compasso. Algumas semicolcheias serão uma fusa mais longa, e a seguinte uma fusa mais curta. As acentuações feitas em um compasso serão diferentes das acentuações do compasso seguinte. E assim com todos os instrumentos, de harmonia, melodia e percussão.

É claro que não existe a exatidão métrica absoluta nem nas colcheias de Bach, e é natural que seja assim. Mas ao tocar Bach, as diferenças de durações e acentuações são ainda mais sutis, e temos a sensação de regularidade, disciplina e constância, por mais que seja expressiva a interpretação. Já ao interpretar o samba, a imperfeição é o objetivo — o jogo, a provocação. A indisciplina, a irregularidade e a inconstância são provocativas. Parece ser a micro-irregularidade, muito sutil, o jogo com as fusas que acontece, apesar de o ritmo sempre fluir relaxadamente, em um andamento muito constante e com poucos rubatos.

A brincadeira de tentar manter o andamento com naturalidade e domínio, mesmo com toda a gíngua sobre as durações, síncopas e acentuações, além dos contrapontos múltiplos e variações de padrões sobrepostos, desafia músicos que não estão acostumados com esta linguagem musical. Isto fica evidente no vídeo com o renomado saxofonista Gerry Mulligan, tentando insistentemente aprender com Tom Jobim uma passagem final da melodia de "Samba de uma nota só", de Jobim e Newton Mendonça.¹⁹

A acentuação no samba é tão complexa e está tão diretamente ligada às síncopas, que é difícil usar sinais e acentos na partitura. Novamente a escrita não é capaz de alcançar a sutileza e a complexidade musical, portanto, com raras exceções, não costumo utilizar sinais para indicar acentuações nos arranjos. Acredito que a escrita possa induzir o coro a acentuar de forma leve e natural, conforme a vivência e o entendimento dos cantores e do regente. A acentuação na música popular acontece da forma mais espontânea possível. Se houver excesso de sinais escritos, além de não serem suficientes para expressar com naturalidade toda a riqueza de possibilidades e diferenças entre as acentuações, existe o risco de soar falso, quadrado, amarrado. Se um coro estrangeiro tentar ler os acentos escritos, não resultará, de qualquer forma. Creio que é preciso existir alguma memória e algum

¹⁹ Tom Jobim e Gerry Mulligan conversando e ensaiando, 1962 - <https://www.youtube.com/watch?v=IguatgWpV8>

conhecimento do ritmo da parte dos cantores e do regente para que a acentuação soe mais gíngada, mas a escrita rítmica deve ajudar.

No caso do samba, as acentuações estão ligadas ao padrão rítmico de dois compassos sugerido pela melodia, ou pelo arranjador, por exemplo, 2-2-3-2-2-3 (sendo esta unidade a semicolcheia). Este padrão de acentuação geralmente é desenhado pelo tamborim, que ainda assim às vezes improvisa, especialmente nas passagens entre estrofes. O surdo acentua o segundo tempo do compasso, às vezes um segundo surdo acentua os primeiros tempos, com menos volume; também improvisam, tocando nos contratempos. O pandeiro geralmente acentua a quarta semicolcheia, os tempos fortes e outras combinações, em variações diversas; o ganzá acentua os tempos fortes, e apesar de ser talvez o instrumento mais regular, tende a variar todo o tempo as acentuações, com as semicolcheias em vários níveis diferentes de volume. A timba é um instrumento completo, permite muitas possibilidades timbrísticas, graves e agudas. O cavaquinho é um complexo instrumento harmônico-rítmico; quase todas as semicolcheias são atacadas, algumas mais acentuadas, em geral seguindo o padrão do tamborim. O violão é também um instrumento complexo ritmicamente, que geralmente tem os graves no primeiro ou segundo tempo, e os agudos seguindo padrões rítmicos próximos dos tamborins. De maneira geral, todos os instrumentos, inclusive de sopro (são muito presentes trombones e flautas), costumam dar prioridade para divisões, ataques e acentuações que fogem dos tempos fortes dos compassos.

Após a análise geral do ritmo, apresentaremos uma exposição dos métodos de criação dos arranjos e as análises de cada peça.

2. INTRODUÇÃO AOS DIÁRIOS DE BORDO E APRESENTAÇÃO DOS ARRANJOS

2.1. Sobre os Diários de bordo

Segundo Zabalza: "O diário de professor é um procedimento excelente para nos conscientizarmos de nossos padrões de trabalho. É uma forma de 'distanciamento' reflexivo que nos permite ver em perspectiva nosso modo particular de atuar. É, além disso, uma forma de aprender." (ZABALZA, 2004, p.10)

"O diário não é apenas um suporte, ele desenvolve, enriquece e fundamenta as práticas artísticas e pedagógicas. (...) O diário de Frida Kahlo é visceral, parece mostrar o interior da artista, as dores, sofrimentos, desejos, amores. Vemos estudos de obras, cartas e muitas cores. Frida Kahlo expõe seu processo criativo, as ideias (viscerais) que poderiam, ou não, desdobrarem-se em obras e processos artísticos de trabalhos concretos. Podemos pensar que a artista cria uma narrativa visual e textual autobiográfica, pois seu diário conta sua história, o que hoje pode ser usado como objeto de pesquisa, um lugar de registros capaz de guardar memórias." (...) "O diário do artista e do artista/professor também pode ser visto como um arquivo pessoal para aquele que o cria. Ele não é apenas um processo de escrita e desenvolvimentos artísticos contínuos, é objeto de pesquisa e reflexão. Ao elaborarmos um diário, podemos entendê-lo como um 'autoavaliar-se', pois este procedimento imbui a perspectiva crítica de autoquestionamento. Voltar e reler, rever, refazer, repensar, intervir, mudar de lugar e posição o que se escreveu/poetizou, de maneira a produzir significações pessoais a quem escreve, assim como para quem lê. Dessa forma, desenvolvemos o processo crítico relacionado à educação e à Arte, procurando responder às inquietações inerentes na pesquisa." (LAMPERT e SILVA, 2015)

Carta de Vincent Van Gogh a seu amigo Bernard, de abril de 1888, onde descreve seu processo criativo:

"Estou absorvido pelas árvores frutíferas em plena floração, pessegueiros cor-de-rosa, pereiras de um branco-amarelado. Não tenho qualquer sistema para dar pinceladas em meus quadros. Ataco a tela com toques irregulares do pincel e deixo como está, não modifico nada. [...] Trabalhar ao ar-livre todo o tempo, tento

capturar o que é essencial no desenho – mais tarde, eu dou um acabamento melhor. A partir do meu sentimento na ocasião, eu anoto a tonalidade que pretendo expressar: o chão deve compartilhar do mesmo tom violáceo, o céu inteiro deve ter uma coloração azulada, a vegetação verde deve ser ou verde-azulada ou verde-amarelada, exagerando deliberadamente neste caso tanto os azuis como os amarelos." (GOGH, 2008, p. 228)

A descrição dos pensamentos, a exposição de intenções e o compartilhamento do processo individual de criação me parecem sempre muito generosos, porque unem a alegria de o artista expor sobre algo tão misterioso (até para ele próprio), com a vontade de transmitir conhecimento e de tornar público o caminho para a produção de música, artes plásticas e outras formas de arte.

Sem querer me comparar a esses grandes mestres, farei um esboço sobre o meu próprio processo criativo: apontarei aqui observações, caminhos e experiências comuns aos três diários, como uma introdução ao processo de elaboração dos arranjos deste trabalho.

Marco Antonio da Silva Ramos descreveu o processo de criação de sua composição apresentada no doutorado, a "Missa Guaiami", em um Caderno de Notas. Em trabalho sobre outra composição, encomendada para ele pelo regente do Coral da Universidade Federal de São Carlos, Fábio Cintra, expõe o desenvolvimento das ideias para a criação da obra "Noigandres", sobre poema provençal de Arnaut Daniel, com tradução de Augusto de Campos, e apresenta o roteiro para a criação coletiva. Para produzir a obra, apresentou aos cantores em envelopes individuais e numerados toda a construção da peça: uma sucessão de tarefas para que cada cantor componha, isolado na natureza, uma determinada palavra do poema "Noigandres". A única frase escrita pelo compositor nesta parte é a melodia da palavra "Noigandres", e as notas dos artigos, preposições, advérbios e pronomes do poema, que seguem a mesma melodia, desconstruída.

Fico emocionada ao ler novamente os envelopes, recheados de referências e poemas, porque participei de sua primeira montagem, no Coral da Escola Nossa Senhora das Graças, em 1983.

Alguns envelopes traziam indicações de que músicas deveríamos ouvir, algumas para coro, outras para orquestra, apontadas pelo compositor como peças que foram importantes para sua formação e para desenvolver a ideia da composição, de que fazíamos parte.

Em artigo para a Revista Comunicação e Arte, número 3, da USP:

"*Noigandres* quis juntar tudo. Lá eu queria a coleta dos sons como forma de aproximação com a natureza; lá eu queria que os coralistas entendessem meu próprio processo criativo, e o fui deslindando na própria partitura; queria que a obra fosse improvisada mas que contivesse minha própria leitura (*Enigma*: o congelamento) do poema; queria que o timbres e as cores das palavras (*mots*) de Daniel estivessem muito carregadas de significado para todos os cantores; queria a superposição linguística, a superposição de significados, o jogo mesmo de palavras do moteto medieval; mas queria também que não se perdesse o caráter de fantasia: eu não tinha como garanti-la, apenas tratei de sugerir, emprestar as ferramentas que eu talvez tivesse comigo." (...) "Publicar os originais, o roteiro de *Noigandres: moteto quasi una fantasia* significa trazer a público o próprio processo, ou a série de processos que a peça se propõe a desencadear. Significa também a oportunidade de convidar o leitor a fechar um *ZOOM* sobre eles." (RAMOS, 1988)

Deslindamento — ato de desvendar — revelar — investigar — neste caso, tornar público, conhecidos e discutidos os meios pelos quais é formada uma obra, a ordem em que surgem as ideias e até mesmo o porquê.

Expondo o processo de criação, desfazemos a aura de mistério insondável que a circunda. Podemos descrever a elaboração da estrutura e das ideias musicais, às vezes claramente consequências de um estímulo, ou respostas a uma longa reflexão, outras vezes nascidas misteriosamente em uma fluida escrita, ou no meio da noite, ou durante uma atividade nada relacionada à música.

Para escrever um arranjo, o conhecimento técnico de música certamente ajuda muito. Mas a criação intuitiva, ou espontânea, de melodias que surgem a partir da melodia original também pode e deve ser considerada. Muitos artistas não têm domínio da teoria ou da escrita, como Djavan, e utilizam o recurso de gravações para criar arranjos intuitivamente, cantarolando.

De maneira geral, procuro alternar as duas formas de composição, porque, apesar do estudo e do conhecimento, não costumo ignorar uma frase melódica que nasce espontaneamente da intimidade com a melodia principal. Sempre procuro aproveitar as primeiras ideias, por serem geralmente mais fáceis de cantar, de lembrar e de serem intuídas por um cantor amador. Claro que muitas vezes é preciso fazer ajustes, depois de as frases serem escritas e analisadas. Outra vantagem desta forma de aproveitamento das ideias mais orgânicas e rápidas são as harmonias que resultam das sobreposições melódicas, geralmente com saídas inusitadas, com cadências ou acordes que eu não usaria, se tivesse escrito verticalmente.

Segundo Samuel Kerr:

"Eu sempre recomendo: você pode fazer a harmonia que quiser, desde que você conduza o cantor com facilidade, daí ele vai fazer o acorde que você pretender, porque ele não vai ter dificuldade na sua linha."

"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..." (SOUZA, 2003, pg.180)

A ideia de Kerr sobre a prioridade à escrita horizontal na hora de arranjar para vozes é muito considerável e importante. Vozes soarão sempre como vozes, e mesmo que seja uma harmonia homofônica, ouviremos o coro como melodias horizontais paralelas e sobrepostas, mais um resultado conjunto, que soa verticalmente também. É diferente de ouvirmos as vozes dos instrumentos harmônicos, por melhor encadeadas que as linhas estejam. Além do conforto para quem ouve, a preocupação do arranjador com o encadeamento harmônico e com o sentido independente das linhas oferece segurança para quem canta, facilitando a afinação vertical do coro, o que é sempre um desafio quando se tratam de acordes dissonantes. Muitas vezes os cantores não conhecem ou não estão acostumados com harmonias elaboradas ou acordes dissonantes, por isso a importância de conseguirem cantar com prazer e facilidade suas linhas individuais.

Para harmonizar o samba com vozes não parece haver necessidade de complicadas passagens harmônicas, tão complexas como no jazz ou na Bossa Nova, que têm essa como

uma de suas principais propostas. Mas a harmonia do samba costuma ser rica em dissonâncias, e aceita bem acordes e harmonias sofisticados. A harmonia original ou a própria melodia podem sugerir diversas aberturas dissonantes a quatro ou mais vozes. Evitando o uso somente das tríades, podemos escrever as notas mais dissonantes dos acordes em duas vozes, associadas a outras duas com o baixo e a terça (geralmente somamos a sétima e outra tensão, como décima terceira ou nona). Os baixos podem variar entre as notas da tríade, mas quando em bloco, com a letra, podem e devem cantar as dissonâncias, apesar de ser mais difícil afinar uma sétima ou nona no baixo.

Os sambas mais antigos como de Geraldo Filme ou da Velha Guarda da Portela, de Ivone Lara, Noel Rosa ou Wilson Batista, contém em suas melodias arpejadas toda a harmonia, que costuma ser predominantemente triádica, com sextas e sétimas eventuais. Mas um samba antigo de Assis Valente ou Lupicínio Rodrigues pode ficar enriquecido com harmonias mais complexas, substituições e ornamentos.

Muitas vezes a melodia carrega a harmonia em si, as melodias do samba são geralmente muito arpejadas e com grande extensão. As melodias de Adoniran Barbosa, por exemplo, contém muitas dissonâncias em seus arpejos.

Escrever um arranjo me parece muito mais fácil do que compor, porque partimos de uma música pronta, boa, de que gostamos; partimos de algo que já conhecemos e nos emociona; e enfeitar uma bela música não é muito difícil, por um lado. Mas por outro, a responsabilidade de acrescentar algo à canção, e que não a destrua, é muito grande.

Se existe um caminho, um método para a criação de um arranjo vocal, antes de pensarmos nas regras de contraponto, ele se baseia em algumas descobertas que tenho feito pela observação de meu próprio processo de criação e que me levaram a anotar ações repetidas, sistemáticas. Estas ações objetivas são os passos que sigo, unindo o que aprendi com o que desenvolvi, e que ensino. São alguns métodos sobre os quais tenho controle e consciência, que descrevo aqui com fins didáticos, e com o objetivo de sistematizar alguns dos caminhos possíveis para iniciar o processo de criação:

1. Ouvir a música inúmeras vezes, até se encantar e se envolver com a obra, e depois domina-la na memória.

2. Analisar, tocar e entender a harmonia; analisar o poema, buscar as relações entre música e letra.
3. Analisar os aspectos rítmicos e procurar incorporar as ideias dos instrumentos de percussão e os acompanhamentos rítmicos dos instrumentos harmônicos.
4. Imaginar uma forma para o arranjo, ou seja, pensar a estrutura: quantas vezes qual parte, se terá introdução, onde será mais vazio, onde mais cheio, qual o ápice da música, o que se quer valorizar, o que se quer esconder ou disfarçar, o que usar do arranjo original, o que tornar diferente.
5. Pensar nos naipes solistas, na extensão da melodia e na tonalidade do arranjo. Para a escolha, será pouco apenas encaixar a extensão melódica nos limites dos agudos do soprano. O ideal é conferir a música em várias tonalidades, para notar onde melhor soa a melodia. A música popular brasileira muitas vezes não soa bem nos limites do agudo.
6. Quando existe o esboço do mapa, da estrutura, a tonalidade, e algumas escolhas em relação às alternâncias da melodia, temos o esqueleto do arranjo. Então falta o principal: alguma ideia que faça a diferença, que dê graça ao arranjo, que justifique uma nova leitura. Esta ideia pode ser de estrutura, um contraponto, pode surgir da relação entre a letra e as escolhas dos naipes solistas, pode ser uma brincadeira com alguma frase do arranjo original, pode ser uma nova frase ou baixo ou rif que dê movimento ao arranjo, pode ser um contraponto rítmico ou uma boa saída para os acompanhamentos vocais, enfim, um diferencial para a nova interpretação daquela música, que seja um rumo para o arranjo; sua personalidade. Diria que esta é a parte mais difícil. A partir daí o arranjo se forma no pensamento, mesmo que ainda sem a harmonia ou outras decisões tomadas.
7. Procurar estabelecer uma estrutura que varie as formas de escrita, por exemplo, alternar blocos homofônicos com melodia acompanhada, notas longas e contrapontos.
8. Cuidar para que todos os naipes em algum momento cantem a letra, mesmo que não a melodia.
9. Buscar refletir, com a harmonia, o discurso da letra; por exemplo, em um momento que a letra fale de um vazio, esvaziar a harmonia, em um momento mais doce usar uma terça no baixo ou abrir mais o acorde, se quer impacto, fazer um uníssono e depois abrir, se fala de um sofrimento, utilizar acordes com tensões, trítomos ou segundas menores, etc.

10. Procurar uma harmonia próxima da original, mas sem se prender a ela. São bem-vindas as substituições que não se indispõem com a ideia geral. É claro que isso é uma escolha pessoal, existem várias formas de harmonizar e gosto muito de algumas releituras radicais ou ousadas, mas geralmente prefiro não fazer mudanças muito acentuadas. Se escolhi uma música que me agrada muito, é porque gosto de como ela foi concebida e me desagrada transfigura-la; meu objetivo é sempre valorizar sua melodia e o que tem que me emociona.

11. Evitar cortar palavras ao meio ou escrever vozes cantando frases cortadas ou sem sentido, no acompanhamento. Procurar fazer com que todas as vozes tenham um sentido independente e completo, tanto em suas melodias quanto em seus textos.

12. Evitar melodias com saltos muito grandes ou com desenhos pouco intuitivos, agudas demais, graves demais, que exijam muita técnica ou difíceis de respirar. Procurar escrever verificando as regras de contraponto, mas a intenção de provocar determinada sensação pode se sobrepor às regras, por exemplo: uma passagem pode ficar muito interessante utilizando movimentos paralelos, um acorde pode ser mais marcado com uma dobra de terça, um grande intervalo entre soprano e contralto pode ser surpreendente em certo momento etc.

13. Experimentar na melodia principal e depois em todas as melodias diferentes divisões rítmicas, locais de ataque e durações das notas longas, pausas e finalizações. Esta experiência pode ser feita ouvindo e comparando as gravações de referência, mas a escolha deve ser entre algo fácil de cantar por um grupo, que soe natural em um coro, e que não perca a espontaneidade rítmica das divisões soltas e livres de um solista, valorizando assim o ritmo ou estilo da música.

14. Escrever a introdução e o final, se ainda não foram sugeridos por ideias já presentes no arranjo. Usar trechos de melodias finais em introduções ou variações sobre a harmonia é uma maneira comum e funcional, mas existem muitas formas de o coro apontar algo da melodia, ritmo ou harmonia da música, com ideias curtas de quatro ou oito compassos, inspiradas ou não nas gravações de referência. Para finalizar os arranjos a sugestão é experimentar várias possibilidades; no caso do samba, às vezes soam bem duas ou três repetições do verso final, ou se pode escrever o final seco, ou usar percussão

vocal, acordes dissonantes longos, etc. Pessoalmente, tenho a tendência de não alongar muito as introduções ou finalizações de arranjos vocais.

Aspectos subjetivos do processo de criação

Em relação aos aspectos subjetivos do processo de criação, posso listar emoções ligadas à ansiedade, insegurança, insatisfação, excesso de auto-crítica, dúvidas sobre como começar, dúvida em minha capacidade de fazer um arranjo (ainda que já tenha feito dezenas), receio de empobrecer as músicas com novas harmonias, receio de criar melodias de contraponto que não estejam à altura da melodia principal, frustração quando o regente ou o orientador pedem mudanças no arranjo ou mais ousadia/criatividade, acreditando que eu possa mais.

Analisando esses sentimentos depois de finalizado o trabalho, me parecem um exagero sem sentido, mas voltam a incomodar a cada novo arranjo que devo fazer.

Geralmente os receios e os sentimentos de ansiedade aparecem antes da primeira ideia para o arranjo, às vezes antes mesmo da escolha da música. Muitas vezes a música é escolhida por causa de alguma ideia, que participa da escolha; ou seja, uma sugestão criativa para uma música que eu esteja ouvindo ou lembrando aleatoriamente pode me fazer decidir por fazer um arranjo para ela. Quando as músicas são encomendas, ou no caso dos três arranjos do mestrado, as ideias têm de vir de qualquer forma. Sou obrigada a tomar decisões estéticas sobre as músicas, que é o mais preocupante, além de fazer o quebra-cabeça rítmico, melódico e harmônico, além da técnica, além das regras contrapontísticas; e ter de tomar estas decisões estéticas gera certa insegurança em relação à minha capacidade de criar algo interessante e harmonioso, ou intenso, ou delicado, ou o que seja, para aquela peça tão cara, tão equilibrada e finamente composta.

As sensações de distensão ou alívio são mais comuns do que qualquer tipo de orgulho ou felicidade, quando está pronto o arranjo. Depois de tanta tensão, a repentina facilidade em que costuma se formar a trama vocal em alguns trechos me causa certo espanto, porque muitas vezes as melodias surgem uma por uma, separadas, e horizontalmente (e, apesar de eu não seguir nenhuma religião, fico com a impressão de que somos apenas instrumento de algo misterioso).

Conforme os arranjos tomam forma a ansiedade diminui, mas há grande tensão durante o processo de criação, que pode ser notado na postura física (braços e pernas e rosto contraídos, mãos retorcidas), na falta de apetite, dores de cabeça e pescoço, irritação, perda da noção de tempo, desinteresse por outros assuntos.

Quando o arranjo flui, acontece também certa euforia, obsessão em terminar o arranjo. Quando não flui, sinto depressão, sonolência, melancolia. Neste caso sei que devo parar um pouco e caminhar ou fazer atividades prosaicas, algo que me tire do foco o arranjo. Geralmente durante estas atividades as idéias se organizam ou clareiam, e aparecem saídas, até mesmos insights, soluções.

Para "Ronda", de Paulo Vanzolini, eu tinha um prazo mais curto, pois o CUCO (Coro Universitário Comunicantus) tinha que ler o arranjo no primeiro semestre de 2016. Parti da ideia de fazer algo muito simples e de fácil leitura, mas não é fácil escrever fácil. O arranjo acabou ficando mais difícil do que prevíamos, já que deveria ser ensinado ao Coro da Terceira Idade, e quem acabou incorporando ao repertório foi o próprio CUCO.

O arranjo nasceu da ideia de escrever mulheres na melodia x homens no acompanhamento, e terminei em dois ou três dias, com alguns compassos ou passagens não resolvidos; foi então finalizado uma semana depois, e ainda sofreu modificações após a leitura. O arranjo foi elaborado parte no piano, parte cantando melodia por melodia, escrito horizontalmente. A análise foi escrita separadamente do diário.

Para criar algo sobre "Abrigo de vagabundos", de Adoniran Barbosa, ouvi muito a música, que diferente de Ronda era nova pra mim. Como o samba é longo e conta uma história com muitas mudanças de clima, tive vontade de dar um grande colorido para o arranjo com muitas formas diferentes e todos os naipes se revezando na melodia; e optei por fazer escolhas que valorizassem a letra e ajudassem no entendimento da história. Após a angústia das dúvidas, foi um mergulho de uma semana no trabalho, quando me senti encorajada pela opção de brincar com as vozes, imitar instrumentos, percussões. Houve grande prazer e envolvimento em criar as harmonias e os jogos timbrísticos. Usei pouco os instrumentos para elaborar este. Cantava a capela e escrevia direto, conferindo as harmonias depois de escritas. O refrão e o início homofônicos criei no piano.

As vozes de "A velhice da porta-bandeira", de Eduardo Gudin, elaborei ao piano, com ênfase na harmonia, na linguagem rítmica e no contraponto do baixo. A linha de baixo que

remete à gravação original foi um misto de criação e lembrança, cantei a linha e escrevi, corrigindo em relação à melodia. Com as duas primeiras estrofes prontas, idealizei os refrões, que deveriam ser fortes e agudos, densos, e com notas longas x ritmo. E diferentes um do outro.

As passagens entre as estrofes não estavam ainda resolvidas quando mostrei ao orientador, que me sugeriu completar o arranjo com mais estrofes, porque ainda estava curto e precisava de mais complexidade e ousadia, já que seria lido pelo Coro de Câmara. Resolvida a forma, levei ainda dois meses para voltar a mexer no arranjo.

Para entender melhor o delicado, misterioso e levemente doloroso processo de criação, procurei racionalizar e entender ao máximo as escolhas, que foram expostas no Diário de cada música. Ao contrário do que eu e o orientador esperávamos, as emoções aparecem durante a escuta e a análise, e não durante a elaboração das partituras ou a organização das ideias. Por estarem muito misturados o processo de criação com a análise, optamos por escrever um só texto, mudando a fonte para distinguir a análise do diário, com exceção de Ronda: por ter sido o primeiro capítulo, escrito para a qualificação, a análise foi separada do diário. A seguir, as partituras dos três arranjos.

2.2. Partituras dos arranjos de “Ronda”, "Abrigo de vagabundos" e “A velhice da Porta-bandeira”

A seguir, as partituras dos arranjos para as três músicas escolhidas.

Ronda

(Paulo Vanzolini)

arranjo Selma Boragian

A

S. De noi - teeu ron - doa ci - da - deate pro - cu -

A. De noi - teeu ron - doa ci - da - deate pro - cu -

T. don don don don don don don don o

B. don don don don don don don don don don don don

4

rar sem en-con - trar No me - io deo-lha - res es -

rar sem en-con - trar No me - io deo-lha - res es -

don don don don don don don don don o

don don don don don don don don don don

7

pi - o em to-dos os ba-res vo-cê não es - tá

pi - o em to-dos os ba-res vo-cê não es - tá

o don don don don don don don don

o don don don don don don don don

10

Vol-to pra ca-saa-ba ti - da De-sen-can-ta-da da vi-da O so-nhoa-le-gri-a me

Vol-to pra ca-saa-ba ti - da De-sen-can-ta-da da vi-da O so-nhoa-le-gri-a me

ah ah De-sen-can-ta-da da vi-da uh

ah ah De-sen-can-ta-da da vi-da uh

15

dáe ne-le vo-cê es - tá Ah seeu ti-ves-se quem

dáe ne-le vo-cê es - tá Ah seeu ti-ves-se quem

ne-le vo-cê es - tá don don donpam pam pam pam pam pam ah

ne-le vo-cê es - tá don don donpam pam pam pam pam pam ah

B

19

bem me qui ses sees-seal guém me di - ri - a

bem me qui ses-ses-seal guém me di - ri - a De

ah don don don don don don don don don De

ah ah don don don don don don don don don

22

p uh uh eeu não de - sis - ti - a

sis - tees - sa bus-caé i - nú - til eeu não de - sis - ti - a

sis - tees - sa bus-caé i - nú - til uh don don don

uh don don don

25

C Po - rém com per-fei - ta pa - ciên - cia sigoa te bus -

Po - rém com per-fei - ta pa - ciên - cia si - goa te bus -

don don don don don don Po - rém com per-fei - ta pa - ciên - cia si - goa te bus -

don don don don don don Po - rém com per-fei - ta pa - ciên - cia si - goa te bus -

28

car hei deen-con - trar Be - ben-do com ou-tras mu -

car hei deen con - trar Be ben-do com ou-tras mu -

car don don don don don don don don o

car don don don don don don don don o

31

lhe - res ro-lan-doum da - di-nho jo-gan-do bi - lhar

lhe - res ro-lan-doum da - di-nho jo-gan-do bi - lhar

o don don don don don don don don

o don don don don don don don don

34

E nes-se di a en - tão vai dar na pri-mei-rae - di - ção

E nes-se di a en - tão vai dar na pri-mei-rae - di - ção

E nes-se di a en - tão vai dar na pri-mei-rae - di - ção

ah vai dar na pri-mei-rae di - ção uh

38 **rit.** - - - - -

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Abrigo de vagabundos

(Adoniran Barbosa)

arranjo Selma Boragian

♩ = 72

intro

S.

A.

T.
8 don din din don don din din don don don din din don don

B.

5 (tamborim)

tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc t tc tc tc t tc

8 don din din don don din din don don don din din don don

tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc t tc tc tc tc t tc

don din din don don din din don dondon din din don don din din don don

(surdo)

tm tm tm tm

tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc t tc tc tc tc t tc

(ganzá)

t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c

don din din don don din din don dondon din din don don din din don don

tm tm tm tm

A

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra - ba lhan - doo a - noin tei - ro

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra - ba lhan - doo a - noin tei - ro

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra - ba lhan - doo a - noin tei - ro

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra - ba lhan - doo a - noin tei - ro

22

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te_

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te tc tc tc tc t tc tc

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te_

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te_

27

E lá no al - to_ da Mo - oca eu com-prei um lin - do lo-

tc tc t tc tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc tc t tc tc

o_

o_

31

- te dez de fren-te dez de fun - dos cons-tru - í mi nha ma lo - ca

tc tc dez de fren-te dez de fun - dos cons-tru - í mi nha ma lo - ca

o_ o don

o_ o don

36 *p*

uh uh uh

uh uh uh

8 don Me dis se - ram que semplan-ta não se po - de cons-tru-ir mas quem tra - ba

don Me dis se - ram dn dn dn dn dn don don don don

41 (cuíca)

uh u u u u u u u u

uh uh que é fis-

8 - lha tu-do po de con - se guir João Sa-ra - cu - ra que é fis-

dn dn dn dn dn dn

46

u u u u u u u ar-ran-jou tu-do pra mim

cal da pre - fei tu - ra uh uh

cal da pre - fei tu - ra uh uh

8 dn dn Foi um gran-dea- mi - go ar-ran-jou tu-do pra mim

B

51

— Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma-to Gros - so a - que-les dois a-mi

uh Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma-to Gros - so a - que-les dois a-mi

uh Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma-to Gros - so a - que-les dois a-mi

— dn dn dn dn dn a - que-les dois a-mi

57

- gos que nãoquis mea com pa nhar__ es ta-rão jo- ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar__ es ta-rão jo- ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar__ es ta-rão jo- ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar__ dun dundun dun dun

62

ni-da São Jo-ão__ ou ven-doo sol_qua- dra - do na de - ten- ção

ni-da São Jo-ão__ uh__ na de - ten- ção

ni-da São Jo-ão__ uh__ na de - ten- ção

dun dun Ou ven-doo sol_qua- dra - do uh na de - ten- ção

C

67

— Mi nha_ma - lo - ca a mais lin - da queeu já vi

(ganzá)

— x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c

(agogô)

— don don din din don don don din din don don din din don don

(surdo)

— tm tm tm tm

71

— ho-jees - tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir.

t c x c ho-jees - tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir.

8 don din din ho-jees - tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir.

tm ho-jees - tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir.

75

— Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

— Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

8 — Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

— du run du du run du du du Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

80

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

82

(tamborim solo)

têm on- de__ dor- mir__

têm on- de__ dor- mir__

têm on- de__ dor- mir__

(surdo)

têm on- de__ dor- mir__ tm tm tm tm tm

A velhice da porta-bandeira

(Eduardo Gudín/Paulo Cesar Pinheiro)

♩ = 64

arranjo Selma Boragian

A

S. E - la re-nun-ci - ou A Man-guei-ra sa - iu e-la fi-cou

A. *p* o o o o

T. *p* ah o o o o

B. ah o o o o

8

E-ra por-ta ban - dei - ra des-de'apri-mei-ra vez Por que

ah ah uh uh o o o

ah ah uh uh o

ah ah uh uh uh o

2

B

14

te-rá si-do'is-so que'e-la fez. Não Nin-guém sa-be

o Não uh

du ru ru ru ru ru ru Não Nin-guém sa-be

du ru ru ru ru

19

rá E - la se de-mi - tiu ou-tra vi - rá

ah uh ah

rá uh ah

dun du ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru dun dun dun dun dun dun dun dun dun dun

24

Nin-guém a viu cho-ran - do coi-sa tão sin-gu lar

cho-ran - do uh sin-gu lar

uh cho-ran - do uh sin-gu lar

dun dun dun dun dun dun dun dun dun dun du ru ru

29 C 3

Quan - do'a ban-dei-ra tre-meu no ar__ Ô__

ah__ e tu ru ru Ô__

ah__ e don don don don don don don Ô__

run du ru ru run dun dun dun dun dun dun du ru ru ru ru Ô__

34

Quan-do to-da'a-ve-ni-da sam- bo ou o seu

o

o

40

mun-do se des-mo-ro-nou fo ro ro ro ru ru ru ru Ô__ Quan-do

ou ru ru ru ru Ô__ Quan-do

fo ro ro ro ro ro ro ro Ô__ Quan-do

to ro ro ro ro ro ro ro Ô__

46

to-da'a-ve ni-da sam- bo _____ ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou du

to-da'a-ve ni-da sam - bo _____ ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

to-da'a-ve ni-da sam- bo _____ ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

52

D *pp*

run tchã tchã__tchã tchã tchã__tchã tchã tchã__tchã

mf

du ru run E - - la se'e-mo-cio-nou

pp

du run du run tchã tchã__tchã tchã tchã tchã tchã__tchã

du run dun____ du ru ru run dun____ du ru ru

56

mf

tchã tchã__tchã viu al-guém gri-tou

pp

Per-to de-la'e-la'ou-viu tchã tchã tchã tchã tchã tchã__tchã

tchã tchã__tchã tchã tchã__tchã tchã tchã tchã tchã__tchã

ru ru ru ru ru du ru ru run dun dun dun dun dun dun dun dun du ru ru

60

"Vi-va'a por-ta ban-dei - ra" Sou eu, e - la pen-sou

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

run dun du ru ru run dun dun dundun du ru ru

65

Mas foi a ou-tra quem se cur-vou Ô

Mas foi a ou-tra quem se cur-vou tu ru ru Ô

Mas foi a ou-tra quem se cur-vou don don don don don don don don Ô

run du ru ru run dun dun dun dun dun dundun du ru ru ru ru don don

70

Quan-do to-da'a-ve-ni-da sam - bo o ou o seu

ou quem viu

ou quem viu

don don ro ron don don quem viu

E *f*

76

mun-do se des-mo-ro-nou o Ô

tchã tchã tchã tchã o tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã o tchã tchã tchã tchã tchã tchã

don don o don don don don ro

81

Quan-do'a por - ta ban - dei - ra pas - sou

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

ron don don

84

quem viu e - la se le-van-tou e'a-plau-diu uh

tchã tchã tchã e - la se le-van-tou e'a-plau-diu uh

tchã tchã tchã tchã tchã le-van-tou e'a-plau-diu uh

quem viu e'a-plau-diu uh

rit.

3. RONDA, SAMBA-CANÇÃO: ANÁLISE E PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO ARRANJO

De noite eu rondo a cidade
A te procurar sem encontrar
No meio de olhares espio
Em todos os bares
Você não está
Volto pra casa abatida
Desencantada da vida
O sonho alegria me dá
Nele você está
Ah, se eu tivesse
Quem bem me quisesse
Esse alguém me diria
"Desiste, esta busca é inútil"
E eu não desistia
Porém, com perfeita paciência
Volto a te buscar
Hei de encontrar
Bebendo com outras mulheres
Rolando um dadinho
Jogando bilhar
E neste dia então
Vai dar na primeira edição
Cena de sangue num bar
Da Avenida São João

Ronda foi composta por Paulo Vanzolini em 1945 e gravada em 1953 pela cantora Inezita Barroso, acompanhada pelos músicos Zé Menezes, Garoto, Bola Sete e o clarinetista Abel Ferreira.

Mais tarde o samba foi gravado por diversos intérpretes, entre eles Nelson Gonçalves, Maria Bethânia, Jair Rodrigues e Márcia.

Inezita Barroso cantou o samba-canção com algumas diferenças da letra original²⁰. Trocou o verso:

"o sonho alegria me dá e nele você está" por: "no sonho eu vou descansar e nele você está".

E trocou "em todos os bares você não está" por: "nas mesas dos bares você não está".

Márcia gravou a música duas vezes: em 1977, no LP Ronda, produzido por Eduardo Gudin²¹; e com novo arranjo, em 2002²².

A primeira gravação tem algumas diferenças da segunda, na harmonia, e no número de compassos: curiosamente, na primeira versão o B tem um compasso a mais (em "esse alguém me diria"), deixando o trecho com número ímpar de compassos, o que dá a sensação de espera, de expectativa. Talvez o arranjador, Heraldo do Monte, tenha respeitado o tempo a mais em que a cantora segurou a nota longa. Apesar da estranheza métrica, a gravação se tornou a mais popular e tocada de todas, tendo sido responsável pelo lançamento e reconhecimento da cantora, e se tornou seu maior sucesso.

Usamos como referência também o vídeo de Carlinhos Vergueiro, que canta ao lado de Vanzolini, em vídeo onde é elogiado pelo compositor²³.

Na gravação de Márcia o verso "Porém com perfeita paciência/ volto a te buscar" substitui a palavra "sigo" da gravação de Carlinhos Vergueiro: "Sigo a te buscar." Por ser a versão gravada na presença de Vanzolini considereí como a correta.

²⁰ Gravação de "Ronda" com Inezita Barroso: <https://www.youtube.com/watch?v=dZheqNP2OD0>

²¹ "Ronda", em gravação de Márcia de 1977: https://www.youtube.com/watch?v=tDsAU_EQau8

²² Segunda gravação de "Ronda" por Márcia, em 2002: <https://www.youtube.com/watch?v=YnZZmlPrkPQ>

²³ Carlinhos Vergueiro interpreta "Ronda" ao lado do compositor <https://www.youtube.com/watch?v=BmdB2W6ZLJ4>

Pode-se considerar Ronda uma obra inovadora, pois apresentou elementos que seriam utilizados trinta anos depois no movimento da Bossa-Nova, época de grande modernização da música popular brasileira.

Tive a oportunidade de conhecer Paulo Vanzolini quando escrevi um arranjo a duas vozes para Ronda, interpretado por Vanzolini, Eduardo Gudin, Márcia, eu e Ilana Volcov, em show de Gudin com seu grupo vocal "Notícias dum Brasil". Os ensaios foram na casa de Vanzolini, e as histórias sobre Ronda e outros sambas foram lembradas como estão apresentadas em trechos de entrevistas no capítulo 3.5.

Na seqüência apresentamos o estudo das rimas do poema, a análise e o diário de bordo da idealização do arranjo.

3.1 Análise de Ronda

O samba é lento, binário, com divisões que alternam células ternárias e binárias, tem estrutura com duas partes diferentes, ABA. É uma das poucas canções em tom maior da obra de Vanzolini. Tem caráter melódico arpejado, repetido, alternado e grande extensão vocal. A parte B se desenvolve no tom da relativa menor.

Estudo das rimas:

De noite eu rondo a cidade *

A te **procurar** A

sem **encontrar** A

No meio de olhares + espio

Em todos os bares +

Você não **está** A

Volto pra casa *abatida* B

Desencantada *da vida* B

O sonho alegria me **dá** C

Nele você **está** C

Ah, se eu tivesse D

Quem bem me quisesse D

Esse alguém me *diria* E

"Desiste, esta busca é inútil"*

E eu não *desistia* E

Porém, com perfeita paciência

Volto a te **buscar** A

Hei de **encontrar** A

Bebendo com outras mulheres

Rolando um dadinho

Jogando **bilhar** A

E neste dia *então* F

Vai dar na primeira *edição* F

Cena de sangue num **bar** A

Da Avenida São *João*. F

AAA BB CC DD EE AAA FF A F

A sequência das rimas mostra uma organização que não reconhecemos de imediato, ao ouvir a música. Talvez porque apareça entremeadas de outros versos que não têm rimas correspondentes em toda a música, com as palavras finais “espio”, “inútil”, “paciência”, “mulheres”. As palavras “olhares” e “bares” caracterizam uma rima interna, “olhares” está no meio do verso.

“Mulheres”, “olhares”, e “bilhar”, tem sonoridades correspondentes, semelhantes. É uma aliteração que se espalha pelo poema.

A sonoridade predominante na música é a sílaba final “ar” (A). O poema é todo muito aberto, com a vogal “a” muito presente mesmo nas rimas dos versos seguintes, em “abatida” e “da vida” (B).

No final da letra, quando predomina o fonema “ão” (F), único momento em que as palavras são mais escuras ou a sonoridade mais fechada, vem o penúltimo verso, que remete a terminação recorrente: “cena de sangue num **bar**”.

ASPECTOS GERAIS:

Autor: Paulo Vanzolini

Letrista: Paulo Vanzolini

Período: 1945

Dança: samba

Local: São Paulo, SP

ASPECTOS MUSICAIS:

Rítmicos

Duração: (gravação de Márcia) - 3 minutos e 32 segundos

Fórmula de compasso: binário

Andamento: Lento (unidade de tempo aproximadamente 60 bpm)

Forma: Introdução, A, B, A2, instrumental sobre o A, B, A2, coda.

Padrões rítmicos (harmônicos e melódicos): Há um padrão rítmico na melodia que alterna figuras binárias com tercinas, em um compasso. Ele se repete duas vezes por frase. Há outro padrão de toda a frase melódica, aparece duas vezes no início de cada estrofe A; e outro que se repete duas vezes na segunda parte da estrofe A. Há um padrão para as duas frases da estrofe B. Em relação aos padrões rítmicos na harmonia, por ser a falta de padrão ou a surpresa rítmica característica maior do samba é difícil encontrar repetições exatas no acompanhamento, mas existe forte presença da figura formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, com ligaduras e diversas combinações, próprias do ritmo. O pandeiro e ganzá tocam todas as semicolcheias mas os outros instrumentos rítmicos fazem células que variam.

Poliritmia: Há um jogo entre tercinas e colcheias em toda a música que lembra o dois contra três típico da música africana, do candomblé e umbanda, e que também está presente na música ibérica, portanto nas raízes da música popular da América Latina.

Densidade rítmica: A densidade rítmica na harmonia é grande desde o início, pois cada instrumento faz sua divisão diferente, e sempre todos ao mesmo tempo. Quando a voz entra, os instrumentos de sopro param e o bandolim apenas preenche os espaços entre as frases. A densidade do ritmo na melodia chama a atenção para a relação com a letra. Há um equilíbrio muito grande nas escolhas das divisões melódicas, como nas duas primeiras frases da música que têm um padrão de densidade maior no final da frase e notas longas no início, contra as duas frases seguintes que têm densidade maior no início e notas longas no final.

Relação entre ritmo e texto: Na relação entre a divisão da melodia e as divisões do poema podem-se notar entonações e pausas naturais da fala. O significado do texto está ligado à densidade rítmica da melodia; o número de notas aumenta durante a ação descrita, ou seja, com o uso dos verbos, em contraste com as notas longas:

"De noi - teeu rondoia cida - dea te procurar

sem encontrar

No me - io de olhares espi - o em todos os bares você não está

Volto pra casa abati - da

desencantada da vi - da

O so - nho alegria me dá

e nele você está

Existem muitas repetições de células rítmicas ou padrões, que representam a constante e incansável busca da personagem.

Melódicos

Tessitura: Uma oitava e meia (do V grau abaixo da fundamental até a 7 maior acima da fundamental).

Construção (graus conjuntos, saltos, escalas, arpejo): A melodia em A é arpejada, com finalizações descendentes em graus conjuntos, a segunda frase com a mesma idéia um tom acima. Na primeira frase do B, a melodia é formada pela repetição de três graus conjuntos descendentes por quatro vezes seguidas, idênticos, e finalização com saltos e alternâncias e duas notas descendentes. A segunda frase é a mesma ideia terça abaixo.

Padrões: Há um padrão melódico para as duas primeiras frases da parte A. Toda a parte A se baseia em arpejos, já contém a harmonia. Há outro padrão para as duas frases da parte B. E Há um micro-padrão melódico dentro de cada frase, tanto em A quanto em B.

Cromatismo: Existe um desenho melódico que se repete no início do A com a variação de uma nota descendente, que se move cromaticamente. Existe uma passagem cromática na resolução da estrofe A, logo antes da alternância diatônica final, que nesta gravação recebeu harmonia também cromática (sub V, V).

Modo: Maior (Jônico). A parte B se desenvolve no tom da relativa menor.

Relação entre melodia e texto: A primeira frase da canção arpeja os acordes com três notas que sobem com igual persistência duas vezes, no momento da busca da personagem, e voltam para nota cada vez mais grave, até em 'sem encontrar', parte mais grave da frase, indicando o desânimo. Na segunda frase recobra o esforço idêntico dos movimentos ascendentes anteriores, seguindo a procura, mas um tom acima, e novamente desce em "você não está".

Em "Volto pra casa abatida" aparece um agudo inédito em quatro notas repetidas e ainda mais alto em "abatida", que é a palavra mais longa desde o início da música, e que contém um grande salto (7M): a nota mais grave do trecho (a sílaba BA) e a mais aguda da música (a sílaba TI), gerando dramaticidade. Na quarta frase, "o sonho alegria me dá", a "alegria" é a nota mais aguda, e "e nele você está" repousa em um grave consolador, pois é o acorde

fundamental, de repouso. A parte B, "ah se eu tivesse quem bem me quisesse" tem também as frases de três notas, mas desta vez descendentes e diatônicas.

Em "Desiste essa busca é inútil" se repete o desenho melódico terça menor abaixo, frase imaginada pela narradora como o conselho sensato que um amigo daria, se ela tivesse um. E por ser a parte mais grave da música, e descendente, reforça a tristeza sentida pela solidão e pela idéia de desistir da busca e do ser amado. Em "E eu não desistia", a alternância entre as mesmas duas notas em intervalos de quarta traz a sensação de persistência.

A última parte A, com melodia idêntica ao primeiro A mas com outra letra, renova as esperanças e ela segue buscando como antes, com paciência e insistência: "Porém com perfeita paciência sigo a te buscar / hei de encontrar". Encontrar tem o alívio e o sofrimento: o que finaliza a primeira frase, o encontro, o fim da busca; mas é completado pela segunda frase, "encontrar... bebendo com outras mulheres".

O segundo verso da última estrofe 'Bebendo com outras mulheres/ rolando um dadinho/ jogando bilhar' que faz a repetição da frase anterior um tom acima a personagem se mostra mais nervosa e indignada. E em "E nesse dia então" com a nota aguda, dramática e longa causando apreensão e criando suspense, enfim o caminho para o último verso da música, em direção à conclusão e ao repouso redentor e cheio de alívio e vingança: "Cena de sangue num bar da Avenida São João", com a palavra sangue na nota mais aguda da frase.

Harmônicos

Instrumento empregado: violão e cavaquinho

Seções: É uma das poucas canções em tom maior da obra de Vanzolini. A introdução é sobre a parte harmônica final do A. A primeira parte do A é formada por uma ideia de acordes arpejados que se repete um tom acima, a segunda parte do A é o desenvolvimento e conclusão. E há uma segunda seção no B com ideia mais simples, baseada em II-V-I, que também se repete, sobre o tom da dominante menor.

Caminhos: É pouco comum o uso do acorde fundamental que vai modificando a 7 (E, E7+, E7, e depois F#m, F#m7+, F#m7). Pouco comum também o uso da subdominante da dominante. Mas ou outros caminhos são simples, cadência como V de II, II, V, I.

Estaticidade (pedais etc): Há a sensação de estaticidade no início da música, onde o acorde tem apenas uma nota andando (X, X7+, X7). Pode-se dizer que há um pedal da nota fundamental nos 3 primeiros compassos, e da tônica do II grau nos compassos 5, 6 e 7.

Complexidade: A harmonia é relativamente simples, construída pelos caminhos melódicos, e as notas da melodia DO natural e SOL natural (em MI maior) conduzem a harmonia para a utilização do acorde subV de V, ou seja, o caminho C#, C7, B7, E. Essa passagem acontece quatro vezes na música. Pode ser harmonizada de outras formas, mas a harmonia mais utilizada é essa. O que a música tem de surpreendente além de carregar na melodia a harmonia e essas subdominantes, são os acordes de passagem menores com 7+, no segundo trecho da parte A e no início da parte B (em E, F#m, F#m7+, F#m7).

Densidade: A densidade harmônica do início da parte A é menor, pela sensação de pedal que a harmonia proporciona. As partes mais densas ou com mais acordes são os finais da parte A. A parte B também não é muito densa, mas tem o único acorde meio diminuto da música, que traz a sensação de acorde denso, tenso.

Arranjo

Introdução: Na gravação de Márcia há um tema sobre harmonia da parte A. Não faz referência à melodia principal. O clarinete alterna com o bandolim o tema.

Vozes: Há apenas a voz da contralto Márcia, sem sobreposições de vozes ou improvisos.

Instrumentos: Na gravação da Márcia: Dois violões 7 cordas, violão, bandolim, cavaquinho, pandeiro, agogô, ganzá, 2 flautas, clarinete.

Na gravação de Inezita Barroso, pandeiro, violão , 7 cordas, cavaquinho, clarinete.

Contrapontos: Existe entre sopros e bandolim, entre baixos e voz (7 cordas) , com instrumentos na parte instrumental. Às vezes bandolim dobra com flauta, e flautas abrem vozes com clarinete. Clarinete faz pergunta e resposta com bandolim no final. Bandolim com voz no último A.

Trechos Imitativos: O bandolim imita melodia da voz na segunda frase do A, com leve atraso. Clarinete e bandolim depois cavaquinho fazem a melodia do A no instrumental.

Densidade: O arranjo é todo denso, desde o início, pois começa com todos os instrumentos, menos a voz. Quando a voz entra diminui um pouco a densidade instrumental (vertical), e volta a crescer em direção ao final do último A.

Variações de intensidade: A dinâmica cresce nas partes instrumentais, nas 2. partes das estrofes, na volta do B, e no final do último A.

Contrastes e passagens: Não há grandes contrastes, as passagens são conduzidas pelos violões 7 cordas.

Timbre

O timbre aveludado e aerado de Márcia se sobressai no meio dos timbres variados do arranjo, dos instrumentos de cordas, sopros e percussão. O resultado final é uma riqueza timbrística com grande equilíbrio entre graves e agudos; todos timbres acústicos, agradáveis e bem mixados.

Variações: O timbre da voz sofre algumas variações durante a interpretação, especialmente na segunda frase do A, mais aguda e dramática sempre, e na frase final. As variações timbrísticas do arranjo são várias e constantes, há uma rotatividade entre os instrumentos que fazem respostas, contrapontos, passagens, e melodia nas seções instrumentais.

ASPECTOS ESTRUTURAIS E FORMAIS

Gênero: samba

Seções: duas, além das três seções instrumentais: introdução, solo e final.

Contrastes: contraste melódico entre arpejos ascendentes na parte A e descendentes na parte B.

Repetições: na gravação usada como referência existe a repetição do BA finais.

Forma: A B A

3.2. Diário de bordo - O processo de elaboração do arranjo de Ronda

O arranjo de Ronda foi escrito em setembro de 2016, depois da análise, da escuta de várias gravações, e do estudo da relação entre letra e música.

As gravações de Inezita Barroso, de Márcia e a de Carlinhos Vergueiro cantando ao lado de Vanzolini foram as maiores referências para o arranjo, que foi escrito considerando também a interpretação da letra, as histórias que envolvem a criação do samba, e a pesquisa sobre as divisões rítmicas dos instrumentos, sempre buscando a exatidão na escrita.

Com o objetivo de facilitar a leitura e o entendimento musical do cantor, já que em grande maioria os coros são comunitários (formados por amadores), as melodias devem ser simples, orgânicas, e foram criadas com a intenção de soarem naturais, para facilitar a apreensão.

Este arranjo foi planejado para ser lido pelo coro da Terceira Idade. A preocupação todo o tempo foi tornar a interpretação confortável e sem grandes exigências técnicas ou de extensão, pois as cordas vocais perdem naturalmente a flexibilidade com o avanço da idade, perdendo então parte da extensão aguda, e muitas vezes ganhando alguma extensão na região grave.

a) Escolha de tonalidade

Para escolher o tom foram consideradas as extensões: em Mi maior a nota mais aguda de soprano é um Re, e a mais grave um Si, nota que aparece sempre reforçada pelo uníssono do contralto. A mais grave do contralto o Si, a mais aguda o La. A mais grave do tenor é o Fa, a mais aguda uma Re. E a mais grave do baixo o Si, a mais aguda o Do.

Foram consideradas também a melancolia da letra e suas interpretações clássicas como de Márcia e Inezita Barroso, contraltos que escolheram os seus limites do grave pra cantar a música. Outro fato que pesa na escolha dos tons é a possibilidade de ser cantada por coros da terceira idade, portanto foi possível utilizar um limite grave maior do que o usual, para coros com vozes mais jovens.

Toda a melodia é cantada por soprano, com a exceção de uma parte, o segundo trecho da parte B, que é a mais grave da música e a mais dramática e desesperançada do poema. Este trecho da melodia está no contralto:

"Desiste esta busca é inútil / E eu não desistia"

Este é o momento em que ocorre a mudança do "eu lírico"; seria o conselho de outra pessoa para o intérprete, ou seja, é o único trecho do poema dito por um segundo personagem, o que o compositor destaca com a melodia mais grave da música. Portanto, outro motivo para mudar o interlocutor, ou o naipe no coral.

b) Estrutura

A opção por um jogo entre melodia e um baixo que remeta a um violão sete-cordas levou a um arranjo que divide o coro em duas ideias, dobrando a melodia com contralto, em duas vozes, para reforçar a letra, os graves, o feminino; e dobrando o baixo com tenor em oitavas, como os baixos de um violão, em uníssono, ou abrindo um segundo violão sete-cordas, reforçando a presença do samba e para contrastar com a delicadeza feminina. E para destacar a melodia principal, já que as intervenções melódicas dos homens são sempre alternadas com elas, ou seja, acontece entre as frases da melodia.

A

The musical score is for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It is in 3/2 time and D major (three sharps). The Soprano and Alto parts have lyrics: "De noi - teeu ron - doa ci - da - deate pro - cu -". The Tenor and Bass parts have lyrics: "don don don don don don don don o". The Tenor part starts with an octave sign (8). The Bass part has a longer note in the second measure. There are triplet markings over the final notes of the Soprano and Alto parts.

4

rar sem en-con - trar No me - io deo-lha-res es -

rar sem en-con - trar No me - io deo-lha-res es -

don don don don don don don don don o

don don don don don don don don don

Esta alternância tornou-se comum e repetida em todo o arranjo, como um padrão: os homens fazem base de notas longas para as mulheres cantarem a melodia em duas vozes, e nos intervalos se tornam violões de samba canção. Apenas a partir da grande mudança harmônica do A (e de tom do poema) a frase fica em bloco, com todos cantando a letra, em "Desencantada da vida", e depois em "e nele você está", no fim da parte A.

7

pi - o em to-dos os ba-res vo-cê não es - tá

pi - o em to-dos os ba-res vo-cê não es - tá

o don don don don don don don don

o don don don don don don don don

10

Vol-to pra ca-saa-ba ti - da De-sen-can-ta-da da vi-da O so-nhoa-le-gri-a me

Vol-to pra ca-saa-ba ti - da De-sen-can-ta-da da vi-da O so-nhoa-le-gri-a me

ah ah De-sen-can-ta-da da vi-da uh

ah ah De-sen-can-ta-da da vi-da uh

15

dáe ne-le vo-cê es - tá Ah seeu ti-ves-se quem

dáe ne-le vo-cê es - tá Ah seeu ti-ves-se quem

ne-le vo-cê es - tá don don donpam pam pam pam pam pam ah

ne-le vo-cê es - tá don don donpam pam pam pam pam pam ah

B

19

bem me qui ses sees-seal guém me di - ri - a

bem me qui ses-ses-seal guém me di - ri - a De

ah don don dondon don don don don don De

ah ah don don dondon don don don don don don

22 *p*

uh uh eeu não de - sis - ti - a

sis - tees - sa bus-caé i - nú - til eeu não de - sis - ti - a

sis - tees - sa bus-caé i - nú - til uh don don don

uh don don don

A parte B acontece da mesma forma, mas os pares mudam na única vez em que isso acontece, pois a melodia é muito grave para soprano, então contralto assume a melodia, tenor faz a letra, e soprano se une ao baixo com a harmonia nas notas longas, mas apenas na primeira metade da última frase do B. Esta quebra fica expressiva com a mudança do naipe que canta a melodia, por causa do poema, e soprano retoma o discurso em primeira pessoa em "e eu não desistia". Esta parte grave sugerindo outro interlocutor é uma saída inteligente do compositor, que o arranjo apenas valorizou.

No C, repetição do A com outra letra, indo para o final, o arranjo se repete com harmonia idêntica, mas com algumas mudanças de estrutura; o início do C é em bloco, todos cantam "Porém, com perfeita paciência / sigo a te buscar", como que num esforço de energia recobrada depois do desânimo.

E o final é em bloco: "E nesse dia então / Vai dar na primeira edição / Cena de sangue numa bar na avenida São João", para aumentar a densidade, e a expressão dramática final do poema. A estrutura é simples e se baseia no equilíbrio dois contra dois.

34

E nes-se di a en - tão vai dar na pri-mei-rae-di - ção

E nes-se di a en - tão vai dar na pri-mei-rae-di - ção

E nes-se di a en - tão vai dar na pri-mei-rae-di - ção

ah vai dar na pri-mei-rae di - ção uh

38

5

rit.

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

c) Escolhas harmônicas

A harmonia é bastante próxima da original, com exceção do compasso 14, que se repete no fim - o compasso 38 - que é a substituição do acorde usado nas gravações originais, a dominante substituta da dominante, na cadência final do A. Em desencantada da VIDA.

Em Mi maior seria um C7 subV de V (B7), que foi substituído por um Re7. Seria um empréstimo modal, uma cadência em mixolídio. Isto aconteceu naturalmente pelo caminho das vozes na harmonia. Este trecho, desde "Volto pra casa abatida", foi estruturado no piano, então com ênfase harmônica, e não como o início que foi escrito horizontalmente, melodia por melodia.

Talvez a ideia de mudar um acorde tão típico e característico da música tenha sido um pouco proposital, para não ser apenas uma distribuição de notas sobre a harmonia original, e esperada, o que tornaria o arranjo sem nenhuma surpresa harmônica e com pouca personalidade ou novidade, já que ele não tem grandes inovações rítmicas, de estrutura, contrapontos ou introdução. Mas o objetivo era ser fiel às referências do samba, como a harmonia, melodia e estrutura clássicas, para que o arranjo remetesse às gravações originais, ou ao menos a uma mesa de bar com violão e percussão, e várias pessoas cantando em volta, então ele não poderia nem deveria ser muito inovador; ou seja, não era pra ser uma releitura ou desconstrução absolutas da música (apesar de que uma releitura sempre é, e uma desconstrução também acaba sendo).

O acorde com sexta é bastante presente, porque remete a uma harmonia antiga; foi muito usado nos arranjos dos grupos vocais dos anos 30 e 40. Depois aparece como repouso na fase da bossa-nova, utilizado por Tom Jobim e outros compositores como resolução ou finalização após um acorde de 7 maior. Acredito que soe bem em vozes abertas.

A dúvida em relação aos acordes fechados e intervalos de segunda maior acabou com a aposta de que, por ser uma harmonia de samba canção, mais próxima da bossa nova (aliás antecipando a linguagem da bossa-nova, pois foi composta em 1945 e gravada por Inezita Barroso em 53), poderia ser feita essa brincadeira, uma reverência à bossa-nova com acordes que fugissem das tríades ou da simplicidade dos acordes mais consonantes ou abertos. A opção por aberturas dissonantes, tensas ou fechadas tornam a execução um

pouco mais difícil na hora de afinar o coro. Mas as vozes individuais são fáceis de aprender, com poucos saltos e muitos caminhos previsíveis, notas repetidas, para dar a ideia de melodias independentes. Facilita para a leitura e execução a parte C ser igual à parte A, apenas mudando letra, encaixes rítmicos e um pouco da estrutura.

d) Escolhas melódicas

A melodia principal é quase inteira das sopranos, com exceção do trecho das contraltos, que fazem quase todo o tempo uma sombra da voz principal, procurando valorizar a harmonia e os desenhos de arpejo que tanto caracterizam essa melodia. As vozes de contralto nos blocos são bastante melódicas e simples, para não quebrar a musicalidade da melodia principal e não chamar atenção, de forma a soar organicamente. Para isso em alguns momentos as vozes acompanham os mesmos desenhos de arpejos como por exemplo em "Vai dar na primeira edição".

Para quebrar a monotonia das vozes masculinas com notas longas, procurei alterná-las com frases movidas como as linhas de violão sete-cordas. As variações timbrísticas tornam o arranjo que é simples mais movido, e com alternâncias. As frases dos violões cantadas pelos homens são muito intuitivas e até um pouco redundantes, dentro do esperado, para tornar a leitura fácil, a referência clara e o samba presente. A preocupação em variar entre frases ascendentes e descendentes é bem clara. O baixo tem poucos saltos e é bastante cromático nos blocos homofônicos, com letra. O tenor tem várias notas repetidas nos blocos finais das estrofes.

e) Escolhas rítmicas

Para escolher a fórmula de compasso binário, de samba-canção extremamente lento, optei por escolha incomum para escrever samba que é a unidade mínima substituir a mais comum, semínima. O 2/2 traz mais clareza visual na leitura e dá maior sensação de lento, respirado (apesar de as figuras não terem valor fixo, induzem à calma por estarmos acostumados aos tempos mais longos das figuras mínima e semínima escritas em 2/4 e 4/4), em vez de utilizar as colcheias e semicolcheias, por exemplo.

Chama atenção na escrita rítmica a tercina, constante, que também dá a sensação de lentidão, de puxar pra trás, algo muito presente também na música do sambista de São Paulo Eduardo Gudín. Algumas alternâncias foram opção para tornar a divisão rítmica mais balanceada, com colcheias e tercinas na divisão melódica.

3.3. A Leitura de Ronda

A peça foi lida e apresentada pelo Coral Universitário Comunicantus (CUCO), formado por estudantes de regência e composição, graduandos e mestrands. Esse grupo faz sistematicamente a primeira leitura do repertório para escolher o que será lido pelos grupos comunitários Coral Escola e Terceira Idade.

A análise da leitura nos ensaios se baseia em observar a facilidade ou dificuldade de cada naipe para entender e interpretar sua voz; os pontos de maior e menor clareza harmônica; a funcionalidade das escolhas para a escrita rítmica; as dificuldades técnicas; os resultados das escolhas timbrísticas e das extensões das vozes; o tempo que o coro leva para adquirir desenvoltura; possíveis pontos onde haja necessidade de modificações no arranjo, no coro a que se destina.

A peça foi lida em setembro de 2016. Ensaíamos a parte A. Poucos conheciam a música. As sopranos aprenderam a melodia rapidamente e a leitura com contralto teve alguns pontos com dúvidas e erros, logo corrigidos. Os homens leram com facilidade os violões do início, só tendo dúvidas em frases de passagem. Tiveram facilidade com a harmonia das notas longas e fizeram respiração alternada. Apenas na mudança harmônica que propus, houve alguma dificuldade, talvez por a harmonia não ser tão intuitiva. Mas de maneira geral, a leitura foi rápida; em vinte minutos leram o A e o C, a parte final, que tem a mesma harmonia, mas com outra estrutura e outra letra. Resultou em região confortável, com a harmonia funcional e separações claras entre violões e melodia.

A segunda leitura foi a parte B, sem grandes dificuldades pelo coro. Mas no geral, alguns erros se repetiam: divisões rítmicas que passavam de colcheias para tercinas, trecho da voz de baixo com mudança de harmonia, trecho onde frase de contralto alterna intervalos de terças e segundas maiores com soprano (em "rolando um dadinho jogando bilhar" e "em

todos os bares você não está"), e alguns pontos onde a afinação ainda não estava perfeita. Foram 15 minutos de leitura e foi feita a primeira gravação.

O terceiro ensaio, em 15 minutos de trabalho, foram acertados pontos de desencontro rítmico e a parte C. O orientador sugeriu mudança na frase de passagem dos baixos que estava muito difícil, (compasso 33) seria ainda mais difícil para o coro da Terceira Idade.

O quarto e último ensaio de 20 minutos serviu para acertar dúvidas de melodia das sopranos, para ler a nova frase dos baixos e fazer os ajustes finais de regência para que o coro fizesse junto as entradas mais difíceis, e a respiração e ritornello finais.

Durante o concerto sob minha regência no início de dezembro, o coro apresentou a tendência de aumentar o andamento, especialmente as vozes masculinas nas frases de "violão". A afinação, um pouco instável no início, logo se estabilizou e o arranjo fluiu. As entradas e saídas aconteceram sem problemas, mas o coro usou um timbre levemente impostado, algo que não havia acontecido nos ensaios, tornando a letra e todo o samba um pouco mais "erudito", ou seja, modificando a intenção popular do canto, com sua emissão mais natural. Talvez isso tenha ocorrido por causa de todo o repertório que antecedeu este arranjo, talvez pelo costume de alguns cantores impostarem a voz para atingir maior volume, provavelmente porque o teatro era fundo e grande.

3.4. Avaliação do arranjo e suas transformações

Após as leituras e audições, optei por algumas modificações no arranjo de Ronda, além daquelas apontadas pelo orientador: na linha dos baixos, para facilitar a passagem da parte B para a parte A, compasso 24); optei também por mudar o compasso 25.

Abri as vozes graves onde aconteciam encontros em uníssonos ou oitavas nas passagens de violão sete-cordas, mantendo o uníssono apenas nos inícios das frases.

Acrescentei movimento ao baixo da parte A, onde antes era um pedal, para contrastar com os pedais que vêm em seguida; acredito que o começo pedia, na primeira versão do arranjo, um baixo que se movimentava, estava muito vazio e plano. Senti falta, ao ouvir o coral, de acrescentar o baixo que vai descendo para 7+ e 7, logo no início (compassos 2, 3 e 4), reforçando a melodia.

Modifiquei o compasso 35, acrescentando uma pausa na linha dos baixos para que o coro respire junto: senti falta de um silêncio, já que o arranjo é bem ligado, porque acredito que a música peça isso; é um samba dolente, sentido, canção. Uma pausa em "e nesse dia então... " é importante do ponto de vista musical e literário, para aumentar a tensão e o suspense no final da história, e para os baixos cantarem junto com o coro a letra e o arranjo se tornar homofônico, diferente da primeira parte.

O Coral da Terceira Idade não leu o arranjo porque Marco Antonio da Silva Ramos considerou a linha do baixo um pouco aguda para o naipe. As vozes masculinas teriam dificuldade para cantar alguns trechos, agudos e com saltos. Então o arranjo foi interpretado apenas pelo CUCO.

O CUCO se reuniu com o Coro de Câmara para apresentação no SESC Registro, em dezembro, e cantaram Ronda com regência da professora Susana Igayara; segundo os relatos, a execução foi fluente e satisfatória para o coro e para o público. O arranjo acabou sendo incluído no repertório do CUCO.

3.5. Paulo Vanzolini

Os textos sobre os autores não pretendem ser uma biografia, mas uma seleção pessoal de depoimentos e fatos que destaco por considerar importante apresentar com os arranjos, e que de alguma forma considere para criar os arranjos. Acredito que esses fatos e pensamentos expressem algo sobre a época em que as músicas foram compostas, e sobre os autores e suas possíveis intenções, sugerindo para o arranjo novas ideias e enriquecendo a construção da atmosfera criativa sobre a obra.

Paulo Emílio Vanzolini (São Paulo, 25/4/1924 - 28/4/2013), compositor, zoólogo e pesquisador, foi diretor do Museu de Zoologia da USP.

Compôs sambas que se tornaram clássicos no Brasil, como Ronda, Volta por cima, Praça Clóvis. Teve extensa carreira de pesquisador na área da Zoologia desde o final da década de 40, quando começou a trabalhar no Museu de Zoologia (MZ) da Universidade de São Paulo. Durante sua gestão como diretor viabilizou grande aumento da coleção de répteis e anfíbios do museu. Graduado em medicina, fez doutorado em Zoologia.

Com a renda dos direitos de "Ronda" e "Volta por cima" montou uma biblioteca sobre zoologia. Em 2008, doou sua biblioteca pessoal ao Museu de Zoologia; são mais de 25 mil títulos – um dos maiores e mais valiosos acervos de herpetologia da América do Sul. Diversos répteis foram nomeados em sua homenagem.

Filho de um engenheiro, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro quando tinha quatro anos. De volta a São Paulo em 1930, cursou o primário no Colégio Rio Branco, o ginásio em uma escola pública, e quatro anos depois entrou para a Faculdade de Medicina; frequentava as rodas boêmias de estudantes e compos seus primeiros sambas. Foi convocado para o Exército, o que o obrigou a interromper os estudos. Dois anos depois retomou o curso de medicina, começou a dar aulas no Colégio Bandeirantes e foi trabalhar no Museu de Zoologia, da Universidade de São Paulo. Formou-se em 1947, se casou no ano seguinte e foi para os EUA, onde se doutorou em zoologia, na Universidade de Harvard.

Nos anos 50 publicou um livro de versos, Lira. Convidado por Raul Duarte, passou a trabalhar na TV Record, de São Paulo, em 1953, produzindo os programas de Araci de Almeida. Ainda em 1953, Bola 7 fez a primeira gravação de Ronda, acompanhado por Garoto e Meneses, nas cordas, Mestre Chiquinho no acordeão e Abel na clarineta. Mais tarde, em 1959, ofereceu seu samba Volta por cima à cantora Inezita Barroso, que não quis gravá-lo. Por influência de seu amigo José Henrique (violonista e dono da boate Zelão), mostrou samba ao cantor Noite Ilustrada, que o lançou pela Philips em 1963, com grande sucesso. Nesse ano tornou-se diretor do Museu de Zoologia. Continuou acumulando composições inéditas, conhecidas apenas por restrito um grupo.

Em novembro de 1967, seus amigos Luís Carlos Paraná (dono da boate Jogral) e Marcus Pereira resolveram produzir um LP com músicas suas, Onze sambas e uma capoeira, interpretadas por vários cantores, entre os quais o próprio Paraná (Capoeira do Arnaldo), Chico Buarque (Praça Clóvis e Samba erudito) e Cristina (Chorava no meio da rua). No ano seguinte, com Toquinho, inscreveu a música "Na boca da noite" no II FIC, da TV Globo, vencendo a primeira etapa do concurso. Em 1974 Cristina Buarque gravou "Cara limpa" no seu primeiro LP, e Marcus Pereira, agora dono da gravadora de mesmo nome, editou um segundo LP – A música de Paulo Vanzolini – com músicas interpretadas por Carmen Costa e Paulo Marques. Em 1997 foi homenageado na USP, em show onde foi apresentada nova

música sua, "Quando eu for, eu vou sem pena". (Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira)

O compositor era absolutamente intuitivo. Não tocava nenhum instrumento e Ronda foi gravada com diferentes harmonias, apesar de a melodia arpejada conter em si a maior parte dos acordes e cadências. Em matéria da Revista da FAPESP, na ocasião de sua morte, em abril de 2013:

"O cientista e pesquisador foi também um dos grandes nomes do samba paulista, compositor de clássicos como Ronda, Praça Clóvis e Volta por Cima. Ainda na faculdade de Medicina, integrou as 'caravanas' musicais do Centro Onze de Agosto, da Faculdade de Direito, participando de shows no interior. Mas a paixão pela música veio na virada de 1948 para 1949 em Boston, quando fazia doutorado na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos: 'Na primeira vez que entrei num bar de jazz eu quase desmaiei', contou ao Museu da Pessoa. A primeira música gravada foi Ronda, escondida no lado B de Moda da Pinga, com Inezita Barroso, que só fez sucesso mais tarde, na voz de Márcia. Ganhou dinheiro com Volta por Cima. 'Comprei livro. Comprei uma biblioteca inteira de livros antigos'." (Revista FAPESP, 2013)

Paulo Vanzolini em entrevista ao Vox Populi, da TV Cultura, afirmou como conselho aos jovens que queriam compor que era necessário lapidar, polir a canção, sem pressa. Se julgava detalhista. O compositor dizia não gostar da letra de Ronda, achava exagerada, piegas. Em trecho de entrevista a Carlos Calado, 2001:

"A coisa mais engraçada é que o povo acha que Ronda é um hino a São Paulo, mas na verdade ela é sobre uma mulher da vida (risos). Naquela época, servindo o Exército, eu patrulhava o baixo meretrício. Uma noite, na saída, eu estava tomando um chope ali pela avenida São João, quando vi uma mulher abrindo a porta do bar e olhando para dentro. Imaginei que ela estava procurando o namorado. Ele pensava que era para fazer as pazes, mas o que ela queria era passar fogo nele (risos)".

Inezita Barroso, intérprete da primeira gravação, em entrevista a Fernando Faro, para o programa Ensaio (BOTEZELLI, 2000):

"Ronda era o outro lado desse disco 78, um disquinho preto 78 rotações, dum lado a Moda da Pinga. Eu fui ao Rio pra gravar, porque São Paulo não tinha estúdio, era uma coisa assim meio abandonada nesse setor. Então era tudo no Rio de Janeiro e eu fui pro Rio gravar a Moda da Pinga. Gostaram muito, e 'do outro lado o quê?' O Paulo Vanzolini estava comigo no Rio, tinha ido fazer um trabalho de zoologia, nós éramos muito amigos e ele foi pro estúdio comigo. Aí ele olhou assim meio pedindo e eu falei: 'Tá bom, do outro lado vai Ronda, do Paulo Vanzolini'. Aí me perguntaram: 'O que é isso?' Falei: 'É um samba paulista'. Pra que eu falei isso. 'Samba paulista, São Paulo não tem samba'. Aí o Canhoto, que era o dono do regional que acompanhava, disse: 'Canta aí pra eu ouvir'. Aí eu cantei Ronda e foi aquele sucesso. O Canhoto forçou pra que fosse gravado Ronda atrás da Moda da Pinga."

Trecho de entrevista de Vanzolini para Fernando Toledo e Áurea Alves, em 2009, sobre sua maneira de compor, a ligação com Eduardo Gudín e a aproximação com intelectuais:

"Rapaz, a gente aprende no rádio. Chico Buarque, por exemplo. Todo mundo aprende samba no rádio. Vai ouvindo e vai sedimentando dentro da sua cabeça. E não tem tanta novidade assim. Vou lhe dizer uma coisa: qualquer bom violonista, eu canto samba pela primeira vez e ele me acompanha. Todas as minhas músicas eram acompanhadas por gente assim: Luís Carlos Paraná, Adauto Santos, o (Eduardo) Gudín. A primeira vez que eu cantava eles saíam acompanhando porque a melodia não tem novidade nenhuma. É tradicional mesmo." (...) "O museu (MASP) era no segundo andar do edifício dos Diários Associados. Tinha um barzinho, era um lugar barato e bom. E a gente se encontrava então, seis e meia, sete da noite para tomar cerveja e bater papo: Sérgio Buarque, Arnaldo Horta, Mário Neme, Antônio Cândido, Paulo Emílio (Sales Gomes), todo esse pessoal. Isso era o bom de São Paulo: eu, que não era ninguém, podia bater papo com o Sérgio Buarque com a maior intimidade e aproveitar pra burro."

Trechos do depoimento de Vanzolini para o documentário "Um homem de Moral", de Ricardo Dias (2009):

"Nunca estudei música, não sei nem a diferença entre tom maior e menor. Meu professor foi o rádio. Sempre fui um grande ouvidor de rádio, sou até hoje. Sou zoólogo. Já pensei em me dedicar exclusivamente à zoologia. Não sou músico,

não tenho sentimento musical nenhum, sou duro de ouvido. A música era hobby, coisa pra fazer nas horas vagas, sem conversar com ninguém."

"Algumas das minhas melhores músicas eu fiz quando estava nos Estados Unidos, com saudades de São Paulo." (...) "Gostava muito de andar de noite na rua. Uma noite abri uma porta e descobri a Virgínia Rosa num dancing. Foi assim também que descobri o Bando de Macambira." (...) " Comecei a fazer música na faculdade. Eu fazia medicina, mas fiz parte da Caravana Acadêmica da Faculdade de Direito, junto com Inezita Barroso. Nós viajavamos pelo interior fazendo shows e aí, lidando com o regional, começou a me dar a idéia de fazer música." (...) "Não tenho saudades de compor. A vida da gente é feita de partes. Agora estou pensando em criar meu neto. Ficava procurando um tema. Aparecia uma frase de letra, uma frase musical e depois eu trabalhava em cima. Por isso que eu larguei. É muita mão de obra. É um trabalho cansativo e obcecante. Você acorda e dorme pensando naquilo." (...) " Nunca pensei que 'Ronda' fosse fazer tanto sucesso. É difícil se colocar no lugar do público e imaginar o que as pessoas vão gostar. Nunca fiz uma música para ser gostada ou não."

Discografia:

- 1967: Onze Sambas e uma Capoeira (vários intérpretes)
- 1974: A Música de Paulo Vanzolini
- 1981: Por Ele Mesmo
- 2003: Acerto de Contas

4. ABRIGO DE VAGABUNDOS E A LINGUAGEM POÉTICA DE ADONIRAN BARBOSA - Análise e processo de elaboração do arranjo

Eu arranjei o meu dinheiro
Tabalhando o dia inteiro
Numa cerâmica
Fabricando pote
E lá no alto da Moóca
Eu comprei um lindo lote
dez de frente dez de fundos
Construí minha maloca
Me disseram
Que sem planta não se pode construir
Mas quem trabalha
Tudo pode conseguir
João Saracura
Que é fiscal da prefeitura
Foi um grande amigo
Arranjou tudo pra mim
Por onde andaré Joca e Matogrosso
Aqueles dois amigos
que não quis me acompanhar
Estarão jogados na avenida São João
Ou vendo o sol quadrado
Na detenção

Minha maloca
A mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada
Não se pode demolir
Minha maloca

A mais linda desse mundo
Ofereço aos vagabundo
Que não têm onde dormir

Há várias gravações desse samba composto em 1958, com pequenas diferenças melódicas entre elas. As gravações de referência foram com Adoniran, Demônios da Garoa e Clara Nunes. Consideramos principalmente aquela gravada pelo compositor, no programa MPB Especial da TV Cultura, em 1972²⁴; mas algumas frases finais ficam muito graves. Os outros intérpretes, então, se sentiram à vontade para algumas mudanças na frase final "Que não têm onde dormir". Clara Nunes muda a terminação e grava junto com Adoniran²⁵, que desta vez canta o verso diferente de como havia gravado antes, legitimando a mudança da cantora na frase final; este trecho da melodia acrescentei no arranjo como está nesta versão.

A gravação para o LP Adoniran Barbosa²⁶, com o compositor cantando e coro, é de 1974.

Os Demônios da Garoa²⁷ usam o sotaque paulistano e italianado, com erros de português como "pranta" ao invés de "planta", "trabaia", no lugar de "trabalha". Mas como Adoniran não usou essa forma ao cantar este samba, segui sua pronúncia correta dessas palavras no arranjo.

²⁴ Programa MPB Especial com Adoniran Barbosa, dirigido por Fernando Faro: <https://www.youtube.com/watch?v=3cV5F14HyfQ>

²⁵ Gravação de Abrigo de vagabundos com Clara Nunes e Adoniran Barbosa: <https://www.youtube.com/watch?v=3cV5F14HyfQ>

²⁶ Gravação de Abrigo de vagabundos, com Adoniran Barbosa: <https://www.youtube.com/watch?v=0OQmp5ZJPRc>

²⁷ Gravação de Abrigo de vagabundos com Demônios da Garoa: <https://www.youtube.com/watch?v=jHZwyhXyxyM>

Estudo das rimas

Eu arranjei o meu dinheiro A
trabalhando o ano inteiro A
numa cerâmica fabricando pote B
e lá no alto da Mooca C
eu comprei um lindo lote B
dez de frente dez de fundo construí minha maloca C
me disseram que sem planta não se pode construir D
mas quem trabalha tudo pode conseguir D

João *Saracura* E
que é fical da *prefeitura* E
foi um grande (amigo) F
arranjou tudo pra mim +

Por onde *andar*á G
Joca e Matogrosso *
aqueles dois (amigos)F
que não quis me *acompanhá* G

estarão jogados H
na avenida São *João*. I
ou vendo o sol quadrado. H
na *detenção*. I

(Minha maloca, a mais linda) que eu já vi, J
hoje está legalizada não se pode demolir J
(minha maloca, a mais linda) desse mundo, L
ofereço aos vagabundos L
que não têm onde dormir J

As rimas formam ou obedecem certos padrões:

AA BCBC DD EE FGFG HIHI JJ LL (J)

As frases entre parênteses indicam que as rimas ocorreram por repetição das palavras ou versos (amigo com amigos/ minha maloca a mais linda).

"Arranjou tudo pra mim" (+) não parece ter rima que corresponda exatamente à palavra "mim" nos versos próximos, apesar de a letra i remeter às rimas anteriores, "construir" e "conseguir". Mas esta finalização de estrofe se parece melodicamente com a última frase da música, e também com sua sonoridade: "dormir".

Joca e Matogrosso (*), é um verso que não tem rima correspondente. Mas existe a repetição da letra jota em palavras que vêm depois de Joca: jogados e (São) João.

4.1. Análise e diário de Abrigo de vagabundo

Para facilitar a leitura e identificar melhor as relações entre a análise e as soluções encontradas, apresentaremos a análise na tipografia corrente e o diário em outra tipografia.

O samba "Abrigo de vagabundos", em dois por quatro, está em tom menor, e é dividido em três partes. O refrão tem a ideia melódica mais simples e compreensível, à primeira audição. A melodia tem grande extensão (de uma décima), e terminações, trechos e resoluções melódicas pouco óbvias. A sonoridade da letra, além de seu significado, trouxe certa estranheza pelo uso de palavras pouco comuns; pela disposição das rimas entre os versos (rimas internas); e pelo português italianado e com erros de concordância.

Mas a estranheza foi inicial. A sonoridade é intrigante.

Quando ouvi o samba pela primeira vez, tive a sensação de que seria ideal variar constantemente o naipe que cantaria a melodia; sua extensão e as várias partes diferentes sugeriram o revezamento entre os timbres e suas combinações. Acredito que essas mudanças possam trazer colorido para o arranjo, interesse para os cantores, e ajude no entendimento da letra e do longo samba.

A escolha das vozes que fariam a melodia foi feita em função do discurso da letra, da extensão das frases, e da necessidade de variações de estrutura de

arranjo. Todas as quatro vozes deveriam dividir a melodia, que é longa e não muito simples. Apenas o refrão é intuitivo e repetitivo, fácil inclusive por causa da referência que o compositor faz a seu samba famoso "Saudosa maloca", utilizando a mesma primeira frase do refrão, ou as seis primeiras notas).

Aconteceram então diversas combinações timbrísticas para interpretar a melodia principal. Algumas foram planejadas, outras foram se formando durante o processo. As combinações foram: tutti; vozes femininas; solo masculino; contralto + tenor; baixo + soprano; solo feminino; uníssono.

Outra sugestão que apareceu antes mesmo da análise, nas primeiras audições, foi de usar a percussão vocal para remeter aos instrumentos típicos do samba, como agogô, tamborim, surdo e ganzá; os naipes imitariam seus timbres, entrando um por vez no início da música, até trazer a sensação de uma base percussiva, que estaria completa no final da introdução.

A pesquisa neste sentido resultou em células, padrões rítmicos que se repetem e caracterizam cada instrumento. A célula do agogô (tenor) me foi sugerida pela gravação de "Garota de Ipanema", de autoria de Tom Jobim, na sua primeira versão por João Gilberto e Astrud Gilberto: o cantor usa a voz na introdução como uma percussão. Não é a mesma divisão, mas minha memória trouxe a ideia. O "agogô" é o primeiro a entrar. A célula do tamborim (soprano) é 2 2 3 2 2 2 3²⁸. Optei por escrever "tc" mas é difícil que as cantoras imaginem que não tem um i no meio, apesar de ser uma nota definida (o sol); pensei em uma vogal i mais aberta, talvez o "ê". O surdo é o terceiro a entrar, com os baixos marcando o segundo tempo dos compassos. E finalmente entra o contralto, com a única percussão sem nota definida, o ganzá.

²⁸ Ver capítulo 1 (1.5 - Um abordagem técnica)

Abrigo de vagabundos

(Adoniran Barbosa)

arranjo Selma Boragian

♩ = 72

intro

S.

A.

T.

B.

5

(tamborim)

9

tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc tc t tc

don din din don don din din don dondon din din don don

(surdo) tm tm tm tm

13

tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc tc t tc

(ganzá) t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c

don din din don don din din don dondon din din don don

tm tm tm tm

Os contrastes entre acompanhamentos rítmicos e notas longas, além dos contrapontos, foram o ponto de partida para todo o planejamento rítmico do arranjo, além da opção por seguir utilizando as vozes como percussões, sugeridos por um naipe ou outro ao longo do samba, e com a inclusão de novos timbres, como a cuíca; a intenção é de que o conjunto percussivo fique por todo o arranjo na memória musical do ouvinte, e apareça novamente completo no início do refrão.

A

Após a introdução, depois de 16 compassos (quatro compassos para a entrada de cada instrumento - agogô, tamborim, surdo e ganzá), quando todos os naipes já estão fazendo a percussão, há um breque para entrarem juntos em bloco homofônico, no A, para soar com peso e harmonia completa e chamar a atenção para o início da letra.

No início de A, a melodia inclui o sétimo grau na frase em Cm; o Cm7 irá aparecer com frequência em toda a harmonia. O tema é levemente melancólico por relacionar a poesia sobre a vida de um trabalhador humilde e lutador com uma melodia que contém movimentos descendentes. O início, "eu arranjei o meu dinheiro", tem como primeiro intervalo uma quarta ascendente (assim como diversos hinos e toques de guerra), demonstrando, ao meu ver, com o intervalo justo a força de vontade da personagem.

Em seguida, a segunda frase do samba, "trabalhando o ano inteiro", tem o mesmo contorno melódico, mas terça maior abaixo. Como uma expressão de pesar. No início da frase, em "trabalhando", a melodia faz novamente uma sétima menor, mas desta vez sobre o acorde dominante (V7), o que torna esta palavra tensa. E em "ano" a melodia passa por uma décima terceira menor (13-), ainda mais tensa. Em "inteiro", a melodia repousa em Cm novamente, mas com o segundo grau da escala, e em seguida repousa com a fundamental (ré - do), uma finalização com nota de aproximação, o que me traz a sensação de algum sofrimento. E a última sílaba da frase, a fundamental, é a nota mais grave da música.

A forma separada de cantar: eu - arranjei o meu dinheiro - trabalhando o ano inteiro — com os cortes, longas pausas, como Adoniran canta, é respeitada por todos os intérpretes que gravaram este samba; nota-se a necessidade das pausas para aumentar a sensação de pesar, esforço, cansaço, e assim ampliar a força expressiva deste trecho.

Por isso, segui no início de A a forma de cantar do Adoniran, que corta as frases e canta como se estivesse falando. As pausas para todos os naipes entre as frases, no arranjo (eu - arranjei o meu dinheiro - trabalhando o ano inteiro), ao meu ver, aumentam a dramaticidade, diminuem a densidade do acompanhamento e contrastam com a introdução (cheia, densa ritmicamente).

17 **A**

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra-ba lhan-doo a - noin tei - ro

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra-ba lhan-doo a - noin tei - ro

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra-ba lhan-doo a - noin tei - ro

Eu ar ran - jei o meu di nhei - ro tra-ba lhan-doo a - noin tei - ro

As escolhas melódicas são sempre baseadas na facilidade das vozes no arranjo: o que parece mais natural, fácil de cantar e de aprender; uma melodia que remeta ao samba, que tenha relação com a melodia original, e que tenha alguma beleza própria, independente. Se na construção da harmonia homofônica alguma voz não me parecia conduzir uma melodia equilibrada e simples, eu mudava, até me contentar com as todas as linhas no sentido horizontal, além do resultado vertical.

A harmonia em tom menor deste samba de Adoniran já contém na melodia muitas dissonâncias. Quase toda a harmonia, assim como em Ronda, está sugerida nos arpejos melódicos.

Algumas vezes acrescentei o acorde menor com sétima, durante o arranjo, descrito por Johan Sundberg²⁹ como um dos mais difíceis de afinar por um coro, ou que apresentam maior desvio da afinação.

²⁹ Sobre o livro "Ciência da voz": Johan Sundberg apresenta o resultado de sua pesquisa na área; trata das relações entre a fisiologia, a acústica e a percepção da voz humana, as condições físicas, sociais e psicológicas que influenciam a fala, o canto e a saúde vocal, e faz medições de frequências de acordes emitidos por coros.

22

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te_

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te tc tc tc tc t tc tc

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te_

Nu ma_ ce-râ - mi-ca_ fa-bri can-do po___ te_

27

E lá no al - to_ da Mo - oca eu com-prei um lin - do lo-

tc tc t tc tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc

o

o

31

- te dez de fren-te dez de fun - dos cons-tru - í mi nha ma lo - ca

tc tc dez de fren-te dez de fun - dos cons-tru - í mi nha ma lo - ca

o o don

o o don

Optei por não sofisticar demais os acordes com muitas dissonâncias extras, já que as naturais presentes na linha melódica pareciam suficientes; e para não dar a sensação harmônica de jazz ou bossa-nova em um samba tão popular. Além das sétimas, acrescentei as nonas em alguns casos, apenas tríades em outros, e nonas menores, muito utilizadas por Adoniran, especialmente nessa música.

Há para os tenores certa dificuldade com a alternância entre o sétimo grau maior e o menor em vários pontos (si natural quando é a terça da dominante). Mas essa alternância aparece muitas vezes na melodia principal, e se torna natural depois da leitura.

O início da letra, em A, tem a divisão rítmica bem comportada, sincopada mas fácil de imitar. Já em "Numa cerâmica", quase todas as notas estão fora dos tempos fortes.

A nota mais grave da música sobe em arpejo uma décima, ou quase uma oitava e meia, em apenas dois compassos, surpreendendo após as frases contidas, descendentes e diatônicas: "Nu-ma ce-râ-mi-ca" (1-3-5-10-9-8). Não sei se pelo desenho melódico ascendente ou pelo fato de a palavra tão pouco comum "cerâmica" estar ligada a este desenho, ou se é por causa da letra como um todo, esta é para mim a frase mais expressiva da música.

Em "fabricando pote" a melodia volta a ser contida, e passeia pela sétima e sexta da escala, sobre Im.

Na sequencia, sob a melodia desde "e lá no al-to da Mooca/ eu comprei um lin-do lote" (os graus: 1-5-3-5-3-1-2m-1/ 5-3-5-3-5-3-2m-1) até "construí minha maloca", a dominante é mantida pelo autor por oito compassos, e o arpejo do acorde se repete. Por três vezes surge a segunda menor (ou nona menor), aumentando a tensão do trecho; a nona menor empresta à harmonia maior riqueza e certa sensação angustiante, com a insistente tensão sobre a duradoura dominante.

Por ser a melodia da frase "numa cerâmica" um desenho ascendente com grande extensão, decidi valorizar o arpejo com todos os naipes saindo da mesma nota (a tônica, grave) e abrindo as vozes como um leque até o agudo, culminando em um acorde menor com sétima; desta forma consegui de alguma maneira chamar atenção para a extensão, para a letra e para a sensação melancólica enfatizada pela harmonia homofônica, onde optei por acrescentar a sétima menor no fim da

frase (*cerâmica*), para resultar expressiva e dramática; a sétima menor suaviza e adocica, dando a impressão, para mim, de ampliar a carga emotiva deste trecho.

Em "fabricando pote", os baixos fazem a quinta do acorde de repouso para preparar a dominante em "pote", quando a estrutura do arranjo muda: as vozes masculinas seguram notas longas (tônica e terça da dominante), e a tríade é completada com a quinta neutra no contralto, que traz de volta o acompanhamento ritmo, desta vez imitando tamborins; aproveitando o "te" do pote, o contralto segue com a percussão com nota definida. Só então um instrumento de percussão vocal volta a ser presente, desde a introdução.

O contraste entre as notas longas das vozes masculinas e as repetições de células rítmicas do contralto devem enfatizar a tensão harmônica desta parte, e com o objetivo de valorizar todo o esse tempo que o compositor deixou a música em suspenso com a dominante, oito compassos seguidos. Esta suspensão harmônica chega a causar um estranhamento, mas surpreende pela simplicidade e originalidade do autor.

Em seguida o contralto deixa de fazer o ritmo para se unir ao soprano e para destacar os quatro compassos finais da dominante - vozes femininas abertas, cantando a letra; as masculinas fazem pausa para a entrada das mulheres, e em seguida voltam para as mesmas notas longas ("Dez de frente dez de fundos, construí minha maloca").

Para contraltos esta linha ficou difícil de executar quando estão com sopranos. Para sopranos, esta abertura também é difícil de afinar, talvez por causa do cromatismo.

A divisão rítmica do trecho a seguir (Me disseram que sem planta não se pode construir/ mas quem trabalha tudo pode conseguir) é bastante sincopada. E a palavra "trabalha" tem a nona menor para enfatizar a tensão, além do cromatismo em "mas quem trabalha". Assim como em "trabalhando o ano inteiro" do início da letra, o verbo carrega em si o momento melódico/harmônico mais tenso da frase.

36 *p*

uh uh uh

41 *p*

uh uh uh

8 don Me dis se - ram que semplan-ta não se po - de cons-tru-ir mas quem tra - ba

don Me dis se - ram dn dn dn dn dn don don don don

46 (cuíca)

uh u u u u u u u u

uh uh queé fis-

8 - lha tu-do po de con - se guir João Sa-ra - cu - ra queé fis-

dn dn dn dn dn dn

46

u u u u u u u ar-ran-jou tu-do pra mim

cal da pre - fei tu - ra uh uh

cal da pre - fei tu - ra uh uh

dn dn Foi um gran-dea-mi - go ar-ran-jou tu-do pra mim

Com grande extensão, saltos, arpejos e descidas diatônicas, a melodia a seguir enfatiza a malandragem, a saída "arranjada", o rolo que a personagem faz com o amigo, fiscal da prefeitura, para conseguir o terreno sem a planta. Em "a-migo" há um salto de quarta aumentada descendente. O trítone pode indicar a emoção da personagem, pelo favor do amigo. Em "arranjou tudo pra mim" ele resolve a harmonia, usa uma finalização melódica muito típica de seus sambas, e que será parecida com a finalização da música; resolve o caso, o problema da história, e a estrofe.

Na passagem para a segunda parte do A ("me disseram que sem planta não se pode construir"), o acorde utilizado foi um substituto da dominante (em Cm, Db7).

Nesta segunda parte há uma inversão. As vozes masculinas (tenores) assumem o discurso no momento da negociação: "me disseram / que sem planta não se pode construir". As vozes femininas assumem as notas longas que completam o acorde, contrastando com o baixo, rítmico, cumprindo a função de um baixo de modo estrito, com muitas pausas e figuras rítmicas curtas.

Em seguida soprano passa a imitar a cuíca, e traz de volta o aspecto rítmico e percussivo no momento da negociação, mas introduzindo um timbre (instrumento) novo, em "João Saracura/ que é fiscal da prefeitura/ (foi um grande amigo/ arranjou tudo pra mim").

Na última frase de A, grave, sentida, em que fala da ajuda do amigo, o baixo canta a melodia, por ser bastante grave, e soprano se junta a ele para completar "arranjou tudo pra mim", em uníssono, de forma que a história adquire uma união entre os narradores, já que até então a narração foi meio feminina/meio masculina. O acompanhamento por notas longas dos outros dois naipes, com uh, conduz ao repouso, no final da estrofe.

As terminações das frases da melodia são na maior parte curtas, em todo o arranjo. Neste trecho várias vezes usei as figuras semicolcheia-colcheia-pausa de semicolcheia.

Muitos inícios de frase também têm esta célula, mas inversa (pausa de semicolcheia-colcheia-semicolcheia).

B

51

— Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma-to Gros - so a - que-les dois a-mi

uh Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma-to Gros - so a - que-les dois a-mi

uh Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma-to Gros - so a - que-les dois a-mi

— dn dn dn dn dn dn a - que-les dois a-mi

57

- gos que nãoquis mea com pa nhar— es ta-rão jo- ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar— es ta-rão jo- ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar— es ta-rão jo- ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar— dun dundun dun dun

62

ni-da São Jo-ão— ou ven-doo sol_qua- dra - do na de - ten- ção

ni-da São Jo-ão— uh— na de - ten- ção

ni-da São Jo-ão— uh— na de - ten- ção

dun dun Ou ven-doo sol_qua- dra - do uh na de - ten- ção

B

Em B o samba adquire outro caráter. Se torna ligado, agudo, dramático e psicológico; já não é mais uma descrição dos fatos, a personagem expõe seus sentimentos, seus pensamentos, suas lembranças: "por onde andará Joca e Matogrosso, aqueles dois amigos que não quis me acompanhar? Estarão jogados na Avenida São João? Ou vendo o sol quadrado na detenção.”.

A melodia passa a ter um tom de lamento, de dor, de indignação, de saudades, uma carga grande de emoções, diferente daquela causada pela narração de sua história. Apesar de haver a alegria por ter conseguido comprar o terreno e construído a maloca, o tom de todo o samba, da harmonia e da melodia é bastante melancólico. Neste momento ele indica o porquê: o afastamento de seus amigos, a história triste da perda de sua antiga maloca, onde vivia com os companheiros Joca e Matogrosso, contada no samba anterior, Saudosa Maloca:

“Matogrosso quis gritar/ mas em cima eu falei/ os homi tá com a razão/ nós arranja outro lugar/ só se conformemo/ quando o Joca falou:/ Deus dá o frio/ conforme o cobertor”

No bloco homofônico seguinte, em "que não quis me acompanhar", há uma tensão natural da música que é a nona aumentada sobre a dominante, na melodia. Enfatizei com a sobreposição da terça dos tenores neste momento; resultou bem tenso e sofrido, como sugere a letra.

Em *Por onde* e *Matogrosso* há o ápice da tensão melódica e harmônica deste acorde dominante, uma décima terceira menor (13-). Esta nota aparece novamente em *Estarão jogados*, próxima frase, que apesar de iniciar com as mesmas notas parte pra um caminho melódico bastante complexo e surpreendente: "na avenida São João" é um arpejo ascendente e descendente em apenas dois compassos, indicando o fundo do poço da situação possível de seus amigos sem teto. E a melodia fica ainda mais grave e sombria a seguir, com um intervalo de quinta descendente, diretamente para a nota mais grave da música, que depois finaliza a estrofe, em "ou vendo o sol quadrado / na detenção”.

Esta segunda parte do samba tem grande extensão e carga emotiva, na letra e na construção musical. Prepara o início do refrão final.

Na parte B optei por usar as notas longas, o canto ligado, como nas interpretações dos Demônios da Garoa; é mais sentido, mais dramático, condiz com o lamento ("Por onde andar/ Joca e Matogrosso..."). Então o soprano faz referência ao tipo de harmonia utilizada pelos grupo vocal masculino "Demônios da Garoa" em muitos arranjos, cantando a letra terça acima da melodia, que está em uníssono, com contralto e tenor. Esta entrada de soprano é difícil de intuir. O que acredito que remeta aos Demônios da Garoa, além da linha melódica mais aguda que a melodia, é o ataque com o sol bemol ao invés do sol natural, em "Por onde". Em Matogrosso ele volta a ser natural.

"Aqueles dois amigos" é uma frase quase idêntica a "foi um grande amigo", da estrofe anterior. São as mesmas notas, com diferença rítmica apenas por causa do número de sílabas. Em "a-migos" há novamente um trítone ascendente.

O baixo se junta à harmonia a quatro vozes em "aqueles dois amigos/que não quis me acompanhar".

A seguir, na frase descendente e em seguida ascendente (ela forma uma depressão), "estarão jogados na avenida São João", as vozes foram criadas individualmente, horizontalmente, e formaram o bloco homofônico talvez mais difícil de afinar do arranjo, a três vozes; o baixo faz um pedal com a fundamental, variando as oitavas. Sobre a dominante, a frase original sozinha já é bastante complexa e difícil de cantar. No arpejo da voz de tenor talvez a dificuldade maior seja afinar a nona menor no acorde da dominante, assim como no fim da frase seguinte, "na detenção".

Acredito que a dificuldade para afinar a melodia em "na avenida São João" além das notas iniciais da frase serem cinco décimas terceiras menores do quinto grau (V7 13-) repetidas, há um arpejo descendente sobre esta dominante sendo a sétima a nota mais grave (em "avenida"), e logo após o arpejo é ascendente.

Em seguida a harmonia se esvazia por sugestão da letra; ficam em oitava baixo e soprano em "ou vendo o sol quadrado", para dar a sensação de desalento, vazio. O coro entra apenas em "na detenção", em bloco.

A escrita rítmica foi diferente neste momento do arranjo. Menos sincopada, mais quadrada, com figuras nas cabeças dos compassos.

A nota mais aguda da música surge a primeira vez em "cerâmica", é a terça (10), está sobre a tônica; vai surgir novamente no B, em "Por onde", também como terça menor do I;

em “Matogrosso” está sobre a dominante, é a décima terceira menor (13-). No refrão, em “*Minha maloca*”, a nota está sobre a tônica, e em *linda* pela primeira vez o terceiro grau da escala está sobre a subdominante (em Cm: o mib está sobre o acorde Fm), tendo a função de sétima menor do acorde.

C (refrão)

A passagem para o C, refrão do samba, não usa a dominante. O C começa com a tônica e em seguida vai para a subdominante, que não aparecia na harmonia desde o fim de A. É surpreendente, de alguma maneira, o início do refrão, que não modula mas traz novidade harmônica. Este lugar para a subdominante do tom menor me trouxe sensação de dor, de emoção ligada à alguma tristeza. Também por ser a entrada da melodia sobre a subdominante uma décima primeira, (IV 11), que traz certa suspensão harmônica em “maloca”. E talvez por haver alguma beleza no fato de que a melodia volta para o mesmo lugar do ataque do refrão, no início, sobre I, mas desta vez sobre a subdominante, sem fazer parte da tríade, mas complementando o acorde menor com uma sétima (*Minha maloca/ a mais linda* que eu já vi). Este modo de ornamentar a harmonia com notas complementares na melodia, como nonas, sétimas, décimas terceiras e décimas primeiras foi muito utilizado pelo autor neste samba.

Esta terceira e última parte da música é mais que um lamento, é um grito. De felicidade por um lado, porque a personagem após muito esforço conseguiu sua moradia legalizada, mas também de tristeza, porque existem todos os amigos que ainda não conseguiram; e há a dor da lembrança, da perda, referência agora explícita à história triste da maloca derrubada: a melodia da primeira frase do refrão é idêntica à primeira frase do refrão do outro samba, Saudosa maloca, com exceção do número de notas (o ritmo), pela diferença entre as letras dos poemas (saudosa maloca x minha maloca):

“Saudosa maloca/ maloca querida”

A frase seguinte, (hoje está legalizada/ninguém pode demolir) é menos aguda, mais contida, entre o alívio e certa tranquilidade mas transmitindo ainda alguma mágoa, vai da quinta à sétima do I e desce em seguida cromaticamente (em legalizada), e em "não se pode" vai diatonicamente da quinta da dominante até uma nona aumentada, e desce em "demolir".

Em "Minha maloca, a mais linda desse mundo", quase idêntica à primeira frase do refrão (inclusive o verso), o autor quebra a expectativa e finaliza a frase de forma diferente, mais longa, com sonoridade mais escura (vi x mundo); palavra que irá rimar com "vagabundos", "mundo" carrega toda a paixão da personagem por sua nova maloca.

"Ofereço aos vagabundos" começa melodicamente como a segunda frase do refrão, com a mesma descida cromática em "vagabundos", mas o desenho melódico do restante da frase (que não têm onde dormir) é inversa à anterior (não se pode demolir), descendente, conclusiva. A música termina na nota mais grave da extensão, a fundamental. Esta frase final poeticamente é muito impactante e inesperada, pela carga emotiva, pela generosidade da personagem, pela mensagem política, pela consciência da personagem (e do autor).

Para a transição ao C, o refrão, procurei trazer de volta o acompanhamento de percussão, mas não os naipes juntos; voltam separados, entrando em momentos diferentes e assimétricos no compasso, para parecer que sempre estiveram ali.

As percussões vocais voltam como na introdução, exceto o agogô dos tenores, que precisa variar as notas para se encaixar na harmonia.

Em "minha maloca, a mais linda que eu já vi", usei as colcheias como notas de fim da frase, pois a semínima me pareceu longa demais e tirava o molejo. O samba de Adoniran é cru, seco, triste, dramático. Tentei fazer escolhas rítmicas para a escrita que sustentassem essa ideia. Cantei muitas vezes as frases para escolher a melhor divisão, que fosse condizente com a linguagem gíngada, com os ataques fora dos tempos; que fosse facilmente interpretada por cantores leigos, sem abrir mão das ligaduras, das síncopas, das divisões características do samba.

C

67

— Mi nha_ma - lo - ca a mais lin - da queeu já vi

(ganzá)

— x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c

(agogô)

— don don din din don don don din din don don din din don don

(surdo)

— tm tm tm tm

71

— ho-jees - tá le-ga - li - za - da não se po-de de - mo - lir.

t c x c ho-jees - tá le-ga - li - za - da não se po-de de - mo - lir.

don din din ho-jees - tá le-ga - li - za - da não se po-de de - mo - lir.

tm ho-jees - tá le-ga - li - za - da não se po-de de - mo - lir.

75

— Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

— Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

— Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

— du run du du run du du du Mi nha_ma lo - ca a mais lin-da des-se mun - do o-fe

80

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

re - çoaos va - ga - bun - dos que não

82

(tamborim solo)

têm on- de__ dor- mir__

têm on- de__ dor- mir__

têm on- de__ dor- mir__

(surdo)

têm on- de__ dor- mir__ tm tm tm tm tm

"Hoje está legalizada/ ninguém pode demolir" e "minha maloca/ a mais linda desse mundo" são trechos homofônicos, com harmonia densa, ligados por uma linha de baixo imitando um violão de sete-cordas. O bloco homofônico da segunda frase é simples e segue a harmonia. Minha preocupação era que o segundo bloco homofônico, do final do refrão, fosse a escrita harmônica mais elaborada do arranjo.

Em "minha maloca, a mais linda desse mundo", acrescentei a sétima na tônica, nos baixos, depois nos tenores, no primeiro compasso. A sétima no baixo causa um certo estranhamento, e o bloco todo foi a parte mais difícil de afinar o coro. O acorde seguinte, Fm, também tem a 7m, e no terceiro compasso o mesmo Fm tem a sétima na melodia (o mi repetido do início da frase); em "desse" combinei o re (13.) da melodia, com um mi (7.) no contralto, a (5.) no tenor e a terça no baixo, outro acorde um pouco mais dissonante e difícil de afinar.

Com o uníssono em "ofereço aos vagabundos" tive a intenção de contrastar o esvaziamento com a harmonia cheia anterior; e destacar o verso talvez mais impactante da música com um uníssono, que representa a união de vozes comuns, o grito da multidão, a simplicidade e a clareza; em seguida as vozes se abrem para finalizar a música com uma harmonia mais simples, triádica.

Depois da repetição do refrão, a percussão retorna, apenas com o surdo na fundamental e o tamborim na quinta, em princípio sugerido na partitura do arranjo como um solo de tamborim (de soprano).

4.2. Leitura do arranjo de "Abrigo de vagabundos"

Apresentamos trechos de relatórios³⁰ dos monitores do Coral Escola do *Comunicantus-Laboratório Coral*, da ECA, dos ensaios de "Abrigo de vagabundos", regido pelo aluno Gustavo Souza:

2/6/17

"O aluno regente Gustavo, antes de começar o arranjo de fato, arrumou a linha do tenor, na qual o ataque das notas acontecia em momentos diferentes. Fez a introdução, mas, como o grupo não conseguiu cantar o primeiro compasso da letra A (compasso 17), não pode seguir. Deu as notas do compasso 17 e seguiu até o fim, mesmo com muitos erros.

Gustavo decidiu arrumar os quatro últimos compassos onde só o baixo canta, pois houve desencontro rítmico. O professor Marco foi demonstrar ao monitor como reger essa linha.

Depois, Gustavo voltou ao compasso 27, pois estava ficando baixa a afinação dos naipes masculinos. Porém, antes, pediu que só sopranos cantassem. A professora Susana observou que, no compasso 32, algumas sopranos estavam com dificuldade na sequência cromática. Depois de cantar da forma correta, Gustavo pediu que as sopranos repetissem. Nesse momento, a monitora A reparou que a afinação das sopranos estava subindo. A professora Susana sugeriu que esse trecho deveria ser trabalhado no naipe. Gustavo pediu que o mesmo trecho (27-35) fosse cantado, mas, dessa vez, com tenores e baixos. Retomou do compasso 22 com todo o coro.

O monitor B alertou a Gustavo que os tenores estavam inseguros na virada da página 3 para a 4. Então Gustavo executou com os tenores os compassos 33-37. Como já faltava pouco tempo para o fim do ensaio, Gustavo preferiu trabalhar a letra C."

9/6

"O regente Gustavo foi direto de C (c.67) até o final duas vezes. A monitora D bateu o segundo tempo, como se fosse o surdo, enquanto o coro cantava. O professor Marco disse ao

³⁰ Os ensaios dos grupos do *Comunicantus* são registrados desde 2001. Os alunos ou monitores se alternam para relatar minuciosamente cada ensaio, desde o aquecimento até a descrição dos procedimentos adotados por cada monitor-regente e suas impressões sobre os resultados.

regente Gustavo que no samba o segundo tempo é o forte, e que o regente deveria mostrar isso ao coro. O regente começou a música do início, e o professor Marco foi até o regente e mostrou como deveria mostrar esse segundo tempo do compasso. A música foi cantada do início ao fim. Ao final, a professor Susana atentou para o fato de que a partir do c.76, os coralistas começavam a deslocar as notas para o tempo forte. Em seguida, o regente pegou a partir do c. 22 até o fim."

23/6

"O aluno monitor Gustavo iniciou somente com os baixos do compasso 48. Depois do mesmo trecho, porém com os outros naipes entrando a partir da letra B, onde o acorde diminuto causa um estranhamento natural no coro, e conseqüentemente uma certa dificuldade. Cantamos o trecho algumas vezes, e depois cantamos uma vez a música inteira. As vozes masculinas ainda mostraram dificuldade no compasso 36 em diante, por conta da diferenciação entre o que é cabeça de tempo e o que é no contratempo, então trabalhamos o trecho. Ao adicionar as mulheres a aluna mestrande E comentou que para as vozes femininas era melhor pegar do compasso 31 do que entrar no 36 sem referência, e aproveitou para pedir que o aluno regente passasse o trecho do compasso 31 somente com mulheres (que por acaso também era o mesmo trecho que as sopranos haviam mostrado dificuldade). Finalizamos com esse trecho então o ensaio."

18/8

"O monitor/regente Gustavo iniciou o ensaio a partir do compasso 22 indo até o fim da canção. Pediu que sopranos e contraltos realizassem do comp. 22-34. O mesmo trecho foi realizado por tenores, contraltos e baixos, e novamente com todo o coro, onde seguiu até o comp. 47. Em seguida, continuou o ensaio do comp. 48 até o fim. O naipe de baixos ainda encontra dificuldade em realizar o último compasso da canção. O Monitor/regente pediu que a canção fosse realizada da capo al fine com o coro batendo o tempo da canção a partir do início da letra, acentuando o segundo tempo."

1/9

"O monitor regente Gustavo começou o ensaio da peça a partir da letra A com todos e fez uma vez até o final. Repetiu mais uma vez o trecho C indo para o fim. A pedido da maestranda E trabalhou o compasso 49 onde as contraltos tinham dificuldade para entrar na nota certa depois de um certo tempo em pausa. A dificuldade não era cantar o compasso isoladamente, mas sim vir de antes, então ele pegou do compasso 44 pedindo para parar na nota que havia problema. Repetiu algumas vezes o trecho, mas algumas coralistas ainda sentem uma certa dificuldade no trecho. O Professor Marco sugeriu que ele pensasse para os outros ensaios essa peça um pouco mais rápida para facilitar entender a rítmica, e depois se quisesse diminuir o andamento novamente podia, mas que talvez para ensaio e entendimento dos tempos em silêncio, um pouco mais rápido ajudaria."

15/9

"'Abrigo de Vagabundos' foi regida pelo monitor Gustavo. Na primeira passagem, apesar do fraseado e do caráter estarem bons, a afinação e o andamento tiveram uma queda considerável. Para que as contraltos tivessem uma referência sonora no ataque da nota "dó" do compasso 49, o Gustavo ensinou a melodia dos baixos do compasso anterior, demonstrando como elas poderiam se nortear para a linha delas. Corrigido este problema nós repassamos a música. A afinação e o andamento tiveram melhoras, mas ainda caíram.

'Abrigo de Vagabundos' também reapareceu da segunda parte do geral devido ao replanejamento. A música fluiu melhor nesta segunda vez. O ritmo se manteve com mais facilidade, o que não aconteceu com a afinação. Foi trabalhado o controle de ar dos baixos, estes que estavam respirando praticamente nota após nota."

22/9

"O aluno regente Gustavo assumiu o palco e rapidamente começou Abrigo de vagabundos. Cantamos uma vez inteira sem interrupções. No fim, a professora Susana observou que tenores, sopranos e contraltos estavam perdendo a postura – e até abaixando a pasta – a partir do compasso 83, onde só os baixos cantam até a música acabar. Insistiu que mantivéssemos a postura até o regente encerrar a música. Gustavo pediu para os tenores seguirem o seu andamento desde o primeiro tempo da música e o professor Marco corrigiu o

apoio de um tenor. Na introdução, pediu que os tenores fizessem as semicolcheias mais curtas, já que alguns estavam prolongando e pediu que os baixos fizessem o dó com precisão. Fizemos o arranjo novamente inteiro. Arrumou as notas do baixo no compasso 59 ao 61, pois os meninos não estavam cantando a duração completa. O professor Marco reparou que o naipe estava parecendo com violoncelos e a professora Susana completou que a duração das semínimas deveria ser cantada com o “n” e não com o “u”. Retomou com o coro do compasso 48 na página 4 e seguiu até o fim."

6/10

"No início do ensaio, o professor Marco apresentou aos coralistas a regente Selma Boragian, arranjadora de Abrigo dos Vagabundos. Em seguida, o monitor Gustavo regeu uma vez a música inteira. A regente Selma fez alguns comentários. Disse que o som do "ganzá" na linha de contralto estava deixando o andamento mais lento. Pediu para que o naipe cantasse esse trecho (que começa no compasso 13) e sugeriu que acentuassem mais a letra t, no tempo forte. Em seguida pediu para ouvir a linha de soprano (trecho do "tamborim" que começa no compasso 5). Elas cantaram e Selma sugeriu que fizessem a letra t bem seca e colocassem mais som na letra c. Sugeriu também que uma ou duas meninas fizessem esse mesmo som ao final do arranjo, nos compassos 83, 84, 85 e 86. Indicou também que deve-se, ao final da música, fazer um pequeno ralentando na palavra "vagabundos" do compasso 80 e uma pausa com fermata no compasso 81, para em seguida voltar ao andamento normal aos poucos na última frase "que não têm onde dormir". Então, Selma regeu a música inteira uma vez. Logo ao começar disse aos coralistas para sentir bem as batidas da música e, assim, mantê-la bem ritmada. Os baixos acertaram mais precisamente o tempo de sua entrada. No compasso 27, onde contraltos precisavam melhorar a manutenção do andamento, ela segurou a melodia dos sopranos com uma mão e indicou o ritmo dos contraltos com a outra. Na entrada do solo dos tenores, compasso 36, ela indicou com o dedo que mantivessem a afinação alta. O mesmo foi feito no refrão, na palavra "vagabundos", no compasso 80, onde a afinação tendia a cair. O coro não entendeu o ralentando e a pausa sugeridas, nem o improviso de sopranos. Ela repetiu o trecho e pediu para diminuir um pouco a força do uníssono na frase anterior. Dessa vez a monitora F fez o improviso de tamborim, porém os baixos se perderam com o tempo. Ela explicou novamente e o monitor Gustavo voltou a reger a música. A música foi cantada

desde o início. Os tenores atrasaram um pouco o tempo da entrada. O final não ficou totalmente certo pois os coralistas prolongaram demais a sílaba "dos", ao final da palavra "vagabundos". Gustavo voltou do compasso 67 e enfim o final, com as alterações, ficou correto."

27/10

"'Abrigo de Vagabundos' foi regida pelo monitor Gustavo. A música evoluiu muito bem. Conseguimos executá-la integralmente sem grandes dificuldades, apesar de ainda haver alguns problemas isolados com as alturas. O Gustavo se concentrou mais com o final da música, afim de aplicar as sugestões feitas pela sua arranjadora, a Selma Boragian. O coro até que conseguiu responder bem, depois de algumas tentativas, com a fermata em cima da pausa do c. 81, entretanto o improviso das sopranos nos últimos compassos ainda precisa de ensaio."

10/11

"O monitor regente Gustavo, conforme sugerido na reunião do intervalo, disse às sopranos que fossem improvisar no fim de abrigo que não cantassem o último dormir. Iniciou da letra C. Arrumou a parada que fará no compasso 80, pois o coro estava prolongando o "s" de "vagabundos". Pediu que, na introdução, as sopranos cantassem de modo mais incisivo. Pediu também que cantássemos de modo mais rítmico, pois o arranjo é um samba e não uma canção. Fizemos da capo ao fim. Combinamos que algumas, não poucas sopranos fizessem o improviso a partir do compasso 83.

Arrumou as notas longas das sopranos e contraltos a partir no 31 (as notas estão nos compassos 36 – 41)."

4.3. Avaliação e transformações do arranjo

Fiz leitura de "Abrigo de vagabundos" paralela a leitura do *Comunicantus* com o grupo que rejeito, e onde experimento meus arranjos — o Coral Municipal de São Sebastião; farei algumas considerações, e muitas foram similares às observações que fiz da leitura do Coral Escola do *Comunicantus*.

A peça foi lida durante o primeiro semestre de 2017. Os trechos de maior dificuldade para leitura foram:

na introdução,

- . o entendimento do contraponto rítmico inicial;
- . a articulação das percussões, especialmente para vozes femininas;
- . A afinação do agogô do tenor, que alterna notas em um intervalo de quarta;

no A,

- . a frase rítmica de contralto depois de "pote";
- . a afinação entre soprano e contralto na abertura “dez de frente dez de fundos/ construí minha maloca”;
- . a divisão rítmica dos baixos quando tenor faz a melodia;
- . a divisão sincopada da melodia dos tenores;
- . os ataques das notas longas das vozes femininas (talvez por causa da sétima sobre acorde menor);
- . a articulação da cuíca para sopranos;
- . os Uh de final da estrofe, tanto a afinação quanto a antecipação;

no B,

- . a entrada de soprano terça menor acima da melodia em “por onde andaré”;
- . a afinação da frase descendente e ascendente “estarão jogados na avenida São João”;

em C,

- . a retomada das percussões vocais;
- . o encaixe rítmico entre as vozes;
- . a afinação do bloco “minha maloca a mais linda desse mundo”;
- . manter volume e a intenção no uníssono;
- . o ritornelo;
- . a divisão final do surdo para os baixos;
- . o improviso do tamborim para soprano.

As dificuldades foram trabalhadas com repetições, ensaios de naipe e andamentos lentos. Analisando os pontos, de modo geral, a dificuldade com o arranjo foi mais rítmica do que harmônica, melódica ou técnica. A extensão foi confortável, os blocos foram logo afinados, as melodias aprendidas com certa facilidade. Passado o susto com as percussões vocais, se tornaram momentos de grande diversão e desafio. O balanço ou molejo foi encontrado em pouco tempo de ensaio, e as divisões melódicas sincopadas foram rapidamente absorvidas, entendidas e reproduzidas com facilidade pelos naipes, muito juntos, encontrados, o que me surpreendeu. As dificuldades com afinação, entradas e notas complicadas de intuir demoraram mais para serem resolvidas.

Todas essas questões observei também no Coral Escola, do *Comunicantus*. Acompanhando os relatórios e ensaios, percebi que além das dificuldades individuais dos naipes, acontecia um certo desencontro rítmico geral no arranjo, que demonstrou também alguma dificuldade que o regente teve para construir uma linguagem corporal para que o arranjo se encaixasse, ou seja, para que os naipes não soassem levemente separados uns dos outros, e sim coesos e balançados. A tendência era o regente acelerar o andamento para que a música funcionasse melhor, e o coro acompanhou, mas o samba não é rápido.

Sugeri para o Gustavo que em alguns momentos ele subdividisse a regência do 2/4, para dar maior segurança do andamento para os cantores.

Sugeri para o coro atacar com mais firmeza e precisão as entradas. E acertamos as percussões vocais.

Sobre as modificações no arranjo durante o processo de leitura, incluí o ritornelo no refrão; preenchi as percussões vocais nesta volta; acrescentei o tamborim de soprano à coda, quando só o baixo estava fazendo surdo. Não houve mudanças harmônicas ou de vozes.

Na apresentação em 26/5/2018, regendo o Coral Escola, Gustavo me surpreendeu pelo amadurecimento de sua regência e controle do coro, que estava com a afinação precisa e o ritmo encaixado, suingado, transmitindo segurança; o samba soou como deve soar.

4.4. Adoniran Barbosa

“Um dia eu saí da (Rádio) Record e fui à procura do Joca e do Mato Grosso. Eles tinham me convidado para um samba na casa de um amigo do Joca que morava no Brás. O amigo do Joca se chamava Ernesto, mas a turma o chamava de Arnesto. Apanhamos o bonde na Praça Clóvis e rumamos para o Brás. Descemos na rua Bresser e caminhamos até a terceira travessa, onde morava o Arnesto. Era um cortiço, e quando chegamos lá ficamos sabendo que o Arnesto não tinha recebido o dinheiro para fazer o baile. Envergonhado, fechou a maloca e se mandou pra Penha. Decepcionados, voltamos para a cidade e dentro do bonde veio a vontade de fazer este samba (Samba do Arnesto³¹).” (MUGNAINI, 2002, p.86)

O depoimento de Adoniran Barbosa nos leva à São Paulo dos anos 40, e mostra como sua vida e as histórias com os amigos foram retratadas nas letras de seus sambas.

O nome artístico foi criado no início da carreira, unindo os nomes do amigo Adoniran Alves, colega de boemia, e do cantor e compositor que ele admirava, Luiz Barbosa, pioneiro do samba de breque.

João Rubinato (1910-1982), filho de imigrantes italianos, trabalhou desde menino no serviço de cargas em vagões de trens, em Jundiaí; como entregador de marmitas, e varredor em uma fábrica; em Santo André, como tecelão, pintor, encanador, serralheiro; como garçom, na casa do então Ministro da Guerra, Pandiá Calógeras; em São Paulo aprendeu o ofício de metalúrgico no Liceu de Artes e Ofícios, mas desistiu quando seus pulmões ficaram afetados pelo pó do ferro esmerilhado; depois tornou-se vendedor.

Desde a época em que entregava marmitas, batucava e cantava criando sambas, e, apesar de não tocar nenhum instrumento, tornou-se compositor e cantor. Ia aos programas de calouro nas rádios com frequência, onde era sempre interrompido pelo gongo, até que sua interpretação de “Filosofia”, de Noel Rosa, foi reconhecida e premiada na Rádio Cruzeiro do Sul, em 1933. Desde então começou a cantar em um programa semanal, a convite de Paraguaçu. Em 1935 teve sua primeira música gravada, a marchinha "Dona Boa", vencedora do concurso de marchas de carnaval de São Paulo.

³¹ “Samba do Arnesto”, interpretado pelos “Demônios da Garôa”, <https://www.youtube.com/watch?v=nCX9tTyHx78>

Em 1940 foi para a Rádio Record, a convite de Octavio Gabus Mendes, onde se tornou radialista, ator e humorista, e onde conheceu Oswaldo Molles, jornalista e redator de histórias para o rádio. Molles exerceu grande influência sobre Adoniran. Era um criador de personagens, ou “tipos”, como Adoniran chamava. Charutinho, Zé Conversa, entre outros, se tornaram grandes sucessos de público, criados por Molles e interpretados por Adoniran. No lançamento do seu "Samba do Arnesto", em 1951, estava escrito no selo ao lado de seu nome, entre parênteses: Zé Conversa.

O programa “História das malocas”, criado por Molles, esteve no ar de 1955 a 1967 e deu origem a vários personagens inspirados no povo, e que falavam o português na forma popular, ou a mistura do italiano com o português, típica de São Paulo, ou a forma não culta ou correta da língua. Adoniran incorporou esta forma de falar e passou a compor utilizando nos poemas esse português mais popular e característico de seus personagens. "História das malocas" foi inspirado na música Saudosa Maloca, de Adoniran.

Trecho do programa, que misturava humor e crítica social, narrado por Charutinho:

“Esta é minha maloca, manja? Mais esburacada que tamborim de escola de samba em quarta-feira de cinza. Onde a gente enfia a mão no armário e encontra o céu. Onde o chuveiro é o buraco da goteira. Às vezes a gente toma banho em bacia e se enxuga com a toalha do vento. E quando não tem água a gente se enxuga antes do banho. Maloca tão pequena que a gente dorme lá dentro e tem que vim puxá o ronco aqui fora... não cabe os dois. Maloca tão miserável que só acende o fogo pra fazer churrasco quando pega fogo. Maloca onde na guerra contra os mosquito os mosquito é que ganharam a guerra. Maloca onde a riqueza é uns pedaço de fome e um pacote de gemido. Maloca... maloca onde eu cresci de teimoso que sô.” (MUGNAINI, 2002, p.62)

Molles e Adoniran se tornaram grandes amigos e compuseram juntos alguns sambas, como "Tiro ao Álvaro".

"Os Demônios da Garoa", grupo vocal masculino que nasceu em 1943 e existe ainda hoje, gravou o primeiro samba de Adoniran em 1950, “Malvina”. Eram tantas as semelhanças entre o grupo e o compositor, como a tendência ao humor, o prazer em cantar São Paulo, a vontade de criar nova linguagem poética sobre os tipos comuns da cidade, etc., que o grupo se tornou o maior intérprete da obra de Adoniran. Os arranjos se caracterizam por expor o

tema em uníssono, e na repetição a harmonia se abre em quatro vozes, geralmente em bloco, mas muitas vezes com solos acompanhados de intervenções vocais rítmicas, ou com escrita homofônica que sobrepõe vozes agudas à melodia, paralelamente.

O grupo gravou “Tiro ao Álvaro”, “Saudosa Maloca”, “Abrigo de Vagabundos”, “Samba do Arnesto”, “Samba no Bixiga”, entre várias outras, e lançou o seu samba mais conhecido: “Trem das Onze”³². A música fez enorme sucesso, primeiro no Rio de Janeiro. Com esse samba Adoniran alcançou prestígio nacional.

Elis Regina era fã do compositor e se tornou sua amiga. Convidou Adoniran para participar do recém-criado programa “O fino da Bossa”, que apresentava, onde ele mostrou sua personalidade bem-humorada e criativa, em 1965.³³

Em gravação com Adoniran e Elis, na mesa de um bar, “Samba no Bixiga” resume o espírito da linguagem característica na frase final da letra que descreve uma briga, após o breque: “Carma, pessoá, a situação aqui tá muito cínica/ os mais pió vai pas crínica.”³⁴

Paulo Vanzolini fala de Adoniran, em entrevista de 2006 para Fernando Toledo:

“O Adoniran era perfeito. Veja, quando ele fala: “Inês saiu dizendo que ia comprar pavio para o lampião”. Em sete volumes sobre a pobreza da periferia você não a define melhor do que alguém comprando pavio para lampião em São Paulo. Não é? Ele tinha um traço de caricaturista, aquele Samba Italiano é maravilhoso. (Piove, Piove...). Depois de 60 anos fui descobrir que tubarão não é tubarone em italiano e sim pescecane, que tubarone é italiano do Brás.”

Quando completou 70 anos, a gravadora EMI lançou LP comemorativo: “Adoniran e Convidados”, produzido por Fernando Faro com grandes intérpretes como Elis Regina, que gravou “tiro ao Álvaro”, Djavan e Clementina de Jesus³⁵; entre os músicos, participaram Dino 7 cordas, Mestre Marçal e César Faria (pai de Paulinho da Viola).

³² Documentário da TV Record de 1977, sobre o samba vencedor do carnaval carioca, “Trem das onze”: <https://www.youtube.com/watch?v=jYfB9v-mjaY>

³³ Participação de Adoniran Barbosa no programa “O fino da Bossa”: <https://www.youtube.com/watch?v=FVtbveUu1To>

³⁴ Gravação ao vivo de Adoniran Barbosa e Elis Regina em um bar, cantando “Samba no Bixiga”: <https://www.youtube.com/watch?v=JjrrE0G03nI>

³⁵ Clementina de Jesus fala sobre Adoniran e canta “Torresmo à milanesa”, em 1982: <https://www.youtube.com/watch?v=h85gycoDbiI>

Adoniran estreou no cinema como ator em 1964, e em 1953 participou de "O Cangaceiro", de Lima Barreto. Fez participações em 14 filmes e algumas novelas de televisão, como Mulheres de Areia, de Ivani Ribeiro, na Tupi.

João Rubinato faleceu em 1982, com 72 anos, de enfisema pulmonar.

Na contracapa do LP "Adoniran Barbosa", gravado pela Odeon em 1975, Antonio Candido presta homenagem ao compositor:

"Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos; mas não é Adoniran nem Barbosa, e sim João Rubinato, que adotou o nome de um amigo do Correio e o sobrenome de um compositor admirado. A idéia foi excelente, porque um artista inventa antes de mais nada a sua própria personalidade; e porque, ao fazer isto, ele exprimiu a realidade tão paulista do italiano recoberto pela terra e do brasileiro das raízes européias. Adoniran é um paulista de cerne que exprime a sua terra com a força da imaginação alimentada pelas heranças necessárias de fora.

Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal da nossa terra, Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, se alia com naturalidade às deformações normais de português brasileiro, onde Ernesto vira Arnesto, em cuja casa nós fumo e não encontremo ninguém, exatamente como por todo esse país. Em São Paulo, hoje, o italiano está na filigrana.

A fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua Cidade de modo completo e perfeito. São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda parte. A nossa cidade, que substituiu a São Paulo estudantil e provinciana, foi a dos mestres-de-obra italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neo-clássica, floral e neo-colonial, em camadas sucessivas. São Paulo dos palacetes franco-libaneses do Ipiranga, das vilas uniformes do Brás, das casas meio francesas de Higienópolis, da salada da Avenida Paulista. São Paulo da 25 de março dos sírios, da Caetano Pinto dos espanhóis, das Rapaziadas do Brás, na qual se apurou um novo modo cantante de falar português, como língua geral na convergência dos dialetos peninsulares e do baixo-contínuo vernáculo. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes, o trem da Cantareira, o Triângulo, as Cantinas do Bexiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a

ele ela ficará, misturada vivamente com a nova mas, como o quarto do poeta, também 'intacta, boiando no ar.

A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. Sobretudo quando entram (quase sempre discretamente) as indicações de lugar, para nos porem no Alto da Mooca, na Casa Verde, na Avenida São João, na 23 de Maio, no Brás genérico, no recente metrô, no antes remoto Jaçanã. Quando não há esta indicação, a lembrança de outras composições, a atmosfera lírica cheia de espaço que é a de Adoniran, nos fazem sentir por onde se perdeu Inês ou onde o desastrado Papai Noel da chaminé estreita foi comprar Bala Mistura: nalgum lugar de São Paulo. Sem falar que o único poema em italiano deste disco nos põe no seu âmagô, sem necessidade de localização.

Com os seus firmes 65 anos de magro, Adoniran é o homem da São Paulo entre as duas guerras, se prolongando na que surgiu como jibóia fuliginosa dos vales e morros para devorá-la. Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sua anti-voz rouca, o chapeuzinho de aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da Cidade. Talvez a borboleta seja mágica; talvez seja a mariposa que senta no prato das lâmpadas e se transforma na carne noturna das mulheres perdidas. Talvez João Rubinato não exista, porque quem existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos carregadores de café para inventar no plano da arte a permanência da sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira." (Antonio Candido, 1975)

Discografia:

- 1951 - "Os mimosos colibris/Saudade da maloca" (78 rpm)
- 1952 - "Samba do Arnesto/Conselho de mulher" (78 rpm)
- 1955 - "Saudosa maloca/Samba do Arnesto" (78 rpm)
- 1958 - "Pra que chorar" (78 rpm)
- 1958 - "Pafunça/Nois não usa os bleque tais" (78 rpm)
- 1972 - "A Música Brasileira Deste Século - Adoniran Barbosa"
- 1974 - "Adoniran Barbosa"
- 1975 - "Adoniran Barbosa"
- 1979 - "Seu Último Show" (Ao Vivo)
- 1980 - "Adoniran Barbosa e Convidados"

5. A VELHICE DA PORTA-BANDEIRA

Ela renunciou

A Mangueira saiu

Ela ficou

Era Porta-Bandeira

Desde a primeira vez

Por que terá sido isso que ela fez?

Não ninguém saberá

Ela se demitiu

Outra virá

Ninguém a viu chorando

Coisa tão singular

Quando a bandeira tremeu no ar

Ô quando toda a avenida sambou

O seu mundo se desmoronou

Ela se emocionou

Perto dela ela ouviu

Alguém gritou

Viva a Porta-Bandeira

Sou eu, ela pensou

Mas foi a outra quem se curvou

Ô quando toda a avenida sambou

O seu mundo se desmoronou

Ô quando a porta-bandeira passou quem viu

Ela se levantou e aplaudiu

O samba "A velhice da Porta-Bandeira", composição de Eduardo Gudín com letra de Paulo César Pinheiro, foi gravado por Gudín em seu primeiro LP, em 1973, lançado pela gravadora Odeon. Os arranjos são de José Briamonte, e há um arranjo de Hermeto Pascoal.

O grupo MPB4 participou da gravação, com arranjo vocal do Magro. O samba foi interpretado pelo grupo em um compacto, com arranjo a quatro vozes, pela Philips - MPB4 Sucessos Vol 3³⁶, com participação do Quarteto em Cy e orquestra: do lado A eram as faixas "A alegria continua (Mauro Duarte e Noca da Portela), e a música "Pesadelo" (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro); no lado B havia o samba de Gudín, "A velhice da Porta-Bandeira", e "Depois que o tá ruim chegou nunca mais melhorou", um samba de capoeira. Este compacto conheci ainda criança; era muito tocado em minha casa, pois meus pais eram fãs do MPB4. Cresci ligada a essa música e a esse arranjo. Por volta de 2005 tive a oportunidade de interpretar "A velhice da Porta-bandeira" com Eduardo Gudín em diversos shows pelo estado de São Paulo, quando participei do grupo Notícias de um Brasil, como cantora e arranjadora.

A versão escolhida como referência foi a gravação do LP de Gudín. A música foi gravada também por Márcia³⁷, Beth Carvalho e Leila Pinheiro.

A interpretação de Beth Carvalho é mais lenta, quase uma bossa-nova, com regional e orquestra. Assim como a de Márcia e Leila, não foram gravações com grande alcance de público, e, apesar de serem grandes intérpretes, na minha opinião não atingiram a excelência e a carga emotiva da gravação original, com Eduardo Gudín e o MPB4. Apesar de triste, a letra e a música têm vibração, é melhor que o andamento não seja muito lento.

O arranjo instrumental da versão do primeiro disco do Gudín é muito expressivo. Depois da breve introdução, a voz entra apenas com o violão base e um reco-reco, na primeira estrofe. Na segunda estrofe entra o violão 7 cordas, que faz o baixo, e o arranjo cresce no refrão, com a entrada das vozes do MPB4. Este baixo é um belíssimo contraponto com a melodia, e não consegui me livrar de sua influência quando pensei no arranjo. Não transcrevi antes de escrever, mas a lembrança e a criação se misturaram. No refrão entram também tamborim, cuíca, pandeiro, agogô, surdo, ganzá, e o reco-reco segue, um pouco mais

³⁶ Compacto do MPB4, com a gravação de Velhice da Porta-bandeira: <http://immub.org/album/cpd-sucessos-vol-3>

³⁷ Gravação de Márcia do samba "A Velhice da Porta-bandeira": <https://www.youtube.com/watch?v=KgmLjvm2UwM>

alto que os outros. O MPB4 entra em uníssono e segue na terceira estrofe com o Gudin, quando voltam a estar presentes apenas os violões e o reco-reco no acompanhamento. No refrão final, entram novamente os instrumentos de percussão e as vozes seguem em uníssono. No último refrão, que se repete com nova letra, as vozes do vocal finalmente se abrem e terminam em uníssono no grave, junto com os instrumentos³⁸.

O LP de Gudin contou com a participação de excelentes músicos.

Ficha técnica:

violão - Eduardo Gudin;

violão de 7 cordas - Orondino Silva;

contra-baixo - Claudio Beltrami;

percussão - Luna, Elizeu, Marçal e Elias;

bateria - Milton Banana;

tamborim - Pedrinho do Pandeiro (E lá se vão meus anéis) ;

cavaquinho - Boneca;

trombone - Bil e Arlindo;

flautas - Carlos Alberto e Eduardo Lambari;

cordas - Elias Slon

(regimentação - Germano)

coro da Aeluah

arranjos - José Briamonte e Eduardo Gudin (Labirintos);

Participações especiais:

Paulo César Pinheiro (E lá se vão meus anéis);

Jane Moraes (Olha o que ela fez, Labirintos e E lá se vão meus anéis);

MPB4 (Dia de mundo é véspera de nada e A velhice da Porta-Bandeira)

Hermeto Pascoal (arranjo de Choro do amor vivido)

³⁸ Gravação de Eduardo Gudin de "A Velhice da Porta-bandeira": <https://www.youtube.com/watch?v=vygHD6mXjbU>

Estudo das rimas / sonoridade:

Ela **renunciou** **A**

A Mangueira saiu **B**

Ela **ficou** **A**

Era Porta-Bandeira **C**

Desde a *primeira* (C) *vez* **D**

Por que terá sido isso que ela *fez*? **D**

Não ninguém *saberá* **E**

Ela se demitiu **B**

Outra *virá* **E**

Ninguém a viu chorando *

Coisa tão **singular** **F**

Quando a bandeira tremeu no **ar** **F**

Ô quando toda a avenida *sambou* **G**

O seu mundo se *desmoronou* **G**

Ela se **emocionou** **H**

Perto dela ela ouviu **B**

Alguém **gritou** **H**

Viva a Porta-Bandeira **C**

Sou eu, ela **pensou** **H**

Mas foi a outra quem se **curvou** **H**

Ô quando toda a avenida *sambou* **G**

O seu mundo se *desmoronou* **G**

Ô quando a porta-bandeira *passou* (G) quem **viu** **I**

Ela se levantou e **aplauiu** **I**

(A B A C DD) (E B E * FF) (GG) (H B H C HH) (GG) (I I)

As estrofes seguem padrões de rima e têm uma lógica de sonoridade muito clara.

Sobre as rimas, alguns versos têm como correspondentes versos das outras estrofes, por exemplo, os segundos versos das três estrofes (B).

O quarto verso da primeira estrofe, "Era Porta-Bandeira", tem rima correspondente no quarto verso na terceira estrofe, com quase as mesmas palavras, "Viva a Porta-Bandeira" (C). Curioso é que o quarto verso da segunda estrofe é o único que não tem rima ou sonoridade correspondente em toda a música: "Ninguém a viu chorando" (*) (coisa tão singular...).

A primeira e a segunda estrofe têm duas rimas diferentes, e a terceira estrofe tem apenas uma, repetida em 4 versos.

No refrão final há um jogo com as rimas que são sempre as mesmas (terminação"ou"), (G); e no último refrão, que é o final da história em que a letra comove por seu impacto emocional, o poeta usa a rima esperada (em *passou*) e logo em seguida finaliza a frase com nova terminação (viu), e termina a letra com ela (aplaudiu) (I).

O poema é de incrível riqueza e equilíbrio. Tendo sido proposital ou não, Paulo César Pinheiro colocou a letra sobre a música enfatizando em cada estrofe uma sonoridade diferente: na primeira, a vogal predominante é o E. Na segunda estrofe, chama a atenção o A; no refrão, a vogal O; na terceira estrofe, as vogais OU; e no refrão final, a vogal I.

A sonoridade geral da primeira estrofe se parece com a da terceira estrofe: renunciou/se emocionou, saiu - ficou/ouviu - gritou, bandeira/bandeira.

A seguir apresentamos a análise entrecortada pelo diário, que foi escrito com fonte diferente.

5.1. Análise e Diário de Bordo de A Velhice da Porta-Bandeira

“A velhice da Porta Bandeira” é um samba em tom menor (Cm) e em 2/4, com um refrão que podemos considerar em modo frígio. A estrutura é comum nos sambas: duas estrofes iguais com textos diferentes, um refrão que se repete, a terceira estrofe com terceira letra, e o refrão novamente, com a primeira e em seguida com uma nova frase, que finaliza a narração. A letra é uma história. É muito bem costurado o poema na melodia. O desenho melódico é barroco, com o uso de muitos semitons, e vai subindo lenta e indiretamente, com idas e vindas, a cada frase chegando mais no agudo, com muitos arpejos e alguns saltos. A extensão é grande, pouco mais de uma oitava, extensão que é quase toda percorrida na última frase da música, em escala descendente, até a nota final, a fundamental grave (em “desmoronou” e “aplaudiu”). A nota mais aguda da melodia é a nona menor, meio tom acima da fundamental, na oitava aguda; e a mais grave é a sétima maior, meio tom abaixo da fundamental, na oitava grave.

É muito difícil criar sobre algo tão próximo da perfeição, como são neste caso o samba (a letra e a música), a interpretação e o arranjo desta gravação. A primeira ideia espontânea de arranjo e que aproveitei, foi escrever a parte A como uma introdução, com notas longas nas vozes de acompanhamento, mas com os ataques destas notas sugerindo o samba com algumas antecipações, de forma sutil; e para que haja um contraste: para que na segunda estrofe as vozes entrem de forma rítmica, cheia, dando a impressão de instrumentos de um arranjo de samba, que vão formando a base aos poucos, e em certo ponto entram todos.

Para deixar leve o acompanhamento, optei por experimentar as mesmas vogais da melodia nos vocalises dos naipes que fazem a harmonia, no início; e ir alterando as vogais seguintes de forma que fiquem quase transparentes, na sequência. Soprano canta a melodia, e os outros naipes entram com um ataque na cabeça do compasso sempre alternado com um ataque antecipado. No final da estrofe, a densidade harmônica aumenta, assim como a quantidades de ataques, em todos os tempos, mas ainda sem expor as divisões típicas do samba.

2

B

14

te-rá si-do'is-so que'e-la fez. Não Nin-guém sa-be

o Não uh

du ru ru ru ru ru ru Não Nin-guém sa-be

du ru ru ru ru

19

rá E - la se de-mi - tiu ou-tra vi - rá

ah uh ah

rá uh ah

dun du ru ru ru ru ru ru ru ru ru dun dun dun dun dun dun dun dun dun dun

24

Nin-guém a viu cho-ran - do coi-sa tão sin-gu lar

cho-ran - do uh sin-gu lar

uh cho-ran - do uh sin-gu lar

dun dun dun dun dun dun dun dun dun du ru ru

Na passagem para a segunda estrofe, o silêncio de todas as vozes foi o que me fez lembrar os sambas de breque ou os cortes que antecedem a entrada de novos instrumentos, como o violão de sete cordas, que em seguida o tenor evoca.

A primeira frase tem a nota mais grave da música (meio tom abaixo da fundamental). A segunda frase alcança a quinta, e atinge duas vezes esta nota, após arpejos e saltos. A terceira frase alcança a oitava, e novamente atinge esta nota mais aguda duas vezes, como em um crescendo contido que prepara alguma explosão no agudo. Para voltar à segunda estrofe, a quarta frase volta a descer. A melodia da segunda estrofe é idêntica à primeira, com exceção desta quarta frase, que agora sobe para atingir a sensível, duas vezes também.

A seguir, as notas mais agudas nas respectivas palavras do poema (em negrito), dividido de forma a mostrar em que palavras estão as duas repetições de notas em cada frase (as sílabas em itálico são as notas equivalentes, por frase):

Ela **renunciou**/ A Mangueira **saiu** ela **ficou**/ Era Porta-**Bandeira** desde a **primeira** vez/
Por que terá sido isso que **ela** fez// Não ninguém **saberá**/ Ela se **demitiu** outra **virá**/ Ninguém
a viu **chorando** coisa tão **singular**/ Quando a bandeira **tremeu** no **ar**// **Ô quando** toda a
avenida **sambou** / o **seu** mundo se desmoronou// Ela se **emocionou**/ Perto dela ela **ouviu**
alguém **gritou**/ Viva a Porta-**Bandeira** sou eu ela **pensou**/ Mas foi a outra quem **se curvou** //
Ô quando toda a avenida sambou **quem** viu **ela** se levantou e aplaudiu/

Após o A, o tenor assume a função de um instrumento, faz como um violão sete cordas na passagem, em seguida entrega a frase para o baixo, que prossegue com essa função boa parte do arranjo. A ideia sugerida pela gravação original traz a forte e presente lembrança do contraponto entre voz e baixo. Explorei isso no arranjo, como forma de me conectar com as primeiras impressões que tive quando ouvi, ainda criança, a versão do MPB4.

No B, a segunda estrofe com a mesma melodia e outra letra, o caráter do arranjo muda para um tipo de instrumentação comum no samba: o baixo costurando ou fazendo a ligação entre os acordes, tocando quase todas as semicolcheias, dando sentido rítmico e harmônico, além de melódico; e contralto e tenor alternando

notas longas de instrumentos de sopro com trechos da letra, aí com a função de um coro de acompanhamento, sempre sutis, para destacar o contraponto dos baixos. Depois do B, os três naipes se transformam em sete cordas para a passagem de ligação entre as estrofes, que deve crescer e preparar o ataque mais importante da música: a entrada do C.

A bandeira que tremeu no ar é o ápice da tensão melódica (nota aguda, e sétimo grau da escala, terça da dominante). É também a tensão máxima do poema desde o início até então. Este é o momento esperado e que antecede o refrão, que se inicia com o Ô, espécie de grito: a oitava aguda da fundamental. Prossegue a narração dos fatos no momento de maior tensão, ou conflito: a nova Porta-bandeira passando, e a descrição do estado de espírito da antiga Porta-Bandeira, que assistia. Quando toda a avenida sambou, apogeu do desfile, resposta à passagem da nova porta-bandeira, é exposto pelo narrador o apogeu da tristeza e da angústia da Porta-bandeira que não podia mais estar lá, que renunciou - "o seu mundo se desmoronou".

29

Quan - do'a ban-dei-ra tre-meu no ar___ Ô___

ah___ e tu ru ru Ô___

ah___ e don don don don don don don Ô___

run du ru ru run dun dun dun dun_dun dundun du ru ru ru ru Ô___

34

C 3

34

Quan-do to-da'a-ve-ni-da sam- bo ou o seu

40

mun-do se des-mo-ro-nou fo ro ro ro ru ru ru ru Ô Quan-do

ou ru ru ru ru Ô Quan-do

fo ro ro ro ro ro ro ro Ô Quan-do

to ro ro ro ro ro ro ro Ô

4

46

to-da'a-ve ni-da sam- bo ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou du

to-da'a-ve ni-da sam- bo ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

to-da'a-ve ni-da sam- bo ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

As passagens são sempre um desafio para mim. Os compassos de ligação entre as estrofes geralmente são os últimos a ser concluídos, depois de incontáveis tentativas. Às vezes um arranjo fica pronto em poucos dias, e a passagem de um ou dois compassos fica inconcluída ou insatisfatória por muitas semanas, meses.

Em C, a força das notas longas da melodia me sugeriu uma sombra, uma repetição nas outras vozes. A harmonia do refrão, parada mas com movimento na 5., 5+ e 6 dos acordes menores (I e IV), foi enfatizada pelo movimento do baixo em oitava com uma voz do *divise* de contralto. Outra passagem difícil de elaborar deve ligar o refrão à sua repetição, desta vez com as vozes cantando trechos da letra, e um bloco no final.

Em D a letra segue com a história, mas o narrador entra um pouco na mente da personagem. Se na primeira parte, em A e B, ninguém sabe por que ela renunciou, nesta terceira parte quem conta a história sabe que "ela se emocionou"; que ela ouviu alguém gritar "viva a Porta-bandeira", e o que ela pensou: "sou eu". Novamente, a estrofe fica dramática e triste e prepara o auge da tensão, o refrão agudo, quando a letra diz "mas foi a outra quem se curvou".

Mais uma passagem, um pouco mais vazia, dirige o arranjo para a nova e terceira estrofe, D, e com nova forma de abrir as vozes: o contralto assume a melodia, soprano abre um *divise* e se une ao tenor para fazer uma célula rítmica que seria a mão direita de um violão de acompanhamento. Quando a melodia atinge o agudo, soprano retoma a melodia e contralto abre o *divise* para o vocal rítmico. O baixo faz novamente a linha de um violão sete-cordas, um pouco diferente da primeira vez, afinal esse tipo de baixo é sempre improvisado e dificilmente se repete de forma idêntica. Em "mas foi a outra quem se curvou", todos cantam a letra, em trecho homofônico.

52 **D** *pp*

run tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

mf

du ru run E - - la se'e-mo-cio-nou

pp

du run du run tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

du run dun du ru ru run dun du ru ru

56 *mf*

tchã tchã tchã viu al-guém gri-tou

pp

Per-to de-la'e-la'ou-viu tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

ru ru ru ru ru du ru ru run dun dun dun dun dun dun dun du ru ru

60

"Vi-va'a por-ta ban-dei - ra" Sou eu, e - la pen-sou

tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã

tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã tchã tchã_tchã

run dun____ du ru ru run dun____dun dundun du ru ru

65

Mas____ foi a ou-tra quem se cur-vou **E** *f* Ô____

Mas____ foi a ou-tra quem se cur-vou *f* tu ru ru Ô____

Mas____ foi a ou-tra quem se cur-vou *f* don don don don don don don don Ô____

run du ru ru run dun dun dun dun_dun dundun du ru ru ru ru don don

70

Quan-do'a por-ta ban-dei-ra pas-sou quem viu e-la

ou quem viu

ou quem viu

don don ro ron don don quem viu

Acontece mais uma passagem com naipes entrando aos poucos, e, crescendo, a frase intermediária leva novamente ao refrão, em E, dessa vez com as acordes distribuídos de forma diferente. Se no refrão C a harmonia estava bem aberta e com contraltos no grave, em E a harmonia é mais fechada e contraltos estão no agudo; o baixo faz parte da frase que move a harmonia, como no primeiro refrão, mas logo após faz um pedal grave. Na repetição do último refrão, em que a letra é inédita e conta o final da história, as vozes médias voltam a fazer o acompanhamento rítmico, enquanto soprano abre um *divise terza* acima da melodia, no momento mais agudo do arranjo (sopranos chegam a um sol); na frase final, "ela se levantou e aplaudiu", descendente, todas as vozes se juntam em uníssono, o que me lembrou a participação do MPB4 na gravação; depois de abrirem as vozes, se unem em uníssono na frase descendente. Acredito que essa frase seja de um impacto que não seria valorizado se fosse aberta uma harmonia ou se prosseguissem os vocais que acompanham. Quis chamar a atenção para a letra, para a frase que passeia pela escala do modo frígio, para a descida. O acorde final é aberto.

Em E, o primeiro dos dois últimos refrões tem a repetição da letra do refrão C, a descrição do povo na avenida sambando em êxtase, com a passagem da nova porta-bandeira. Mas no último refrão, com idêntica melodia, o poema descreve a atitude nobre da porta-bandeira, que, apesar do sofrimento, se levanta e aplaude a passagem da outra.

76

se le - van-tou e'a-plau - diu o — Ô

tchã tchã tchã tchã o tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã o tchã tchã tchã tchã tchã tchã

don don o — don don don don ro

81

— Quan-do'a por - ta ban - dei - ra pas - sou

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

ron don don

84

quem viu e - la se le-van-tou e'a-plau - diu uh

tchã tchã tchã e - la se le-van-tou e'a-plau - diu uh

tchã tchã tchã tchã tchã le-van-tou e'a-plau - diu uh

quem viu e'a-plau - diu uh

f *mf* *mf* *rit.*

Ritmicamente chama a atenção o fato de toda a melodia ser composta com muitas notas longas. Existe então um contraste entre as notas longas e os ataques curtos e rítmicos do acompanhamento do violão base, com toda a riqueza rítmica e densa dos instrumentos de percussão nos refrões, e com a linha de baixo do violão sete cordas, formada basicamente por semicolcheias e colcheias. Esses repousos rítmicos da melodia trazem a sensação de contenção, de expectativa, de suspense.

Diferente da maioria dos sambas, neste as notas finais não são cortadas, os ataques não são todos antecipados e não há tantas pausas; a música é mais ligada, o que aumenta a dramaticidade da letra, com o peso nos ataques e o alongamento das sílabas. O que se reflete no arranjo, porque a escrita respeitou essa forma de canto ligado, em contraste com as outras vozes mais rítmicas e com antecipações, e em alguns momentos fazendo ataques que imitam o acompanhamento de um violão; mas mesmo estes acordes são longos, ainda que eu tenha escrito seguindo as conclusões deste trabalho em relação às finalizações que terminam mais espontaneamente em tempos fracos. Não aconteceu de escrever muitas notas curtas, entremeadas por pausas. A música toda pede a dramaticidade das notas longas, fortes e presentes.

Optei pelo uso de tercinas, para dar o molejo ou relaxamento que a melodia contém, e que a aproxima de um canto livre. As tercinas são muito presentes no repertório de Gudin. São mais intervalos de tempo entre as colcheias com semicolcheias do que as tercinas. Mas para o coro cantar junto, respeitando a linguagem da música popular, acredito que as tercinas tragam a sensação de a melodia estar flutuando sobre o ritmo mais facilmente do que seria com o uso das colcheias e semicolcheias, que corriam o risco de ser cantadas com precisão muito matemática, e não funcionariam neste caso.

As notas em cabeça de compasso são todas as primeiras de cada estrofe; as frases seguintes entram sempre com atraso, até o ataque da última frase da estrofe, novamente na cabeça do tempo: “**quando** a bandeira tremeu no ar”. Em Ô..., início do refrão, o ataque também está no tempo forte do compasso, assim como as notas de **sambo-o-ou**, e como os ataques da última palavra e da última sílaba do refrão (e da música): **desmoronou**.

A impressão é de que o compositor contraria um pouco as tendências do samba, que ginga com notas sincopadas; não há muitas síncopas nesta música, mas ele consegue o molejo com as tercinas, atrasos e algumas antecipações, tornando a melodia menos leve, ou mais tensa do que seria se fosse toda sincopada.

Harmonicamente o samba na primeira parte se desenvolve em escala menor harmônica, e o refrão no mesmo tom, mas no modo frígio, com o movimento de uma nota que sobe e desce, cromática; a harmonia da segunda parte é muito sutil e mêntrica. A análise harmônica está no apêndice C.

O samba aceita bem as notas ornamentais e tensões além das tríades, em sua harmonia. Então, o arranjo exigiu a presença de mais uma voz; a harmonia em alguns momentos é a cinco vozes, e há divise no contralto e no soprano.

A parte mais forte e original harmonicamente, na minha opinião, acontece no refrão, quando há a cadência com os acordes Im, Im6, Im6+, Im6, IVm, IVm6, IVm 6+, IVm6, I. Na harmonia funcional os acordes invertidos e com dominantes substitutas tecem complexa trama harmônica. O movimento é marcante e vibrante, e ao mesmo tempo a harmonia soa quase um pedal. A tensão se amplia com o quinto grau da tônica ascendendo de meio em meio tom e baixando da mesma forma, e em seguida o mesmo movimento ocorre com a subdominante.

Existe um padrão melódico que é (por graus da escala) 7, 1, 2, 7, na primeira frase, na segunda frase 1, 2, 3, 1, depois a variação 5, 6, 7, 6, 5, e depois 2, 3, 4, 3, 2, sempre com movimentos circulares de subir por pequenos passos (cromática ou diatonicamente), e voltar, que remete à harmonia do refrão, com seu desenvolvimento muito melódico.

5.2. Leitura de "A velhice da Porta-bandeira"

O arranjo de "A velhice da Porta-bandeira" foi lido pelo Coro de Câmara do *Comunicantus* pela primeira vez dia 20 de junho de 2018. Este foi o último arranjo a ficar pronto, portanto o último a ser apresentado ao coro. Os cantores ouviram a gravação original, que usei como referência, com Eduardo Gudín. Soprano cantou a melodia com boa leitura, e alguns poucos ajustes foram indicados por mim, especialmente em relação às antecipações.

Tenores leram com facilidade, baixos também, apesar de a linha ser talvez a mais difícil. Contralto teve alguma dificuldade nos divises.

Em apenas um ensaio pudemos ouvir todo arranjo, com problemas de leitura apenas nas passagens entre as estrofes, onde eu já havia previsto alguma dificuldade: não há letra, há muitos contrapontos e sobreposições que lembram as passagens instrumentais, e alguma mistura de diferentes timbres, ou vogais dos vocalises.

A segunda leitura aconteceu duas semanas depois, dia 4 de julho. Fizemos o trabalho delicado de ensaiar separado apenas os naipes que cantam os acompanhamentos rítmicos e os divises. Soou bem. Tentamos consertar as passagens entre estrofes, que melhoraram, mas acredito que devemos fazer mais ensaios para resolver melhor a leitura e interpretação.

O grupo se mostrou entusiasmado com a música e o arranjo, e acho que acertamos na escolha, pois a peça soou bonita com este coro e teve sentido ao lado do restante do repertório deste semestre, dedicado à música popular.

5.3. Considerações sobre a leitura e transformações no arranjo

Algumas modificações foram sugeridas durante o primeiro ensaio, e apresentei a eles para que cantassem diferente no segundo ensaio.

Algo que me incomodou e logo chamou atenção foi a letra do último refrão: minha escolha de repetir o último verso no refrão final não foi boa. Na gravação original, Gudin canta: “ô, quando toda a avenida sambou, o seu mundo se desmoronou”, seguido por “ô, quando a Porta-bandeira passou quem viu, ela se levantou e aplaudiu”. A repetição do verso da Porta-bandeira enfraqueceu a surpresa e a força desta frase final, então voltamos a fazer como na gravação original: um refrão com dois versos diferentes.

A segunda modificação foi experimentar novas vogais e novos vocalises nas passagens entre as estrofes, onde cada naipe canta com vogais diferentes. A escrita tinha a intenção de deixar os naipes contrastantes, para que parecessem imitar instrumentos diferentes. Mas achei que em alguns casos ficou difícil unir as frases e os timbres ficaram muito heterogêneos, atrapalhando o resultado musical. Mas não houve mudança de notas.

Pedi aos cantores, especialmente ao soprano, nos dois ensaios, para que a sonoridade fosse a mais natural possível, sem impostar, apesar dos agudos; para que abrissem um pouco mais as vogais, ou não arredondassem tanto, principalmente o “a”.

Para mim foi bastante satisfatória a leitura, e até surpreendente, tanto pela empatia do coro com o arranjo quanto pela força de algumas escolhas que tive dúvidas se soariam bem, quando escrevi, como os ataques de notas longas, no início; o baixo que sugere o sete cordas, com muitas semicolcheias; a passagem da melodia de contralto para soprano no meio da segunda estrofe; a harmonia rítmica com os divises; as antecipações; e o uníssono final.

5.4. Eduardo Gudín

Eduardo dos Santos Gudín (São Paulo SP, 1950) é compositor, violonista, arranjador, cantor e produtor musical.

Eduardo Gudín conta que, ainda garoto, ouvia com atenção a música brasileira que chegava pelo rádio e pelos discos. Ouvia atento, reparando nas autorias. Sabia que "Chega de Saudade", do 78 rpm de João Gilberto (que lançou a bossa nova, em 1958) era obra de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e que do outro lado estava o "Bim-Bom", de autoria do próprio João. Alguns de seus compositores preferidos eram Luís Antônio (autor da maioria dos sucessos de Miltinho, como Menina-Moça), Ataulfo Alves, Ary Barroso, Dorival Caymmi, e, um pouco mais tarde, Baden Powell e Carlos Lyra.

Em 1963 o menino comprou todos os discos de Paulinho Nogueira e fez matrícula no Conservatório Meirelles, onde estudou música com José Augusto. No ano seguinte, vendeu a bicicleta e comprou um Di Giorgio, que ainda guarda. O professor seguinte foi Toninho Ramos, com quem estudou violão por três anos. Gudín conta:

“Eu estava começando a me apresentar profissionalmente como solista de violão (...). De repente, eu sem querer me percebi compondo uma música (...). Os primeiros compassos eram fáceis de fazer, dentro de uma técnica, e de repente minha mão foi lá! Meu dedo subiu pro 10º, 12º traste, e ali minha cabeça foi sem querer... Eu continuei a música, já movido por um impulso que era a primeira vez que eu tinha. Aí eu continuei até um certo momento. Depois dali, para eu acabar, já foi uma coisa mais difícil. Mas tem uma parte da música que foi completamente assim: o dedo indo, movido por uma emoção. Foi a primeira vez que eu notei que

tinha uma ligação entre o que eu sentia e o meu dedo indo. Eu nunca vou me esquecer desse momento. Foi uma música chamada Chorei Só. Depois o Adilson Godoy pôs letra e foi assim que eu comecei.”³⁹

Outra parceria com Adilson Godoy, "Adeus, Adeus", foi interpretada por Jair Rodrigues no "Fino da Bossa", e por Silvia Maria em um Festival de música de carnaval, da TV Tupi.

“Ali eu senti que estava indo bem.” – diz Gudin. “Pegava a música, pagava o maestro para fazer a partitura e punha no festival (...). Até a Márcia tinha o carinho de cantar uma dessas músicas, "Madrugada", com letra do Flávio Chaves, que hoje é meu sócio no Bar do Alemão.”

Aos 16 anos de idade foi levado por Elis Regina e Ronaldo Bôscoli para participar do programa "O Fino da Bossa", exibido pela TV Record de São Paulo, apresentado por Elis e Jair Rodrigues. Apresentou-se com um solo de violão em "Morena boca de ouro" (Ary Barroso), assinando, em seguida um contrato com a emissora.

Em 1967, compôs "Olha quem chega" e "Choro do amor vivido", consideradas pelo autor suas primeiras composições maduras. "Olha quem chega", com letra de Paulo César Pinheiro, foi gravada por Elizeth Cardoso. "Choro do amor vivido" foi defendida pelos Três Moraes no Festival da Record, em 1968, com o primeiro arranjo de Hermeto Paschoal para grande orquestra.

A década de 60 marcou o início da era dos grandes festivais de música na televisão brasileira. Quem era classificado para os festivais ganhava um contrato para gravar. Eduardo Gudin entrou em um estúdio pela primeira vez para gravar a música "Choro do Amor Vivido"⁴⁰, com letra Walter de Carvalho, porque foi classificada no Festival. Alguns dos compositores que apresentaram músicas nesse ano foram Chico Buarque (com "Bem-vinda"), Gilberto Gil e Caetano Veloso (com "Divino Maravilhoso", na voz de Gal Costa), Tom Zé (com "São Paulo, meu amor"), Edu Lobo (com "Marta Saré", interpretada por ele e Marília Medalha), entre outros. “Foi praticamente o último festival da Record antes do AI-5”, lembra Gudin.

³⁹ Trechos de entrevista do blog do compositor (eduardogudin.com.br)

⁴⁰ Gravação de "Choro do amor vivido", com Os Três Moraes: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=impyZYyXHXo

No compacto gravado pela RGE, houve uma redução do arranjo para orquestra de cordas, também assinado por Hermeto Pascoal, e base gravada pelo "Quarteto Novo" com "Os Três Moraes" cantando, Theo de Barros no contrabaixo, Heraldo do Monte no cavaquinho, o percussionista Tijolinho substituindo o Aírto Moreira, que estava nos EUA, e Gudin tocando violão pela primeira vez em um disco. “Mais tarde eu recuperei aquele arranjo para grande orquestra e gravei no meu primeiro LP, de 1973. Ainda bem que esse arranjo ficou comigo, porque depois pegou fogo em tudo lá na TV Record...”, conta Gudin. O compositor lembra quando ouviu pela primeira vez um samba com letra de quem viria a ser seu principal parceiro:

“Quando eu comecei a ouvir um samba novo de Baden Powell, 'Samba do Perdão', com gravação do 'Quarteto 004' (que também fez a primeira gravação de 'Wave', ainda com o nome de 'Vou te contar'), eu comecei a estranhar que não era letra do Vinícius para melodia do Baden, e sim de um cara chamado Paulo César Pinheiro. Aí que eu vi que ela era de um compositor da minha idade, um ano mais velho, e que tinha um estilo muito pessoal de fazer música, sem ter aquela influência do Chico Buarque, que todo mundo da minha geração tinha na época. Muitos compositores mais novos que o Chico começaram imitando ele, mas o Paulo César tinha um estilo muito próprio. Isso me chamou a atenção.”

Em 1967, Eduardo Gudin conheceu Paulo César Pinheiro em um restaurante. Por intermédio de Márcia, Gudin entregou a Paulo César a fita cassete com uma composição própria, sem letra. Pouco tempo depois, Paulo César telefonou do Rio de Janeiro para Gudin, com a letra da música pronta. O samba era “Olha Quem Chega”.

Com o êxito no Festival da Record, em 1968, Gudin foi chamado pela gravadora Tapeçar: “Olha Quem Chega” é a primeira música gravada com o próprio Gudin cantando, pela primeira vez. O samba tocou no rádio, com arranjo de José Briamonte, e agradou artistas como o grupo "Os Originais do Samba", Tânia Maria e Elizeth Cardoso, que também a gravaram.

Muitos outros sambas nasceram da parceria entre Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro, como “Se eu jurei”, gravada por Elza Soares, “Recado ao Poeta” e a vencedora do Festival Universitário de 1971 na TV Tupi: “E lá se vão meus anéis”.

“Isso foi demais! Tudo foi uma coisa boa, o tempo todo. 'Os Originais do Samba' queriam muito fazer uma música sozinhos, sem cantores, porque eles geralmente só acompanhavam. Então eles estavam muito contentes em cantar 'E lá se vão meus anéis'. A música se destacou, não teve jeito... Naquela época a TV não tinha compromisso com nenhuma novela, então o Festival era transmitido ao vivo, com muita calma, inclusive quem dirigia era o Fernando Faro. Tinha duas etapas: na primeira, quatro músicas eram selecionadas para a final e depois, quem ficava, voltava para apresentar a música novamente. Na final, na hora que eu voltei para reapresentar a música, meu violão estava completamente desafinado. Talvez algum universitário concorrente tenha desafinado meu violão! Aí o Heraldo do Monte, que era o guitarrista da orquestra, viu que eu não teria tempo de me recuperar daquilo e ele que acompanhou a música, sem nunca a ter tocado antes. Só de ouvi-la uma vez durante o ensaio, como ele é um gênio, guardou a harmonia e na hora saiu tocando.”

“E lá se vão meus anéis” ganhou destaque na imprensa e foi muito tocada em rádio.

“Gostei de Ver”, melodia de Gudin com letra de Marco Antonio da Silva Ramos, foi a 4ª colocada no Festival da TV Record em 1969, defendida por Márcia. A Polygram lançou um LP do Festival com uma gravação da música, pela própria Márcia, que era contratada da gravadora.

Marco Antonio da Silva Ramos também foi parceiro de Gudin em “Simplesmente”, 3º lugar no Festival Universitário de 1969, gravada pelos Originais do Samba, e em “Primeiro Vento”, gravada por Elizabeth Viana no mesmo compacto que trazia “Ele”, parceria de Gudin com Paulo Frederico, classificada em 2º lugar no Festival Universitário de 1970.

Em “Verso Novo”, de 1968, gravada por Maria Odete, a melodia de Cau Pimentel recebe letra de Gudin. Sobre essa parceria, Gudin conta:

“Fiz essa letra e depois fiquei muitos anos sem fazer, porque achava que esse não era meu negócio. Eu fazia muito pedaço de letra. Às vezes eu dava letra pro Paulo César Pinheiro com algumas partes prontas e em 77 eu fiz uma letra para o disco Coração Marginal, chamada 'Falta de Cortesia'. Depois fiz 'Por eu ser como eu sou'. Mas eu fui fazer letra novamente, pra valer mesmo, a partir de 81, quando comecei a perceber que compor a letra também fazia parte de mim.”

Em 1972, Eduardo Gudín gravou um compacto cantando e tocando violão com “Deixa teu mal”, parceria com Paulo César Pinheiro na Odeon, e então surgiu o convite da gravadora para seu primeiro LP, no ano seguinte (LP comentado na introdução deste capítulo).

Em 1974, estreou com Márcia e Paulo César Pinheiro o show "O importante é que nossa emoção sobreviva", no Teatro Oficina (SP). No ano seguinte foi lançado um LP pela Odeon com a gravação ao vivo deste show. E em 1976 foi lançado o LP "O importante é que nossa emoção sobreviva II", e em 1978, o LP "Coração marginal", pela Continental. O disco contou com a participação de Aداuto Santos e Marília Medalha, e do grupo vocal MPB-4.

Foi o idealizador do I Festival Universitário da TV Cultura, em 1979, que revelou artistas da vanguarda paulista como Arrigo Barnabé, entre outros.

Com "Verde", samba em parceria com Costa Netto, foi o terceiro colocado no Festivais dos Festivais da TV Globo. A música projetou nacionalmente a intérprete Leila Pinheiro; foi incluída no LP do festival e gravada pela cantora em seu primeiro LP "Olho nu", lançado no ano seguinte.

Na década de 1980, compôs com Arrigo Barnabé e Roberto Riberti "Cidade oculta", música tema do filme homônimo de Roberto Faria; na década de 1990, dedicou-se à produção, tendo sido responsável pelo disco "Beth Carvalho canta o samba de São Paulo", em 1994; recebeu pelo trabalho o Prêmio Sharp de Melhor Disco de Samba.

Em 1997 retornou aos palcos, com o show "Eduardo Gudín & Notícias dum Brasil apresenta", ao lado do parceiro Guinga e de Hermeto Pascoal. No ano seguinte, lançou pela RGE "Notícias dum Brasil - pra tirar o chapéu". Para a primeira formação desse grupo vocal convidou os cantores Mônica Salmaso, Renato Braz, Luís Bastos e Márcia Lopes; para a segunda formação, Fabiana Cozza, Luciana Alves, Maria Martha, Edson Montenegro e Marilise Rossatto.

Em 2001 lançou com Fátima Guedes o CD "Luzes da mesma luz", e assinou todos os arranjos para orquestra. Em 2006, lançou o CD “Um jeito de fazer samba”, com nova formação do grupo Notícias dum Brasil (formado então por mim e Ilana Volcov, e que contou com arranjos vocais de minha autoria).

Lançou com Leila Pinheiro o CD “Pra iluminar”, gravado ao vivo no Teatro da Fundação de Comércio Álvares Penteado (Fecap), em São Paulo.

Com o quarteto feminino Arirê fez shows em São Paulo em 2010, com arranjos vocais escritos por mim. Seu último CD é "Olhos Sentimentais", apenas com suas parcerias com Paulo César Pinheiro.

Eduardo Gudin estudou harmonia e improvisação com Theo de Barros, orquestração com os maestros Nelson Ayres e Léo Peracchi, e orquestração, arranjos e harmonia com Cláudio Leal Ferreira; tem parcerias com Paulo César Pinheiro, Costa Netto, Hermínio Belo de Carvalho, Paulo Vanzolini, Roberto Riberti, Marco Antonio da Silva Ramos, Aldir Blanc, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Arrigo Barnabé, Adoniran Barbosa, Cacaso e Guinga, entre outros.

Sua obra foi registrada por diversos artistas, incluindo Clara Nunes e Gal Costa ("Bem bom", parceria com Arrigo Barnabé e Carlos Rennó).

Entre as parcerias com Paulo Vanzolini estão "Mente"⁴¹, gravada por Clara Nunes; "Longe de casa"⁴², e "Condição de vida".

A parceria com Adoniran Barbosa é o samba "Armistício"⁴³.

⁴¹ Gravação de "Mente", de Eduardo Gudin e Paulo Vanzolini, com interpretação de Clara Nunes: https://www.youtube.com/watch?v=_Jv-DDrmVwY

⁴² Gravação de "Longe de casa", de Eduardo Gudin e Paulo Vanzolini: <https://www.youtube.com/watch?v=VLiafiWyaqc>

⁴³ Gravação de "Armistício", de Eduardo Gudin e Adoniran Barbosa: <https://www.youtube.com/watch?v=ixSXUoNplrw>

Discografia:

- (2015) Olhos Sentimentais - Notícias dum Brasil 4 (parcerias com Paulo César Pinheiro)
- Realejo/Dabliú - CD
- (2009) Pra iluminar (Leila Pinheiro e Eduardo Gudin) • Tacacá Music • CD
- (2006) Um jeito de fazer samba (Eduardo Gudin & Notícias Dum Brasil) – Dabliú – CD
- (2001) Luzes da mesma luz (Eduardo Gudin e Fátima Guedes) • Dabliú Discos • CD
- (1998) Notícias dum Brasil - Pra tirar o chapéu (Eduardo Gudin) • RGE • CD
- (1996) Tudo o que mais nos uniu (Eduardo Gudin, Márcia e Paulo César Pinheiro) • Velas • CD
- (1995) Eduardo Gudin e Notícias dum Brasil (Eduardo Gudin) • Velas
- (1989) Eduardo Gudin e Vânia Bastos (Eduardo Gudin e Vânia Bastos) • Eldorado • LP
- (1986) Balãozinho (Eduardo Gudin) • Continental • LP
- (1984) Ensaio do dia (Eduardo Gudin) • Continental • LP
- (1981) Fogo calmo das velas (Eduardo Gudin) • Realejo • LP
- (1978) Coração Marginal (Eduardo Gudin) • Odeon • LP
- (1976) O importante é que a nossa emoção sobreviva II (Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro e Marcia) • Odeon • LP
- (1975) O importante é que a nossa emoção sobreviva (Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro e Marcia) • Odeon • LP
- (1975) Eduardo Gudin (Eduardo Gudin) • EMI-Odeon • LP
- (1973) Eduardo Gudin (Eduardo Gudin) • Odeon • LP

5.5. Entrevista com Eduardo Gudin

Esta entrevista foi realizada em 6 de fevereiro de 2018.

As perguntas estão em *itálico*, e minhas intervenções e as informações extras estão entre parênteses.

Selma — Gudin, o trabalho é sobre arranjo de música popular para coro, em especial o samba.

Eduardo Gudin — Um dia pedi a Vânia (Bastos), que tem facilidade para cantar agudos... eu quis fazer uma experiência: cantar a música “O martelo”, do Villa-Lobos (cantarola), que a soprano Bidu Sayão gravou. Aí pedi pra Vânia cantar com os agudos sem esse som (sem a impostação de soprano lírico). Aí ela quis mudar o tom da música pra evitar... não adianta, né? É original. Não tem sentido. Então esse é um mistério pra mim, eu não sei por que razão... O que eu sei de canto erudito é que eu sou contrário, no canto popular, a esse excesso de estudo... Estuda seis meses, um ano. Porque pra cantar “Corcovado” está bom, não é? “Mamãe eu quero”. Eu acho um absurdo. Agora, o estudo de canto é muito feito para o atletismo porque o erudito cobra do cantor, não tem como. É volume sem microfone, aí não tem jeito. Ou o cara é atleta ou não canta música erudita. Agora, pra cantar “Corcovado”...

— A música popular precisa de outras coisas, não é, além da técnica?

— Isso, outras coisas, e uma coisa razoável na técnica. Porque senão o cara fica 30 anos pra cantar “Corcovado”, é estranho isso.

— Mas o que te incomoda na interpretação do samba no coral? O timbre, a impostação ou a divisão?

-- A impostação. O jeito de cantar. Eu até tentei pesquisar uma vez, o Carlos Vial, mesmo quando existe a escola alemã e, principalmente, a italiana... não sei se é coisa de brasileiro quando canta a letra do Villa-Lobos ou Carlos Gomes. Por que o cara tem que cantar com esse som? A gente fica aflito, não se entende a letra.

— Mas acho que não precisa cantar assim, impostado.

-- Então, isso é o que estou perguntando. É uma dúvida que tenho e não consigo ter resposta.

— *Acho que dá pra cantar no agudo sem impostar a voz. Tanto individualmente como em grupo.*

— Mesmo notas agudas?

— *Acho que sim. Essa que é a ideia quando se trabalha com música popular interpretada por coro.*

— Então, aí faz sentido. A música popular tem de ser assim, esse som mais natural. Agora, a música erudita, quando a letra é em português, eu acho que também não. Pra poder falar uma letra, e ser normal, e aquilo ficar bonito, é a mesma coisa, consegue aqui tem que conseguir lá. Fui tentar a experiência e fui escorraçado do meio. E nunca consegui ver o negócio razoavelmente interessante nesse sentido.

— *É nisso que estou me empenhando, porque meu trabalho se baseia na música popular, no samba. Daí a necessidade de criar um jeito próprio de escrever, de criar, o que usar como escrita rítmica para cantarem de um jeito natural, com molejo, com naturalidade e também a capela. Os arranjos são criados com harmonia completa. Muitas vezes uso coisas rítmicas. Por exemplo, estou fazendo um arranjo do Adoniran que tem uma introdução toda de percussão vocal. No trabalho são três compositores: você, Adoniran e Vanzolini. Uma música de cada um. Aí, a ideia inicial do projeto era fazer apenas três arranjos. Só que estou fazendo também de outros sambas que vão entrar nesta história como experiência. Escolhi sua música “A velhice da Porta-bandeira”. Então o trabalho é também sobre meu jeito de escrever arranjo, e o jeito de escrever o samba. Por isso gostaria de saber sobre o seu jeito de escrever samba.*

— Eu nunca treinei escrever para coro, fazer o ritmo sem precisar de instrumento. Pra mim é muito difícil. Eu não sei fazer. Tenho que pensar muito para entender como é que se faz pra dar uma dinâmica popular sem alguém acompanhando, mas você diz fazer música?

— *Sim, o processo. Vamos começar pelo “A Velhice da Porta-Bandeira”; quem pôs a letra no samba, não foi o Paulinho César Pinheiro?*

— Fiz a melodia antes. É assim que eu faço. Gosto de fazer a melodia antes, faço pelo simples prazer, não é por ser obrigado, certo ou errado. Se eu tiver que pôr letra, o único gosto que tenho é de achar a palavra certa para não mudar a melodia. É o que dá prazer. Eu não mudo a melodia. Só numa música fiz a mudança porque era tão legal que botei uma notinha a mais para resolver aquilo. E fico até hoje pensando: é, mas teve que ser, porque era

demais perder a imagem que eu tinha. Aquele “Se o samba vem do *Rio*, e da *Bahia*...”. Botei uma nota a mais. (A música é “Praça 14 Bis”, música e letra de Gudin, incluída no caderno de arranjos). Mas eu costumo não fazer. Esse negócio de fazer música em cima de letra, só quando fui muito obrigado a fazer.

Com o Paulo Vanzolini, eu fazia a música com a letra pronta primeiro. Por ser dele, né? Aí eu faço, mas não tenho prazer de fazer. “Jerônimo” também fiz em cima de uma letra pronta.

— *Porque é sofrido ou por que é mais...*

— Não é sofrido, mas não dá prazer. Depois que passa um tempo, começo a ouvir a música com mais prazer. Agora tô fazendo um trabalho para uma pessoa; estamos gravando “Condição de vida” (...) “Nossa vida, ninguém sabe...” é uma das músicas que eu gosto de ouvir. Mas fiz em cima da letra dele (Vanzolini). Fiz bastante, “Coração Marginal”, com o Hermínio, mas na hora que eu tô fazendo não tenho prazer em fazer.

— *Será que é porque fica mais matemático?*

— Porque eu estou usando uma habilidade que me veio de fazer a música antes. Você começa a ter muita noção de melodia, dominar a melodia, de tocar violão, cantar, é quase como se fosse um arranjo, mas não pode ser porque a melodia tem que ser mais original do que o arranjo. Tem que ter uma cara. Então você perde um tempinho aí até que ache uma carinha. E eu gosto de fazer de um jeito que, se você tirar a letra, a música pode ser tocada, fica bonita sem a letra. Dá um certo trabalho.

Eu acho que tem muita gente que se acomoda. Pega a letra, faz a melodia que pode cantar com aquela letra sem se preocupar se aquela melodia tem que ter autonomia. Quem faz isso muito bem é a Suely Costa. Ela é especialista em musicar letra. É o jeito de ela compor. Francis Hime também gosta. E tem esse prazer de fazer.

— *E no caso da parceria com o Adoniran?*

— Adoniran tem uma coisa, eu fiz a música imitando o estilo dele, para que parecesse música dele.

— *Você conheceu o Adoniran?*

— Muito.

— *Me lembro de uma foto sua com ele...*

— Adoniran era muito amigo meu. Fui muito amigo dele e do Vanzolini, principalmente do Vanzolini. Mas do Adoniram, bastante. Essas pessoas têm a cara do samba de São Paulo. Acho que o samba é coisa que o rádio espalhou pelo Brasil. Em alguns lugares, tem três ou quatro compositores que são mais regionais. Como o Adoniran. Ele criou uma espécie de dialeto paulistano.

— *Mas musicalmente, você acha que há características diferentes?*

— Um pouco. Porque existe um certo “italiano” nas músicas, algo meio chorado. Quando fiz a música pro Vanzolini, até o cavaquinho é um pouco menos sincopado, o cavaquinho de Xixa, tem uma outra ideia... não é minha maneira de fazer, mas sinto uma pequena diferença. Mas o Vanzolini adorava Noel Rosa.

Não existe um "samba paulista". Aquele samba de Pirapora é um batuque, né? Não um samba como a gente conhece. Aquele samba que vem lá do Recôncavo baiano, passa aquele documentário com aquelas tias tocando prato, você reconhece. Tanto que vai lá pro Rio e em João (Gilberto), da Bahia, você vai reconhecendo isso. E o rádio mandou pro Brasil inteiro. Meu pai cantava “Pelo telefone” inteiro pra mim, quando eu era criança. E ele nem era um cara que gostava de samba, mas conhecia “Pelo Telefone” pelo rádio. Ninguém escapou da comunicação pelo rádio. Então, essa necessidade de ter um samba paulista autônomo, eu acho furado. Tem uns caras que são mais. O Germano Mathias é um gênio; ele tem uma coisa meio paulistana, no jeito de ser, no sotaque. Mas ele gravou muito samba do Gordurinha, por exemplo. Existe uma nuance; no meu não muito, não, porque eu sou um sambista de vitrola. Ouvi muito disco do Chico Buarque, do Baden Powell, até que me apresentaram discos do Paulinho da Viola, o Roda de Samba: Paulinho da Viola, Elton Medeiros... Conheci esses caras quando tinha 17 anos. “Rosas de Ouro” também, mas chamava “Roda de Samba”. A voz do morro, sabe? E um disco que tinha Paulinho da Viola.

Começando a carreira, comecei a prestar atenção naquele samba; aquilo me influenciou muito. Eu tava começando a fazer... Então aquilo me ajudou muito a entender esse samba, mas não vejo esse samba paulista tão autônomo assim, como muita gente quer que seja. Eu não levo isso muito a sério. Porque o samba veio pelo rádio. O Nenê da Vila Matilde falou, numa entrevista que ele deu, que a Nenê da Vila Matilde começou a desfilar cantando sambas no rádio. Por aí você vê, né? E o Osvaldinho da Cuíca tava do lado. Não consigo ver com esse rigor, mas tem um pouquinho. Você pega um pouco da cidade e tal, o jeito.

— *Você disse que com 17 anos estava começando. Suas primeiras composições são dessa época?*

— Não. Comecei a fazer umas músicas com 15, 16 anos, mas que não mostro pra ninguém. Ficou... eu aprendendo. Aí, a primeira música que eu fiz, que achei boa, tinha 16 anos. Foi "Quem chegou", com Paulo César Pinheiro. Mas ficou um ano sem letra. A gente cantava a música sem letra. Marcão (Marco Antonio da Silva Ramos) estava sempre lá, tocava timba. Até que Paulo César Pinheiro, tive um encontro, mandei pra ele e ele fez a letra. Logo de cara. Depois fez aquele choro, "Choro do amor vivido". Também nessa época, o Festival da Record. Depois, no outro ano, comecei a fazer uns sambas, mas aí já saía direito. Tem uns 15 ou 20... Nem sei se chega a tanto. Não mostro pra ninguém porque não vale a pena.

— *Você produziu o disco da Márcia, não foi?*

— O disco da Márcia, Ronda, em 75.

— *Foi o lançamento da música? Primeira gravação da Márcia?*

— Eu falei lá que seria uma música que nunca teve gravação comercial (de sucesso). A (gravação) da Inezita nunca tocou, né? Falei pra Márcia: "Essa música é tão conhecida pela noite", e todo mundo sabia "Ronda", até no Rio de Janeiro. As pessoas cantavam junto num show que fiz lá com Isaurinha Garcia. Aí falei pra Márcia: "Alguma coisa tem nessa música. Vamos tentar gravar comercialmente". E a Márcia: "Mas está muito batida!" E eu: "Não está, não. É que vai de boca em boca." Insisti, gravamos e foi o sucesso que foi com a gravação dela. Faltava a gravação com uma voz tipo dela. Agora, o arranjo foi do Heraldo do Monte, muito feliz.

Comecei a aprender muito com isso. Aprendi a vivenciar essa coisa do Paulinho, do Elton, fui conhecendo aquele Jair do Cavaquinho (da Velha Guarda da Portela), aquele jeito de tocar tamborim, cavaquinho. Ouvi isso tudo muito. Aí misturei com minha bagagem de violão, do Baden, e fui misturando um pouco isso aí... Agora, eu acho que aprendi. Por exemplo, o Milton Nascimento, naquela fase toda... quando conheci aquele primeiro disco dele... Ele que me ensinou a tocar "Morro Velho". Aprendi com ele. Mas nunca influenciou a minha música. O Edu Lobo também não. E eu acho o Edu Lobo o que há! Quem me influenciou assim foi Tom Jobim, Paulinho da Viola, o Chico e o Baden e o Elton Medeiros também. Mais os quatro primeiros. O Elton também, aprendi muita coisa com o Elton. O

Paulinho da Viola, muito. O jeito de... Se eu fosse pegar uma música minha... Se eu for tocar a própria “Ainda mais” (Gudin / Paulinho da Viola), tem horas que parece música do Paulo... Aquilo foi me impregnando. Não a maneira exata de ele fazer, mas coisas que você pega, vão entrando na sua cabeça. Essa turma do Rio... Elton também, mais o Paulinho. A maneira de ele tocar o violão... Aí eu tinha o quê? Dezesete ou dezoito anos.

— *Você aprendeu a tocar violão sozinho?*

-- Não. Aprendi com um cara chamado Antônio Ramos. Eu fiz um ano de conservatório e depois conheci o Toninho Ramos lá na França. Esse cara me ensinou a tocar. Foi dos 14 aos 17.

— *Violão popular?*

— Violão. Os dois juntos.

— *E o Paulinho Nogueira?*

— Olha, o Nogueira foi diferente. Eu não tive aula com ele. Tenho todos os discos dele. Foi deslumbrante! Comecei a tocar por causa do Paulinho Nogueira. Vi o Paulinho tocando na televisão: “Agora é cinza” (Bide e Marçal), nunca mais esqueci. Assisti e pensei: “Preciso tocar violão!”. Aí meu pai me deu um violão, e eu comecei a aprender por causa do Paulinho, que eu ouvia direto, os discos todos. Depois ganhei um disco do Baden Powell. Tudo isso muito perto, uns 14 anos. Então ganhei um disco do Baden e tomei um susto com aquele violão. E comprei outro disco dele, chamado Baden Powell, que acho que é “Violão brasileiro”.

Era aquele arranjo do samba dentro do avião, o samba triste. Esse disco aí.. Tem uma faixa chamada “Candomblé”, em que já era visível aquela coisa africana dele, antes do disco de afrossambas. Já está tudo ali. E ali acho que mudou o entendimento do violão pra todo mundo. O Brasil com aquele disco... Eu lembro que eu tocava mais ou menos, tirava aquelas batidas, e os caras: “Como é que é isso aí?” Porque era uma novidade. A gente vê isso em pessoas como Rosinha de Valença a influência do Baden, evidente. Aí você fala: “Ah, mas eles eram contemporâneos...” Mas o Baden começou muito cedo. Se tivesse parado de tocar, morrido com 30 anos, não precisava mais nada. E a partir daí, 30 anos, mais um pouquinho, ele começa a fazer a obra dele com o Paulo César Pinheiro. Mas até então, já tinha feito tudo. Como violonista e compositor. Tudo o que pode imaginar de marcante. Tudo. Já não precisava de mais nada. Tinha 27 anos. Muito cedo já tem tudo ali: “Samba em Prelúdio”,

“Berimbau”, “Samba Triste”, “Deixa”. Essas músicas já existiam. O “Deixa” ele fez para aquele disco dele com a Odete Lara, “Samba da Bênção”. É por aí, 65, 66, tempo dos afrossambas. Já tava bom. Acho que esse jeito do Baden tocar influenciou muito as pessoas. E antes de ele ficar completamente famoso. Gravou o disco com 18, 19 anos.

— *E como usava a mão direita no samba...*

— E não tem até hoje... Não é só a agilidade, é o pensamento. Como ele pensa a divisão. Ninguém consegue fazer aquilo. Ele vai quebrando de um jeito que é muito dele. O ritmo tem sentimento. Não é apenas o ritmo. Tem um lamento no ritmo. A divisão tem sentimento. Aí é coisa maluca... E dá pra fazer, mas como ele fazia não tem jeito. Agora, quando comecei a compor... Foi assim, de repente me veio uma frase, de repente o dedo foi sozinho num pedaço. Depois não consegui mais, e o Adilson Godói pôs uma letra... Essa também eu guardei. Não considero. Mas esse impulso... Às vezes eu digo: “Será que vou ter de novo?” Até chegar uma fase em que eu não precisava mais ter porque já está codificado. Ao contrário. Você precisa ter completo controle orgânico daquilo. Aí não dá pra explicar, mas você tem o controle...

-- *De quando começar? Você pode se sentar hoje e...*

-- Não, de quando começar, não. Começo da música não. Se você conseguir um comezinho, uma frase da música, então vai embora. Mas o começo é que é difícil. Achar um teminha... Cada vez fica mais difícil, senão você se repete.

— *Fica mais exigente, não?*

— É! Mas acho que a linguagem do samba é diferente. Por exemplo, que nem a Portela... ela não tem um samba simétrico. (Cantarola): “Ah, quantas lágrimas eu tenho derramado...” Cada frase tem um tamanho, e o Paulinho da Viola compôs bastante assim. Claro que isso não vale para quem faz música instrumental, mais simétrica. Mas ele compõe desse jeito. É um jeito de fazer música. Não se faz as duas coisas juntas, letra e música, mas é um estilo muito comum na Portela. Pode ver. O samba tem assimetria. Ao contrário do samba do Nelson Cavaquinho, completamente simétrico. Essa é uma questão. E não é defeito, é característica. Que às vezes fica até mais legal. Valoriza muito a letra. É gostoso cantar. Como “Sei lá mangueira”, que é uma delícia cantar. Não tem simetria. O meu às vezes é o contrário, tenho que forçar para sair um pouco (da simetria). Se não me forçar, fecho três, quatro notas e vou desenvolvendo essas notas. Tenho que me esforçar às vezes.

— *E a sua história com o MPB4?*

— Bom, eu adorava. Comprava os discos. Ia muito a shows deles. O show com o Chico, maravilhoso. Então, de repente, conheci o MPB4. E nem me lembro como. Se foi por meio do Paulo César Pinheiro ou não. Não me lembro.

— *Eles gravaram “A Velhice da Porta-Bandeira”.*

— Comecei a mostrar músicas a eles. Foi assim que me conheceram aqui em São Paulo. Mostrei músicas pro Milton, pro Magro. Comecei até a ficar amigo deles. Tanto que aceitaram meu convite pra cantar em meu disco. Antes disso houve um festival universitário da TV Tupi: infelizmente eles chegaram atrasados por causa do avião, e a Sílvia Maria cantou a música fora do tom dela, e eu não fui classificado. O arranjo era do Magro, com eles cantando. Quanto ela saiu, eles chegaram. Tristeza... Mais um pouco daria... Não havia celular naquele tempo... Aí eles cantaram. Continuamos próximos, até que eles gravaram meu disco. E gravaram no deles também, você conhece? Depois. Eles cantando juntos, e com o Quarteto em Cy.

— *Conheço. Eu era criança. Minha mãe comprou o disco e eu ficava ouvindo.*

— O Quarteto em Cy está junto na parte do Ô, Ô... E tem aquele jeito que o Magro escreve vocal. Meio parecido com o jeito como eu escrevo.

— *Ele escrevia horizontalmente? Ouvi dizer. Vai passando as vozes assim...*

— O Magro? Acho que ele escrevia como se fosse pra trompete, viu? Horizontalmente, acho que é mais o Maurício Maestro (arranjador do "Boca Livre). Linhas melódicas. Às vezes até se cruzam. O Magro escreve como se estivesse escrevendo uns naipes. Como se fossem quatro trompetes, por exemplo. São quatro vozes que ele faz. Como eu faço. Só que, se você encadear um pouquinho os acordes, a melodia se dá um pouco... Se ficar um pouco encadeado... Só que na música popular é difícil você não fazer paralelo, parece que não soa bem. Uma voz pra lá, outra pra cá, movimentos contrários. Ele fez um negócio que parece que não dá muito certo, e sai bom. Sabe movimentos contrários? As regras de harmonia, “ah, quero passar a melodia pra aqui, então vou encadear o acorde...” E vai fazendo... Parece que se o baixo não cantar paralelo aquele som, não vai soar direito, você tem que experimentar mais. Mas eu não sou um grande arranjador de voz, eu brinco um pouco. Fiz algumas coisas pro meu disco. Aquele “Notícias dum Brasil”. Mas escrevo como se estivesse escrevendo para orquestra. Como se fossem violinos ou trompetes. Claro que você pensa se a voz vai dar

certo com aquilo, mas eu... O Maurício Maestro escreve linhas melódicas. E o “Boca Livre” teve algo assim: eles cantam a plenos pulmões. Impressionante. Eles cantam forte. Todo mundo, como se estivesse sozinho. Se você for ver um show, repara nisso. Todo mundo mandando tudo o que tem de gás. E é uma coisa que devia estar viajando o mundo. Eles interpretam com muito vigor. Não tem voz baixa. O “Boca Livre” eu conheci, mas não tenho nada gravado com eles. Somos muito amigos.

— *O trabalho tem muito de ritmo, das divisões, tanto vocais quanto instrumentais; é uma pesquisa grande sobre esse jeito de cantar sincopado. Por exemplo, do Miltinho, do Marçal, do João Gilberto.*

— Então, esse negócio de brincar com a divisão às vezes eu não gosto muito. Admiro, mas é um negócio que eu não... O João Gilberto, sim. Ele divide de um jeito fora (dos tempos fortes), mas é tão a favor, soa natural. É de um bom gosto, uma expressividade... Aquilo ajuda muito a música. Agora, pro meu gosto, esse excesso de divisão eu não gosto muito. Mas admiro. Aliás, tive uma experiência muito bonita com o Miltinho. Tinha um show que produzi em homenagem ao Luís Antônio, que compôs a maioria das músicas dele, “Mulher de 30”; aí chamei o Miltinho pra fazer a homenagem. Passei vídeos, ele chorou muito com aquela música (cantarola), então nessa faixa é o Baden ao violão, nem era conhecido, chamou a atenção com aquele violão. Era menino. Não sei de que ano é essa música. Mas o Miltinho me conta que ficou bravo quando eu disse que ia ser só voz a violão. Com aquele menino ali... Aí o Baden perguntou: “Posso fazer uma introdução?” Ele fez e caiu o queixo do Miltinho. “Faz de novo aí...” Aí a gravação ficou conhecida. Então o Miltinho foi lá pro bar (Bar do Alemão, em São Paulo). E uma hora ele fez tanta divisão...

— *Estou fazendo uma pesquisa... porque os corais tendem a fazer o contrário. Cantam muito na cabeça dos tempos, e aí você destrói o samba. Cantar o samba na cabeça, com colcheias...*

— É, não dá. Mas o brasileiro tem uma naturalidade com o samba. Ele vai ao baile de carnaval e se tiver que cantar “General da Banda”, ele vai cantar sincopado. Aquela música, “Lata d’água na cabeça”, o cara vai cantar. Por que o cara vai cantar no coral e fica preso a essa forma, a essa impostação? Eu certa vez fui homenageado. Um coral de amadores que o SESC Vila Mariana tem. Eram só músicas minhas. Era um projeto como o cara queria que eu

fizesse. Três dias de show e mais umas palestras, pessoal do coral e tinha a maestrina e mais uma pessoa que cantou direito uma nota. Uma senhora.

— *Sincopado?*

— Não, pela pronúncia. Acho que cantavam sincopado. Não eram cantores. Era coral do SESC, amadores. Uma recreação.

— *Ela cantou sem impostar a voz?*

— Sem impostar. A maestrina falou: “Não. Esse 'a' tem que projetar mais.” E fez o som. Ela teve de cantar esse som (impostado) e foi aprovada pela maestrina. Acho que a Constituição de 88 deveria resolver essa questão. Chega.

— *Pois é. Cada vez mais os corais cantam música popular.*

— Acho que essa questão tem de ser enfrentada. Eles entram na ideia. Como foi a maestrina corrigir porque não tinha projeção. Aí fez o som do “a” impostado... (Cantarolando). Aí você fala: “Como? Por quê?” Não dá para entender isso. Então, no grupo “Notícias dum Brasil” não tem isso. Nem no Arirê (grupo vocal de que faço parte), nem do MPB4. Agora, você junta um coral, e os caras impostam... Isso tem que ser resolvido porque não fica legal. A letra... É a mesma coisa que você vê aquele famoso disco “Por toda a minha vida” – um dos mais importantes da música brasileira. Leo Peracchi com aqueles arranjos que modernizaram pra sempre o arranjo brasileiro. Tom Jobim, Peracchi, “Por toda a minha vida”, Lenita Bruno, que era mulher do Peracchi. Isso já em 59. Tem uma música que até agora só aparece nesse disco “Cai a tarde” (cantarola). Depois o Tom usa essa frase na “Sinfonia de Brasília”, mas nesse disco a Lenita, que era a soprano que fez um disco “Modinhas fora de moda” – modinhas imperiais com Leo Peracchi, aí ela canta mais grave para perder um pouco esse som (impostado), mas não perde. Aí eu fiz um disco... eu ganhei os originais desses arranjos de presente da filha do Leo Peracchi. Escrito com tinta nanquim. E eu montei um show com a orquestra Jazz Sinfônica e cantoras: Tetê Espindola, Vânia Bastos, Jane Duboc, Mônica Salmaso. Chamei a Celine Imbert para representar um pouco a Lenita Bruno. A Celine cantou como erudita, e a Mônica, não. Aquelas mesmas músicas. Pergunto: se tiver que ser muito difícil, coisas que o músico erudito canta no limite, como soprano, lá pra cima, que já vira um atleta... será que é necessário quando um cara põe a voz na cabeça, ele tem que fazer essa pronúncia? Onde é que está esse problema? O brasileiro é condenado a isso? Ou o mundo inteiro é condenado a ter essa postura? Porque, se a escola é

alemã, deve se dar bem cantando erudito. O italiano também: será que o Pavarotti, quando cantava, era diferente do Domenico Modugno, por exemplo? Do italiano, do som? Será que quando ele canta uma ária qualquer com letra, ele canta assim, impostado?

— *Já ouvi Pavarotti cantando música napolitana.*

— É diferente do Nico Fidenco cantando?

— *Bem diferente. Ele canta canção napolitana como se cantasse música erudita.*

-- Tem necessidade? Esse é o mistério. Para que isso? Em português não tem jeito, é mais na garganta. É natural. Como é que o cara vai falar (cantarola “Meu passarinho”). Como é que ele vai cantar “Meu passarinho”? Agora, não sei até que ponto o Pavarotti chega mais perto de um cantor popular italiano. (Cantor erudito) brasileiro é tão distante do cantor popular... É um abismo. Se não puder aproximar tudo, que aproxime o máximo possível. Já pensou um coral cantando Villa-Lobos com esse som (da música popular, sem imitação)? Um grupo? Aquelas músicas do Villa-Lobos com letra? “Martelo”? Eu daria tudo pra lidar com isso, mas nas duas vezes que tentei... E não acredito que o Carlos Vial fosse conseguir; é muito impregnado. Ele dizia que o Agnaldo Rayol tinha formação. O Agnaldo Rayol nunca teve esse som.

— *Mas a Marisa Monte tem formação lírica, estudou bastante canto lírico e não canta assim. Acho que é uma escolha também.*

— Uma escolha. Mas quando juntou pra coral com alguém regendo, o nego vai nessa.

— *Procuro evitar a imitação no coro que eu reço, que canta música popular.*

— Pois é. De repente, seria uma inovação você até cantar a peça do Villa -Lobos. Do original. Ver se você tem o recurso pra mais gente. Ver quem tem a voz aguda, que possa pegar uma dessas... com letra. Acho que é a Bachiana n. 4, que tem o “Martelo”? Se seu grupo não faz isso, pega uma música erudita brasileira, do Carlos Gomes, alguma coisa... Alguma que seja bonita. Até aquele “Tão longe, de mim distante...”. Botou no coral, cantam impostado. Será que precisa? Agora, do Villa seria interessante porque ela propõe uma dificuldade. Ele é difícil. Então se o cara conseguir com esse agudo, como propus pra Vânia, canta isso. Dei pro Fábio fazer o arranjo. Mas tinha que ser no tom original, se não, não tem graça. Tem que mostrar que é possível. Uma revolução. Se é possível acabar com essa história... Agora, no ritmo, sincopar com essa pronúncia, então...

— *É que quando as pessoas escrevem para muitas vozes cantarem, elas acham que a escrita é complicada, toda sincopada, então escrevem simplificado, aí as pessoas cantam simplificado.*

— É. O cara faz uma interpretação. Pega lá o “Chega de Saudade”, Songbook do Tom, tá lá. Mas pode ser que tenha algum arranjador que faça tudo colcheia, aí não dá. Tem de ser aquele garfinho, que é figura típica (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). Então, isso aí seria tentativa. Minha opinião é que seria um grande trabalho pra fazer. Porque mesmo se você fizer o samba “Notícias dum Brasil”, aquele meu... as pessoas gostavam. Até nesse último aí, que tem os quatro cantores. Canta que nem coro, abre a voz. Tá sincopado porque é natural, coro também canta. A divisão era a mais normal possível. Normal no sentido de ser o trivial; que nem “Os Cariocas”: “Os Cariocas” tinham muita divisão, com muito bom gosto.

Eu fazia bem como se fosse um coro cantando liso (sem muitas síncopas). Porque assim é o natural da música. Então abria voz, e as pessoas forçavam muito porque acaba não parecendo um grupo vocal.

— *Como um coro de samba, as pessoas sentadas num bar cantando...*

-- É. Só que abrindo voz. O som do “Notícias dum Brasil” era esse. A divisão é a mais básica possível. Mas se eu vou me propor a ter um grupo vocal como você tem lá com o “Arirê”, tem de ter divisões. Criar um negócio, como “Os Cariocas”. É demais. É tudo com divisão. O MPB4 já não... Muito menos. Às vezes canta que nem um coro aberto. Foram optando por isso.

O samba é isso. O samba de São Paulo é assim. Tem gente que é muito característica. “Demônios da Garoa”, por exemplo. A geração atual não tem nada de paulista; a geração atual vem da Clara Nunes, vem do Godinho (percussionista) do Marçal da Cuíca, do velho Marçal. Eles têm esse sotaque. Daí pra frente... Como o “Quarteto em Branco e Preto”. Tem aquele sotaque carioca. O samba de São Paulo hoje tá muito longe por causa da rádio, e as pessoas começaram a tocar, tocar o surdo igual... Pegaram muito isso. A batida dos caras bons. Pandeiro igual ao pandeiro de não sei quem; o surdo, então, Godinho... Todo mundo toca surdo daquele jeito. Carioca também, o Rubens, dos “Originais do Samba”; o surdo mais bonito que já ouvi. Aquele surdo do Rubão era um impacto. Mas os caras não lembram do Rubão; lembram do Godinho, fez escola. Todo mundo toca o surdo igual. E vai pegando. O pandeiro, se você pega os ritmistas da geração nova, eles tocam assim. Bem.

Antes tinha o samba que era mais paulistano, “Demônios da Garoa”, jeito do Xixa tocar cavaquinho. O cavaquinho daquele menino dos “Demônios da Garoa”, o Canhotinho. É lindo. Tinha a diferença. Hoje não tem. Pessoas que fazem samba em SP não têm o samba típico de SP. Tem um menino novo que apareceu, aquele Douglas Germano. Mas você não nota um samba paulista ali. Tem um samba que saiu de SP, mas característico, cada vez menos. O que pra mim não faz a menor diferença. Não tem essa ideia. Eu nunca tive. Vou ter hoje? Mas claro, cada pessoa numa cidade tem características xis. O próprio Chico Buarque, se não tivesse crescido em SP, talvez não tivesse exatamente essa música. Tem uma racionalidade ali. Tem o Paulo Vanzolini, que inventou uma forma que é copiada pelo Brasil inteiro. Mas é uma vivência que contribuiu para ele (Chico Buarque), é a parte paulista dele. Não sei se ele acharia isso, mas, na minha opinião, tem um pedacinho, um jeito ali. Um pouquinho de Paulo Vanzolini, que ele vivenciou... Alguma coisa, uma porcentagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre compositores paulistas e a análise de suas obras desenvolvidas paralelamente aos processos de elaboração dos arranjos levaram a criação a novo patamar. Os Diários de bordo em que as descrições dos processos de criação se alternam com reflexões analíticas indicam o caminho natural em que ocorre a idealização do arranjo e as descobertas de novas ideias. A construção da partitura se apresenta dessa forma com clareza; expõe os meios para a escrita musical e amplia a compreensão do processo criativo.

Ao tentar criar certa sistematização para a escrita a quatro vozes, com o aprofundamento do estudo desse ritmo tão característico quanto complexo, e ao acompanhar todo o processo da estruturação dos arranjos nos coros — desde o momento da criação até a leitura e a apresentação das obras — foram encontradas novas possibilidades de escrita para arranjos corais do samba.

A análise da obra e a interpretação das relações entre poesia e música parecem sugerir para o arranjo novos rumos, ampliando o repertório de ideias e garantindo maior segurança na hora das escolhas; ela desvenda relações que podem ou não ter sido intencionais, conscientes, na execução da obra, pois certas relações texto-música são construídas inconscientemente pelo autor, assim como as relações entre arranjo e composição pelo arranjador. As relações podem ser intencionais ou intuitivas, o que não diminui sua importância.

A difícil investigação dos processos internos de criação é uma tentativa de entrar no universo das ideias e suas origens. Notamos que é possível provocar o surgimento de ideias com estímulos diversos, como a escuta eclética e atenta de repertório; a pesquisa sobre as condições em que a música foi criada; a leitura sobre sua época e a história do compositor e suas possíveis motivações.

O arranjador faz uma interpretação da música ao escrever desdobramentos, sombras e matizes, rearmonizações, introduções e finalizações, e pessoalmente me preocupo em estar de acordo com o que envolve a composição, com as intenções sugeridas pelo compositor e as referências que sua obra faz a outras obras ou a discursos externos; no termo criado por Marco Antonio da Silva Ramos em sua tese de Livre-docência, o "gesto" do compositor:

"Existem (...) momentos em que o discurso musical se constrói a partir de ou sobre uma referência exterior a ele mesmo. É neste momento que, a nosso ver, se configura o que chamamos GESTO MUSICAL. O momento em que a música aborda e assume discursos externos a ela, qualquer que seja este exterior. Assim, podemos ver em toda a história da música exemplos de abordagens miméticas (onomatopaicas), de abordagens que aproximam o discurso melódico do discurso verbal, abordagens que sublinham ou integram discursos dramáticos, abordagens que comentam ou homenageiam outras obras conhecidas (e que, portanto, transformam estas próprias em referenciais externos ao discurso que se constrói sobre elas)." (RAMOS, 2003, p. 61).

A oportunidade de conviver com o orientador, parceiro de Eduardo Gudin no início de suas carreiras, e de conviver com outros arranjadores como Fred Teixeira e Carlos Roberto Ferreira Menezes, entre outros alunos dos cursos de regência, mestrado e doutorado da ECA, acrescentou suporte e conteúdo aos arranjos à dissertação.

O trabalho não teria sido o mesmo sem a dedicação e seriedade dos alunos e cantores do *Comunicantus — Laboratório Coral*, interpretando e discutindo os arranjos.

O constante aprendizado com a escuta, a preocupação em expandir o repertório e a utilização da música erudita como ferramenta para alimentar e enriquecer a escrita com novas ideias parecem para mim boas maneiras de impulsionar a criação de arranjos. Além, é claro, da presença de um coro para experimentar as ideias, analisar os resultados e procurar novas saídas, conceitos, sonoridades. A leitura e interpretação das partituras pelos cantores do coro concretiza as imagens musicais, transforma as ideias em música; os arranjos podem ser repensados, corrigidos, adaptados.

No final de todo o processo, percebemos que os caminhos para a escrita vocal podem ser muitos. Esta pesquisa ofereceu a oportunidade de descrever alguns dos caminhos possíveis para a escrita de um arranjo para coro.

Esperamos ter colaborado, com este trabalho, para ampliar a reflexão sobre a escrita coral de música brasileira e para divulgar um ritmo tão rico, e na minha opinião, o mais fascinante: o samba.

APÊNDICE A

Análise harmônica de "Ronda"

Ronda

(Paulo Vanzolini)

arranjo Selma Boragian

B7 (V) **A** E6 (I) E7+ (I7+)

S. De noi-teeu ron-doa ci - da - dea te pro - cu -

A. De noi-teeu ron-doa ci - da - dea te pro - cu -

T. don don don don don don don don o

B. don don don don don don don don don don don don don don don don don

4 E7 (I7) C#7 (V de II) F#m7 (II)

rar sem en-con - trar No me - io deo-lha-res es -

rar sem en-con - trar No me - io deo-lha-res es -

don don don don don don don don o

don don don don don don don don o

7 **F#m7+ (II7+)** **F#m7 (II7)** **B7 (V)**

pi - o em to-dos os ba-res vo - cê não es - tá

pi - o em to-dos os ba-res vo - cê não es - tá

o don don don don don don don don

o don don don don don don don don

10 **E69 (I)** **C#79 (Vde II)** **F#m7 (II)** **D7(empr.modal)D#°(subV)E(I)C#m7(VI)**

Vol-to pra ca-saa-ba ti - da De-sen-can-ta-da da vi-da O so-nhoa-le-gri-a me

Vol-to pra ca-saa-ba ti - da De-sen-can-ta-da da vi-da O so-nhoa-le-gri-a me

ah ah De-sen-can-ta-da da vi-da uh

ah ah De-sen-can-ta-da da vi-da uh

15 **C7+9(subVdeV)B79(V) E6(I)** **G#m9 (III)** **Gm (IIIb)** **B F#m (II) F#m7+(II7+)**

dáe ne-le vo-cê es - tá Ah seeu ti-ves-se quem

dáe ne-le vo-cê es - tá Ah seeu ti-ves-se quem

ne-le vo-cê es - tá don don donpam pam pam pam pam pam ah

ne-le vo-cê es - tá don don donpam pam pam pam pam pam ah

19 **F#m7(II7) B7 (V)** **E7+913 (I)**

bem me qui ses sees seal guém me di - ri - a

bem me qui ses-ses-seal guém me di - ri - a De

ah don don dondon don don don don don De

22 **D#m5-7 (II de VI)** **G#7 (V de VI)** **C#m79 (VI)**

uh uh eeu não de - sis - ti - a

sis - tees - sa bus - caé i - nú - til eeu não de - sis - ti - a

sis - tees - sa bus - caé i - nú - til uh don don don

C79 (sub V de V) B79 (V) **E6 (I)** **E7+(I)** don don don

25 **C**

Po - rém com per-fei - ta pa - ciên-cia sigoa te bus-

Po - rém com per-fei - ta pa - ciên - cia si-goat te bus-

don don don don don don Po - rém com per-fei - ta pa - ciên - cia si-goat te bus-

don don don don don don Po - rém com per-fei - ta pa - ciên - cia si-goat te bus-

28 **E7(I7)** **C#7(VdeII)** **F#m7(II)**

car hei deen-con - trar Be - ben-do com ou-tras mu -

car hei deen con - trar Be ben-do com ou-tras mu -

car don don don don don don don don o

car don don don don don don don don o

31 **F#m7+(II7+)** **F#m7(II)** **B7(V)**

lhe - res ro-lan-doum da - di-nho jo-gan-do bi - lhar

lhe - res ro-lan-doum da - di-nho jo-gan-do bi - lhar

o don don don don don don don don

o

34 **E69(I)** **C#79(VdeII)** **F#m7(II)** **D7(empr.modal) D#°(subV)**

E nes-se di a en - tão vai dar na pri mei-rae-di - ção

E nes-se di a en - tão vai dar na pri mei-rae-di - ção

E nes-se di a en - tão vai dar na pri mei-rae-di - ção

ah vai dar na pri mei-rae di - ção uh

38

E6(I)

C#m7(VI)

rit. C7+9(subVdeV)

B79(V)

E6(I)

5

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

Ce - na de san - gue num bar daa - ve - ni - da São João

APÊNDICE B

Análise harmônica de "Abrigo de vagabundos"

Abrigo de vagabundos

(Adoníran Barbosa)

arranjo Selma Boragian

♩ = 72 Cm [I]

intro

S.

A.

T.

B.

5 (tamborim)

tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc tc t tc

don din din don don din din don dondon din din don don din din don don

(surdo)

tm tm tm tm

tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc tc t tc

(ganzá)

t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c

don din din don don din din don dondon din din don don din din don don

tm tm tm tm

A Cm [I] Fm7(11)[IV] Gm7(13-)[V] Cm[I] Fm7[IV] G7(13-)[V] Cm9 [I]

Eu ar-ran-jei o meu di nhei - ro tra-ba-lhan-doo a - noin tei - ro

Eu ar-ran-jei o meu di nhei - ro tra-ba-lhan-doo a - noin tei - ro

Eu ar-ran-jei o meu di nhei - ro tra-ba-lhan-doo a - noin tei - ro

Eu ar-ran-jei o meu di nhei - ro tra-ba-lhan-doo a - noin tei - ro

22 Cm[I] Cm7[I] G [V]

Nu ma_ ce-râ - mi ca_ fa bri can - do po___ te_

Nu ma_ ce-râ - mi ca_ fa bri can - do po___ te tc tc tc tc t tc tc

Nu ma_ ce-râ - mi ca_ fa bri can - do po___ te_

Nu ma_ ce-râ - mi ca_ fa bri can - do po___ te_

27 G [V] G9- [V]

E lá no al - to_ da Mo - oca eu com-prei um lin - do lo-

tc tc t tc tc tc t tc tc tc tc t tc tc tc t tc tc

o

o

31 G79- [V] G79-(13-) [V] Cm9 [I]

- te dez de fren-te dez de fun - dos cons-tru - í mi nha ma lo - ca

tc tc dez de fren-te dez de fun - dos cons-tru - í mi nha ma lo - ca

o o don

o o don

36 *p* Db7 [subV] Cm [I] G7 (13) [V] Cm79 [I]

uh uh uh

uh uh uh

8 don Me dis se - ram que sem plan-ta não se po - de cons tru-ir mas quem tra-ba-

don Me dis se - ram dn dn dn dn dn don don don don

41 C79- [V de IV] Fm [IV] Fm7 [IV] (cuica)

uh u u u u u u u u

uh uh que é fis-

8 - lha tu-do po-de con - se guir João Sa-ra- cu - ra que é fis-

dn dn dn dn dn dn dn

46 Cm [I] Dm75- [III] G7 [V]

u u u u u u u ar-ran-jou tu do pra mim

cal da pre - fei tu - ra uh uh

cal da pre - fei tu - ra uh uh

dn dn Foi um gran-dea mi - go ar-ran-jou tu do pra mim

51 **Cm7[I]** **B** **Cm75- [I5-]** **G7** **G7(13-) [V]** **Cm 9(11) [II]**

— Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma - to Gros - so a - que-les dois a - mi

uh Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma - to Gros - so a - que-les dois a - mi

uh Por on-dean-da - rá Jo-cae Ma - to Gros - so a - que-les dois a - mi

— dn dn dn dn dn a - que-les dois a - mi

57 **Dm75- [II]** **G79- G79+ [V]** **Cm [I]** **Ab7[subVdeV] G7 [V]**

- gos que nãoquis mea com pa nhar — es ta-rão jo - ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar — es ta-rão jo - ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar — es ta-rão jo - ga - dos naa-ve

- gos que nãoquis mea com pa nhar — dun dundun dun dun

62 **G79- [V]** **Cm [I]** **G79- G7 9-(13-) [V]** **Cm [I]**

ni-da São Jo ão — ou ven doo sol. qua dra - do na de - ten ção —

ni-da São Jo ão — uh — na de - ten ção — x c t c x c (ganzá)

ni-da São Jo ão — uh — na de - ten ção — don (agogô)

dun dun Ou ven doo sol. qua dra - do uh na de - ten ção — tm (surdo)

68 **C** Cm9 [I] Fm/C [IV] Fm7/C [IV] Cm [I]

Mi nha ma - lo - ca a mais lin - da queeu já vi — ho-jees

t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c t c x c ho-jees

don din din don don don din din don don din din don don don din din ho-jees

72 Cm7 [I] tm Fm7 [IV] G79+ [V] tm Cm [I] tm ho-jees

tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir —

tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir —

tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir —

tá le - ga - li - za - da não se po - de de - mo - lir — du run du du run du du

76 Cm7 [I] Fm7 [IV] Cm [I]

Mi nha ma lo - ca a mais lin - da des - se mun - do o - fe - re - çoaos va - ga bun

Mi nha ma lo - ca a mais lin - da des - se mun - do o - fe - re - çoaos va - ga bun

Mi nha ma lo - ca a mais lin - da des - se mun - do o - fe - re - çoaos va - ga bun

du Mi nha ma lo - ca a mais lin - da des - se mun - do o - fe - re - çoaos va - ga bun

81

G79-(13-) [V]

Cm[II]

(tamborim solo)

7

- dos que não têm on de dor mir

- dos que não têm on de dor mir

- dos que não têm on de dor mir

- dos que não têm on de dor mir tm tm tm tm tm

(surdo)

APÊNDICE C

Análise de “A velhice da porta-bandeira”

A velhice da porta-bandeira

(Eduardo Gudín/Paulo Cesar Pinheiro)

♩ = 64

arranjo Selma Boragian

A

Em (I) B7 (V7) Em (I) Em7 (I) B7 (V7)

S. E - la re-nun-ci - ou A Man-guei-ra sa - iu e-la fi-

A. *p* o o o

T. *p* ah o o o

B. ah o o o

7 Bm6/F (II de IV) E7 (V de IV) Am79 (IV) B79- (V7) Em7/G (I)

cou E-ra por-ta ban-dei - ra des-de'a pri-mei-ra vez

o ah ah uh

o o ah ah uh

o o ah ah uh uh uh

2

12 **Em/D (I)** **Am7+ Am7 (IV)** **Am /G (IV)** **B7 (V7)**

Por que te - rá si-do'is-so que'e-la fez...

uh o o o o

uh o du ru ru ru ru ru ru ru

Buh o

17 **Em (I)** **B7 (V7)** **Em (I)**

Não Nin-guém sa-be - rá E - la se de - mi -

Não uh ah

Não Nin-guém sa-be - rá

du ru ru ru ru dun du ru ru ru ru ru ru ru ru

21 **B7 (V7)** **Bm7/D (IIdeIV)** **E7 (VdeIV)**

tiu ou-tra vi - rá Nin - guém a viu cho-

uh ah cho-

uh ah uh cho-

run dun dun dun dun dun dun dun dun dun dun

25 **Am7⁹ (IV)** **B7/D# (V)** **Em7⁹ (I)** **Em/D (I)** **Am7/C (IV)**

ran - do coi-saão sin - gu lar Quan -

ran - do uh sin ³ gu lar ah

ran - do uh sin - gu lar ah

dun dun dun dundun dun dun dundun du ruru run du ruru

30 **B7 (V)** **C** **Em (I)**

do'a ban-dei-ra tre - meu no ar Ô

e don don don Ô

e don don don don don don don Ô

run dun dun dun dun dun dun don don don don don Ô

34 **C(subVdeV)** **C#ø(IIdeV)** **C(subVdeV)** **Am (IV)** **F(subV)** **F#ø(II)**

Quan-do to-da'a-ve-ni-da sam- bo ou o seu

o

o

40 F(subV) Em(I) B7 (V7) Em (I) C(subVdeV) C#ø (IIdeV)

mun-do se des-mo-ro-nou fo ro ro ro ru ru ru ru Ô Quan-do

ou ru ru ru ru Ô Quan-do

fo ro ro ro ro ro ro ro Ô Quan-do

to ro ro ro ro ro ro ro Ô

46 C (subVdeV) Am (IV) F (subV) F#ø (II) F (subV) Em (I)

to-da'a-ve-ni-da sam- bo ou o seumun-do se des-mo-ro-nou du

to-da'a-ve-ni-da sam- bo ou o seumun-do se des-mo-ro-nou

to-da'a-ve-ni-da sam- bo ou o seumun-do se des-mo-ro-nou

ou o seumun-do se des-mo-ro-nou

52 **B7 (V7)** **D** *pp* **Em (I)** **B7 (V7)** **Em (I)**

run dun tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

mf du run E - - la se'e-mo-cio-nou

pp du run du run tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

mf du run dun dun dun du ru ru run dun du ru ru

56 **Em7 (I)** **B7 (V7)** **Bm7/D (IIdeIV)**

mf tchã tchã tchã viu al-guém gri-tou

pp Per-to de-la'e-la'ou-viu tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

ru ru ru ru ru du ru ru run dun dun dun dun dun dun dun du ru ru

60 **E7 (VdeIV)** **Am (IV)** **B7 (V7)** **Em (I)**

"Vi - va'a por - ta ban - dei - ra" Sou eu, e - la pen-

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

run dun du ru ru run dun dun dun

6

64 **Em7 (I)** **Am/C (IV)** **B7 (V7)**

sou Mas foi a ou-tra quem se cur-vou

tchã tchã tchã Mas foi a ou-tra quem se cur-vou

tchã tchã tchã Mas foi a ou-tra quem se cur-vou

dun du ru ru run du ru ru run dun dun dun dun dun dun

68 **E Em (I)** **C(subVdeV)** **C#ø(IIdeV)**

f Ô Quan-do

f tu ru ru Ô

f don don don don don don don Ô

dun du ru ru ru ru don don don don ro ron

72 **C/A (subVdeV)** **Am(IV)** **F/A (subV)** **F#ø/A (II)** **F/A (subV)** **Em (I)**

to-da'a-ve-ni-da sam - bo o ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

ou quem viu tchã tchã tchã tchã

ou quem viu tchã tchã tchã tchã o

don don quem viu don don

78 **B7 (V7)** **Em (I)** **C (subVdeV)** **C#ø (IIdeV)** **C(subVdeV)**

f *mf* *mf*

o Ô Quan-do'a por-ta ban-dei-ra pas

o tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

o don don don don ro ron don

83 **Am (IV)** **F/A (subV)** **F#ø/A (II)** **F/A (subV)** **rit.** **Em (I)**

sou quem viu e-la se le-van-tou e'a-plau-diu uh

tchã tchã tchã tchã tchã tchã e-la se le-van-tou e'a-plau-diu uh

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã le-van-tou e'a-plau-diu uh

don quem viu e'a-plau-diu uh

ANEXO A - Entrevista de Paulo Vanzolini a Carlos Calado, 2001:

<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/paulo-vanzolini--o-samba-com-a-cara-de-sao-paulo>

ANEXO B - Entrevista de Paulo Vanzolini no Vox Populi:

<https://www.youtube.com/watch?v=ync8S-WsQQk>

ANEXO C - Entrevista de Vanzolini em "Provocações", partes I e II:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZeeKRLJKDt0>
<https://www.youtube.com/watch?v=HN0wVEvxqbQ>

ANEXO D - Documentário "Um homem de Moral", de Ricardo Dias (trecho):

<https://www.youtube.com/watch?v=6YSrVWNn5Vg>

ANEXO E - Documentário "Samba à Paulista":

<https://www.youtube.com/watch?v=KD1gx9xxVD8>

Samba a Paulista - parte 1

Documentário exibido na TV Cultura, mostrando as origens do Samba paulistano.

<https://www.youtube.com/watch?v=JS7aTo6G8KI>

Samba a Paulista - Parte 2

Documentário exibido na TV Cultura, mostrando as origens do Samba paulistano.

<https://www.youtube.com/watch?v=c1lNz8Y9dhs>

Samba à Paulista - fragmentos de uma história esquecida - 2007 (parte 3)

Direção: Eduardo Mello, Assistência de direção: Eduardo Piagge,
Produção: Yara Camargo e Leandro Freire.

Festival da Record, primeira eliminatória

NESSA NOITE SÔ DEU SAMBA

Quando Márcia soube da classificação da música que defendera no V Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, SP), lhe entregaram um ofício da Ordem dos Músicos informando-a que aquela entidade a havia considerado a melhor cantora brasileira de 1969. Seu marido, o duro, inflexível Silvio Luiz, escondeu a cara entre as cortinas: tinha os olhos rasos d'água. Logo que ela acabou de cantar, ele invadiu o palco, correu a abraçá-la. Na realidade, dentre todas as músicas apresentadas naquela noite do samba, "Gostei de Ver" foi a que mais se acomodou no gosto popular. Seus autores, Eduardo Gudim e Marco Antônio da Silva Ramos, viram o auditório inteiro levantar-se (inclusive uma senhora em adiantado estado de gravidez) e dançar ao som da música. Além disso, haviam recebido os dois primeiros grandes elogios da festa. O primeiro, de Agostinho dos Santos: "O Festival começa, realmente, com esta música"

(era a oitava apresentada), e o segundo de Maysa: "Foi tão bacana!" Maysa era uma jurada muito rigorosa e antes só havia dado uma colherzinha de chá para "Nas Areias Brancas da Lua", de Ouzinete Marinho, apresentada por Maria Creuza. No final, havia cinco músicas classificadas e uma fora do páreo ("Mana, Cadê Meu Bol", de Bezerra da Silva e Jorginho), por já ter sido gravada, segundo denúncia do jornalista Arley Pereira, no disco comemorativo dos "40 Anos de Mangueira". Foram para as finais, além de "Gostei de Ver", estas concorrentes: "Comunicação", de Edson Alencar e Hélio G. Matheus, apresentada por Vanusa; "Sinal Fechado", de Paulinho da Viola, considerada "divina" por Aracy de Almeida e "uma beleza" por Maysa; "Catendê", do baiano Ildásio Tavares, apresentada pelos Caçulas; e "Hey, Mister", de Ary Toledo e Francisco de Assis, apresentada pelo próprio Ary.

Intervalo — 16

Márcia classificou "Gostei de Ver" na peneirada inicial, sob o entusiasmo de fãs puxados por uma senhora grávida

A PLATÉIA VIBROU

Quase não houve vaia para as decisões do júri, desta vez. E, ao contrário do que se previa, a platéia desse festival, em que o samba mandou de ponta a ponta, não era de gente engravatada, conservadora: a maior parte era de jovens, com lenços amarrados à cabeça, barbichas, cabelos grandes, bem avançadinhos. Todos vibraram com os sambas e quando a turma do contra dava palpites a favor das guitarras (proibidas no Festival) era tremendamente vaiada.

COMO FUNCIONOU O JÚRI

De um lado e do outro do palco ficavam a acusação e a defesa, isto é, os "guitarristas", que deveriam malhar o samba, e os "sambistas", que deveriam rebater os ataques. Esse esquema funcionou mal, principalmente pelos fra-

cos argumentos dos guitarristas, mal preparados. O samba era defendido por Joel de Almeida, Braguinha (compositor veterano, de muitos sucessos), jornalistas Arley Pereira e Liba Frydman, Agostinho dos Santos. No fundo do palco, com direito a voto e sob a presidência do poeta Paulo Bonfim, sentaram-se Aracy de Almeida, maestros Hervé Cordovil e Gabriel Migliori, radialista Moraes Sarmento, disc-jôquei Fausto Canova (Jovem Pan), Maysa, maestro Severino Filho e, convidados na platéia, o compositor Walter Carvalho, a moça Geny e, estranhamente, Jacaré, chefe da torcida de Ary Toledo para classificar "Hey, Mister" (havia uma faixa sua no auditório). Os jurados faziam apreciações sobre as músicas. O Festival foi transmitido, via satélite, para o Peru, Equador, Porto Rico e México e, pela EMBRATEL, para Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Brasília, Recife e Salvador. ●

Intervalo — 17

Márcia, Eduardo Gudim e Marco Antonio da Silva Ramos no palco do Festival da Record

ANEXO G: Show no SESC Vila Mariana, 2006

Eduardo Gudin e Toquinho com as cantoras do grupo Notícias dum Brasil Ilana Volcov e Selma Boragian

ANEXO H: show no SESC Pompéia - 2010

Eduardo Gudin, Paulo Vanzolini, Paulo César Pinheiro e Jorge Cebion ao fundo.

ANEXO I

Eduardo Gudin e Adoniran Barbosa, no escritório da sociedade dos dois compositores

ANEXO J

Adoniran Barbosa, a esposa Matilde e o cão Peteleco, pseudônimo que o autor usou em cinco composições, entre elas "Nóis Não Usa as Bleque Tais", com Gianfrancesco Guarnieri e "Mãe, Eu Juro", com Marques Filho (o cantor Noite Ilustrada).

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. ICCA, 2007
- ANDRADE, Mário. Música, doce Música. Martins, 1976
- ANDRADE, Mário. Samba rural paulista. In CARNEIRO, Edson (Org.). Antologia do Negro Brasileiro, 1933
- BARTHES, Roland. O grão da voz. Martins Fontes, 1981
- BILAC, Olavo. Música Brasileira. Poema, Revista Tarde, 1919
- BORHAGIAN MACHADO, Selma. Caderno de Arranjos. USP, 2018
- BOTEZELLI, Arley. (Org). A música brasileira desse século por seus autores e intérpretes (transcrição dos programas Ensaio, TV Cultura, de Fernando Faro). SESC, 2000
- CANDIDO, Antonio. Contracapa do LP "Adoniran Barbosa". Odeon, 1975
- CASTELLO, José. Livro de Letras - Vinicius de Moraes. Companhia das Letras, 1991
- CHUEKE, Zelia (Org). Leitura, Escuta e Interpretação. Ed. UFPR, 2013.
- CONE, Edward T. Musical Form and Musical Performance. New York: W.W. Norton & Company, 1968.
- CONTI, Lúgia Nassif. A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991) USP, 2015
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Adoniran Barbosa e as Metamorfoses do Samba Paulista: Uma Interpretação. UFPE, 2007
- GOEHR, Lydia. The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music, 1992
- IGAYARA, Susana Cecília. Discutindo o repertório coral. artigo, USP, 2007
- JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. Artigo, Revista USP III (SCS) USP, 2017
- KOELLREUTER, H. J. Harmonia Funcional. Ricordi
- LAMPERT, Jociele e SILVA, Tharciana Goulart. A relevância do diário na prática artística e docente. (artigo anpap) UESC, 2015

- LIRA NETO, Uma História do samba - volume 1- As origens. Companhia das Letras, 2017
- MAMMI, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova". Artigo, 1998
- MANZATTI, Marcelo. Samba Paulista: do centro cafeeiro à periferia da cidade In Revista Sarao, vol. I, no 12, set. 2003.
- MARCONDES, Marcos Antônio. Enciclopédia da música brasileira. Art Editora, 1977
- MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o "conceito de obra" proposto por Lydia Goehr (1992). Artigo, 2014
- MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras. Doutorado USP, 2016
- MORIN, Edgar. Linguagem da cultura de massas - Televisão e canção. Ed. Vozes, 1973
- MUGNAINI, Ayrtton. Adoniran: dá licença de contar. Editora 34, 2002
- RAMOS, Marco Antonio Silva. Canto coral: do repertório temático à construção do programa. Mestrado USP, 1988
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. "Noigandres: Moteto quasi una fantasia". Artigo. Revista Comunicações e Artes, USP, 1988
- RAMOS, Marco Antonio Silva. "Missa Guaimi: Três discursos sobre composição musical" Doutorado, ECA-USP, 1996
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. "O uso musical do silêncio". Artigo, Revista Música, vol 8, 1997
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. O Ensino da Regência Coral. 2003. Tese de Livre-docência. São Paulo, ECA-USP, 2003
- ROCHA, Francisco. Adoniran Barbosa - O poeta da cidade. Ateliê Editorial, 2002
- SANDRONI, Carlos. O feitiço decente. Jorge Zahar, 2001
- SIMSON, Olga R. de Moraes. O samba paulista e suas histórias. UNICAMP, 2007
- SOUZA, Sandra M. Sampaio. O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical. Mestrado, UNESP, 2003
- SUNDBERG, Johan. Ciência da voz - Fatos sobre a voz na fala e no canto. Edusp, 2015
- TATIT, Luiz. O Cancionista: Composição de Canções no Brasil. Edusp, 1996

TATIT, Luiz. A canção - eficácia e encanto. Atual Editora, 1987

TINHORÃO, José Ramos - Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.

ZABALZA, Miguel A. Diários de aula: um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional. Porto Alegre: Artmed, 2004.

DISCOGRAFIA DE REFERÊNCIA

Adoniran Barbosa (completa):

Os mimosos colibris/Saudade da maloca (78 rpm) 1951
Samba do Arnesto/Conselho de mulher (78 rpm) 1952
Saudosa maloca/Samba do Arnesto (78 rpm) 1955
Pra que chorar" (78 rpm) 1958
Pafunça/Nois não usa os bleque tais (78 rpm) 1958
A Música Brasileira Deste Século - Adoniran Barbosa 1972
Adoniran Barbosa 1974
Adoniran Barbosa 1975
Seu Último Show (Ao Vivo) 1979
Adoniran Barbosa e Convidados 1980

Anjos do Inferno:

Samba da minha terra - (Revivendo, CD) 1991
Sucessos dos Anjos do Inferno (MagiSom , LP)
Brasil Pandeiro, Anjos do Inferno (RCA Camden, LP)
Anjos do Inferno (Revivendo, LP)
Anjos do Inferno (Continental, LP)

Cartola:

Cartola-Documento Inédito (Eldorado, CD) 1995
Cartola 'Ao vivo' (RGE, LP) 1991
Pranto de poeta (RCA CD) 1989
Cartola - Bate outra vez... (Som Livre, LP) 1988
Cartola, entre amigos (Funarte LP) 1984
Cartola - Documento Inédito (Estúdio Eldorado/Série Documento Inédito, LP) 1982

Clara Nunes:

Clara Nunes - 10 anos (Som Livre) 1993

Alvorecer (Som Livre, LP) 1985

A Deusa dos Orixás (Som Livre, LP) 1984

Chico Buarque:

Chico Buarque de Manguiera 1998 • CD

Chico Buarque (Polygram) 1984

Meus caros amigos (Phonogram, LP) 1976

Construção (PHILIPS) 1971

Cristina Buarque:

Cristina - (RCA Victor) 1974

Resgate - (Saci) 1994

Ganha-Se Pouco, Mas é Divertido - Cristina Buarque Canta Wilson Batista. (Jam Music) 2000

Eduardo Gudin (completa):

Olhos Sentimentais - Notícias dum Brasil 4 (parcerias com Paulo César Pinheiro) - (Realejo/Dabliú - CD) 2015

Pra iluminar (Leila Pinheiro e Eduardo Gudin) (Tacacá Music, CD) 2009

Um jeito de fazer samba (Eduardo Gudin & Notícias Dum Brasil) (Dabliú, CD) 2006

Luzes da mesma luz (Eduardo Gudin e Fátima Guedes) (Dabliú Discos, CD) 2001

Notícias dum Brasil - Pra tirar o chapéu (Eduardo Gudin) (RGE, CD) 1998

Tudo o que mais nos uniu (Eduardo Gudin, Márcia e Paulo César Pinheiro) (Velas, CD) 1996

Eduardo Gudin e Notícias dum Brasil (Eduardo Gudin) (Velas, CD) 1995

Eduardo Gudin e Vânia Bastos (Eduardo Gudin e Vânia Bastos) (Eldorado, LP) 1989

Balãozinho (Eduardo Gudin) (Continental, LP) 1986

Ensaio do dia (Eduardo Gudin) (Continental, LP) 1984

Fogo calmo das velas (Eduardo Gudin) (Realejo, LP) 1981

Coração Marginal (Eduardo Gudin) (Odeon, LP) 1978

O importante é que a nossa emoção sobreviva II (Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro e Marcia) (Odeon, LP) 1976

O importante é que a nossa emoção sobreviva (Eduardo Gudin, Paulo César Pinheiro e Marcia) (Odeon, LP) 1975

Eduardo Gudin (Eduardo Gudin) (EMI-Odeon, LP) 1975

Eduardo Gudin (Eduardo Gudin) (Odeon, LP) 1973

Ivone Lara:

Nas escritas da vida (Independente, CD) 2010

Canto de Rainha (Universal Music, CD) 2009

João Gilberto:

João Gilberto in Tokyo (Universal Music, CD) 2004

João voz e violão (Universal Music, CD) 2000

João (Philips, LP) 1991

João Gilberto Prado Pereira de Oliveira (Warner Bros, LP) 1980

Amoroso (Warner Bros, LP) 1977

João Gilberto (PolyGram/Polydor, LP) 1973

João Gilberto en Mexico (Orpheon, LP) 1970

Getz/Gilberto (Odeon, LP) 1964

João Gilberto (Odeon, LP) 1961

O amor, o sorriso e a flor (Odeon, LP) 1960

Desafinado/Oba-la-la (Odeon, 78) 1959

Chega de saudade (Odeon, LP) 1959

João Nogueira:

João Nogueira - (Especial Programa Ensaio - TV Cultura SP, DVD) 2009

Um sonho através do espelho (Jam Music, CD) 2001

João de todos os sambas (Gravadora BMG, CD) 1998

Jorge Benjor:

Jorge Ben Brasil (Som Livre, LP) 1986

Salve, simpatia (Som Livre) 1979

A Banda do Zé Pretinho (Som Livre) 1978

Tropical (Island Records/Phonogram, LP) 1977

Marçal:

Marçal Interpreta Bide E Marçal (Emi-Odeon) 1978

Mário Reis:

Mário Reis - Um cantor moderno (BMG, CD) 2004

Ases do samba: Mário Reis e Francisco Alves (Revivendo, CD) 2002

Jura (Revivendo, CD) 2001

Mário Reis (EMI, CD) 2000

Martinho da Vila:

De bem com a vida (Gravadora Sony, CD) 2016

Enredo (Biscoito Fino, CD) 2012

Poeta da cidade (Biscoito Fino, CD) 2010

Martinho José Ferreira ao vivo na Suíça - O melhor do festival 1988 (Universal, DVD)

2006

Martinho definitivo (Sony, CD) 2002

MPB4:

Vinícius-A arte do encontro. MPB-4 e Quarteto em Cy (Som Livre, CD) 2000

Sambas da minha terra (Som Livre, CD) 1991

Ao vivo show Amigo é pra essas coisas (Som Livre, LP) 1989

Feitiço carioca-do MPB-4 para Noel Rosa (Continental, LP) 1987

Bons tempos, hein?! (PolyGram, LP) 1979

Antologia do samba (Phonogram, LP) 1974

Cicatrizes (Phonogram, LP) 1972

MPB-4 (Elenco, LP) 1968

Nelson Cavaquinho:

Nelson Cavaquinho - Programa Ensaio TV Cultura - São Paulo (Warne, CD) 2012

Nelson Cavaquinho - Cem Anos - Degraus da Vida (vários) (EMI Music, CD) 2011

Nome sagrado - Beth Carvalho canta Nelson Cavaquinho (Jam Music, CD) 2001

Noel Rosa:

Uma rosa para Noel - 50 anos depois (Continental, LP) 1987

Noel Rosa (RCA Camden, LP) 1967

Os Cariocas:

Os Clássicos Cariocas (Ouver Records, CD) 2001

Minha namorada (Som Livre, LP) 1990

A grande bossa dos Cariocas (Philips, LP) 1964

A bossa dos cariocas (Philips, LP) 1962

Os Namorados da Lua:

Morena faceira/Eu quero um samba (Continental, 78 rpm) 1945

Vestidinho de Iaiá/Té logo sinhá (Victor, 78 rpm) 1945

Paulo Vanzolini (completa):

Acerto de Contas (Biscoito Fino, caixa com 5 CDs) 2003

Paulo Vanzolini Por Ele Mesmo (Eldorado, LP) 1981

A Música de Paulo Vanzolini (Marcus Pereira, LP) 1974

Onze Sambas e uma Capoeira (vários intérpretes) (Marcus Pereira, LP) 1967

Paulinho da Viola:

Meu tempo é hoje (Biscoito Fino, CD) 2004

Eu canto samba (RCA, LP) 1989

A toda hora rola uma história (Atlantic/WEA Music, LP) 1982

Paulinho da Viola (EMI/Odeon, LP) 1978
Memórias cantando (EMI/Odeon, LP) 1976
Memórias chorando (Odeon, LP) 1976
Foi um rio que passou em minha vida (Odeon, LP) 1970
Portela, passado de glória (RGE, LP) 1970
Elizete sobe o morro (Copacabana, LP) 1965

Tom Jobim:

Terra Brasilis (Warner Bros, LP) 1980
Tom, Vinícius, Toquinho, Miúcha - gravado ao vivo no Canecão (Som Livre, LP) 1977
Urubu (Warner Bros, LP) 1976
Elis & Tom (Elis Regina e Tom Jobim) (Philips, LP) 1974
Matita Perê (Tom Jobim) (MCA, LP) 197

Velha Guarda da Portela:

Portela, passado de glória (RGE, LP) 1970
Tudo azul (Selo Phonomotor e EMI/Music, CD) 2000

Zé Ketí:

A Voz do Morro (Musidisc, LP) 1964