CRISTINA MOURA EMBOABA DA COSTA JULIÃO DE CAMARGO

CRIAÇÃO E ARRANJO: MODELOS DE REPERTÓRIO PARA O CANTO CORAL NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da **Escola de Comunicações e Artes** da **Universidade de São Paulo**, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes.
Linha de Pesquisa: **História, Estilo e Recepção.**

Orientador:
Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza

São Paulo
2010

Nome: CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de
Título: Criação e Arranjo: Modelos de Repertório para o Canto Coral no Brasil

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da **Escola de Comunicações e Artes** da **Universidade de São Paulo**, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr.----------Instituição:----------
Julgamento:----------Assinatura:----------

Prof.Dr.----------Instituição:----------
Julgamento:----------Assinatura:----------

Prof.Dr.----------Instituição:----------
Julgamento:----------Assinatura:----------

Agradecimentos

Aos meus pais, Manoel e Maria Aparecida.

Ao meu marido e companheiro José Gustavo.

Aos meus filhos, Paula e Fernando.

Ao Maestro e Arranjador Samuel Kerr, pela disponibilidade em relatar e recontar histórias que ajudaram a compor este trabalho;

A Rafael Alexandre da Silva, Fernando Emboaba de Camargo e Beatriz Emboaba da Costa, pela colaboração.

A Paula Emboaba de Camargo, pela ajuda na diagramação da dissertação.

Ao Programa de Pós-graduação em Música da ECA/USP e aos meus professores Prof. Dr. Rubens Ricciardi, Prof. Dr. Diósnio Machado Neto e Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza.

Aos professores da banca examinadora.

Ao meu orientador Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, pelo incentivo, apoio e paciência.

A todos, familiares e amigos, que de alguma forma me ajudaram na realização deste trabalho.

Todo Abismo é navegável a barquinhos de papel.
João Guimarães Rosa

RESUMO

Esta dissertação procurou investigar a criação de obra original e de arranjo de canção como modelos de repertório utilizados pelos corais amadores brasileiros, com ênfase especial no meio universitário paulista, a partir de 1960. Um panorama histórico do século XX na música coral produzida no Brasil tornou-se necessário para localizar alguns dos fatores que determinaram a inserção de arranjos da canção popular urbana, ocorrida entre as décadas de 60 e 90, em especial como decorrência da atuação de alguns compositores do grupo Música Nova.

Os dados recolhidos apontam os prováveis fatores que determinaram a inserção do arranjo da canção popular urbana (num momento já posterior aos arranjos de folclore) e revelam seus desdobramentos, como por exemplo, o surgimento de uma nova poética de escrita coral, o novo fazer coral, a inclusão da performance cênica, o predomínio do arranjo sobre as obras originais criadas para coro no repertório coral deste mesmo período e as alterações na interpretação e na vocalidade, que se transformaram para se adequar à nova escrita coral proposta pelos arranjadores deste período. Em alguns casos, tornou-se a grande busca artística de importantes grupos vocais brasileiros. Os resultados obtidos destacam a atuação de três arranjadores que iniciaram este processo: Levy Damiano Cozzella, Samuel Kerr e Marcos Leite.

Nesta pesquisa serão também apontadas algumas das principais diferenças entre as linhas desenvolvidas por esses arranjadores e as influências que elas tiveram na atividade coral paulista e carioca no período, com desdobramentos que alcançam os dias de hoje. Procuraremos também verificar os fatores que levaram os corais a se afastarem das obras originais criadas para o coro no Brasil neste mesmo período, uma vez que o arranjo da canção popular urbana aos poucos foi se tornando uma busca artística, pedagógica e em alguns casos política, tanto dos regentes como dos coralistas.

Palavras-chave: Arranjo Coral, Repertório Coral Brasileiro, Arranjo de canção popular urbana, Engajamento político da canção.

ABSTRACT

This thesis sought to investigate the creation of original works and arrangements as models for the repertoire used by Brazilian amateur choirs, with special emphasis on the Choir of the University of São Paulo, since 1960. A historical overview of twentieth-century choral music produced in Brazil was necessary to identify some of the factors that determined the inclusion of arrangements of popular urban song, in the repertoire occurred throughout the 60's and 90's, particularly as a result of the actions of some composers of the *Grupo Música Nova (New Music Group).* The collected data show the likely factors that led to the prevalence of arrangements of urban folk songs (at a period that follows the trend of arrangements of folklore materials). They also, show its consequences, such as the emergence of a new poetic of choral writing, the inclusion of theatrical performances, the little interest arose by the original works for choir composed at that same period and finally, the changes in the interpretation and vocal techniques which turned to fit the new choral writing of the period. In some cases, it became the great artistic search of important Brazilian vocal groups. The results of the research show also the fundamental contribution of three arrangers who started this process: Damiano Cozzella Levy, Samuel Kerr and Marcos Leite.

This research also points out some key differences between the styles developed by these arrangers and the influence they had on the choral activity in Sao Paulo and Rio de Janeiro at that period. The effects of the models that they propose reach this day. We also examined factors that led most of the choral groups, to ignore the original works created for choir in Brazil at the same period, since the arrangement of popular urban songs gradually became the prevailing artistic research, teaching method and sometimes political, tool by both conductors and singers.

Keywords: Choral Arrangement, Brazilian Choral Repertoire, Arrangement of urban folk song, Song political engagement.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Análise do arranjo de Damiano Cozzella da canção *Arueira* de Geraldo Vandré.....64

Tabela 2- Análise do arranjo de Damiano Cozzella da canção *Procissão* de Gilberto Gil.....69

Tabela 3 - Análise do arranjo de Samuel Kerr da canção *Até Pensei* de Chico Buarque.....78

Tabela 4 - Análise do arranjo de Samuel Kerr da canção *Ano Novo* de Chico Buarque.....82

Tabela 5 - Análise do arranjo de Marcos Leite da canção *Alguém Cantando* de Caetano Veloso.....88

Tabela 6 - Análise do arranjo da de Marcos Leite da canção *Pra Machucar Meu Coração* de Ary Barroso.....*93*

Tabela 7 - Análise da Obra Coral *Com Som Sem Som* de Gilberto Mendes 98

Tabela 8 - Análise da obra coral *Canção de Barco* de Ricardo Tacuchian.....109

Tabela 9 - Análise da obra coral *Passos da Paixão* de Willy Corrêa de Oliveira.....116

Tabela 10 - Análise da obra coral *Ave Maria* de Cláudio Santoro.....124

Tabela 11 - Análise da obra coral *Canto/Ciranda(ao)Chão* de Aylton Escobar.....128

Tabela 12 - Análise da obra coral *Três Cânticos de Amor: Cântico I* de Almeida Prado.....139

Tabela 13 - Análise da obra coral *Três Cânticos de Amor: Cântico II* de Almeida Prado.....143

Tabela 14 - Análise da obra coral T*rês Cânticos de Amor: Cântico III* de Almeida Prado.....147

SUMÁRIO

Introdução.....**10**

Capítulo I
Arranjo Coral.....13
Precursores do Arranjo Coral.....20
Novos Paradigmas Corais.....26
Cozzella e a canção de consumo.....29
Samuel Kerr e a magia coral.....37
Coral na Indústria Cultural: Marcos Leite.....47

Capítulo II
Arranjo ou Desarranjo?.....53
Análise de Arranjos Corais.....62
Arueira.....62
Procissão.....67
Até Pensei.....75
Ano Novo.....80
Alguém Cantando.....86
Pra Machucar Meu Coração.....90

Capítulo III
Análise de Obras Corais escritas originalmente para Coro.....96
Com Som Sem Som - Gilberto Mendes.....96
Canção de Barco - Ricardo Tacuchian.....108
Passos da Paixão - Willy Corrêa de Oliveira.....115
Ave Maria - Cláudio Santoro.....124
Canto / Ciranda (ao) Chão - Aylton Escobar.....128
Três Cânticos de Amor - Almeida Prado.....136

Capítulo IV
Re-criando o Folclore na Música Coral.....150
A Música Coral face ao Modernismo Internacionalista.....155
Do Grupo Música Viva para o Grupo Música Nova: Uma nova função para a Música Coral.....161

Conclusão.....172

Referências Bibliográficas.....175

Anexos.....180

ANEXO A - Comentário de José Gustavo J. de Camargo sobre Damiano Cozzella.....180

ANEXO B - Fac. símile da partitura do arranjo *Arueira*.....183
ANEXO C - Fac. símile da partitura do arranjo *Procissão*.....190
ANEXO D - Fac. símile da partitura do arranjo *Até Pensei*.....201
ANEXO E - Fac. símile da partitura do arranjo *Ano Novo*.....207
ANEXO F - Fac. símile da partitura do arranjo *Alguém Cantando*.....215
ANEXO G - Fac. símile da partitura do arranjo *Pra machucar meu Coração*.....219
ANEXO H - Fac. símile da partitura da obra *Com Som Sem Som*.....227
ANEXO I - Fac. símile da partitura da obra *Canção de Barco*.....238
ANEXO J - Fac. símile da partitura da obra *Passos da Paixão*.....245
ANEXO K - Fac. símile da partitura da obra *Ave Maria*.....256
ANEXO L - Fac. símile da partitura da obra *Canto/Ciranda (ao) Chão*...261
ANEXO M - Fac. símile da partitura da obra *Três Cânticos de Amor*.....267

INTRODUÇÃO

Repertório: força motivadora do coro?

Em um coral amador brasileiro, atrelado ou não a projetos de extensão cultural, subvencionado por instituições públicas ou privadas, uma das questões que o diretor do coro enfrenta é a escolha do repertório. É ao redor deste que o trabalho vocal se desenvolve principalmente nas questões culturais, históricas e técnicas do grupo de cantores. Seja qual for o objetivo do regente coral para o seu coro, a escolha das obras a serem trabalhadas influenciará toda sua abordagem artístico-pedagógica, principalmente no que diz respeito ao processo do envolvimento volitivo do coralista com as músicas escolhidas. Esta motivação primeira poderá determinar a busca pela qualidade vocal necessária para a realização do repertório em questão.

O regente de um coral tem várias ferramentas para envolver volitivamente seus cantores, de forma a tentar conseguir pleno êxito neste processo, tais como: contextualização histórica da obra e do compositor, desafios técnico-vocais, ineditismo da obra ou do compositor, estrutura para uma adequada orientação vocal, cronograma de apresentações, etc. No entanto, mesmo que tudo seja feito da melhor forma possível, nada garante que o repertório escolhido atingirá satisfatoriamente os coralistas a que se destina.

Percebemos, através da nossa prática coral, que o repertório é uma das partes fundamentais da força motriz que alimenta e gera energia para a manutenção de um determinado grupo. O processo também depende muito da forma com que o regente conduz o aprendizado deste repertório, de sua habilidade e sensibilidade ao mediar as dificuldades propiciadas pelas limitações e as qualidades vocais das pessoas, e da sua capacidade de envolvê-las numa busca artística, muitas vezes distante da realidade dos mesmos. No entanto, o repertório pode ter o poder da motivação determinante que aglutina, ou não, as pessoas na realização das obras escolhidas.

Os processos para a escolha do repertório de um regente podem levar em consideração inúmeros pré-requisitos, tais como: as condições vocais do grupo, a instituição provedora e os objetivos específicos que esta espera do coral, contexto sócio- cultural dos coralistas, objetivos pedagógico-artísticos do regente para com o coro, aspirações artísticas do próprio regente, etc. Dessa forma, algumas questões se colocam à frente do regente coral para a escolha das obras: Para quem? Por quê? Como? As respostas somente ele poderá encontrar, pois as decisões serão tomadas segundo seu projeto de desenvolvimento musical traçado para o grupo de cantores de que dispõe.

Uma vez solucionada esta primeira etapa, segue-se a árdua tarefa de buscar o material musical a ser trabalhado. Para tanto, os regentes de coro dispõem de diversificadas opções, provenientes da produção vocal da música ocidental criada desde a Idade Média até os dias de hoje. Muitas vezes um projeto é abandonado ou alterado nesta fase, principalmente nas regiões brasileiras de difícil acesso a bibliotecas e arquivos de partituras de centros musicais.

Além desta rica produção vocal, outro material musical foi criado, utilizando-se o procedimento do arranjo da canção popular urbana e folclórica para compor um repertório. Este procedimento, iniciado por compositores como Villa-Lobos, entre outros de sua geração, ganhou espaço no decorrer da primeira metade do século XX e estabeleceu-se como prática usual em torno de 1960 nos corais brasileiros, tornando-se gradativamente uma busca que além de artística e pedagógica, em alguns casos tornou-se política, tanto para regentes como para cantores. Com a expansão dessa tendência o que vemos hoje é uma ocupação, quase que total, dos arranjos de canções populares na composição do repertório dos corais amadores brasileiros.

Esta dissertação visa, através de um panorama retrospectivo do século XX, encontrar os prováveis fatores que determinaram a inserção do arranjo da canção, principalmente a canção de consumo popular urbana, no repertório coral brasileiro. Procuraremos também verificar os fatores que levaram os corais a não se interessarem pelas obras originais criadas para coro amador neste mesmo período.

Outra questão correlata que será investigada é a transformação da vocalidade para adequar-se à nova escrita coral proposta pelos arranjadores a partir

da segunda metade do século, que em alguns casos, tornou-se o cerne da busca artística de importantes grupos vocais brasileiros.

Portanto, nossa investigação abordará o procedimento do arranjo da canção a partir da década de 60, que substituiu o projeto modernista de inspiração pedagógica positivista das décadas anteriores por um projeto de identificação do coralista e do público com o repertório, inicialmente de propósito crítico e ideológico, mas que gradativamente se tornou autocomplacente e de ambição artística decrescente. Por outro lado, observamos como a composição de vanguarda, via de regra, não conseguiu dar conta de uma adaptação das técnicas importadas da Europa para a realidade das condições técnicas brasileiras de realização do repertório.

CAPÍTULO I

ARRANJO CORAL

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

A princípio, este processo tinha uma proposta crítica e ideológica inerente, especialmente no caso da atuação do compositor e arranjador Damiano Cozzella, que a partir da década de 60 alicerçou seu trabalho, muitas vezes de forma irônica, na utilização de canções de consumo como matéria-prima para seus arranjos corais, introduzindo elementos de vanguarda e estereótipos da Indústria Cultural, na tentativa de seduzir para educar o público-massa.

Simultaneamente, o regente e arranjador Samuel Kerr também se engajou no mesmo processo de arranjo coral, com forte apelo social e pedagógico, utilizando canções de consumo e folclóricas, mas dentro de uma proposta de resgate da memória das comunidades.

No Rio de Janeiro, um processo similar sucedeu a partir da década de 70 com a atuação do regente e arranjador Marcos Leite, que visava, com seus arranjos corais da canção popular urbana, inserir o formato coral na Indústria Cultural, iniciando um processo de adequação vocal e artística aos padrões estabelecidos pelo mercado musical.

Consideramos que na produção destes três arranjadores encontramos toda a variedade de paradigmas de uma nova escrita coral a partir do arranjo, que promoveu a já mencionada substituição do projeto modernista pelo projeto de identificação do coralista e do público com o repertório, através da canção de consumo. No entanto, antes de discorrermos sobre esses paradigmas, faz-se

necessário uma pequena retrospectiva sobre a origem desse gênero de canção no Brasil.

A gênese da canção popular urbana, no final do século XVIII e início do XIX, pode ser descrita em função de dois gêneros musicais: a “modinha” e o “lundu”. Segundo Napolitano (2002), o primeiro, mais lírico e melancólico, surgiu no final do século XVIII derivado da “moda” portuguesa, e tinha em Domingos Caldas Barbosa, um mestiço brasileiro, o seu criador. A modinha enraizou-se durante o I Império, ganhou os salões da Corte durante o II Império e ao final deste, o gênero popularizou-se, tornando-se matriz da seresta brasileira.

Ainda segundo Napolitano (2002), o lundu foi uma dança trazida da África pelos escravos bantos. De andamento mais rápido e com forma rítmica mais acentuada que a modinha, também teve aceitação na Corte e, a partir de 1840, serviu de tempero melódico e rítmico para os eventos sociais da capital do Império junto às polcas, valsas, schottish e habaneras.

Com o surgimento das casas de edição de partituras em 1848 e com a febre de venda de pianos, o Rio de Janeiro viveu uma efervescência musical à base de polcas, modinhas e valsas, nacionais e estrangeiras. Paralelamente, nas ruas, senzalas, bairros populares e zona rural, a tradição musical folclórica continuava a ser transmitida e preservada oralmente através das festas populares, danças dramáticas e canções de roda, acalanto, trabalho, etc.

Para Napolitano (2002), como frutos desse encontro de culturas musicais surgiram no final do séc. XIX e início do século XX os gêneros modernos da música popular urbana: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, que foram explorados por compositores como Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth, Joaquim Antônio Calado (Calado Jr.), Viriato Figueira da Silva, Capitão Rangel, Luisinho, Saturnino e Chiquinha Gonzaga, entre outros.

Em 1902 foi introduzido no Brasil o registro fonográfico através da Casa Edison de Fred Figner, e predominava em suas gravações os padrões fonográficos internacionais: vozes com emissão operística, acompanhamentos orquestrais, trechos de operetas, modinhas, valsas brejeiras e toadas sertanejas. Músicos como

Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Mario Pinheiro e Baiano registraram nessa época em discos de cera uma significativa amostra dessa produção musical.

Com a decorrente urbanização e o crescimento das classes populares e médias urbanas, configurou-se uma nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista e aumentou o interesse da população “por uma canção urbana ligada à vida cultural e ao lazer urbanos.”(NAPOLITANO, 2002, p.12)

A partir de 1917 um novo gênero consolidou-se como padrão fonográfico: o samba, que sofreria uma gradual transformação ao longo dos anos 20 e 30, dos encontros festivos nas casas das tias baianas aos botequins e à gravação comercial. Estas mudanças, além de musicais, também foram sociais e político-culturais. Para Napolitano (2002), a palavra “samba” referia-se às festas de dança dos escravos africanos, principalmente na Bahia do século XIX, e que com a sua migração para o Rio de janeiro, trouxeram suas tradições culturais, como as “tias” (“velhas senhoras que exerciam um papel catalisador na comunidade”- segundo NAPOLITANO, 2002, p.49), constituindo-se um elo central para preservação e criação cultural, em torno do qual surgiu a primeira geração do samba: João da Baiana, Donga e Pixinguinha, entre outros.

Neste primeiro momento o samba ainda estava ritmicamente muito próximo do maxixe, do choro e da marcha, e foi nas casas dessas velhas baianas, como por exemplo, a de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, que o samba foi processado através da criação musical coletiva que acontecia nesses encontros. Quando Donga registrou a canção “Pelo Telefone” como samba, realizou um gesto comercial e simbólico:

> Comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria (Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiram uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além do grupo social original” (Donga, depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1967). (NAPOLITANO,2002,p.50)

Este “gesto” gerou uma séria polêmica autoral na época, pois esta canção era produto de uma criação musical coletiva, mais próxima do anonimato que do autoral,

provocando um constrangimento nas rodas de samba pela sua apropriação indevida.

Desses encontros também surgiram lendários grupos musicais, como os “Oito Batutas”, que foram fundamentais na estruturação dos arranjos orquestrais na era do rádio que se iniciava nos anos 20, e na formação de outros grupos como “Orquestra típica”, “Os Diabos do Céu” e “Guarda Velha”, consagrando uma forma de tocar a canção popular brasileira, sob a liderança de Pixinguinha.

No final dos anos 20, começaram a se delinear duas correntes que originaram as vertentes modernas do samba carioca: o “samba do morro” e o “samba do asfalto”. Ainda segundo Napolitano (2002), o samba conhecido como “Samba do Estácio”, passou a ser considerado o samba autêntico, de raiz, e teve como primeiros cancionistas Ismael Silva, Alcebíades Maia Bacelos (Bide), João Barbosa da Silva, o Sinhô, e Armando Vieira Marçal, que levaram o gênero para a incipiente indústria musical fonográfica e do rádio. Eles também foram responsáveis pela fundação de Escolas de Samba, onde o samba ganhou outra célula rítmica ligada a instrumentos de percussão e timbres vocais característicos. A partir de 1929, com o surgimento da gravação elétrica, foi possível a captação desses timbres de percussão, instituindo um conjunto de características estéticas, consideradas a partir de então, “autênticas” (VIANNA[1], 1995, apud NAPOLITANO, 2002,p.52). Ismael Silva influenciou cancionistas como Wilson Batista, Ataulfo Alves, Geraldo Pereira, Martinho da Vila e Paulinho da Viola.

As Escolas de Samba, localizadas geográfica e culturalmente nos morros cariocas, sintetizavam a idéia de brasilidade e tradição através deste samba do morro, executado em andamento rápido e acentuado, ao passo que o samba do asfalto, tendo em Noel Rosa o seu maior representante, tornou o gênero mais cadenciado e melódico, com textos poéticos que expressavam o cotidiano social urbano, através dos conflitos políticos e amorosos, cantados de forma mais natural e casual, próxima a da voz falada, e que influenciou posteriormente outros cancionistas como Ary Barroso, Dorival Caymmi e Chico Buarque de Holanda.

---

[1] VIANNA,Hemano.*O mistério do samba*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 1995.

A geração seguinte, com cancionistas como Nelson Cavaquinho e Cartola, dialogou com o samba do morro, mas incorporaram características poéticas e musicais do samba urbano de Noel Rosa.

Para Napolitano, à medida que o samba tornava-se o carro-chefe da canção popular urbana brasileira de consumo, veiculada através dos meios de comunicação de massa (principalmente o rádio, que representava a modernidade), a Escola de Samba representava o espaço da tradição, que se contrapunha à diluição cultural do samba decorrente da apropriação de elementos novos da urbanidade, tanto na criação quanto na recepção.

> Portanto, o problema da "invenção da tradição", que explica em parte a criação d a s Escolas de Samba no final dos anos 20, só tem sentido se entendida como uma estratégia de afirmação simbólica de grupos sociais dentro do sistema musical como um todo e não como "resistência" antimoderna e sectária ao mercado. (NAPOLITANO, 2002 p. 53).

A partir dos anos 30, instalou-se um processo de busca da autenticação cultural brasileira, durando três décadas e vindo a concluir-se somente na década de 70. Com Getúlio Vargas no poder, o Estado tornou-se um importante vetor nesse processo, tentando enquadrar a canção popular em políticas culturais cívico-nacionalista. Em meados de 40, com a indústria da canção de consumo consolidada, principalmente através do rádio, houve a penetração de gêneros estrangeiros, como o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o cool jazz, além dos gêneros regionais que ganharam mais espaço na mídia radiofônica, como o baião, a embolada, coco e moda-de-viola.O samba do morro de Wilson Batista e o samba urbano de Ary Barroso e Dorival Caymmi também disputavam seu lugar na indústria da comunicação.

Ainda Segundo Napolitano, as sonoridades dos arranjos tendiam a tessituras orquestrais densas e volumosas e interpretações vocais influenciadas pelo canto lírico, com muitos ornamentos e vibratos. Para alguns cancionistas como Ary Barroso e Lúcio Rangel, a canção popular tornou-se comercial e popularesca, principalmente as utilizadas nas chanchadas cinematográficas, o que os levou a realizar uma campanha de recuperação da "era de ouro" da canção brasileira, situada entre as décadas de 20 e 30, valorizando a produção de Pixinguinha, Noel

Rosa, Ismael Silva, Bide, Ataulfo Alves, e outros, através de programas de rádio, ciclo de palestras, coleções antológicas de discos, eventos musicais e a criação da *Revista de Música Popular* em 1954. Na visão deles, a autenticidade cultural que determinava a identidade popular urbana estava ameaçada pela hibridização dos gêneros estrangeiros e comerciais que dominavam o rádio, levando-os a aplicar os métodos de classificação, localização e coleta dos fatos folclóricos, sendo considerados por Paiano como "folcloristas da música popular urbana" (PAIANO[2], 1994, apud NAPOLITANO, 2002, p.58). Essa era das folclorizações tomou conta do meio intelectual e acadêmico entre os anos 40 até final de 50, como uma estratégia cultural e ideológica do Estado Novo (1937-1945) que visava manipular a identidade nacional-popular, legitimando a participação dos grupos populares no meio político-cultural, controlados pelas elites que disseminavam valores idealizados de brasilidade, ao mesmo tempo em que tentavam aprender a linguagem do povo para melhor conduzi-los. Este projeto de aproximação das elites em relação às massas foi tanto da direita (patriotismo conformista), quanto da esquerda (consciência nacional), partindo da idéia de que "o povo tinha uma identidade básica, ancorada na tradição, e deveria guiar-se por ela na sua caminhada histórica".(Napolitano, 2002, p.59).

Em meados dos anos 50 a eclosão da Bossa Nova rompeu com essa tendência folclorizante da canção popular urbana, lançando ao mercado fonográfico canções que utilizavam harmonias do romantismo europeu (Chopin) e do impressionismo francês (Debussy), além da forte influência melódica e textural de Villa-Lobos e do jazz americano principalmente nas canções de Tom Jobim, acompanhados pela nova batida de samba no violão de João Gilberto, com sua voz colocada introspectivamente, quase sussurrada, utilizando as novas possibilidades técnicas do microfone para uma interpretação intimista, coloquial e melodicamente virtuosística em termos intervalares.

Durante a década de 60, com os problemas políticos enfrentados no Brasil, como o golpe militar em 1964, seguido de ditadura, percebemos outro momento

---

[2] PAIANO,Enor. O *"berimbau"*e o *"som universal*". *Lutas culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60.* São Paulo: ECA/USP,1994 (Dissertação de Mestrado em Comunicação Social)

para a canção popular urbana com o surgimento da sigla MPB – Música Popular Brasileira-, que incorporou cancionistas da Bossa Nova como Edu Lobo, Vinícius de Moraes, Geraldo Vandré, Carlos Lira, entre outros, assim como cancionistas de outras tendências musicais como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque.

Para Napolitano, a MPB ao aproximar-se do povo através de temáticas do morro e do sertão, procurava reorientar a própria busca da consciência nacional, suscitando o surgimento de canções que “acabaram por incorporar o pensamento folclórico (esquerdizando-o) e a idéia de ruptura moderna da Bossa Nova (nacionalizando-a)”.(NAPOLITANO, 2002, p.64). Um tom nacionalista e de resistência política nas canções da MPB (canções de protesto) durante as lutas políticas da década de 60 dominou o cenário musical, principalmente nas primeiras versões dos Festivais televisivos, mas que foi abalado pela intervenção de caráter internacionalista e pop do Tropicalismo, surgido na virada de 1967 para 1968, embalado pelos cancionistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, com arranjos orquestrais de Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella.

O Tropicalismo, bombástico, mas efêmero, apontava para uma abertura estética da canção popular urbana, ainda presa as tradições dos gêneros de raiz e folclóricos, ao incorporar outros timbres, estilos, materiais sonoros, procedimentos composicionais e de arranjo, gêneros “cafonas” como o bolero e as marchinhas da década de 40,o pop anglo-americano e atitudes de vanguarda. Representou também um fechamento para os valores ideológicos da esquerda nacionalista e a busca da tradição e da brasilidade, que vigorou em quase toda a década de 60.

A partir de 1970, com o exílio de alguns artistas, como Caetano e Gil, o exílio voluntário de Chico Buarque, e a reestruturação do mercado fonográfico e televisivo, consolidava-se a tendência de segmentação do consumo musical, não cabendo mais os experimentalismos e a criação de novos estilos e gêneros. A MPB tornou-se, a partir de 1972, um amplo espectro de tendências e gêneros brasileiros, tais como as canções da Bossa Nova, de protesto, canções de raiz, o samba, os gêneros nordestinos e o próprio tropicalismo. Ainda havia as canções românticas da Jovem Guarda e suas baladas-rock, além da entrada da produção musical estrangeira.

Durante esta década com o abrandamento da repressão política a partir de 1975, a MPB tornou-se um eixo para o mercado fonográfico brasileiro, até a década

de 80, penetrando em várias camadas da sociedade brasileira, desde as mais intelectualizadas até as mais populares. Após os anos 80 uma nova reorganização mercadológica propiciou a entrada e o predomínio da produção internacional no mercado fonográfico brasileiro, principalmente a anglo-americana. Foram precisos mais 20 anos para se retomar o equilíbrio entre a produção nacional e a internacional no mercado de consumo interno.

Esta vasta produção cancional durante este período tornou-se um rico celeiro de fontes, utilizadas pelos compositores e arranjadores brasileiros do século XX na construção do repertório do coro amador brasileiro, que é o foco de nossa investigação.

PRECURSORES DO ARRANJO CORAL

Embora os corais da primeira metade do século XX preferissem obras originais para coro, geralmente criadas a partir de temas folclóricos, encontramos na obra de Heitor Villa-Lobos um dos primeiros arranjos corais, criado em 1930. Segundo Leme (2000[3], apud PEREIRA, 2006), Villa Lobos produziu, conforme consta de seu catálogo de obras, arranjos nas coleções *Canto Orfeônico* e *Guia Prático,* e arranjos avulsos para coro a cappella de canções como *Luar do Sertão*, composta em 1908 por João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, *Ay-Ay-Ay*, tema popular chileno e a marcha a Santos Dumont, *A conquista do Ar*, de Eduardo das Neves, lançada em 1902, esta última constando também no segundo volume do *Canto Orfeônico*.

---

[3] LEME, Beatriz Campello Paes. Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa- Lobos – Reflexões acerca da prática da transcrição. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.

Entendemos por arranjo a definição utilizada por André Protásio Pereira em sua comunicação *Arranjo Coral: definições e poiesis,* apresentada no 15°Congresso da ANPPOM, definição citada de Samuel Adler, para quem o arranjo “envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia – ou mesmo parte dela – para a qual o arranjador tem que fornecer uma harmonia, um contracanto e muitas vezes até o ritmo, antes de pensar na orquestração” *(*ADLER[4], 1989, apud PEREIRA, 2005, p.68)

Segundo Pereira (2006), Villa-Lobos deixou clara a sua posição contrária à música popular urbana que se propagava no mercado fonográfico no início dos anos 30, apesar de ter produzido arranjos de algumas canções de consumo. No entanto, há certa ambigüidade neste posicionamento de Villa Lobos, pois a canção *Luar do Sertão*, lançada no mercado fonográfico em 1914, tornou-se muito popular desde então, representando bem a força da indústria cultural que se instalava no âmbito da música popular urbana, e foi justamente esta canção muito conhecida em seu tempo que ele utilizou para seu arranjo coral. Portanto, Villa-Lobos aproveitou-se da influência da indústria cultural a qual, paradoxalmente, repudiava em seu discurso.

O caso do arranjo da canção de Catulo da Paixão Cearense é, entretanto, matizado por certas circunstâncias incomuns. Este cancionista e cantor, vinculado ao universo da música popular foi convidado pelo compositor Alberto Nepomuceno para um recital no Instituto Nacional de Música, do qual era então diretor. Os críticos de jornais, especialmente Oscar Guanabarino, repudiaram energicamente o que consideraram uma intrusão do violão, instrumento icônico da música popular, numa sala de concertos. Foi uma manobra crítica peculiar porque visando evidentemente atingir o repertório, o crítico desloca sua reação para o instrumento em si, temendo talvez a empatia dos leitores com a canção de Catulo.

Para Villa-Lobos (e também especialmente para Nepomuceno, conterrâneo de Catulo) não havia ainda uma clara separação entre o que seria uma manifestação folclórica e uma popular, de modo que a canção de Catulo podia representar a ambas. Levando-se em conta que ganhava impulso naquele momento a tendência neofloclorista de utilizar fontes folclóricas na composição erudita, a

---

[4] ADLER, Samuel. The Study of Orchestration 2. NewYork: ed. W.W. Norton and Com- pany, 1989.

defesa de Catulo representava, por tabela, a defesa daquela corrente. O alinhamento de Villa-Lobos com Nepomuceno era claro e o arranjo da canção de Catulo pode ser lido como um manifesto nesse sentido. Soma-se a isso o fato de Villa-Lobos tocar bem violão e dedicar algumas de suas composições do período para o instrumento, reforçando sua identificação com o criticado Catulo. Aliás, se Catulo foi alvo da repulsa de Guanabarino, a música de Villa-Lobos o foi muito mais, de modo que a “defesa” de Catulo, pelo menos em parte, era também um ataque a Guanabarino.

Ainda segundo Pereira (2006), o primeiro orfeão do Brasil surgiu na década de 30, idealizado pelo regente Fabiano Lozano, que apresentou o projeto “Orfeão Piracicabano”,criado por ele na década de 10 na cidade de Piracicaba, à Diretoria Geral de Ensino do Estado de São Paulo para o ensino de canto orfeônico como elemento de musicalização e formação cívica. No mesmo ano, a política educacional do Governo de Getúlio Vargas, instituiu a obrigatoriedade de aulas de música para todos os níveis (SOUZA, 2003). A partir desta obrigatoriedade, surgiu, entre inúmeros projetos, a proposta de educação musical de Villa-Lobos, tendo no folclore a linha mestra do seu trabalho, embora tenha permitido certa margem para a integração de novas tendências musicais ao projeto de canto coral.

Segundo Rogério Carvalho, em seu artigo apresentado no XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) em 2008, *Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro,* o compositor foi nomeado Diretor da Educação Musical do Distrito Federal, fundando-se a instituição que redigiria as regras e os procedimentos para a implantação do Projeto de Canto Orfeônico de Villa-Lobos em todo o país, a S.E.M.A. (Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal). Este projeto permaneceu nas escolas até a década de 60, sendo substituído pela disciplina de Educação Musical, mas que também acabou extinta do sistema educacional brasileiro, segundo Souza (2003), pela LDBEN n° 5692 promulgada em 1971. Em 2008, um novo projeto de lei prevê o retorno da obrigatoriedade da disciplina de educação musical em toda a rede escolar brasileira.

A proposta pedagógica de Villa-Lobos foi institucionalizada em 1932 no governo Vargas (1930-1945), e traz, já no texto de apresentação do primeiro volume, os objetivos nacionalizantes que nortearam a elaboração deste projeto:

> O Guia Prático, tendo como principal fonte a educação artística e musical, é uma obra de documento analisados e selecionados, obedecendo a uma ordem de classificação de música para a formação do gosto artístico como o mais agradável auxílio à educação cívico-social, dividindo-se em seis volumes: 1° volume (em duas partes) – Recreativo Musical (137 cantigas infantis populares cantadas pelas crianças brasileiras, e cânticos e canções); 2° volume – Cívico Musical (hinos nacionais e estrangeiros; canções escolares e canções escolares e 3°volume – Recreativo Artístico (temas ameríndios, mestiços, africanos, americanos e temas populares universais); 5° volume **–** para Livre Escolha dos alunos (músicas selecionadas com o fim de permitir a observação do progresso, da tendência, temperamento e gosto artístico revelados na escolha feita pelo aluno, das músicas adotadas para este gênero de educação); 6° volume – Artístico Musical (litúrgica e profana, estrangeiras, nacionais e gêneros acessíveis). (LEME[5], 2000, p.41 apud PEREIRA, 2006, p.20)

A criação e organização do material didático que seria utilizado neste projeto nacional de educação musical resultaram nos Cadernos de Canto Orfeônico – primeiro e segundo volumes, o Guia Prático, que ainda segundo Souza, teve seis volumes planejados, mas apenas o primeiro foi editado, e algumas partituras publicadas avulsamente.

No artigo já citado de Carvalho (2008), encontramos uma análise musical do arranjo de Villa-Lobos da canção *Luar do Sertão,* já mencionado nessa pesquisa, onde o autor compara a escrita coral de Villa-Lobos com a de outros dois compositores da mesma época e que escreveram arranjos corais com canções populares: Vieira Brandão e Lorenzo Fernandez.

Carvalho concluiu que nesta peça Villa-Lobos inaugurou “uma nova estética no arranjo coral, apresentando uma textura predominantemente homofônica, bastante simples e transparente, caracterizada pelo *soli* paralelo de terças e sextas, que valoriza e destaca a melodia principal, sobre um acompanhamento de acordes sustentados (*background)*.” (CARVALHO,2008,p.268).

Esta textura homofônica diferencia-se da textura polifônica utilizada pelo compositor Vieira Brandão nos arranjos das canções *Azulão*, de Jaime Ovalle com

---

[5] LEME, Beatriz Campello Paes. Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa- Lobos – Reflexões acerca da prática da transcrição. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO

texto de Manuel Bandeira, e *Cidade Maravilhosa*, de André Filho; e por Lorenzo Fernandez no arranjo coral da modinha *Casinha Pequenina*, sem autor determinado. Nesses arranjos, Carvalho considera a textura utilizada típica da polifonia coral sacra e tradicional, distanciando a canção do universo popular a que pertence, enquanto que a textura gerada no arranjo de Villa-Lobos indica "a preocupação do compositor em aproximar o arranjo coral da estética característica da música popular" (CARVALHO, 2008, p.266). Percebemos também a utilização de onomatopéias (Tum! Tum! Lá,lá, nan,nan) no acompanhamento harmônico da melodia principal da canção, procedimento este muito utilizado pelos três arranjadores estudados nessa pesquisa, principalmente Cozzella e Marcos Leite. A escrita de Kerr aproxima-se um pouco mais da polifonia sacra, através de seus cânones e ostinatos melódicos.

Diante da análise feita no artigo citado, concordamos com Carvalho que Villa-Lobos inaugurou uma nova escrita de arranjo coral, aproximando-o do universo popular ao qual pertencem as canções. Com isso, a identificação coralista-repertório seria mais rápida e efetiva, podendo facilitar a implantação do projeto de Canto Orfeônico em todo o território brasileiro.

Segundo Souza (2003), ainda na década de 30, surgiu o Coral Paulistano sob a influência de Mario de Andrade, ligado ao Departamento Municipal de Cultura, em São Paulo, criado com o objetivo de pesquisar o canto brasileiro com suas especificidades fonéticas.

Neste Departamento desenvolveram-se pesquisas folclóricas que tinham o objetivo de montar um arquivo de melodias populares, transcrições de peças folclóricas, gravações e filmes. Segundo Pereira (2006), o coral Paulistano priorizou o repertório em português e em latim até a década de 80, e encomendava obras aos compositores a partir das pesquisas folclóricas desenvolvidas pelo Departamento de Cultura.

Somente em 1963 foi publicado o livro de arranjos de Aricó Junior, editado pelos Irmãos Vitale, de caráter neofolclorista, que contém muitos arranjos de temas

folclóricos. O prefácio do livro demonstra a visão deste arranjador sobre esta época de franca transição:

> A falta de repertórios para coro ou órfeão misto de músicas nacionais, particularmente, levou-nos a coligir em álbum, algumas peças de nossa autoria e outras de real valor. Esta escassez de repertório apropriado aos coros e orfeões de vozes mistas está se agravando cada vez mais em nossa terra, dado o aparecimento, de tempos para cá, de corais e orfeões nas Universidades, nos Colégios, nos Estabelecimentos Artísticos e, não raro, nas Associações de classes, etc. (ARICÓ JUNIOR, 1963, apud PEREIRA, 2006, p.23)

Percebemos neste prefácio que aquele foi um período de mudança na realidade do canto coral, porque o autor identificou a carência de repertório de músicas brasileiras e o crescimento do número de corais amadores, despreparados tecnicamente para o repertório tradicional e com interesse e identificação, por parte dos coralistas e do público, na canção popular brasileira, que nesta época também atravessava um período de mudanças.

A escrita coral de Aricó Junior, no entanto, ainda estava ligada, de maneira defasada as tendências da época anterior, à escola nacionalista de Mario de Andrade, priorizando os arranjos de temas folclóricos. “A exceção fica por conta do arranjo de Boas Festas, marcha carnavalesca de Assis Valente, gravada primeiramente por Carlos Galhardo em 1933, e Maringá, de Joubert de Carvalho, de 1932”. (PEREIRA, 2006, p.28).

Assim como Villa Lobos, Aricó Júnior ao arranjar canções “clássicas[6]”do cancioneiro popular, aproveitou-se também da influência da Indústria da Cultura, que neste momento estava bem estruturada e prestes a uma conquista efetiva do mercado fonográfico em todos os extratos sociais, especialmente a classe média burguesa, e nela a juventude universitária, através dos festivais da MPB que aconteceriam a partir de 1966.

---

[6] O termo “clássico” é usado aqui para se referir ao passado imediato dos primórdios da canção popular no universo da indústria fonográfica de massa, idealizado já neste momento como sendo uma “época de ouro” em que o samba e outros gêneros populares teriam se consolidado. Trata-se portanto de um simulacro do sentido que a palavra “clássico” teve no âmbito da música erudita, em que o classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven constituiu um modelo para a emulação dos compositores posteriores porque representou a sedimentação de formas paradigmáticas dos gêneros instrumentais. Não se pode dizer que o mesmo tipo de fenômeno tenha ocorrido no âmbito da MPB.

Todavia, somente mais à frente, a partir da atuação de Gilberto Mendes e Damiano Cozzella, no início da década de 60, que um novo paradigma de escrita vocal começou a se configurar: a utilização das técnicas de composição das tendências européias e norte-americanas daquele momento resultando em novas sonoridades, complementadas às vezes com desempenhos cênicos previstos na partitura, que geraram um novo repertório para os corais da época.

NOVOS PARADIGMAS CORAIS

A inquietação e a irreverência dos compositores do grupo Música Nova, nos interessando especialmente o papel desempenhado por Gilberto Mendes e Damiano Cozzella, pode ser considerado, pelo menos até certo ponto, como inserido no movimento da *Contracultura*, pelo que representou de "busca do novo" nas manifestações artísticas, que na década de 60 teve em John Cage um dos seus expoentes. Em um artigo de Dimitri Cervo (2005) destacamos a contextualização histórica para o movimento da contracultura:

> O pluralismo radical da cultura contemporânea tornou-se evidente a partir dos anos 60, quando a incessante procura por algo "novo" fez com que movimentos artísticos surgissem quase que de ano em ano. Morgan cita como causas dessa explosão de novas manifestações artísticas a profunda insatisfação da juventude com os valores tradicionais, rebelião contra o que a juventude da época percebia como centralismo monolítico, além do demasiado elitismo no contexto cultural e político estabelecido. [...] Morgan também argumenta que as gerações jovens tinham aversão à alta cultura, que era vista como uma cultura em processo de exaustão. No lugar dela, uma contracultura, a qual respondia a uma imensa variedade de interesses sociais e étnicos, foi erguida. A cultura centralizada seria substituída por uma democracia de contraculturas, que coexistiriam em pé de igualdade. Assim, a alta cultura, nos anos 60, começou a perder espaço para a cultura *pop*. Essa erosão de barreiras entre níveis artísticos estimulou o ecletismo e novas combinações estilísticas (MORGAN[7],

[7] MORGAN, Robert. *Twentieth- Century Music*. New York: Norton, 1991

1991, p.328-30; apud CERVO- *Revista Acadêmica de Música* – “O Minimalismo e suas técnicas composicionais”, n.11, 136 p. jan - jun, 2005, p.45 **)**

Ambos os compositores encaminharam sua produção para coro numa vertente experimental, mas tomando direções opostas: Gilberto Mendes dialogou em uma dimensão crítica com a canção de consumo, mas sem reproduzi-la, isto é, manteve-se na criação de obras originais, preferindo fazer intersecções com os procedimentos da indústria de massa, sem render-se ao repertório da canção de consumo. Um exemplo dessa estratégia é o moteto *Beba Coca-Cola* .

Cozzella, no entanto, adotou a canção de consumo como fonte de sua produção de arranjos, com ironia e por vezes postura crítica. A entrada do arranjo da canção popular urbana no repertório do coral da USP, Coralusp, fundado pelo maestro Benito Juarez por volta de 1967, permitiu uma *performance* vocal mais descontraída, que aliada às idéias do *happening* e da *aleatoriedade* trazidas por Cozzella levaram o coro também à performance cênica. Estas inovações tinham sua origem no pensamento de John Cage, compositor estadunidense que buscou a quebra das barreiras entre as artes, ou seja, a quebra de paradigmas como aversão ao contexto cultural e político estabelecido e às estéticas que pressupunham julgamentos de valores conservadores.

Mendes e Cozzella compuseram neste período peças para coro com inovações na linguagem coral, tanto pela utilização de experimentações vocais, quanto pela possibilidade dos recursos cênicos, utilizando textos de poetas concretistas como Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. O Madrigal Ars Viva, sob a direção de Klaus Dieter Wolf, na cidade de Santos, realizou as primeiras audições das peças de Gilberto Mendes, enquanto o Coralusp de São Paulo, sob a regência de Benito Juarez, tornou-se o laboratório de arranjos e composições de Cozzella. Segundo Pereira (2006), esses compositores também contaram com o apoio de outros intérpretes, como a Orquestra de Câmara de São Paulo dirigida por Oliver Toni.

Sobre o poema de Haroldo de Campos, Gilberto Mendes compôs em 1963 a obra *Nascemorre*, “onde ocorre a exploração dos fonemas do poema dentro de uma estrutura serial, com uso de microtonalismo, sons percussivos de batidas de pés, mãos, maracas e máquinas de escrever”. (PEREIRA, 2006, p.29). Ao escrever o

moteto vocal *Beba Coca-Cola*, de 1967, sobre a poesia concretista de Décio Pignatari, Gilberto Mendes utilizou-se de um procedimento musical de publicidade e um produto ícone da indústria de massa, o jingle e a coca-cola respectivamente, para criticar a estrutura comercial que estava se estabelecendo na arte, transformando-a em um bem de consumo, além da alusão irônica e bem humorada ao imperialismo estadunidense instalado no Brasil.

A partir de 1967, Cozzella deu início ao processo de arranjo de canções populares urbanas para o Coralusp de São Paulo, criando uma poética singular que utilizou a ironia e a crítica como impulsos geradores de suas idéias musicais, algumas vezes carregadas de estereótipos da canção de consumo. Seus arranjos conquistaram rapidamente os repertórios dos coros universitários, e sua orientação como professor de estruturação no programa de extensão cultural da USP ajudou a formar novos arranjadores.

Paralelamente, os regentes e arranjadores Samuel Kerr, a partir de 1964, e Marcos Leite, depois de 1975, desenvolveram cada qual uma escrita particular de arranjo coral, utilizando canções folclóricas e de consumo. Kerr, voltado para uma escrita com textura mais polifônica, caracterizada pela utilização de cânones e ostinatos melódicos sobrepostos, com execução ritmicamente mais livre, gerando um repertório de forte apelo social e pedagógico.

Marcos Leite, inspirado inicialmente na escrita de Cozzela, buscou uma aproximação maior com os padrões vocais e harmônicos veiculados pelo mercado da canção de consumo, procurando inserir o formato coral na Indústria Cultural.

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

COZZELLA E A CANÇÃO DE CONSUMO

Levy Damiano Cozzella é compositor e professor, nascido em São Paulo em 1929. Foi aluno de Hans Joachim Koellreuter e freqüentou o curso de férias no ano de 1961 em Darmstadt, Alemanha. Foi um dos fundadores da Escola Livre de Música, na qual também foi professor. Cozzella também foi professor da Universidade de Brasília. Em 1963, juntamente com outros compositores como Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira e Júlio Medaglia, participou da criação do Grupo Música Nova em São Paulo, retomando o caráter internacionalista do Grupo Música Viva, trazendo as novas tendências estéticas internacionais, como o serialismo integral de Pierre Boulez, música concreta, música aleatória e o happening de John Cage,

Para compreendermos melhor Damiano Cozzella, faz-se necessário olharmos a origem de sua inspiração: John Cage.

Segundo Lia Tomás (2002), percebemos que as correntes artísticas do pós-guerra, como o happening, a performance, as instalações multimídias, além da pesquisa e invenção sonora, são parte fundamental da complexa e multifacetada produção de John Cage. Essas também são algumas das características do movimento da contracultura e da pluralidade cultural nas manifestações artísticas, surgida na década de 60, e com a qual ele se identificava. Com isso incorporou em suas criações, elementos novos que possibilitaram variações na sonoridade, além de valorizar o silêncio e suas ressonâncias.

> O pensamento de John Cage – assim como o pensamento de todos os compositores que se arriscaram nos caminhos da experimentação e ampliação do campo sonoro e modelos composicionais (colagem, caleidoscópio de materiais diversos, inclusão de citações de outras músicas; modelo de jogo, improvisação predeterminada ou parcialmente controlada; paródia como simulação de estilos históricos; o modelo matemático, arquitetônico e o repetitivo) – resgata, de uma maneira ou de outra para a contemporaneidade, o sentido do som e o conceito de mousiké. (...) A mousiké – com sua roupagem contemporânea – se reapresenta como processo integral dinâmico, no qual cantos,fala, dança,onomatopéias,expressões corporais,representações teatrais, incluindo-se ainda toda variedade de ruídos, silêncios e modos de reprodução ou feitura de sons (mecânicos, computadorizados,

> ampliados, entre outros) passam a ser considerados como potencialidades para a organização do som.(TOMÁS, 2002, p.120-121)

Percebemos na proposta poética de Cozzella a presença fundamental do pensamento de Cage, tanto em suas obras como em vários arranjos para coro, principalmente na fase inicial de sua produção. Cozzella declarou em artigo publicado na Folha de São Paulo em 1982, reproduzida na coletânea de João Marcos Coelho (2008), que seria função do compositor de hoje atuar em vários níveis: “Fazendo música para a elite visando a sacudi-la; fazendo arranjos de música popular, para mostrar à massa a riqueza de timbres e sons de uma sinfônica; e também entrar em jingles, etc.” (COELHO, 2008, p.111).

Cozzella é compositor de obras como *Músicas I a IV* para diversos grupos instrumentais (1954/62), o *Descontínuo para piano* (1963) e *Homenagem a Webern* (1961), além da criação de música eletroacústica juntamente com Duprat, resultando em obras como *Música Experimental* (1963) e *Ludus Mardalis 1-2* (1967), ambas utilizando sobreposição de texturas sonoras pré-gravadas em fitas magnéticas e computador (MAUÉS, 1989, p.5)

A orientação filosófica de Cozzella era levar para as massas populares, de alguma forma, estas novas tendências estéticas, e transformar culturalmente a sociedade. Percebem-se nesta conduta as premissas filosóficas de Koellreutter da função social da arte. Este projeto filosófico manteve-se subliminarmente através dos arranjos de canções populares, feitos para coral, orquestra e fonogramas de alguns cancionistas ligados ao movimento da *Jovem Guarda* e do *Tropicalismo,* assim como Rogério Duprat foi o responsável pelos arranjos de canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso neste mesmo movimento do final da década de 1960. Seu objetivo era trabalhar com o produto cultural reconhecido pela grande massa, a canção popular urbana, e através dela, inserir elementos da música de concerto, tais como a orquestração, condução harmônica elaborada e polifônica, riqueza de timbres, entre outros.

A popularização da cultura através de concertos sinfônicos e corais para a massa popular (concertos em circos, prisões, praças públicas, escolas, hospitais,

etc), faziam parte de um projeto idealizado por Cozzella e pelo maestro da Sinfônica de Campinas, Benito Juarez. Cozzella declarou neste mesmo artigo que “sem escolher lugar e nem restringir repertório, porque não estamos aqui a fim de ‘educar’ o povo, [...] ninguém vai tocar Beethoven para eles. Tem mais é que fazer arranjo de música popular, que desta o povão gosta. E aos poucos descobre a riqueza da música instrumental.”(COELHO, 2008, p.114). Paradoxalmente, em suas composições, principalmente as orquestrais, utilizou o serialismo e era avesso `a tendência da volta ao sistema tonal, inserindo em sua obra críticas ao elitismo do concerto tradicional.

Em 1965, Cozzella, Duprat e Pignatari criaram o M.A.R.D.A., Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte, como resposta irônica ao avanço e domínio da Indústria Cultural na sociedade brasileira, revelando sua descrença na música de vanguarda e a impotência frente a essa transformação sócio-cultural “advinda da consolidação de grandes complexos de produção e fornecimento de imagens, criando um sistema entre mercantil e cultural: a cultura de massa, gerando o ‘consumo psíquico”(BOSI, 1972, p.31).

Este grupo fez um elogio ao mau gosto, ao *kitsch*[8] e ao *brega*, o que permitiu a Cozzella utilizar procedimentos musicais (conduções harmônicas, orquestração) característicos dos movimentos estéticos da música erudita, como por exemplo o Romantismo, na construção de seus arranjos de canções populares urbanas e folclóricas, resultando numa descontextualização entre gênero da canção e a nova roupagem que recebia.

A sigla M.A.R.D.A. fazia uma alusão jocoza e irônica à palavra “merda”, denunciando de pronto o caráter irreverente e cínico do movimento, com espírito dadaísta e antropofágico. Cozzella, Duprat e Pignatari trabalharam com elementos da poesia concreta, com o repertório da vanguarda de Darmstadt e do rock internacional, com paródias, que por sua vez inspiraram esteticamente o Tropicalismo que surgiria a seguir na música popular brasileira. Esta condução filosófica permeou toda sua produção artística, e ao tentar contribuir para o

---

[8] Termo que se refere, segundo Bosi (1972) ao caráter da Indústria Cultural quando adapta a arte ao consumidor, promovendo a reprodutibilidade e simplificação da obra de arte, parasitando-a . Segundo Umberto Eco (2004), ocorre a *pré-fabricação e imposição do efeito da obra da arte*, ou *a comunicação que tende à provocação do efeito,*oferecendo-o já provocado e comentado, ao invés da fruição estética complexa da obra de arte.

aprimoramento cultural do público-massa através da Indústria Cultural, criou uma trajetória oposta à de Gilberto Mendes.

Entre 1966 e 1970, Damiano Cozzella e Rogério Duprat estavam ligados a uma firma comercial de produção sonora, envolvidos com a produção musical publicitária (jingles e trilhas comerciais) e artística (arranjos e orquestrações) para grupos e cancionistas da MPB. Ambos criavam peças publicitárias musicais e respondiam pela produção musical do registro fonográfico de vários intérpretes e cancionistas da música popular daquele período. Na década de sessenta, em paralelo às atividades de compositor, Duprat já trabalhava como produtor musical e relata que a sonoridade dos Beatles sempre foi uma forte referência.

Analisando os trabalhos realizados neste período por Cozzella e Julio Medaglia, percebemos que, para eles, as fronteiras entre erudito e popular já não eram consideradas. Havia não só uma grande comunicação, mas também muito trabalho realizado em conjunto, reunindo poetas, músicos eruditos e populares. Nas composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil, bem como dos grupos de rock foram registrados os maiores focos dessa convergência. Com a composição *Alegria, alegria*, Caetano Veloso teve projeção nacional ao se classificar em quarto lugar no III Festival de MPB da TV Record, aproximando-o das vanguardas concretistas.

Em 1967, o maestro Benito Juarez e José Luiz Visconti, então diretor do Grêmio da Escola Politécnica da USP, fundaram o Coralusp, segundo o *site* da USP/ Coralusp. Este grupo estava ligado `a UNE e aos centros acadêmicos, e tinha a proposta de mesclar música erudita e popular. O grupo surgiu como uma resposta ao endurecimento da ditadura militar e cantar música popular brasileira urbana fazia parte da proposta de engajamento político do grupo. Todavia, com apenas dois anos de existência, este grupo foi eleito pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como o melhor coral do Estado de São Paulo.

Cozzella começou a escrever os arranjos para o Coralusp em 1967, atividade que exerce até hoje. Nestes primeiros arranjos, tal como a *Suíte dos Pescadores* do cancionista Dorival Caymmi, podemos perceber uma nova abordagem na escrita vocal, tais como a utilização de diferentes texturas contrapontísicas para cada

movimento da suíte, tratamento harmônico provindo da Bossanova e uma escrita adequada para as características das vozes brasileiras, demandando uma nova vocalidade e sonoridade para a música coral a cappella .

O regente, arranjador e compositor Marcos Leite, afirmou que “o arranjo de música popular para coral no Brasil pode ser definido em antes e depois de Damiano Cozzella e de seu arranjo para a Suite dos Pescadores de Dorival Caymmi”. (FERNANDES, 2003, p.8)

Segundo Fernandes (2003), Cozzella abandonou aos poucos a produção autoral e dedicou-se aos arranjos para discos, trilhas sonoras para teatro e campanhas publicitárias, atuando também como júri de seleção dos Festivais da MPB daquele período. Podemos citar como exemplos de trabalhos para a indústria fonográfica os arranjos para o disco de Tom Zé, gravado em 1968 e relançado em 2004, o primeiro LP solo de Caetano Veloso e o quarto disco do cantor Ronnie Von (1968). “Utilizou nestes arranjos alguns recursos das vanguardas musicais do século XX, paródias a antigos gêneros musicais, faixas que se fundem, e uma constante ironia” (PEREIRA, 2006, p.39).

Segundo pesquisa de Fernandes (2003), sua produção de arranjos corais está em torno de 253 peças, para variadas formações: coro feminino, coro e piano, coro e percussão, mas em sua maioria são a quatro vozes para SATB. Utilizou o material fornecido pela indústria fonográfica da MPB, como canções de Chico Buarque, canções folclóricas brasileiras, negro spiritual, canções populares estadunidense, entre outros.

O Maestro Benito Juarez, em uma entrevista sobre os 35 anos do Coralusp, relata a importância de Cozzella na inserção do arranjo da canção popular brasileira no repertório do grupo:

> Evidentemente, a música popular tem uma abordagem e elaboração diferentes, mas tem um fio condutor, tem um ponto de convergência e foi o que nós buscamos. Lizt, Villa-Lobbos, Bela Bartók são compositores eruditos que sempre incorporaram esse material de natureza popular. Com importantes compositores, principalmente o Damiano Cozzella, que foi um mestre e talvez tenha sido o músico de maior densidade no arranjo de música popular para coro a capela, incorporamos a música popular urbana, a música panfletária, e não só a música folclórica .(JUAREZ, 2002, site USP/Coralusp).

Segundo informações do *site* do Instituto de Artes da Unicamp, criou-se na cidade de Campinas em 1971 o Departamento de Música da UNICAMP. Zeferino Vaz, na época reitor dessa universidade, convidou para organizar o departamento o maestro Hans Joachim Koellreutter, que se dispôs a ajudar na estruturação e chegou a ministrar um breve curso de extensão universitária no Culto à Ciência, em junho de 1971, mas, no entanto, essa coordenação não pode ser efetivada devido às exigências do próprio Koellreutter.

Ainda segundo este mesmo *site*, era consenso que a escola da Unicamp deveria diferenciar-se de todas as outras pela *práxis da música*, o que valia tanto para os professores contratados como para o currículo a ser elaborado. A partir de 1974, *fazer música* neste curso era a principal função do maestro Benito Juarez, do violinista Natan Schwartzman e do compositor Levy Damiano Cozzella, seguidos por Raul do Valle, Almeida Prado, José Luiz Paes Nunes, Fernando Lopes e Iulo Brandão, chamados neste mesmo ano.

Durante cinco anos foram ministrados cursos extensivos à comunidade acadêmica da UNICAMP, atraindo alunos de outras áreas como Economia, Física e Medicina. O primeiro vestibular para Música foi realizado apenas em 1979, nas modalidades Composição e Regência. Viriam depois as habilitações em Instrumento e Música Popular.

A atuação de Cozzella na vida do Departamento de Música foi determinante para a proposta pedagógica da práxis. Através das aulas de Contraponto, Fuga, Harmonia e Composição, conduziu filosoficamente os alunos à aplicação prática da música, voltada principalmente para o mercado da canção popular urbana industrializada.

Esta postura pode ser entendida como parte do seu projeto pedagógico para as massas populares, nascido e acalentado desde o período do Grupo Música Nova, da temporada em Darmstadt e do M.A.R.D.A., no qual, através da Indústria Cultural e utilizando a canção popular urbana, pretendia-se incluir as novas tendências na orquestração nessas canções, e gradualmente, transformar os conceitos de arte e

estética musical, trazendo novas linguagens e sonoridades para dentro desses arranjos. Isto se aplicou também às suas composições até início da década de 1980.

No entanto, a Indústria Cultural controlava e ditava os padrões da produção artística, o que desconfigurou a proposta subliminar de Cozzella e dos outros compositores engajados nesta proposta, como Rogério Duprat e Júlio Medaglia.

Percebemos que cada um dos compositores envolvidos no grupo Música Nova tentou, de alguma forma, concretizar o projeto filosófico e educacional de transformação cultural. Gilberto Mendes o fez através dos Festivais de Musica Nova em Santos, e que até hoje cumprem sua função de divulgar a música de vanguarda, e de formação através dos cursos livres de música, assim como mantém atuante sua criação e experimentação sintonizadas com a pluralidade do pós-modernismo. Willy Correa, ligado ao Departamento de Música da ECA USP, manteve em sua docência uma forma de resistência filosófica e fidelidade ao Partido Comunista, fazendo frente ao que considerava uma dominação cultural imposta pela Indústria de massas e pelo imperialismo estadunidense; Rogério Duprat, como Cozzella, assumiu sua função de arranjador de canções, trabalhando para o mercado fonográfico e para a publicidade. Júlio Medaglia foi quem mais se envolveu diretamente com a Indústria da Cultura, visto que trabalhou durante muitos anos na Rede de Televisão Globo e na gravadora Som Livre, ligada à Globo, fazendo arranjos, trilhas, organizando festivais,etc. Entretanto, provavelmente foi o que manteve o menor grau de postura crítica, pois se envolveu diretamente na orientação da produção, estimulando padrões orientados pelo consumo.

Todavia, constatamos que Cozzella desistiu de buscar outras formas para este intento, mesmo que em pequenas dimensões como a de uma sala de aula. Através dos relatos de ex-alunos do período inicial do curso de Composição e Regência da UNICAMP, como José Gustavo Julião de Camargo[9] (comentário-vide anexo) e da própria autora desta dissertação, percebemos que sua força de resistência estava se esgotando, e por várias vezes, rendia-se ao brilho da Indústria da Cultura, com uma postura semelhante à de Medaglia.

---

[9] José Gustavo Julião de Camargo foi aluno do curso de Bacharelado em Composição na UNICAMP, nos anos de 1981- 86.

Fazer bem pelo necessário *vender melhor* poderia ser a nova postura metaforseada do pensamento de Koellreutter: “(...) numa cruzada de aprimoramento cultural, em tese fortemente análoga à de Mario de Andrade, visando substituir o prevalecente *fazer bem* pelo necessário *fazer melhor”* (KATER, 2000, p.59), denotando um profundo abatimento e tristeza, decorrente da desistência de um projeto maior engolido pela Indústria Cultural, de alguma forma ligada ao populismo e às massas, que pretendia atualizar a sociedade brasileira em termos estético, poético e artístico.

Hoje percebemos que este plano estava fadado ao insucesso, pois ao veicular-se um conceito sonoro através de uma canção de consumo, pré-estabelecido por tão poderosa indústria de massa, reforça-se a canção, e o conceito que está nela embutido é apenas ouvido e não escutado. Escutar uma música demanda concentração e pensamento reflexivo sobre o que se ouve, pois sem esta atitude, a música torna-se *moozak* [10] , ou seja, música de fundo para ambientes como a que é usada em elevadores, aviões, salas de espera, automóveis, etc. Quando se utiliza um trecho da quinta sinfonia de Beethoven em um anúncio de chocolate, associamos o som ao sabor do produto. Ao ouvirmos inadvertidamente esta música, podemos sentir vontade de degustar o referido chocolate. Isto já foi intensamente descrito pela Psicologia como efeito do reflexo condicionado, estudado por Pavlov para cachorros, comida e campanhia, transposto neste caso ao comportamento humano.“Utilizar fragmentos de grandes obras musicais para infiltrá-los na cultura popular não é a solução da crise na música clássica. A acessibilidade não se consegue graças ao populismo, e sim, mediante o interesse, curiosidade e conhecimento maiores” (BARENBOIM, 2008, p.49).

A iniciativa de Cozzella não dimensionou a força de penetração e o poder que a Indústria Cultural ganharia ao longo dos anos; incluir procedimentos seriais, atonais, aleatoriedade, harmonizações românticas etc, na canção de consumo, pode

---

[10] Moozak ou Muzak segundo Barenboim , “não pode proporcionar de nenhum modo uma experiência musical plena porque a música exige silêncio e uma concentração total por parte do ouvinte. A intenção do muzak, na realidade, é a de criar exatamente o tipo de satisfação indiferente descrito por Settembrini em *La montaña mágica*, substituindo a participação do intelecto pelo consumo passivo”(BARENBOIM, 2008, p.47).

ter causado estranhamento, sensação de novidade e irreverência, mas não passou para um estágio adiante de reflexão, aprendizagem e transformação gradual da consciência artística da grande massa ouvinte da população brasileira.

SAMUEL KERR E A MAGIA-CORAL

Nascido em São Paulo em 1935 iniciou sua formação musical junto à Igreja Presbiteriana, na qual desenvolveu intensa atividade como organista e regente, e sobre esta escreveu sua dissertação de mestrado em 2000, *A História da Atividade Musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo.*

Segundo Oliveira, a partir de 1957, Kerr freqüentou os Seminários de Música da Pró-Arte, tendo professores como Hans Graf (piano), Damiano Cozzella e Roberto Schnorrenberg, e através destes percebeu a dualidade de uma situação: a música coral renascentista cantada no idioma original, passou a ser difundida e considerada como a "verdadeira, séria e boa música coral, vinda em oposição à realidade de então, que era a do canto orfeônico e de corais de igreja" (OLIVEIRA, 1999, p. 58).

Ainda segundo Oliveira, participou também de cursos de formação de professores organizados pelo Governo do Estado de São Paulo, a partir de 1960, tendo mestres como Diogo Pacheco, em regência. Sua atividade de regente iniciou-se em 1962 com o coral da Terceira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo. Atuou também no Coral Atlas (Indústrias Villares), de 1963 a 1965, e no Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo de 1964 a 1974, tendo sido à frente deste coral que empreendeu mudanças significativas na sua concepção do canto coral.

Sem abandonar o repertório tradicional para coro, realizou experiências utilizando-se da canção folclórica e da popular urbana brasileira, criando um novo paradigma de escrita através de cânones e ostinatos, por vezes retirados da tradição musical da comunidade, desenvolvendo uma nova pedagogia de ensaio coral

voltada para o aspecto da integração social e do resgate das identidades culturais dos indivíduos; além disso, procurou contextualizar teatralmente o repertório musical, que com esta hibridização de linguagens tornou-se um dos grandes responsáveis por uma nova concepção de espetáculo de canto coral.

Segundo Souza (2003), com o arranjo coral da canção de Chico Buarque *Até pensei*, escrito em 1967-68 para o Coral da Santa Casa, Kerr contribuiu para uma prática também utilizada por outros corais universitários do final da década de sessenta, que tinham uma posição política firme e panfletária, e naturalmente levantavam suas bandeiras através da inserção de música popular no repertório. Para Pereira (2006), a música popular era muitas vezes um meio de expressão política e de novos costumes, e não é difícil imaginar a importância de sua inclusão no repertório do canto coral, assim como, "a canção, com sua oralidade de base, constituía um domínio privilegiado para se 'falar' dos problemas que afligiam a sociedade" (TATIT, 2004, p.52).

Kerr foi regente de vários outros corais e conjuntos orquestrais, e participou da organização de vários movimentos corais, assim como encontros e festivais. De acordo com Oliveira (1999), em sua trajetória e no trabalho com estes diversos grupos corais, Kerr sedimentou algumas premissas que são os reflexos das dificuldades encontradas no trabalho com os corais:

"1. A inadequação do repertório coral tradicional à cultura do país; 2. A necessidade de uma nova linguagem coral; 3. A utilização do lúdico e do espontâneo como processo criativo." (OLIVEIRA, 1999, p.60)

Em função destas constatações, Kerr passou então a usar novos procedimentos nos ensaios, ainda na década de 60, que conduziram a um método, "onde vários elementos enquadram-se num processo laboratorial que abre espaço ao criativo, emocional, vivencial, pessoal; e deixa em segundo plano, ou até mesmo exclui o consagrado, o técnico, o codificado" (OLIVEIRA, 1999, p. 61).

Os elementos mais significativos desse método foram, segundo Oliveira, a presença e o uso do lúdico, principalmente como um processo libertário; a percepção interativa, isto é, o aproveitamento das situações sonoras, corporais ou

emotivas surgidas no processo libertário, transcrevendo-os para atos musicais criativos. Ainda segundo Oliveira (1999) estas percepções poderiam ser:

1. Interações internas ao grupo, resultando na participação dos coralistas também na escolha do repertório. Segundo Samuel Kerr:

> Aberto esse canal, onde a atitude do cantor, a escolha do cantor, a opinião do cantor passam a ter importância, deixou de ter importância o repertório que eu estava acostumado a trabalhar. Nada mais daquilo servia. Passei a receber sugestões de novas músicas, refletir sobre elas e transformá-las em algo possível de ser cantado em coro. Com isso surgiu um repertório novo, formado por canções folclóricas, carnavais antigos, musicais do momento, jingle de rádio, prefixo de estação de rádio, canções de ninar (OLIVEIRA, 1999, p.62).

2. Interações externas ao grupo, que estariam ligadas `a elaboração de um material a partir do recolhimento de peças escritas por compositores de uma cidade onde será realizado um trabalho ou curso de coral, arranjando-as para as possibilidades do grupo e aliadas `as suas características pessoais, praticar uma releitura do material.

Para Oliveira (1999), consolidou-se uma característica nos arranjos de Kerr, que foi a construção de sonoridades, que auxiliavam no preenchimento de possíveis vazios sonoros ou forneciam a base harmônica da peça. As estruturas repetitivas possibilitaram a criação de uma ambientação sonora e a fácil assimilação pelo coro.

3. Procura de Qualidade**,** através da interação e conseqüente personalização do grupo: a questão estaria voltada para a procura de um elemento que expressasse a personalidade do grupo e garantisse uma qualidade que fosse resultante da sua igualdade sígnica com o grupo. Para tanto era necessário descobrir signos que fossem representativos do grupo para o estabelecimento da personalidade do coro.

4. Trabalho em equipe**:** necessidade vinda do processo da prática da criatividade nos ensaios e da introdução do arranjo da canção urbana industrializada e não-industrializada, que gerou descontração e informalidade na postura coral, abrindo frente para a atuação em outras áreas ligadas à performance, como teatro, cenografia, expressão corporal, etc.

5. Roteirização**:** provinda da abertura dada `a performance coral, possibilitando à apresentação um arranjo cênico e uma conotação de espetáculo,

através de produções mais complexas com a inclusão de diversos auxiliares e especialistas.

Com essa forma de conduzir a sua abordagem musical nos corais com que trabalhou, Kerr promoveu, desde então, uma mudança substancial do objeto e da estratégia na regência de coro amador.

Dono de uma vasta experiência junto a corais amadores e profissionais, Kerr recebeu diversos prêmios por sua atuação profissional. Foi professor de Regência Coral do Instituto de Artes da UNESP desde 1977, estando hoje aposentado; foi também diretor da Escola Municipal de Música de São Paulo por cinco anos e realizou direção musical para diversos espetáculos teatrais.

Em entrevista a Sandra Sampaio de Souza, Kerr fez colocações sobre a escrita de seus arranjos corais, e explicitou a importância do respeito à cultura das comunidades. De acordo com ele, o arranjo coral poderia ser utilizado como recurso de resgate da memória das comunidades, permitindo, assim, que o cantor pudesse se descobrir como *"fazedor desse mundo da cultura"* (FREIRE[11], 1982, p.109 apud SOUZA, 2003, p.19); a respeito da memória dos cantores corais, que ele chama de "memória da comunidade", diz:

> [...] comecei a me impressionar com o fato de que os coros possuíam uma grande bateria de informações de música e que a memória das comunidades estava lá dentro do coro, e que os cantores tinham uma canção engasgada na garganta, ou tinham uma canção na saudade deles, guardada na memória. Eu comecei a "puxar" esta memória e descobri um repertório maravilhoso que muitas vezes nem era mais cantado, mas que possuía raízes populares e transformando-as para a linguagem coral, eu conseguia resgatar a vontade do coro em cantá-las. (SOUZA, 2003, p. 19).

A funcionalidade, antes do julgamento subjetivo do belo, permitiu-lhe a busca do melhor resultado possível mediante o disponível. Para tanto, foi necessário o uso de recursos técnicos apropriados para isso, envolvendo também a questão do canto em português, discutida desde Mário de Andrade, e que se tornou uma constante preocupação de Kerr:

---

[11] FREIRE, P. Educação como prática da liberdade. 13.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 150 p.

> Acho que ao se cantar música popular brasileira em coro, estamos descobrindo uma técnica de se cantar esta música em coro, pois ainda não existe uma técnica para isto. Quem estava em busca de formalizar isto foi Marcos Leite, e que se foi, talvez, antes de concluir, mas deixou textos escritos a respeito de arranjos exemplares. (SOUZA, 2003, p.33).

Na sua forma de fazer arranjo, Samuel Kerr procurava cantar muito uma canção antes de arranjá-la, e buscava alternativas melódicas pouco usuais, como podemos perceber no seu relato abaixo:

> (...) sempre me lembro de um conselho sábio de um grande artista, homem de teatro, que não era da área musical, chamado Ademar Guerra e que me dizia: “Samuel, escolha uma música que você não acha que dê para escrever para coro, e é aí que você vai achar o caminho” (SOUZA, 2003, p.36).

Ao referir-se a este “caminho”, Kerr destacava a possibilidade da criação de procedimentos musicais aparentemente inusitados na composição dos arranjos, possibilitando fugir de possíveis clichês. Colocava como poderia ser instigante para o arranjador buscar novos caminhos, estabelecendo-se aí um proveitoso desafio musical. O comentário de Kerr “também remete à discussão dos procedimentos de escrita que podem ser utilizados na elaboração de um arranjo de música popular brasileira” (SOUZA, 2003, p.37).

Alguns procedimentos foram privilegiados por Kerr na elaboração dos arranjos, tais como o uso de contraponto, citações musicais e ambientações sonoras, utilização de pedais, cânones e células que se repetem (ostinatos melódicos), surgindo a partir da melodia principal, os quais ele muitas vezes sobrepunha, e que denominou de “prateleiras”.

Para Souza (2003):

> (...) a utilização destes procedimentos em seus arranjos extrapola o simples gosto pessoal, pois parte da consciência de Kerr sobre a função educativa que um regente de coro desempenha. O ostinato e o cânone exercem um importante papel na introdução dos cantores sem experiência no universo harmônico e polifônico, sendo, ao mesmo tempo, altamente informativos para o cantor, pois ambos lhes proporcionam referências múltiplas e são de fácil realização (SOUZA, 2003, p.47).

Além dos arranjos, ele deu estímulo à escrita de composições originais para coro, como alternativa para solucionar os problemas da inadequação de peças corais às características de determinado grupo, como declarou abaixo:

> Em minha prática pedagógica, procuro estimular meus alunos a comporem para coro, além de cantarem músicas consagradas do repertório coral. Eu não costumo julgar as obras dos meus alunos, apesar de ajudá-los em aspectos que eu penso que não funcionem para coro. Porém cabe a mim fazer a música soar o melhor possível. Penso que temos que cantar inclusive músicas que podemos não considerar "boas", pois assim podemos desenvolver nosso critério sobre o que pode ou não ser satisfatório para ser cantado. (SOUZA, 2003, p. 27).

Ao priorizar a memória das comunidades na escolha do repertório dos corais com que trabalhou, Kerr fez uma opção pela canção folclórica e canção popular urbana, justificando este procedimento por fazerem parte do universo sonoro e musical que rodeia as pessoas em geral, definindo-o como a "música de nossa ancestralidade". (KERR, 2006, p.202). Sobre a importância do resgate e preservação desse universo, Kerr manifestou-se da seguinte forma: "Gosto de imaginar que a comunidade que mantém um coral pode ser a grande fonte de coleta de repertórios musicais, veiculando em diversas linguagens suas próprias memórias." (KERR, 2006, p.203).

Poderíamos abordar a sua atuação como arranjador e regente por um caminho antropológico, pois coloca como prioridade o resgate da memória musical e das inter-relações sociais nos diversos grupos com que trabalhou. Para ele, "o primeiro momento de um coral, para tanto, será sempre o soar de uma canção. Ela é a justificativa do convívio vocal, o gerador da construção contínua e poética do canto" (kERR, 2006, p.204). O seu caminho para escolha do repertório era através de uma discussão do grupo sobre o que cantar, por que e como querem cantar. A partir das respostas, ele selecionava e organizava as peças que comporiam um determinado repertório. Nesta forma de conduzir o trabalho coral, Kerr ressaltava a função social da arte:

> A prática em trabalhar a memória das comunidades revela a surpresa dos cantores por descobrir que os fatos lembrados possuem uma importância que nunca tinham percebido, traz a consciência de que são participantes de uma história e que ela não deve ser esquecida e provoca comparação sempre benéfica e inevitável, com os fatos de hoje, contemporâneos (KERR, 2006, p.222).

Quanto `a sua forma de criar um arranjo a partir de uma canção escolhida, poderíamos ressaltar a cantabilidade das diferentes melodias que acompanhavam o tema, definindo primeiramente, a quantas vozes o coral deveria cantar a canção. Citando novamente Kerr sobre os seus procedimentos de arranjo:

> A melodia, quando em uníssono, tem indicadores que modelam a realização do arranjo, quais sejam: os acordes, os procedimentos pedais, as imitações, a limitação das tessituras dos cantores e a amplitude melódica (que distribui a melodia pelos naipes que podem abriga-la). É importante recolher todas as formas através das quais a melodia é praticada. Decide-se por uma ou empilha-se todas (...) (KERR, 2006, p.213).

. Dentro desta perspectiva, o arranjo tinha o objetivo de adaptar uma canção às condições vocais específicas de um determinado coral, de forma que este pudesse realizá-lo com espontaneidade, sem enfrentar problemas de estilo, tessitura e articulação; além disso, o coro precisaria identificar-se com a melodia que originou o arranjo.

Kerr transformou o arranjo em uma ferramenta pedagógica a disposição do regente para o trabalho coral, independente do tipo de repertório escolhido. Ele destacou a importância de uma boa formação em composição para o regente, para que tivesse condições de adequar às particularidades do coro que dispõe o repertório que desejaria realizar, e com isso, desenvolver um trabalho coral que promovesse o aprendizado lúdico da música, os princípios de técnica vocal e o resgate da memória da comunidade em questão.

Além da escolha do repertório, ele buscou uma nova abordagem pedagógica nos ensaios, em função principalmente desta opção pelo resgate da memória cancional dos coralistas: “a convivência coral é sempre terapêutica e capaz de provocar a eclosão de qualidades e vibrações sonoras que definem o repertório escondido dentro de cada pessoa” (KERR, 2006, p.205). Para tanto, o regente deveria atuar como “um terapeuta da comunidade” (KERR, 2006, p.205), levando as

pessoas a descobrir a alegria de cantar, e suas dificuldades musicais seriam superadas gradativamente com o processo lúdico do coral. Um dos fatores que beneficiaram este processo foi a elaboração do arranjo dentro das possibilidades de determinado grupo.

Podemos associar essa postura filosófica de forte apelo social de Kerr à sua participação na comunidade eclesiástica da Igreja Presbiteriana, onde ele fora criado e iniciou sua carreira musical.

Sobre a atuação do regente na criação de arranjos que viabilizem o trabalho vocal, Kerr colocou que:

> Você (regente) é músico e tem responsabilidade diante da comunidade como articulador dos sons, animador do exercício musical, ativador da memória sonora da cidade e das pessoas. (...) Ao organizar os sons possíveis, você se exercita como arranjador. Ao liderar as disponibilidades, você se exercita como regente (KERR, 2006, p.206-207).

A partir destas premissas, o ensaio tornou-se um momento de invenção sonora que revelava descobertas corporais e vocais, resultando em possibilidades concretas e mágicas que o regente utilizava no arranjo e na condução do aprendizado do repertório. Cada encontro deveria ser cuidado como um evento com um fim em si mesmo, e que além da preparação habitual do regente, este deveria estar atento para aproveitar e incorporar à música os sons ocasionais e extra-musicais que permeavam todo o ensaio.

Outra proposta de recursos para o ensaio criativo foi a *invenção coral*, que é um exercício de idéias e procedimentos musicais, previamente escritos e aplicados em qualquer instante do ensaio, seja no aquecimento, ou outro momento pertinente, para que se possa testá-los e recolher os resultados sonoros que estes exercício suscitaram no grupo, aproveitando-os na construção desses arranjos.

Além de todas estas novas propostas, a partir de 1972, Kerr, juntamente com o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, realizaram junto com o trabalho coral um estudo cenográfico e de figurino a partir de uma

canção de Chico Buarque, *Ano Novo,* recuperando e re-criando um estrado que usavam como praticável. Em 1973, decorrente deste trabalho, além da preparação vocal e cenográfica, incorporaram a expressão corporal para coreografar a ação dos cantores no praticável, resultando em um espetáculo coral engajado politicamente.

A construção do repertório passou a contar com a participação dos coralistas, neste momento universitários engajados politicamente na resistência após o golpe de 64. Incorporou-se ao trabalho coral outro aspecto: o plano ideológico e sociológico da canção que transcendia o canto coral, e que mais uma vez tornou-o coletivizador e estratégico para promover uma consciência nacional politicamente orientada.

Para Napolitano estes dois planos foram articulados na Música Popular Brasileira “pela mudança no sistema de consumo cultural do país, transformando as canções no centro mais dinâmico do mercado de bens culturais”(NAPOLITANO, 2001, p.13).

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

A partir de 1977, Kerr procurou conduzir os grupos com que trabalhou sempre em torno de um eixo temático, utilizando, em boa parte, as canções populares urbanas e procedimentos da mídia (jingles e vinhetas radiofônicas), montando espetáculos corais com performances cênicas, figurino e cenografia próprios, e que foram bem aceitos pela sociedade universitária e comunidades ligadas aos corais. Sob esta conduta, trabalhou em programas especiais, com corais como o Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo, Coral Paulistano, Associação Coral Cantum Nobile, Laboratório Coral do Sesc Vila Nova, muitas

vezes acompanhados pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, pela Orquestra Sinfônica Jovem Municipal e outras.

Ele justifica esta conduta como uma forma de tomar consciência das “modificações perceptivas que estamos sofrendo em função do ambiente e que nele estamos provocando” (KERR ,2006, p.137). No entanto, incorreu no risco de reforçar a influência e a penetração da indústria cultural nas comunidades, pois repetiu as mesmas canções e alguns padrões por ela utilizados, mesmo que transformados.

Em contrapartida, estes arranjos serviram para perpetuar o trabalho coral, que cansado do repertório europeu, encontrou uma forma criativa e estimulante de se manter vivo.

Nas décadas de sessenta, setenta e oitenta, no auge da crise política e da expansão da indústria cultural, que corroeu muitas tradições regionais, Samuel Kerr conseguiu recuperar e registrar, através de arranjos e sonoridades, as impressões musicais de comunidades paulistas em um período histórico impactado pela Indústria da Cultura, onde a cultura popular, anteriormente agente conservadora das tradições do folclore, também absorveu incondicionalmente a cultura de massa emergente.

O coral conduzido por Samuel Kerr era um evento em si mesmo, onde cada ensaio transformava-se em uma obra de arte social, que encantava e enfeitiçava, gerando nos participantes a busca de um prazer, que fora esquecido na passividade do consumo de bens culturais veiculados pelos meios de comunicação de massa e pela artificialidade cultural dos Shopping Centers que se proliferavam pelo país.

CORAL NA INDÚSTRIA CULTURAL: MARCOS LEITE

Nascido no Rio de Janeiro em 1953, Marco Leite estudou piano, violão e guitarra elétrica; foi cantor, compositor e, posteriormente, regente e arranjador. Estudou na UFRJ, no entanto não completou a graduação.

Escreveu seus primeiros arranjos com uma escrita vocal que transpunha para a sonoridade coral as características harmônicas e rítmicas da canção popular urbana e folclórica brasileira. Por ter consciência das extensões vocais dos corais amadores brasileiros, em geral vozes com tessitura mediana, esses arranjos tornaram-se muito presentes no repertório coral brasileiro. Trabalhou também o repertório tradicional de coro, mas tinha como busca estética e de pesquisa, a integração das poéticas entre a música erudita e popular. Esta postura fica clara no seu seguinte relato:

> Temos hoje na nossa música coral/vocal, diferentes influências de outras culturas convivendo harmoniosamente com nossos músicos e dando sustentação às tentativas de personalização da nossa escrita. A escrita coral tem influências diretas da música erudita européia, o que a torna um tanto asséptica e formal; já a escrita vocal está inspirada na música norte-americana, com seus movimentos paralelos, em bloco, procurando mais abertamente a sensualidade. Por outro lado, poderíamos dizer que a escrita coral tradicional é predominantemente polifônica, ao passo que a música popular tem como base a melodia harmonizada. Como a música brasileira espelha o próprio sentimento nacional da absorção de linguagens – sempre fomos hospitaleiros – não poderia ser diferente com a música coral. Essa generosidade nos enriquece e nos confere este caráter macunaímico do recriar e transformar (LEITE, 1997, pg.7)

A partir de 1975, Marcos Leite assumiu o Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro e desenvolveu uma forma descontraída de trabalhar as vozes, com exercícios criativos e recreativos, alterando a emissão vocal dos participantes, aproximando-a da maneira de se cantar na MPB, veiculada pela Indústria Cultural. Os desafios para se manter a afinação associada ao novo tipo de emissão vocal com o palato abaixado, isto é, na forma como se fala, a horizontalidade e frontalidade na produção dos fonemas e a movimentação corporal enquanto se canta, exigiu uma condução de técnica vocal muito específica, criada por ele para

atender a um padrão idealizado: cantar como se estivesse ao microfone, mas sem ele.

A princípio foram cantadas obras corais de compositores como Aylton Escobar, Nestor de Hollanda Cavalcanti, Gilberto Mendes, Andréa Gabrielli, entre outros; mas a aproximação e a influência da MPB, juntamente com a exigência da Escola Cultura Inglesa de se cantar canções em inglês, levou Marcos Leite a iniciar o seu processo de arranjos da canção popular urbana. Sua escrita, diferente de Cozzella e de Samuel Kerr, não apresentava os experimentalismos aleatórios e irônicos de Cozzella, nem tão pouco os ostinatos e cânones em “prateleiras” de Kerr. Eram arranjos dentro das convenções harmônicas e melódicas da cultura de massa, mas com um pouco mais de cuidado melódico, acompanhados sempre de uma performance cênica bem humorada, que buscava quebrar e transformar a postura coral tradicional.

Contou com a parceria do compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti, que compôs obras originais, como *Cobras e Lagartos* (adaptação para coro feita pelo próprio Nestor da cantata ou ópera-monólogo de câmara “quarto ato da peça Cobras e Lagartos”, para barítono, clarineta, violão e piano, com textos do próprio compositor, Hamilton Vaz Pereira e Brecht), além de vários arranjos.

Ao participar com este coral do festival promovido pela Rede Globo de Televisão, MPB SHELL, em 1981, onde o grupo recebeu o troféu pelo "Melhor trabalho criativo no MPB Shell 81" com a obra *Cobras e Lagartos,* Marcos Leite inaugurou uma inusitada participação da música coral no âmbito da MPB. Neste momento tomou consciência dos procedimentos mercadológicos dessa poderosa indústria, como a importância do produtor e da indústria fonográfica por trás da canção. A partir daí, o coral desvinculou-se da escola Cultura Inglesa e tornou-se o *Cobra Coral,* que também não resistiu muito tempo nesta busca de linguagem.

Ao criar em 1985 a orquestra de vozes *Garganta Profunda,* com uma proposta mais profissional, o repertório apresentava um número maior de arranjos, dele e de Nestor de Hollanda Cavalcanti, do que obras originais para coro, além de alguns não serem mais a capella, acompanhados agora por piano, violão, baixo

elétrico e bateria. O concerto transformou-se em show, e com a direção cênica de Nestor, intitulou-se espetáculo, sendo apresentado em teatros e casas noturnas do Rio de Janeiro. A aceitação do público foi sempre muito boa, o que impulsionou o trabalho e a pesquisa de repertório e de escrita vocal de Leite.

O grupo vocal *Garganta Profunda* apresentava-se em festivais de Corais, bares, teatros (tais como a sala Cecília Meireles, sala Sidney Miller da FUNARTE) e universidades, gravando seu primeiro disco em 1985, sendo lançado em 1986, o *Disco Branco,* considerado pelo Jornal do Brasil, segundo Cavalcanti (2006) , como um dos 10 melhores lançamentos de 1986. Este grupo gravou sete CDs e alguns coralistas formaram outros grupo musicais que conseguiram se estabelecer por algum tempo no mercado fonográfico, como o grupo de pop-rock *Os Inimigos do Rei*.

Em 1987 o grupo gravou seu segundo disco, *Yes, nós temos Braguinha,* e intensificou suas aparições no rádio e emissoras de TV do Rio de Janeiro.O repertório era muito variado, mas sempre ancorado na Indústria Cultural, incluindo canções dos Beatles, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, etc. A descontração, a variedade do repertório e uma vocalidade mais popular garantiam o sucesso do empreendimento de Marcos Leite e Nestor de Hollanda Cavalcanti. “(...) eles eram assim porque assim foram formados: sem opressões, sem limitações às individualidades, com uma liderança que estimulava a criatividade sem ser pragmática. Havia sim, limitações aos individualismos, principalmente no Garganta Profunda”. (CAVALCANTI, 2006, p.159).

Além de arranjador e diretor musical destes corais, Leite foi professor em vários Cursos de Verão e Inverno, e oficinas de música no Brasil e no exterior, tais como os cursos de Música Brasileira em Tarragona, na Espanha (1999) e em várias cidades da Argentina (Córdoba, Mendoza e Puerto Madryn).

Também foi professor do Conservatório de MPB de Curitiba desde sua fundação em 1993, onde criou e dirigiu o Vocal Brasileirão. Realizou também direção musical de peças teatrais como a versão popular da Òpera *Carmem* encenada em São Paulo (1999) e Paris (2000), e a peça *Três Irmãs* de Tchecov, com direção de Henrique Diaz.

O projeto *Orquestra de Vozes Meninos do Rio*, formado por crianças da rede municipal de ensino, também foi fruto de sua atuação pedagógica. Criado e dirigido por ele, ainda permanece em atividade até hoje.

Marcos Leite tem um catálogo de arranjos vocais diversificados que inclui desde canções folclóricas até os “clássicos” da MPB (Bossanova, Tropicalismo, Rock dos anos 80 e 90, entre outros) sendo que alguns desses arranjos foram editados pela Editora Irmãos Vitale – RJ e pela Earthsongs, Corvallis – EUA. Na escolha do repertório dos coros, Leite primava pelo ecletismo e diversidade. Nesses repertórios podiam se encontrar arranjos de canções indígenas, folclore brasileiro e da América Latina, como também peças da renascença européia e canções dos Beatles.

Criou o *Método de Canto Popular Brasileiro*, com canções-estudo em parceira com Celso Branco, lançado pela Lumiar Editora, baseado na vocalidade da música popular brasileira, adequando-a `a emissão para coro, com o controle e diminuição de vibratos e utilização predominante da região média da voz. Esse método foi amplamente divulgado através dos cursos e oficinas que ministrou. A preocupação com a técnica vocal fazia parte da proposta de renovação da linguagem coral e foi esta sonoridade mais espontânea e próxima da fala cotidiana, difundida pelos padrões fonográficos, que ele buscou na direção de seus diversos grupos.

Além disso, produziu arranjos com propostas diferentes das de Cozzella e Kerr, mas dentro da mesma busca de quebra de barreiras entre a *alta cultura e pop-arte*, utilizando a linguagem teatral como atrativo complementar das canções interpretadas por estes grupos. Pode-se pensar que no percurso de Leite houve um enfraquecimento progressivo da qualidade artística, tanto de escrita quanto de interpretação, mas não é um objetivo dessa dissertação conferir critérios de julgamento e de valor a essas produções.

Ao ensaiar os seus corais, Leite criou uma nova dinâmica com exercícios corporais e cênicos, além dos vocais, baseados na proposta teatral de Augusto Boal, intitulada *Jogos para atores e não atores*.Tinha como objetivos a desinibição, a

descontração e a integração dos cantores, além do cuidado com a encenação, primando para que esta tivesse uma estreita relação com a música que estava sendo cantada. Incluía nas performances iluminação, figurino, dança, expressão corporal e roteirização, originando espetáculos dinâmicos, teatralizados e com uma sonoridade vocal original. A descontração e a atuação dos cantores/atores diluíram o foco tradicionalmente projetado no regente, e este passou a colocar-se no palco de forma a não obstruir a visão da cena pelo público, como acontece com o regente e a orquestra trabalhando no fosso na realização de ópera. Esta performance cênica do coro, juntamente com a escolha da música popular compondo o repertório, ajudaram a transformar a postura tradicional dos corais brasileiros, criando um novo fazer coral no Rio de Janeiro. Para ele “não é de se estranhar que nos repertórios dos nossos corais, haja espaço cada vez maior para esta música, que com sua riqueza e capacidade de retratar o Brasil de hoje, cria interesse direto para os cantores, regentes e pessoas em geral ligadas ao canto coral” (LEITE, 1997,p.7).

Ao falecer em 2002, Marcos Leite deixou não só arranjos corais e algumas obras suas, com uma escrita objetiva e descontraída, mas também a coragem de mudar a maneira de se cantar em coro, adequando-a `a oralidade da MPB. No entanto, não podemos deixar de ressaltar que seu trabalho esteve muito ancorado na Indústria da Cultura, reforçando-a, relendo-a, re-criando-a até certo ponto. Não é uma obra de vanguarda e nem está alinhada às novas poéticas, como esteve em um primeiro momento o compositor e arranjador Damiano Cozzella.

Leite procurou colocar o gênero coral no mercado da canção de consumo, e acabou gerando uma transformação na poética e estética coral desde então, influenciando primeiramente os grupos vocais do Rio de Janeiro, e posteriormente muitos corais pelo Brasil afora. Para tanto foi necessária uma transfiguração do formato inicial. O Coral tornou-se um grupo vocal, com arranjos estruturados em blocos harmônicos, com acompanhamento instrumental e reforçados por performances cênicas bem humoradas. Podemos pensar em uma simplificação gradual de sua escrita vocal, adaptando a sonoridade coral às exigências do mercado fonográfico.

Esta “adaptação para a escrita vocal” pode ser percebida atualmente nos novos arranjos feitos para os diversos grupos vocais do Rio de Janeiro, tais como o

BR6, que buscam também a inserção no mercado da canção de consumo. Estes novos arranjadores têm Marcos Leite como uma de suas principais referências.

CAPÍTULO II

ARRANJO OU DESARRANJO?

Neste capítulo traçaremos um painel de idéias sobre o arranjo coral a partir de um artigo publicado por Luis augusto Milanesi na revista *Canto Coral* da Federação Paulista de Conjuntos Corais (São Paulo,n°1,março de 1979). Esse artigo, que portava o título *Uma questão em Arranjo,* era seguido de alguns comentários dos compositores e arranjadores pesquisados.

No decorrer do século XX as canções folclóricas foram, e ainda são utilizadas como materiais para a elaboração de arranjos corais, usados principalmente na arte-educação (ex: Projeto Canto Orfeônico idealizado por Villa-Lobos em 1932), direcionados em sua maioria para coros amadores, de escolas, universidades e fábricas. A partir da década de 60, os arranjadores passaram a utilizar também um outro material, a canção popular urbana.

No artigo acima mencionado*,* verificamos uma instigante divergência de opiniões sobre a questão do arranjo no depoimento dos músicos consultados, que foram Olivier Toni, Samuel Kerr, Willy Correa de Oliveira, Oswaldo Lacerda, Damiano Cozzella e Camargo Guarnieri. Acrescentaremos a este painel as visões de Gilberto Mendes e Marcos Leite, a fim de complementar o nosso espectro de opiniões.

No ponto de vista dos neoflocloristas Camargo Guarnieri e Oswaldo Lacerda, o material folclórico devia ser “revestido“ e conservado em sua integridade, e o tratamento erudito a ele empregado tem como objetivo:”fixar o material folclórico para que ele não se perca, para que se conserve autêntico, além de permitir que a música folclórica - expressão genuína do povo - possa ser executada além dos limites em que é produzida” (MILANESI, 1979 ,p.5).

Segundo eles, quando o compositor interfere na linha melódica original, anula a autenticidade do folclore, fugindo das premissas de resgate e divulgação deste material. Havia portanto apenas a preocupação com o resgate e a preservação do

material folclórico através de outros meios, como a música erudita, além da oralidade popular.

Lacerda explicitou sua forma de trabalhar o material folclórico ao comentar que, “desde que a melodia seja dada integralmente, eu posso fazer acordes os mais livres possíveis; uso a minha individualidade, passo para o plano erudito, mas procurando manter especialmente o caráter próprio, se é coco, uma toada ou um baião, por exemplo.“(MILANESI, 1979, p.4).

Em relação ao arranjo de música popular urbana, eles também compartilham da mesma opinião; Lacerda comenta que “a música popular não me interessa, por ser muito efêmera, ligada sempre a modismos e por ser, na grande maioria dos casos, dirigida por interesses meramente comerciais.”(Lacerda, 1979, p.4). Guarnieri, além de concordar com esta colocação, ironizou e criticou o procedimento de criação e arranjo da canção de consumo:

> Quanto à música popular, ela já chega na hora da gravação completamente deformada: primeiro o sujeito inventa uma melodia na caixa de fósforos, vem um outro e põe letra, arrumam alguém para escrever na pauta e um quarto para arranjar. O resultado de um modo geral é muito pobre. Há exceções, como a “Disparada” do Geraldo Vandré, que é o caminho que os compositores populares deveriam ter seguido. Mas agora é quase tudo americano, desnacionalizado. Para a música erudita não tem interesse. (MILANESI,1979 p.5).

Segundo estas opiniões, a “americanização” e a comercialização da canção descaracterizou-a como expressão popular nacional, Guarnieri denomina esse processo de “desnacionalização”, o que faz tirar a canção popular urbana do foco de interesse e pesquisa destes dois compositores.

As opiniões de Olivier Toni e Willy Correa de Oliveira se coadunam em relação ao arranjo quando este é criado dentro de um “projeto composicional integrado e, o coeficiente de originalidade, penso original no sentido de ser uma força informativa e formativa – no tratamento de uma melodia, consegue dar-lhe vida própria” (MILANESI, 1979, p.4). Para ele, o arranjo perde o interesse quando não há

imaginação no sentido de criação, e cita como bom exemplo de arranjo as *Folk Songs* de Luciano Berio.

Toni considera que, obras como as variações de Beethoven sobre uma valsa de Diabelli; as variações de Mozart sobre o tema “Ah! Vous dirais-je maman”, as quatro versões de Bach de melodia de Lutero, a instrumentação para orquestra feita por Schoenberg do “Quarteto em Sol menor, op. 25” de Brahms, os “Cantos populares Húngaros”, de Bartok e o trabalho de Rogério Duprat para a Tropicália:

> {...} são a evolução de um material sonoro organizado que já existia previamente – erudito, religioso,popular,folclórico, não importa.O que vale é o uso criativo desse material de tal forma que a transformação de matéria-prima circunscreva-se a uma linguagem pessoal e ao conhecimento do que seja composição (MILANESI, 1979, p.3).

Na questão específica do arranjo da canção popular urbana para coro, Toni considera este procedimento “uma miscelânea de material diverso que, antes de tudo, satisfaça o mais comum dos ignorantes.” Ele coloca-se contra esta prática, pois considera apelativa a utilização de melodias reconhecíveis do grande público, valendo-se de fórmulas e micro-fórmulas tiradas de outro tipo de concepção, onde o material original mantém-se íntegro, mas todo “enfeitado”, deliciando os ouvidos da classe média e preenchendo o vazio da consciência burguesa. Ainda neste artigo, comenta que o arranjo foi oficializado pela canção de consumo: “Porque o arranjo, como eu o caracterizei, é facilmente digerível, há o reconhecimento imediato de alguma idéia musical que vaga por aí e que agrada ao indivíduo porque ele se sente um pouco mais culto, distinguindo aquilo que ele ama sob uma forma, digamos... mais relevante. Esses casos não têm o menor interesse” (MILANESI, 1979, p.3).

Além de concordar com esta opinião, Willy acrescenta, especificamente em relação aos arranjos para coro que sobrepõem um padrão existente a outro, os quais por natureza não se coadunam, originando uma fusão de materiais e procedimentos de “péssimo gosto provocando até uma certa morte do material original”, que “geralmente os padrões existentes são de uma outra cultura, e ainda estão no século XIX ou mesmo na Renascença, quando se trata de música modal. Isso para mim é desarranjo” (MILANESI, 1979, p.4).

É clara a aversão destes dois compositores aos arranjos criados dentro do estereótipo e dos padrões veiculados pelo mercado fonográfico e pela Indústria Cultural, revestidos ou manipulados segundo padrões da música coral erudita, considerando-os instrumento de satisfação burguesa e propagação da canção de consumo.

Encontramos uma opinião diversa em Cozzella e Kerr, arranjadores por nós pesquisados, onde o arranjo é entendido dentro de sua funcionalidade pedagógica, cultural e social, permitindo aos grupos corais, principalmente sem formação musical, sentirem-se satisfeitos e estimulados com o trabalho vocal desenvolvido.

Para Cozzella, os arranjos cumprem a função de “gratificar” o coralista com um trabalho do qual goste e se identifique. Geralmente parte-se de uma melodia, faz-se a “harmonização coralizada, joga-se com efeitos de timbre e dinâmica e, o que resulta é um produto facilmente assimilável, nos moldes da música que é veiculada pelo rádio e televisão, mas com a diferença de que o arranjo pode e deve conter uma informação nova” (MILANESI, 1979, p.5).

Percebe-se, nesta forma de atuação, a proposta pedagógica de Cozzella de utilizar a Indústria Cultural para divulgar, através da canção, procedimentos da música de invenção:

> Eu não tenho dúvida de que o arranjo é um concessão tanto ao gosto do coro como ao gosto do público, porque você lhes oferece aquilo que estão acostumados a consumir, o que está no ouvido de todos. E esse é justamente o ponto que importa: capturar público e cantor através de algo que lhes dê prazer imediato, respeitar a linguagem que eles consomem – e essa linguagem é mesmo a da música popular – e aos poucos ir introduzindo a novidade, a informação (MILANESI, 1979, p.5).

Kerr utiliza-se de procedimento semelhante ao de Cozzella, e sua preocupação é *“*criar uma peça adaptada às condições vocais específicas de um determinado coro, sem exigir mais do aquilo que ele possa fazer espontaneamente, sem que ele seja obrigado a enfrentar textos estrangeiros, problemas de estilo ou tessituras que antes nunca precisou alcançar”(MILANESI, 1979, p.4).

Importante também para ele é a identificação do coro com a música cantada, sem julgamento de valores, “porque eu não discuto mais o que é bom ou ruim, se é arte ou se não é arte: o que deve reger a atividade é o verbo gostar”(MILANESI, 1979, p.4).

Embora ambos concordem com o aspecto funcional e facilitador do arranjo, percebemos em Kerr um cuidado pedagógico com a concepção de linhas melódicas e maneiras de interpretar que partam do universo cultural do grupo. Em seus arranjos, como veremos posteriormente na seção das análises, ele percebe a sensualidade da canção na liberdade interpretativa dos cantores da música popular urbana, em relação principalmente ao ritmo da melodia, uma vez que naquele o intérprete é acompanhado por uma base instrumental, deixando-o livre para pequenas improvisações na melodia de uma determinada canção. Em um arranjo para coro, esta sensualidade e liberdade de expressão são aprisionadas pelo padrão rítmico estabelecido para as quatro vozes, o que gerou um incômodo em Kerr e impulsionou-o a criar melodias e procedimentos que emolduram e acompanham livremente o tema, como cânones e ostinatos de caráter polifônico, e que embora não pertençam aos padrões da canção de consumo produzam algum efeito equivalente ao de relaxar as amarras da rigidez ritmica.

Kerr deixa evidente também sua preocupação com a busca de uma sonoridade para o coral brasileiro, como podemos perceber em sua fala abaixo:

> O canto coral no Brasil é feito a partir de modelos europeus; o trabalho aqui é condicionado por esse padrão. Tenta-se então fazer com que os coros atinjam certa “perfeição”, mas sem que se tenha os antecedentes culturais que a Europa tem. O regente divide as pessoas em sopranos, contraltos, tenores e baixos e, armados com os conhecimentos que ele assimilou de alguma escola de canto, passa a trabalhar tecnicamente o seu coro para que ele seja capaz de cantar um repertório que é quase inteiramente europeu. Esse trabalho compromete o coro com alguma maneira de cantar, impedindo que ele descubra e desenvolva uma forma peculiar de expressão vocal, uma sonoridade própria. (MILANESI, 1979, p.4)

A questão da precariedade de antecedentes culturais e musicais na formação humanista do brasileiro em relação ao europeu é um ponto crucial que, entre outros fatores, determinou as premissas de uma situação onde a simplificação dos

parâmetros musicais foi uma das alternativas encontradas para a realização do trabalho coral em instituições, escolas, universidades, etc, através do arranjo.

Cozzella, no entanto, tem uma postura mais distanciada do arranjo, deixando clara e objetiva a função deste de tornar um repertório atraente para cantores e público. Para ele a música de vanguarda não fazia sentido num país como o Brasil, devido a sua difícil comunicação, entendimento e apreciação pelo grande público. Esta postura cética é percebida em toda sua atuação como compositor, desde a criação do grupo M.A.R.D.A., que já refletia a opção pelo Kitsch e pelo mau-gosto como únicas formas de comunicação com o público brasileiro.

> Eu me dou conta de que, no Brasil, não faz muito sentido praticar a chamada música de vanguarda, porque há muito pouca gente que consome isso, e você acaba ficando necessariamente restrito a um grupinho pequeno de pessoas. Então, seria o caso dos compositores começarem a praticar a linguagem que está nos veículos, porque ela é que está sendo aceita. O arranjo é uma saída por poder incorporar simultaneamente a invenção e os processos tradicionais da composição. Essa mistura é que permite a comunicação com o público. (MILANESI, 1979, p.5))

Ao contrapormos esta fala de Cozzella com as de Toni e Willy, parece-nos resultar, `a primeira vista, uma polarização de opiniões. No entanto, se olharmos com mais cuidado para o padrão adotado por Cozzella em seus arranjos, acreditamos que sua opinião coaduna com a destes compositores sobre esta questão, somente encontra uma forma diversa de expressar objetivos semelhantes, ironizando e criticando a canção de consumo com seus próprios elementos musicais, em uma atitude de desistência e impotência frente ao domínio da Indústria da Cultura e ao despreparo cultural e musical das pessoas para a realização artística adequada de um repertório coral tradicional ou de vanguarda.

Diferente é a postura de Marcos Leite, que em seu livro de coletâneas de arranjos *O Melhor de Garganta Profunda,* coloca a sua visão em relação a este procedimento, deixando evidente o seu envolvimento com a canção de consumo, com a Indústria da Cultura e a busca de uma poética singular para sua escrita vocal:

> Todos eles (arranjos da coletânea) fazem parte do projeto de transpor para a linguagem coral/vocal o universo da música popular, projeto iniciado por Villa-Lobos e seus contemporâneos com o folclore. A música popular brasileira ocupa hoje em dia lugar de absoluto destaque diante do mundo. Não é de se estranhar que nos repertórios dos nossos corais, haja espaço cada vez maior para esta música, que com sua riqueza e capacidade de retratar o Brasil de hoje, cria interesse direto para os cantores, regentes e pessoas em geral ligadas ao canto coral.(LEITE, 1998,p.7)

Ainda neste texto, Leite demonstra sua preferência pela escrita vocal inspirada na música estadunidense, com paralelismos, blocos harmônicos e que busca a sensualidade, em detrimento das "influências diretas da música erudita européia" que, em sua opinião, tornou a escrita do arranjo coral "formal e asséptica." Ainda sobre isto, Leite coloca que:

> Por outro lado, poderíamos dizer que a escrita coral tradicional é predominantemente polifônica, ao passo que a música popular tem como base a melodia harmonizada. Como a música brasileira espelha o próprio sentimento nacional da absorção de linguagens – sempre fomos muito hospitaleiros – não poderia ser diferente com a música coral. Essa generosidade nos enriquece e nos confere este caráter *macunaímico* do recriar e transformar. (LEITE, 1998, p.7)

Percebemos sua tentativa de transformar a escrita coral em uma escrita mais compacta, alinhada aos padrões do mercado fonográfico e dirigida para um grupo vocal de proporção numérica mais reduzida. Sua busca é inserir a forma coral/vocal no mercado fonográfico brasileiro.

No livro *Odisséia Musical,* Gilberto Mendes aborda o assunto do arranjo da seguinte forma:

> Minhas primeiras peças corais tradicionais foram natalinas, para o Conjunto Coral de Câmara de São Paulo, também dirigido pelo meu amigo Klaus, inesquecível figura humana que tanto me ajudou: "Vinte e Quatro de Dezembro", "Oferta, Oferta, Oferta" e "Os Pastores que Dormiam". E meu único "arranjo" foi de uma melodia do Frei Jesuíno Carmelo, "Cântico de Verônica". Realmente não sou dado a "arranjos", sobretudo corais. Quase sempre me parecem mais "desarranjos"(MENDES, 1994,p. 156).

Na citação acima, Mendes parece concordar com Willy Correa de Oliveira; no entanto, traça a seguir um paralelo entre a música erudita e a popular, a "alta

cultura” e a “cultura de massa”, que surpreende pela abertura com que abarca, sob um novo prisma, as colocações citadas neste capítulo :

> É preciso que se entenda que, do ponto de vista da alta cultura, a abertura é total e infinita para a observação e compreensão de todos os fatos culturais, que incluem os da cultura de massa. Podendo chegar a conclusões, estabelecer relações e analisar coisas sobre uma música popular que mesmo seu autor jamais poderia suspeitar.Não é que a massa ignore por desprezo o que se pensa e se escreve a seu respeito. Ela ignora por ignorância mesmo, não há nenhum paradoxo nisso aí. Seria como achar que os selvagens dos nossos tristes trópicos ignoram solenemente os estudos antropológicos feitos sobre eles por Lévi-Strauss. Tem importância isso? Lévi-Strauss pretendeu ser lido pelos selvagens?(MENDES, 1994,p.176).

Para ele, a produção musical dos compositores e arranjadores estadunidenses na primeira metade do século XX, ligados `a indústria cinematográfica, demonstrava a existência de uma profícua vida musical popular em seu tempo.A prosperidade econômica do país atraía músicos de diversos países e possibilitava a absorção de material didático e partituras, o que fomentava um excelente ensino de música, refletindo nos trabalhos musicais para o mercado do entretenimento. “Foi um momento feliz, a Indústria Cultural e a mídia ainda estavam longe de poder conseguir neutralizar o florescimento invulgar dessa música popular tão forte, autêntica e bela, nos idos anos 20, 30 e 40. A primeira paulada foi dada contra as *big bands*, ao se tornarem anti-econômicas” (MENDES, 1994 p.176).

Refere-se também aos músicos “eruditos e populares” como criadores da mesma música, diferenciando-se apenas pelo nível do métier e informação, e pelo interesse de elaborar um signo novo, considerando que “ouvidos populares para a música erudita, também é preciso.”

> {...} às vezes me sinto como um compositor popular que decidiu fazer música erudita. Assim como sinto que Jerome Kern, Tom Jobim, Gilberto Gil e, de certo modo, Chico Buarque são compositores eruditos que decidiram fazer música popular. Eles fazem uma música muito inventiva, inteligente, de grande classe, sem o ranço conservador, sem aquela limitação chata, até reacionária, que com freqüência, hoje em dia, encontramos na música popular (MENDES, 1994, p.178).

Finalmente, relata que gostaria que sua música atingisse o “isomorfismo ideal entre erudito e popular”, expresso na utilização do sistema tonal como código comum de comunicação, mesmo que de forma experimental.

> {...}Como eu gostaria que minha música tivesse essa qualidade, atingisse esse isomorfismo ideal entre erudito e popular! De qualquer maneira, creio que é uma constante, em meus trabalhos, sua referência a um código comum de comunicação, o sistema tonal, por exemplo, por mais experimental que eu trate a composição. E isto, em parte, já me satisfaz, esse caráter semântico de minha música. Que é natural, não fruto de uma busca (MENDES, 1994,p. 179).

Gilberto Mendes, neste relato, parece catalisar as diversas tendências citadas pelos outros compositores, mas, ao nos remetermos à sua produção musical, percebemos a opção pela experimentação em composição, não se permitindo concessões ao apelo fácil de melodias veiculadas pela indústria cultural, como por exemplo, a utilização do procedimento do arranjo como expressão artística.

As questões levantadas neste painel de opiniões sobre obras originais e arranjos para coro, serão verificadas através da análise estrutural e interpretativa de peças corais de alguns destes compositores e arranjadores acima citados, e a forma como suas posturas influenciaram na criação das mesmas.

ANÁLISE DE ARRANJOS CORAIS

Os arranjos corais analisados foram criados dentro do período histórico estudado, entre 1965 e 1985.

Os arranjadores Cozzella, Kerr e Leite possuem uma numerosa quantidade de arranjos. Em relação a Cozzella e Kerr, interessou-nos principalmente os arranjos de canções populares urbanas inseridos no repertório do coral amador, universitário e com apelo ideológico de resistência política à ditadura militar. No caso de Marcos Leite, escolhemos o arranjo “Alguém cantando”, canção de Caetano Veloso, e “Pra machucar meu coração”, canção de Ary Barroso, que são representativos de sua produção. A significância especial destes arranjos, às vezes utilitários, outras vezes panfletários ou ainda performáticos, é que eles viriam a deflagrar novos modelos de fazer coral.

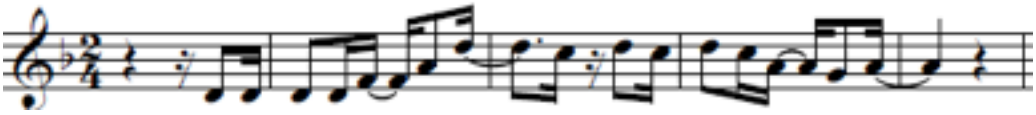
CANÇÃO *ARUEIRA*

Arranjo de D. Cozzella, criado possivelmente na década de 70 para o Coralusp, sobre a canção popular urbana *Arueira*, composta por Geraldo Vandré em 1967. O texto da canção traz a temática da resistência política e ainda denúncias sociais, como a escravidão e os maus-tratos a ela relacionados, e utiliza células rítmicas extraídas da música folclórica rural e popular urbana brasileira como busca de identificação com a massa proletária, a quem estava direcionada a canção.

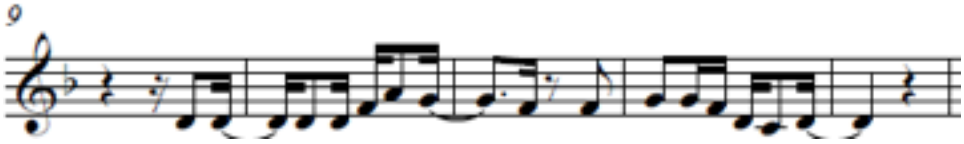
O arranjo foi criado com o intuito de enfatizar as idéias expressas pelo texto, de forma que Cozzella adotou a melodia acompanhada como retórica musical. É uma canção estrófica composta basicamente de uma única frase musical (*a*). Por variações desta frase o cancionista extraiu as outras frases, cada uma com quatro

compassos, sempre com repetição imediata,sugerindo ser período similar[12]. O artifício utilizado foi introduzir pequenas variações melódicas, mantendo a mesma estrutura rítmica.

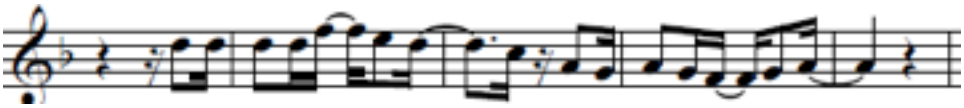
Frase (a) – antecedente



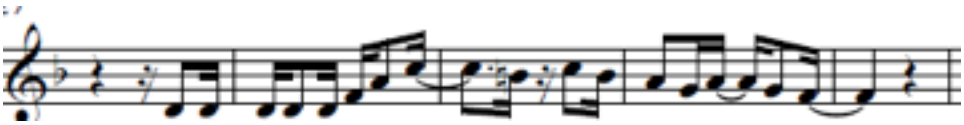
Frase (a) - conseqüente



Frase (a') – antecedente



Frase (a') – conseqüente



Dentro do caráter monódico desta canção, Cozzellla privilegiou a comunicabilidade do texto ao criar um arranjo que é basicamente uma melodia

---

[12] Período trata-se de um conceito de Schoenberg, consistindo-se de "estruturas em um número par de compassos, geralmente oito ou múltiplo de oito.[...]O período difere-se da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo assim a primeira metade do período: *o antecedente*. Após este elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, [...],daí o fato de a segunda metade, *o consequente*, ser construída como uma espécie de repetição do *antecedente"* (SCHOENBERG,A. *Fundamentos da Composição Musical.* Tradução Eduardo Seincman, São Paulo: Edusp, 1991,p.48 e 51).

acompanhada, mas com duas possibilidades de acompanhamento: textura coral (homofonia com notas longas) e textura homorrítmica. Com isso, o motivo principal é a repetição monódica de palavras de ordem sobre a “esperança no-dia-que-virá”. As melodias são de fácil execução, com tessituras cômodas que raras vezes excedem uma oitava. Trata-se, portanto de um arranjo com aplicação imediata para o coral, na busca de criar um contexto de engajamento político. No entanto, percebemos a utilização de harmonia cromática, passagem pela subdominante e a utilização de sexta francesa, procedimentos inerentes ao romantismo, que entram em desacordo com esta proposta de engajamento, uma vez que promovem um afastamento subjetivo do objeto, além de reforçar o aspecto do Kitsch romântico. De certa forma podemos reconhecer neste arranjo a proposta filosófica de Cozzella (elogio ao Kitsch), ao utilizar procedimentos de efeito (neste caso o cromatismo romântico e sextas francesas), reconhecíveis pela grande massa.

Outra análise que se faz necessária é a da partitura impressa, que contém poucas indicações musicais e referências históricas, como a data de criação da canção e do arranjo; não tem indicações de dinâmica e apenas uma indicação de mudança de andamento, no compasso 40 (Vivo).

Tabela 1 - Análise do arranjo da canção *Arueira*

Canção: ARUEIRA Tonalidade: Ré menor Fórmula de compasso: 2/4 Andamento: Moderado/Vivo	Cancionista: GERALDO VANDRÉ	Arranjador: DAMIANO COZZELLA Ano: não consta

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase a Período Similar Antecedente Conseqüente	02-14 02-09 10-14	Ré menor	Textura coral com a melodia acompanhada por acordes em notas longas. Textura homorrítmica.
A'	Frase a' Período Similar Antecedente Consequente	15-27 15-22 23-27	Ré menor	Textura coral com a melodia acompanhada por acordes em notas longas. Textura homorrítmica. Uso do quinto grau menor (comp. 25)

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A''	Frase a'' Período Similar Antecedente	28-44 28-35	Modo eólio com eixo em Ré	Textura coral com a melodia acompanhada por acordes em notas longas. Uso de sexta francesa nos comp.30 e 34.
	Conseqüente	36-44	Modo lócrio com eixo em Fá	Uníssono nas vozes de tenor e baixo, seguido de um efeito de glissando em todas as vozes. Mudança de andamento para Vivo. Finalização da frase em um solo do naipe soprano.
	Fechamento	45-48		Nota pedal no soprano e textura homorrítmica nas outras vozes.
A'''	Frase a' Período Similar Antecedente	49-61 49-56	Ré menor	Textura homorrítmica
	Conseqüente	57-61		

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A’’’’	Frase a’’ Período Similar Antecedente Conseqüente Fechamento	62-74 62-66 67-74 75-78	Ré menor	Textura homorrítmica Finalização da frase em solo do naipe soprano. Nota pedal no soprano e textura homorrítmica nas outras vozes
CODA	Fragmento final de a’’	79-84	Ré menor	Textura homorrítmica. Cadência Piccarda finalizando em Ré Maior

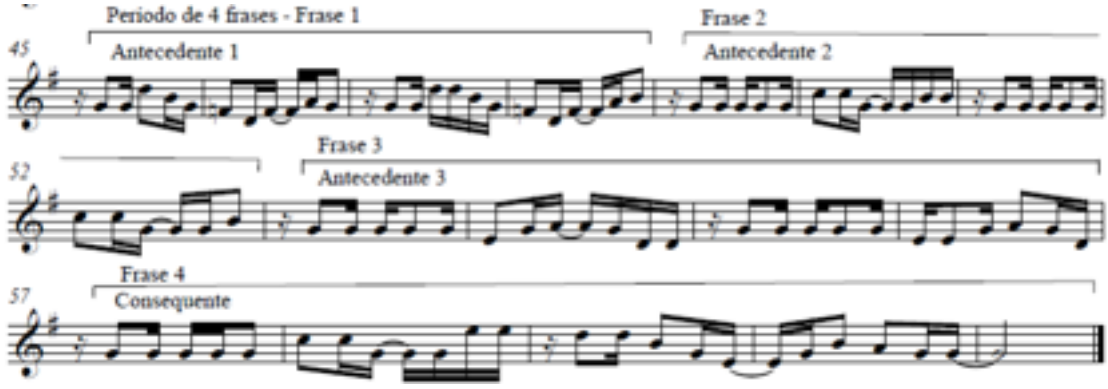
CANÇÃO *PROCISSÃO*

A canção popular urbana *Procissão,* de Gilberto Gil, foi criada no início da década de 60 e lançada em um compacto, sendo logo depois incluída em seu primeiro LP, *Louvação* (Gravadora Fontana,1967), composto por canções nos gêneros de toadas nordestinas, sambas e baiões, algumas com caráter de protesto, como é o caso desta canção.

Com um texto de cunho social, utiliza a imagem da procissão como lugar de diálogo entre o poder supremo, Deus-Jesus, e os quase répteis humanos, que se arrastam em busca de uma digna sobrevivência. Amplia o texto para um contexto político ao comparar Deus com alguns homens de poder, que prometem melhorias para o sertão, mas que permanece “*ao-deus-dará*”. A melodia é composta no modo mixolídio, característico do nordeste brasileiro, de caráter monódico, onde as melodias sempre partem da primeira nota do modo, que neste caso está em sol. As frases melódicas são repetidas, reforçando o caráter responsorial, mas com texto modificado.

Este arranjo de Cozzella, também criado para o Coralusp possivelmente na década de setenta, remete-se à forma *Rondeau Medieval*, com sete partes distintas e sobre dois materiais diferentes (célula de acompanhamento e melodia).

A melodia da canção sugere ser um período de 4 frases, com frases de quatro compassos com repetição imediata.



Cozzella optou por trabalhar com uma textura composta, na maioria das vezes, de dois elementos: o primeiro é uma célula homorrítmica, cantada inicialmente pelos tenores e baixos (em divisi) e que passeiam pelos outros naipes, sempre com função de acompanhamento ou transição, derivada de um ritmo do folclore nordestino: o *baião*; no decorrer do arranjo esta célula sofre algumas transformações, como a aumentação, sendo cantada com as sílabas “zim, zum,zim”, e “bam,bam,bá”, ora pelos naipes masculinos, ora pelos femininos, e as vezes, misturados. Foi utilizado na composição dos acordes desta célula o empréstimo modal, valorizando a sétima menor do modo mixolídio, procedimento este muito comum nas canções folclóricas e populares do nordeste brasileiro.

O outro elemento é uma nota pedal que surge na introdução, por vezes na região aguda e outras na grave, contrastando ritmicamente com a célula de acompanhamento. A melodia da canção aparece destacada em um dos naipes, acompanhada por outra voz que caminha homofonicamente a ela, e pela célula de acompanhamento.

Não existe uma parte contrastante, ocorrendo apenas pequenas variações melódicas e harmônicas nos elementos já apresentados.

No arranjo consta também o acompanhamento de percussão feito por triângulo, ganzá e surdo. Nota-se que somente a escrita do surdo está prevista, do começo ao fim, na partitura. Nos outros instrumentos consta a palavra *ritmo,* seguido por um sinal de continuidade, provavelmente referindo-se a forma de acompanhamento típica do baião. Esta forma de grafar pressupõe um prévio conhecimento deste universo musical, dificultando sua execução quando do desconhecimento dessas particularidades da música popular brasileira.

De forma semelhante ao arranjo anterior, a melodia da canção é privilegiada pelo arranjador, que a mantém sem alterações que a descaracterize. A tessitura é cômoda e os intervalos harmônicos, na sua maioria consonantes e de fácil afinação. Na coda final, a homofonia nas vozes reitera o protesto explícito no texto da canção.

Não consta indicação de andamento e de caráter, ficando a execução a critério do regente e às condições vocais do coro.

Tabela 2 - Análise do arranjo da canção *Procissão*

Canção: PROCISSÃO Tonalidade: Sol Maior/ modo mixolídio Fórmula de compasso: 2/4 Andamento: não consta	Cancionista: GILBERTO GIL	Arranjador: DAMIANO COZZELLA Ano: não consta

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
INTRO-DUÇÃO	Célula de acompanha-mento	01-06	Modo mixolídio com eixo em Sol	Textura homorrítmica em divisi nas vozes masculinas com a célula rítmica derivada do baião, e nota pedal no baixo.

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Período de 4 frases	07-23	Modo mixolídio com eixo em Sol	Melodia no soprano, reforçada ritmicamente pelo contralto, acompanhando-a em movimentos paralelos, predominantemente em intervalos de terças. Pequena variação melódica na célula de acompanhamento da introdução, utilizado nas vozes masculinas.
	Antecedente 1	07-10		
	Antecedente 2	11-14		
	Antecedente 3	15-18		Alteração rítmica na célula de acompanhamento, promovendo um alongamento na duração das notas.
	Consequente	19-23		

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
Codetta	Célula de acompanha-mento para a repetição de A	24-27	Modo mixolídio com eixo em Sol	Textura homorrítmica em divisi nos contraltos e tenores com a célula rítmica derivada do baião, e nota pedal no soprano.Frase de baixo no modo mixolídio no comp. 27.
Ponte	Célula de acompanha-mento em transição para A	28-33	Modo mixolídio com eixo em Sol	Textura homorrítmica em divisi nos sopranos e contraltos com a célula rítmica do acompanham ento e nota pedal no baixo.

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A’	Período de 4 frases Antecedente 1 Antecedente 2 Antecedente 3 Consequente	34–54 34–41 42–45 46–49 50–54	Modo mixolídio com eixo em Sol	Melodia no tenor com espaçamento entre as frases e acompanhada por uma aumentação da célula derivada do baião nas demais vozes. Empréstimo modal no acompanha-mento (comp. 36, 41)

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
Coda	Período Similar	55-77	Modo mixolídio com eixo em Sol	Textura homorrítmica com a melodia no soprano.
	Antecedente	55-58		
	Consequente	59-64		
Codetta	Célula de acompanha-mento	65-68		Empréstimo modal na célula de acompanha-mento (comp. 65 a 67).
		69-77		Fragmento melódico da primeira frase da canção, re-exposto nos naipes de contralto e tenor em intervalos de quintas e quartas justas. Empréstimo modal na célula de acompanha-mento (comp. 72 a73) e composto por notas longas a partir do comp. 72.

Em ambos os arranjos de Cozzella podemos perceber a utilização de alguns procedimentos introduzidos por Villa-Lobos nos seus arranjos de canções populares durante as primeiras décadas do século XX, tais como a predominância da

homofonia vocal, a melodia da canção acompanhada por acordes em notas longas e a utilização de sílabas onomatopaicas no acompanhamento vocal (zum, bam, uh,ah, entre outras). Uma vez que esses arranjos de Villa-Lobos foram utilizados no projeto de Canto Orfeônico, de caráter neofolclórico, nacionalista e de forte apelo popular, eles podem ter fornecido a Cozzella os padrões para a criação dos seus arranjos de canções, utilizados em um momento de engajamento político singular da nossa história, reiterando sua preocupação com a comunicabilidade do texto e a identificação do público e do coralista com o repertório e com o universo da canção através da manutenção dos padrões musicais do "popular urbano". Dessa forma, Cozzella parece pretender dar continuidade à tendência inaugurada por Villa-Lobos em 1930 com a criação de arranjos voltada para as grandes massas corais.

Por outro lado, Cozzella, nascido na primeira metade do século XX, certamente recebeu a influência das aulas de Canto Orfeônico ministradas em todo o território nacional, que forneceram a ele, de forma talvez até inconsciente, certos padrões que podem ter permanecido enraizados na formação de sua linguagem.

Finalmente, salientamos o uso que Cozzella fez do processo de "kitschificação", principalmente no arranjo da canção *Arueira*, ao introduzir elementos do período romântico e da vanguarda européia, demonstrando com isso o seu alinhamento filosófico com a proposta do grupo M.A.R.D.A. Este procedimento colabora na identificação da canção com elementos provindos do efeito de obras de arte, conferindo-lhe uma falsa aura artística. Sobre este procedimento Umberto Eco cita Pareyson, para lembrar que:

> A estimulação do efeito torna-se Kitsch num contexto cultural em que a arte é vista,pelo contrário, não como *tecnicidade inerente a uma série de operações diversas* (e é a noção grega e medieval) mas como *forma de conhecimento realizada mediante uma formatividade com fim em si mesma, que permite uma contemplação desinteressada.* Nesse caso, então,toda operação que tenda, com meios artísticos, a fins heterônimos, cai debaixo da rubrica mais genérica de uma *artisticidade* que se realiza de várias formas, mas não se confunde com a arte. Poderá estar empapada de habilidade artística a maneira pela qual torno apetecível uma iguaria, mas a iguaria, efeito de artisticidade, não será arte no sentido mais nobre do termo, enquanto não fruível pelo puro gosto do formar que nela se manifesta, mas sim desejável pela sua comestibilidade.(PAREYSON[13], 1963, appud ECO, 2004, p.74-75).

---

[13] PAREYSON,L. in *I Teorici dellÉrsatz* (publicado em "De Homine", 5-6,1963.

Portanto, o uso da “Kitschificação” no arranjo da canção de consumo, usualmente voltado para a adaptação e/ou recontextualização de um material melódico, situa-o nos limites da *artisticidade*, pois utiliza apenas o efeito da obra de arte, com o objetivo de provocar sentimentos ao invés de sugeri-los, propiciando uma escuta de entretenimento e sem fruição estética.

CANÇÃO *ATÉ PENSEI*

Esta canção de Chico Buarque, gravada em 1968 no LP intitulado “Chico Buaque de Hollanda – Vol. 3” (RGE) foi tratada pelo compositor como uma modinha, onde o texto e a gestualidade melódica da canção sugerem a conhecida melodia folclórica *Nesta rua,* ou *Se esta rua fosse minha.* O texto da canção de Chico assemelha-se à temática expressa nos versos da mencionada canção folclórica: *Nesta rua, nesta rua tem um bosque / Que se chama, que se chama solidão / Dentro dele, dentro dele mora um anjo / que roubou, que roubou meu coração /...*

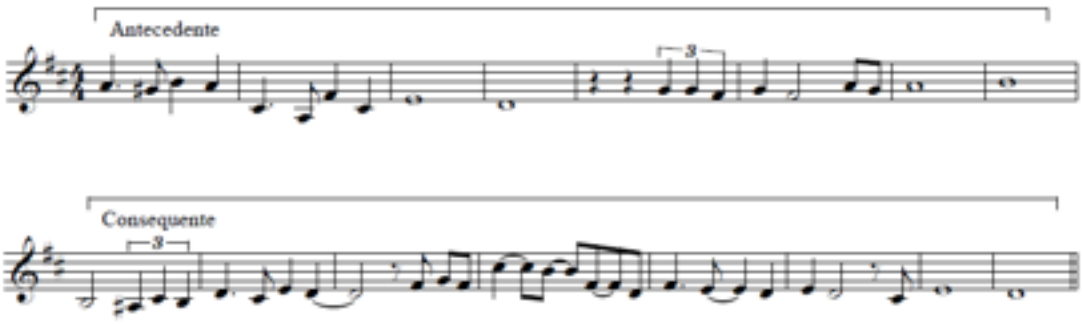
Chico Buarque imprimiu sutilmente aos ambientes da rua e do bosque (este último limitado pelo cancionista por um muro alto), condições que poderiam remeter à situação política vigente no Brasil daquele período. Repleta de uma semântica dúbia e com sugestões políticas, esta canção foi gravada no auge da efervescência política pós-64, onde o engajamento do autor camuflava-se no intimismo e na aparente introversão dos versos por ele criados: *Junto à minha rua havia um bosque / Que um muro alto proibia / lá todo balão caía / Toda maçã nascia / E o dono do bosque nem via /...*

O arranjo coral de Samuel Kerr, criado em 1967 para o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, trazia, como já citado, uma conotação política e panfletária. Apesar deste contexto marcante, Kerr utilizou procedimentos polifônicos, como melodia alternada em vários timbres e entradas em stretto. A homofonia entre as vozes foi utilizada apenas para pontuar algumas frases melódicas e textuais, ou então para acompanhar harmonicamente fragmentos melódicos, concentrando-se em apenas alguns compassos do arranjo.

A forma do arranjo é: Introdução - A - B - A - B - transição - B’ - Coda.

Diversamente das canções estróficas não possui um refrão contundente. Um fragmento melódico de B foi utilizado para substituir essa função.

A melodia da primeira parte está na tonalidade de Ré Maior, e embora tenha uma forma livre a serviço do texto, é estruturada em duas frases de oito compassos, onde percebemos apenas alguns resquícios de repetição motívica na segunda frase, o que nos levou a analisá-la como um período contrastante, como pode ser observado abaixo:

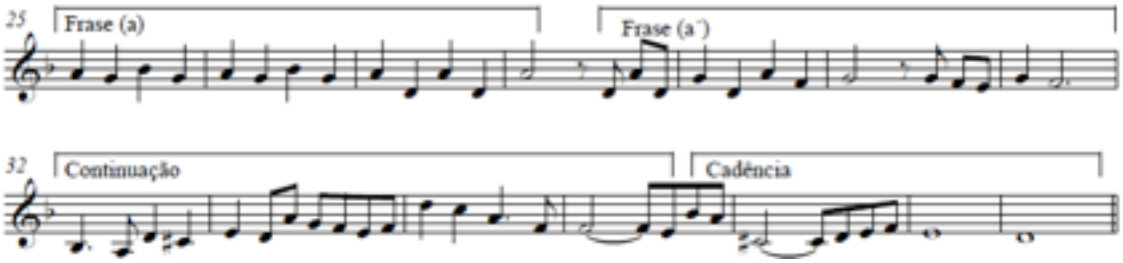


Na criação do arranjo, Kerr utilizou o motivo inicial do primeiro compasso para construir a introdução, parte da transição e coda final, dando unidade à peça.

Na segunda parte do arranjo a nova melodia está na tonalidade homônima, em ré menor, e estruturada com frases de quatro compassos com repetição variada e imediata, sugerindo uma estrutura de sentença[14], seguida de continuação e cadência final.

---

[14] O termo sentença é um conceito de Schoenberg, que se trata de “uma forma de construção mais elaborada que o período, pois ela apenas não afirma uma idéia, como também inicia uma espécie de desenvolvimento.[...]O modelo-padrão consistirá, nos casos mais simples, de oito compassos, cujos quatro primeiros são formados por uma frase e sua repetição. A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento”(SCHOENBERG,A. *Fundamentos da Composição Musical.* Tradução Eduardo Seincman, São Paulo: Edusp, 1991,p.59).



A rítmica da melodia e a harmonia foram um pouco alteradas por Kerr, que inseriu também notas pedais no baixo e transformou algumas funções harmônicas, alterando os padrões comerciais de acompanhamento da música popular urbana. Com alguns fragmentos melódicos da canção Kerr construiu uma invenção coral polifônica, deslocando a canção de seu contexto original, isto é, do universo musical popular urbano e de seus padrões de arranjo (baixo, bateria, violão, etc), transportando-a para as tradições da polifonia coral, de modo similar aos arranjos corais de canções folclóricas nas primeiras décadas do século XX no Brasil. Neste sentido, Kerr aproximou-se mais da escrita coral polifônica dos compositores Lorenzo Fernandez e Vieira Brandão do que da escrita de Villa-Lobos no arranjo já citado da canção *Luar do Sertão,* que privilegiando o uso da homofonia percorreu o caminho inverso ao de Kerr, mantendo a canção próxima ao seu universo de origem e, com isso, divergiu da estética coral de sua época.

Kerr, ao optar pela polifonia, talvez tenha buscado uma maior liberdade rítmica na interpretação da canção. Além disso não podemos esquecer a influência de sua vivência na tradição coral presbiteriana que privilegia uma condução vocal mais polifônica.

Na partitura consultada não há indicação de dinâmica, andamento e caráter, ficando estes a critério do regente coral.

Tabela 3 - Análise do arranjo da canção *Até Pensei*

Canção: ATÉ PENSEI Tonalidade: Ré Maior Fórmula de compasso: 4/4 Andamento: não consta	Cancionista: CHICO BUARQUE DE HOLLANDA	Arranjador: SAMUEL KERR Ano: 1967

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
Introdu-ção	Utilização do motivo inicial da melodia da canção	01-04	Ré Maior	Textura com acordes de notas longas nas vozes femininas sobre o motivo da canção, com bordadura em torno da nota lá, na voz do tenor.
A	Período Contrastante Antecedente Conseqüente	05-20 05-12 13-20	Ré Maior	Textura coral com acordes em notas longas acompanhando a melodia principal da canção, com alternâncias de timbres e entradas em stretto nos naipes. Nota pedal no baixo

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
B	Sentença Frase (a) Frase (a') Transição Fragmentação Cadência	21-36 21-24 24-27 28 29-33 34-36	Ré menor	Textura coral com a melodia no soprano,acom-panhada por acordes em notas longas e valorização de alguns fragmentos melódicos através de homorritmia. Nota pedal no baixo. Stretto Textura polifônica com melodia de timbre em stretto. Utilização do motivo da introdução preparando o ritornello ao A.
A	Repetição literal com novo texto		Ré Maior	
B	Repetição literal com novo texto		Ré menor	

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
TRANSIÇÃO	Motivo da introdução e fragmento melódico de B.	37-45	Ré menor	Textura com notas longas, com motivo melódico no tenor e nota pedal no baixo.
B'	Frase b' Cadência	46-50 51-53	Ré menor	Textura polifônica com fragmentação da melodia nos timbres e stretto.
Coda	Motivo melódico da introdução	54-57	Ré menor - Ré Maior	Textura em notas longas com o motivo melódico no tenor. Cadência Piccarda finalizando em Ré Maior, mas com V/V substituindo a dominante da tonalidade.

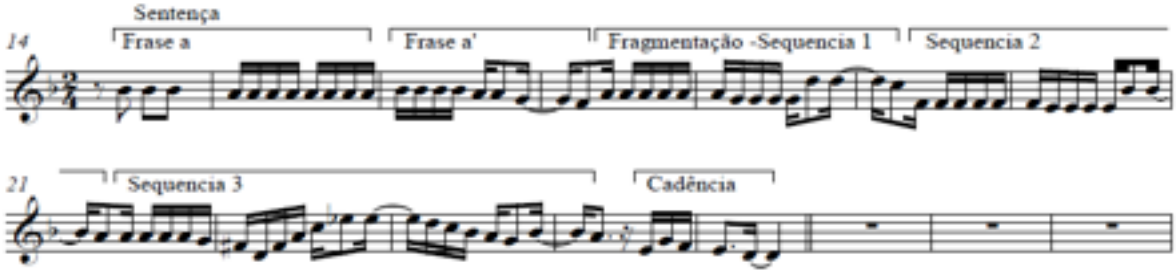
CANÇÃO *ANO NOVO*

Esta canção de Chico Buarque de Hollanda, gravada em 1967 no LP intitulado "Chico Buaque de Hollanda – Vol. 2" (RGE), possui um texto com posições políticas de protesto social e contundente, sem a camuflagem do lirismo melódico e do intimismo dos versos da canção *Até pensei.*

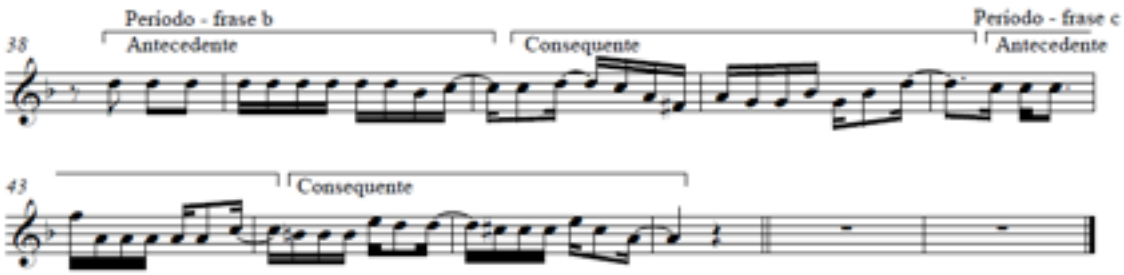
O arranjo coral de Samuel Kerr foi criado em 1972, também para o Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, para um espetáculo coral engajado politicamente, elaborado com estudo cenográfico, de figurino e coreografia corporal na ação dos cantores, reiterando a tendência da época. A partitura utilizada, no entanto, é de uma versão mais recente deste arranjo feita em 2007 para o Coral de Santa Rosa do Viterbo (SP), mas que preserva a estrutura original criada na década de 70, alterando-se apenas a introdução e as pontes.

A forma do arranjo acompanha a estruturação da canção: Introdução - A - A' - B - A" - Coda. A partir da frase do texto "O rei chegô e já mandou tocar os sinos na cidade inteira", Kerr cria a introdução, que também servirá de ponte para as outras estrofes e a coda final.

A canção está na tonalidade de ré menor e possui um motivo rítmico repetitivo na frase inicial que origina as demais frases da canção, gerando redundância melódica para que o texto seja melhor compreendido. Na primeira parte A a melodia assemelha-se a uma sentença, onde a fragmentação é composta por uma sequenciação em terças e o motivo melódico final, apresentado sempre com o texto "porque é ano novo", torna-se um bordão de fechamento da parte A.



Na segunda parte B a melodia parece ser um período duplo, e é apresentado no quarto grau, mas retorna para a tônica no final da sessão.



No retorno para a parte A'' a melodia é acrescida de um fragmento melódico de B ao final da sequenciação, que aparece agora aumentada com cinco sequências, finalizando o arranjo com a mesma estrutura que utilizou na introdução e pontes.

Neste trabalho, Kerr aproxima-se da escrita proposta por Villa-Lobos no já comentado arranjo da canção *Luar do Sertão,* privilegiando o uso de melodia acompanhada e a homofonia. Conseqüentemente reflete o universo da canção popular urbana, proporcionando uma maior compreensão textual e valorizando o caráter de protesto inerente. Percebe-se, através da simplicidade do arranjo, a valorização do texto e de sua possível contextualização cênica.

A partitura consultada é manuscrita e não há indicação de dinâmica, andamento e caráter, exceto a indicação de decrescendo no compasso final.

Tabela 4 - Análise do arranjo da canção *Ano Novo*

Canção: ANO NOVO Tonalidade: ré menor Fórmula de compasso: 2/4 Andamento: não consta	Cancionista: CHICO BUARQUE DE HOLLANDA	Arranjador: SAMUEL KERR Ano: 1972

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
Introdu-ção	Fragmento melódico final da canção.	01-08	Ré menor	Estrutura polifônica com intervalos melódicos em terças e quartas simulando badalar de sinos, reiterando o texto.

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Sentença Frase a Frase a' Fragmentação Cadência	09-20 09-10 11-12 12-18 19-20	Ré menor	Melodia acompanhada, apresentada no soprano com finalizações homofônicas nas frases. Três Sequencia-ções Homofonia
Ponte	Fragmento melódico do final da melodia	21-23	Ré menor	Estrutura da introdução
A'	Sentença Frase a Frase a' Fragmentação Cadência	24-35 24-25 26-27 28-33 34-35	Ré menor	Repetição de A alterando-se apenas o texto.

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
B	Frase b Período Antecedente Conseqüente Frase c Antecedente Conseqüente Frase b' Período Antecedente Conseqüente Frase c'	36-39 36-37 38-39 40-43 40-41 42-43 44-47 44-45 46-47 48-52	Ré menor com exposição no IV grau.	Melodia acompanhada, apresentada no tenor com finalização homofônica. Melodia acompanhada, apresentada no soprano com finalização homofônica em uma semi-cadência no V. Repetição estrutural das frases b e c, alterando-se apenas o texto e com cadência
Ponte	Fragmento melódico do final da melodia	52-54	Ré menor	Estrutura da introdução

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A''	Sentença Frase a Frase a' Fragmentação Cadência	 55-56 57-58 59-67 68-71	Ré menor	Melodia acompanhada, apresentada no soprano com finalizações homofônicas. Cinco Sequenciações onde a melodia nas duas sequências finais é retirada de um fragmento melódico da frase c' de (B).
Coda	Fragmento melódico do final da melodia	71-74	Ré menor	Estrutura da introdução com final ad Libitum em decrescendo.

Estes dois arranjos de Kerr, embora criados para o mesmo contexto político, tem tratamento diferenciado na elaboração vocal. Enquanto na canção *Até pensei,* Kerr cria uma nova paisagem sonora e polifônica, que poderia dificultar a inteligibilidade do texto, na canção *Ano Novo* ele simplifica a condução, criando uma massa vocal conjunta e sincrônica que enfatiza o texto. No entanto, em ambos é notório o cuidado com a cantabilidade das melodias, demonstrando a sua preocupação pedagógica com a execução do arranjo por grupos amadores.

CANÇÃO *ALGUÉM CANTANDO*

Esta canção de Caetano Veloso, gravada em 1977 no LP intitulado “Bicho” (Philips), possui uma melodia de caráter modal, utilizando na primeira parte A o modo dórico com eixo em mi, e na segunda parte B o modo jônico com eixo em sol. Ambas tem a gestualidade da escala pentatônica. Os acordes escolhidos pelo arranjador para compor a harmonia não seguem uma sucessão de acordo com sintaxe da música tonal, mas sim uma maneira livre de utilizar as combinações harmônicas do sistema tonal, sugerindo um novo colorido à canção.

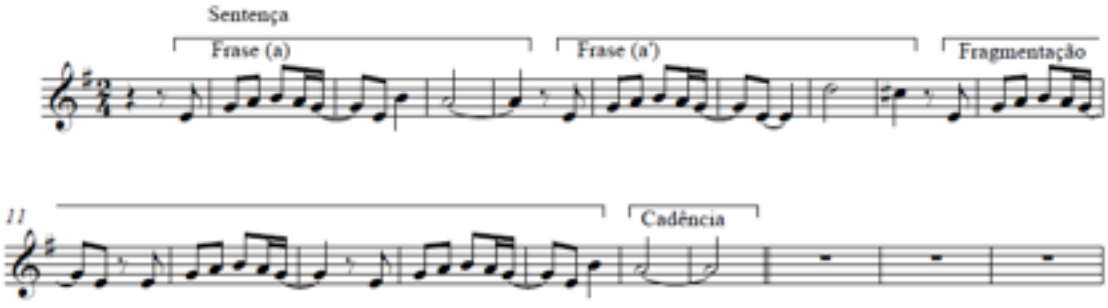
Com um texto que trata do ato de cantar, expondo sua força social e agregadora, esta canção tornou-se, com o arranjo de Marcos Leite, uma peça sempre presente nos corais brasileiros, principalmente da região do sudeste e sul do Brasil.

Este arranjo foi criado no final da década de 1970 e início de 1980, para o Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro chamado “Cobra Coral”.

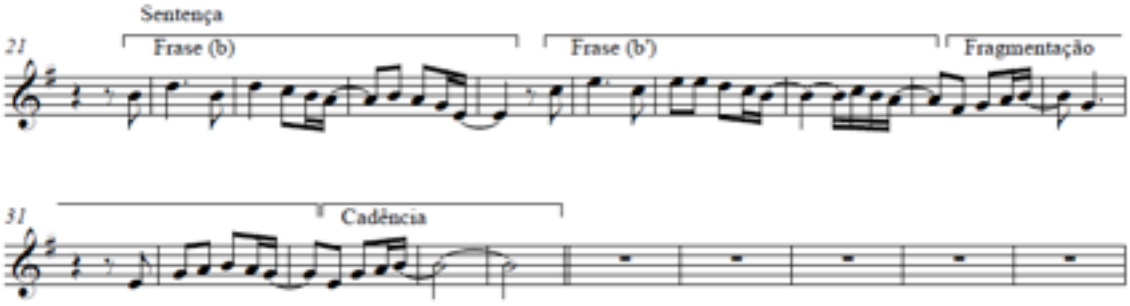
Sua forma acompanha a estruturação estrófica da canção:

A - ponte - A’ - ponte - B - Coda - A - ponte - A’ - ponte - B - Coda final .

A canção possui apenas duas melodias que se iniciam em anacruse com intervalos de terças menores e que sugerem serem sentenças. A primeira encontra-se na parte A do arranjo e é repetida depois de dois compassos de uma pequena ponte, sofrendo algumas alterações melódicas em A’.



Na segunda parte B do arranjo a melodia, no modo maior, assemelha-se ao gesto melódico que compõe a primeira sentença:



Nos cinco compassos finais da parte B a melodia retorna ao modo dórico em mi, mesmo estando harmonizada com acordes da tonalidade de Sol Maior.

A escrita coral de Leite, na primeira parte A, utiliza a estrutura da melodia acompanhada, aparecendo fragmentada nos vários naipes, o que propicia um colorido timbrístico na melodia pentatônica e repetitiva.O acompanhamento é realizado não só por notas longas mas também por linhas melódicas derivadas da própria canção.

A homofonia predomina na segunda parte B, promovendo um clímax harmônico, também por estar no modo maior. Na coda, os acordes vocais diluem-se em linhas melódicas, retomando o caráter polifônico da parte A e preparando o retorno ao início do arranjo. Esta coda tem as funções de conduzir à repetição *Da capo*, e finalizar o arranjo depois da segunda repetição.

As linhas melódicas que Leite cria para compor o arranjo são muito cantáveis e atrativas em termos de interesse para o cantor, além de serem de fácil memorização. No ponto culminante da primeira sentença, e sua repetição, ele utiliza uma condução vocal homofônica, criando acordes com intervalos de quarta aumentada, em A, e de sétima menor e décima terceira, em A', gerando tensão harmônica em uma melodia monódica de caráter modal.

A partitura consultada é editada e não possui indicação de dinâmica e caráter, apenas o andamento (andante com semínima = 88).

Tabela 5 - Análise do arranjo da canção *Alguém Cantando*

Canção: ALGUÉM CANTANDO Tonalidade: Sol Maior Fórmula de compasso: 2/4 Andamento: andante	Cancionista: CAETANO VELOSO	Arranjador: MARCOS LEITE Ano: 1979- 82 ?

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Sentença Frase a Frase a' Fragmentação Cadência	01-17 01-05 05-09 09-16 16-17	Modo dórico com eixo em Mi	Melodia acompanhada, apresentada de forma fragmentada nos naipes de soprano, baixo e contralto. Acorde de dominante menor com quinta abaixada e sétima, com função de acorde-apojatura, resolvendo, através de deslizamento cromático (7-3, b5-1,) na dominante da dominante,enfatizando o ponto culminante da sentença (comp.8). Estrutura polifônica nas vozes que acompanham a melodia principal.
Ponte	Fragmento melódico do final da melodia	16-17	Modo dórico em Mi	Linhas melódicas ascendentes em intervalos de segundas maiores e menores.

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A’	Repetição da Sentença Frase a Frase a’ Fragmentação Cadência	33-39 33-37 37-41 41-45 45-46	Modo dórico em Mi	Repetição de A alterando-se o texto. Ponto culminante da melodia uma terça maior acima que na sentença anterior, na voz do soprano, com acorde de dominante da dominante com sétima menor e décima terceira, destacando o ponto culminante (comp.24).
B	Sentença Frase b Frase b’ Fragmentação Cadência	33-39 33-37 37-41 41-45 45-46	Modo jônico em Sol	Melodia acompanhada, apresentada no soprano. A estrutura de acompanhamento é mais homofônica que na parte (A), principalmente entre as vozes de contralto, tenor e baixo.
Coda (Ponte para o ritornello)	Fragmento melódico do final da melodia	46-49 51 (na segunda vez)	Modo jônico em Sol	Estrutura polifônica que prepara o retorno Da capo e, na segunda repetição, finaliza o arranjo.

É um arranjo com soluções melódicas de fácil memorização, remetendo-se sempre ao gesto melódico principal da canção. Tais procedimentos facilitam o ensino e a execução vocal do arranjo, o que nos permite perceber uma preocupação

pedagógica do arranjador com o universo cultural e com as condições técnicas do grupo de cantores a que se destinava este arranjo, o “Cobra Coral”, que pertencia ao projeto de extensão cultural da escola de línguas Cultura Inglesa do Rio de Janeiro.

CANÇÃO *PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO*

A canção de Ary Barroso foi criada em 1943 e gravada no mesmo ano pelo cantor Déo. O texto trata de questões amorosas, como a desilusão, a separação do casal e a desestruturação do lar. Embora os saltos melódicos da canção reafirmem a passionalidade da temática, a rítmica do samba empresta leveza e um toque da tradicional malandragem carioca da primeira metade do século XX.

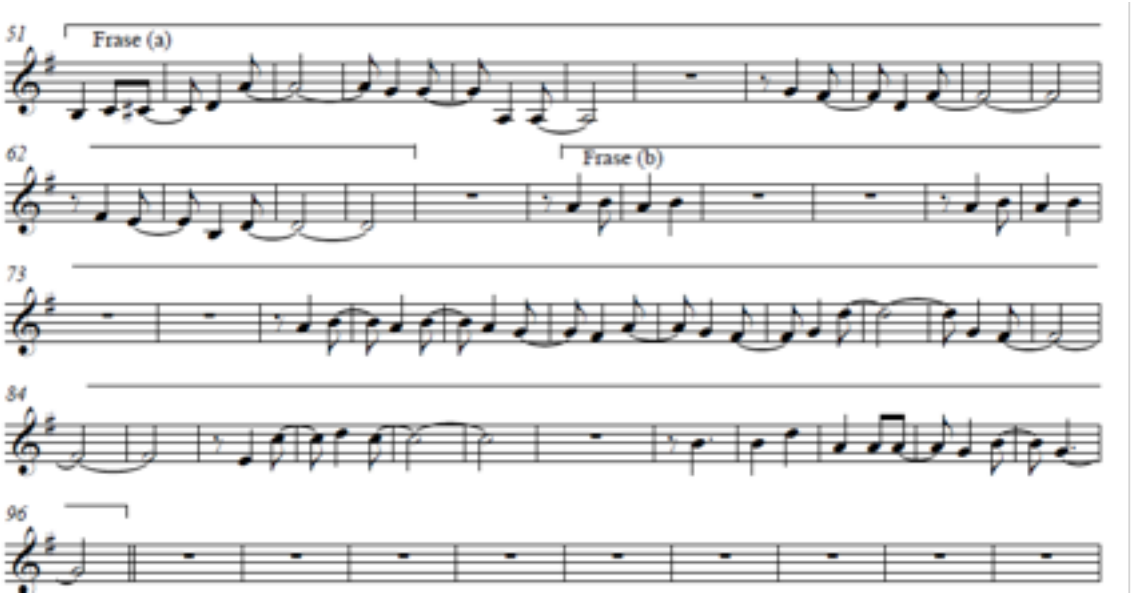
Este arranjo foi criado por Marcos Leite para os espetáculos do grupo vocal “Garganta Profunda”, possivelmente no final da década de 1980 no Rio de Janeiro, para quatro vozes e piano. É provável que fosse acompanhado também por baixo e bateria.

A forma do arranjo acompanha a estruturação estrófica da canção, mas Leite empresta um caráter instrumental às vozes, criando uma introdução, codeta e coda final a partir de variações de fragmentos motívicos da melodia da canção, sendo nestas partes que reside o trabalho de arranjo vocal dessa canção:

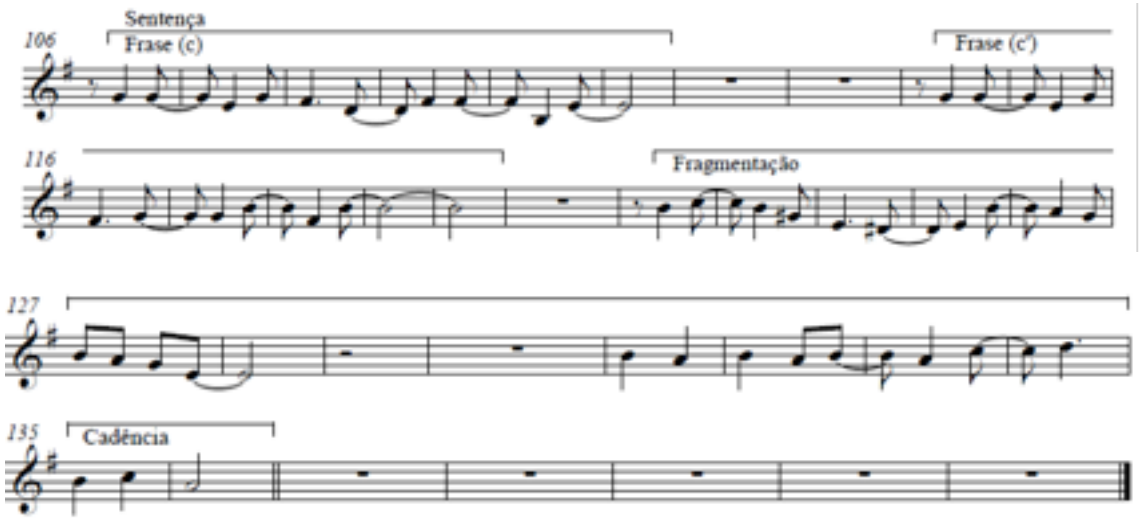
Introdução - A - A - B - codeta - Introdução - coda final.

Na introdução Leite cria uma invenção coral de 28 compassos a partir de um fragmento melódico da primeira parte da canção. Na partitura consultada não consta o texto ou a silabação escolhida para ser cantada nessa seção, assim como também na parte B para as vozes que acompanham a melodia principal e na codeta que prepara o retorno à introdução.

A construção da melodia da canção é livre na parte A, e está estrutura em duas frases, derivadas do mesmo material motívico:



Na parte B a melodia da canção apresenta-se claramente como uma sentença:



No arranjo coral desta canção, Leite utiliza a estrutura da melodia acompanhada na primeira parte A, com as vozes em uníssono ou oitava (soprano e contralto, e uma oitava abaixo o tenor e baixo), inexistindo o arranjo vocal propriamente dito, sendo a condução harmônica realizada pelo piano. Nesta seção notamos uma simplificação radical em sua escrita coral, reduzindo o coro a um pequeno grupo vocal, ou até mesmo a um cantor, uma vez que a condução a quatro

vozes acontece apenas na frase final desta seção, transportando o padrão comercial dos arranjos da canção popular urbana veiculado no mercado fonográfico para este arranjo coral.

A estrutura de melodia acompanhada mantém-se na segunda parte B sobre blocos de acordes homofônicos, onde a melodia da canção é apresentada consecutivamente pelos vários naipes vocais, permitindo ao arranjo uma variação timbrística. Ele cria linhas melódicas como pequenas pontes entre as frases da canção, em movimentos paralelos, geralmente em terças, preenchendo os compassos de pausa entre as frases. Notamos nesta estratégia uma tentativa de frear a narrativa, tornando-a mais passional e dramática, contrapondo-se à tendência de aceleração rítmica que o samba sugere.

Uma ponte vocal de 16 compassos é criada ao final desta seção preparando o retorno ao início do arranjo (introdução), sendo construída com uma sequenciação em graus conjuntos, estruturada em 3/8, mas inserida no compasso de 2/4, onde as vozes estão em uníssono, soprano e contralto e uma oitava abaixo os tenores e baixos. Novamente percebemos a simplificação de elementos que promove a aproximação aos padrões do mercado de consumo.

A coda mantém-se homofônica e com condução harmônica em bloco, com paralelismo e proximidade intervalar entre as vozes, privilegiando a escolha de tensões disponíveis na formação dos acordes vocais, configurando uma escrita comum do jazz.

A partitura consultada é editada e possui algumas indicações de dinâmica e acentos expressivos, indicando também o andamento (semínima = 150).

Tabela 6 - Análise do arranjo da canção *Pra Machucar Meu Coração*

Canção: PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO Tonalidade: Sol Maior Fórmula de compasso: 2/4 Andamento: semínima =150	Cancionista: ARY BARROSO	Arranjador: MARCOS LEITE Ano: década de 1980 não consta o ano

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
Introdu-ção	Fragmento melódico da frase (b) da parte (A) da canção	01-23	Sol Maior	As vozes do soprano e contralto caminham em movimento paralelo, assim como o tenor e o baixo. Proximidade intervalar entre as vozes, configurando escrita instrumental jazzística. Não consta texto ou silabação nas vozes.
Ponte	Fragmento melódico do final da melodia	24-28	Sol Maior	Uso do acorde de sexta germânica com 13°no soprano.
A	Construção livre da melodia, dividida em duas frases: (a) (b)	29-76 29-43 45-74	Sol Maior	Uníssono entre soprano e contralto, e na oitava abaixo, entre tenor e baixo, exceto nos compassos finais desta seção (69 a74), com condução harmônica homofônica e em bloco. Repetição literal de (A).
Ponte	Fragmento melódico de (b)	78-79	Sol Maior	

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
B	Sequência Frase (c) Frase (c') Fragmentação Cadência	80-111 80-85 88-93 96-109 111-110	Modo jônico em Sol	Melodia acompanhada por acordes com notas longas, apresentada através da alternância da melodia entre os timbres, primeiramente no contralto, depois no baixo, soprano e finalizando no tenor.Linhas melódicas de ligação entre as frases da canção, em movimentos paralelos e na maioria das vezes em intervalos de terça, oriundas do motivo principal da melodia, e sem texto definido.
Ponte	Sequenciação em graus conjuntos.	112-127	Sol Maior	Melodia organizada em grupos de três notas, sugerindo o compasso de 3/8, em uníssono. Não consta texto ou silabação nas vozes.
Coda	Repetição da Introdução. Elaboração da coda com fragmento melódico final de (b).	128-137	Sol Maior	Na parte final condução harmônica em bloco.

Estes dois arranjos representam fases distintas do trabalho de Marcos Leite: o primeiro, *Alguém cantando,* está inserido no contexto de coral *a capela*, com

uma condução vocal tradicional, considerando o grupo como cantores amadores ligados a um projeto de extensão cultural. Percebe-se isto através do cuidado melódico deste arranjo, abarcando questões pedagógicas do ensino do canto coletivo.

No segundo arranjo, *Pra machucar meu coração*, é notória a mudança no tratamento vocal; criado com acompanhamento instrumental de piano, as vozes trabalham em blocos paralelos, com proximidade intervalar reforçando o ritmo da melodia principal, construídos sobre as tensões disponíveis dos acordes, evitando-se a fundamental, que é transferida para o piano ou mesmo para o provável contrabaixo, que juntamente com a bateria, podem acompanhar a canção. Percebem-se uma simplificação polifônica, privilegiando o uso de conduções harmônicas jazzísticas, adequando a escrita coral a uma condução mais compacta do grupo vocal, trabalhando com uma tessitura mediana, geralmente dirigida a mezzo sopranos e barítonos, dentro dos padrões estéticos do mercado de canção popular urbana brasileira e norte-americana.

Configura-se, dessa maneira, seu projeto de inserção do formato “coral” nos bens de consumo oferecidos pela Indústria Cultural. Para tanto Leite necessitou, a nosso ver, realizar uma pasteurização de sua escrita vocal, simplificando seus padrões de complexidade ao percorrer este caminho da arte para o mercado musical brasileiro.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DE OBRAS ORIGINALMENTE PARA CORO

As obras coral que serão analisadas neste capítulo foram criadas dentro do mesmo período histórico estudado para os arranjos, entre 1960 e 1985, e verificaremos seus aspectos estruturais, a compatibilidade entre texto e música, e sua exeqüibilidade por parte dos coros amadores deste mesmo período.

COM SOM SEM SOM

Gilberto Mendes

A obra foi criada em 1978 durante sua estadia em Milwaukee (USA), sobre um poema concreto do poeta paulista Augusto de Campos, atendendo a uma encomenda da FUNARTE feita a vários compositores brasileiros para que escrevessem peças para coro amador à capella.

O compositor trabalha o texto silabicamente, elaborando texturas fonéticas sobre intervalos consonantes (terças, sextas e oitavas) e dissonantes (segundas e sétimas), criando uma interação semântica com o texto: “com som sem som também cantem contém tensão...” É interessante notar a interferência do texto na música, como no compasso 115, e nos compassos 141 – 143, onde o texto “Sem som” é representado sonoramente (sugerindo a técnica renascentista conhecida como *wordpainting*, que consiste em simular com sons musicais o significado texto) com uma grande pausa geral.

Gilberto Mendes considera-a uma de suas melhores obras, onde tentou “elevar a um nível de abstração essa experiência com objeto musical fonético – a música concreta, na acepção de Pierre Schaeffer – para a construção de uma trama polifônica como que renascentista, clássica, helena.” (Mendes, 1994, p.181)

Ele trabalhou nesta obra fazendo alusão à cadência Landini (movimento intervalar de uma segunda maior descendente, seguido de terça menor ascendente na finalização da frase - comp.16, 24 e 29), movimentos cromáticos jazzísticos, e um “badalar contínuo de sílabas” (Mendes,1994), que se realiza em texturas distintas.

Conforme consta no prefácio da partitura, tem-se a forma:

A – B – A’ – B’ – A’’ – Codetta.

E importante notar que não é o material melódico/harmônico que propicia sustentação à forma desta peça, mas sim sua textura, pois as divisões das partes estão associadas a gestos sonoros polifônicos (como o princípio de todas as partes A, que estão em stretto, e têm um pequeno motivo de colcheia pontuada e semicolcheia que o caracteriza, e a gestos sonoros homofônicos/homorrítmicos em B (característicos dos clusters e blocos de terças).

Optamos por analisar os gestos sonoros dessa obra no sentido tradicional de frase.

Em relação `a harmonia observamos a presença de diversas técnicas ,tais como:

- Clusters - compassos 4 (diatônico, de um eólio com eixo em mi), 54 – 60 (cluster misto, entre cromático e diatônico), 93 – 95 (como o anterior, porém com alturas diferentes), 98 – 101 (como o anterior), 103 – 107 (como o anterior), 108 – 114 (diatônico, de um eólio com eixo em mi, nos compassos 107 – 109, e de um eólio com eixo em fá, nos compassos 109 – 114).

- Empilhamento de intervalos – compassos 1 – 4 (intervalos de segunda, até atingirem o cluster diatônico), o mesmo ocorre em todas as voltas de A, sendo que o A’ usa empilhamento de terças, formando um acorde de mi menor com sétima e com terça no baixo, e nos compassos 145 – 150 ocorre um empilhamento de sétimas.

- Escalas modais – eólio com eixo em mi (compassos 1 – 29, onde é interessante notar que há a presença da sensível de semitom – sétima maior - e da sensível de tom inteiro – sétima menor - ao mesmo tempo); frígio com eixo em sol (compassos 42 – 43 - soprano); lídio com eixo em mi bemol

(compassos 42 – 43 - contralto); jônico com eixo em fá (compassos 42 – 43 - tenor); dórico com eixo em ré (compassos 42 – 43 - baixo); mixolídio/eólio com eixo em dó (compassos 71 – 79); jônico/lócrio (5ª dim) com eixo em lá (compassos 79 – 89); eólio/lídio com eixo em dó (compassos 130 – 137).

- Polimodalidade – compassos 42 – 43.
- Harmonização por paralelismo de terças e sextas – compassos 14 – 39, por exemplo.
- Gesto melódico que remete à escala de tons inteiros – compassos 116 – 125.
- Reforço de harmônicos por paralelismo de oitavas – compassos 80 – 89, por exemplo.
- Harmonia quartal (porém fora da ordem esperada, como, por exemplo, o compasso 129, que tem, de baixo para cima, ré – fá – sol – dó, quando o esperado seria ré - sol - dó - fá).

É interessante notar que as passagens entre os modos são feitas por deslizamento cromático (compassos 89 – 90, por exemplo), ou por nota comum (compassos 129 – 130, por exemplo).

Tabela 7 - Análise da Obra Coral *Com Som Sem Som*

Obra: COM SOM SEM SOM Tonalidade: atonal Fórmula de compasso: 2/4 Andamento: semínima=60	Compositor: GILBERTO MENDES Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1980	Poema: AUGUSTO DE CAMPOS

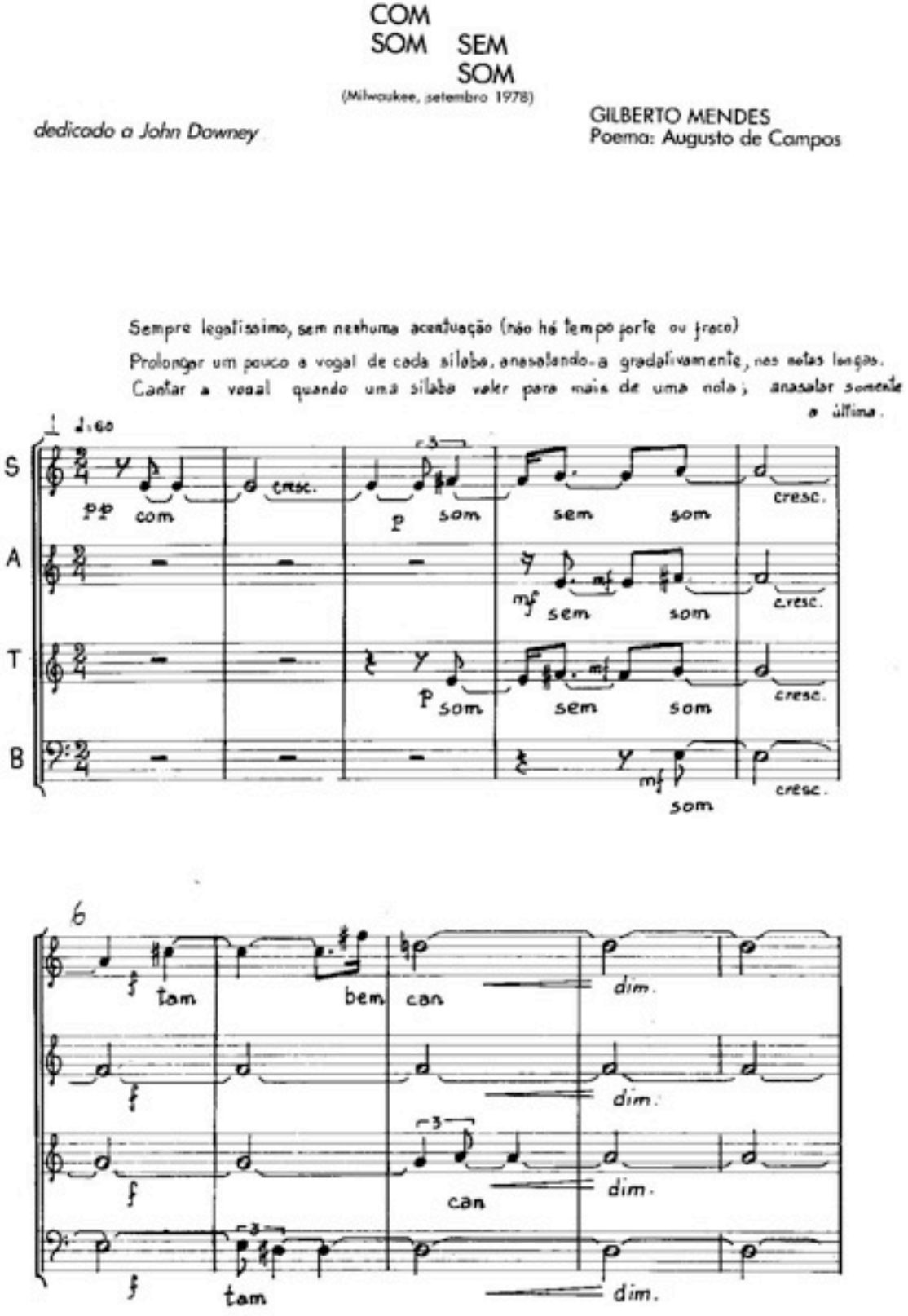
SECAO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase 1 (sem estrutura tradicional de frase) Frase 2 Período Similar antecedente conseqüente	01-12 13-29 14-22 23-29	Modo eólio com eixo em Mi.	Fugatto em stretto (textura polifonica) cluster diatônico) Textura homofônica (melodia acompanhada)
B	Frase 3 Sentença (a)exposição (a')repetição fragmentação cadencia	 29-39 40-57 58-60	Modo eólio com eixo em Mi.	Homofonia (textura homorrítmica, em bloco, com pequenos pontos de imitação). Cluster misto.Polifonia (S e C contra T e B) e Homofonia.
A'	Frase 4 (similar a 1) Frase 5 Sentença (a)exposicao (a')repeticao fragmentação cadência (omitida) Frase 6 Período Paralelo, antecedente conseqüente	61-70 72-80 72-74 74-76 77-80 80-89 80-84 85-89		Fugatto em stretto com padrão melódico de reiteração (textura polifônica) Homofonia Homofonia

SECAO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
B’	Frase 7 Sentença, exposição e repetição..... fragmentação ... cadência (sugerida pelo compasso de pausa geral)	90-114 90-101 102-114 115	Modo eólio com eixo em Fa.	Homofonia Cadência em pausa gerou um efeito não de resolução, mas de tensão pelo que vem a seguir.
A’’	Frase 8 (Remete-se à frase 1) Período Contrastante antecedente conseqüente	116-140 116-129 130-140	Escala de tons inteiros.	fugatto em stretto. homofonia (melodia acompanhada).
Coda	Gesto de (A)	141-150		Tem o gesto de um fugatto devido à técnica de empilhamento intervalar nela utilizada.

Segue abaixo alguns exemplos das texturas utilizadas por Mendes nesta obra:

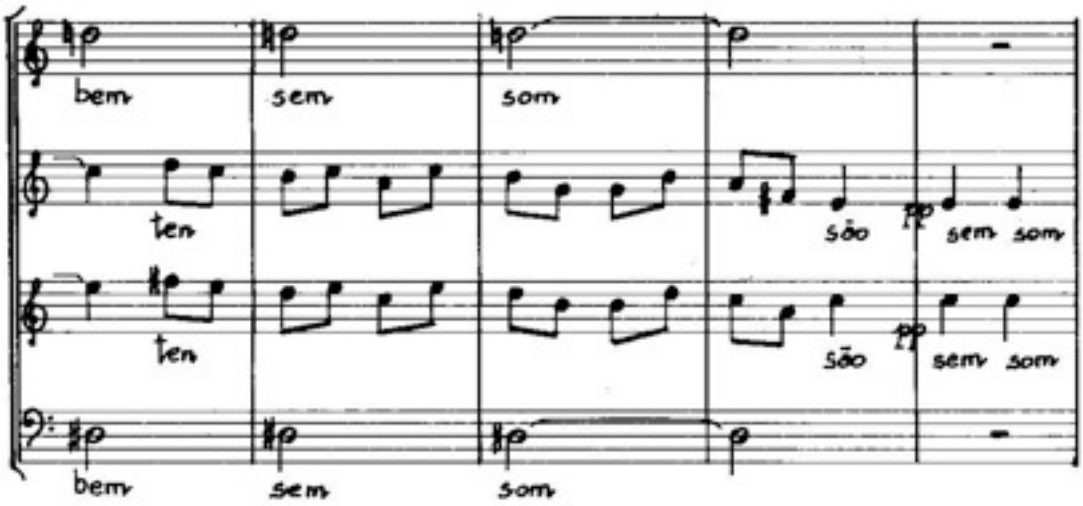
Stretto (figura 1):

Figura 1



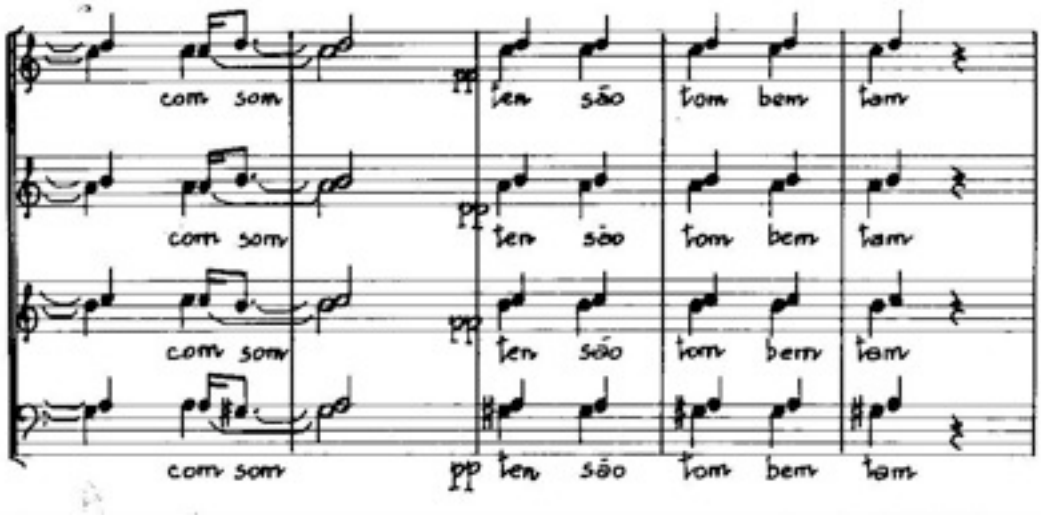
Melodia acompanhada (figura 2):

Figura 2



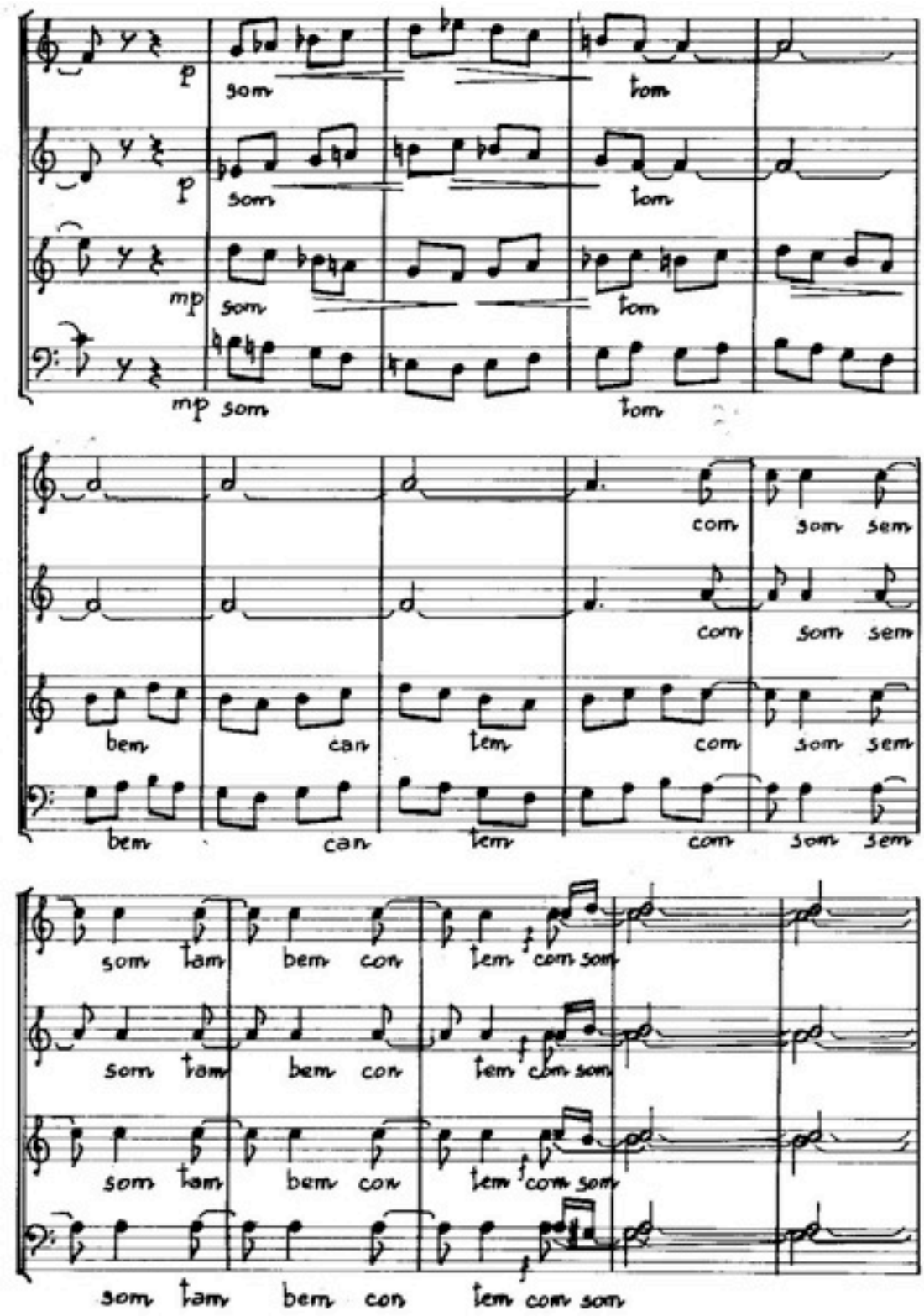
Homofonia com cluster misto (figura 3):

Figura 3



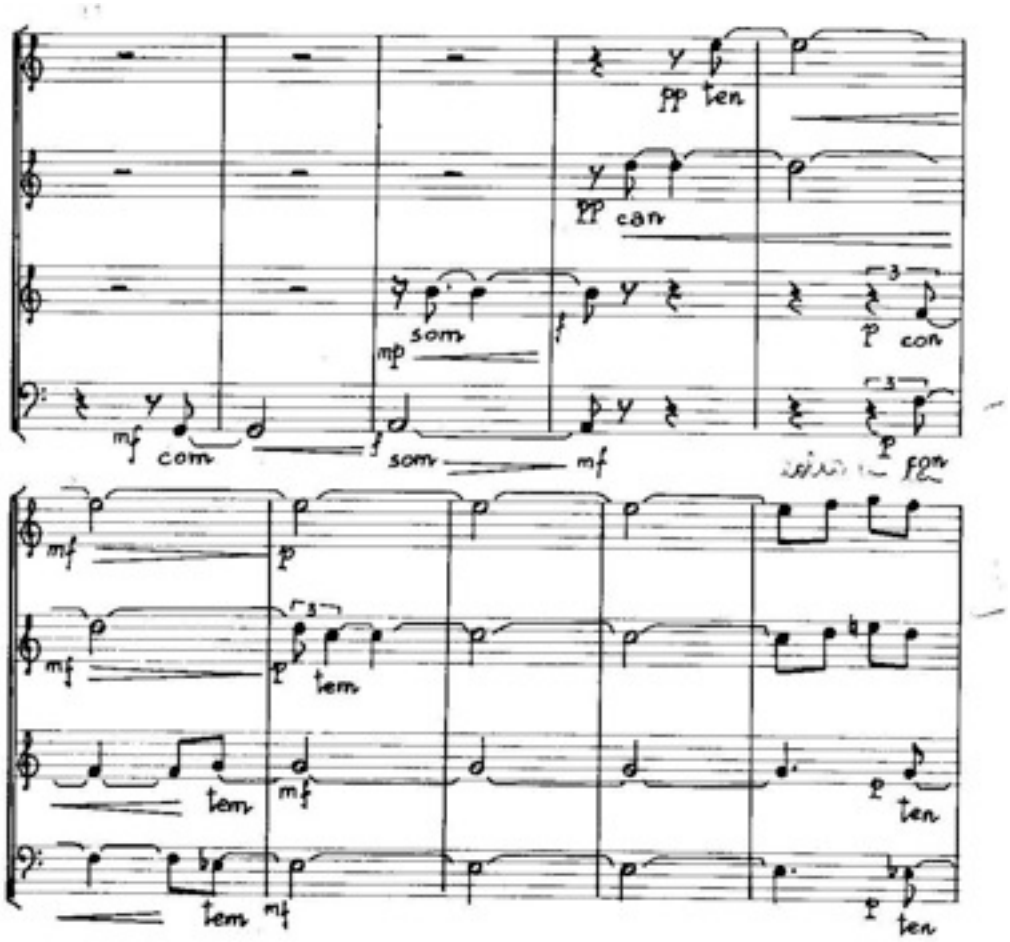
Paralelismo (figura 4):

Figura 4



Melodia fragmentada e com alternância de timbres (figura 5):

Figura 5



A emissão vocal indicada pelo compositor para a execução desta obra pede um timbre anasalado, que ao ser produzido pelo coro destaca cada voz particularmente, pois reforça as frequências médias deixando a voz mais metálica . A homogeneidade do som do coro obtido através do timbre incomum, não evita a dificuldade de manter a afinação das notas longas em intervalos de sétimas, que emolduram as melodias internas, dentro do caráter prescrito pelo compositor: *“Sempre legatíssimo, sem nenhuma acentuação (não há tempo forte ou fraco). Prolongar um pouco a vogal de cada sílaba, anasalando-a gradativamente, nas notas longas. Cantar a vogal quando uma sílaba valer para mais de uma nota; anasalar somente a última”.*

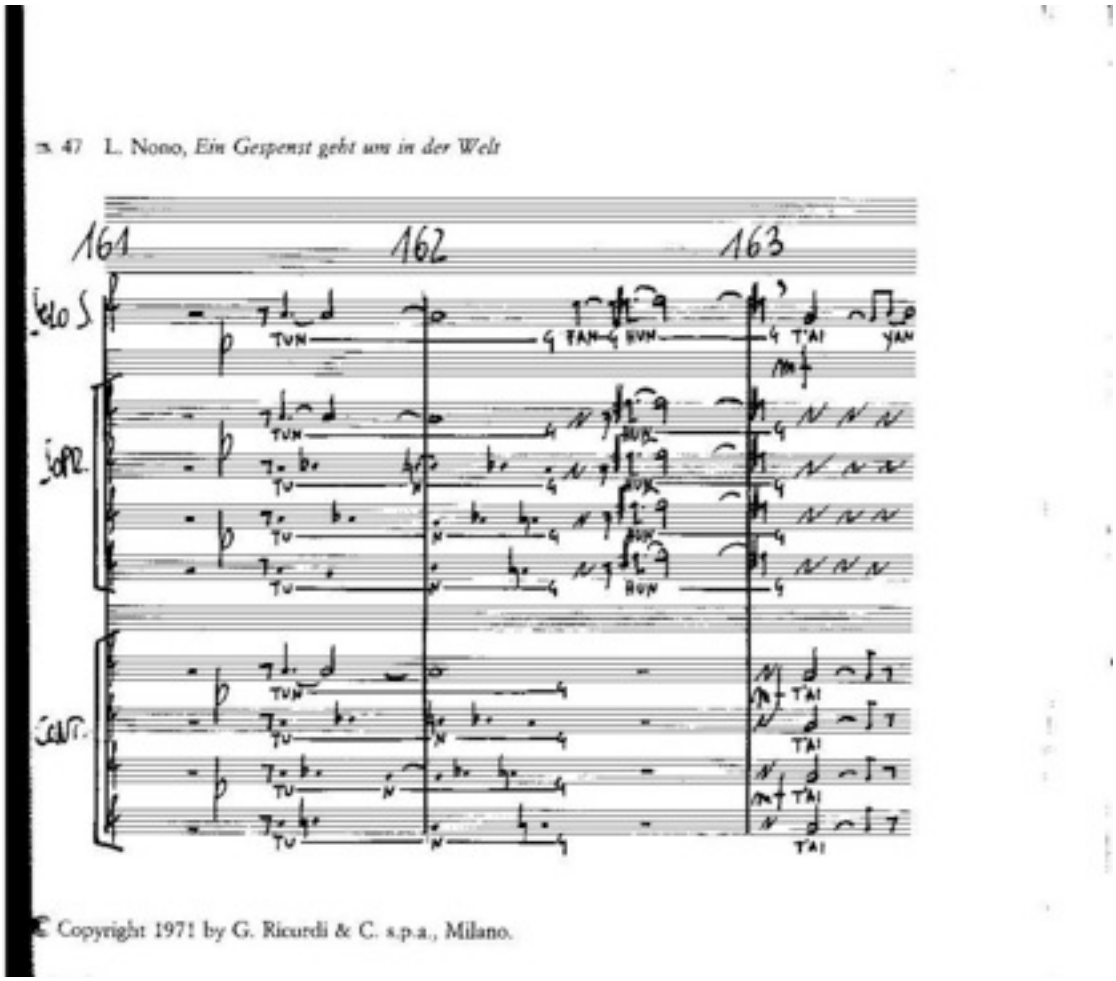
O controle vocal para atender as exigências da interpretação pedida por Mendes pressupõe um preparo vocal individual muito cuidadoso por parte dos cantores do coro, o que não era usual, e ainda não é, em coros universitários amadores. Para Gilberto Mendes a investigação musical é a grande motivação, não se prendendo a questões pedagógicas ou limitações vocais de execução.

Se compararmos esta peça com algumas obras vocais criadas durante as décadas de sessenta e setenta na Europa, por compositores como Luigi Nono e Gyorgy Ligeti, podemos perceber claramente o propósito de uma investigação das possibilidades vocais, dentro de um contexto atonal e cromático, onde a freqüência do intervalo procura compor-se com a cor vocálica do texto. Este impulso experimental de trabalhar com a composição de texturas sonoras,conforme pode ser percebido nesta obra de G. Mendes, mostra que ele estava alinhado às tendências internacionais de composição deste período histórico.

Comparando-a com as obras de Nono e Ligeti, podemos verificar a proximidade do tratamento de G. Mendes com a escrita coral daqueles autores, pois estes compositores europeus trabalharam com a idéia de texturas densas e rarefeitas, baseadas na aplicação de intervalos que partem de uníssonos e caminham verticalmente, na maioria das vezes em intervalos de segundas menores e maiores, como podemos perceber nas obras abaixo:

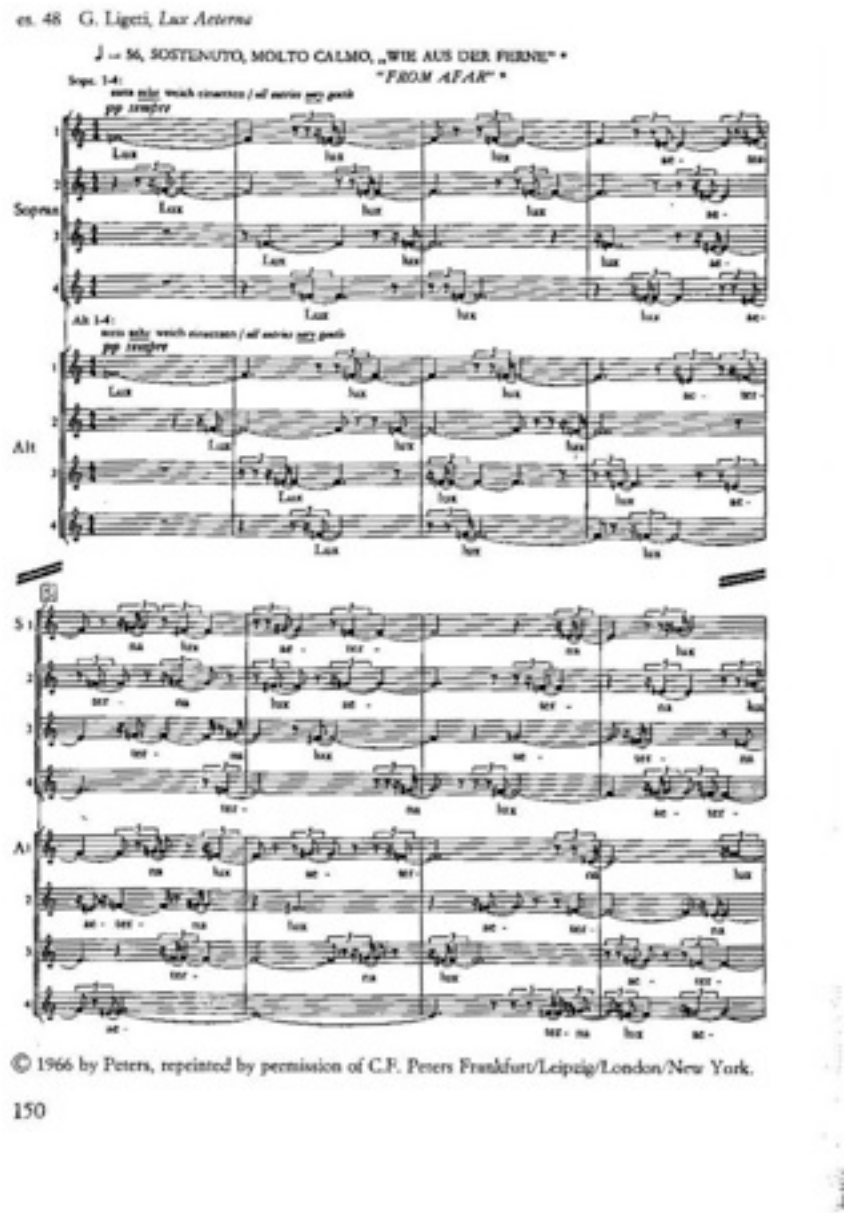
"*Ein Gespenst geht um in der Welt",* do italiano L. Nono (CAPPELLI, F; TOSTO, I. M.;1993, p. 149),(figura 6):

Figura 6



A repetição e a reiteração de pequenos motivos melódicos e rítmicos com entradas em imitação também estão presentes, enquanto impulso criativo, no segundo exemplo, extraído da obra de G.Ligeti, “*Lux Aeterna”* (CAPPELLI, F; TOSTO, I. M.;1993, p. 150),(figura 7):

Figura 7



Esta obra coral de G. Mendes é um desafio instigante para qualquer coral, seja ele amador ou profissional, mas infelizmente as dificuldades apresentadas tornam ainda hoje sua exeqüibilidade distante das possibilidades da maioria dos coros amadores. É de fato uma obra de difícil execução para um coro amador que

não tiver boa leitura, técnica vocal apurada e uma boa percepção musical para o controle da afinação dos intervalos.

No entanto, é um exemplo de investigação de novas linguagens, onde o compositor explora a sonoridade de fonemas, introduz e re-processa melodias neofolclóricas, curiosamente usando o padrão da Indústria da Cultura em que este tipo de melodia aparece cantada pelos intérpretes sempre em sextas e terças. Utiliza também a reiteração melódica, formação de pirâmides de intervalos e, principalmente, dialoga com o texto, tratando-o como *corpo sonoro*[15]*,* reforçando-o e reiterando alguns significados (ex: palavra "tensão" em intervalos de segundas, formando um cluster; pausas referindo-se ao "sem som", entre outros).

O distanciamento do preparo vocal e musical dos nossos coros amadores, talvez em função de questões culturais e educacionais, inviabiliza a realização desta obra pela maioria dos nossos grupos amadores, cujo repertório se restringe ao âmbito do "possível", e não do "ideal".

CANÇÃO DE BARCO

Ricardo Tacuchian

Poesia de Mário Quintana

Esta obra foi escrita especialmente por encomenda do INM/Funarte em 1978, baseada na poesia de Mario Quintana "Canção do barco e de olvido" e editada em 1982.

É uma peça modal na forma rondó de cinco partes (ABA'CA''), onde A apresenta uma textura homófona, B uma polifonia de timbres e C uma melodia acompanhada. Utiliza a técnica de harmonização modal na parte A, trabalhando com os modos eólio com o eixo em ré e lócrio com o eixo em fá. Na parte B explora a

---

[15] O termo corpo sonoro é usado por Pierre Boulez quando o texto de uma determinada melodia é usado para experimentação de sonoridade, referindo-se a "um fonema puro, ao leque das possibilidades do corpo sonoro que nos fornecem tanto sons quanto ruídos".*(*BOULEZ,1995,p.61)

técnica de empilhamento intervalar, no sentido do agudo para o grave (de cima para baixo), priorizando o uso de quartas justas e aumentadas, o que sugere a harmonia quartal.

Tabela 8 - Análise da obra coral *Canção de Barco*

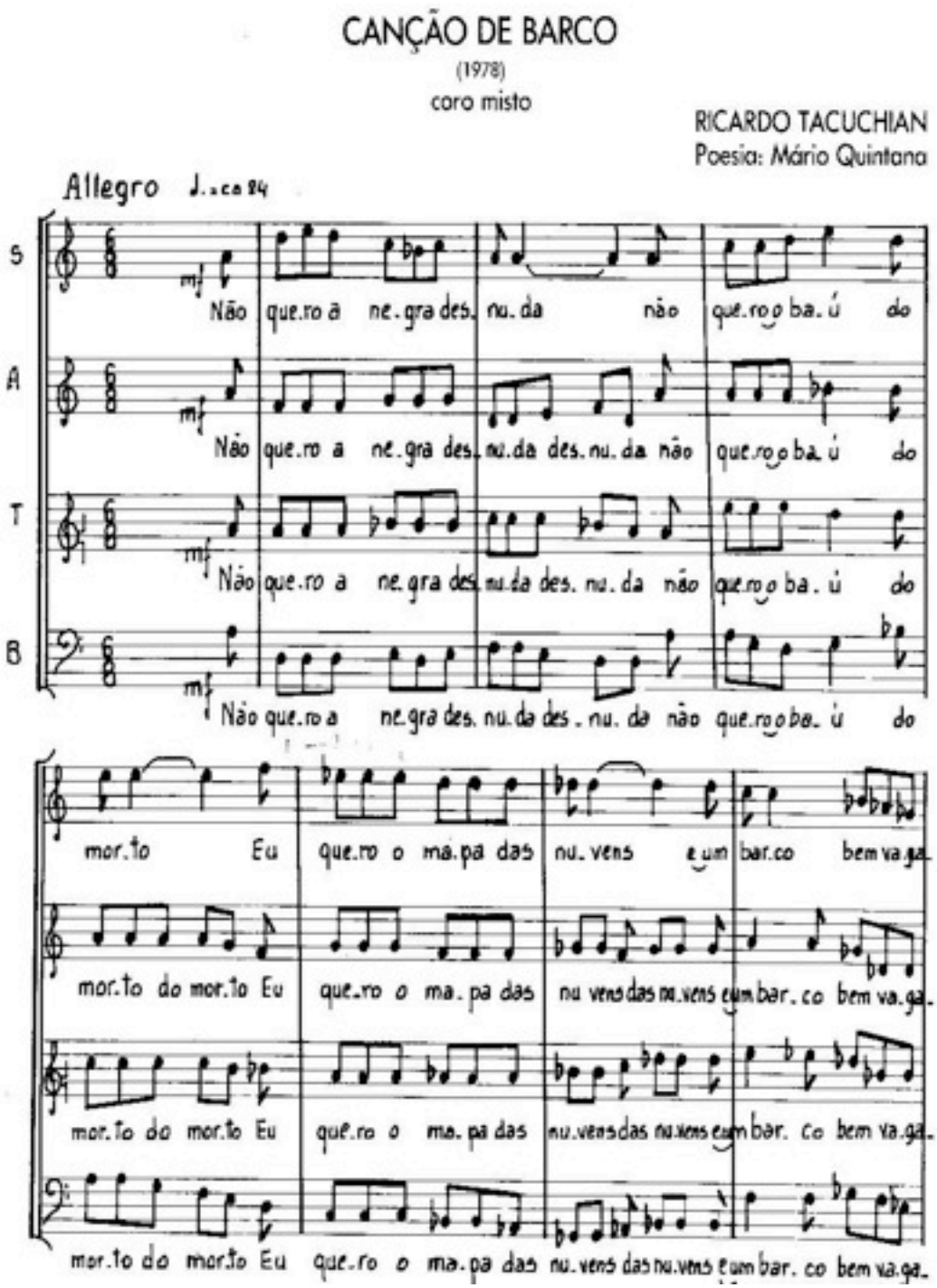
Obra: CANÇÃO DE BARCO Tonalidade: Fórmula de compasso: 6/8 e 2/4 Andamento: Allegro/ Moderato	Compositor: RICARDO TACUCHIAN Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1982	Poesia: MARIO QUINTANA

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase 1 Sentença Exposição Repetição Fragmentação Cadência	01-10 01-02 03-04 05-09..... 09-10	Modo eólio com eixo em Ré Modo frígio com eixo em Fá	Textura homorrítmica com melodia acompanhada. A transição modal é realizada por cromatismo com a alteração do 2° e 5° graus do modo eólio, e deslizamento de semitom do eixo Ré para Ré bemol, tornando-o o 6° grau do modo frígio em Fá. Manutenção de algumas notas alteradas remanescentes do modo anterior.
B	Frase 2 Sentença Exposição Repetição Fragmentação Cadência	11-37 11-17 18-22 23-34 35-37	Harmonia quartal (empilhamen-to do intervalo de 4° justa e aumentada)	Polifonia de timbres com entradas em stretto e fragmentação de palavras. Homofonia nos cinco últimos compassos.

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A’	Frase 3 Sentença Exposição Repetição Fragmentação Cadência	38-47 38-39 40-41 42-46..... 46-47	Modo eólio com eixo em Ré Modo frígio com eixo em Fá	Textura homorrítmica com melodia acompanhada. Similar ao A.
C	Frase 4 Período Contrastante Antecedente Conseqüente Frase 5 Período Contrastante Antecedente Conseqüente	48-54 48-51 52-54 55-60 55-57 58-60	Harmonia com empilhamento de intervalos, entre eles a quarta aumentada	Homofonia com melodia acompanhada utilizando acordes similares a parte (B). O tema no soprano trabalha melodicamente as notas dos acordes que o acompanham, e caminha para o acorde que inicia a parte A do rondó.
A’’ (Coda)	Frase 6 Sentença Exposição Repetição Fragmentação Cadência	61-72 61-62 63-64 65-71..... 71-72	Modo eólio com eixo em Ré Modo frígio com eixo em Fá	Textura homorrítmica com melodia acompanhada. Similar ao). Cadência finalizando em Fá Maior.

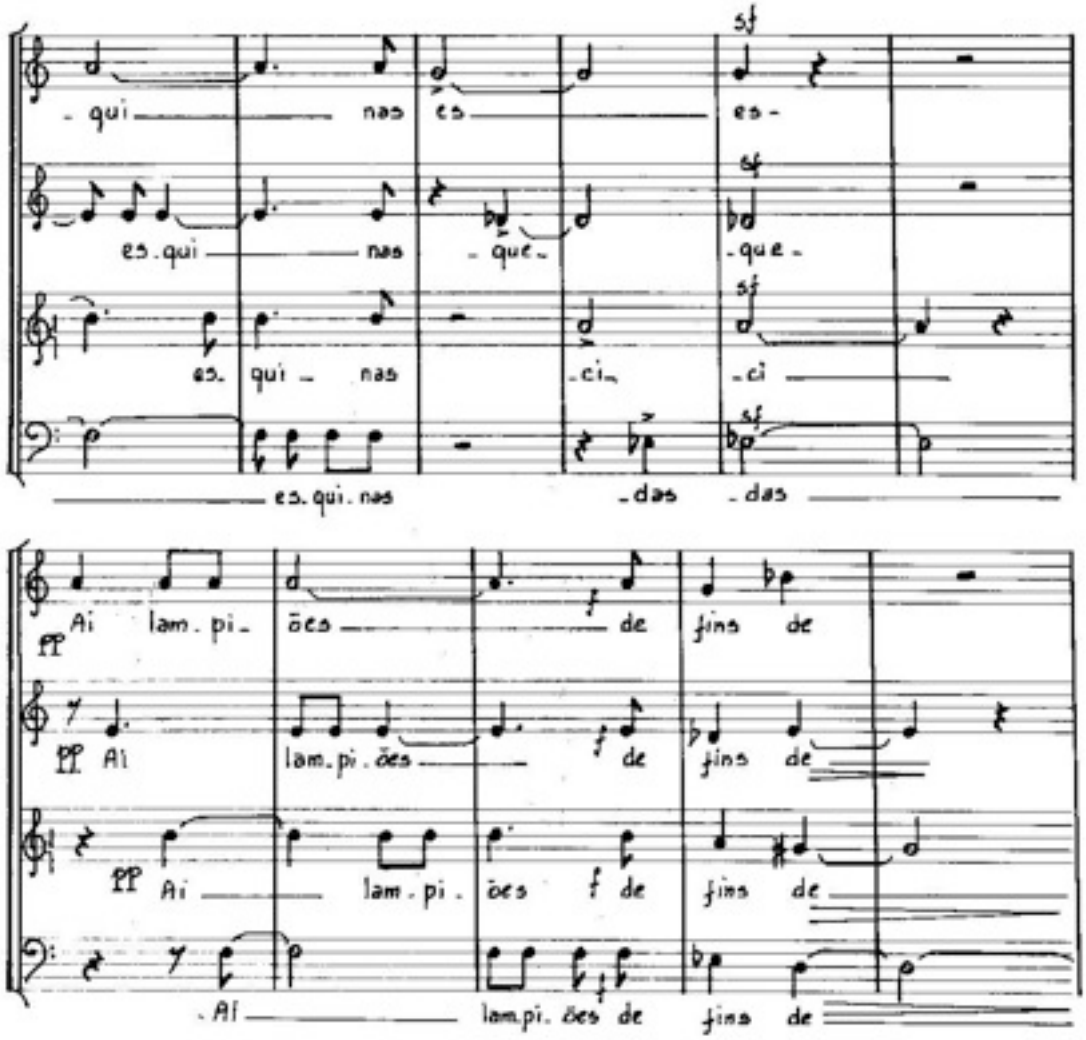
Segue abaixo um recorte do uso da homofonia no tema de A (figura 8):

Figura 8



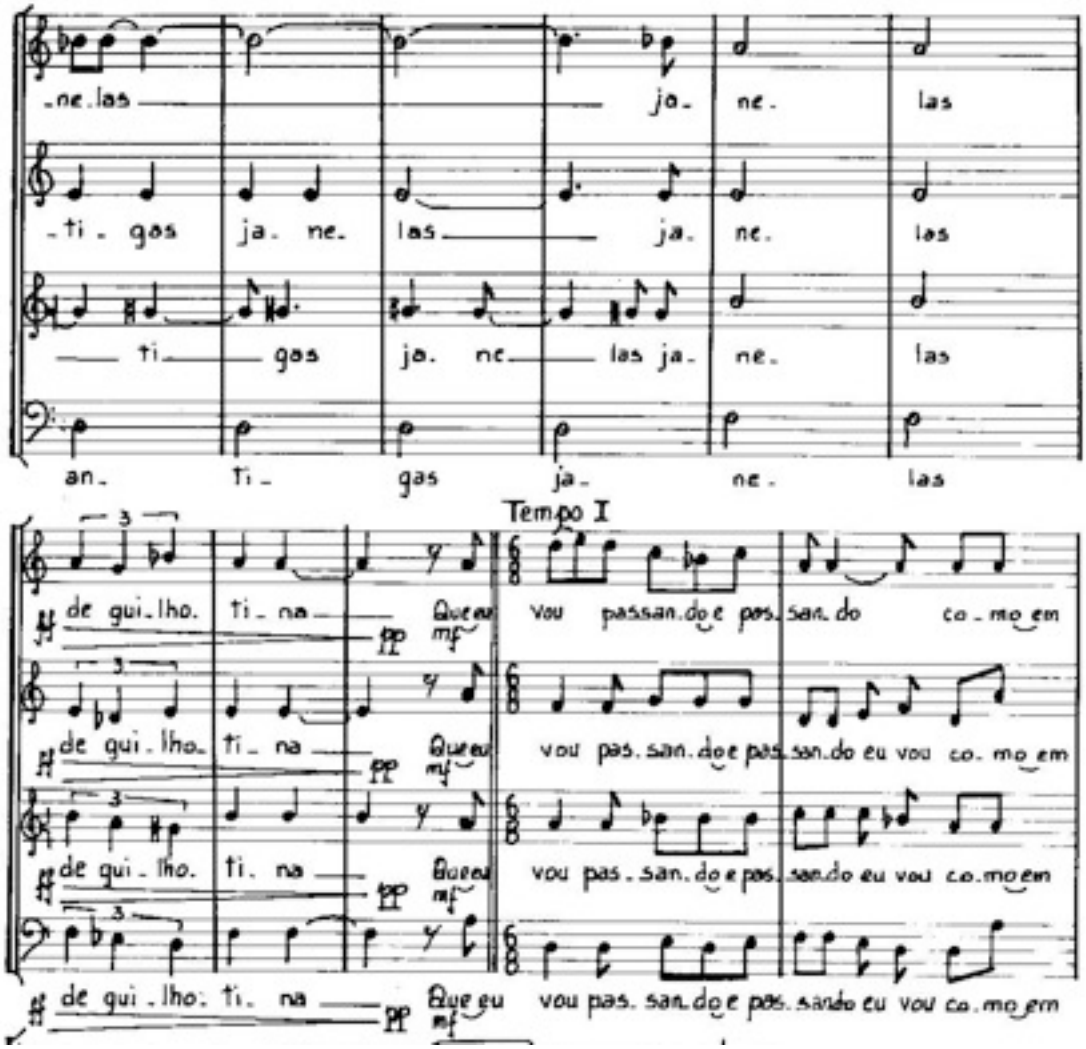
O stretto na parte B utiliza apenas três acordes: [Fá Si Mi Lá], [Mib Lá Réb Sol], [Ré Sol# Réb Sib] (figura 9):

Figura 9



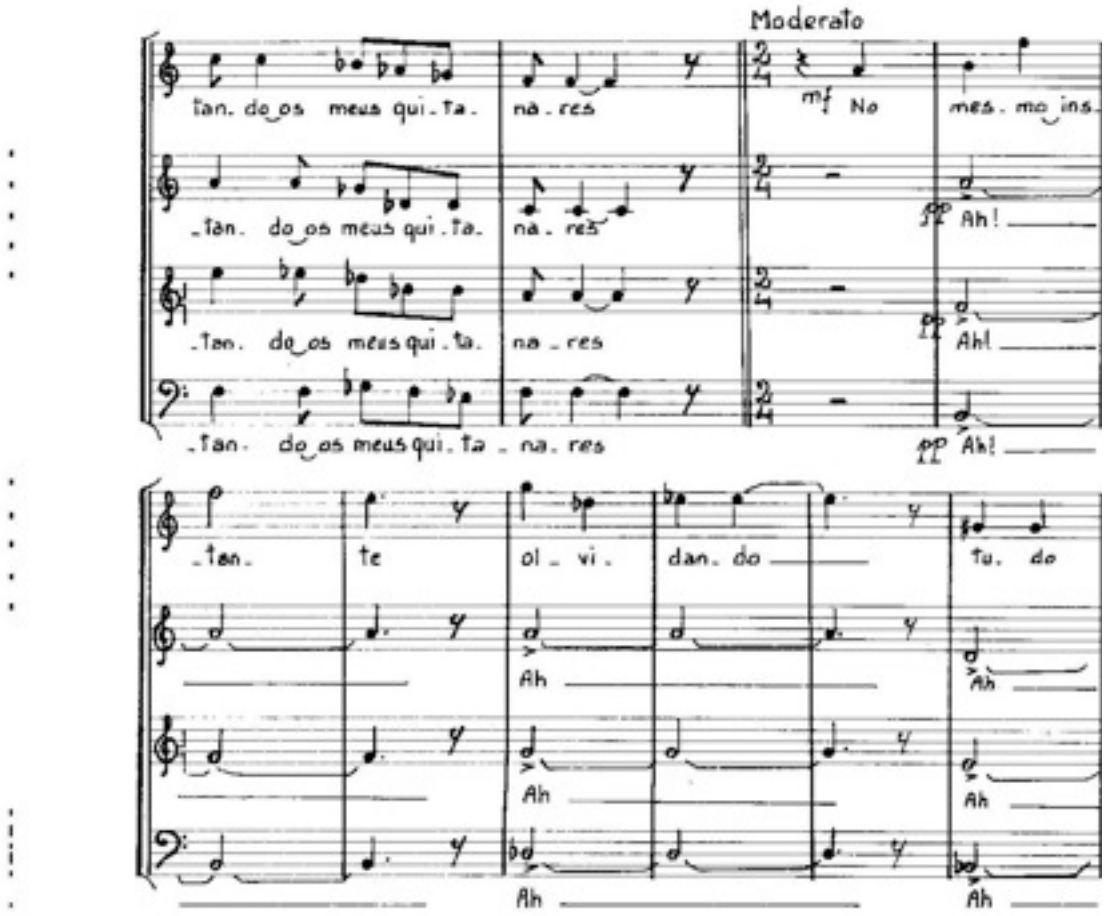
A sonoridade tensa do trítono nos acordes que se formam na parte B contrasta com o tema modal, em intervalos de sextas, da parte A (figura 10):

Figura 10



A parte C constitui-se de uma melodia acompanhada, também em 2/4, com o tema no naipe do soprano, acompanhada pelos outros naipes com acordes em notas longas com a vogal “a”, que se encadeiam utilizando os mesmo acordes de trítonos da parte B (figura 11):

Figura 11



O andamento oscila a cada seção, e A é sempre um pouco mais animado que B e C.

O intervalo de trítono é o motivo que estrutura os acordes nas partes B e C, assim como o tema, criando uma indefinição modal com sensação de expectativa e angústia.

É uma obra com tessitura cômoda e melodias com intervalos previsíveis e estrutura rítmica simples, podendo-se considerá-la de dificuldade moderada e exeqüível por coros amadores.

PASSOS DA PAIXÃO

Willy Corrêa de Oliveira

Poema de Affonso Ávila

Composta em 1978 por encomenda da Funarte, Oliveira apropria-se, nesta obra, de um fragmento do *Moteto dos passos,* como também incorpora o recitativo *Miserere,* ambos de Manoel Dias de Oliveira, associando estes fragmentos melódicos ao texto de Affonso Ávila, juntamente com uma moldura de ornamentos barrocos, a que ele denomina de "figuração de um trabalho de talha musical (infindáveis curvas barrocas) e como eixos de variação sobre os fragmentos citados" (OLIVEIRA, 1982, p.3 - partitura). Incorpora à execução musical elementos visuais através da exibição de cartazes, faixas ou projeção de slides, para indicação de cada "passo", à maneira dos poemas do século XVIII. Por vezes, substitui o canto pela locução, como uma reza, como também inclui a entoação eclesiástica, até chegar à representação teatral. Recria, a sua maneira, uma aura mineira e barroca, cuja "direcionalidade do poema traduz-se pelo esvaimento da citação do fragmento do Moteto dos Passos pela incorporação do recitativo Miserere", ambos de Manoel Dias de Oliveira (OLIVEIRA, 1982, p.3 - partitura). O canto solista que emoldura a peça remete-se a ornamentação barroca, priorizando o excesso de notas, chegando a um gesto melódico dodecafônico

O compositor trabalha no início com harmonia tonal, que está na tonalidade de La' menor. No compasso 32 aparece a tonalidade de Si menor, e no final repete-se o primeiro fragmento. Todos estes fragmentos tonais são recortes da obra de Manoel Dias de Oliveira. Emoldurando estes fragmentos na parte A e em toda parte B ele utiliza uma textura de microtons, formando blocos sonoros similares a *clusters* com movimentos paralelos, que por vezes se contrapõem a blocos estáticos, criando contrastes de densidades, ora rarefeitas, ora compactas. Neste caso, não podemos

analisar a obra usando a teoria da harmonia tradicional, pois o compositor faz uso de uma técnica singular de combinação sonora.

Tabela 9 -Análise da obra coral *Passos da Paixão*

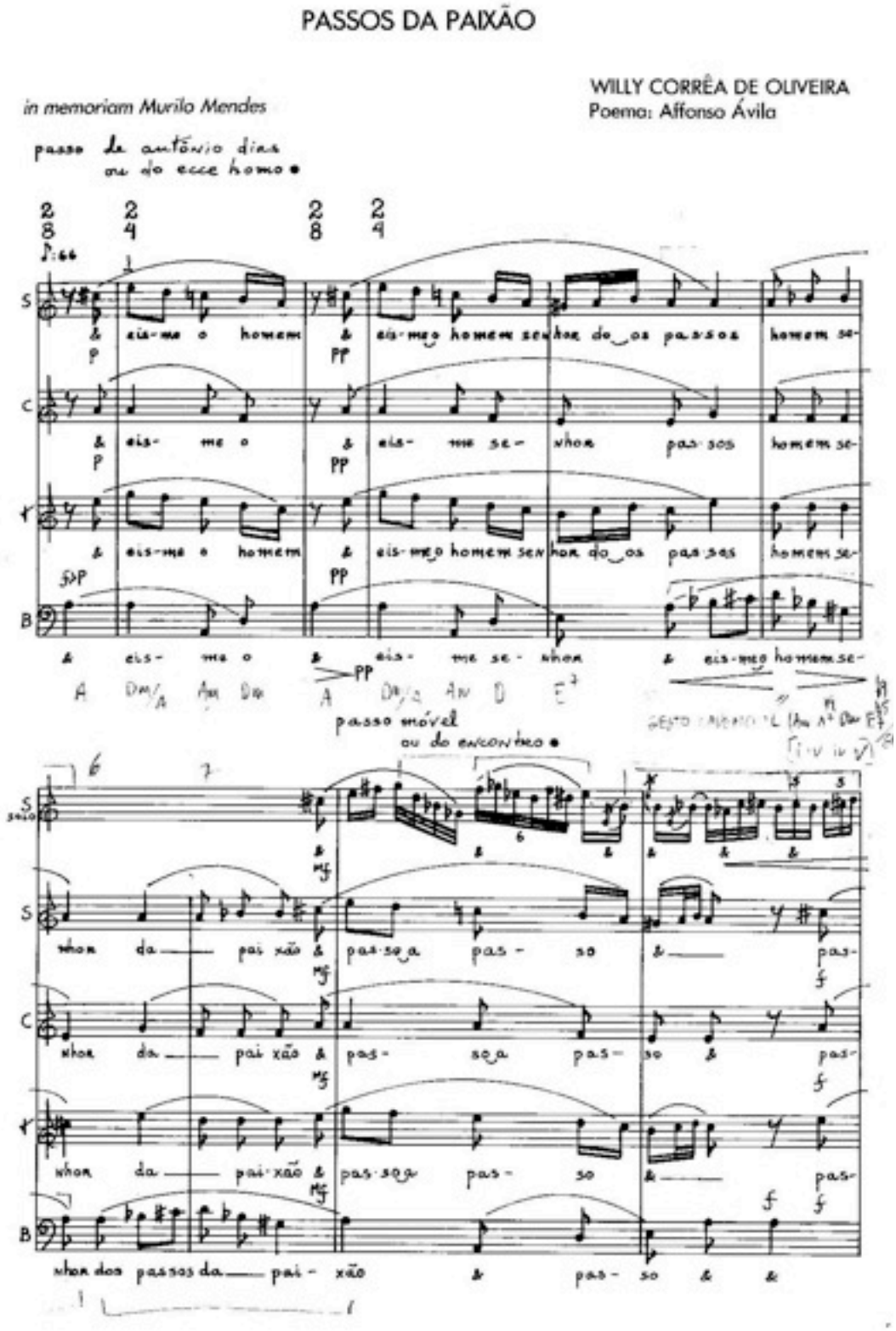
Obra: PASSOS DA PAIXÃO Tonalidade: no eixo de Lá menor, Si menor e Ré Maior Fórmula de compasso: 2/4 e 2/8 Andamento: colcheia = 66 Semínima = 84	Compositor: WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1982	Texto: AFFONSO ÁVILA

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase a Período Paralelo Antecedente Consequente Frase a' Período Paralelo Antecedente Consequente Frase a'' Período Paralelo Antecedente Consequente Frase a''' Período Paralelo Antecedente Consequente	01-15 01-07 08-15 15-19 15-17 17-19 20-23 20-21 21-23 23-31 23-27 28-31	Lá menor	Polifonia que se transforma progressivamente em heterofonia. Solo de soprano com linha melódica com gesto dodecafônico – sugere a ornamentação barroca. Textura polifônica de notas definidas em "fade out" (saída progressiva das vozes), contraposta a uma textura polifônica de efeitos em "fade in" (entrada e agregamento progressivo de vozes).

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
B	Quadro A Estrutura c Quadro B Estrutura c’ Recitativo Frase b1 Sentença Frase b2 Período contrastante Quadro C Estrutura d Quadro D Estrutura c’’ Quadro E Estrutura d’ Estrutura a’	33 34 primeira metade de 32 segunda metade de 32 35 36 37 38	Atonal Si menor Atonal Lá menor	Textura sem altura definida, trabalhando timbres e efeitos vocais, com sugestão de duração em segundos. Sobreposição, a partir do quadro B, do recitativo de Manoel Dias com solo de contralto. Similar a textura anterior, com sobreposição de eventos com fala ao microfone e solos de outros trechos da obra. Retorno ao moteto inicial, sem texto, com sobreposição de eventos falados em entoação eclesiástica.

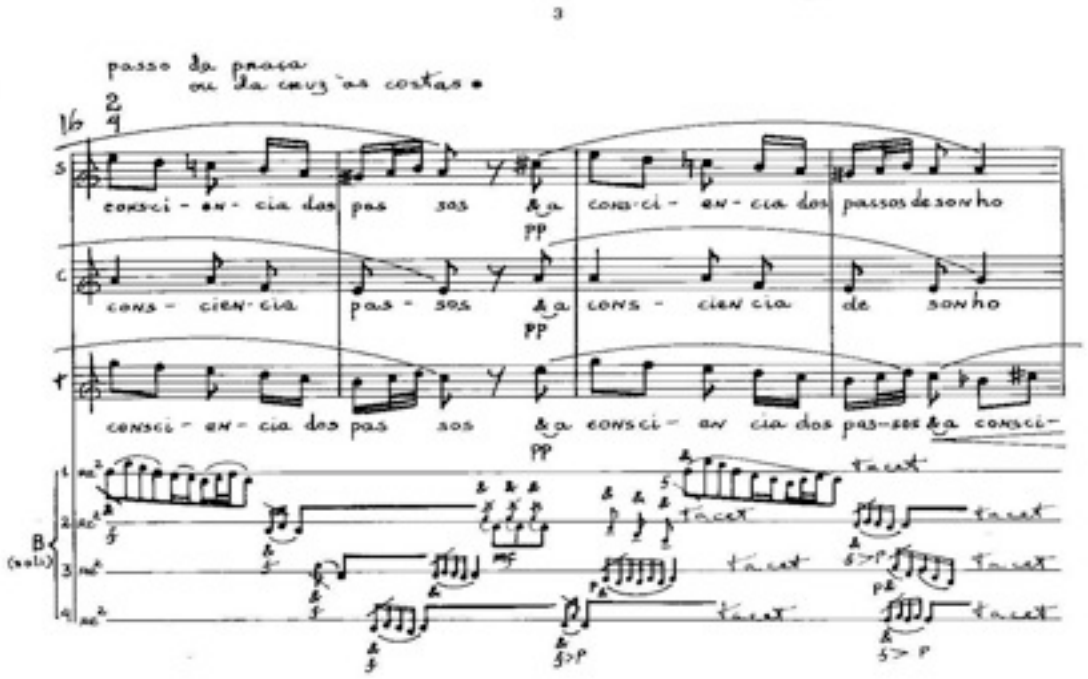
A partir do sétimo compasso, em que o compositor trabalha com o fragmento do moteto de Manoel Dias com o texto de Affonso Ávila, o soprano solo inicia uma linha melódica com um gesto dodecafônico de difícil execução, que faz uma ode a ornamentação barroca, por estar repleta de mordentes, trinados, apojaturas, que tangenciam harmonicamente a peça, trabalhando com a vogal “e”, de difícil afinação, principalmente no agudo (figura 12):

Figura 12


PASSOS DA PAIXÃO
WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA
Poema: Affonso Ávila
in memoriam Murilo Mendes
passo de antônio dias
ou do ecce homo
passo móvel
ou do encontro

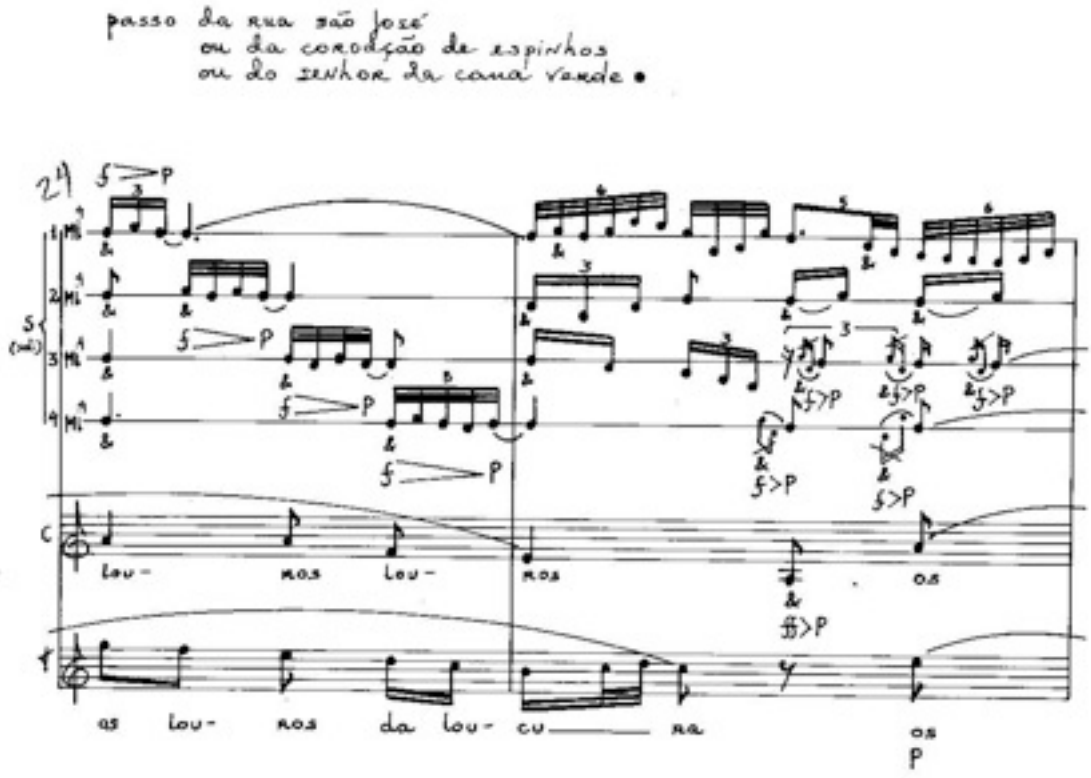
No compasso 16, o compositor transfere a linha dos ornamentos para o naipe dos baixos (com divisi a 4), realizado com aproximações microtonais, enquanto os outros naipes trabalham com a frase final do fragmento do Moteto, que tem um gesto cadencial (figura 13):

Figura 13



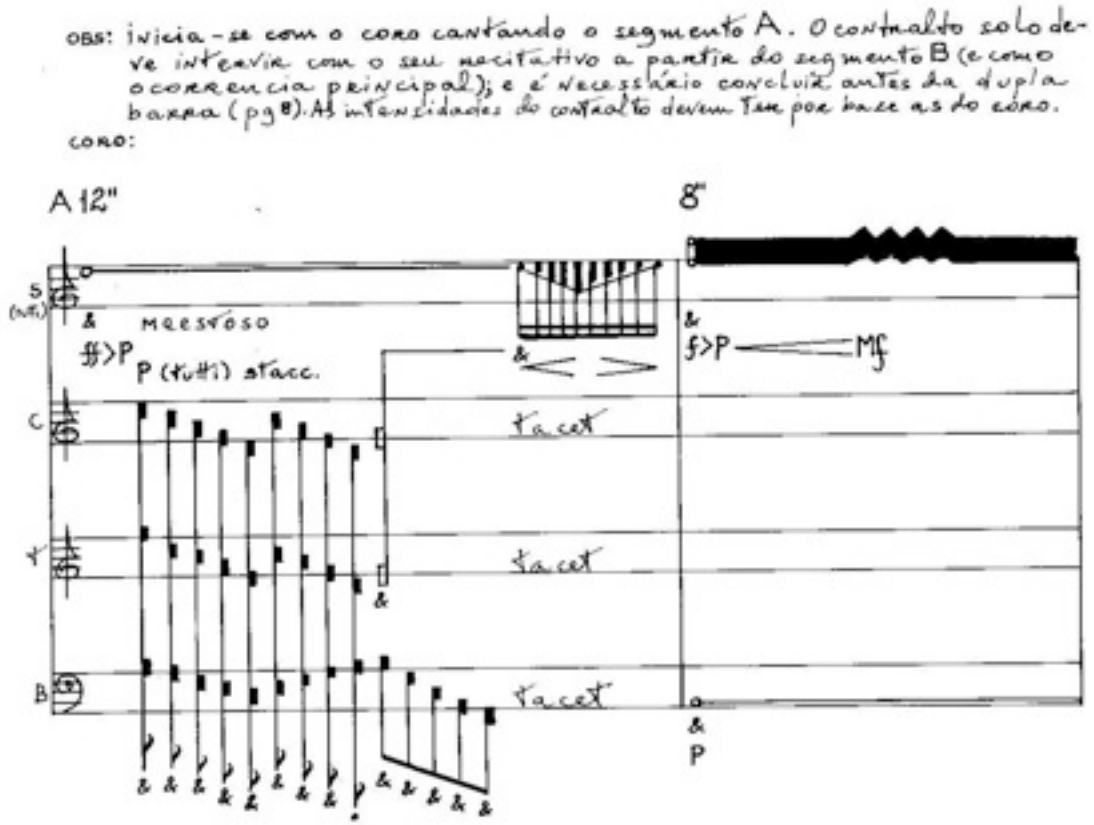
Esta linha de ornamentos retorna ao naipe do soprano no compasso 24, agora em divisi e na mesma estrutura microtonal trabalhada nos baixos, permanecendo o fragmento do moteto apenas nos naipes de contralto e tenor (figura 14):

Figura 14



O esvaziamento atinge seu ápice no compasso 32, quando o coro abandona o moteto e realiza uma massa sonora, compacta, de *clusters* entre contraltos, tenores e baixos, a que ele denominou de “segmento A”, onde o naipe dos sopranos mantém-se em freqüência aguda e sem movimento, com um gesto de ornamentação no final do segmento (figura 15):

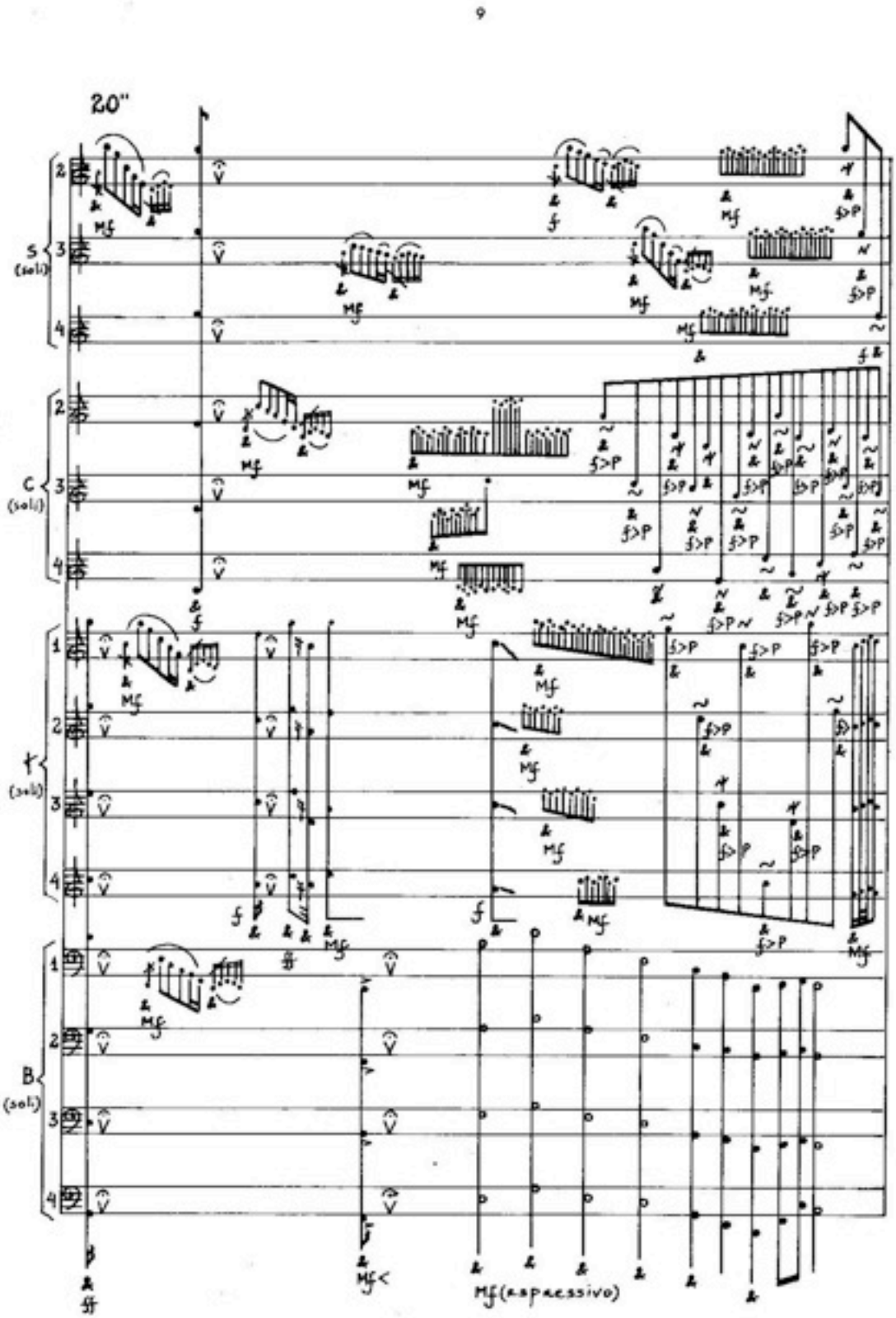
Figura 15



No compasso 34, inverte a direcionalidade melódica do “segmento A”, a que nomeará de “segmento B”, composto de linhas ornamentadas e microtonais nos naipes do soprano e contralto, e sobrepondo-se a isto, insere como ocorrência principal o recitativo da obra “Miserere”, do mesmo Manoel Dias, realizado por um contralto solo.

Após o final do recitativo, vários fragmentos são justapostos, como os trechos da melodia ornamentada do solo do soprano, o recitativo do contralto, a locução ao microfone de um baixo e um cluster de ornamentos realizado por todo o coro (figura 16):

Figura 16


9
20"
S
(soli)
C
(soli)
T
(soli)
B
(soli)
mf(espressivo)

Na parte final, o compositor cria um caráter responsorial entre voz masculina e coro, com leitura canônica (entoação eclesiástica), e durante esta leitura um quarteto canta o fragmento do moteto, agora apenas com a vogal “e”.

Podemos considerar esta obra como um Binário recorrente (A B), que inicia e finaliza com o mesmo fragmento, alterando-se apenas o texto. A parte B corresponde à sobreposição de ornamentos e *clusters* microtonais à parte A. Com o decorrer do desenvolvimento, a parte A é assimilada por estas melodias, até restar apenas o recitativo do “Miserere” no contralto solo, que acontece na região da proporção áurea da obra. A partir daí, retoma-se o preenchimento realizado pelos ornamentos microtonais, para que estes se sobreponham novamente ao fragmento do Manoel Dias, inserindo-se a locução responsorial com entonação eclesiática. Cria-se então uma massa sonora, ruidosa e densa, para no final, surgir como uma lembrança a parte A, executada por apenas um quarteto. O compositor não especifica como realizar o término da obra, deixando ao diretor do coro a liberdade de balancear o peso das estruturas propostas.

A grafia, que se diferencia da notação convencional, e os *clusters* microtonais cantados em movimentos paralelos, são as dificuldades iniciais e cruciais que o coro encontra ao realizar esta obra; a sustentação de micro-intervalos requer, além de um bom preparo vocal, uma audição interna apurada e a consciência musical do processo, o que não é comum encontrar nos cantores de coros amadores. A escrita desta obra, de caráter instrumental, exige do cantor manter uma continuidade sonora incomum, além do solfejo de linhas melódicas complexas em termos intervalares. Acrescenta-se a isto, a inserção de elementos cenográficos e teatrais que marcam a passagem dos “passos”. Estas particularidades talvez tenham impossibilitado a inclusão desta obra no repertório dos coros amadores, a quem se destinava a encomenda da Funarte.

AVE MARIA

Claudio Santoro

Esta obra foi composta em 1978 como encomenda da Funarte e editada em 1980, dentro do projeto de criação de repertório coral direcionado a coros amadores.

A forma da peça é Binária simples e por trabalhar com técnicas composicionais contemporâneas não é possível aplicar a análise fraseológica tradicional.

Santoro explorou a fragmentação da melodia entre as vozes gerando um colorido de timbres, aliada a técnica medieval conhecida como "hoqueto"[16]. Neste sentido, optamos pela análise textural de cada parte para viabilizar uma visão fraseológica, sob a ótica das técnicas contemporâneas. As linhas melódicas são parte de uma textura que engloba todas as vozes e esta se transforma conforme as entradas e o sentido do texto.

As progressões são feitas por cromatismo e por notas que se mantêm, como um contraponto de quarta espécie.

Harmonicamente Santoro utilizou empilhamento de intervalos da série harmônica, de terças, clusters espaçados entre as vozes, alternância entre acordes e oitavas, e harmonização quartal.

Tabela 10 - Análise da obra coral *Ave Maria*

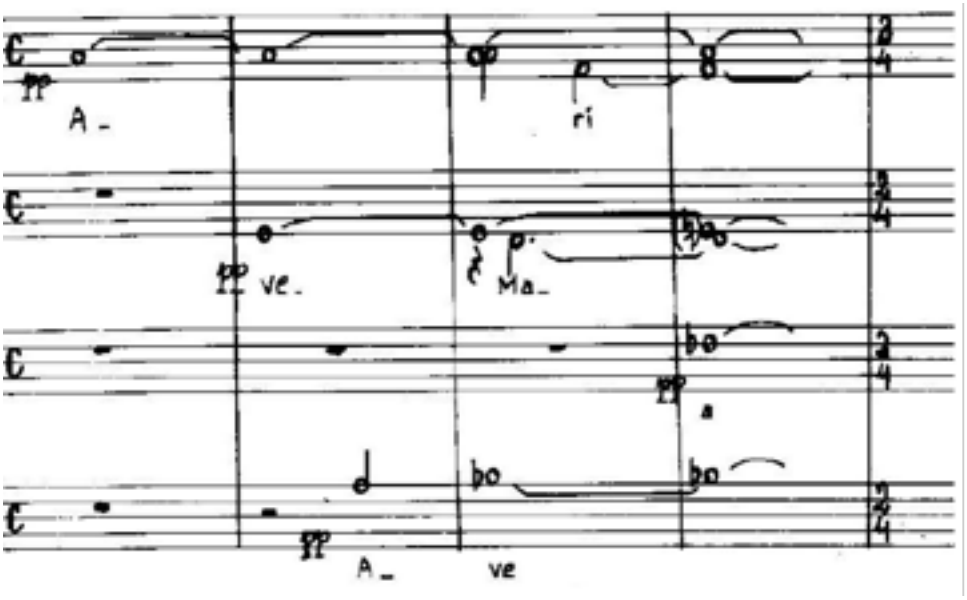
Obra: AVE MARIA Tonalidade: atonal Fórmula de compasso: 4/4 Andamento: Lento	Compositor: CLAUDIO SANTORO Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1980	Texto da oração Ave Maria em português

[16] Hoqueto é "um termo medieval para uma técnica de contraponto dos séculos XIII e XIV, que manipula a pausa como valor mensurado e preciso. Isto ocorre em uma voz ou, de forma mais comum, em duas ou mais vozes, e apresenta um encadeamento de som e silêncio de acordo com um escalonamento de pausas, em um dispositivo articuldo de 'para-e-seguir" alternados. (Grove,F.Ll. Harrison).

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Estrutura (a)	01-26	Atonal com empilhamento de intervalos da série harmônica, terças,quartas e clusters.	Textura polifônica com hoquetos marcando as entradas das vozes, resultando em uma fragmentação melódica nos vários timbres, formando pirâmides do agudo para o grave e vice-versa.
B	Estrutura (b)	27-30	Formação de tríades maiores e intervalos de terça maior. Empilhamento de quartas justas e terças menores.	Polifonia de timbres com entradas e hoquetos nas vozes. Polifonia entre alturas definidas nos acordes em paralelismo e indefinidas, com o texto falado.
Coda	Fragmento de (a)	68-73	Uso de segundas e terças desdobrando-se em um acorde Maior com várias tensões disponíveis, como por exemplo sexta, sétima e nona do acorde.	Pequena imitação entre as vozes femininas e masculinas, produzindo uma melodia fragmentada nos vários timbres, finalizando em um acorde de Dó Maior que aglomera todas as tensões disponíveis, dentro da função de tônica.

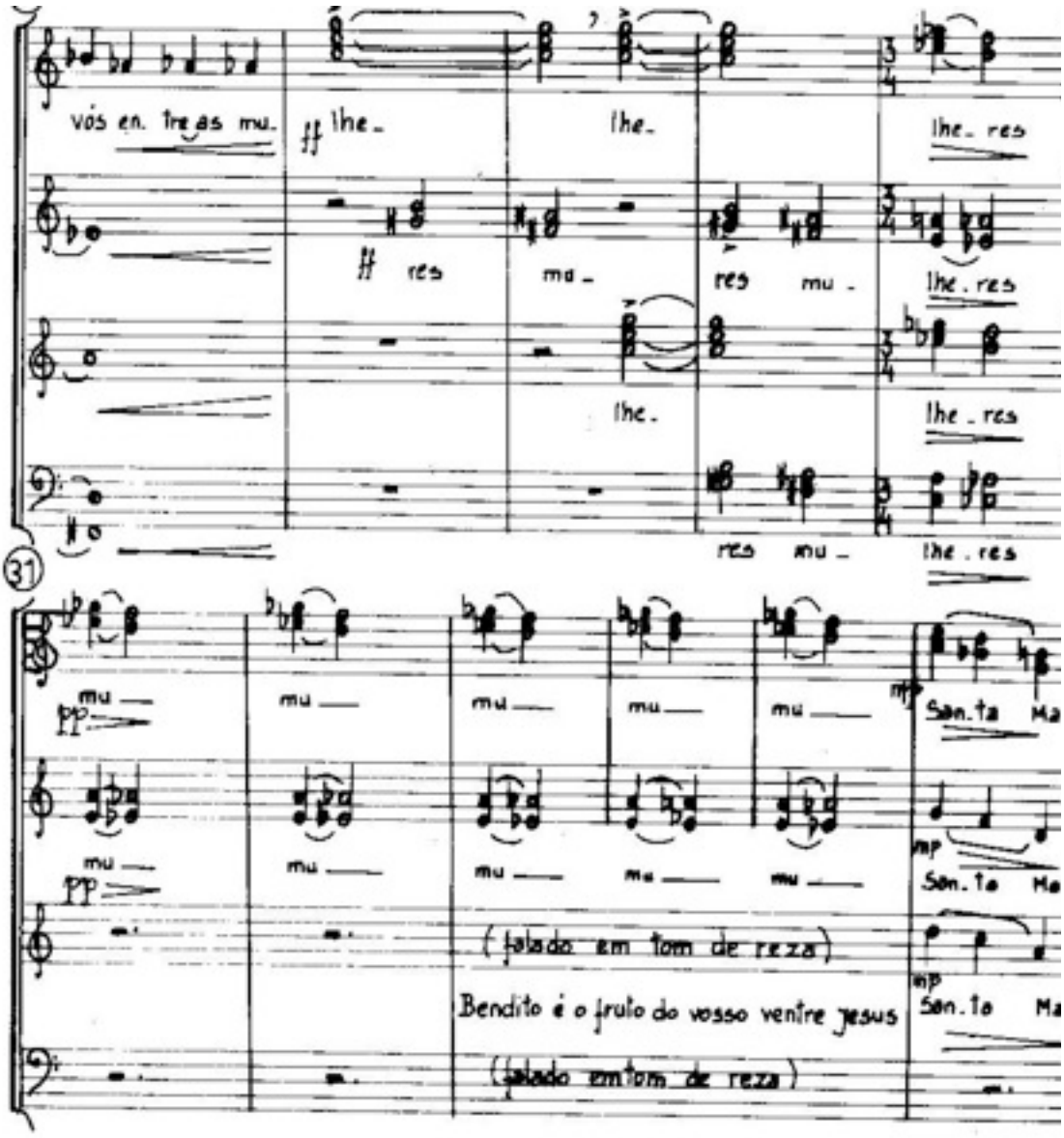
O tratamento que Santoro aplica as vozes reflete a busca de uma sonoridade com variados timbres, estruturados polifônica e homofonicamente, exigindo, do ponto de vista da execução, um caráter de precisão instrumental (figura 17):

Figura 17



A utilização de hoquetos também é um fator que requer virtuosismo na emissão vocal para uma performance adequada, assim como as formações acordais, com intervalos fora do contexto tonal, que apresentam dificuldades ao coro para sua afinação e controle (figura 18):

Figura 18



Embora seja uma obra muito interessante sob vários aspectos, torna-se de difícil execução para a maioria dos corais amadores brasileiros.

CANTO / CIRANDA (AO) CHÃO

Aylton Escobar

Esta obra foi composta em 1978 no Rio de Janeiro, também para o projeto da FUNARTE. O compositor trabalhou o texto de Ilka Brunhilde Laurito com a idéia do cantochão dialogando com cantigas de roda do folclore infantil brasileiro, dentro do caráter de um “moteto medieval”, como ele mesmo denominou, inclusive com exigências na interpretação vocal, como o canto sem vibrato, para aproximar-se ainda mais ao canto gregoriano.

Para emoldurar o cantochão, criou uma pirâmide sonora de clusters em semitons, com portamentos em movimentos paralelos e contrários nos finais das frases, inserindo também canções infantis assobiadas e cantaroladas. Para formar estas texturas vocais, subdividiu os naipes: divisão a três vozes nos sopranos e contraltos, e divisão a duas vozes nos tenores e baixos.

A grafia utilizada pelo compositor sugere uma idéia musical, deixando livre ao regente e seu coro algumas escolhas de freqüências e melodias.

Quanto a forma observamos a seguinte estrutura:

A - B - A’ -B’ -A” -C - Codetta.

Tabela 11 - Análise da obra coral Canto/Ciranda (ao) Chão

Obra: CANTO/CIRANDA (AO) CHÃO Tonalidade: atonal Fórmula de compasso: livre/ 3/4, 4/4. Andamento:livre/ semínima=162,160,138	Compositor: AYLTON ESCOBAR Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1981	Poema: ILKA BRUNHILDE

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase 1 Intenção de pergunta(sem estrutura tradicional de frasel)	01-02	cluster nas vozes femininas/ cluster com harmonia de quintas nas vozes masculinas	Textura polifônica, começando sempre com um fugatto e com ritmo livre.
B	Frase 2 Intenção de resposta a A	05-14	cluster no modo lócrio com eixo em fá e harmonia de quintas.	Textura homofônica, com o ritmo bem delimitado (homorrítmicos), características do moteto medieval.
A'	Similar a A	16-17	Inversão do cluster de A	Textura polifônica, começando sempre com um fugatto e com ritmo livre.
B'	Similar a B	20-31	Cromatismo que se dissolve em harmonia de quintas.	Textura homofônica e homorrítmica (características do moteto).
A''	Similar a A	33-34	Espelhamento do cluster de A.	Textura polifônica, começando sempre com um fugatto e com ritmo livre.
C	Período Paralelo transição/ comentário de A antecedente B transição/ comentário de A conseqüente B	35-55 35 35-40 42 44-48	modos jônico e mixolídio, com eixo em Ré e/ou Lá.	Textura heterofônica (linha melódica que se contrapõe às notas longas e jogo de pergunta e resposta entre a melodia e os comentários).

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
Codetta	Período paralelo de C	56	similar ao C	Textura homofônica, cujo acompanhamento é feito com notas longas.

É interessante notar que a parte C possui materiais mistos de A e B, podendo, juntamente com o trecho aqui chamado de Codetta, ser interpretado como uma grande Coda.

Ao observarmos a relação texto/música, percebermos que há a correspondência, quase onomatopaica, de significados do texto que são recriados pelos gestos musicais. Textualmente, B sugere ser uma resposta de A, portanto, podemos também entender que a música assim o seja, criando uma condição de pergunta e resposta musicais. Já em C temos uma utilização de fragmentos melódicos de A'' e B que posteriormente aparece como comentário entre o antecedente e o consequente desta parte, resultando em um Período Paralelo com as seguintes particularidades: transição/comentário (compasso 35; gesto que remete a A) – antecedente (compassos 35 – 40; novo material melódico, mas com características que remetem a B) – transição/comentário (compasso 42; gesto que remete a A) – conseqüente (compassos 44 – 48; novo material melódico, mas com características que remetem a B). A frase da Codetta consiste no mesmo Período Paralelo de C, porém transformado em um cantochão, ou seja, alterado ritmicamente, e com um acompanhamento de notas longas.

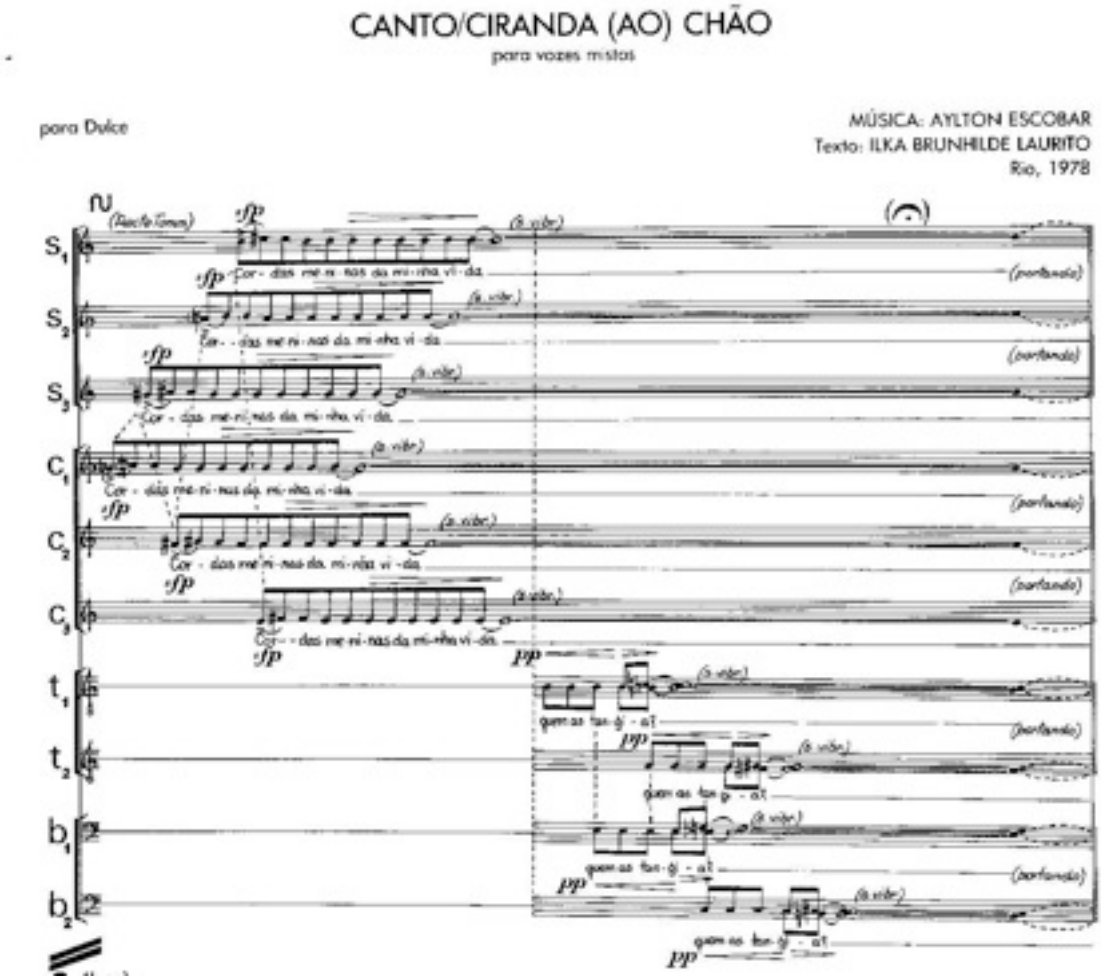
Harmonicamente temos em A uma configuração de cluster entre as vozes femininas : T – S (tom – semitom) no soprano e o mesmo gesto repetido pelos contraltos, porém de maneira espelhada, ou seja, S – T. Já as vozes masculinas utilizam uma harmonia de quintas, que se abre em um *cluster*. Todas as vozes se resolvem em oitava justa, que serve também de transição entre A e B. Em A' ocorre

exatamente o mesmo que em A, porém invertendo não só os intervalos, mas também as vozes (masculino x feminino). Em A'' temos um gesto muito próximo das outras duas partes A, porém, ocorre um espelhamento entre as vozes masculinas e femininas. O trecho de harmonia de quintas, que antes era executado apenas por quatro vozes, passou a ser harmonizado como um cluster cromático cantado por todas as vozes.

Em B temos uma escala lócria com eixo em Ré, que se transforma cromaticamente em harmonia de quintas (contemplando tanto quintas justas quanto diminutas, não respeitando o intervalo de quinta entre todas as vozes), que é reaproveitado como retransição para A, e que por sua vez, se dissolve em um efeito criado por assobios. Já em B' temos um início que por ser muito cromático não configura nenhum modo, mas que conserva o material de B. Porém, em outras vozes, a resolução desse cromatismo converte-se em harmonia de quintas, dissolvida novamente no efeito de assobios e fazendo a retransição com o mesmo acorde gerado por esta harmonia de quintas.

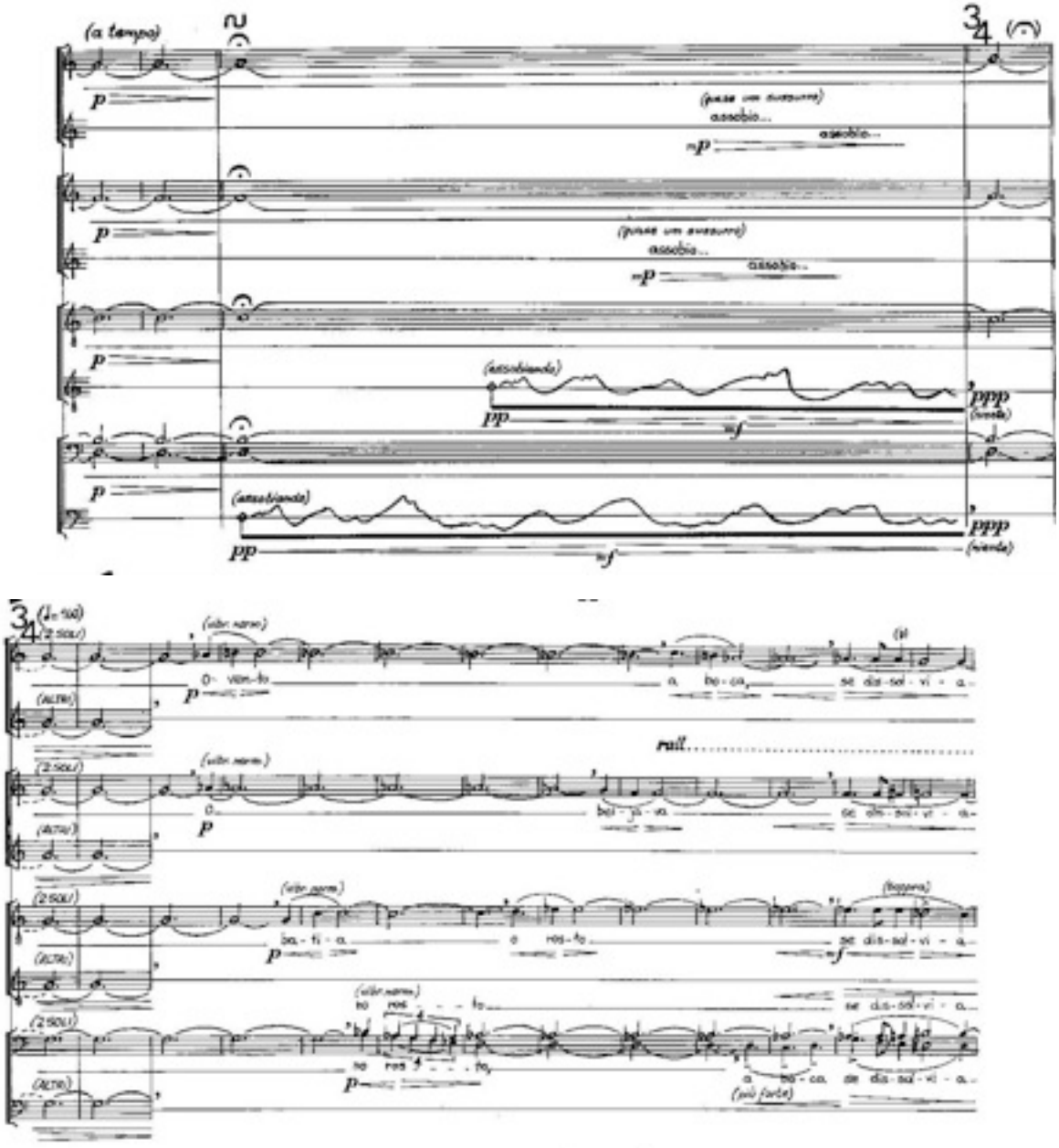
Em C temos o trecho todo articulado sobre a nota Ré que serve de eixo tanto para o modo jônico, quanto para o modo mixolídio. O que é interessante notar-se é que essa "hierarquização" pressuposta pela tomada da nota ré como eixo, anunciada especialmente pela melodia, é negada pela persistência no baixo da nota lá, gerando, assim, uma ambigüidade entre qual de fato seria o eixo do trecho, se ré ou lá. O mesmo se aplica para a Codetta. A seguir, o exemplo da pirâmide sonora que resulta em um cluster, no início da peça :

Figura 19



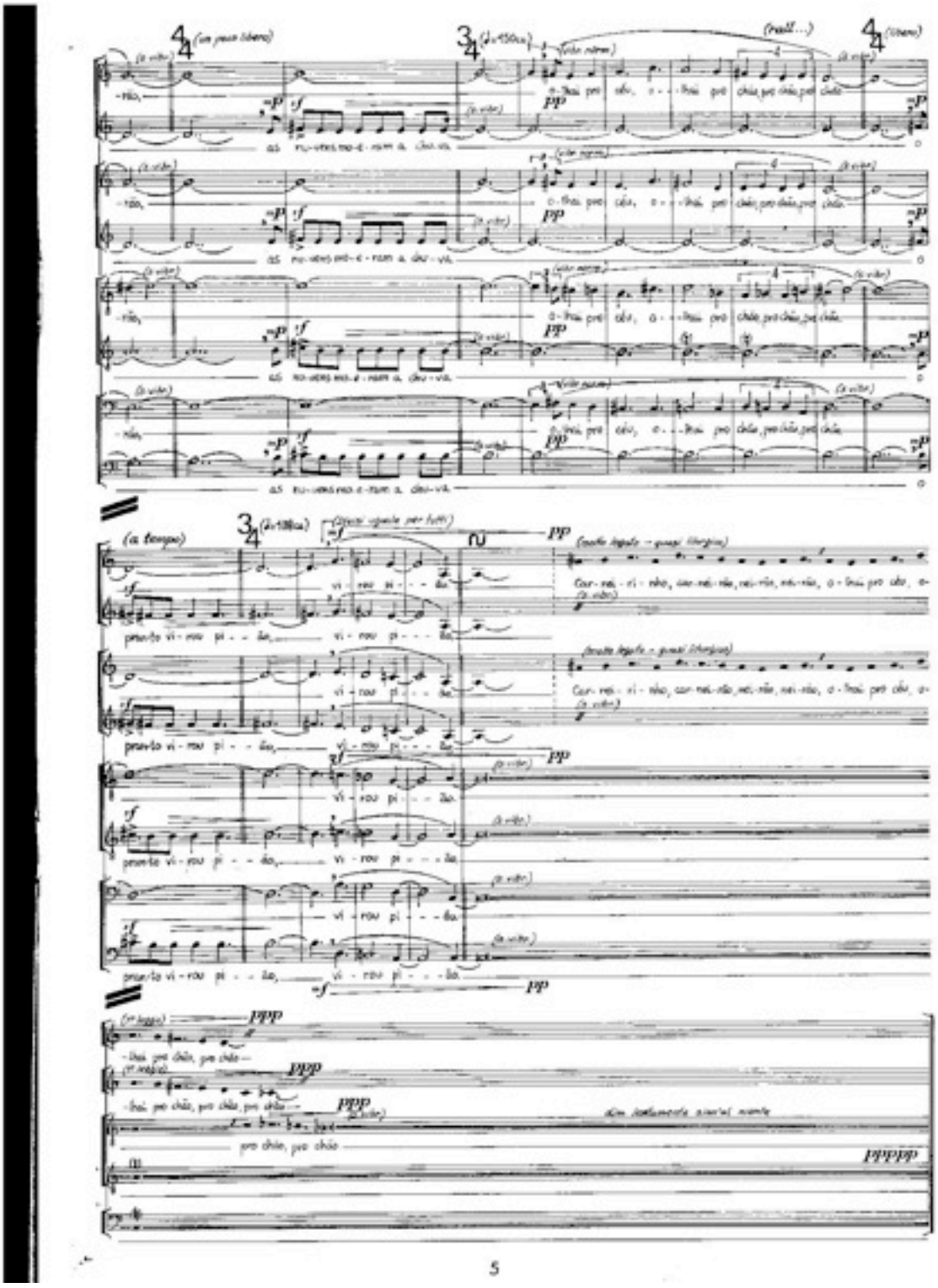
A seguir apresentamos um recorte de como o compositor unifica as divisões dos naipes, criando uma melodia com alternância de timbres, onde também os finais das frase se mantém em notas longas, inseririndo assobio com nota fixa e quase sussurrada pelos naipes femininos, e assobios segundo indicação dos desenhos gráficos, nos naipes masculinos (figura 20):

Figura 20



Destacamos, por fim, como Escobar inseriu a melodia da canção folclórica infantil “Carneirinho, carneirão” e contextualizou-a no que denominou de “moteto medieval”, possibilitando uma performance mais livre do coro, principalmente no final (figura 21):

Figura 21



A dificuldade da execução está principalmente na manutenção dos semitons em *clusters* com longas durações, mas não é de todo inviável para um bom coral

amador. A junção de texto e música reforça algumas imagens poéticas do próprio texto como, por exemplo, na frase “quem as tangia?” que finaliza com um *cluster* descontínuo realizado pelos naipes masculinos, sugerindo o pinçar de cordas. Outro exemplo deste procedimento apareceu na frase “afluía para as cascatas do riso”, onde, de forma homofônica, os naipes constroem movimentos contrários, principalmente entre sopranos e baixos, para na palavra “cascata”, a melodia dos naipes femininos desenvolver-se de forma descendente, como o movimento da água em queda, ou como a simulação sonora de uma risada.

É uma obra que tem uma sonoridade experimental, voltada também para a inovação de grafia e pesquisa sonora dos intervalos. Nota-se em Aylton Escobar, como em W. C. de Oliveira e G. Mendes, a busca de novas linguagens para o canto coral, alinhada com a investigação que ocorrera na década de sessenta, e que ainda se desenvolvia na música européia.

TRÊS CÂNTICOS DE AMOR

Almeida Prado

Esta obra foi composta em 1978 para o mesmo projeto da FUNARTE de peças coral destinadas a coro amador, e editada em 1981. Nela, o compositor elaborou três partes distintas que denominou Cântico I, Cântico II e Cântico III. Discutiremos a seguir, separadamente, cada uma das partes.

Cântico I

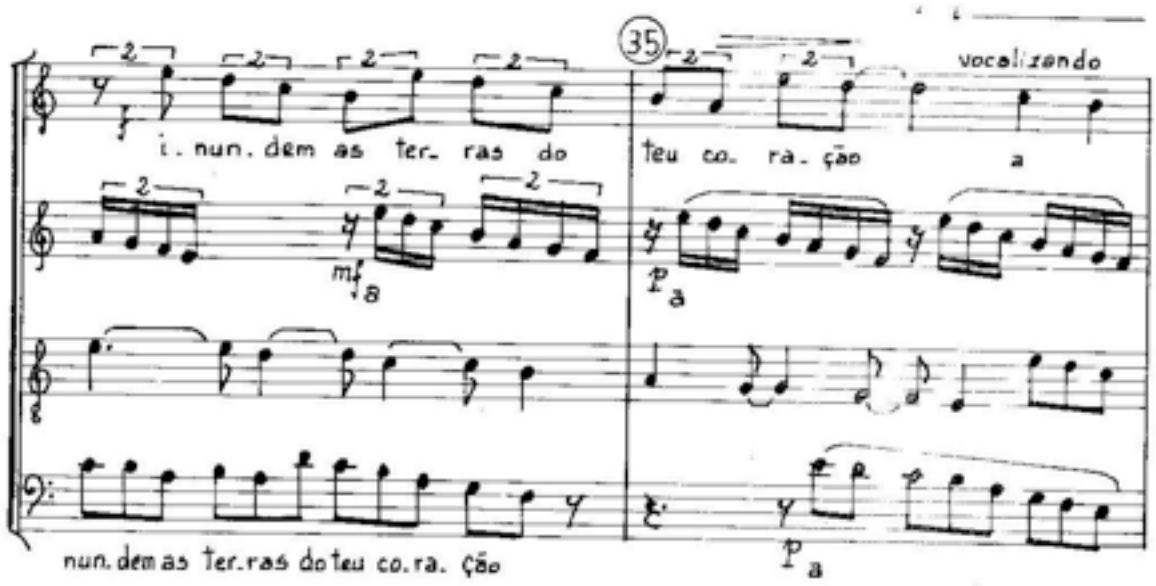
Em relação à forma, encontramos a estrutura de um ternário A - B - A' - Codetta, onde A não tem uma organização fraseológica tradicional. Pode-se, talvez, atribuir isso às técnicas de harmonia e contraponto utilizadas, que visam um gesto nem tanto melódico, mas sim, harmônico, como um efeito de fragmentação melódica entre as diversas vozes gerando um colorido de timbres. Destacamos aqui a utilização de um movimento descendente de maneira constante na linha do baixo (compasso 8 ao 12).

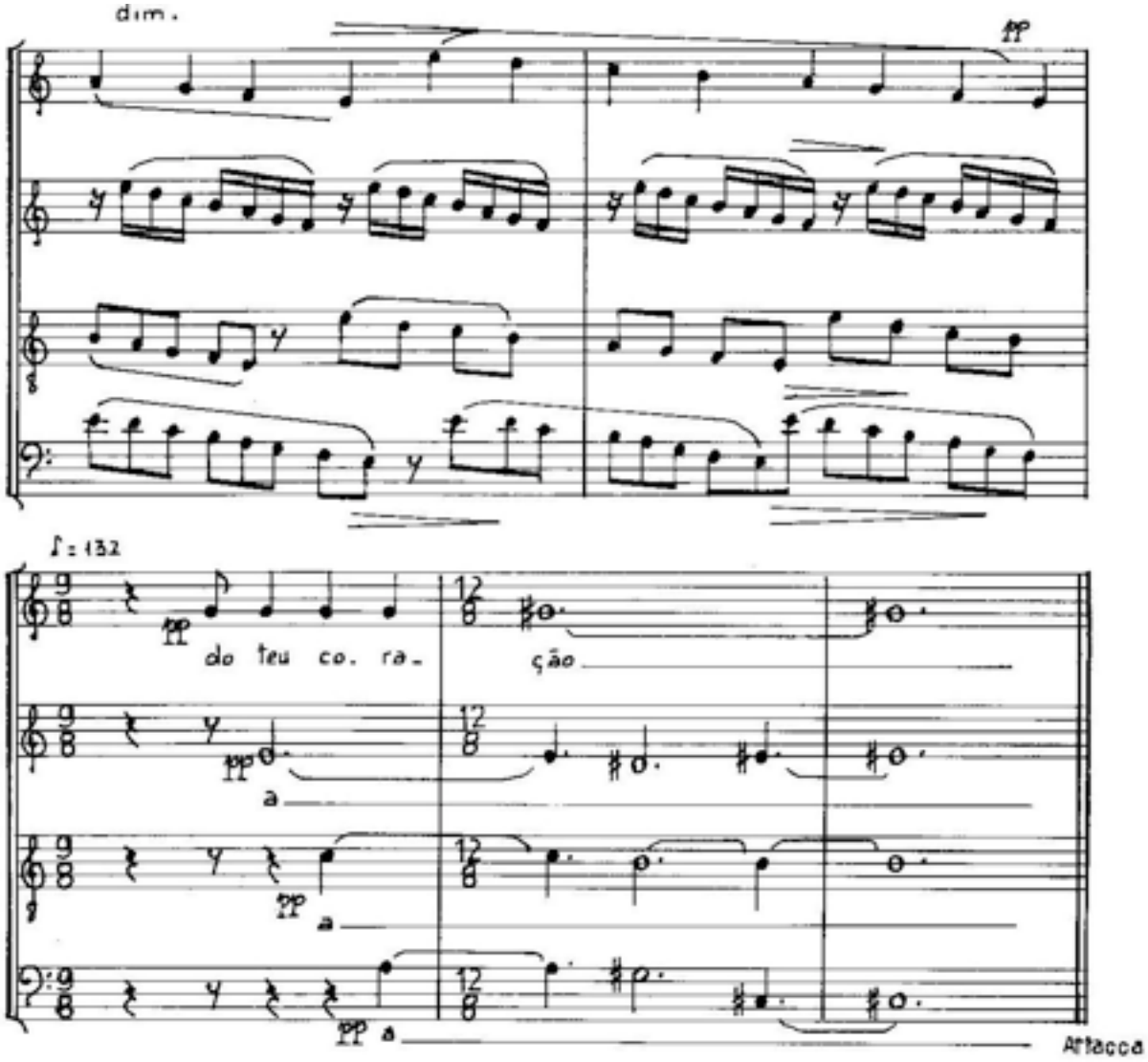
Em B, tem-se um Período Contrastante, onde a frase não é sugerida por uma melodia, e sim, pelo gesto de empilhamento de intervalos. Mas entre o antecedente e o consequente há um gesto que se remete a ambos. É importante notar que há entre uma parte e outra da frase um pequeno gesto formado por um efeito e um grupo de terças menores paralelas em notas sustentadas (compassos 19 – 20), que funcionam como comentário musical entre as frases. O compasso 28 serve como cadência da frase, haja vista que o gesto de empilhamento que sugere a frase também pode ser visto como uma espécie de *fugatto* e, conforme a tradição, a exposição de um tema em uma fuga (ou, digamos, a frase temática da fuga) é finalizada por uma cadência, aqui realizada pelos quatro acordes deste compasso.

Já em A’ tem-se ainda a fragmentação melódica nos vários timbres vocais e a falta de uma organização fraseológica tradicional, finalizada por uma textura polifônica (compassos 34 – 37), gera uma diferença em relação ao primeiro A. Pode-

se ainda sugerir que o trecho aproveita o material de A, mesclando-os com os gestos de B em um *fugatto* que termina em *stretto* (figura 22*)*:

Figura 22





A *Codetta* constitui-se apenas de um encadeamento de acordes que não sugerem nenhuma frase, mas tem uma gestualidade que remete à (B).

Na questão harmônica observamos em A a utilização do modo frígio com eixo em mi (compassos 1 - 9), que se transforma cromaticamente, através de um gesto de tons inteiros realizado pelo baixo (compasso 10), em um modo dórico com eixo em Sol (compassos 11 - 12), cadenciando em um empilhamento de intervalos de quarta justa (compasso 13).

Em B, tem-se uma polimodalidade formada pelos gestos de tons inteiros no baixo (compassos 16 - 18, e 25 - 26), e pelas escalas modais: um eólio com eixo em

Si no tenor (nos compassos 15 - 17) e um mixolídio com eixo em Ré (nos compassos 16 - 17).

Em A', novamente o modo frígio com eixo em Mi é sugerido, e na *Codetta* observamos um empilhamento de terças diatônicas, gerando um acorde a partir da nota Lá, que passa cromaticamente de Lá menor com sétima menor para um Dó sustenido maior com sétima maior, também resultado de um empilhamento de terças, mas agora a partir da nota Dó sustenido (tomando o modo dórico para determinar a configuração dos intervalos de terça ou seja, a variação da ordem entre terças maiores e menores).

Tabela 12 - Análise da obra coral Três Cânticos de Amor: Cântico I

Obra: CÂNTICO I Tonalidade: polimodalidade /atonal Fórmula de compasso: 7/8,11/8,9/8,12/8,3/4,2/4,7/4,5/8 Andamento:calmo/lento	Compositor: ALMEIDA PRADO Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1981	Poema: ALMEIDA PRADO

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase 1 (sem organização fraseológica tradicional	01-14	Modo frigio com eixo em Mi, transição com tons inteiros e modo dórico com eixo em Sol. Cadência com empilhamento de quartas justas.	Uso da alternância de timbres, com movimento descendente do baixo. Uso da homofonia (11-14).

B	Frase 2 Período Contrastante antecedente consequente	15-28 15-18 21-27	Fragmentos escalares de tons inteiros. Polimodali-dade:eólio com eixo em Si e mixolídio com eixo em Ré.	Textura polifônica com uso de fugatto.
A'	Similar a A mas aproveita gestos de B.	29-37	Modo frígio com eixo em Mi)	Textura polifônica com uso de fugatto e stretto.
Codetta	gestualidade de B	38-40	Empilhamento de terças diatônicas e uso do modo dórico com eixo em Dó#.	Textura polifônica, mas usa homorritmia

No geral, a peça é colorida por alternância de timbres vocais, claramente especificada pela distribuição da melodia em várias vozes, e pelo uso da técnica medieval do *hoqueto*, em que o texto é distribuído, muitas vezes fragmentando as palavras, entre as várias vozes. Além disso, os efeitos que sugerem o significado do texto (compassos 13 – 14, e 19), remetem à técnica renascentista conhecida como *worpainting*. A partir disso tudo, pode-se sugerir ainda que o texto tenha sido entendido pelo compositor como material sonoro e não como algo que demandasse uma veiculação clara de seu significado, dependente da integração texto/música.

Cântico II

Não há uma forma evidente nesta parte da obra, mas ela aparenta estar estruturada em forma ternária. A peça tem uma forte unidade devido à consistência dos materiais sonoros, mas não de sua organização estrutural. Abaixo, esboçamos espacialmente como o compositor estruturou as vozes, onde S corresponde a soprano, C a contralto, T a tenor e B ao baixo:

Compassos 01-08

S----------Resposta A (4 compassos)

C Material cromático (ostinato)

T -------Tema A (8 compassos)

B----------

Compassos 09-20

S----------Resposta B (4 compassos) Melodia ascendente

C-------Tema B (deslocado) (4 compassos)----Material cromático (ostinato)

T Material cromático (ostinato)----------Material cromático (ostinato)

B Tema B (4 compassos)----------Melodia ascendente

Compassos 21-31

S Tema A (8 compassos)------Resposta A (4 compassos)--extensão da resposta

C Material cromático (ostinato)

T Material cromático (ostinato)

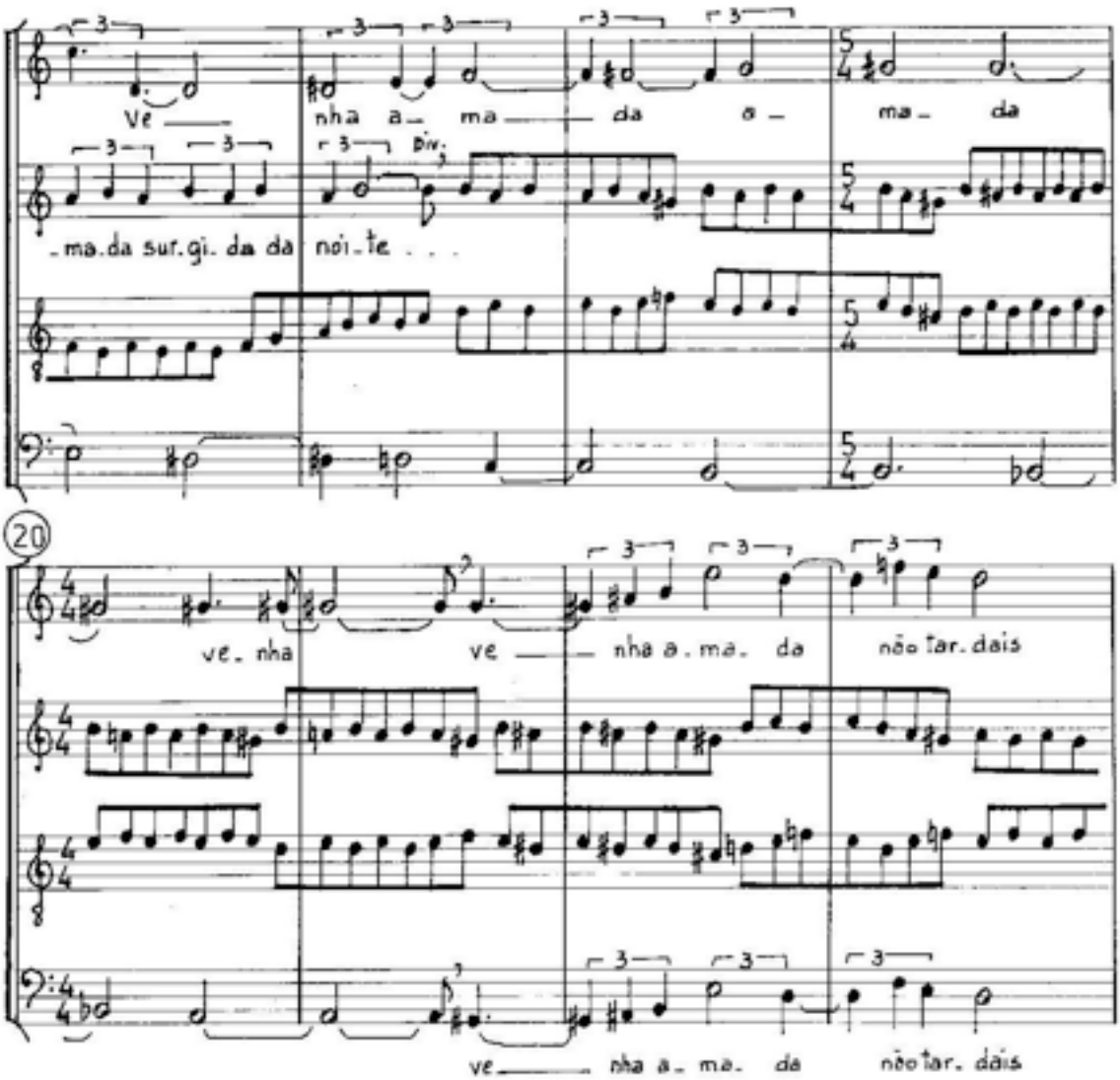
B Tema A (8 compassos)------Resposta A (4 compassos)--extensão da resposta

Em termos de fraseologia, não se pode estabelecer relações de antecedente e conseqüente no sentido tradicional, mas é possível dizer que, por exemplo, no compasso 05, a linha iniciada no soprano seja uma resposta em relação à melodia anunciada pelo tenor nos quatro compassos anteriores, no sentido de resposta que se usa na teoria da fuga.

Harmonicamente, podemos definir a peça como atonal livre, mas há que se notar que, quando o ostinato é dobrado (compassos 18 – 30), o compositor lança mão de harmonização por intervalos de quinta e quartas justas paralelas. Há ainda a exploração de timbres por dobramento da linha principal nas vozes extremas (compassos 22 – 30), como uma espécie de tratamento orquestral, como se cada voz fosse um instrumento de timbre diferente executando a mesma linha, gerando um terceiro timbre, tudo isso acompanhado pelo ostinato em quintas e quartas paralelas.

Durante toda a peça prevalece uma textura heterofônica. Há um ostinato, que se restringe às vozes centrais (C e T), uma melodia principal por onde caminha o texto, que passa por várias vozes alternando os timbres, e os contrapontos da melodia principal, que também conduzem o texto, e que estão quase exclusivamente com as linhas do baixo (figura 23):

Figura 23



Quanto à relação texto/música, este parece ser o único dos três cânticos onde o texto não gera efeitos timbrísticos por divisão silábica. O texto não foi tratado como *corpo sonoro*, o que poderia ser justificado pelo lirismo contido no mesmo, que segundo o prefácio da partitura, foi escrito pelo próprio compositor.

Tabela 13 - Análise da obra coral Três Cânticos de Amor: Cântico II

Obra: CÂNTICO II Tonalidade: atonal Fórmula de compasso: Andamento:	Compositor: ALMEIDA PRADO Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1980	Poema: ALMEIDA PRADO

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase 1 Tema (A) e reposta (A)	01-08	atonal livre e harmonização por intervalos de quinta e quartas justas paralelas	Textura polifônica, começando com fugatto e textura cromática no ostinato.
B	Frase 2 Tema (B) e resposta (B)	09-20	atonal livre	Textura polifônica, mas com heterofonia.
A' e Codetta	Frase 3 Similar a (A)	22-30	idem a (A)	Textura heterofônica

CÂNTICO III

Parte final desta obra, a forma assemelha-se a um binário simples:

A – B – *Codetta*

Temos nos compassos 4 – 5 de A uma cadência que resulta da diminuição rítmica do gesto do compasso 1, sugerindo, se justaposto ao gesto dos compassos 12 – 16, uma relação de antecedente e conseqüente, num possível Período

Paralelo. O problema é que essa frase tem um gesto musical entre as partes que a compõem (compassos 6 – 11), que cria um pequeno ternário dentro de A, e requer um nível de análise um pouco mais elaborado. Esse gesto intercalado é reaproveitado como o material principal de B, porém invertido.

Em B podemos estabelecer uma relação de antecedente e conseqüente entre os compassos 17 – 24, e 25 – 31, com gestos que sugerem um Período Paralelo.

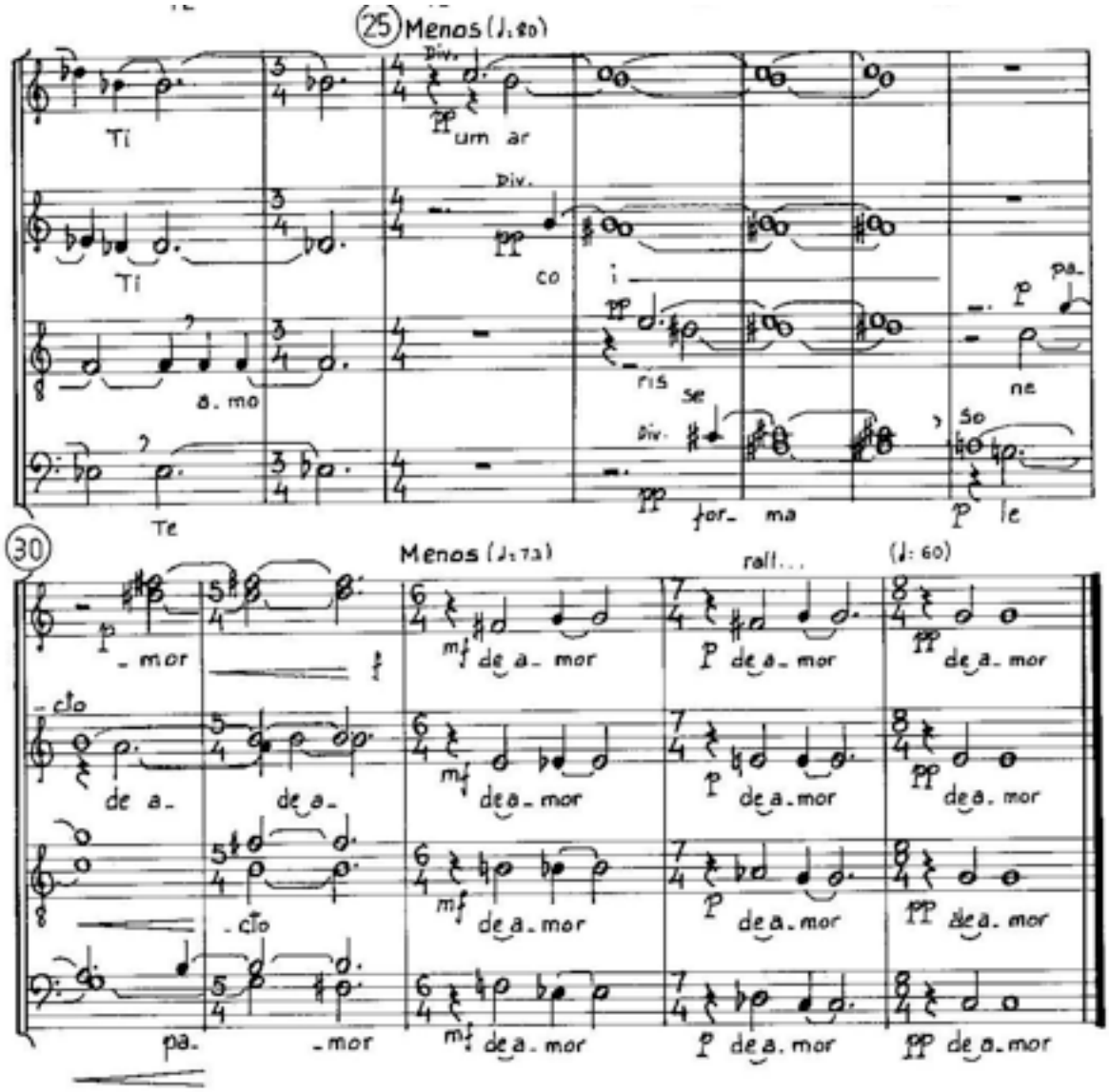
A *Codetta* não chega a conter uma frase, apenas uma cadência, que pelo movimento da linha do baixo pode ser identificada como uma cadência frígia, mesmo sem a formação dos acordes de tal cadência. É possível fazer tal afirmação com base na gênese da cadência frigia (que é típica da retórica barroca, para se criar uma ambientação piedosa, de lamentação), que, inicialmente, restringia-se ao movimento melódico de um intervalo de segunda menor descendente do baixo para se atingir a fundamental do acorde de dominante.

Harmonicamente observamos que em A podemos nos ater somente às cadências (compassos 4 – 5; 11, em que o gesto melódico do baixo termina no início da próxima frase e compasso 17), e observar que todas as linhas do baixo realizam um movimento cromático descendente, remetendo à cadência frígia, permitindo sugerir que toda a gestualidade presente no baixo são movimentos escalares, ascendentes, descendentes, e ambos, tem apenas o objetivo de atingir a cadência. Os acordes, aqui tratados como blocos, (dobramentos da linha fundamental), seriam empilhamentos de intervalos de terça. A linha principal, por assim dizer, seria a do baixo, que por sua vez, nos compassos 1 – 6, forma uma escala modal, com eixo em Ré, misturando os modos dórico e frígio. Nos compassos 7 – 12 ocorre o mesmo, trocando-se o eixo para a nota lá, porém o empilhamento não possui regra evidente, e é realizado com entradas defasadas e descendentes, entre as vozes femininas, tenor e baixo. Já nos compassos 13 – 16, temos um lócrio em Si #, que modula para um frígio em Mi por nota comum, e os acordes sobre cada uma das notas da escala são somente um empilhamento de intervalos sem uma regra evidente.

Em B, a harmonia baseada sugere ser baseada em intervalos de quinta justa, todavia intercalados entre as vozes (até o compasso 25; B e S, T e C), e que dá

espaço a um *cluster* (compassos 25 – 31) atingido por entradas defasadas descendentes, e, posteriormente, ascendentes. O curioso nesta parte é notar a relação texto/música, pois a frase “um arco-íris se forma solene” é distribuída entre as vozes com a técnica de *hoqueto*, criando uma melodia que sugere, se tomarmos cada sílaba de cada palavra e a nota a qual ela está associada, um agregado dodecafônico (figura 24):

Figura 24



Na *Codetta* a linha do baixo denota claramente uma cadência frígia, porém,

os acordes são construídos sobre cada nota utilizando-se intervalos de quarta e quinta (justas e/ou aumentadas e diminutas), terminando no que seria, em música tonal, uma dominante de Fá menor (menor pelo fato de a cadência frígia ser exclusiva das tonalidades menores).

Em termos de textura destacamos que A apresenta uma textura homorrítmica devido aos muitos paralelismos, denotando uma espécie de tratamento orquestral, como se as linhas superiores fossem um dobramento da linha do baixo.

Já em B, encontramos uma textura polifônica pouco movida, e a *Codetta* tem estreita relação textural com A por ser homorrítmica, porém, há um contraponto de linhas (movimento contrário entre as vozes), que é todavia suavizado pela polifonia de nota contra nota.

Há que se notar a clara utilização de contraste de timbres, denotada pela distribuição do texto entre as vozes, tratando o texto como *corpo sonoro* e não como algo que tem um significado óbvio por si mesmo, apontando para a utilização de uma variação da técnica medieval conhecida como *hoqueto*.

Tabela 14 - Análise da obra coral Três Cânticos de Amor: Cântico III

Obra: CÂNTICO III Tonalidade: atonal Fórmula de compasso: Andamento:	Compositor: ALMEIDA PRADO Ano da criação: 1978 Ano da edição: 1980	Poema: ALMEIDA PRADO

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
A	Frase 1 Período paralelo	01-16	Empilhamento de intervalos de terça formando blocos.	Textura homorrítmica
	antecedente	01-05	Escala modal com eixo em Ré, misturando os modos dórico e frígio.	
	transição (b)	06-11	Modos anteriores com eixo em Lá.	
	consequente	12-16	Modo lócrio com eixo em Si# que modula para o modo de frígio com eixo em Mi.	
B	Frase 2 Período paralelo	17-31	Harmonia de quintas , formando cluster.	Textura polifônica e técnica de hoqueto, criando uma alternância de timbres, sugerindo uma série dodecafônica.
	antecedente	17-24		
	consequente	25-31		

SEÇÃO (PARTES)	FRASEOLOGIA	COMPASSO	TONALIDADE	COMENTÁRIO
Codetta	Cadência frígia	32-34	Intervalos de quarta e quinta (justas e/ ou aumentadas e diminutas), terminando na dominante de Fá menor.	Textura homorrítmica, mas com contraponto.

Esta obra, singular em sua complexidade, pressupõe um excelente preparo musical dos coralistas, e similarmente às obras analisadas de G. Mendes, C. Santoro e W. Correa de Oliveira, é voltada para a experimentação e investigação de sonoridades vocais e renovação de linguagem, como o que ocorreria na mesma época na Europa. No entanto, as criações dos compositores brasileiros deste projeto da FUNARTE não se ativeram às condições de preparação musical e vocal da grande maioria dos coros amadores existentes no Brasil, focando o aspecto criativo sem atentar para sua exequibilidade.

CAPÍTULO IV

RECRIANDO O FOLCLORE NA MÚSICA CORAL

O coral amador brasileiro é uma formação que estimulou intensamente a criação e investigação por parte dos compositores brasileiros que atuaram principalmente na primeira metade do século XX a partir da década de 20. As primeiras gerações daqueles compositores estão agrupados nesta dissertação sob o termo *neofolcloristas*, impulsionados pelos primeiros manifestos de Oswald e Mário de Andrade, continuamente retrabalhado conceitualmente depois por Mário de Andrade. Um importante representante desta geração é Villa-Lobos, que de acordo com Ricciardi (2008), foi moderno antes da Semana de 22 e já compunha com temas da oralidade popular antes mesmo dos manifestos de Oswald, mas tantos outros assimilaram o neofolclorismo[17], como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Brasílio Itiberê. Após o Discurso de Jdanov, que determinava uma orientação de uma arte engajada politicamente, marcada pelo retorno à cultura popular a fim de conquistar as massas, condenando as tendências formalistas da música contemporânea (associada à classe burguesa, desligada da realidade social e alinhada com a classe dominante representada pelo imperialismo estadunidense), outros compositores, antes ligados ao grupo *Música Viva*, passaram a compor na

---

[17] O conceito de *neofolclorismo* remonta a Stravinsky (1996, p.26 e 86-108) quando se refere a utilização do folclore pelos compositores russos nas primeiras décadas do século XX, após o romantismo, construtivismo, futurismo, entre outros ismos, "a consciência artística rompeu abruptamente com as fórmulas esquerdistas, por motivos claramente políticos e sociais, e seguiu os caminhos da 'simplificação', do novo populismo e do folclore" (STRAVINSKY, 1996, p.101). Empregamos aqui este conceito para designar o "paradoxo modernista" – (RICCIARDI, 2008) - de obras musicais que contemplam elementos oriundos das oralidades populares. No caso do *neofolclorismo*, trata-se, portanto, de um termo diferenciado daquele do *nacionalismo*, uma vez que este contempla as relações políticas do pós-guerra, estabelecidas internacionalmente (nazifascistas, xenófobas, antidemocráticas, autoritárias, belicistas, etc.). O próprio Mário de Andrade, em 1945 (no último ano da Segunda Guerra), assim define o nacionalismo: "Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para sociedade e precária como inteligência" (Banquete, p.60). Lembremos ainda que o nacionalismo do século XIX culminou na Primeira Grande Guerra. Já o nacionalismo nazifascista na Segunda. Portanto, um Alexandre Levy ou mesmo um Camargo Guarnieri não podem ser resumidos à condição nacionalista. Foram antes compositores que empregaram elementos da oralidade popular em suas obras escritas. A incorporação de elementos musicais de uma cultura local não significa automaticamente uma atitude nacionalista.

poética neofolclorista devido à militância no PCB, tais como Claudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda, com influência até mesmo no jovem Gilberto Mendes. Além das obras criadas por estes compositores, também era utilizado pelos corais da época o repertório tradicional europeu para coro, como cantatas, oratórios, trechos de ópera e peças da renascença européia.

A instituição coral possibilitou aos compositores brasileiros do período acima citado um investimento em uma escrita vocal *a cappella* ou com acompanhamento nas diversas tendências que se manifestaram durante a primeira metade do século XX no Brasil: do modernismo neoclássico e/ou neofolclorista de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, (e estes dois últimos ancorados na pesquisas sobre folclore de Mario de Andrade), às poéticas modernistas chamadas então de "vanguardas", inspiradas diretamente no expressionismo alemão de Schönberg e ainda Hindemith (como eram as linhas iniciais do Música Viva), incluindo-se recursos atonais (atonalidade livre) e em seguida a técnica dos doze tons (ou dodecafonismo), aplicados na criação de música instrumental. Podemos notar que tanto em Villa-Lobos (e só em alguns poucos casos de Villa-Lobos podemos falar de fato em nacionalismo musical, como no *Hino a Duque de Caxias* e em alguns poucos “cantos cívicos”), como em Claudio Santoro, a questão do engajamento político foi importante na criação de algumas de suas obras, como também a utilização do coral como canto “coletivizador”, termo utilizado por Jorge Coli referindo-se `as formações corais utilizadas pelos regimes totalitários, de caráter nacionalista, cívico e patriótico. (COLI[18], 1998, apud OLIVEIRA, 1999, p.45)

Este caráter neofolclórico das artes ganhou força no Brasil a partir do fim do Império e nas primeiras décadas do século XX, quando compositores como Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet ampliam os limites das linguagens tradicionais e iniciam o neofolclorismo na música brasileira. A Semana da Arte Moderna, de 1922 cria um movimento de ruptura a partir daquelas propostas parciais, instaurando, segundo Wisnik (1977, p.63), um “choque, confronto, polêmica e afirmação de tendências, onde entram os conceitos de simultaneidade, de síntese, de deformação, ao ideário estético vigente”.

---

[18] COLI,J. Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística *Mundo Musical*. Campinas: UNICAMP, 1998, p.349.

No começo do século XX a cidade de São Paulo tornou-se um centro de modernidade, devido principalmente ao desenvolvimento econômico gerado pela agricultura, pela intensificação do parque industrial e pela interação cultural entre a população local com os imigrantes europeus recém-chegados. Estas condições favoreceram uma transformação e renovação na produção artística e intelectual de São Paulo.

Em fevereiro de 1922 realizou-se nesta cidade a Semana de Arte Moderna, reconhecidamente o marco oficial do início do modernismo brasileiro nas artes, caracterizando-se como um evento que reuniu variados artistas com "diversos fazeres artísticos" (KATER, 2000, p.21), alguns deles voltados para a vanguarda modernista. Embora o evento tenha sido, ainda segundo Kater (2000), mais provocador do que revolucionário, ajudou a despertar uma consciência inovadora de mundo para a sociedade da época, pendulando entre as tendências neofolcloristas e a influência estrangeira, mas reivindicando uma identidade nacional que precisava ser construída e recriada. Uma nação colonizada que buscava sua própria identidade de expressão para construir uma cultura autêntica, ficando evidentes os processos de antropofagia, mestiçagem e sincretismo enquanto fatores da formação do povo e da cultura do Brasil. *"*Ser moderno corresponderia à re-criação de uma ou mais potencialidades do momento vivido, implicando assim indagar, explorar, inventar, de maneira a avançar as fronteiras do já conhecido, como o movimento de uma porta que se abre para uma nova compreensão do mundo*"(* KATER, 2000, p. 28).

Participantes deste movimento, Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, realizaram, no decorrer das décadas seguintes, importantes projetos oficiais tendo como enfoque a cultura nacional em relação direta com a música vocal. Em 1928 Mário de Andrade publicou o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, que estabeleceu princípios para a composição, utilizando e recriando o material folclórico brasileiro. Destacamos aqui a descrição das três fases pelas quais os compositores, segundo Mário de Andrade, deveriam passar: *"1. a fase da tese nacional; 2. a fase do sentimento nacional e; 3. a fase da inconsciência nacional",* no qual, após utilizar e

modificar o material folclórico, este passaria a ser inventado pelos compositores. (ANDRADE, 2006, p.34).

Segundo Contier (1991), Mario de Andrade rejeitava a utilização do folclore como puro elemento exótico, que distanciava os compositores de uma autêntica Arte Nacional. Ele faz também um estudo profundo de como deveriam ser as emissões vocálicas e consonantais, suas junções em ditongos, hiatos, etc, na língua nacional cantada, demonstrando sua inquietação com a inadequação da vocalidade do coro amador brasileiro à inteligibilidade do nosso idioma ao ser cantado.

No decorrer desta pesquisa, a substituição dos termos até aqui normativos tendo em vista o conceito de “nacionalismo” por “neofolclorismo”, é devido à recente discussão levantada por Rubens Ricciardi, que reitera a concepção mais madura de Mário de Andrade, de que "o nacionalismo é sempre uma teoria política, mesmo em arte, precária como inteligência e perigosa para sociedade", e, após o nazi-fascismo, “já não se pode mais citar qualquer forma de nacionalismo sem que a ele se confira um conteúdo xenófobo, belicista e totalitário” (RICCIARDI, 2008, p. 23).

Contudo, podemos citar que a obra de Villa Lobos, de concepção neofolclórica desde as décadas de 10-20 do século XX, incluía instigantes e ousadas experimentações de vanguarda, numa verdadeira inovação da linguagem musical quanto ao tratamento de materiais, formas e texturas. No entanto, após o golpe de 1930 e as condições sócio-políticas que se impuseram no Brasil, somando-se a isso a admiração que Villa-Lobos tinha pela "disciplina" nos eventos culturais de Mussolini, percebida principalmente a partir de 1932, o grande compositor carioca propõe o projeto cívico-pedagógico de canto orfeônico que acabou por ser implantado no governo de Getúlio Vargas, assumindo uma política de resgate do folclore nacional através do canto coral nas escolas, com finalidade na "formação cívica". Em alguns casos do Canto Orfeônico, portanto, podemos falar não só de "neofolclorismo", mas também de "nacionalismo", dada sua contaminação fascista, como em seu patriótico "Hino a Duque de Caxias".

O projeto do Canto Orfeônico criado por Villa-Lobos, impulsionado pelo contexto sócio-político, principalmente a partir da revolução de 30, era formado por corais de professores e alunos que se reuniam em contextos cívicos, encampados em 1932, no Rio de Janeiro, pelo então presidente do Brasil, Getúlio Vargas. Teve

início a elaboração de um plano pedagógico-musical de grandes proporções, e seus esforços, que “antes eram para a realização do *novo* contemporâneo*,* passou para a direção do *nosso” (*KATER, 2000,p.39). Villa-Lobos atuou neste projeto como animador, regente, educador e compositor, colaborando com suas ações para a fixação da ideologia nacionalista predominante naquele momento político.

O caráter neofloclórico/nacionalista ampliou-se para o canto coral mais sistematicamente com Villa Lobos, que escreveu as obras didáticas como *Canções Típicas Brasileiras, Solfejos* em dois volumes, *Canto Orfeônico* em dois volumes e o *Guia Prático* em onze volumes, contendo canções infantis populares, hinos nacionais e escolares, canções patrióticas e hinos estrangeiros, canções escolares nacionais e estrangeiras, temas ameríndios do Brasil e do resto da América, melodias afro-brasileiras e do folclore universal, e peças do repertório universal da música erudita. Para ele, o canto coletivo era o meio mais simples e eficaz de educação musical e social da criança e do jovem.

O coral, como função coletivizadora, serviu plenamente ao modelo de autoritarismo político implantado no Brasil no governo de Getúlio Vargas a partir da década de 30, ocorrendo a inserção da arte musical no campo da propaganda política. A Indústria Cultural, neste momento, configurada principalmente por conta do avanço tecnológico dos meios de comunicação de massas, influiu fortemente na conduta social da sociedade vigente, ditando modismos e conduzindo as concepções estéticas a serem seguidas.

A exemplo de outros países da Europa, como Alemanha, Itália e Rússia, que utilizaram o nacionalismo, o Estado autoritário do governo de Getúlio Vargas baseou o ideal de beleza nas noções de “comunidade” e de “tradição popular”. Neste momento “a música, concebida como uma arma de propaganda do regime deveria simbolizar a harmonia, a tranqüilidade, evitando-se assim transmitir uma mensagem de crise ou de desequilíbrio social” (CONTIER, 1991, p.10).

Um grande impulso é dado, aqui no Brasil, aos cantos coletivizadores, através da difusão de corais de extensão cultural em fábricas e escolas. O neofolclorismo (danças dramáticas rurais, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e

quadrinhas cognitivas e morais do cancioneiro do século XVIII e XIX), tornou-se para os compositores da época, tais como, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Brasílio Itiberê, Francisco Mignone, entre outros, um procedimento usual na criação de temas. Contier (1991) comenta que *"*sob o ponto de vista musical, o ambiente artístico era dominado pelo nacionalismo modernista. Esse projeto hegemônico representava a única proposta 'verdadeira' para se escrever música no Brasil" (CONTIER, 1991, p.12).

Apesar do engajamento político-pedagógico da obra coral de Villa Lobos, é importante ressaltar que, neste período, sua vasta produção tem uma presença soberana no cenário musical brasileiro, e, segundo Kater (2000), é o compositor que melhor expressou a integração e a convivência orgânica e fértil das orientações estéticas vigentes, como o *Primitivismo*, que priorizou as fontes musicais brasileiras tradicionais (música do povo, étnica), e o *Futurismo*, muito em voga na Europa, mais próximo do exótico e do inconseqüente. O nacional popular brasileiro e o erudito internacional convivem em sua obra, de forma a ressaltar o sincretismo proposto pela Semana de 22.

Também é nessa questão do *nosso* e do *novo* que surgirá uma das mais intensas polêmicas da música brasileira, acontecida na segunda fase do modernismo, marcada pelo seu caráter internacionalista.

A MÚSICA CORAL FACE AO MODERNISMO INTERNACIONALISTA

Em meio ao autoritarismo político do governo de Getúlio Vargas, surgiu, em 1938, um movimento que enfatizava discussões sobre estética e técnica de composição, pesquisadas e utilizadas na Europa e em outras partes do mundo. Foi o *Grupo Música Viva*, constituído por compositores, críticos e historiadores do Rio de Janeiro, e caracterizava-se na primeira fase pelo seu ecletismo técnico-estético. Visava, principalmente, divulgar as obras de compositores contemporâneos, além de peças dos períodos do barroco e clássico europeu. Constituiu-se de um movimento

de renovação musical concebido em três frentes de ação – Formação, Criação e Divulgação–, e isto aconteceu através de artigos publicados pela *Revista Música Viva* e pelas audições e concertos que promoviam, seguidos de conferências sobre as obras destes novos compositores, criando um espaço para a "jovem" música brasileira. Alguns dos simpatizantes deste movimento continuavam a defender em seus artigos o modernismo-nacionalista, evidenciando-se o ecletismo inicial do grupo, que também era notório pela divulgação de obras contemporâneas de diversas tendências do panorama musical internacional, dos nacionalistas e da nova escola composicional brasileira, ainda incipiente. Cumpria assim o seu propósito de difusão da música moderna e de revitalização do ambiente artístico-cultural.

Tendo `a frente o compositor alemão Hans Joachim Koellreutter, juntamente com os brasileiros Claudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda, Edino Krieger e Geni Marcondes, aos poucos o caráter modernista-internacionalista do movimento vai se firmando e determinando um afastamento do neofolclorismo, ligado ao estado político vigente, e que influenciava até então, o caráter das obras criadas neste período.

A partir de 1940 acirrou-se este conflito, principalmente com o engajamento de intelectuais ligados à Revista Clima ao Grupo Música Viva, que o consideravam como um pólo artístico que poderia implodir o projeto modernista ligado ao neofolclorismo e ao repertório essencialmente romântico. Para Koellreutter, o "nacionalismo brasileiro" era uma etapa fundamental a ser percorrida e, posteriormente, vencida, na luta contra a dependência cultural em face dos principais pólos culturais europeus. O tempo da afirmação cultural, ligada ao estado político, daria lugar em seguida ao internacionalismo, que traria à produção musical, novas possibilidades de composição.

Em 1941, com a divulgação da primeira Carta Aberta escrita por Camargo Guarnieri, compositor fervorosamente neofloclorista, endereçada a Kolellreutter, criticando a peça *Música de câmara para canto, viola, corno inglês, clarinete baixo e tambor militar,* o conflito ganhou novas dimensões, aparecendo a rejeição e o desconforto de Guarnieri em relação à utilização do atonalismo e serialismo como

técnicas composicionais incompatíveis com o modernismo neofolclorista, que trariam conotações racionais e intelectualizadas à música brasileira, descaracterizando-a.

A hostilidade ganhou novas proporções quando o grupo produz o primeiro manifesto em 1944, que contou com as assinaturas de Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e H.J. Koellreutter, marcando o início da segunda fase do movimento. Naquele documento reforçou-se o investimento na produção experimental e renovadora, beneficiando a tendência composicional do atonalismo-dodecafonismo nacional. Através de uma postura mais ofensiva, conquistou maior espaço nos meios de comunicação, tendo `a frente como orientador filosófico-musical e principal porta-voz do grupo, H.J. Koellreutter. Ele despertou, com suas declarações, polêmicas que se acirraram ainda mais no decorrer da década.

Em 1945 Koellreutter retomou suas atividades em São Paulo, ministrando aulas para um grupo de alunos, dentre eles Damiano Cozzella, que juntamente com Gilberto Mendes e Rogério Duprat, retomaria anos mais tarde, a orientação internacionalista do grupo Música Viva.

Percebeu-se no manifesto seguinte, de 1946 um abrandamento nas expressões. Sem perder o caráter reivindicatório, o movimento propôs então a busca da renovação técnico-estética da linguagem musical, destacando a função social da música e o engajamento político da obra de arte. A música deveria deixar de ser uma expressão individual e pessoal, para tornar-se social e representar mais amplamente a humanidade. O “manifesto 1946” continha as assinaturas de Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Gení Marcondes, Guerra Peixe, Heitor Alimonda, Santino Parpinelli e H.J. Koellreutter. Alguns membros do Grupo Música Viva eram filiados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro, além de ser formado por representantes da vanguarda intelectual e artística. Esse vículo conferiu às obras forte cunho ideológico, o que favoreceu e impulsionou o debate das premissas defendidas por aquele manifesto, mas também suscitou discórdias internas que culminariam no desligamento, mais tarde, de importantes membros do grupo.

Algumas obras deste período, todas elas incluindo a participação de corais, podem ser citadas como exemplos deste engajamento: “Ode a Stalingrado”, para

coro e orquestra de Cláudio Santoro (1945); “Cantata ao Soldado Morto” para solista, coro e orquestra de Eunice Katunda (1944); “Salmo do Proletário” para locutor, coro misto e orquestra de H.J. Koellreutter (1946). Saliente-se que a utilização de corais estava intrinsicamente vinculadoa à expressão do conteúdo ideológico dos textos utilizados e a seu aspecto simbólico de “povo cantando”. Estes fatores simbólicos tiveram consequências para a música coral das gerações seguintes.

A função social da música também era defendida pelos neofolcloristas, herdeiros de Mário de Andrade, mas com outra leitura, mais voltada para as reformas burguesas do que `a interpretação marxista-leninista da revolução socialista.

O Grupo Música Viva inaugurou em 1947 sua participação no âmbito pedagógico através da Secção de Música na Universidade do Povo, no Rio de Janeiro, elaborando um projeto de ensino musical através de formações de grupos, com concertos, conferências e debates, formação de copistas, cursos básicos de teoria e de instrumentos, oferecidos a pessoas indicadas pelo sindicato de operário do então Distrito Federal. Podemos citar como pontos essenciais das concepções assumidas pelo grupo a difusão e formação musical, principalmente através da prática; a função social do criador contemporâneo; o sentido coletivista da música; a ampla divulgação da produção contemporânea e de várias épocas e, finalmente, a atualização de conteúdos, meios e desempenhos.

O II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, acontecido em 1948 na cidade de Praga, desencadeou, de forma contundente, em muitos compositores de tendência de esquerda uma crise, devido `a condenação do individualismo, do subjetivismo e da complexidade excessiva da música erudita burguesa então praticada, ao mesmo tempo em que no âmbito da música popular condenava a banalização e a estagnação. Diante disso, propôs o retorno ao neofolclorismo, privilegiando a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções engajadas, etc, além de incentivar a alfabetização e educação musical das massas. A partir de então, instalou-se uma crise interna no Grupo Música Viva, oriunda do engajamento

de Cláudio Santoro ao realismo socialista, proposto pelo documento redigido pelos participantes do II Congresso de Praga após o discurso de Jdanov (1948), onde se rejeitava a *Arte pela Arte* e o movimento abstracionista. Em 1949, Guerra Peixe e Eunice Katunda abandonaram o Grupo Música Viva, alinhando-se com a proposta Jdanovista do realismo socialista.

Além da ruptura que aconteceu dentro do grupo, a Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil de Camargo Guarnieri divulgada pela imprensa, alertava a classe musical do país sobre os perigos que a música atonal e dodecafônica representava para a cultura brasileira. Para para Kater (2000), o objetivo de Guarnieri não era somente estético e musical, mas também pessoal e político, devido às adesões e ocupações de espaços cada vez maiores pelo Grupo Música Viva. Ele visava reagrupar os neofolcloristas stalinistas, Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Katunda, adversários e dissidentes do Música Viva, para conter o avanço da proposta sócio-cultural de Koellreutter.

Com o retorno de Getúlio Vargas ao poder em 1950, a linha neo-floclorista do Jdanovismo predominou até o final desta década, tanto na União Soviética como nos demais países socialistas, e com forte repercussão na obra dos compositores de esquerda em países capitalistas, como é o caso do Brasil, país em que o neofolclorismo Jdanovista rendeu muitos frutos instigantes. Neste contexto político, a música deveria aproximar-se da cultura popular, isto é, ter melodia, gestualidade popular e harmonia tonal. Em um documento redigido em 1948 por Santoro, ele destacou que “nossa cultura popular quase inexplorada está esperando que se dê um passo definitivo, lançando bases ideológicas de conteúdo, diferenciando dos ‘nacionalistas’ pelo conteúdo que devemos introduzir e pela compreensão formal a que devemos levá-la”(carta de SANTORO a KOELLREUTER, Paris: 28/06/1948,apud KATER, 2000, p.96)

Podemos notar que tanto em Villa Lobos como em Claudio Santoro, a questão do engajamento político[19] foi importante na criação de algumas de suas obras, como também a utilização do coral como canto coletivizador.

---

[19] Entendemos por engajamento “a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo, utilizando-s basicamente da formulação e afirmação de idéias críticas e coerentes com aqueles princípios, delimitando seu espaço num movimento pendular entre os ideais e as ideologias vigentes” (NAPOLITANO, 2001, p. 11).

O Grupo Música Viva manteve-se efervescente por mais de uma década. Foi concebido, planejado e realizado com determinação numa cruzada de aprimoramento cultural e musical, análoga à de Mário de Andrade, procurando "substituir o prevalecente *fazer bem* pelo necessário *fazer melhor"* (KATER, 2000,p. 59).

Paralelamente Koellreutter, já desligado do Musica Viva, inaugurou uma nova fase criando os Cursos Internacionais de Férias da Pró-Arte, que se realizaram por vários anos e colaboraram com a formação de uma nova geração que, em um novo contexto, retomou seus ideais de renovação e internacionalismo musical, também na produção de idéias e pensamentos originais e no engajamento às causas de seu próprio tempo, gerando uma dinamização cultural.

Segundo Souza,

> Koellreutter também criou e dirigiu os "Seminários de Música Pró-Arte", que tiveram, entre seus alunos, Samuel Kerr, Isaac Karabtchevsky, Diogo Pacheco, David Machado, entre outros. Algumas iniciativas, tais como os "Cursos Internacionais de Música" de Teresópolis (a partir de 1951), a "Escola Livre de Música" de São Paulo (1952), a "Escola Livre de Música de Piracicaba" (1953), os "Seminários Livres de Música" de Salvador/Bahia (1954), são reflexos importantes do movimento, propiciando ao meio musical brasileiro, e particularmente à musica vocal, músicos importantes no desenvolvimento da linguagem coral brasileira" (SOUZA, 2003, p. 89).

O engajamento político e a herança do pensamento internacionalista também permearam a segunda metade do século XX, quando no início da década de 60, na terceira fase do modernismo brasileiro, o Movimento Música Nova resgatou alguns dos ideais do Grupo Música Viva, e com o impulso expresso pelos Cursos de Férias de Darmstadt (Alemanha), exploraram novas linguagens e tecnologias da arte do pós-guerra.

DO GRUPO MÚSICA VIVA PARA O GRUPO MÚSICA NOVA: UMA NOVA FUNÇÃO PARA A MÚSICA CORAL

No final dos anos 50 alguns compositores de São Paulo, ex-alunos de Koellreuter, retomaram alguns dos ideais do Manifesto Música Viva e procuraram se alinhar com as modernas técnicas de composição da época, contando com a orientação do maestro Olivier Toni, que estudara com Koellreutter e Guarnieri, e no momento dirigia a Orquestra de Câmara de São Paulo.

Segundo Gilberto Mendes (1994), ele e os compositores Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Willy Correa de Oliveira decidiram retomar o dodecafonismo e o serialismo integral, através de estudos das obras de Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Posseur e Luciano Berio. Posteriormente freqüentaram juntos os cursos de Darmstadt, na Alemanha, em 1961-62.

Esta nova geração de compositores criou um novo movimento: a *Música Nova* no Brasil, considerado o terceiro momento modernista da nossa história musical. Envolvidos com as novas teorias da arte do século XX, juntamente com os poetas concretos de São Paulo, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, os compositores desse movimento interferiram no cenário da música erudita e da canção popular urbana industrializada.

O Grupo de Música Nova, segundo Kater (2000), surgiu com a participação dos músicos Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia, Willy Corrêa de Oliveira, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal, que ao assinarem o Manifesto Música Nova em 1963, deram início a este novo momento modernista, pregando uma nova música brasileira.

Como retomada da linha evolutiva traçada anteriormente pelo Grupo Música Viva na década de 40 caracterizava-se como um movimento revolucionário de postura internacionalista, contagiada pelo concretismo, sofrendo influência da vanguarda musical européia. O movimento mantinha-se crítico e irônico em relação ao subdesenvolvimento nacional e ao “nacionalismo folclorista”, tratado aqui como neofolclorismo. Procurava explorar as novas linguagens e tecnologias da

comunicação artística do pós-guerra, trabalhando com aleatoriedade, teatro musical, a nova notação musical, microtonalismo, mixed-media e as novas teorias (semiótica, cibernética, teoria da informação, teoria dos “quanta”, estocástica, etc.), porém, sempre dentro de uma perspectiva de modernidade e humanismo.

Lançaram em São Paulo pela revista de Arte e Vanguarda *Invenção* o *Manifesto Música Nova.* Muitos dos participantes deste novo movimento também eram engajados politicamente no Partido Comunista. Duprat já escrevera no jornal comunista de São Paulo *Notícias de Hoje*, assim como Gilberto Mendes recebera doutrinação política através da música no Clube de Arte de Santos, (inclusive seu professor de ação política foi Pedro Mota Lima, a quem dedicou a canção "Pedro meu amigo, Pedro meu irmão").

No Manifesto eles estabeleceram princípios voltados para o compromisso com o mundo contemporâneo, com os meios de informação, tal como o cinema, desenho industrial, telecomunicação e cibernética.

Em face ao novo binômio criação-consumo, eles elaboraram uma nova teoria dos afetos, e defenderam uma arte participante, social e politicamente engajada. Gilberto Mendes fundou em 1962 o Festival Música Nova de Santos, que desde então, até os dias de hoje, é um dos mais importantes festivais de música contemporânea em todo o mundo. A partir de 1964 a orientação doutrinária tornou-se velada devido à instalação do governo militar, como conta Gilberto Mendes (1991) em seu artigo à Revista Música. Nos festivais daquela época eram divulgadas obras de Stockhausen, Boulez, Hanns Eisler, Cornelius Cardew, com toda uma carga de semântica política, promovendo discussões a este respeito. Compositores de linhas esquerdistas como Sergio Ortega (Chile), Luca Lombardi (Itália), Wilhelm Zobl (Áustria) e Hanos Mikroutsikos (Grécia) tiveram suas obras divulgadas e comentadas.

Segundo Souza (2003), Damiano Cozzella e Gilberto Mendes compuseram, neste período, peças para coro com inovações na linguagem coral, utilizando experimentações vocais e recursos cênicos, como já foi mencionado em outro capítulo, e tiveram como intérpretes naquele momento, como já foi citado nesta

dissertação, o Madrigal *Ars Viva* (Santos) com as obras corais de Mendes e o *Coralusp* (São Paulo) com composições e arranjos de Cozzella. Apesar do movimento estar ligado à canção erudita, alguns de seus protagonistas, como Júlio Medaglia, Rogério Duprat e Cozzella, passaram a atuar junto à música popular urbana industrializada quando da eclosão do Tropicalismo,.

Nesta década de 60 aconteceu uma inusitada aproximação e subsequente migração de compositores da música erudita para a música popular brasileira fortalecida pela Indústria da Cultura, que servia de veículo para o engajamento político e social através da canção popular urbana. Damiano Cozzella e principalmente Rogério Duprat, premiado como melhor arranjador no Festival de Música da TV Record em 1967, com o arranjo para “Domingo no Parque”, participou também no ano seguinte, como arranjador, do disco manifesto “Tropicália”. Arranjou ainda canções de Chico Buarque, Jorge Ben Jor e vários discos dos “Mutantes”, tornando-se um dos responsáveis pela “aproximação, entre os universos da música erudita e da música popular brasileira, ao misturar em seus arranjos elementos da linguagem musical contemporânea aos sons da canção industrializada.” (SOUZA, 2003, p 93).

Neste ponto precisamos recuar um pouco no tempo para entendermos a transformação ocorrida com a música ligada à Indústria da Cultura. Ao longo das décadas de 20 e 30, como descreve Napolitano (2002), alguns fatores foram fundamentais para a consolidação histórica da canção popular urbana industrializada e não-industrializada, que transcorreu ora de forma tangencial, ora marcada por encontros e cruzamentos com a música erudita. As inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (1931-1933), ancorada pela crescente edição de revistas, o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933) e o posterior advento da televisivão (1950), todos alinhados ao processo da Indústria Cultural, iniciado no final do século anterior e provindo dos países industriais liberais, impuseram métodos de reprodução técnica que determinaram a consolidação deste universo “musical-popular”, gerando o nascimento dos gêneros musicais modernos da canção industrializada que marcaram o Brasil no século XX.

Segundo Carlos Sandroni, a expressão “música popular” estava associada, até 1940, à música de origem rural e do nordeste, e tal associação teve origem em Mário de Andrade, influenciando os demais musicólogos, como Oneyda Alvarenga. Para a música popular urbana empregava-se o termo “popularesca”, percebendo-se uma forte carga pejorativa, devido à utilização da poesia popular de uma forma caricata. Somente a partir de 1930 que a canção popular urbana tornar-se-ia um fato social, devido à sua veiculação através do rádio e da indústria fonográfica. Em um congresso de folclore ocorrido em 1950, Oneyda Alvarenga propôs a divisão entre *folclore* e *popular*, onde a distinção passaria a ser analítica e não valorativa: *folclore* referindo-se a canção rural, anônima e não-mediada; *popular* caracterizando a canção urbana, autoral e mediada (ou midiática). (SANDRONI ,2004, p. 27 e 28). Na década de 60 a expressão Música Popular Brasileira designava as canções urbanas veiculadas pelo rádio e pelo disco, que ganharam, com o intenso debate ideológico acontecido nesta década, a função de “defesa nacional”, ocupando o lugar que pertencera ao folclore anteriormente. No final desta década, ela se transformou na sigla MPB, carregada de identificação político-cultural.

As inovações timbrísticas e musicais trazidas pelo tropicalismo neste período foram em parte hostilizadas por não pertencerem ao vasto espectro da identidade nacional, que compreendia gêneros como samba, baião, maracatu, bossanova, entre outros.

Com essa vinculação estético-política, a MPB atravessou a década de 1970, entre censura e lutas democráticas, marcadas pelas canções de cunho político, principalmente de Chico Buarque. A abertura política contribuiu para diluir o seu uso restrito, e nos anos de 1980, o rock nacional foi incorporado à sigla. A partir de 1990, a sigla MPB ganhou uma nova caracterização: passou a ser compreendida também como uma “etiqueta mercadológica”, onde percebemos a segmentação e fragmentação do mercado da canção popular urbana.

Portanto, ainda segundo Sandroni (2004), a sigla MPB, nos anos de 1960/70/80, estava ligada a três fatores: categoria analítica, opção ideológica e perfil de consumo.

Na década de 1990, além da fragmentação, ocorreu a utilização da música folclórica, principalmente do nordeste, no mercado fonográfico, como os casos da Selma do Coco, Mestre Salu, Antonio Nóbrega, Siba Veloso, Tetê do Cacuriá, Bule-Bule e Jongo da Serrinha e Boi de Parintins, que foram gravados e vendidos com altas tiragens comerciais, marcando assim, a integração da canção de manifestação folclórica ao mercado musical moderno.

Para Sandroni, “a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamento de materiais e práticas musicais folclóricas. (...),mas esse grande movimento de “tradução cultural”, devido a suas circunstâncias históricas, recalcava aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo que os transfigurava.” (SANDRONI ,2004, p. 33).

Na visão de Wisnik, “a Música Popular Brasileira trata-se de um caldeirão - mercado pululante em que várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós.”(WISNIK, 2004, p.178). Para ele, é um sistema aberto que periodicamente passa por saltos produtivos através de sínteses críticas e de reciclagens, na forma de movimentos “metacríticos”, onde alguns artistas, individualmente e em grupos, repensam e recriam o sistema. Ele aponta alguns desses movimentos mais influentes: o nascimento do samba em 1917, a bossa nova, o tropicalismo e o pós-tropicalismo da década de 70.

> A “invenção” do Samba acontece com a canção “Pelo Telefone”, onde o compositor Donga “faz um oportuno aproveitamento dos elementos rítmicos sincopados, em vigor desde o fim do século 19, “plagia” um partido-alto que se ouvia na casa de Tia Ciata, e tematiza os poderes da dança e da repressão conivente (“O chefe da polícia / pelo telefone / manda me avisar”) que faziam a matéria da “dialética da malandragem”, agora investida de um novo nível tecnológico (o telefone), grava tudo em um disco, e com isto se torna “autor.” (WISNIK, 2004, p.179).

Na década de 1930, as canções de Noel Rosa consolidaram o caráter popular urbano do samba, percebido através do texto criado para a canção que fala de um cotidiano não mais bucólico e sim cosmopolita, e na forma com que este interagia com a melodia, promovendo uma aproximação dessa com a oralidade da fala cotidiana.

Depois do samba, as marchinhas de carnaval e os samba-canções abolerados se alternavam durante o ano no mercado musical que se estabelecia, até que no começo de 1960 surgiu a Bossa Nova que reprocessou a batida do samba, utilizou a harmonia das canções com influxos do jazz e da música impressionista, mudou a temática das letras que se tornaram mais concentradas e deu um tom camerístico a tradição do canto, até então baseado na técnica do canto lírico italiano de interpretação das canções. Através principalmente da atuação do compositor Antonio Carlos Jobim nesse reprocessamento musical, a bossa nova criou um novo padrão de composição e produção técnica, assimilando também o novo uso da voz e do violão propostos por João Gilberto. A tudo isto, soma-se como

> [...]"cor local," o desenvolvimento juscelinista, instrumentando toda uma geração surgida na década de 1960"[...]. Em tempo: cria no interior da música popular um subsistema que compreende uma linha-de-exportação e uma linha-de-expressão intelectualizada que serão o casulo de toda a floração "universitária" que atravessará de festivais a década de 1960" (WISNIK, 2004, p.180).

No fim dos anos 60, ainda segundo Wisnik (2004), o tropicalismo promoveu uma nova mudança, trazendo a MPB universitária ao seu meio real: a "geléia geral brasileira". Nas canções dos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, principalmente, percebe-se a mistura e releitura dos gêneros tanto na criação como na interpretação. Citações, mudança na textura do som através do uso da guitarra elétrica, novos registros da voz e a instrumentação de Rogério Duprat, promoveram um abalo nos alicerces bossanovísticos da MPB. A partir da atuação de Rogério Duprat e Damiano Cozzella na música popular urbana industrializada, ocorreu a intersecção através da abertura deste breve portal que permitiu o encontro entre diferentes universos musicais. Segundo Marcos Napolitano (2001), este encontro de universos aconteceu porque os compositores do movimento Música Nova tentavam se libertar do controle do Partido Comunista Brasileiro para desenvolverem uma pesquisa musical mais livre e vislumbraram na música popular um espaço menos preconceituoso e aberto às inovações. Ao mesmo tempo, os cancionistas da canção industrializada, a maior parte vinda da bossa nova, buscavam um novo caminho,

talvez no reencontro com a tradição nacional-popular. Ocorreu então, entre 1962 e 1963, sob a influência do mesmo PC, “o cruzamento de perspectivas radicalmente diferentes e que mais tarde iriam se degladiar na arena dos festivais: o ‘nacionalismo’ e a ‘vanguarda”.(NAPOLITANO, 2001, p.40).

Em recente entrevista a TV Cultura sobre a vida de Rogério Duprat, Décio Pignatari analisou este momento de migração para o mundo dos arranjos como uma saída para a sobrevivência deste grupo de compositores. Deu a isso o nome de Produssumo, que seria entrar no mundo da produção de jingles, propaganda e canção de consumo. Este grupo percebeu as dificuldades para a sobrevivência de uma arte estruturalista em uma sociedade dominada pela Indústria da Cultura, e toda a história da canção popular urbana estava intimamente atrelada à implantação, desenvolvimento e mudanças da indústria fonográfica. Em resposta irônica a esta situação criaram o M.A.R.D.A. – Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte – que cultuava o mau gosto e o kitsch.

Após o golpe militar de 1964, aqueles músicos viviam uma situação ambígua, pois sua posição “como criador cultural engajado e produtor de bens culturais para o mercado, era administrável na medida em que os destinatários principais da sua ‘mensagem – povo e a juventude universitária – situavam-se às margens do mercado fonográfico”(NAPOLITANO, 2001, p.59). As entidades estudantis e sindicatos patrocinaram os shows do circuito universitário, intermediando institucionalmente o artista e seu novo público. Isto se deu principalmente na cidade de São Paulo junto ao público jovem, como um todo, e estudantil, em particular. Este circuito propiciou a busca da síntese entre a bossa nova “nacionalista” (podemos tratá-la também por neofolclorista, pois se utilizava de gêneros folclóricos como o baião, a toada e o ponteio) e o samba tradicional, principalmente antes do golpe militar. O grande interesse da platéia nestas apresentações chamou a atenção de produtores e empresários ligados à TV do enorme potencial de público que esta nova linha de música brasileira oferecia. Artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil, Paulinho Nogueira, entre outros, surgiram nesses shows, enquanto outros mais consagrados como Tom Jobim, Nara Leão e Oscar Castro Mendes, passaram a se apresentar para os estudantes de São Paulo, transformando esses eventos em exemplos da cultura de oposição, nacionalista e de esquerda, sofisticada e moderna. Para Napolitano (2001), estes espetáculos do Teatro

Paramount em São Paulo entre 64 e 65, foram o elo perdido entre a primeira bossa nova e a explosão da MPB na era dos festivais televisivos. Aquele espaço transformou-se a partir de 1967 no Teatro Record-Centro, abrigando os festivais promovidos pela TV Record.

Neste período podemos ressaltar também o caminho da popularização da cultura engajada e nacionalista tomada pelo teatro brasileiro em resposta ao golpe de 64, mas que desde o final da década de 50 já era um pólo de formulação dos problemas estéticos e ideológicos (Teatro de Arena, CPC,etc).

> A tendência de fusão entre as artes performáticas de espetáculo (cinema, teatro, música), esboçava aquilo que a televisão pouco mais tarde iria levar às últimas conseqüências, dentro de um contexto cultural e mercantil: imagem, encenação gestual e interpretação musical iriam encontrar na TV um meio técnico propício, indo ao encontro de um público amplamente massivo, boa parte oriunda de espaços culturais pouco impactados pela bossa nova, pelo teatro engajado e pelo cinema novo. (NAPOLITANO, 2001, p.68).

O espetáculo Opinião, realizado no Rio de Janeiro neste período, é um exemplo citado por Napolitano desta fusão artística. A música produzida por esta geração de cancionistas para o teatro engajado era o "amálgama deste debate estético e ideológico*" (*NAPOLITANO, 2001, p.69). A força de expressão e persuasão que a canção ganhava com a imagem e a encenação gestual nestes espetáculos, podem ter influenciado e impulsionado o surgimento da performance cênica nos corais paulistas a partir de 1967, uma vez que o público estudantil e universitário é que se integrava nestes corais ligados a universidades.

Os programas da TV Record como *Primeira Audição*, *Fino da Bossa*, *Bossaudade* e *Jovem Guarda,* com seu alto nível de audiência, demonstraram a grande aceitação do público para a canção brasileira, o que ajudou a motivar a era dos festivais de MPB a partir de 1965, na TV Excelsior do Rio de Janeiro e TV Record de São Paulo. As várias edições destes programas e dos festivais televisivos funcionaram como laboratórios para a indústria fonográfica, permitindo a sua organização mercadológica e expansão em larga escala.

Na década de 70, no pós-tropicalismo, a criação de canções ficou por conta dos cancionistas consagrados da década anterior, alguns enfrentando a prisão e o exílio, e a música continha um comentário disto, residindo neste ponto uma fonte de força, poder e resistência. Para Wisnik, nesse momento “a música comporta mais do que uma resistência: algo como um resgate.” Nesta década, as canções de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil indicavam uma “visão da música como poder, poder psicológico, social, político, espiritual e mágico”. (WISNIK, 2004, p.182)

Neste período, entre as décadas de 60 e 70, o arranjo de canção popular urbana industrializada foi inserido no repertório do coral amador brasileiro, principalmente nos corais universitários, e dentre os possíveis fatores dessa inserção estão o engajamento político da canção popular urbana, a força da indústria cultural na *MPB* com a organização do mercado fonográfico, a inadequação do repertório coral para os novos grupos que se formaram com alunos universitários e pessoas das comunidades sem o devido preparo vocal, além da distancia cultural dessas pessoas com o repertório tradicional para coro, composto por obras da renascença européia, música brasileira do século XIX e XX de compositores neofolclóricos como Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Oswaldo Lacerda, entre outros, e arranjos de canção folclórica.

Damiano Cozzella foi um dos primeiros a aventurar-se nesse âmbito na década de 60 junto ao Coralusp de São Paulo, tornando-se este seu laboratório de composição e arranjos. Samuel Kerr assumiu em 1964 o coral da Santa Casa, e começou a incluir no repertório arranjos de canções folclóricas, e a partir de 1967-68, arranjos de canções populares urbana. Temos no seu arranjo coral da canção *Até Pensei* (Chico Buarque), um exemplo que confirma uma posição política firme e panfletária dos corais universitários do final desta década, e que naturalmente levantavam suas bandeiras através da inserção de música popular no repertório.

Mais tarde, em 1975, no Rio de Janeiro, Marcos Leite iniciou um trabalho com o Coral da Cultura Inglesa, também com arranjos da canção popular urbana industrializada.

Com a abertura política na década de 80, a música de alguns compositores da música erudita voltou-se, novamente, para o engajamento político, e podemos citar obras como *Mamãe eu quero votar,* para a campanha das DIRETAS JÁ.; em 84/85; *Vila Socó, meu amor* em protesto a explosão ocorrida neste lugar, e *Vão entregar as Estatais as Multinacionais*, com caráter de denúncia, todas de autoria de Gilberto Mendes. Aylton Escobar já havia composto em 1968 *Poemas do Cárcere*, cantata para solista, coro e orquestra sobre poema de Ho-Chi-Min, e Jorge Antunes, em 1980 a *Elegia Violeta para Monsenhor Romero*, para coro infantil e orquestra, da autoria. A peça de Cozzella, *Ruidismo dos Pobres*, da década de 1960, possui fortes elementos críticos frente à sociedade, e que segundo Rogério Duprat, ela inaugurou a música de vanguarda para coro, aberta às experimentações cênicas, à intervenção e ao *happening*.

A partir de 1967, a convite do maestro Benito Juarez, que juntamente com José Luiz Visconti (então diretor do Grêmio da Escola Politécnica da USP) fundaram o *Coralusp*, Cozzella deu início ao processo de criação de arranjos de canções populares urbanas, feitos especialmente para este grupo, criando uma poética singular que utilizou a ironia e a crítica como impulsos geradores de suas idéias musicais, algumas vezes carregadas de estereótipos da canção de consumo. Seus arranjos conquistaram os repertórios dos coros universitários, e sua orientação como professor de estruturação no programa de extensão cultural da USP ajudou a formar novos arranjadores. Como já foi citado em outro capítulo, o Coralusp estava inicialmente ligado à UNE e aos centros acadêmicos, surgindo como reação ao endurecimento da ditadura militar instalada no país, incluindo em seu repertório os arranjos de canções da MPB com textos engajados politicamente nesta proposta.

Com a atuação dos compositores Gilberto Mendes e Damiano Cozzella, entre outros, um novo paradigma de escrita vocal começou a se configurar: as técnicas de composição das atuais tendências européias resultando em novas sonoridades, juntamente com a performance cênica prevista na obra, geraram um novo repertório para os corais da época. Gilberto Mendes dialogou em uma dimensão crítica com a canção de consumo, sem reproduzi-la, permitindo-se intersecções com os

procedimentos da indústria de massa na criação de obras originais. Em direção oposta, Cozzella adotou a canção de consumo como fonte de sua produção de arranjos, utilizando os padrões e estereótipos da indústria fonográfica, assim como elementos do romantismo europeu e das vanguardas do século XX (principalmente o *happening* e *aleatoriedade* de John Cage). A inclusão desses arranjos no repertório coral permitiram, por sua vez, uma performance vocal mais descontraída e a inserção da imagem, através de movimentação e roteirização cênica.

Nos outros corais, como o Coral da Santa Casa dirigido por Kerr e da Cultura Inglesa dirigido por Leite, notamos também a incorporação da performance cênica, de formas singulares, mas procurando atender as mesmas necessidades de transformar uma apresentação coral em espetáculo, onde ocorresse a fusão das artes performáticas: Música, Teatro e Cinema.

Em decorrência desta transformação no repertório coral a partir da década de 60 com a inserção do arranjo da música popular urbana, ocorreu uma substituição das obras escritas originalmente para coro, das diversas épocas, e um conseqüente afastamento de obras ligadas `a modernidade e `a vanguarda brasileira, que apesar disto, manteve uma vasta produção até final da década de 1980 com compositores como Gilberto Mendes, Aylton Escobar, Almeida Prado, Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian, entre outros. No entanto, percebemos que a adaptação das técnicas importadas da Europa na criação das obras corais destes compositores não contemplou as condições técnicas brasileiras para a realização deste repertório, principalmente no âmbito do coral amador formado por não-músicos, sendo gradualmente substituído por peças e arranjos criados a partir das condições vocais, musicais, artísticas e culturais dos grupos que se formaram a partir de então.

CONCLUSÃO

O procedimento do arranjo da canção popular urbana substituiu, a partir da década de 60, o projeto modernista de inspiração pedagógica positivista das décadas anteriores por um projeto de identificação do coralista e do público com o repertório, inicialmente engajado em uma proposta crítica e ideológica, tornando-se gradativamente autocomplacente e de ambição artística decrescente, tendo como fonte principal a produção cancional da música popular, brasileira e estrangeira, veiculada pela Indústria da Cultura.

Através de uma retrospectiva histórica e das análises de obras e arranjos pudemos apontar prováveis fatores que determinaram esta substituição de projetos, como a expansão e o domínio da Indústria da Cultura, a assimilação da Contracultura pelos intelectuais e artistas da década de 60 que passaram também a atuar no movimento da Música Popular Brasileira e a decorrente quebra de barreiras entre a *alta cultura e a pop arte.* Fazem parte também desse panorama o engajamento político da canção popular urbana durante a ditadura militar no Brasil, principalmente no meio universitário paulista, a inadequação do repertório tradicional e a adaptação das técnicas importadas da Europa na criação das obras corais dos compositores da vanguarda brasileira da década de 60 que não contemplaram as condições técnicas brasileiras para a realização deste repertório, principalmente no âmbito do coral amador formado por não-músicos. Nesse cenário as obras originalmente escritas para coro foram gradualmente sendo substituídas por arranjos criados a partir das condições vocais, musicais, artísticas e culturais dos grupos que se formaram a partir de então.

Neste processo de criação de arranjos coral de canção popular urbana, que se iniciou em torno de 1967 em São Paulo e Rio de Janeiro, encontramos os arranjadores Damiano Cozzella, Samuel Kerr e Marcos Leite, que construíram, cada qual de forma singular, os novos paradigmas desta escrita coral.

Em Cozzella podemos salientar a sua opção em utilizar procedimentos de kitschificação no arranjo das canções, importando algumas cadências e

harmonizações do romantismo europeu, elementos das vanguardas e da própria Indústria da Cultura, que ajudam a provocar um efeito sentimental e promovem uma possível identificação coralista-público com o repertório, que também provinha do mercado da canção de consumo. Esta proposta de atuação artística estava alinhada com a condução filosófica dos grupos que pertenceu, como o M.A.R.D.A. Percebemos também uma proximidade de sua escrita coral com os paradigmas do arranjo de canção introduzidos por Villa-Lobos na década de 30, como a melodia acompanhada por textura homofônica, contrariando a tendência de sua época, a polifonia.

No mesmo período encontramos em Samuel Kerr uma escrita polifônica de arranjos de canções folclóricas e populares urbanas, alicerçada na sobreposição de ostinatos melódicos, rítmicos e cânones, aproximando a realização musical às condições técnicas dos grupos amadores universitários, a quem se destinavam seus arranjos. Uma particularidade importante deste processo foi a introdução de uma pedagogia socializante de ensaio, reforçando a função social da arte e promovendo o resgate da memória cultural dos coralistas a participação coletiva destes na criação dos arranjos.

A partir da década de 70 temos em Marcos Leite, no Rio de Janeiro, outro paradigma de arranjo voltado para a harmonização em blocos provinda do jazz e da busca pela adequação da vocalidade coral aos padrões da Indústria da Cultura e à oralidade da nossa fala. Percebemos, como em Cozzella, uma proximidade com os paradigmas lançados por Villa-Lobos e a presença da “kitschificação” de elementos da própria indústria de massa. Do uso da polifonia nos primeiros arranjos à melodia acompanhada por texturas homofônicas e compactas, Marcos Leite promoveu uma gradual simplificação do arranjo coral, introduzindo também instrumentos de acompanhamento como o piano, violão, baixo e bateria, visando a inserção desse modelo de grupo vocal no mercado da Indústria da Cultura.

Acompanhando a escrita dos arranjos e os padrões de interpretação veiculados pela MPB das décadas de 60,70 e 80, a emissão vocal dos corais amadores universitários aproximou-se da oralidade da fala cotidiana brasileira, com suas entoações e acentos característicos, exigindo adaptações à técnica vocal importada da Europa e reinventando, com uma maneira diversa de cantar, os arranjos produzidos a partir de então.

Durante o período pesquisado percebemos pelos fatores já mencionados a gradual substituição de obras originais para coro por arranjos de canção folclórica e popular urbana. Atualmente esses arranjos compõem quase a totalidade do repertório do coro amador paulista formado por não-músicos, tornando este trabalho artístico mais um reduto da reprodutibilidade dos bens culturais produzidos pela Indústria da Cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO,T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento.** Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 [texto original alemão de 1944].

ANDRADE, M. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro e São Paulo: Villa Rica, 1991.

_____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2006.

_____. **Pequena História da Música**. 9ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

BARENBOIM, D. **El Sonido es Vida: El poder de La Música.** Tradução Dolors Udina. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2007.

BOSI, E. **Cultura de Massa e Cultura Popular – Leituras de Operárias**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BOULEZ, P. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAPPELLI, F.; TOSTO, I. M. **Geometrie Vocalli – giochi di improvvisazione tra musica, immagine e poesia**. Milano – Itália: Ricordi, 1993.

CARVALHO, R. Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro. In: **XVIII ANPPOM .** Salvador, 2008.Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/27508442/Villa-Lobos-e-o-surgimento-de-uma-nova-estetica-no-arranjo-coral-brasileiro>. Acesso em: 22 de out. de 2009.

CAVALCANTI,N. Às voltas com o Canto Coral. In: FIGUEIREDO,C.A...[et al];organização Eduardo Lakschevitz. **Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira.** Rio de Janeiro : Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p.91-198.

CERVO, D. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. **Per Musi** - **Revista Acadêmica de Música** – [S.I.] n.11, p.44-59, jan - jun, 2005. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf≥.Acesso em: 03 de mar. de 2009.

COELHO, J. M. **No Calor da Hora: Música e Cultura nos anos de Chumbo**. – São PAULO: Algol, 2008.

CONTIER, A. D. Memória, História e Poder: A Sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50). São Paulo: **Revista Música**, vol.2 – n°1, p.05-36,1991.

EAGLETON, T. **A Idéia de Cultura.** São Paulo: UNESP, 2003 [1° edição em 2000]

ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**.São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERNANDES, E. G. **O arranjo vocal de música popular em São Paulo e Buenos Aires** . 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) PROLAM ,Universidade de São Paulo, São Paulo . 2006

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H.J.Koellreuter: Movimentos em Direção à Modernidade** –São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KERR, S. Carta Canto Coral.In: FIGUEIREDO,C.A...[et al];organização Eduardo Lakschevitz. **Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira.** Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p.199-238.

KIEFER, Bruno. **A História da Música Brasileira: dos primórdios ao Início do Sec. XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LEITE, Marcos. **Método de Canto Popular Brasileiro**. Petrópolis: Lumiar Editora, 1998.

_____. **O melhor de Garganta Profunda**. São Paulo: Irmãos Vitale Editora, 1997.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira de Câmara.** Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2002.

MAUÉS,Igor lintz. Música Eletroacústica no Brasil**. Música Eletroacústica no Brasil: Composição utilizando o meio eletrônico (1956 – 1981)**, 1989.Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo,1989.Disponível em: <http://luiz.host.sk/musica/textos/igor/esboco5.html> .Acesso em:07 de abr. de 2009.

MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda.São Paulo: **Revista Música**, vol.2 – n°1, p.37-42, 1991.

_____. **Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco**. São Paulo: Edusp, 1994.

MILANESI, Luís Augusto;...[et. al]. Uma Questão de Arranjo**.**São Paulo: **Revista Canto Coral.** Federação Paulista de Conjuntos Corais, n. 1, p.03-05, março de 1979

MORIN, Edgar. **O método 5: A humanidade da humanidade - A identidade Humana**. Porto Alegre:Sulina,2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)** – São Paulo: Annablume Fapesp,2001.

_____.**História e Música : História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, S. A. **Coro-cênico: Uma Nova Poética no Brasil.** 1999.193 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas,1999.

PEREIRA, A. P. **Arranjo vocal de Música Popular Brasileira: estudos de caso e proposta metodológica .** 2006. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) , Rio de Janeiro, 2006.

PERSICHETTI, V. **Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice**. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

SADIE, S. (Ed.) **The New Grove Dictionary of Music ans Musicians**. Second Edition. New York: Groves Dictionaries Inc. 2000.

SANDRONI,C. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE,B.; STARLING H. M.; EISENBERG,J. (org.). **Decantando a República**: **Outras Conversas sobre os Jeitos da Canção**. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.23-35, 2004.

STRAVINSKY, I. **Poética Musical em 6 Lições.** Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996 [1ª ed. inglesa 1942].

SCHÖNBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

SOUZA, S. M. S. **O Arranjo como educação musical em coro amador**. 2003. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), São Paulo, 2003.

RICCIARDI, R. R. Paradoxos Modernistas .Ribeirão Preto: **Revista Movimento Vivace**. Ano I, vol.10,p.06-7, 2008.

TATIT, L. **O Século da Canção.** Cotia: Ateliê, 2004.

TOMÁS, L. **Ouvir o Lógos: Música e Filosofia**.São Paulo: Editora Unesp, 2002.

WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários : a Música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Sem Receita: Ensaios e Canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

SITES

www.iar.unicamp.br
Acesso em :05/10/2008 – 13h30

www.usp/br/coralusp/index.htm
Acesso em: 06/10/2008 - 10h20

PARTITURAS EDITADAS

BARROSO, A. Pra Machucar Meu Coração. In: LEITE, M. **O melhor de Garganta Profunda**. São Paulo:Irmãos Vitale Editora, 1997.

ESCOBAR, A. **Canto/Ciranda (AO) chão**. Rio de Janeiro: FUNARTE,1981.

MENDES, G. **COM SOM SEM SOM.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

OLIVEIRA, W. C. **Passos da Paixão.** Rio de Janeiro:FUNARTE, 1982.

PRADO, A. **Três Cânticos de Amor.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SANTORO, C. **Ave Maria**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

TACUCHIAN, R. **Canção de Barco**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

VELOSO, Caetano. Alguém Cantando. In: LEITE, Marcos. **O Melhor de Garganta Profunda**. São Paulo: Irmãos Vitale Editora, 1997.

ANEXOS

ANEXO A

Comentários de José Gustavo Julião de Camargo sobre Damiano Cozzella

Ribeirão Preto, 03 de março de 2008

Comecei a cursar o Bacharelado em Composição e Regência da Unicamp em 1981, e o prof. Cozzella ministrava as disciplinas de Contraponto, Fuga e Composição.

Ele era um ótimo professor. Dedicado, estimulava os alunos a fazerem "quilos" de exercícios. Dedicava uma boa parte da aula na correção destes exercícios, que iam de contraponto a composições e até arranjos.

No entanto eu sentia uma dualidade que o perturbava, pois quando estava imerso em suas correções, sentado ao piano com os alunos ao redor, repentinamente parava e perguntava a um dos alunos, que na época tocava em banda de baile, se não haveria um "lugarzinho para fulano tocar um triângulo na sua banda". Isto demonstrava sua preocupação com nossa inclusão no mercado de trabalho, e acredito que ele nos incentivava a dar atenção ao mercado fonográfico e de consumo com vista a nossa sobrevivência.

De certa forma, ele desistiu de um projeto educacional. Ensinar Música séria para que e para quem?

Eu sentia que ele tinha uma profunda paixão por Bach e John Cage, e também por técnicas contemporâneas de composição, no entanto, não gostava de falar sobre composição contemporânea. Seus olhos brilhavam e o tom de sua voz se alterava quando falava deste assunto. Mas, às vezes, ele interrompia bruscamente, e um profundo desânimo tomava conta de suas feições. Na maioria das vezes ficávamos sem entender nada.

Hoje acho que compreendo Cozzella, e sinto que seu vínculo à Industria da Cultura era um projeto de protesto contra ela mesma. Quando nos deu aula eu percebia nele uma imensa tristeza, pois a música que ele amava estava assassinada pelo mercado. Ele preferia, nas horas de lazer, empinar pipa na praia do que repensar sua atuação no cenário da Música Brasileira.

PARTITURAS

FAC SÍMILE DAS PARTITURAS DOS ARRANJOS DAS CANÇÕES E

DAS OBRAS CORAIS

ANEXO B

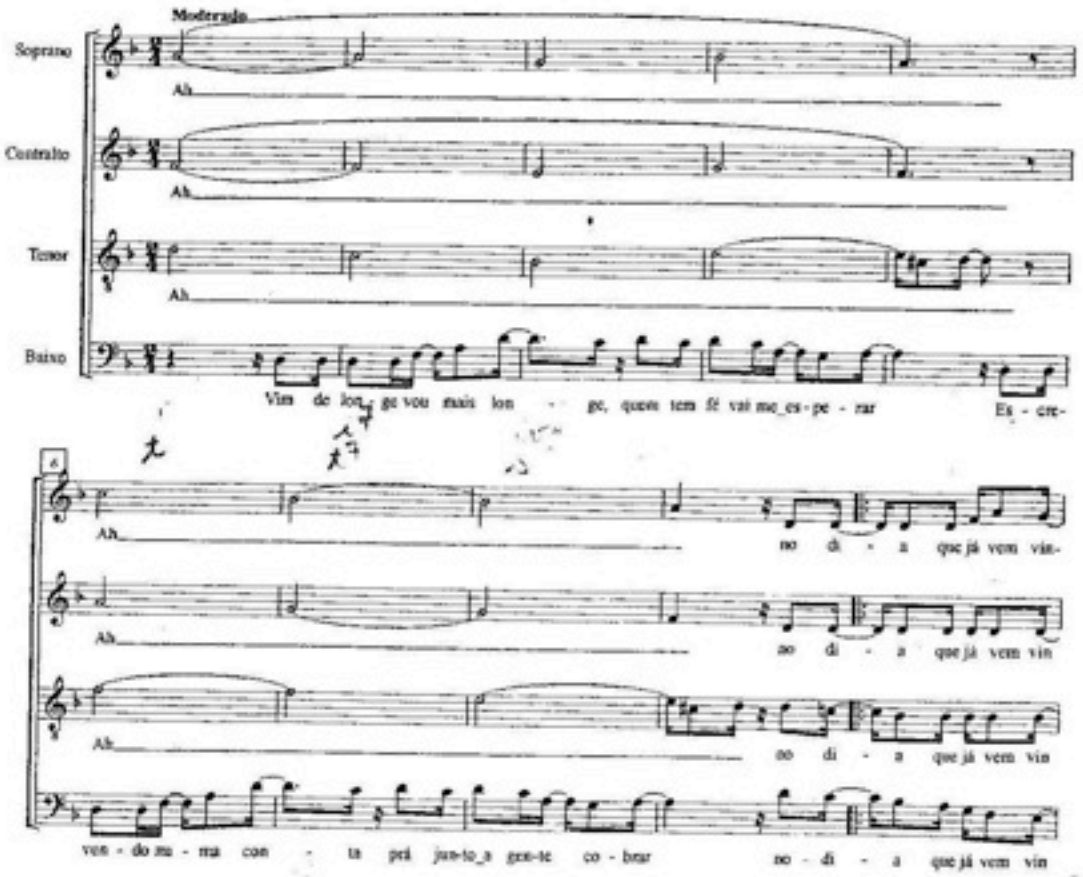
Fac símile da partitura do arranjo de Daminao Cozzella da canção *ARUEIRA*

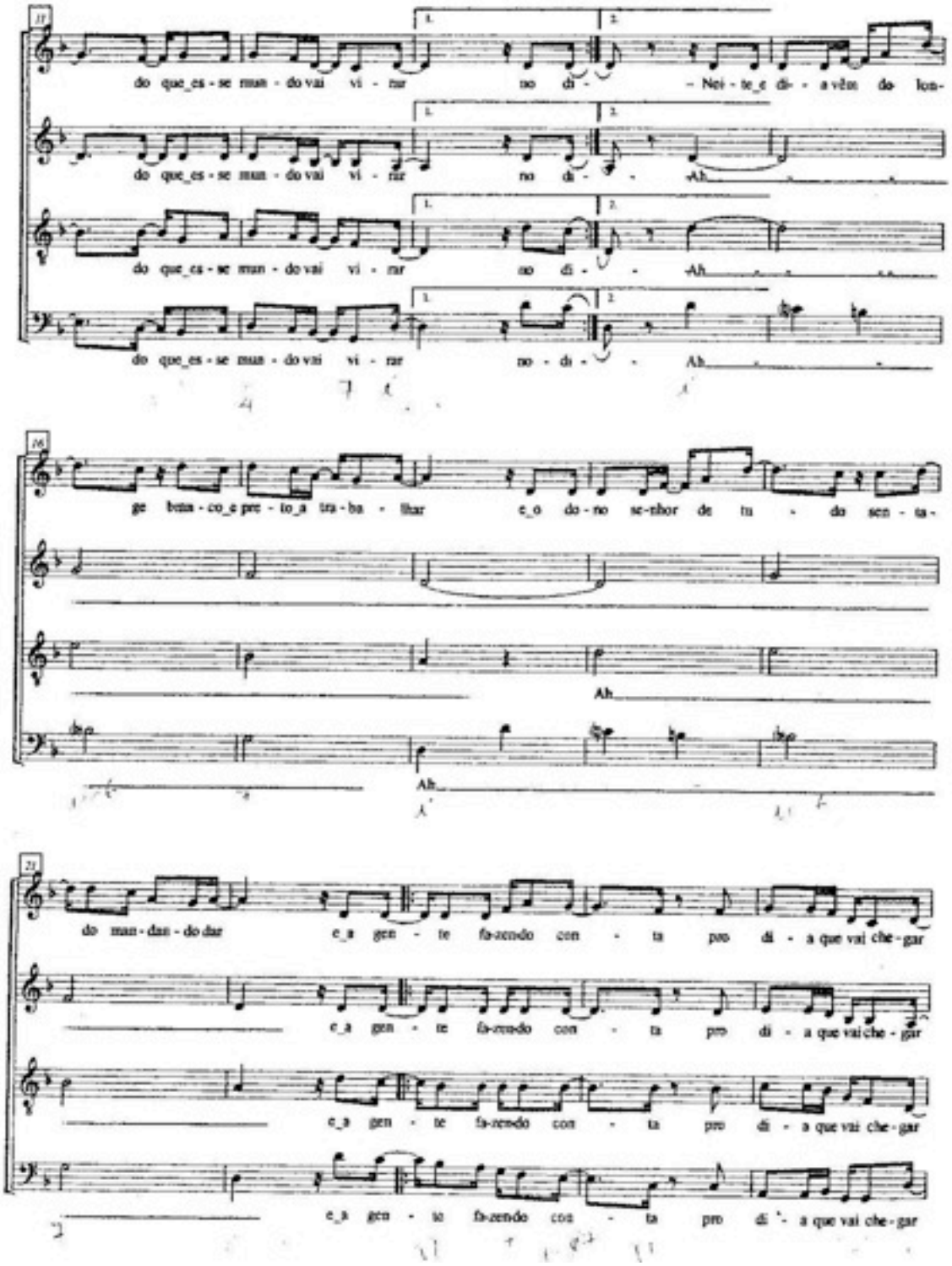
CoralUSP

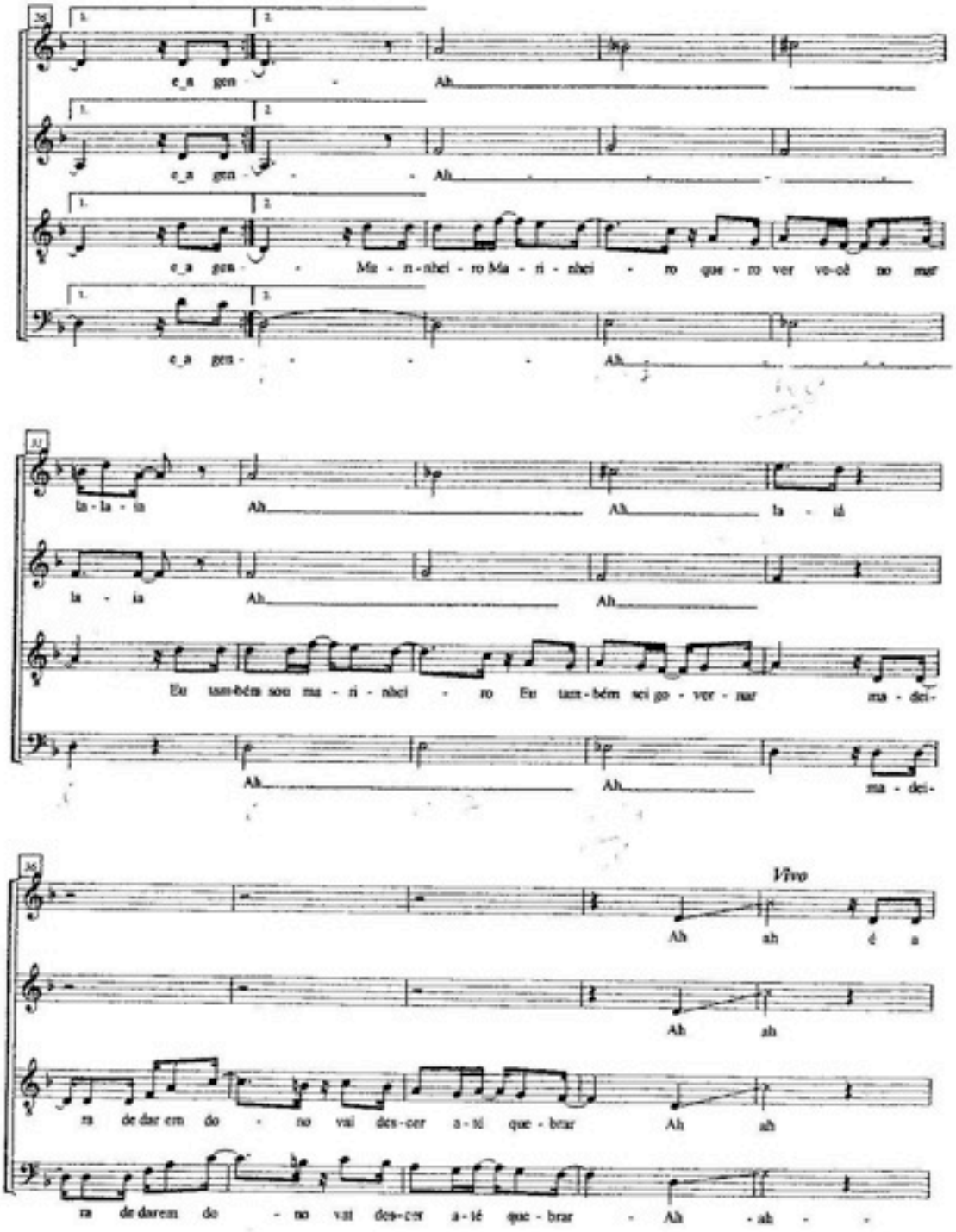
Arueira

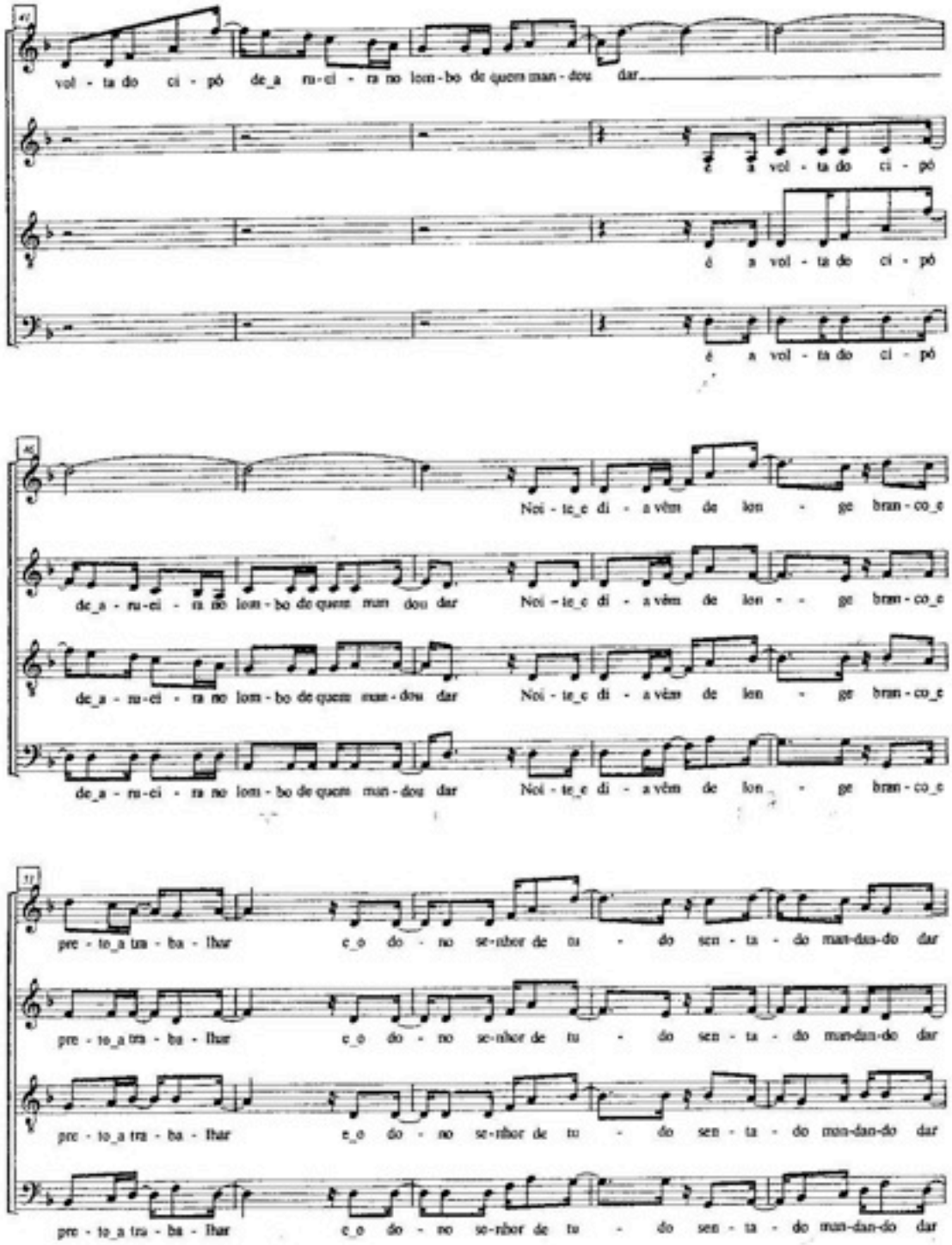
C4-28/2

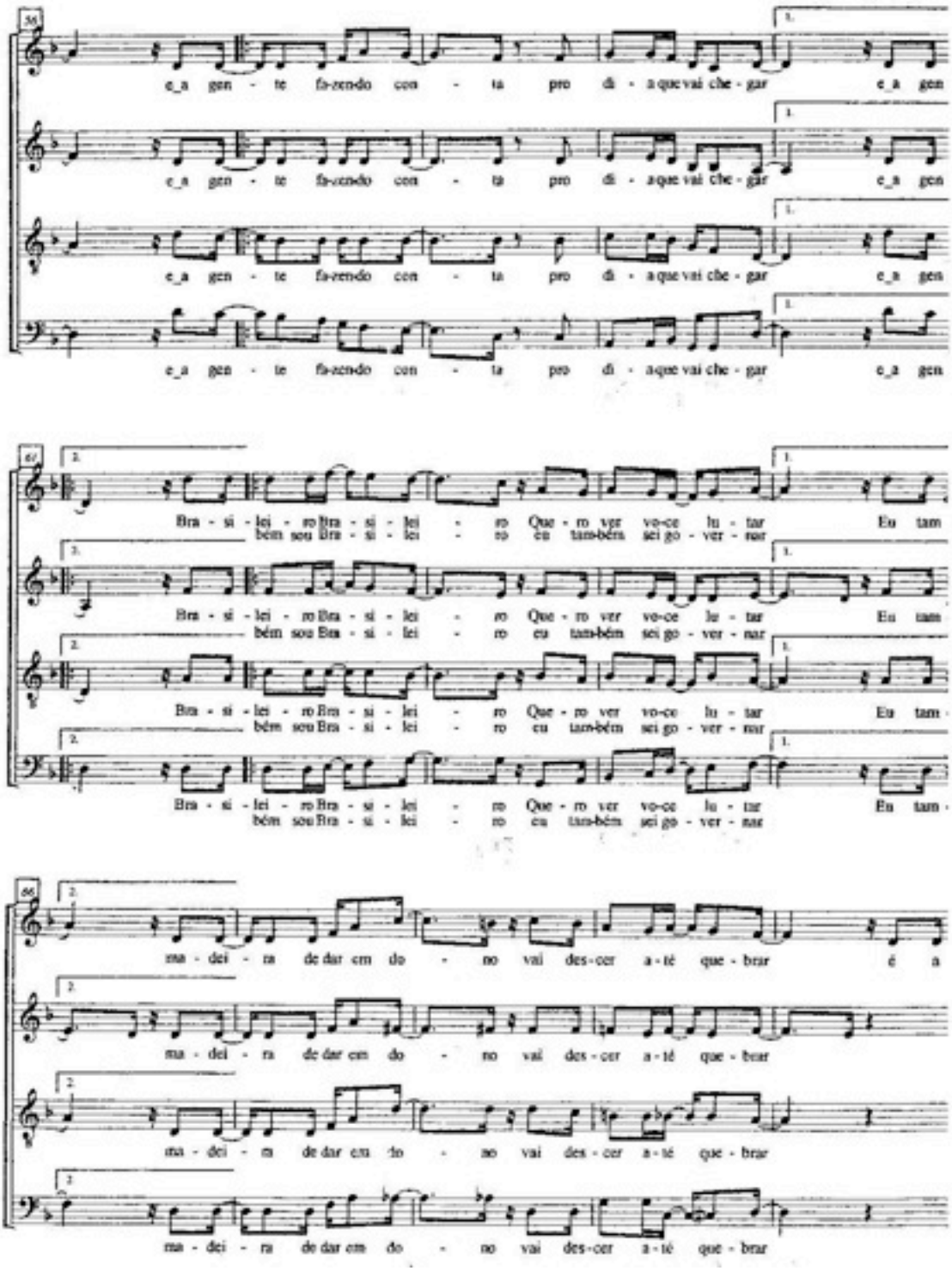
Geraldo Vandré
arranjo: Damiano Cozzella

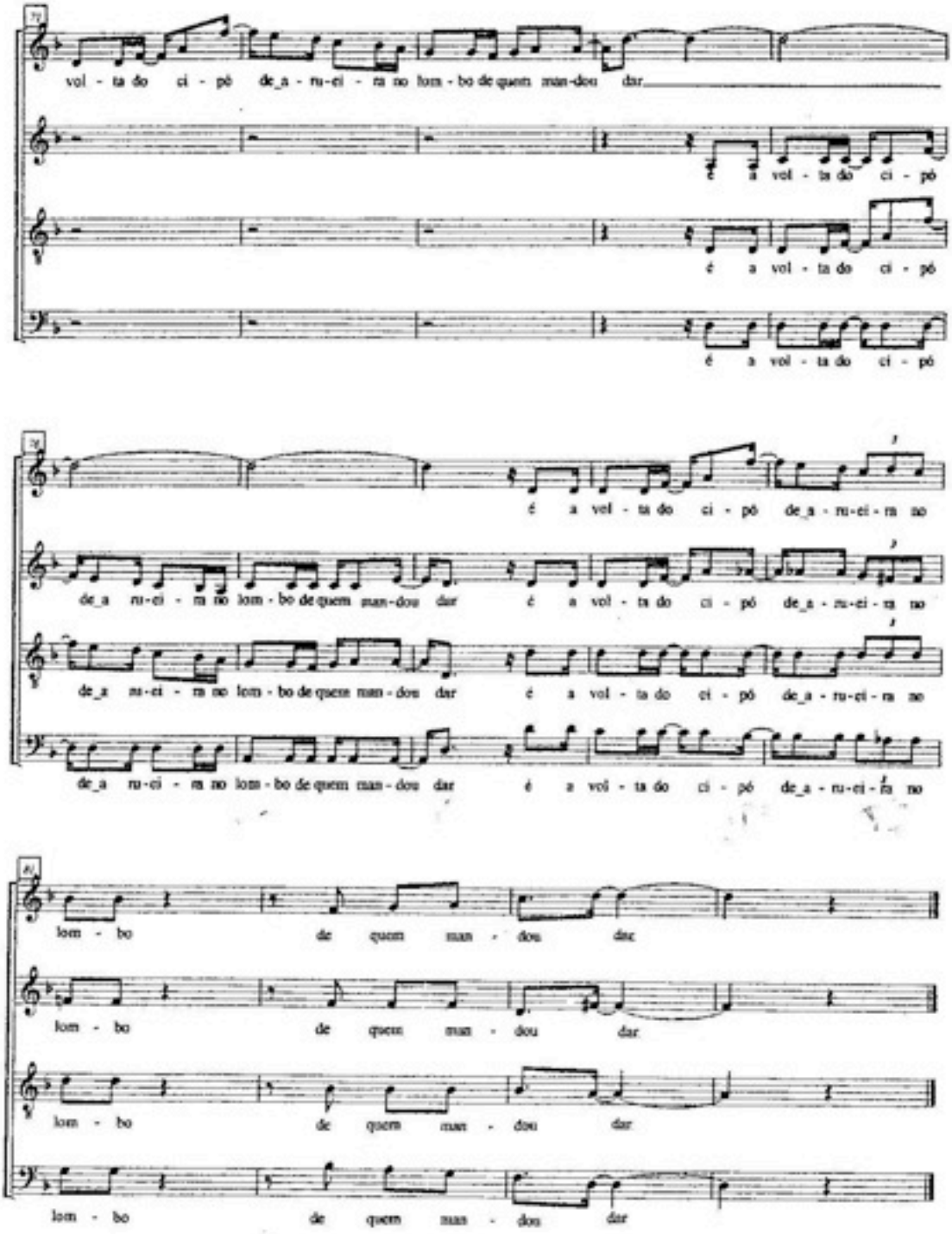



11
1.
2.
do que es - se man - do vai vi - rar no di - - Nei - te_e di - a vêm do lon-
do que es - se man - do vai vi - rar no di - - Ah
do que es - se man - do vai vi - rar no di - - Ah
do que es - se man - do vai vi - rar no di - - Ah
16
ge bem - co_e pre - to_a tra - ba - lhar e_o do - no se - nhor de tu - do sen - ta -
Ah
Ah
21
do man - dan - do dar e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar
e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar
e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar
e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar


e_a gen - Ah
e_a gen - Ah
e_a gen - Ma - ri - nhei - ro Ma - ri - nhei - ro que - ro ver vo-cê no mar
e_a gen - Ah
la - la - la Ah Ah la - lá
la - la Ah Ah
Eu tam-bém sou ma - ri - nhei - ro Eu tam-bém sei go - ver - nar ma - dei-
Ah Ah ma - dei-
Vivo
Ah ah é a
Ah ah
ra de dar em do - no vai des-cer a-té que - brar Ah ah
ra de darem do - no vai des-cer a-té que - brar - Ah - ah -


vol - ta do ci - pó de_a ru-ci - ra no lom-bo de quem man - dou dar
é a vol - ta do ci - pó
é a vol - ta do ci - pó
é a vol - ta do ci - pó
Noi - te_e di - a vêm de lon - ge bran - co_e
de_a - ru-ci - ra no lom - bo de quem man - dou dar
Noi - te_e di - a vêm de lon - ge bran - co_e
de_a - ru-ci - ra no lom - bo de quem man - dou dar
Noi - te_e di - a vêm de lon - ge bran - co_e
de_a - ru-ci - ra no lom - bo de quem man - dou dar
Noi - te_e di - a vêm de lon - ge bran - co_e
pre - to_a tra - ba - lhar e_o do - no se-nhor de tu - do sen - ta - do man-dan-do dar
pre - to_a tra - ba - lhar e_o do - no se-nhor de tu - do sen - ta - do man-dan-do dar
pre - to_a tra - ba - lhar e_o do - no se-nhor de tu - do sen - ta - do man-dan-do dar
pre - to_a tra - ba - lhar e_o do - no se-nhor de tu - do sen - ta - do man-dan-do dar


56
e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar e_a gen
e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar e_a gen
e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar e_a gen
e_a gen - te fa-zendo con - ta pro di - a que vai che - gar e_a gen
61
Bra - si - lei - ro Bra - si - lei - ro Que - ro ver vo-ce lu - tar Eu tam
bém sou Bra - si - lei - ro eu tam-bém sei go - ver - nar
Bra - si - lei - ro Bra - si - lei - ro Que - ro ver vo-ce lu - tar Eu tam
bém sou Bra - si - lei - ro eu tam-bém sei go - ver - nar
Bra - si - lei - ro Bra - si - lei - ro Que - ro ver vo-ce lu - tar Eu tam
bém sou Bra - si - lei - ro eu tam-bém sei go - ver - nar
Bra - si - lei - ro Bra - si - lei - ro Que - ro ver vo-ce lu - tar Eu tam
bém sou Bra - si - lei - ro eu tam-bém sei go - ver - nar
66
ma - dei - ra de dar em do - no vai des - cer a - té que - brar é a
ma - dei - ra de dar em do - no vai des - cer a - té que - brar
ma - dei - ra de dar em do - no vai des - cer a - té que - brar
ma - dei - ra de dar em do - no vai des - cer a - té que - brar


vol - ta do ci - pó de_a - ru-ei - ra no lom - bo de quem man-dou dar
é a vol - ta do ci - pó
é a vol - ta do ci - pó
é a vol - ta do ci - pó
é a vol - ta do ci - pó de_a - ru-ei - ra no
de_a ru-ei - ra no lom - bo de quem man-dou dar é a vol - ta do ci - pó de_a - ru-ei - ra no
de_a ru-ei - ra no lom - bo de quem man-dou dar é a vol - ta do ci - pó de_a - ru-ei - ra no
de_a ru-ei - ra no lom - bo de quem man-dou dar é a vol - ta do ci - pó de_a - ru-ei - ra no
lom - bo de quem man - dou dar
lom - bo de quem man - dou dar
lom - bo de quem man - dou dar
lom - bo de quem man - dou dar

ANEXO C

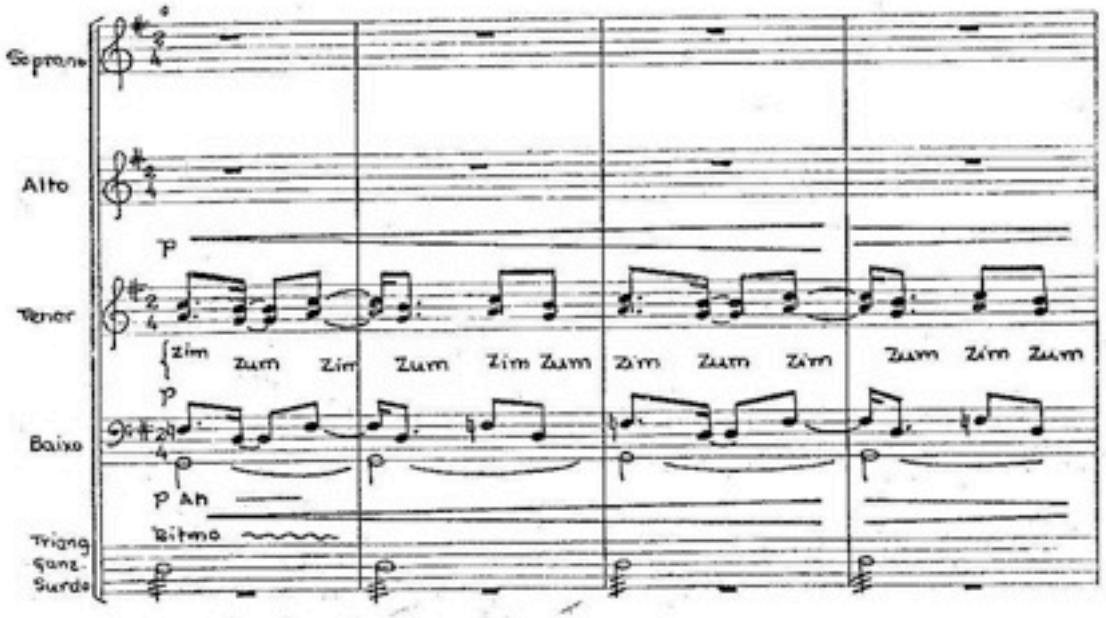
Fac símile da partitura do arranjo de Daminao Cozzella da canção *PROCISSÃO*

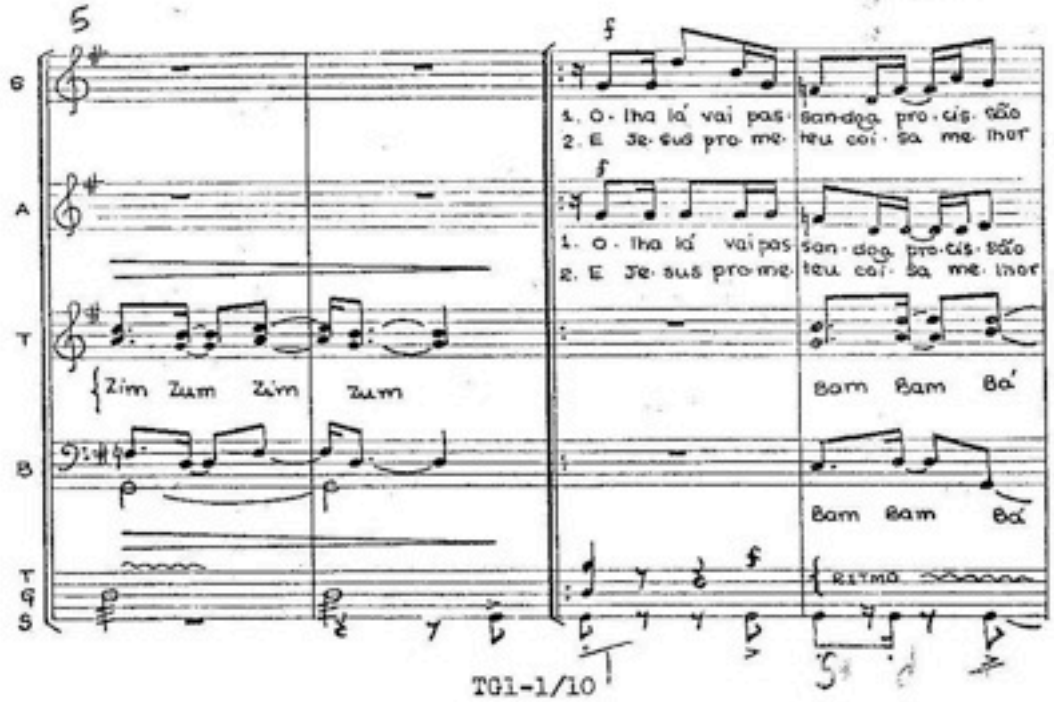
coral
universidade de são paulo

procissão

gilberto gil

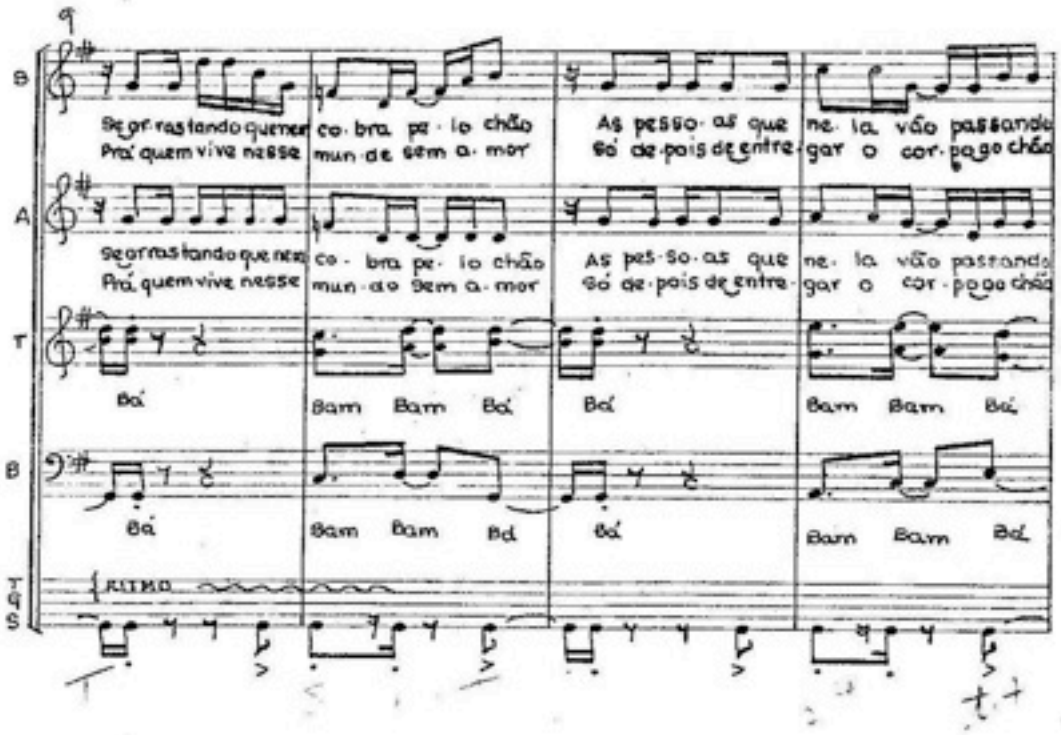
arr: DAMIANO COZZELLA

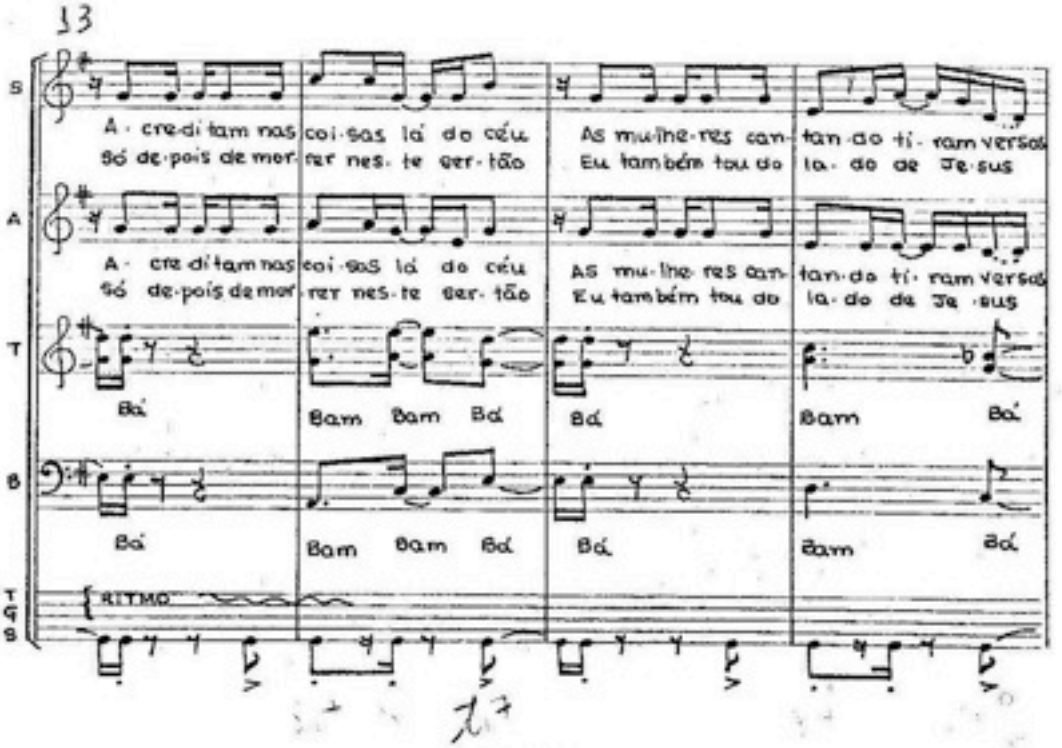




coral
universidade de são paulo

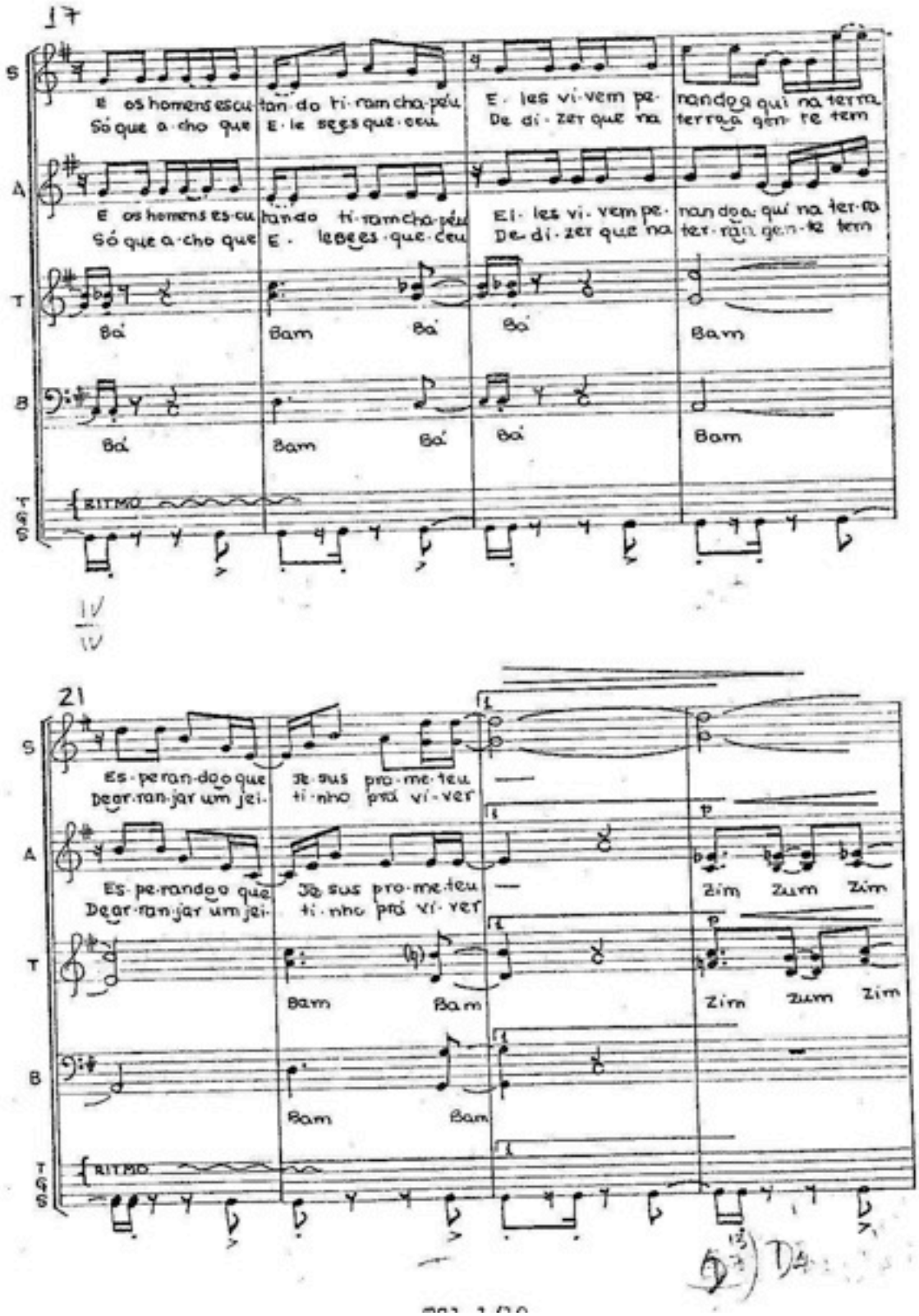
pg 2





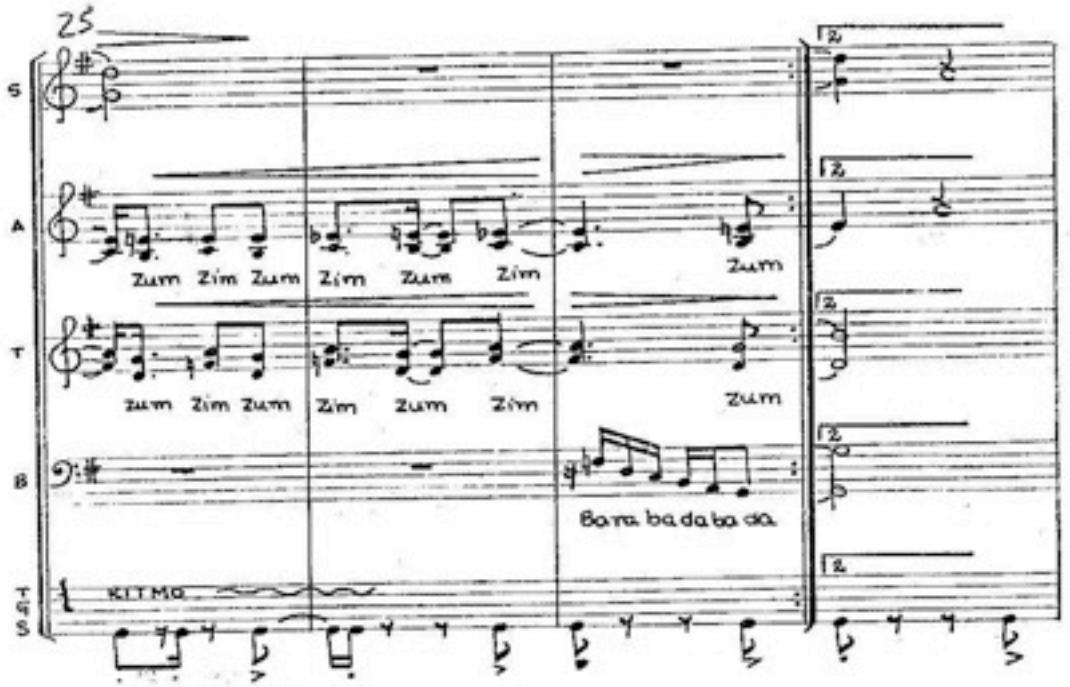
coral
universidade de são paulo

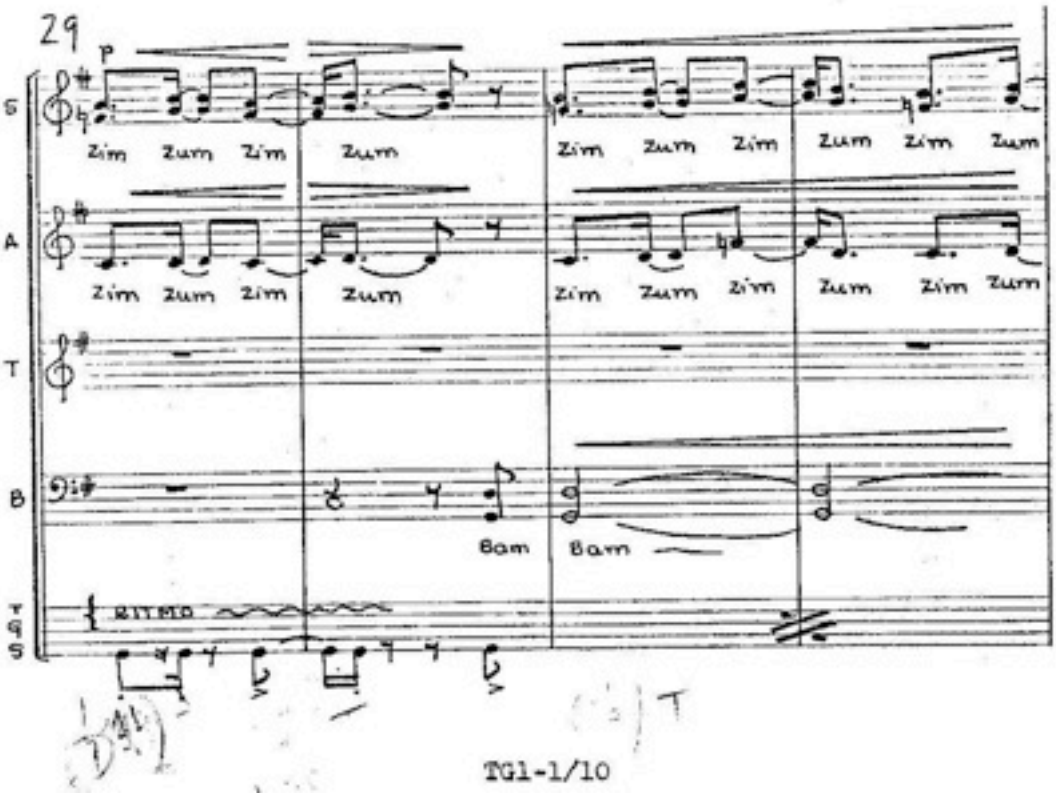
pg. 3



coral
universidade de são paulo

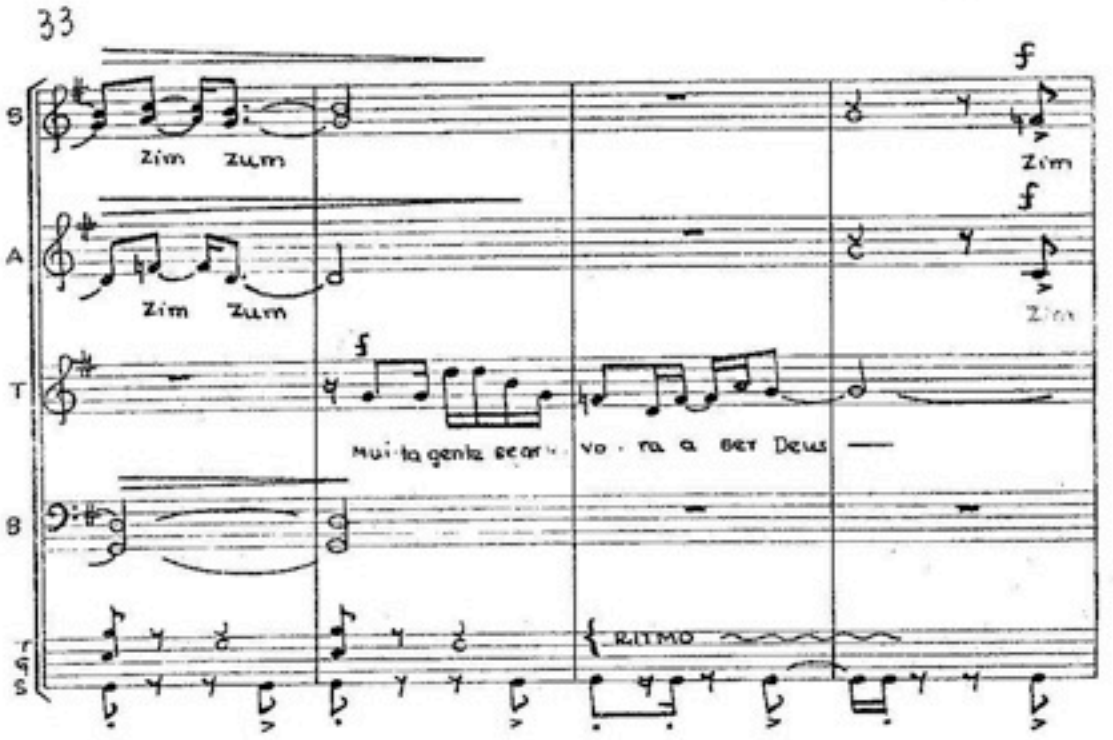
m. 4

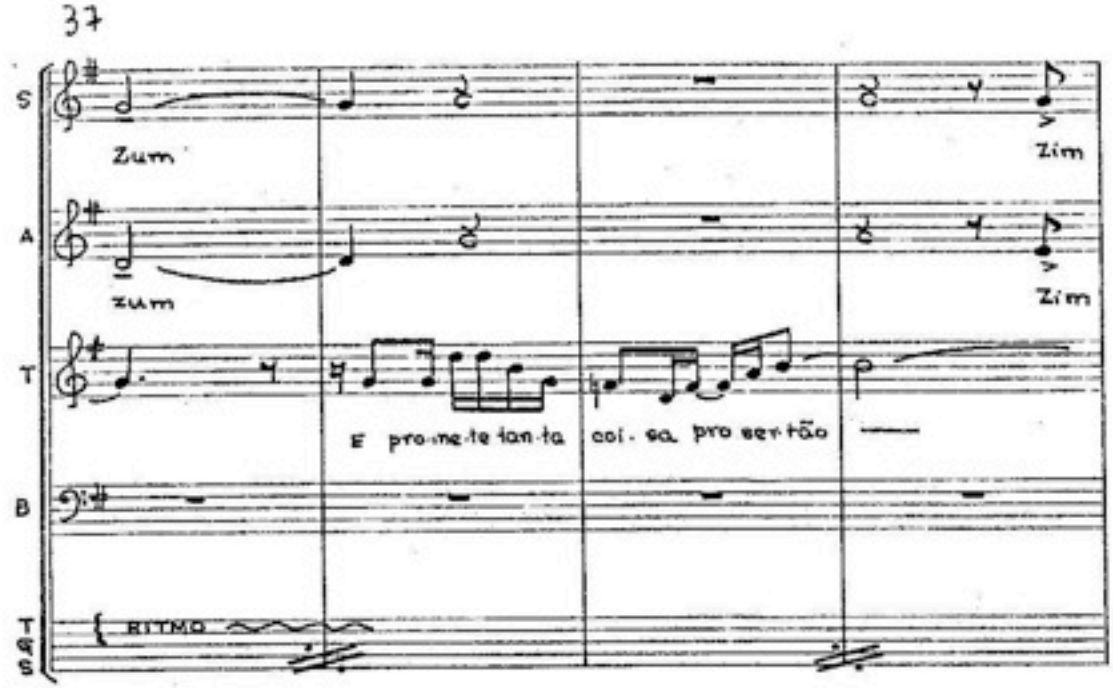




coral
universidade de são paulo

pg 6

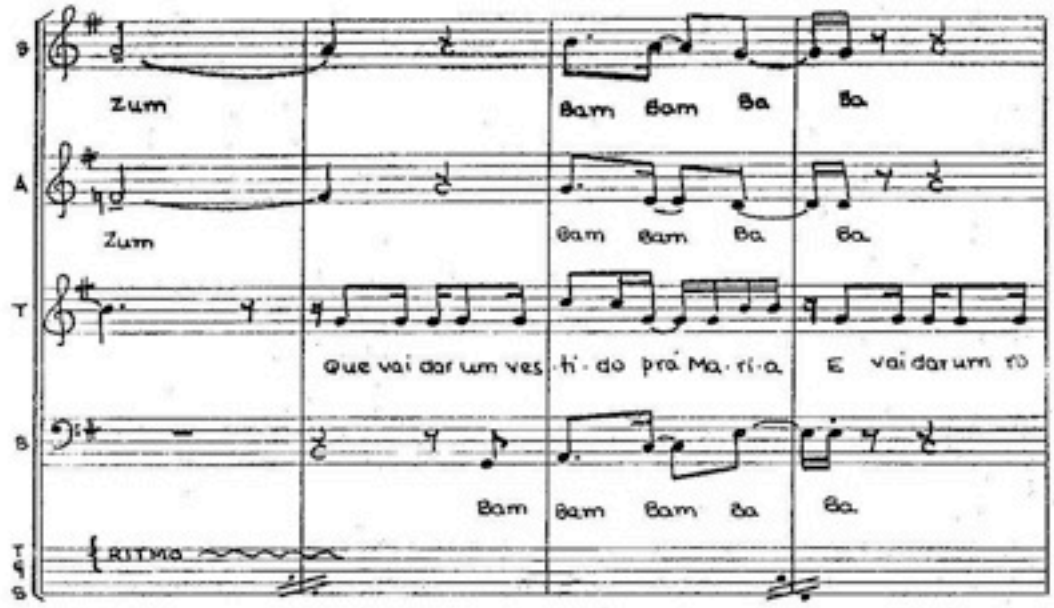




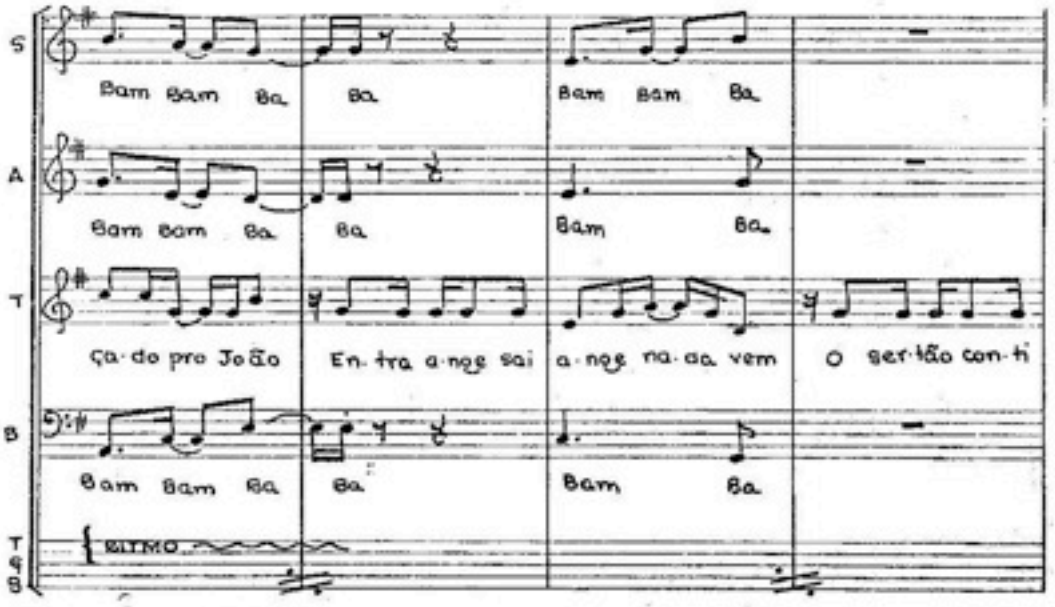
coral
universidade de são paulo

pg.6

41



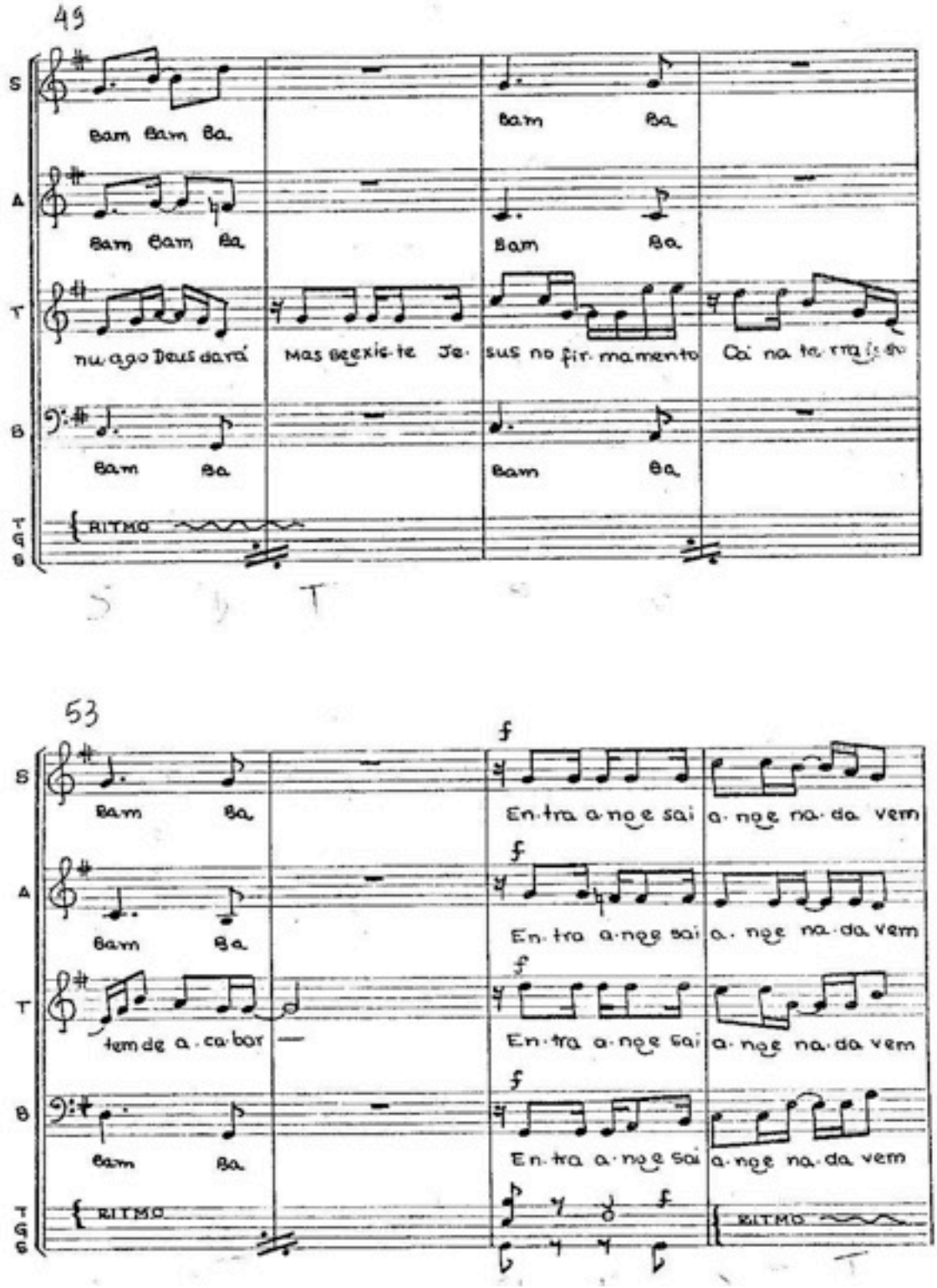
45



TG1-1/10

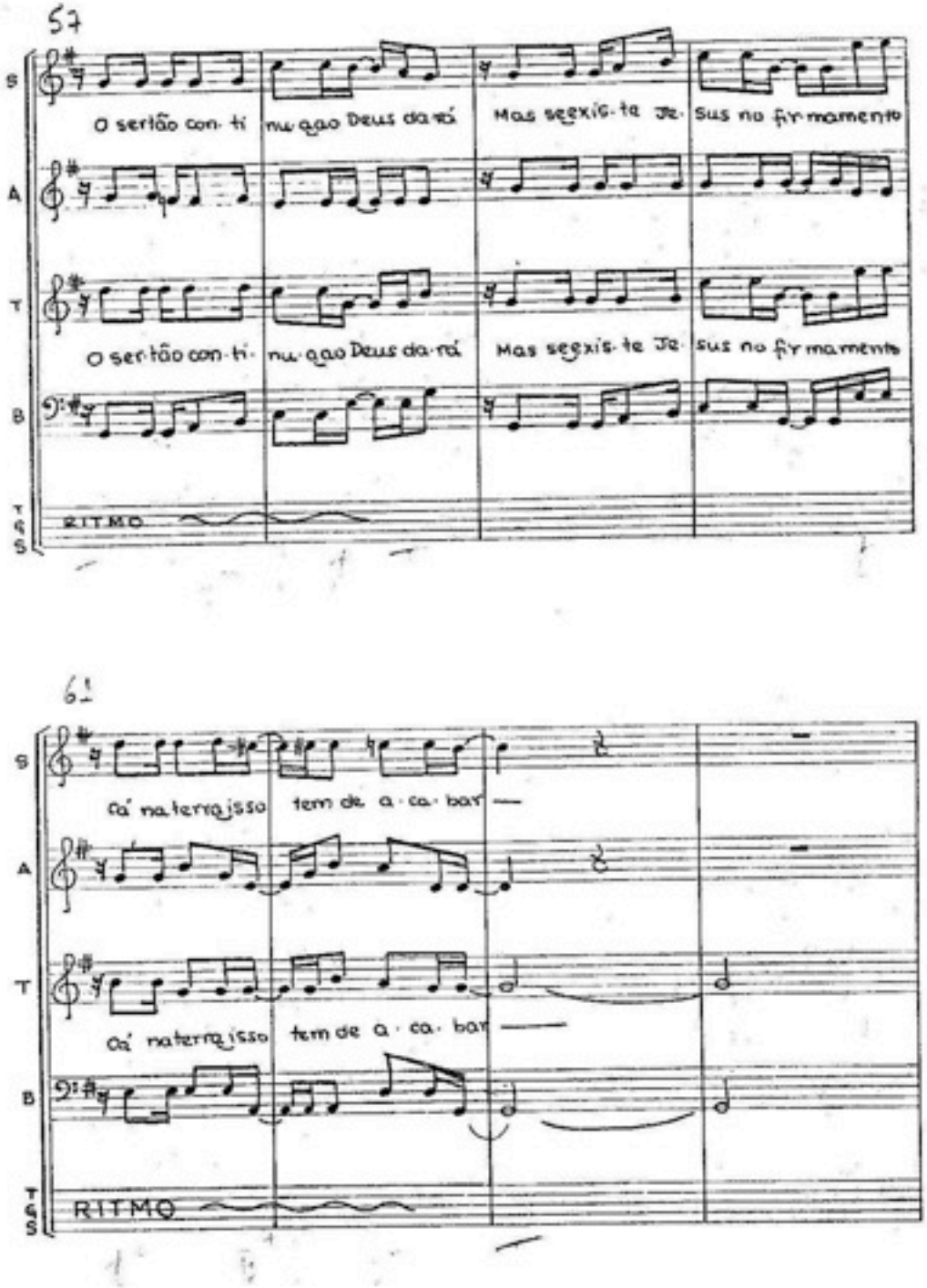
coral
universidade de são paulo

pg. 9



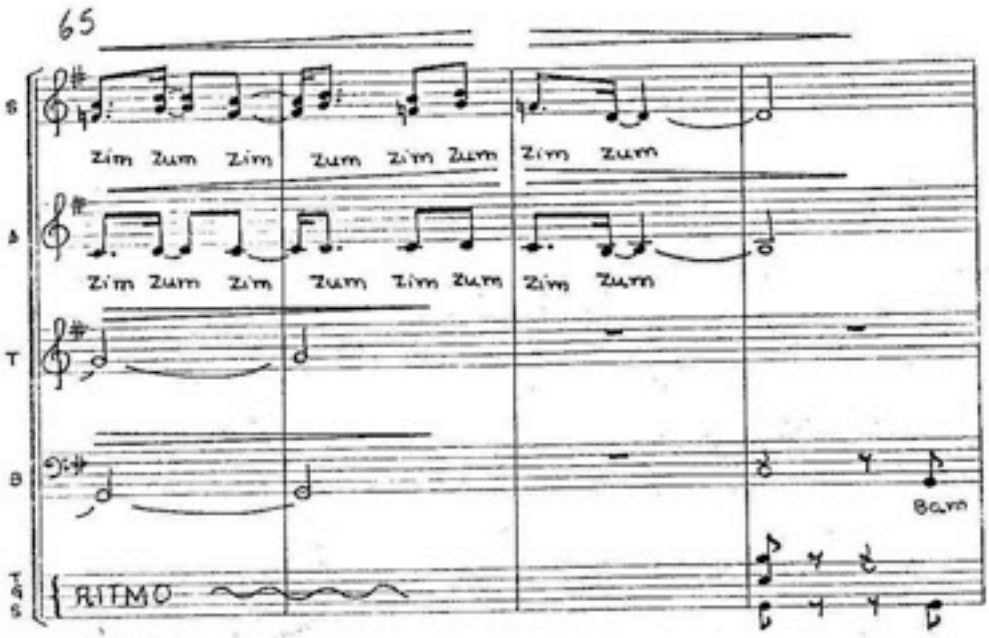
coral
universidade de são paulo

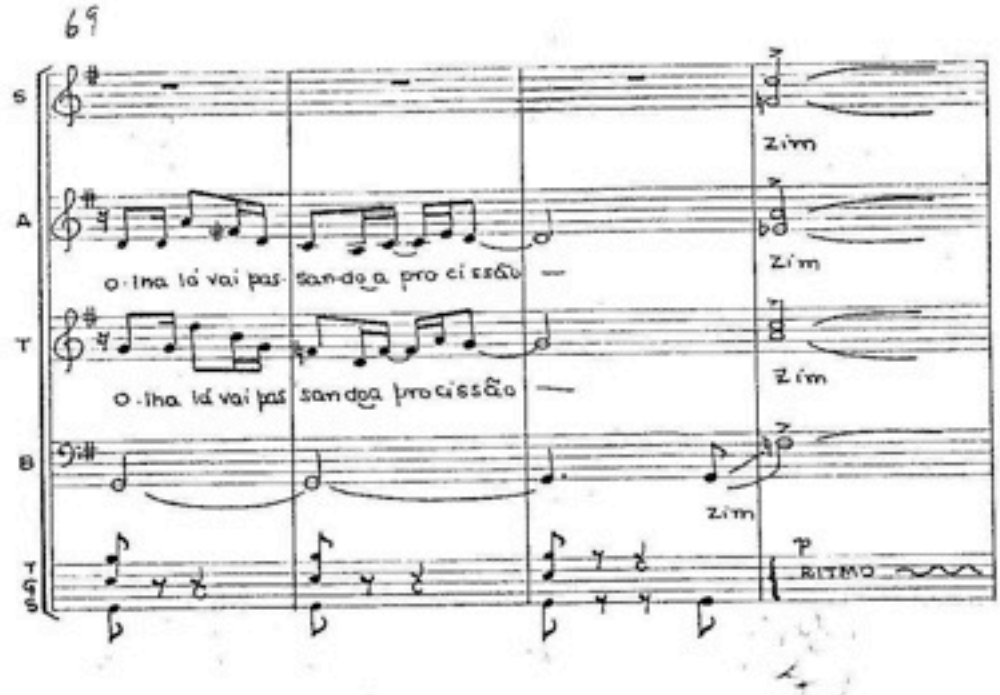
pg. 8



coral
universidade de são paulo

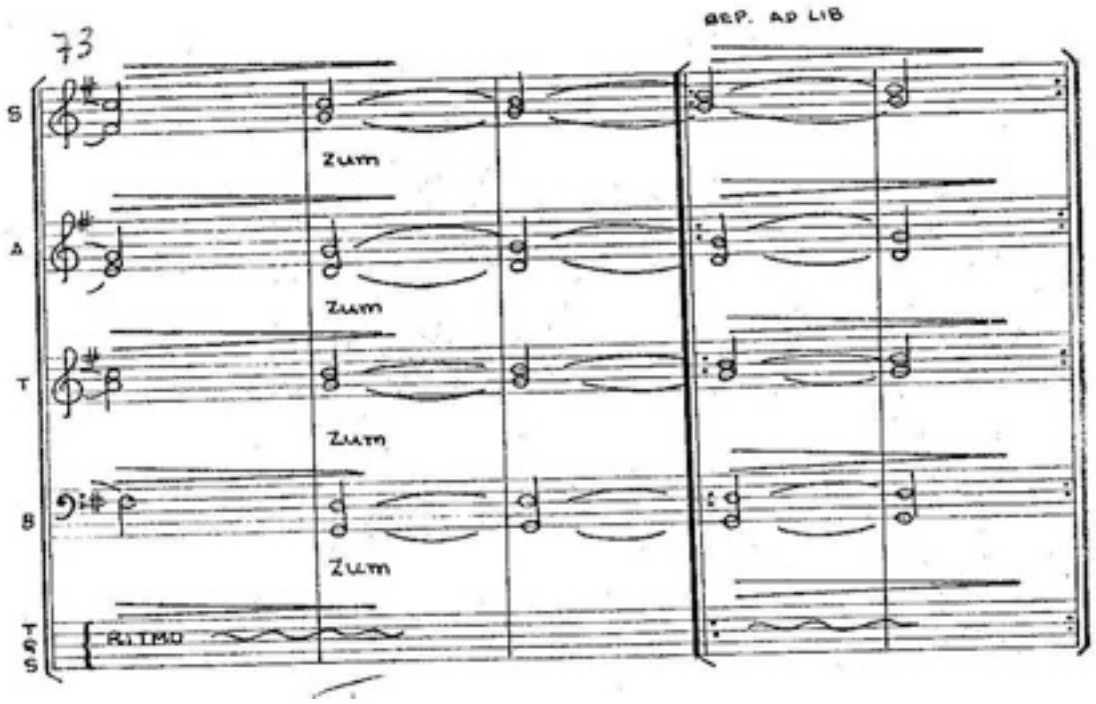
pg. 9





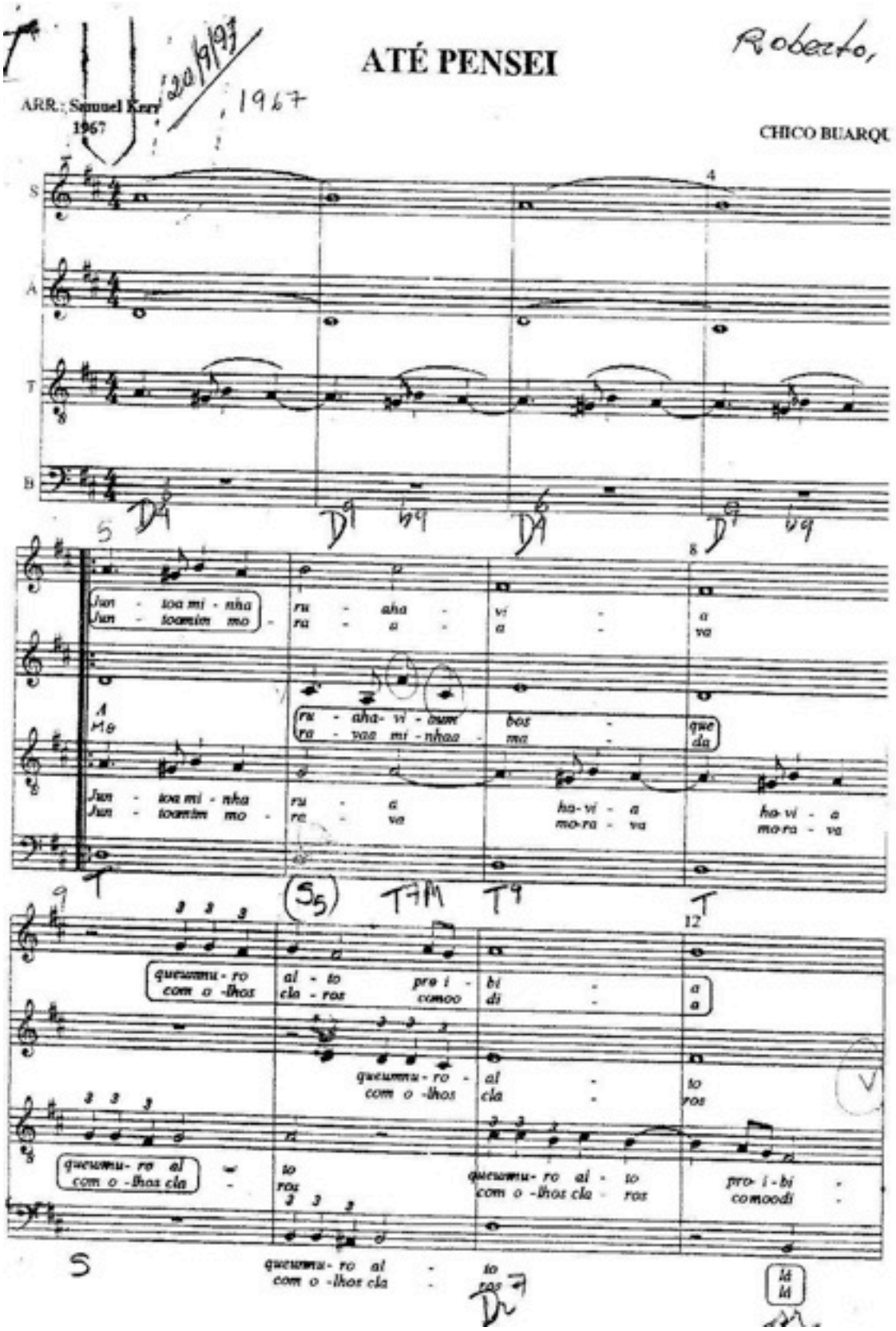
coral
universidade de são paulo

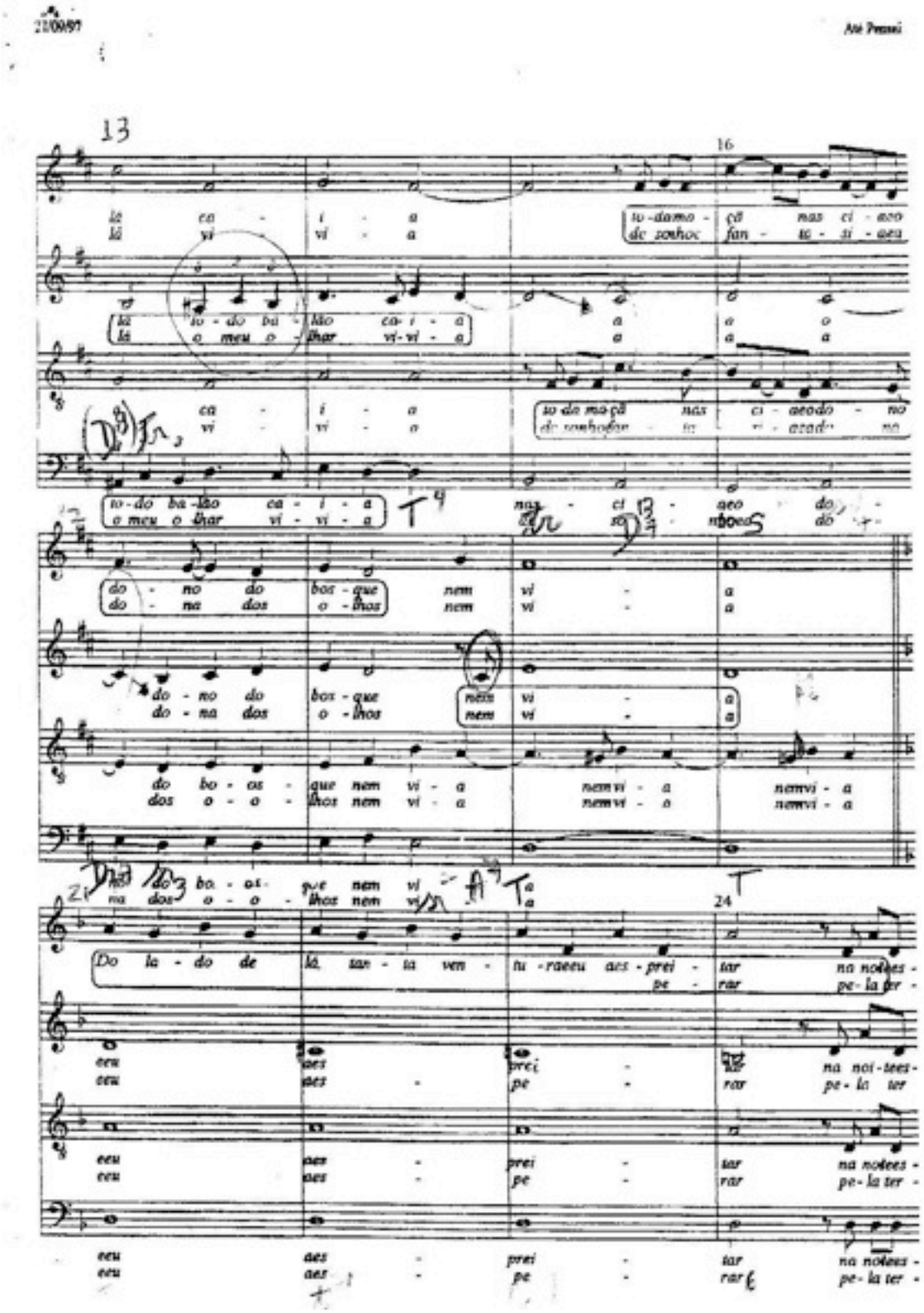
pg. 10



ANEXO D

Fac símile da partitura do arranjo de Samuel Kerr da canção *ATÉ PENSEI*


ATÉ PENSEI
Roberto,
ARR.: Samuel Kerr
1967
CHICO BUARQU
S
A
T
B
Jun - toa mi - nha
Jun - toamim mo -
ru - aha -
ra - a -
vi -
a
va
ru - aha- vi - oum
ra - vas mi - nhaa -
bos -
ma -
que
da
ha- vi - a
mo-ra - va
queumu - ro
com o -lhos
al - to
cla - ros
pro i -
comoo
bi -
di -
queumu - ro al
com o -lhos cla
to
ros
pro - i - bi -
comoodi -


22/09/97
Até Pensei
13
16
lá ca - i - a
lá vi - vi - a
lá io - do ba - lão ca - i - a
lá o meu o - lhar vi - vi - a
do - no do bos - que nem vi - a
do - na dos o - lhos nem vi - a
do bo - os - que nem vi - a
dos o - o - lhos nem vi - a
24
Do la - do de lá san - ta vem - tu - raeeu aes - prei - tar na noites -
pe - rar pe - la ter -

21/09/97

Até Pensei - 1

25

28

cu - ra de - di - lhar es - ta mo - di - nha la la la la la
nu - ra queaen ga - nar nunca me vi - nha

cu - ra de - di - lhar es - ta mo - di - nha
nu - ra queaen ga - nar nunca me vi - nha

cu - ra es - ta mo - di - nha la la la la la la la
nu - ra nunca me vi - nha

29 cu - ra es - ta mo - di - nha
nu - ra nunca me vi - nha

32

mo - ra - va tão vi - zi - nha que de
tão pobre de ca - ri - nho,

A fe - li - ci - da - de mo - ra - va tão vi - zi - nha, a -
Eu an - da - va po - bre tão pobre de ca - ri - nho

mo - ra - va tão vi - zi - nha que de
tão po - bre de ca - ri - nho,

33 A fe - li - ci - da de tão vi - zi - nha
Eu an - da - va po - bre de ca - ri - nho

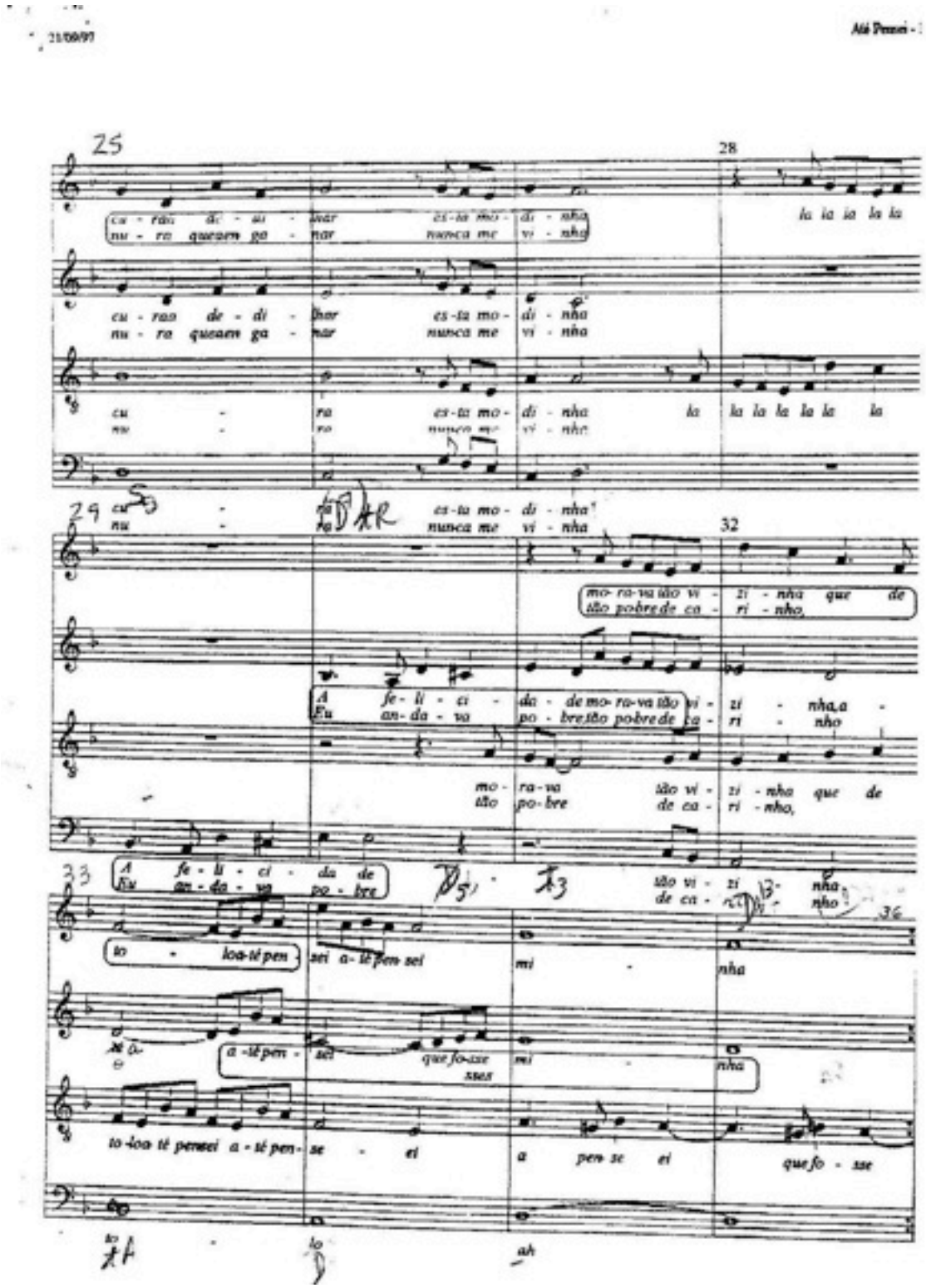
36

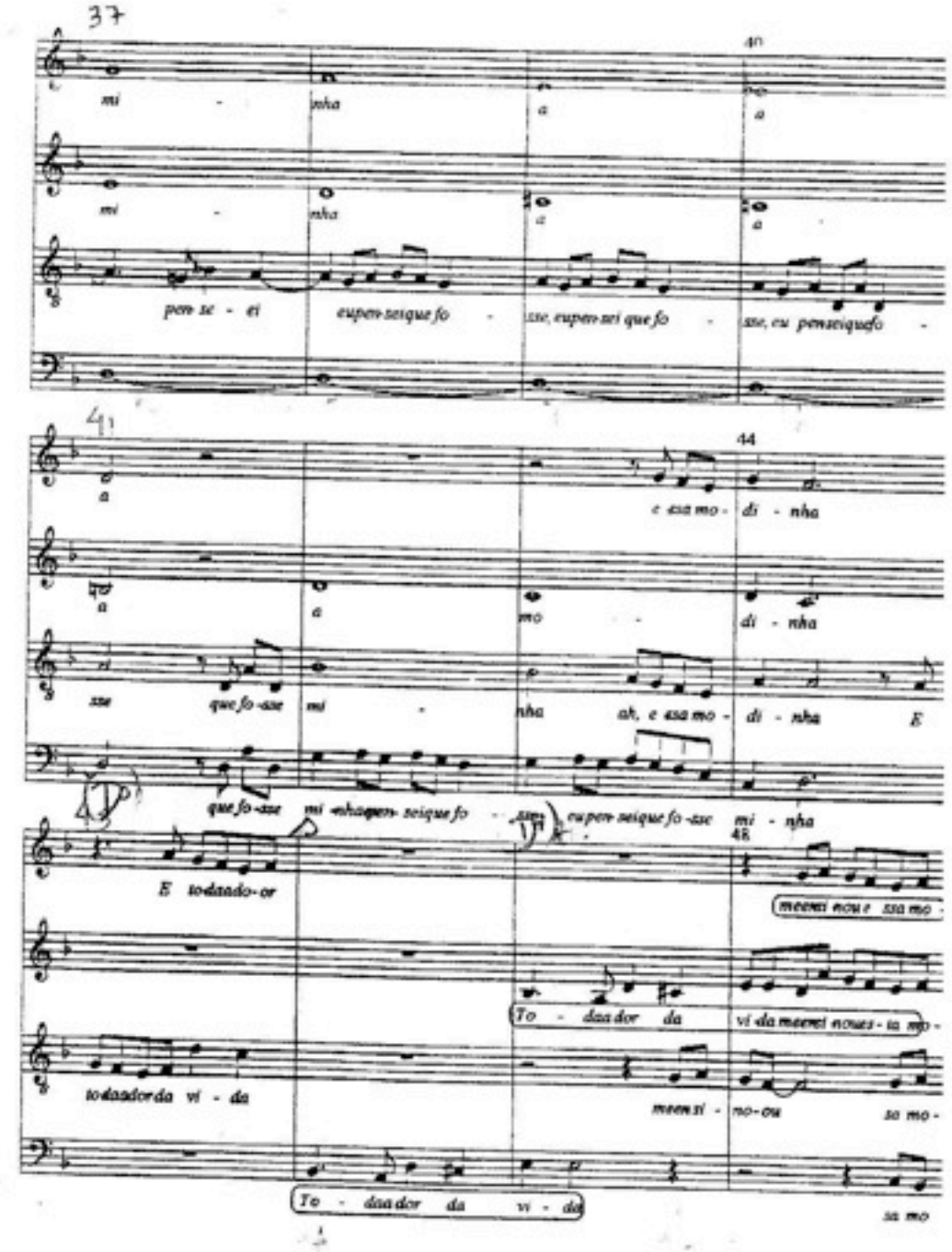
to - loa - té pen - sei a - té pen sei mi - nha

a - té pen - sei que fo - sse mi - nha
sses

to - loa té pensei a - té pen - se - ei a pen se ei que fo - sse

to - lo ah




37
40
mi - nha a a
mi - nha a a
pen se - ei eupen seique fo - sse, eupen sei que fo - sse, eu pen seique fo -
41
44
a e esa mo - di - nha
a a mo - di - nha
sse que fo - sse mi - nha ah, e esa mo - di - nha E
que fo - sse mi - nha pen seique fo - sse eupen seique fo - sse mi - nha
48
E to daado - or
meen si nou e ssa mo -
To - daa dor da vi da meen si noues - ta mo -
to daa dor da vi - da
meen si - no - ou sa mo -
To - daa dor da vi - da
sa mo

49

52

di - nha que de to - lon té pen - sei a - té pen - sei mi -

di - nha to - lon té pen - sei quefo - sse mi -

di - nha, que de to-lon té pen - sei a - té pen - se - ei Ah, pen - se - ei

di - nha to - lo mi -

53

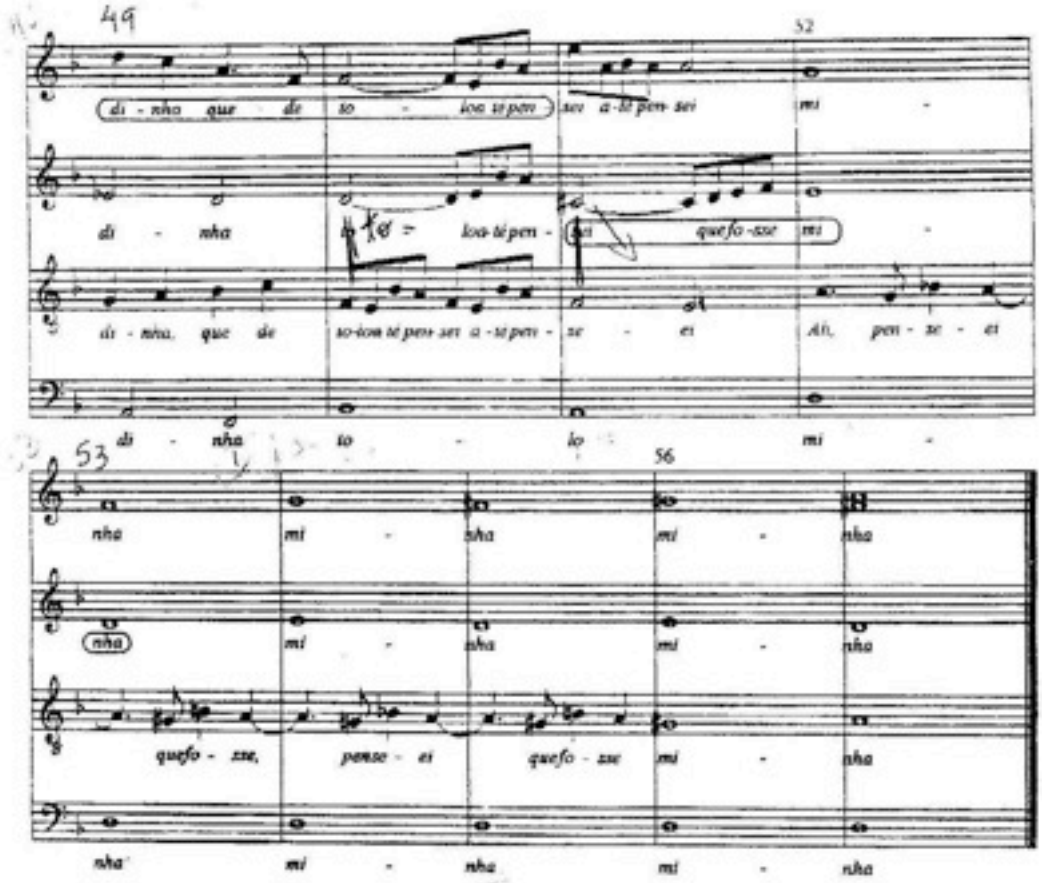
56

nha mi - nha mi - nha

nha mi - nha mi - nha

quefo - sse, pense - ei quefo - sse mi - nha

nha mi - nha mi - nha



ANEXO E
Fac símile da partitura do arranjo de Samuel Kerr da canção *ANO NOVO*

Ano Novo

Chico Buarque

p/o coral de Viterbo

arr S. Kerr
versão 2007

Sinos

NO-VO NO-VO

TOCAM SINOS TO-CAM SI-NOS

PERQUE É ANO NO- VO NO - VO NO -

na cida- de sinos O REI CHEGÔ E JÁ MANDOU TOCAR OS

NO-VO NO-VO Ah! TOCAR OS

TO-CAM SI-NOS Ah! TO-CAR OS

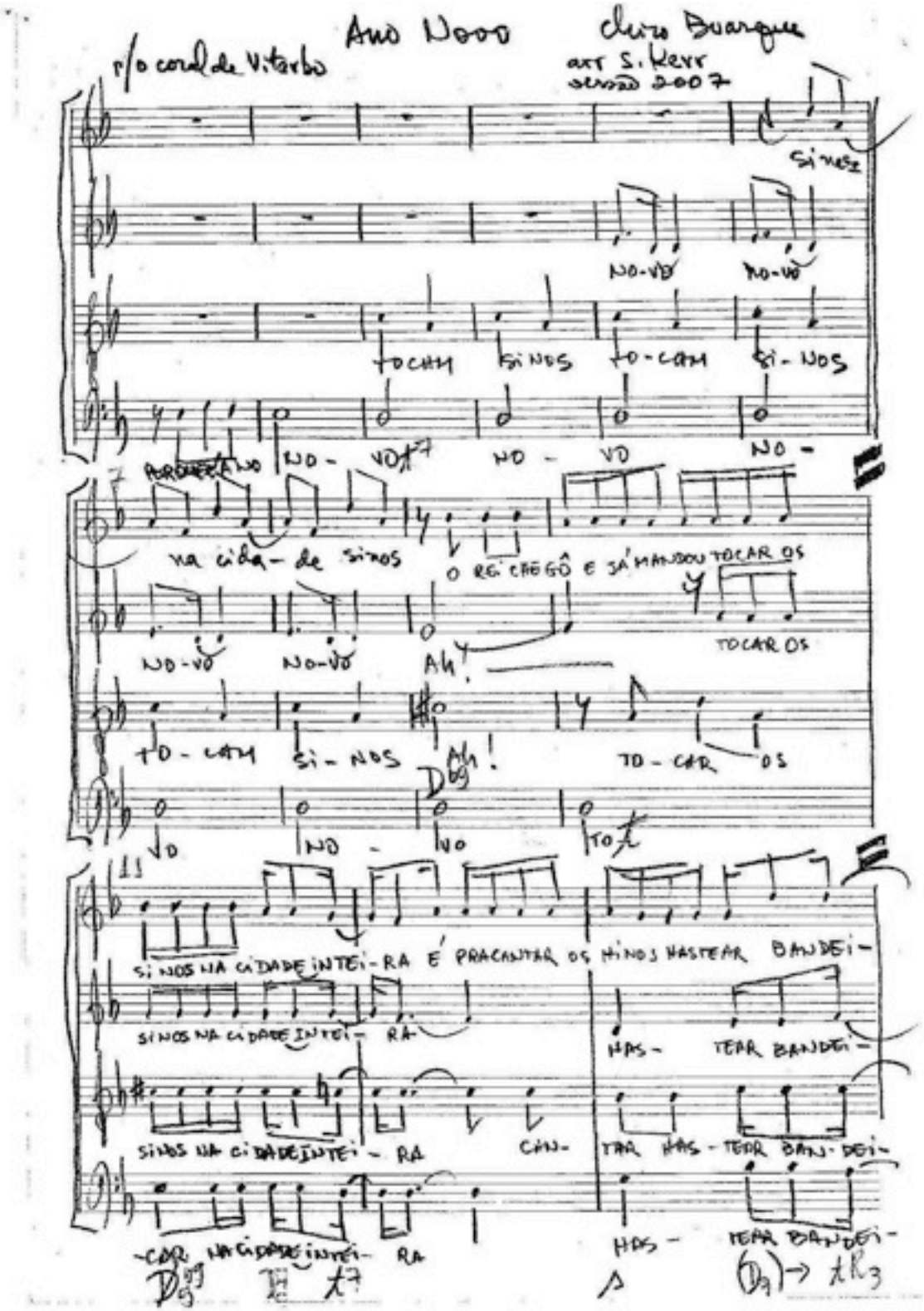
VO NO - VO TO

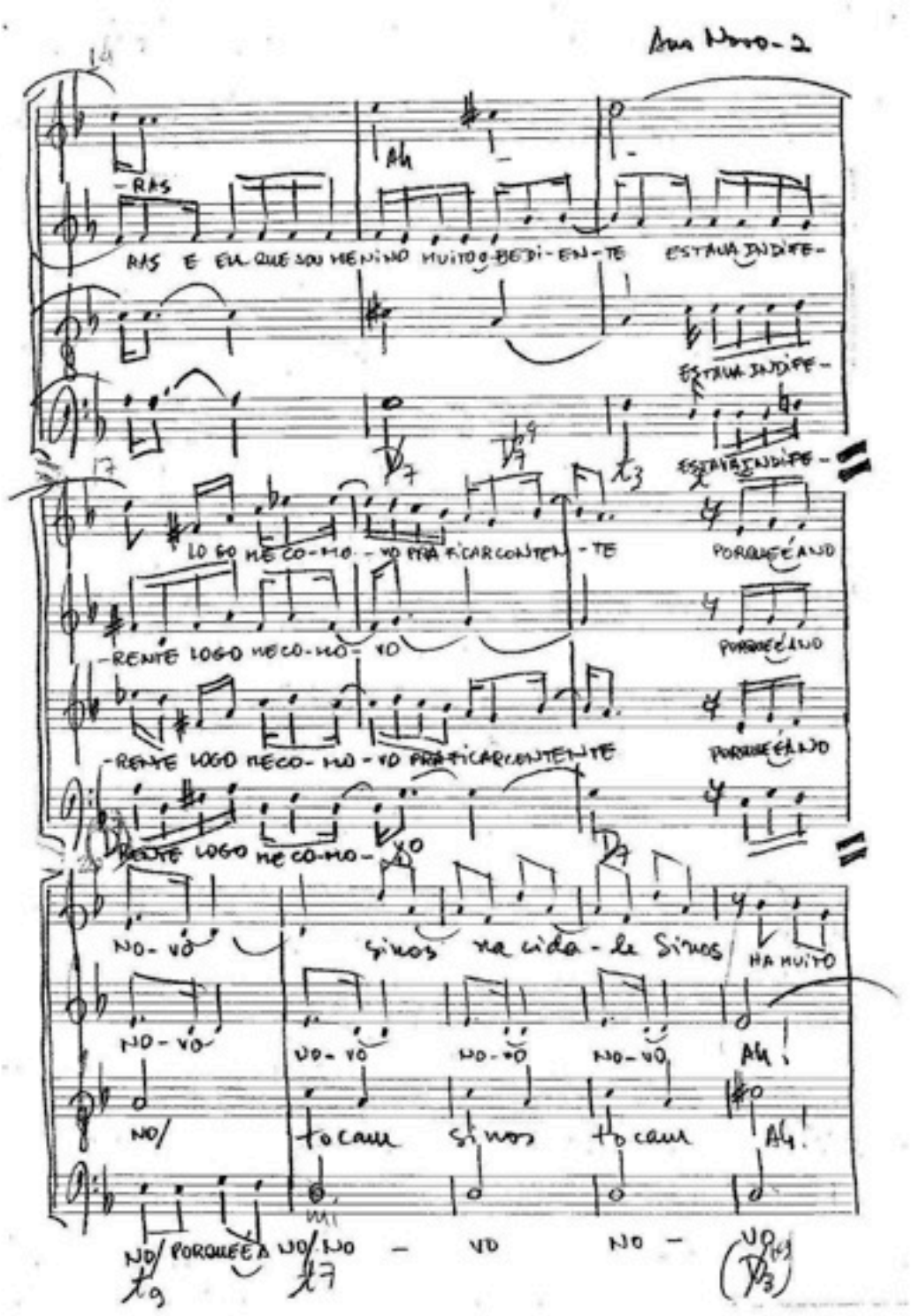
SINOS NA CIDADE INTEI-RA É PRA CANTAR OS HINOS HASTEAR BANDEI-

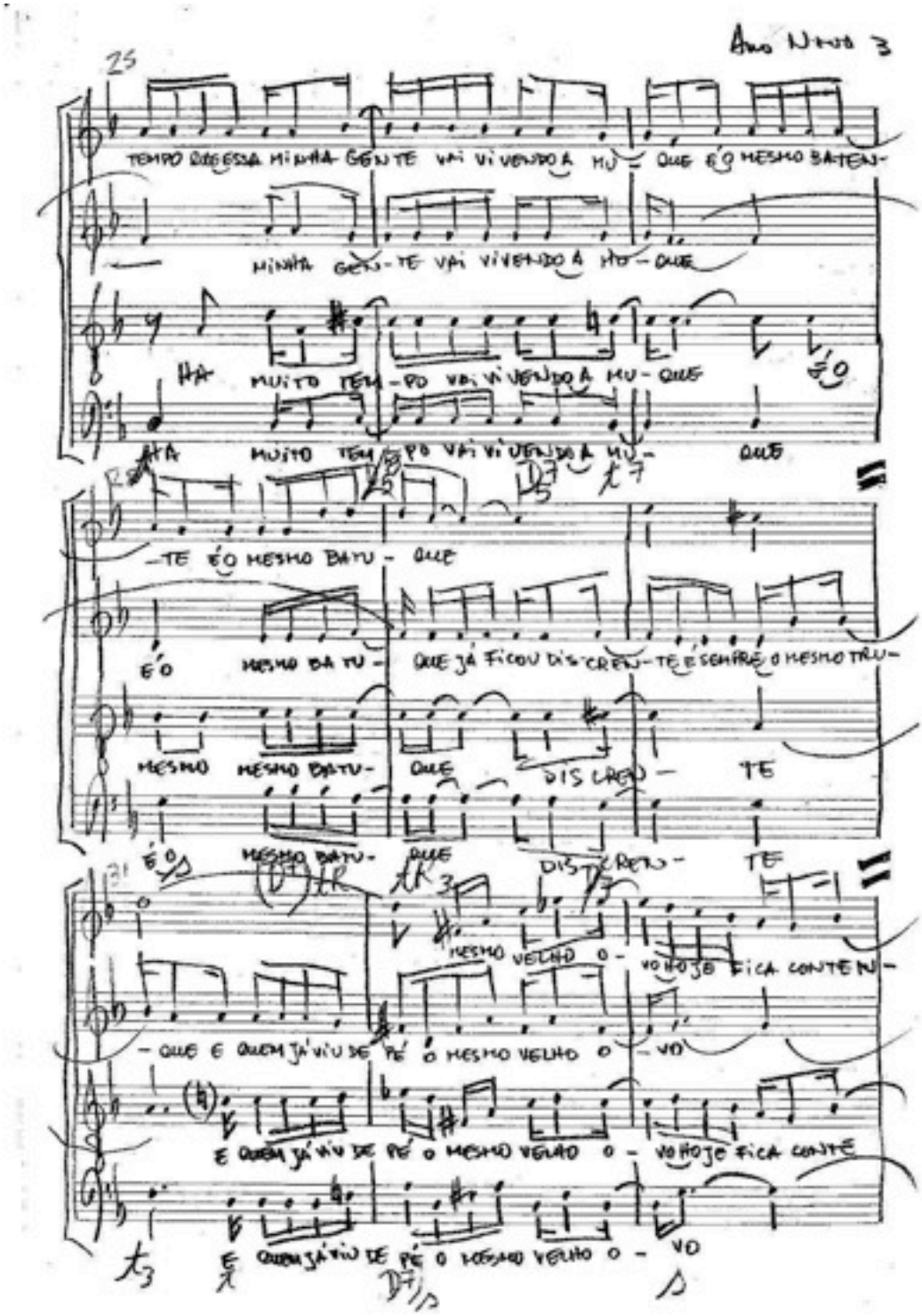
SINOS NA CIDADE INTEI- RA HAS- TEAR BANDEI-

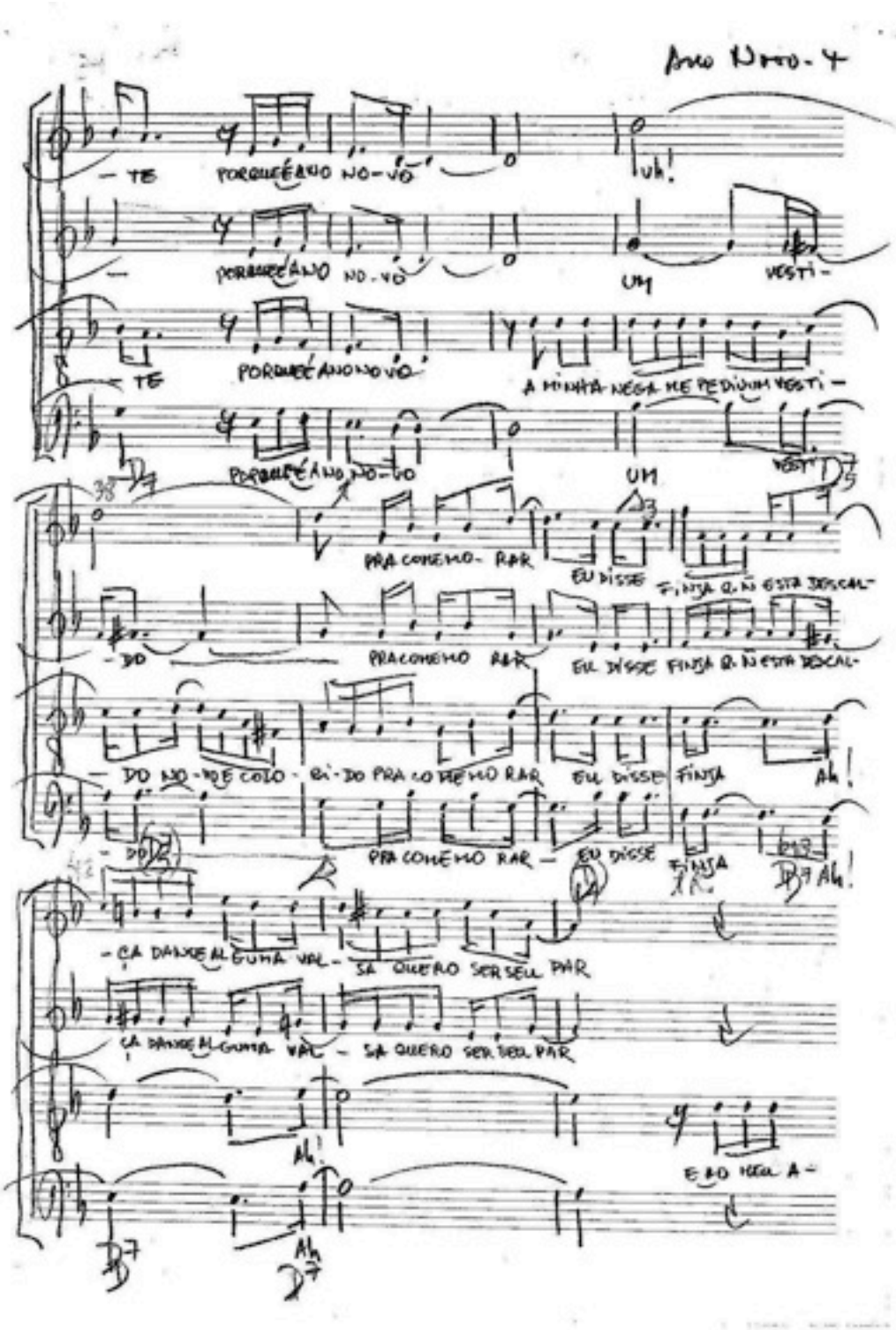
SINOS NA CIDADE INTEI - RA CAN- TAR HAS - TEAR BAN-DEI-

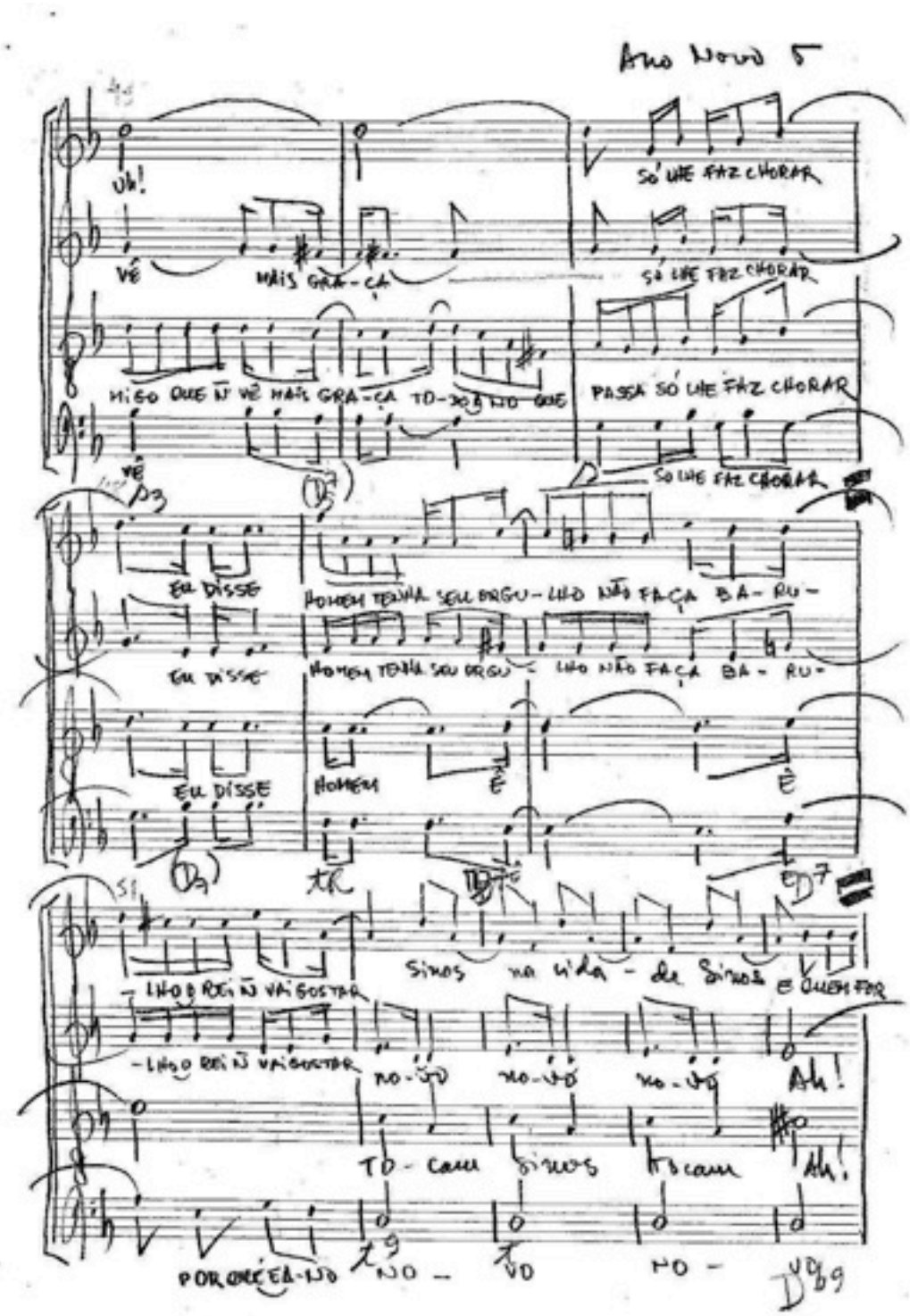
-CAR NA CIDADE INTEI- RA HAS - TEAR BANDEI-

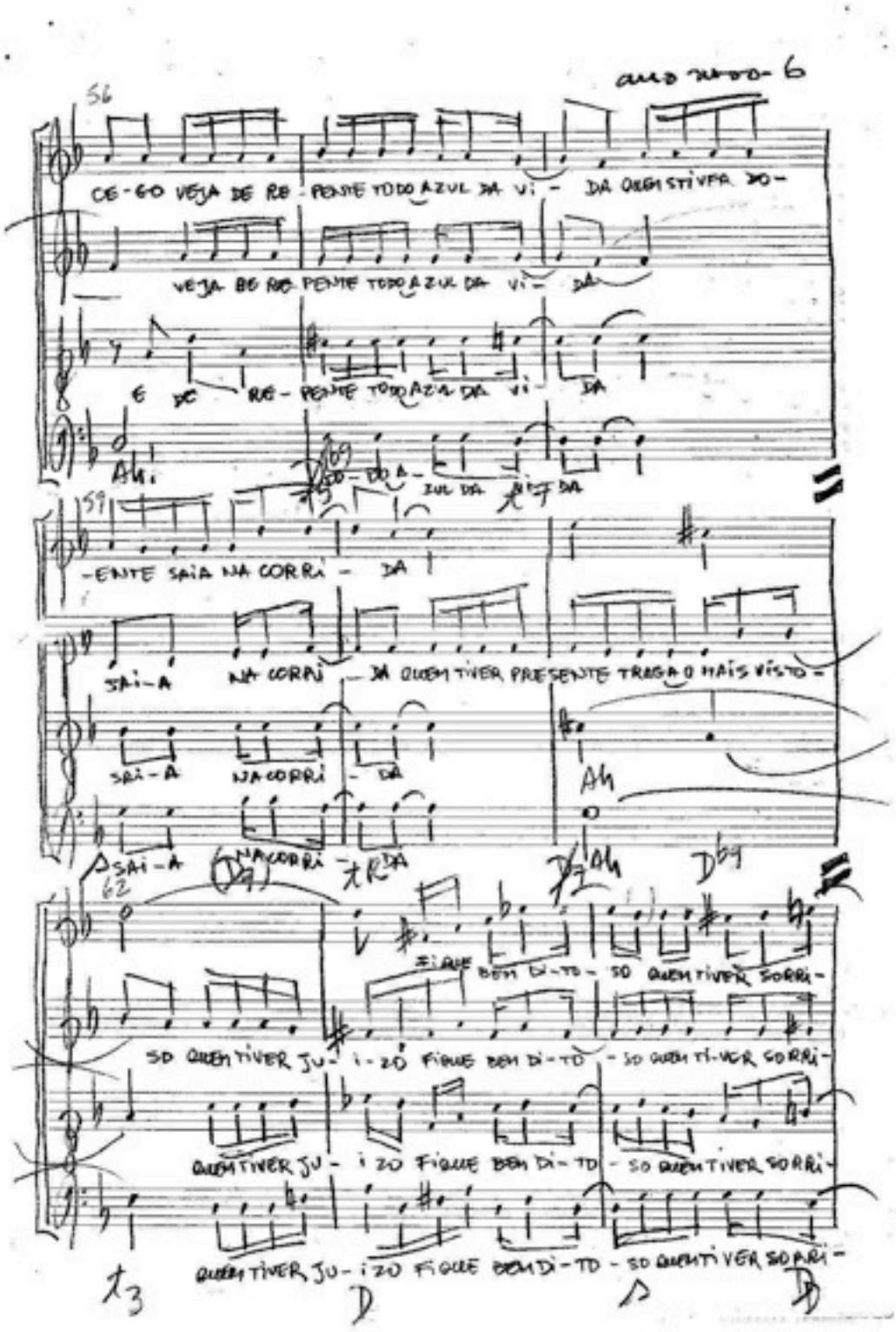



Ah
-RAS
RAS E EU QUE SOU MENINO MUITO OBEDI-EN-TE ESTAVA INDIFE-
ESTAVA INDIFE-
ESTAVA INDIFE-
LO GO ME CO-MO-VO PRA FICAR CONTEN-TE PORQUE ÉRA VO
-RENTE LOGO ME CO-MO-VO PORQUE ÉRA VO
-RENTE LOGO ME CO-MO-VO PRA FICAR CONTENTE PORQUE ÉRA VO
-RENTE LOGO ME CO-MO-VO
NO-VO
sinos na cida-de Sinos HA MUITO
NO-VO
NO-VO NO-VO NO-VO Ah!
NO/
to cam si nos to cam Ah!
NO/ PORQUE ÉRA NO/ NO - VO NO - VO


Ano Novo 3
25
TEMPO DESSA MINHA GENTE VAI VIVENDO A HO - QUE É O MESMO BATEU -
MINHA GEN - TE VAI VIVENDO A HO - QUE
HA MUITO TEM - PO VAI VIVENDO A HO - QUE
É O
HA MUITO TEM - PO VAI VIVENDO A HO - QUE
- TE É O MESMO BATU - QUE
É O MESMO BA TU - QUE JÁ FICOU DIS - CRE - TE É SEMPRE O MESMO TRU -
MESMO MESMO BATU - QUE DIS CRE - TE
É O MESMO BATU - QUE DIS CRE - TE
MESMO VELHO O - VO HOJE FICA CONTE NI -
- QUE E QUEM JÁ VIU DE PÉ O MESMO VELHO O - VO
E QUEM JÁ VIU DE PÉ O MESMO VELHO O - VO HOJE FICA CONTE
QUEM JÁ VIU DE PÉ O MESMO VELHO O - VO


Ano Novo - 4
- TE PORQUE É ANO NO - VO
uh!
PORQUE É ANO NO - VO
UM
VESTI -
TE
PORQUE É ANO NO VO
A MINHA NEGA ME PEDIU UM VESTI -
PORQUE É ANO NO - VO
UM
VESTI
PRA CONHE - CER
EU DISSE
FINJA Q. NÃO ESTA DESCAL -
- DO
PRA CONHE - CER
EU DISSE FINJA Q. NÃO ESTA DESCAL -
- DO NO - ME COLO - QUI - DO PRA CO - NHE - CER
EU DISSE
FINJA
Ah!
PRA CONHE - CER -
EU DISSE
FINJA
Ah!
- QUE DANCE ALGUMA VAL - SA QUERO SER SEU PAR
QUE DANCE ALGUMA VAL - SA QUERO SER SEU PAR
Ah!
E AO VER A -
Ah


Ano Novo 5
Uh!
SÓ LHE FAZ CHORAR
VÊ
MAIS GRA-ÇA
SÓ LHE FAZ CHORAR
MIGO QUE Ñ VÊ MAIS GRA-ÇA TO-DO NO QUE
PASSA SÓ LHE FAZ CHORAR
VÊ
SÓ LHE FAZ CHORAR
EU DISSE
HOMEM TENHA SEU ORGU-LHO NÃO FAÇA BA-RU-
EU DISSE
HOMEM TENHA SEU ORGU-LHO NÃO FAÇA BA-RU-
EU DISSE
HOMEM
É
É
-LHO O REI Ñ VAI GOSTAR
Sinos na vida-de Sinos E QUEM FOR
-LHO O REI Ñ VAI GOSTAR
NO-VO NO-VO NO-VO
Ah!
TO-CAM SINOS TOCAM
Ah!
POR QUÊ EA-NO
NO-VO NO-VO


CE-GO VEJA DE RE-PENTE TODO AZUL DA VI- DA QUEM TIVER DO-
VEJA DE RE-PENTE TODO AZUL DA VI- DA
E DE RE-PENTE TODO AZUL DA VI- DA
-ENTE SAIA NA CORRI- DA
SAI-A NA CORRI- DA QUEM TIVER PRESENTE TRAGA O MAIS VISTO-
SAI-A NA CORRI- DA
SAI-A NA CORRI- DA
FIQUE BEM DI-TO- SO QUEM TIVER SORRI-
SO QUEM TIVER JU- I-ZO FIQUE BEM DI-TO- SO QUEM TI-VER SORRI-
QUEM TIVER JU- I ZO FIQUE BEM DI-TO- SO QUEM TIVER SORRI-
QUEM TIVER JU- I ZO FIQUE BEM DI-TO- SO QUEM TIVER SORRI-

Am Novo 7

65

-SO FIQUE LA NA FRENTE POIS VENDO VA-LENTE E TÃO LEAL SEU PO-

SO FIQUE LA NA FREN-TE TÃO LE - AL SEU PO-

-SO FIQUE LA NA FRENTE POIS VENDO VA-LENTE E TÃO LE-AL SEU PO

-SO FIQUE LA NA FRENTE TÃO LE - AL SEU PO

VO O REI FICA CONTENTE PORQUE É ANO NO- VO SINOS

-VO PORQUE É ANO VO/

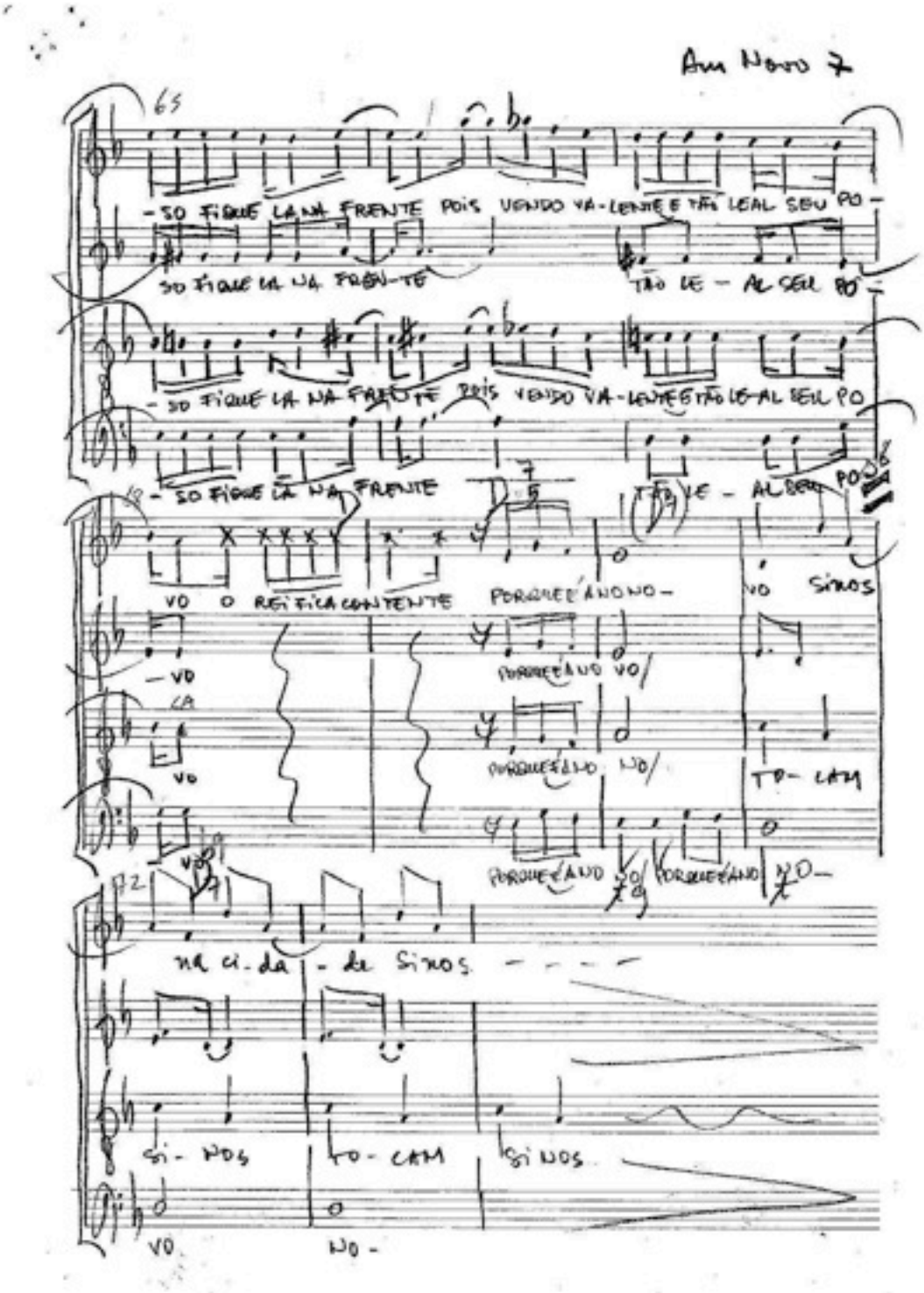
VO PORQUE É ANO NO/ TO- CAM

VO PORQUE É ANO NO/ PORQUE É ANO NO-

na ci-da - de Sinos - - - -

SI- NOS TO- CAM SINOS

VO NO-

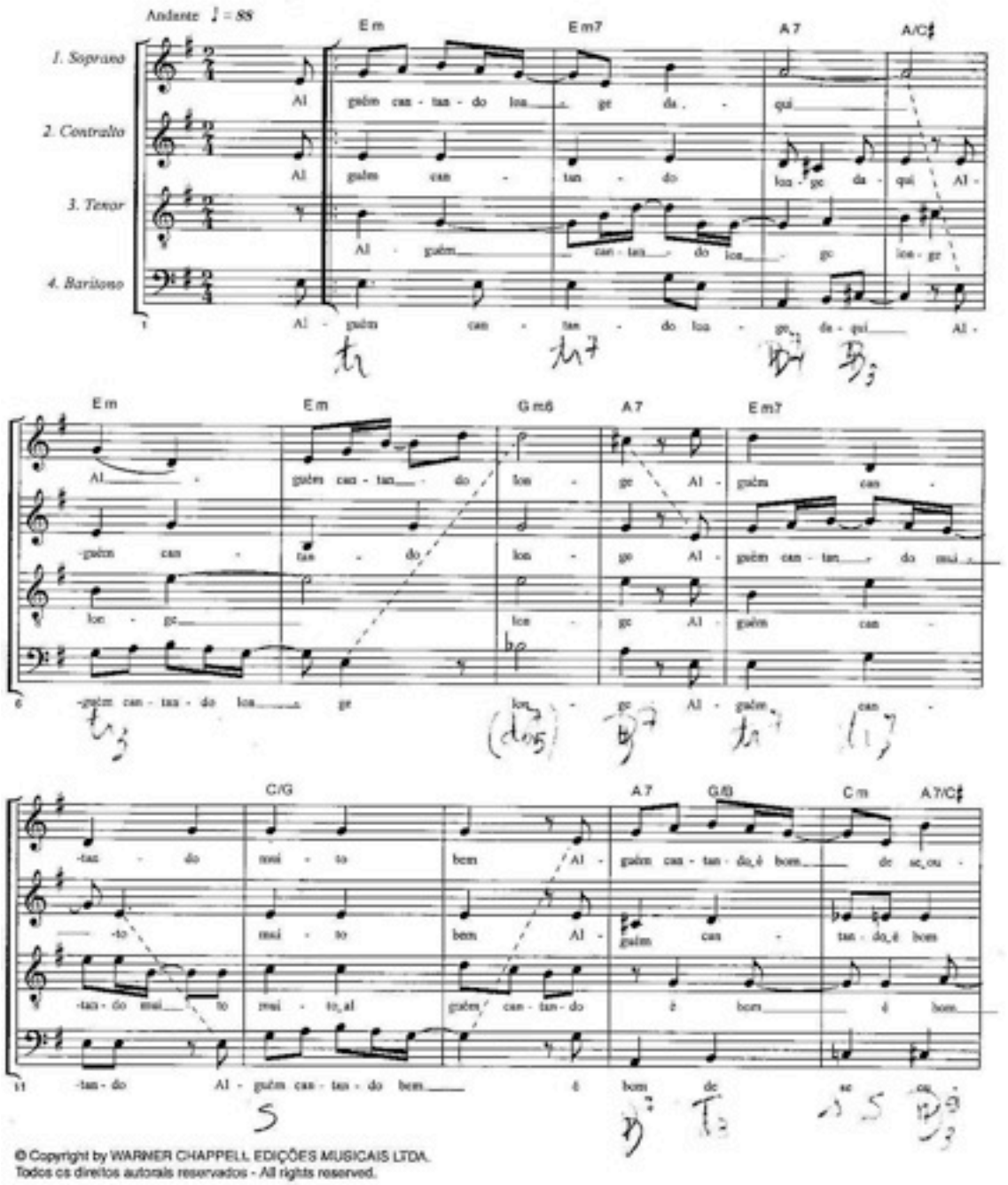


ANEXO F
Fac símile da partitura do arranjo de Marcos Leite da canção *ALGUÉM CANTANDO*

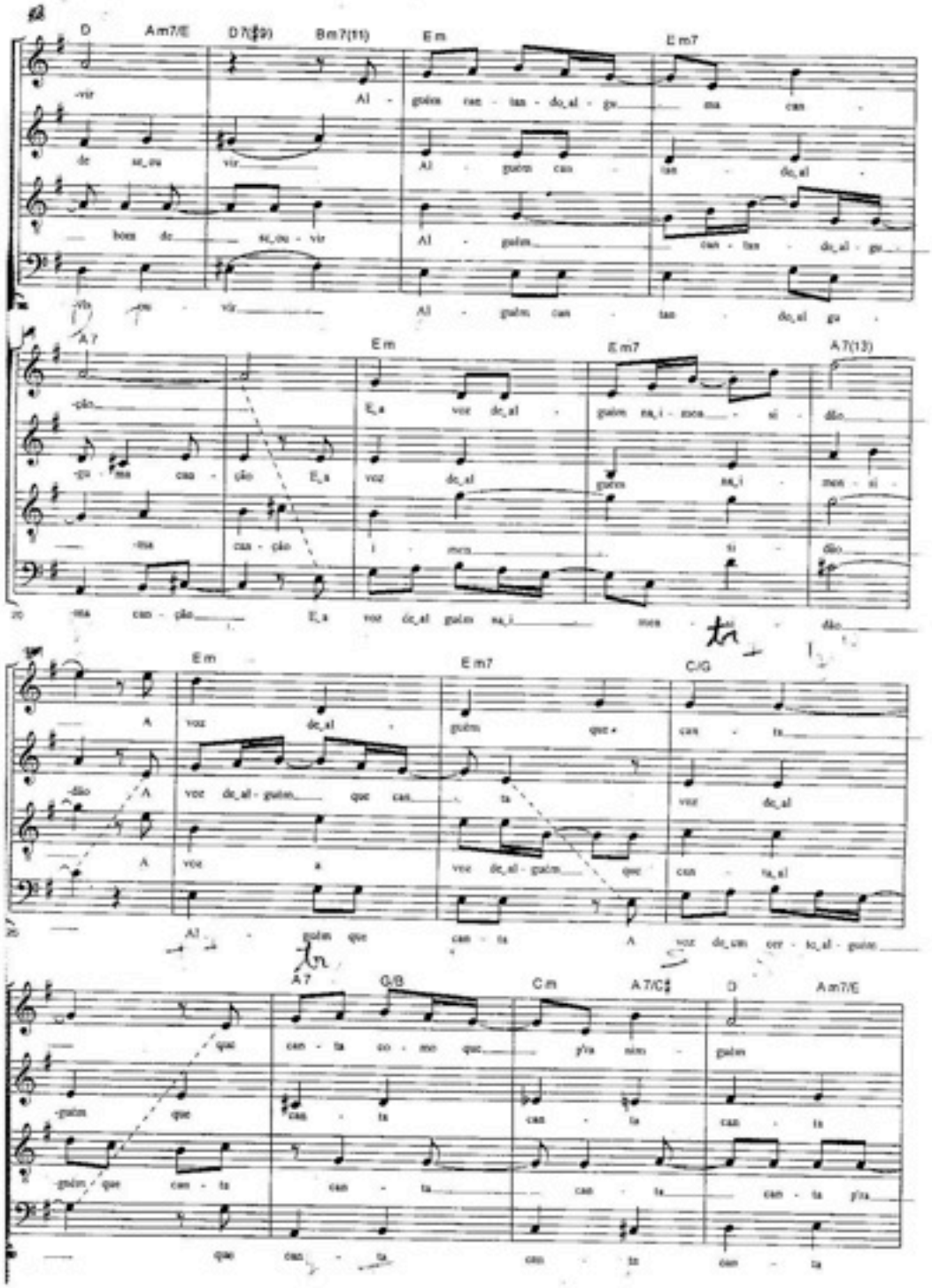
ALGUÉM CANTANDO

Arr. de MARCOS LEITE

CAETANO VELOSO



© Copyright by WARNER CHAPPELL EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.
Todos os direitos autorais reservados - All rights reserved.


D
Am7/E
D7(♯9)
Bm7(11)
Em
Em7
A7
Em
Em7
A7(13)
Em
Em7
C/G
A7
G/B
Cm
A7/C♯
D
Am7/E

D7(♯9) D7(13) G Bm/F♯ Em7 G/D A/C♯ A

A voz de_al - guém quan - do vem do co - ra - ção de

pra nin - guém a voz quan - do vem do co - ra - ção de

nin - guém A voz de_al - guém quan - do vem do co - ra - ção de

can - ta A voz de_al - guém quan - do vem do co - ra - ção de

C C/B Am7 C/G G D B7/D♯

quem man - tém to - da_a pu - re - za da na - tu - re

quem man - tém to - da_a pu - re - za da na - tu -

quem man - tém to - da_a pu - re - za da na - tu -

quem man - tém to - da_a pu - re - za da na - tu -

C/E Em Em F7 C/G

za on - de não há pe - ca do nem per - dão

re - za On - de não há pe - ca - do nem per -

re - za_On - de não há pe - ca - do nem per -

re - za On - de não há pe - ca do nem per -

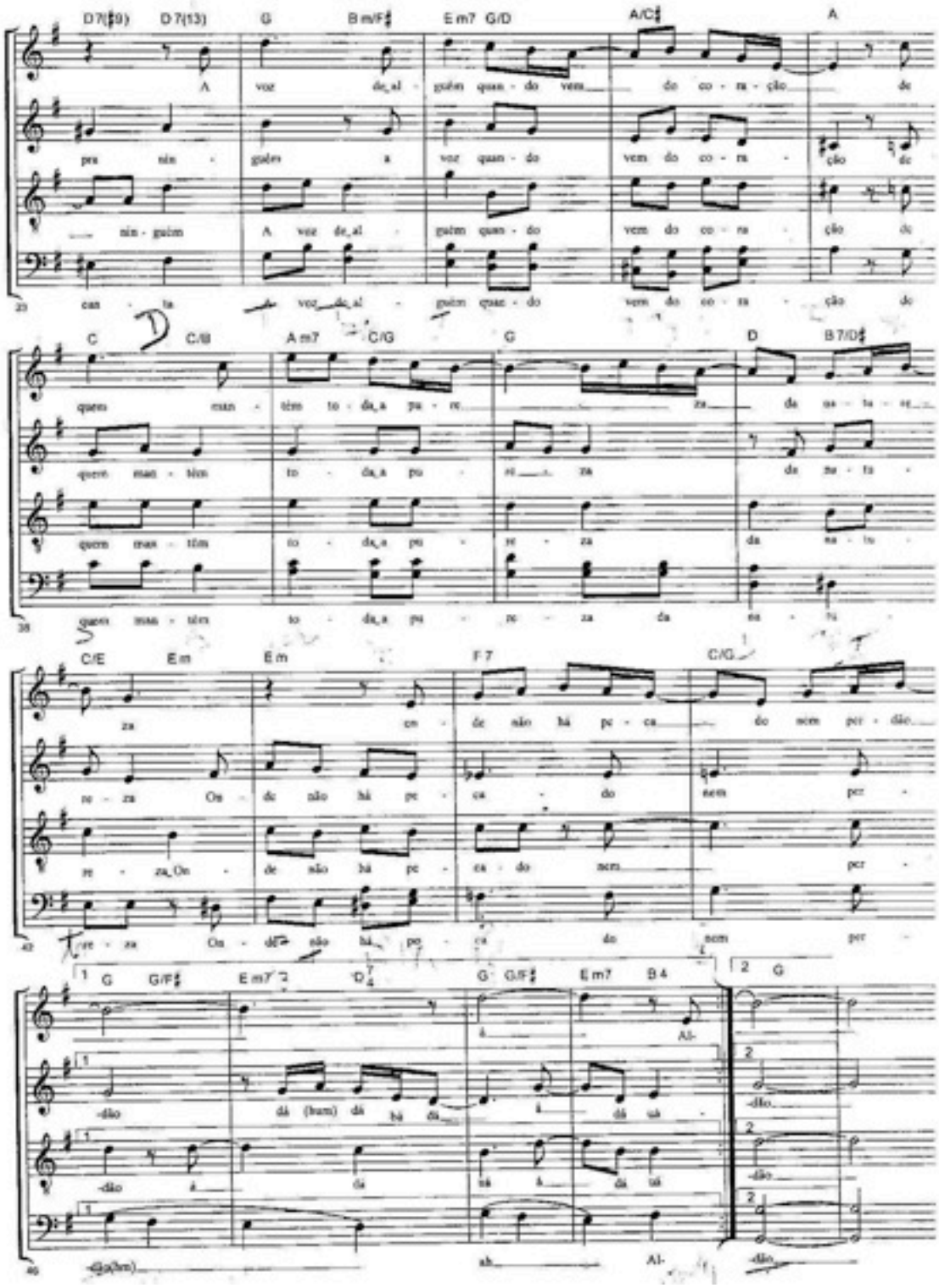
1 G G/F♯ Em7 D7/4 G G/F♯ Em7 B4 2 G

á Al-

-dão dá (bum) dá há dá á dá uá -dão

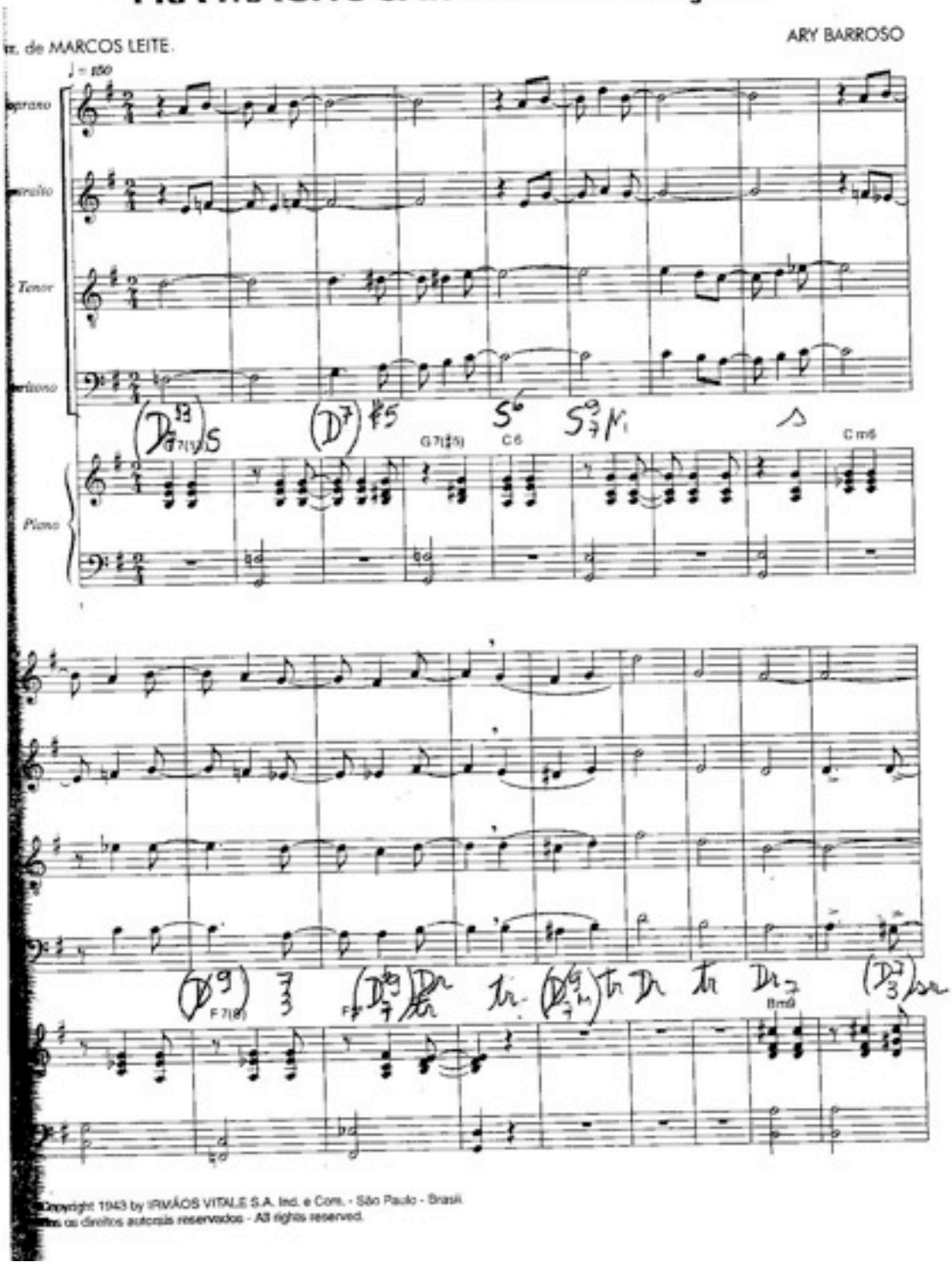
-dão á dá uá á dá uá -dão

-dão(hm) ah Al- -dão

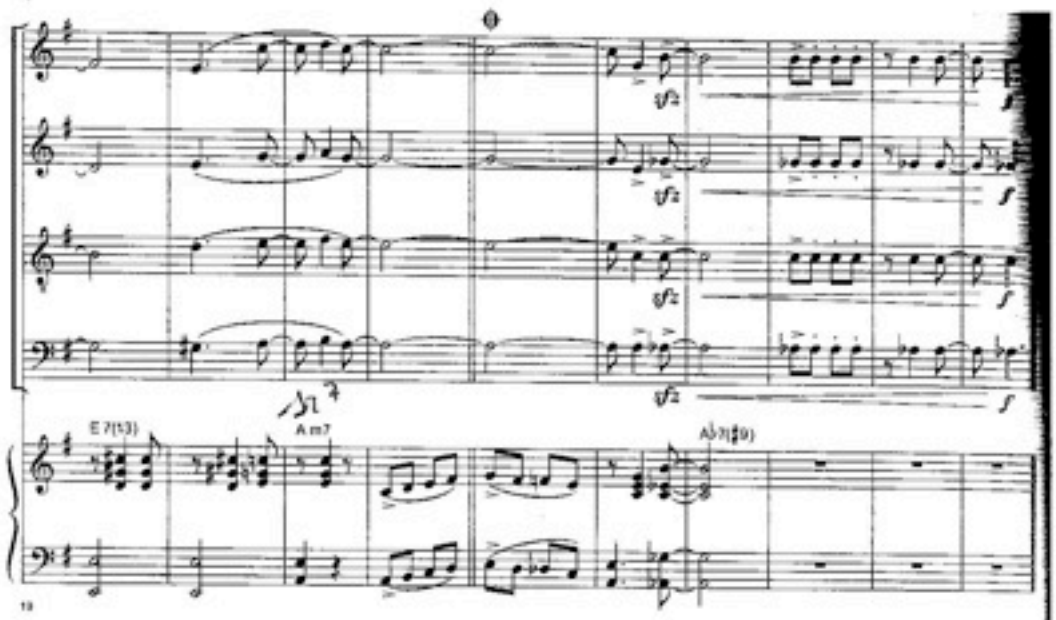


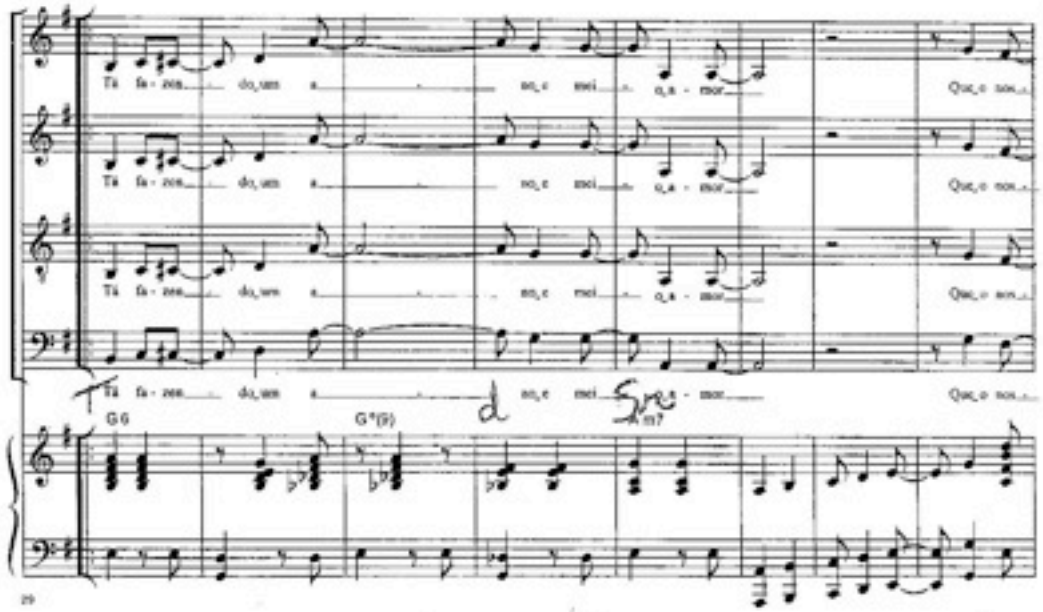
ANEXO G
Fac símile da partitura do arranjo de Marcos Leite da canção *PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO*

PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO

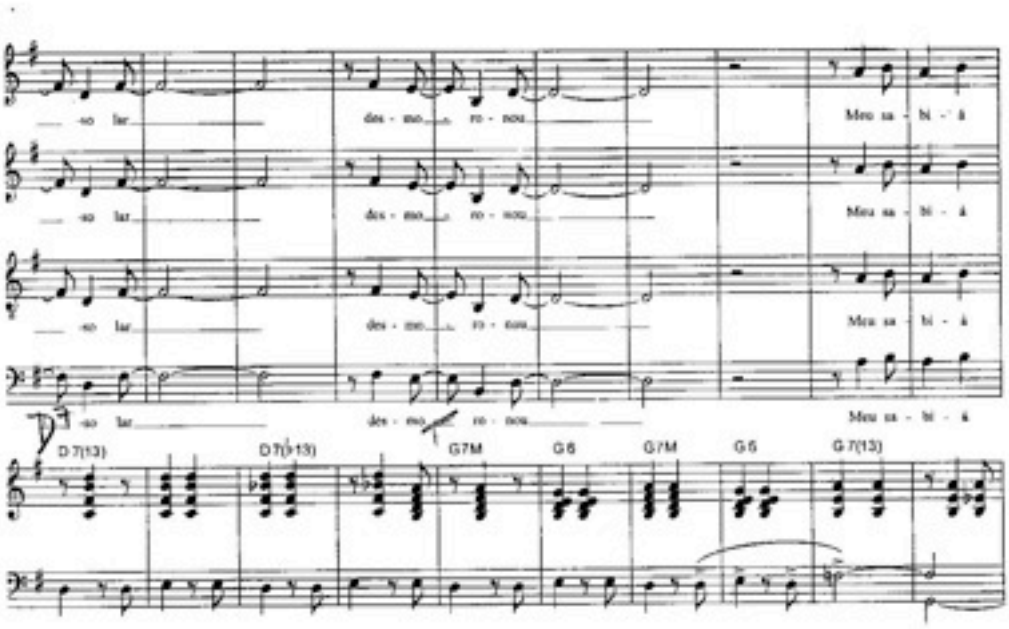


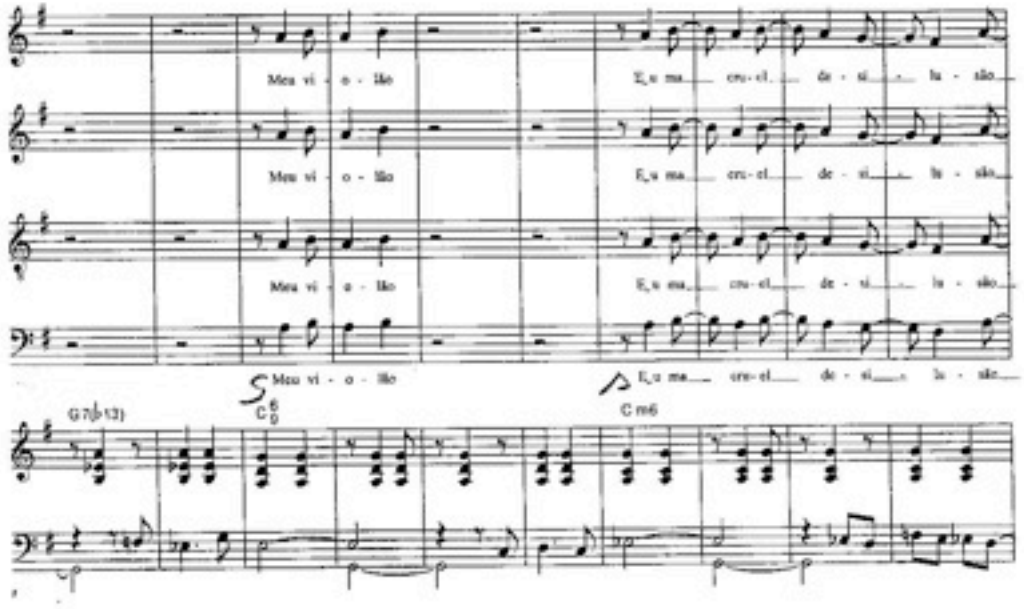
Copyright 1943 by IRMÃOS VITALE S.A. Ind. e Com. - São Paulo - Brasil
Todos os direitos autorais reservados - All rights reserved.

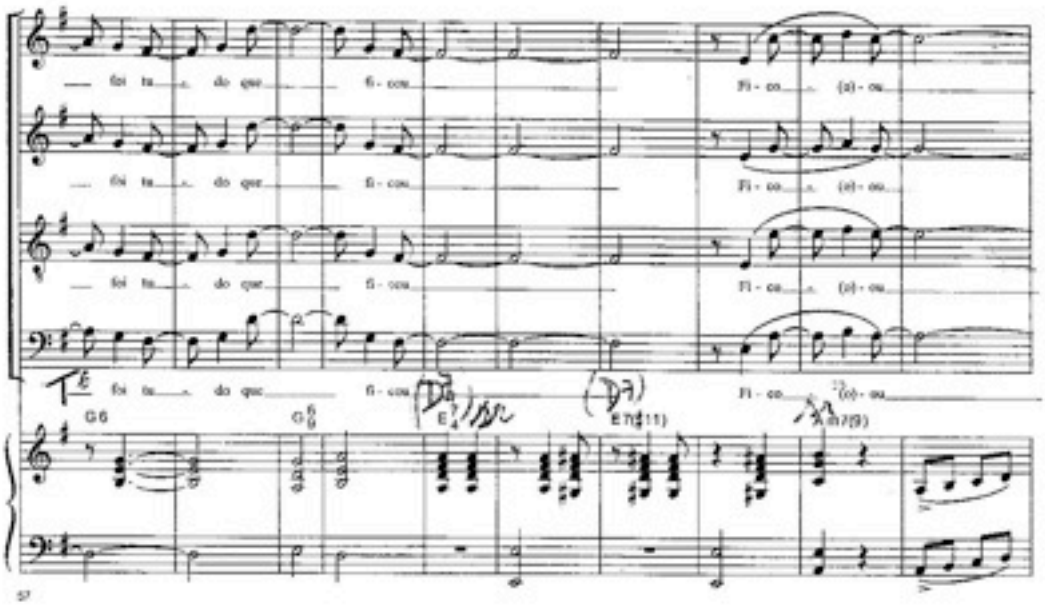


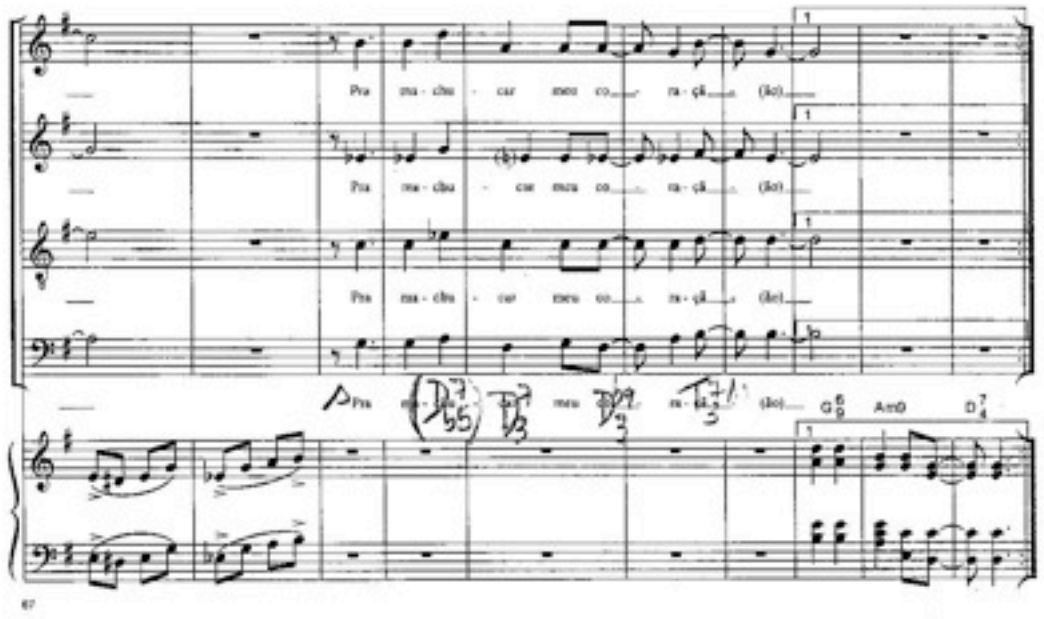


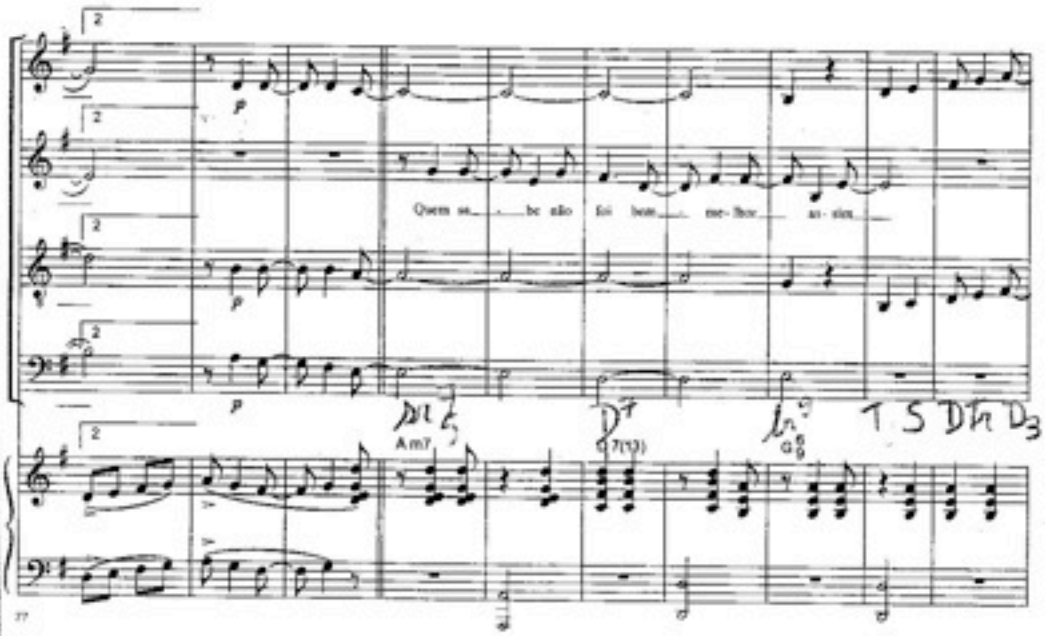
40

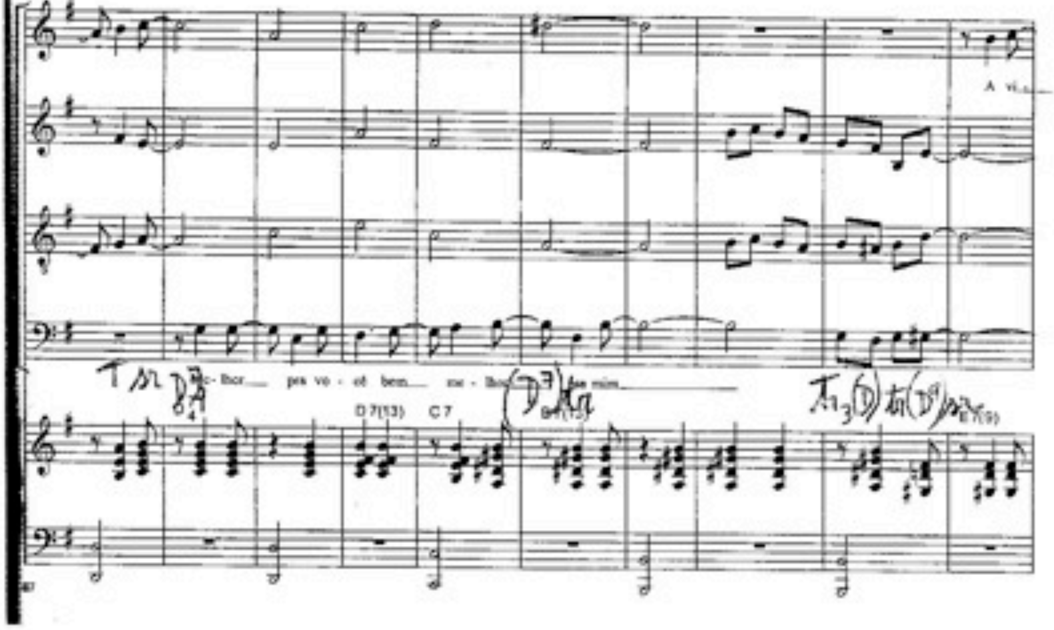

ao lar
des - mo - ro - nou
Meu sa - bi - á
D 7(13)
D 7(♭13)
G7M
G 6
G7M
G 6
G 7(13)

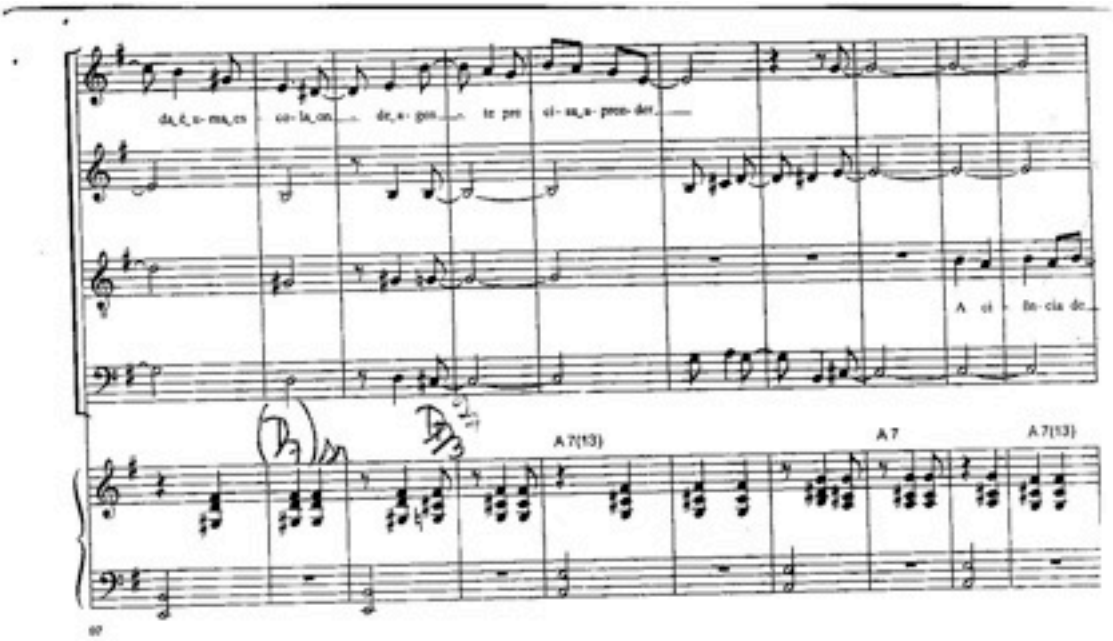

Meu vi - o - lão
E_u ma_ cru - el_ de - si_ - lu - são
G 7(♭13)
C 6
C m6

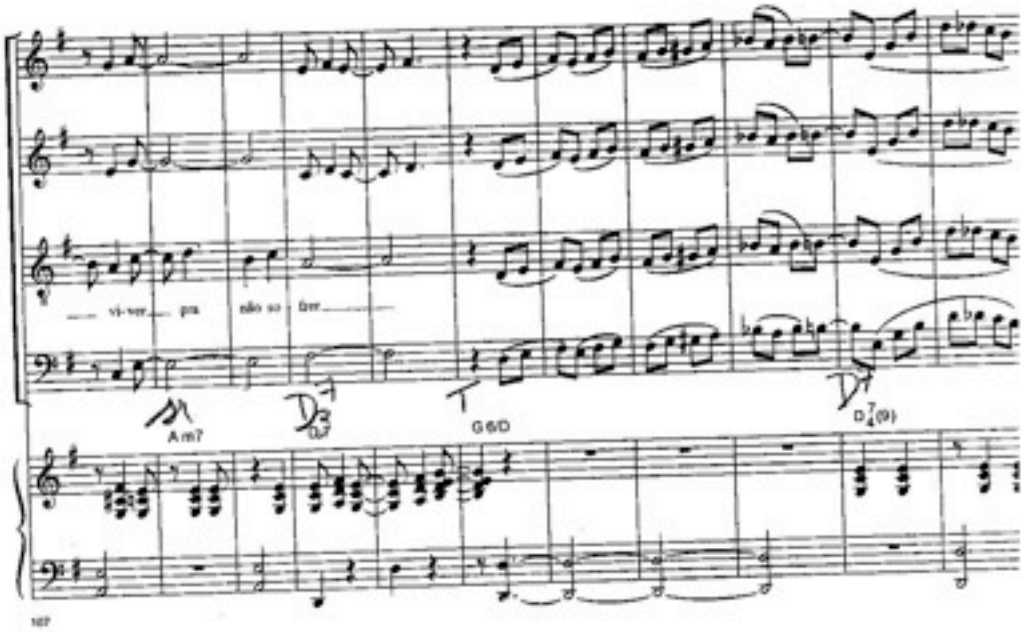

foi tu do que fi - cou
Fi - co (a) - ou
G6
E7(♯11)
Am7(9)

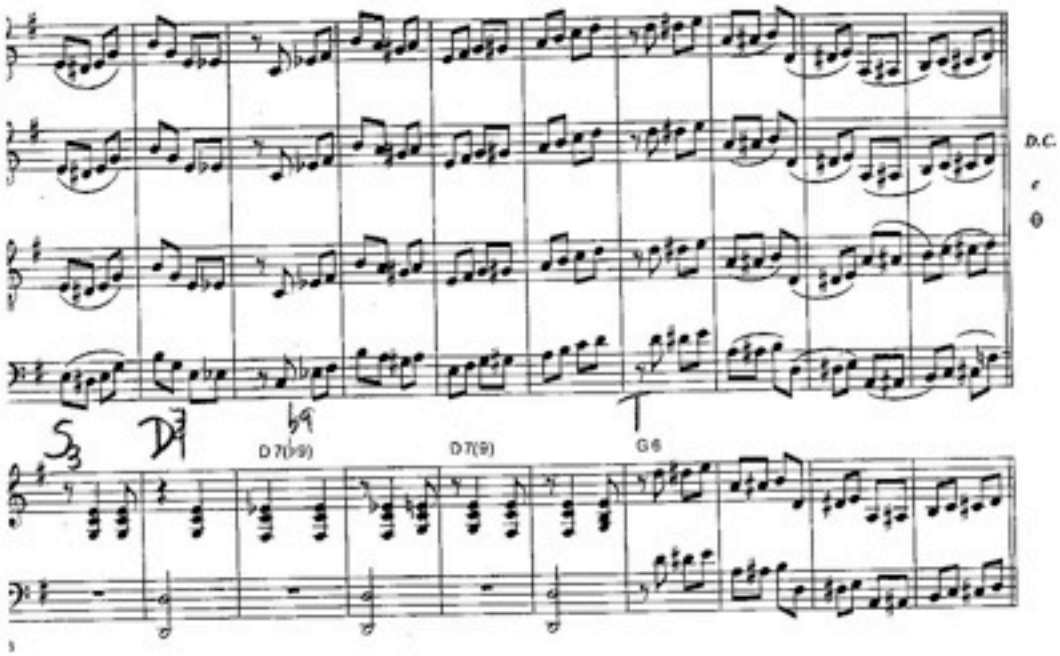

Pra ma - chu - car meu co ra - çã (ão)
Am9

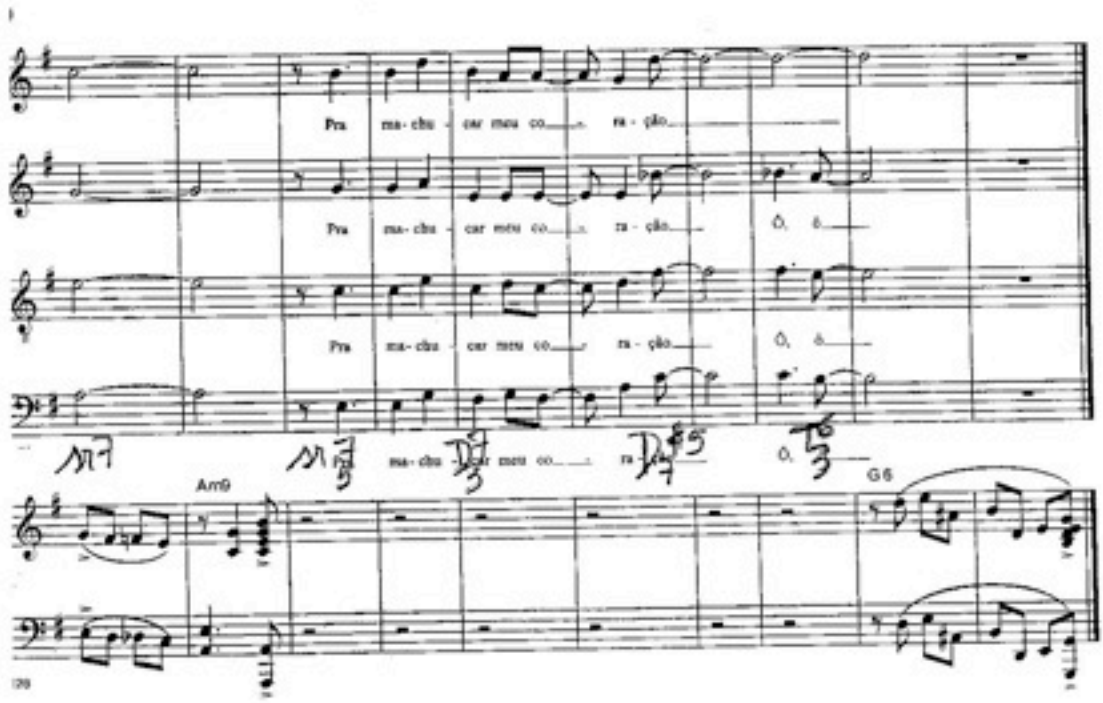

Quem sa_ be não foi bem_ me- lhor_ as- sim_
Am7
D7(13)
G6
T S Dr D3


A vi_
-lhor_ pra vo- cê bem_ me- lhor_ pra mim_
D7(13)
C7


A 7(13)
A 7
A 7(13)


Am7
G6/D


D.C.
D 7(♭9)
D 7(9)
G 6


Pra ma - chu - car meu co_ ra - ção_
Pra ma - chu - car meu co_ ra - ção_ Ó, ó_
Pra ma - chu - car meu co_ ra - ção_ Ó, ó_
Am9
G 6

ANEXO H
Fac símile da partitura da obra coral *COM SOM SEM SOM* de Gilberto Mendes

COM SOM SEM SOM

(Milwaukee, setembro 1978)

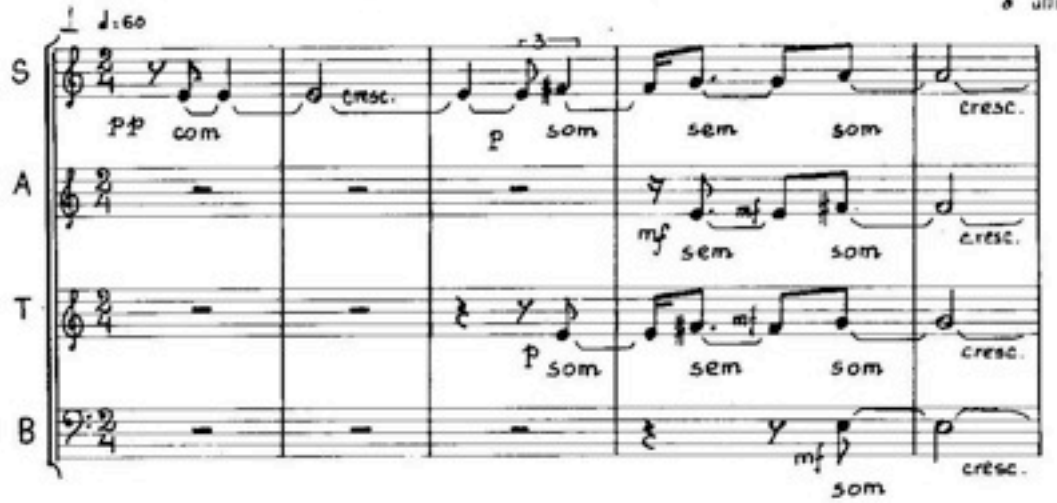
dedicado a John Downey

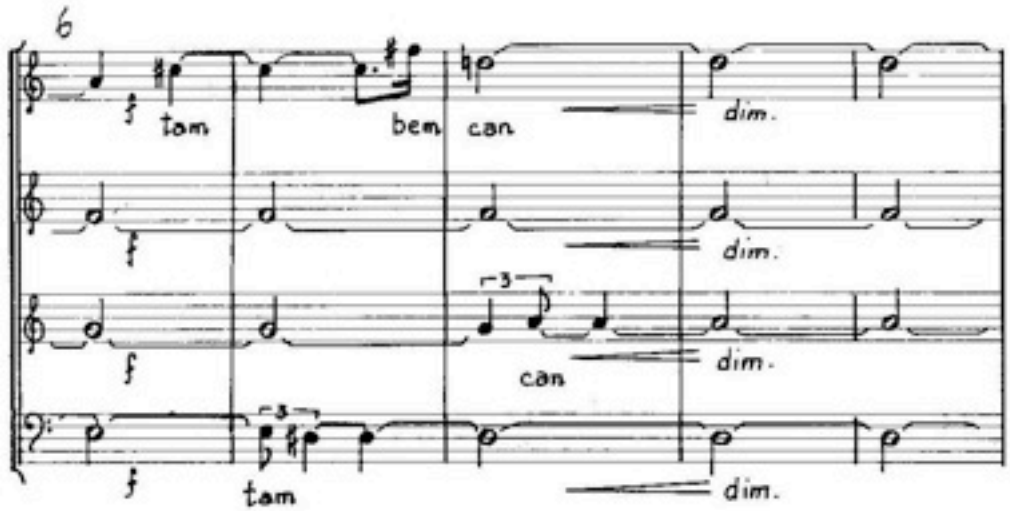
GILBERTO MENDES
Poema: Augusto de Campos

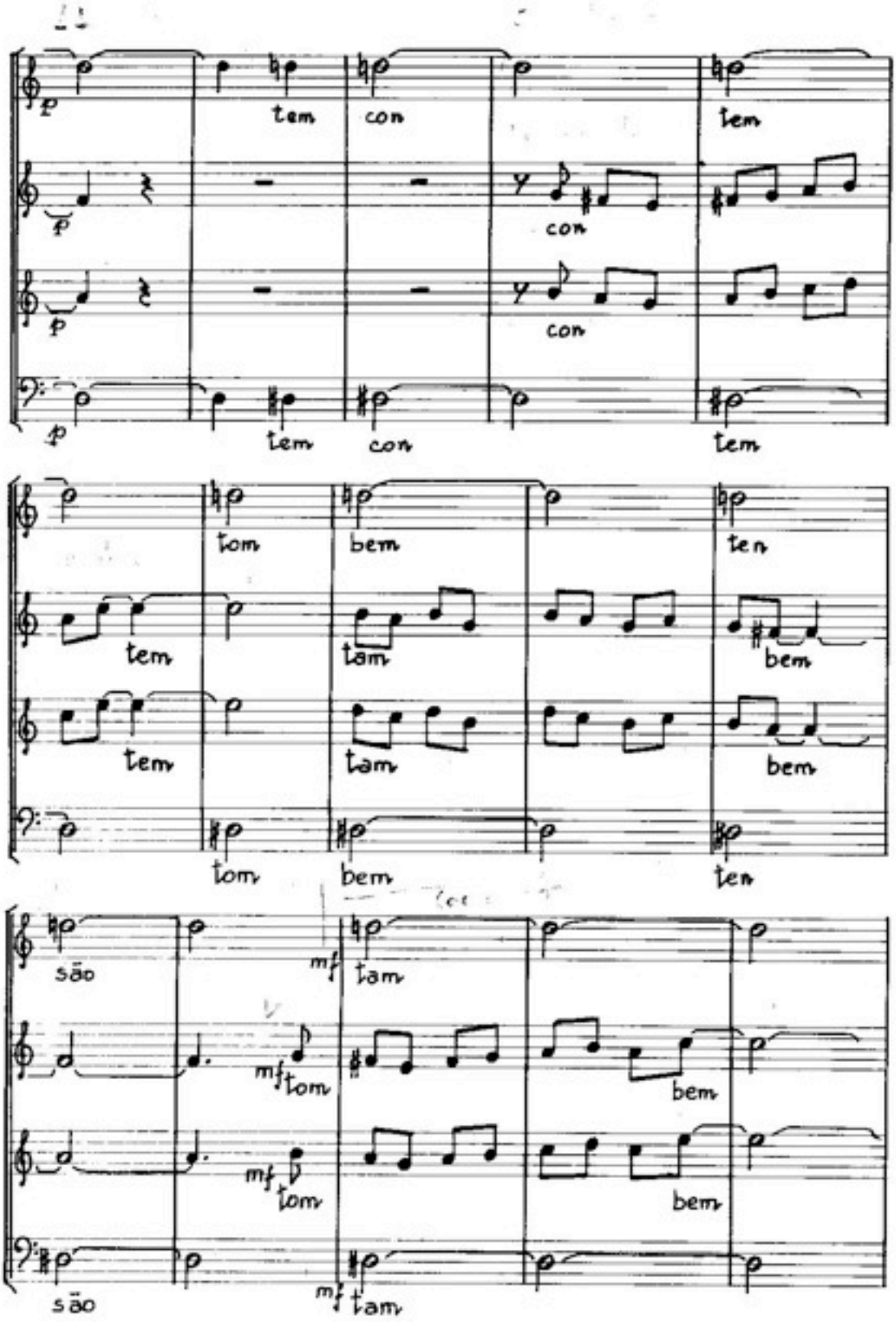
Sempre legatíssimo, sem nenhuma acentuação (não há tempo forte ou fraco)

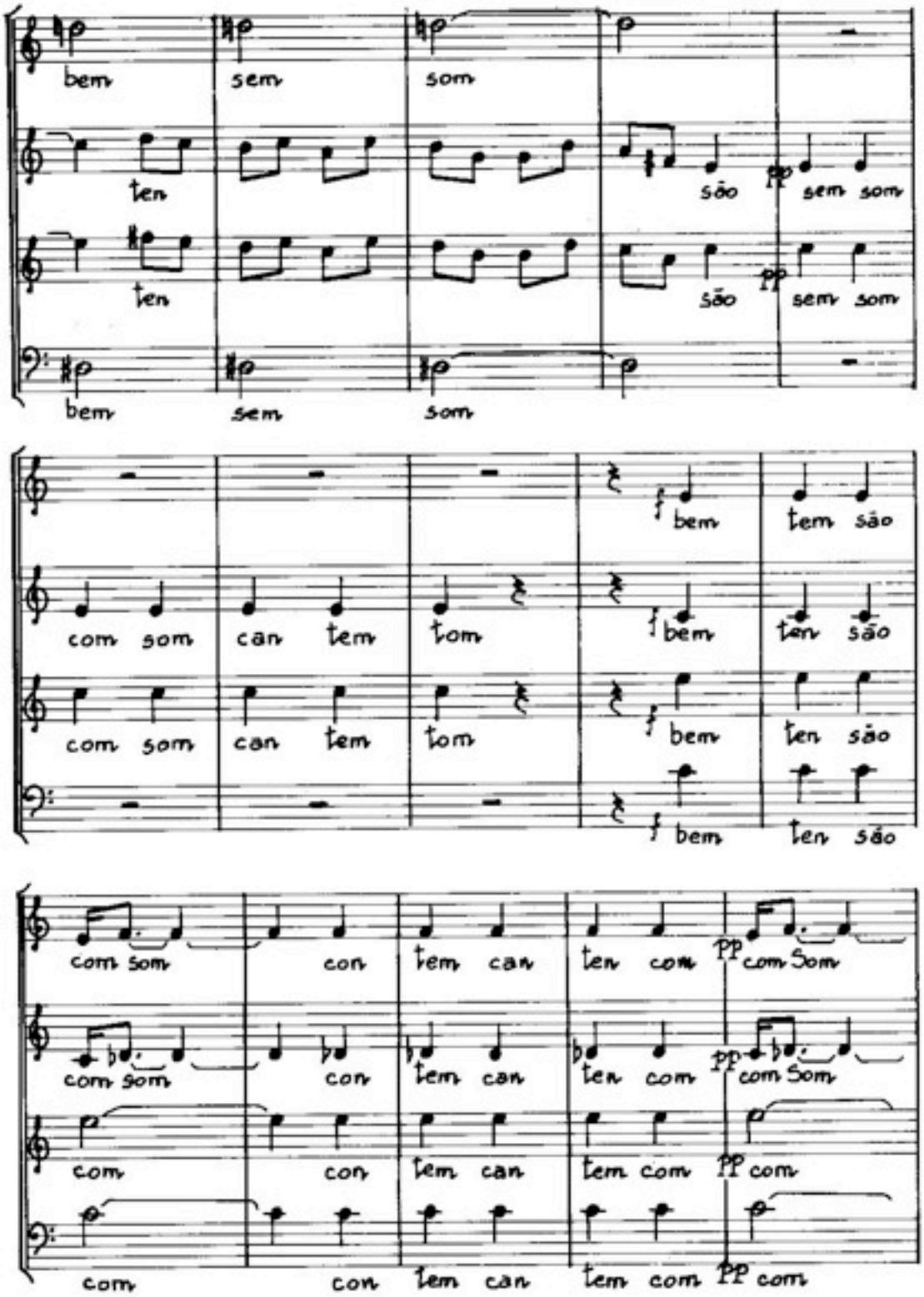
Prolongar um pouco a vogal de cada sílaba, anasalando-a gradativamente, nas notas longas.

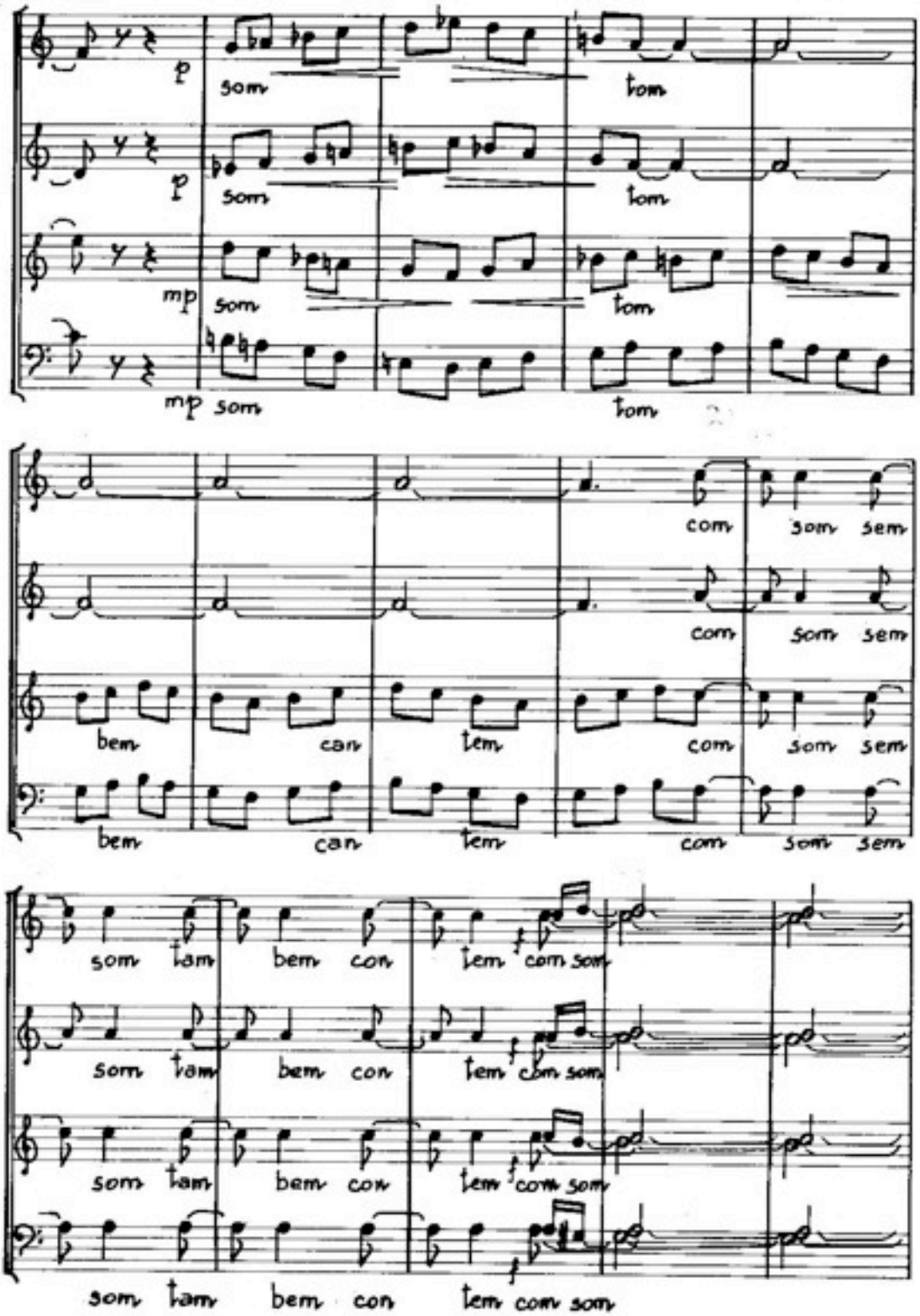
Cantar a vogal quando uma sílaba valer para mais de uma nota; anasalar somente a última.

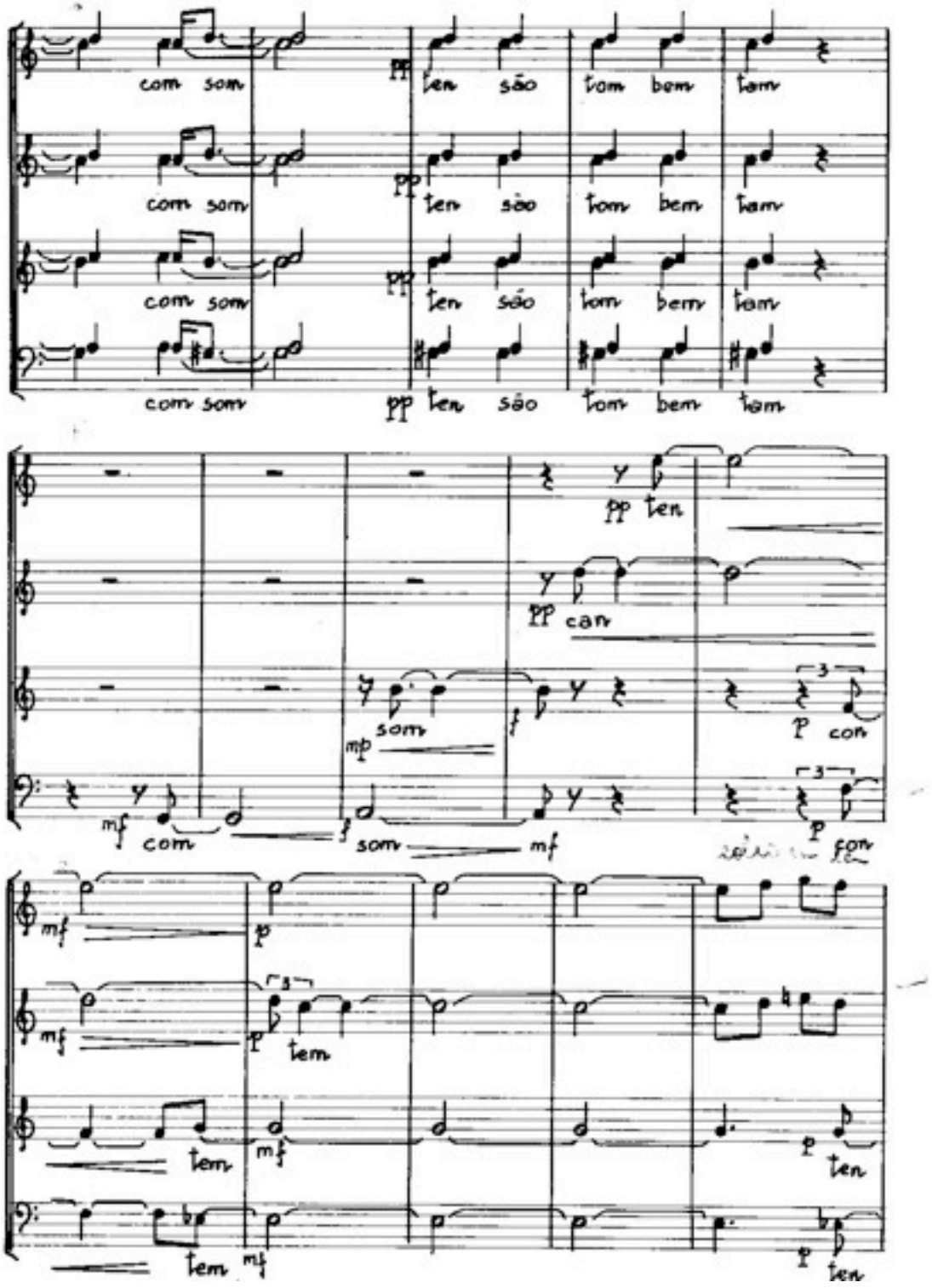


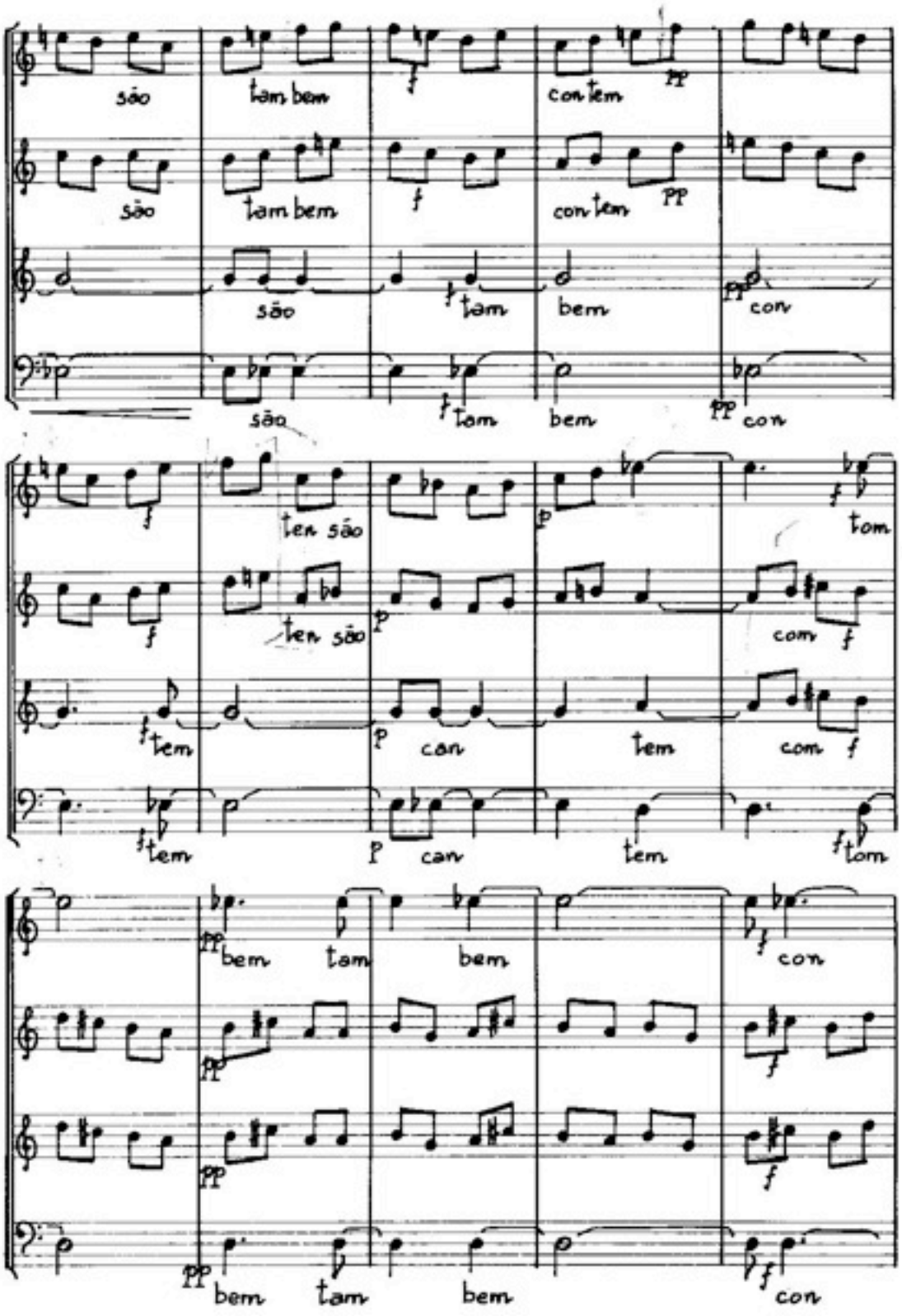


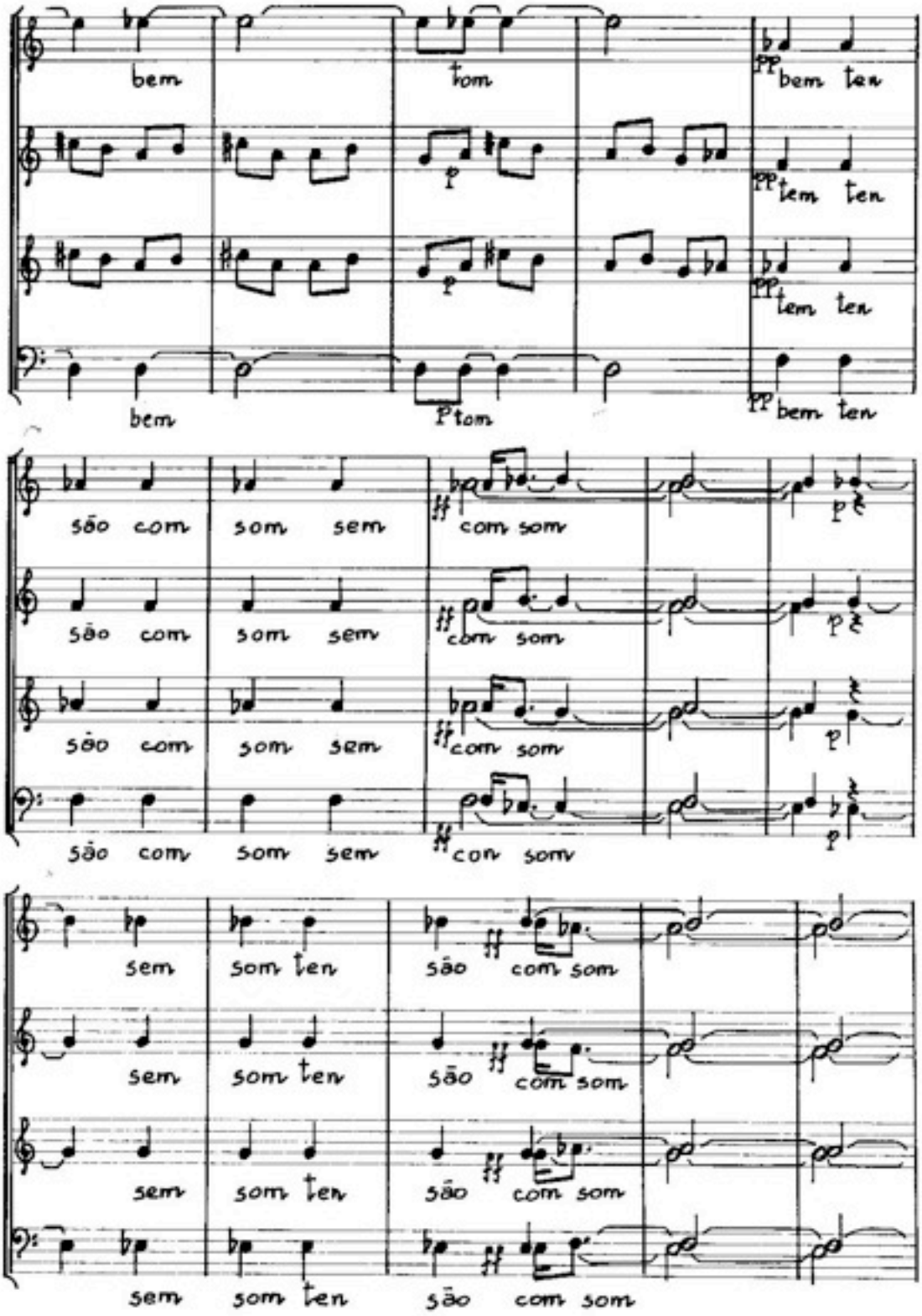

p
tem
con
tem
p
con
p
con
p
tem
con
tem
tom
bem
ten
tem
tam
bem
tem
tam
bem
tom
bem
ten
são
mf
tam
mf
tom
bem
mf
tom
bem
são
mf
tam

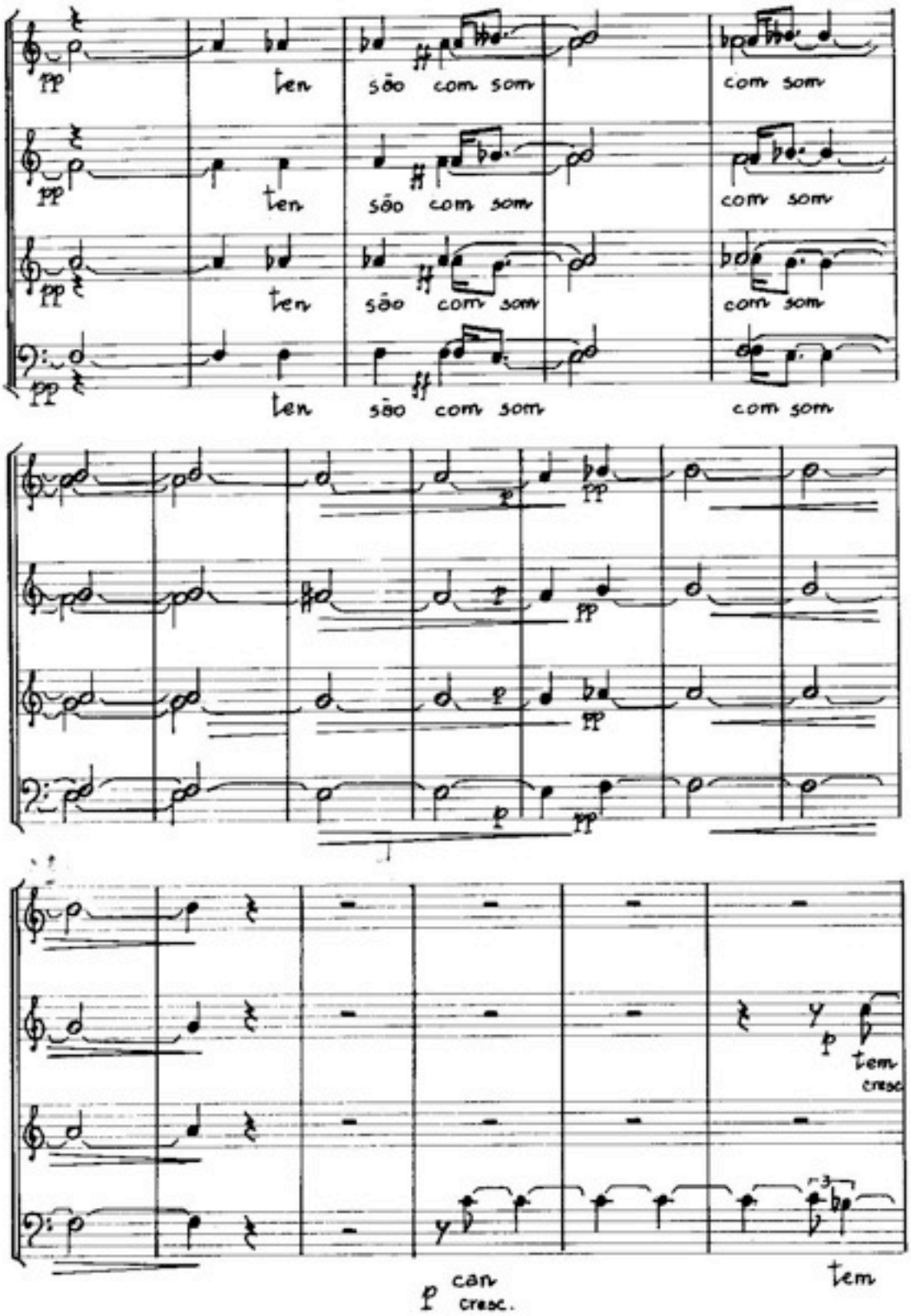

bem sem som
ten
são pp sem som
ten
são pp sem som
bem sem som
bem tem são
com som can tem tom
bem ten são
com som can tem tom
bem ten são
bem ten são
com som con tem can ten com pp com Som
com som con tem can ten com pp com Som
com con tem can tem com pp com
com con tem can tem com pp com

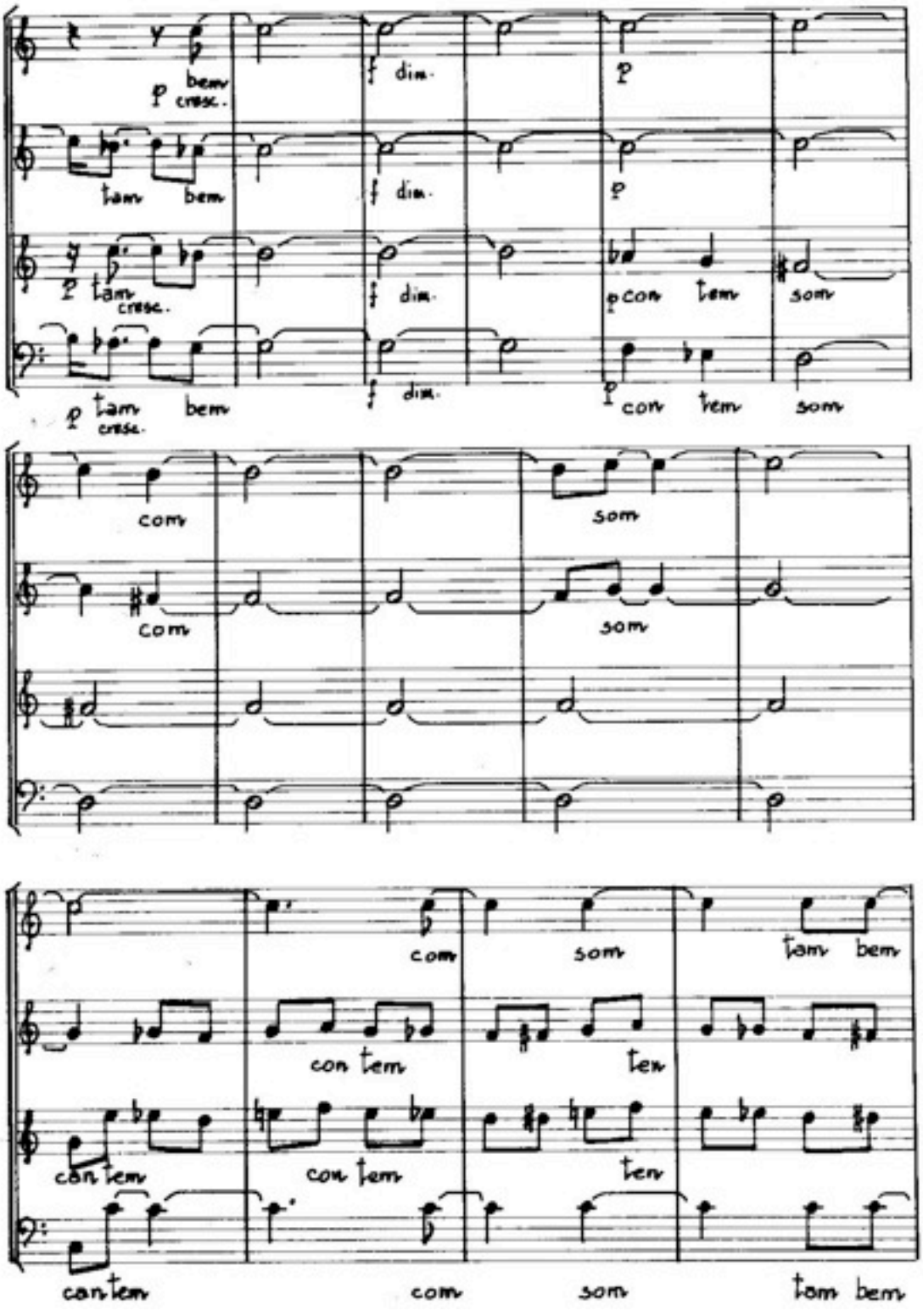

p
som
tom
p
som
tom
mp
som
tom
mp
som
tom
com
som
sem
com
som
sem
bem
can
tem
com
som
sem
bem
can
tem
com
som
sem
som
tam
bem
con
tem
com
som
som
tam
bem
con
tem
com
som
som
tam
bem
con
tem
com
som
som
tam
bem
con
tem
com
som


com som
pp ten são tom bem tam
com som
pp ten são tom bem tam
com som
pp ten são tom bem tam
com som
pp ten são tom bem tam
pp ten
pp can
mp som
f
p con
mf com
f som
mf
p con
mf
p
mf
p tem
tem
mf
p ten
tem
mf
p ten


são
tam bem
con tem
são
tam bem
con tem
são
tam
bem
con
são
tam
bem
con
ten são
ten são
tom
com
tem
con
tem
com
tem
con
tem
tom
bem
tam
bem
con
bem
tam
bem
con


bem
tom
bem ten
bem
tom
bem ten
são com som sem
com som
são com som sem
com som
são com som sem
com som
são com som sem
com som
sem som ten
são com som
sem som ten
são com som
sem som ten
são com som
sem som ten
são com som


pp
ten
são com som
com som
ff
p
tem
cresc
can
cresc.


p bem cresc.
f dim.
p
tam bem
f dim.
p
p tam cresc.
f dim.
p con tem som
p tam cresc. bem
f dim.
p con tem som
com
som
com
som
com
som
tam bem
con tem
ten
con tem
con tem
ten
con tem
com
som
tam bem

sem som sem

são can tem con tem

são can tem con tem

sem som sem

f

f

f

f

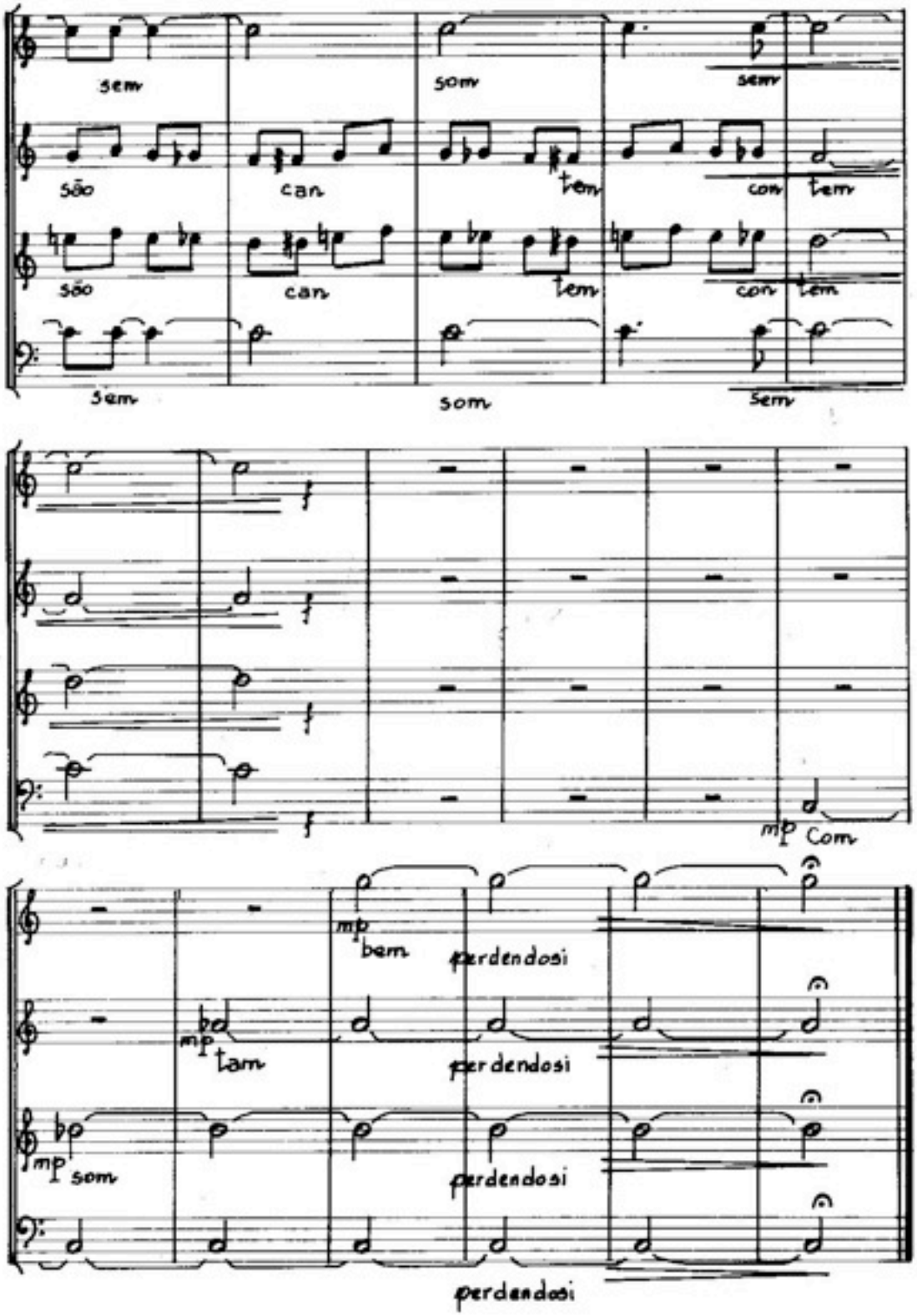
mp Com

mp bem perdendosi

mp tam perdendosi

mp som perdendosi

perdendosi



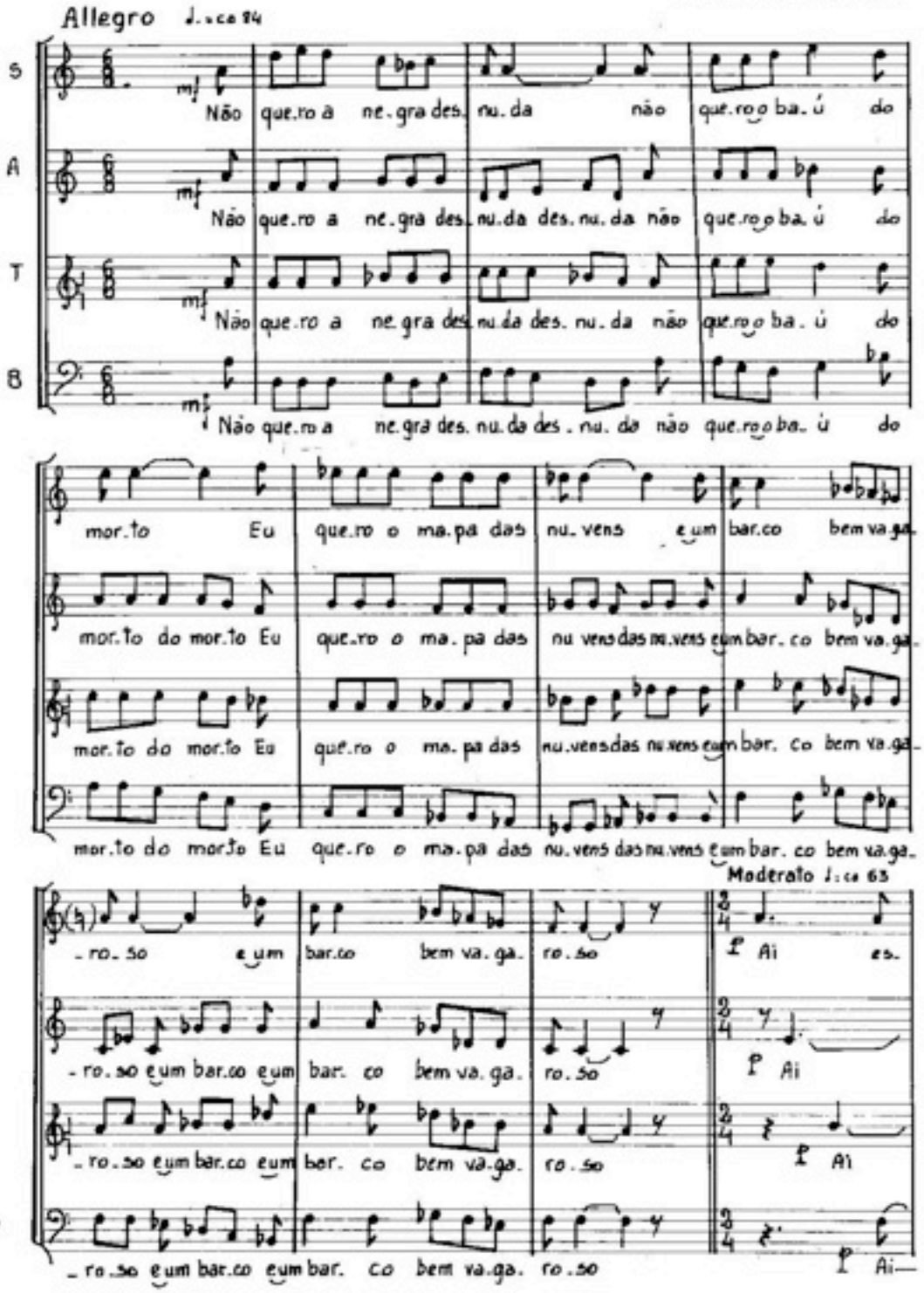
ANEXO I
Fac símile da partitura da obra coral *CANÇÃO DE BARCO* de Ricardo Tacuchian

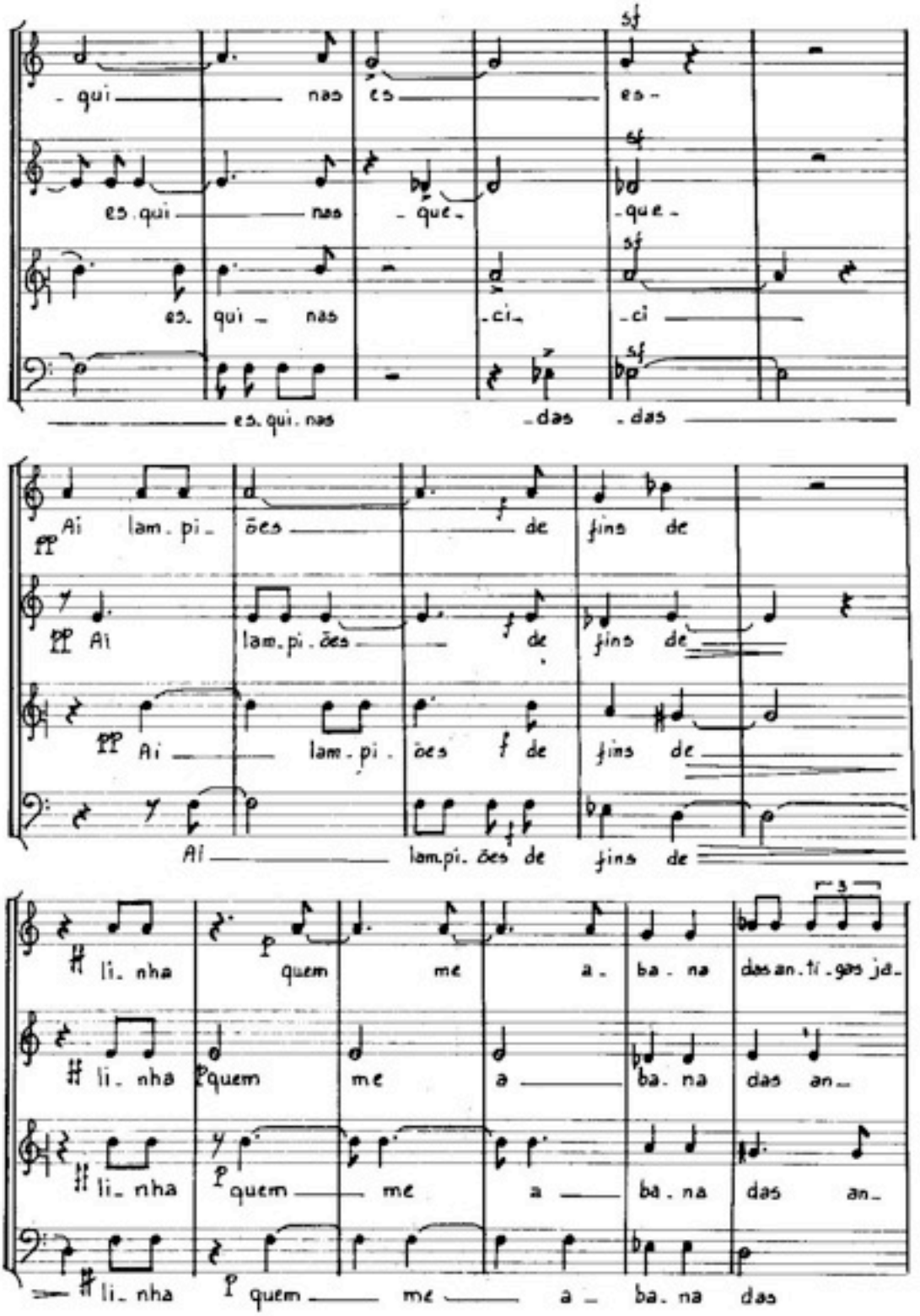
CANÇÃO DE BARCO

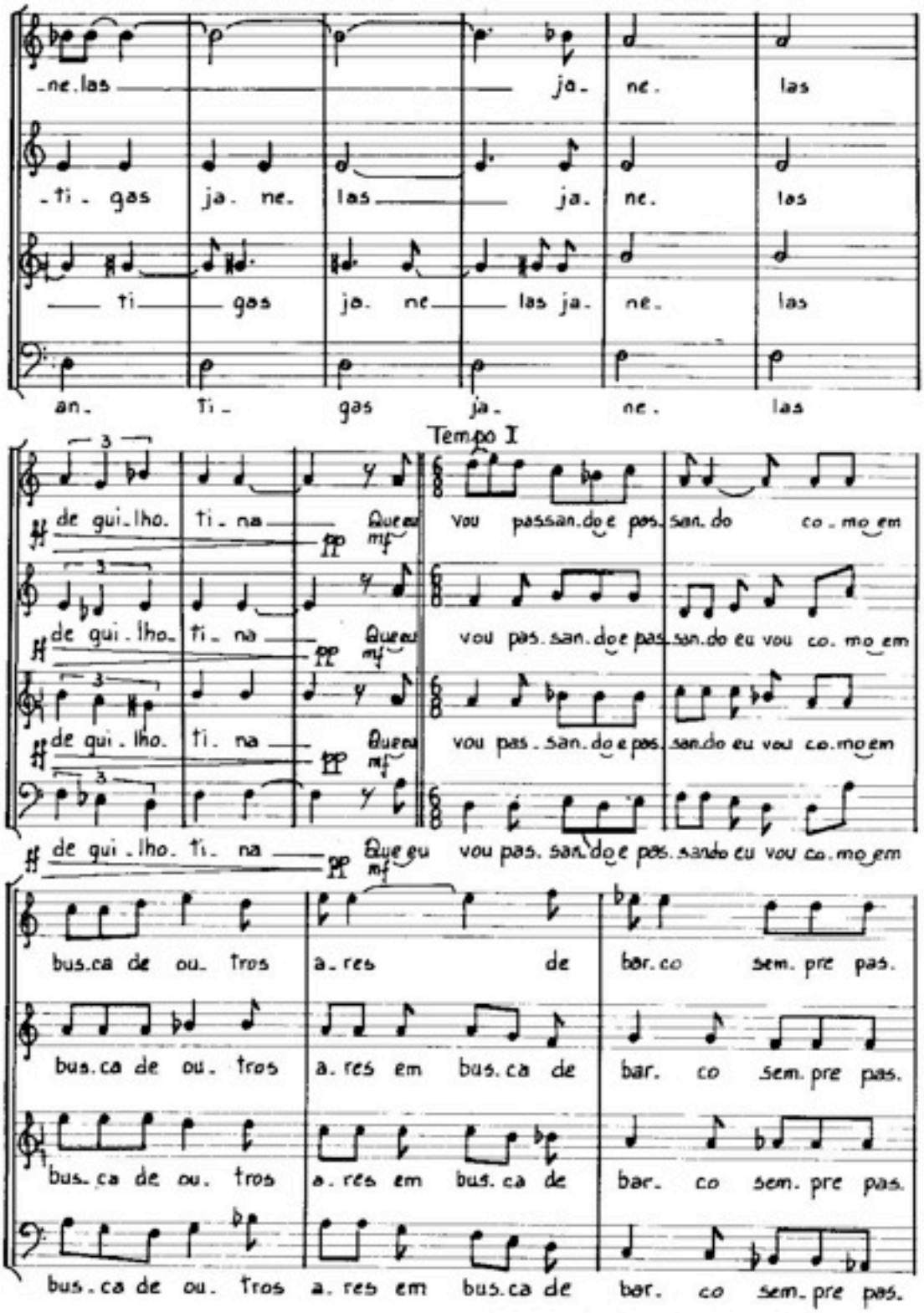
(1978)

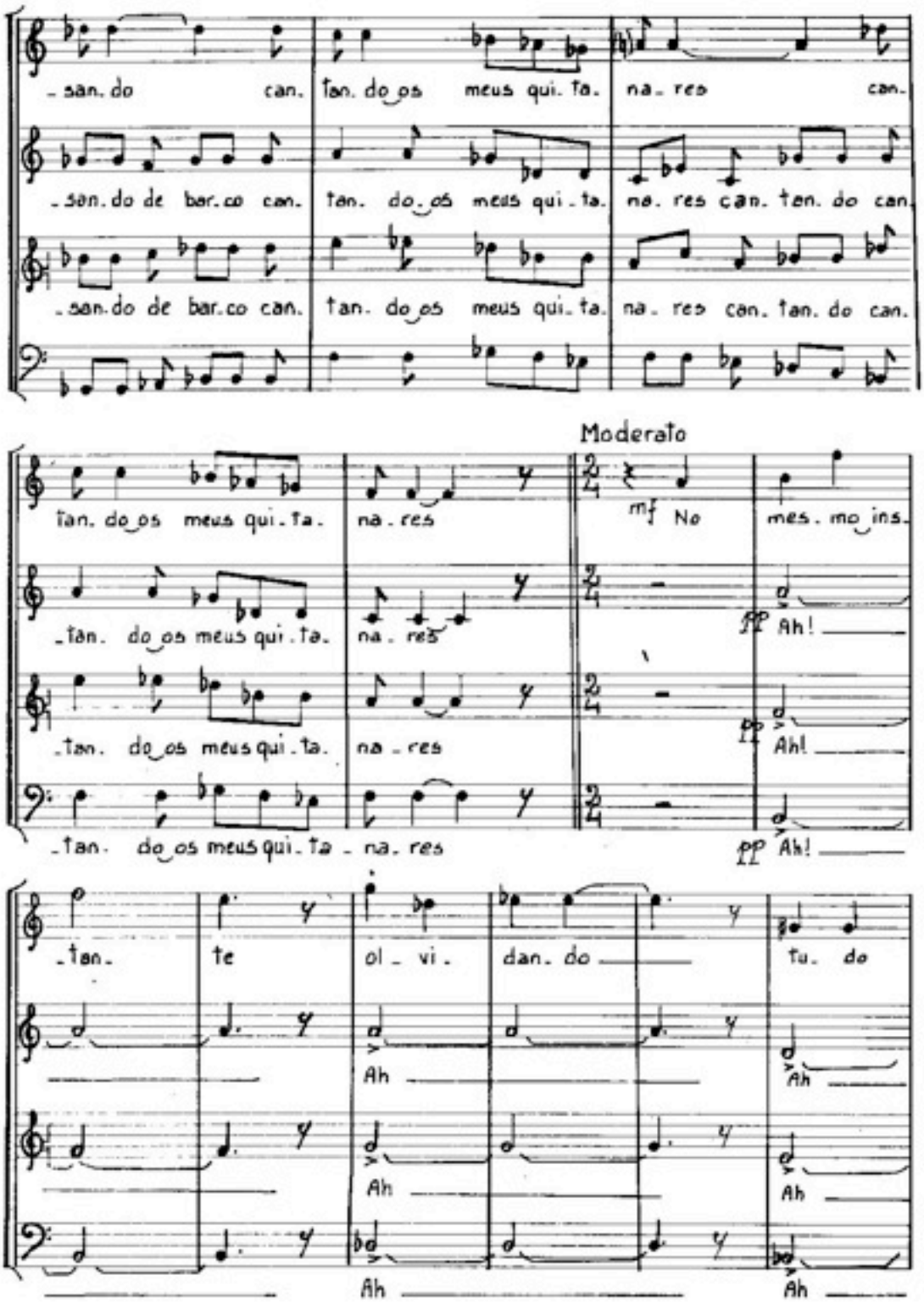
coro misto

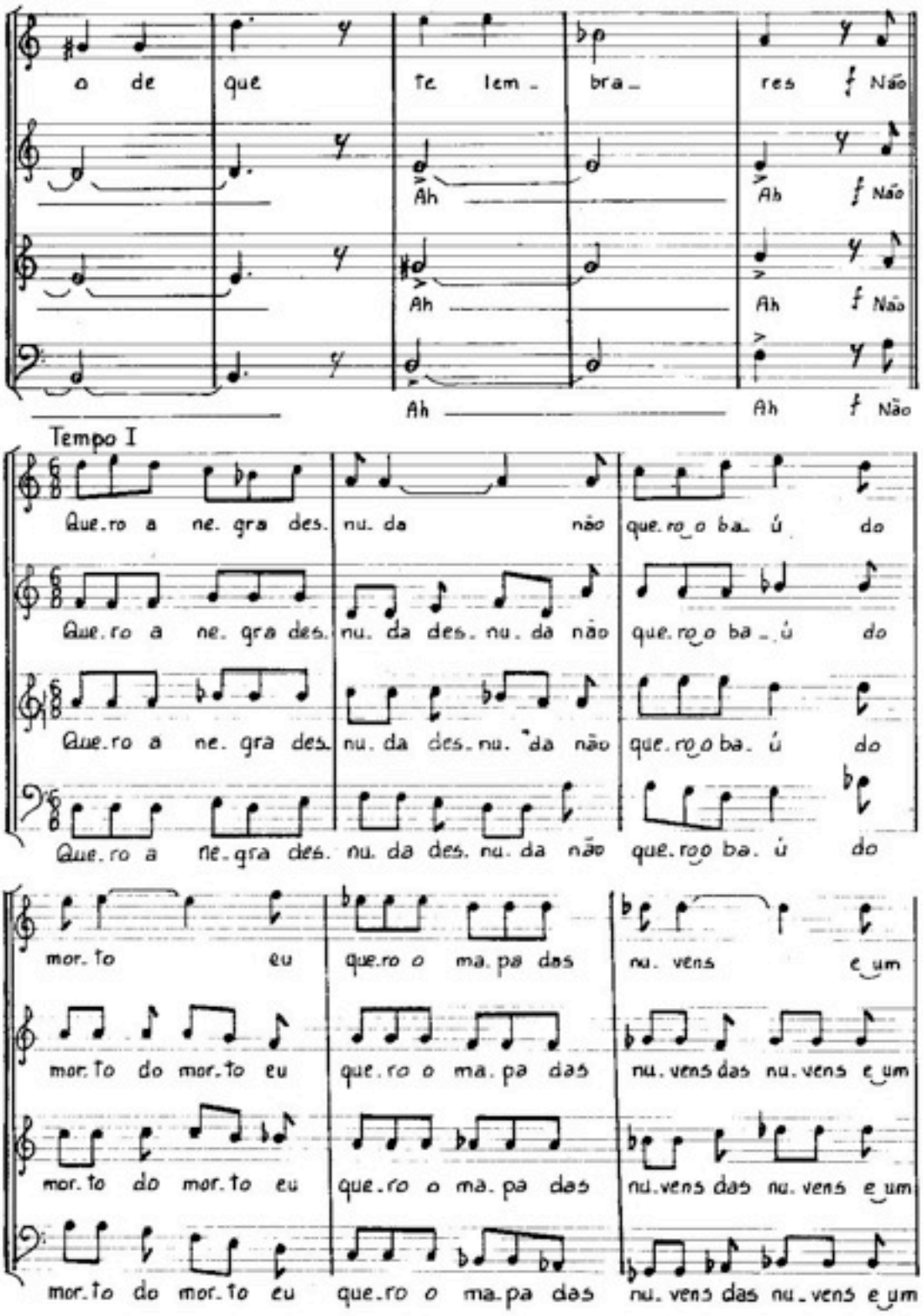
RICARDO TACUCHIAN
Poesia: Mário Quintana

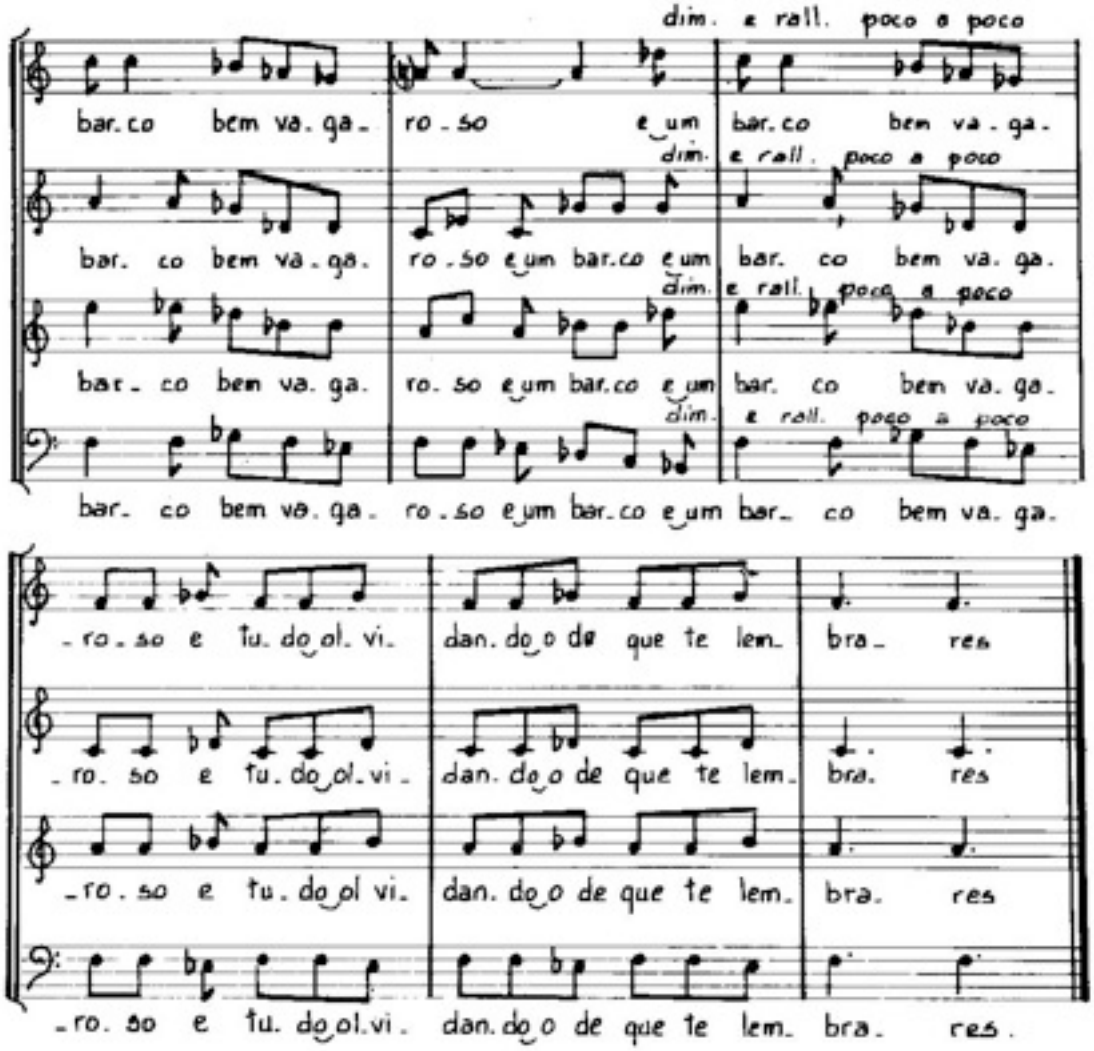



sf
- qui nas es es -
es. qui nas - que - - que -
es. qui - nas - ci - - ci
es. qui. nas - das - das
pp Ai lam. pi - ões de fins de
pp Ai lam. pi. ões de fins de
pp Ai lam. pi. ões f de fins de
Ai lam. pi. ões de fins de
li. nha p quem me a - ba. na das an. ti. gas ja -
li. nha p quem me a ba. na das an -
li. nha p quem me a ba. na das an -
li. nha p quem me a - ba. na das


-ne. las ja. ne. las
-ti- gas ja. ne. las ja. ne. las
ti gas ja. ne las ja. ne. las
an- ti- gas ja- ne. las
Tempo I
de qui-lho. ti- na Que eu vou passan.do e pas. san. do co-mo em
de qui-lho. ti- na Que eu vou pas. san. do e pas. san. do eu vou co. mo em
de qui-lho. ti- na Que eu vou pas-san. do e pas. san. do eu vou co. mo em
de qui-lho. ti- na Que eu vou pas. san. do e pas. san. do eu vou co. mo em
bus. ca de ou- tros a- res de bar. co sem. pre pas.
bus. ca de ou- tros a. res em bus. ca de bar. co sem. pre pas.
bus- ca de ou- tros a. res em bus. ca de bar- co sem. pre pas.
bus. ca de ou- tros a. res em bus. ca de bar. co sem- pre pas.


san. do can. tan. do os meus qui. ta. na. res can.
san. do de bar. co can. tan. do os meus qui. ta. na. res can. tan. do can.
san. do de bar. co can. tan. do os meus qui. ta. na. res can. tan. do can.
Moderato
tan. do os meus qui. ta. na. res
mf No mes. mo ins.
tan. do os meus qui. ta. na. res
pp Ah!
tan. do os meus qui. ta. na. res
pp Ah!
tan. te ol. vi. dan. do tu. do
Ah
Ah
Ah
Ah
Ah
Ah


o de que te lem_ bra_ res f Não
Ah Ah f Não
Ah Ah f Não
Ah Ah f Não
Tempo I
Que.ro a ne. gra des. nu. da não que.ro o ba_ ú do
Que.ro a ne. gra des. nu. da des. nu. da não que.ro o ba_ ú do
Que.ro a ne. gra des. nu. da des. nu. da não que.ro o ba. ú do
Que.ro a ne. gra des. nu. da des. nu. da não que.ro o ba. ú do
mor. to eu que.ro o ma. pa das nu. vens e um
mor. to do mor. to eu que. ro o ma. pa das nu. vens das nu. vens e um
mor. to do mor. to eu que. ro o ma. pa das nu. vens das nu. vens e um
mor. to do mor. to eu que. ro o ma. pa das nu. vens das nu_ vens e um

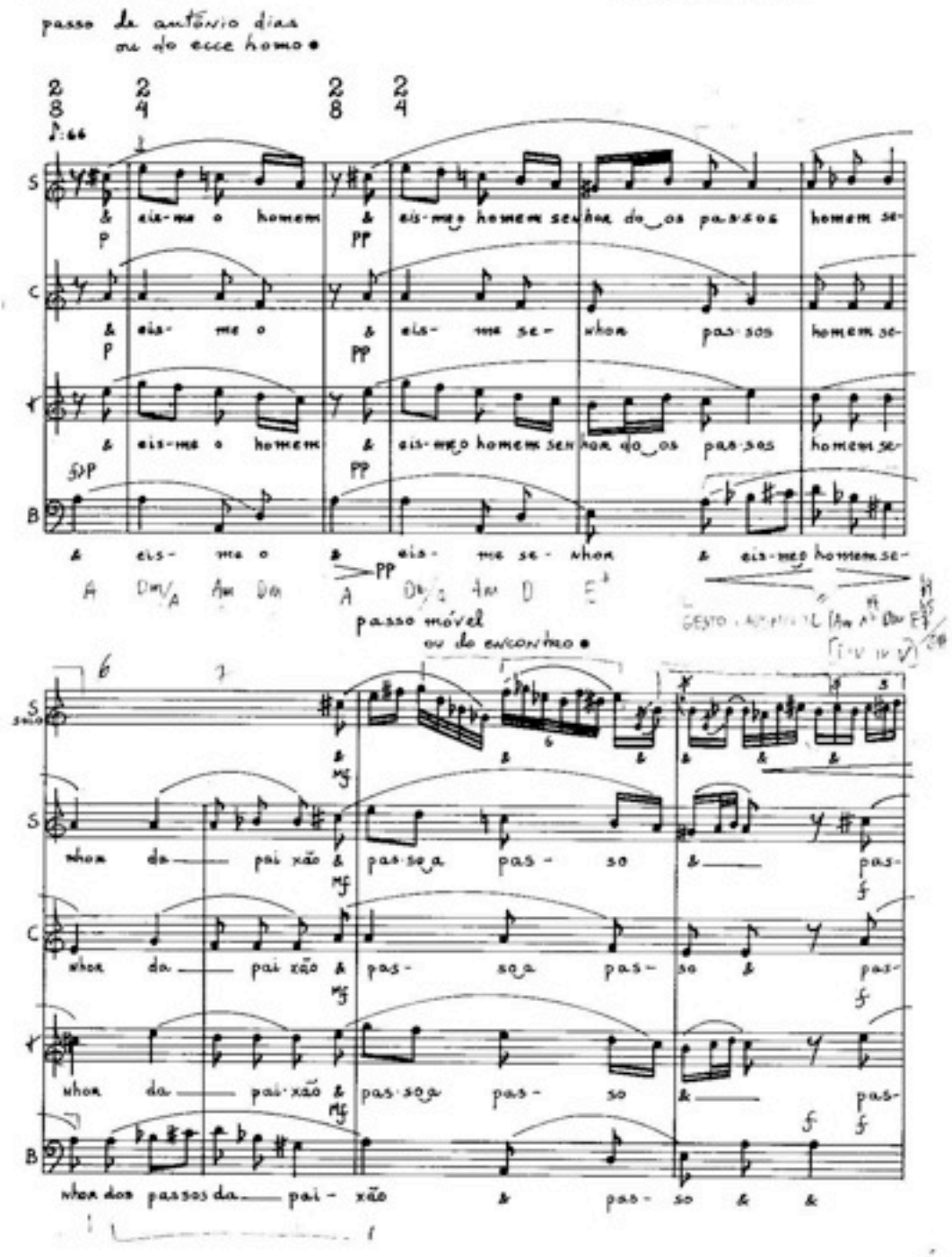

dim. e rall. poco a poco
bar. co bem va. ga. ro. so e um bar. co bem va. ga.
dim. e rall. poco a poco
bar. co bem va. ga. ro. so e um bar. co e um bar. co bem va. ga.
dim. e rall. poco a poco
bar. co bem va. ga. ro. so e um bar. co e um bar. co bem va. ga.
dim. e rall. poco a poco
ro. so e tu. do ol. vi. dan. do o de que te lem. bra. res
ro. so e tu. do ol. vi. dan. do o de que te lem. bra. res
ro. so e tu. do ol. vi. dan. do o de que te lem. bra. res
ro. so e tu. do ol. vi. dan. do o de que te lem. bra. res.

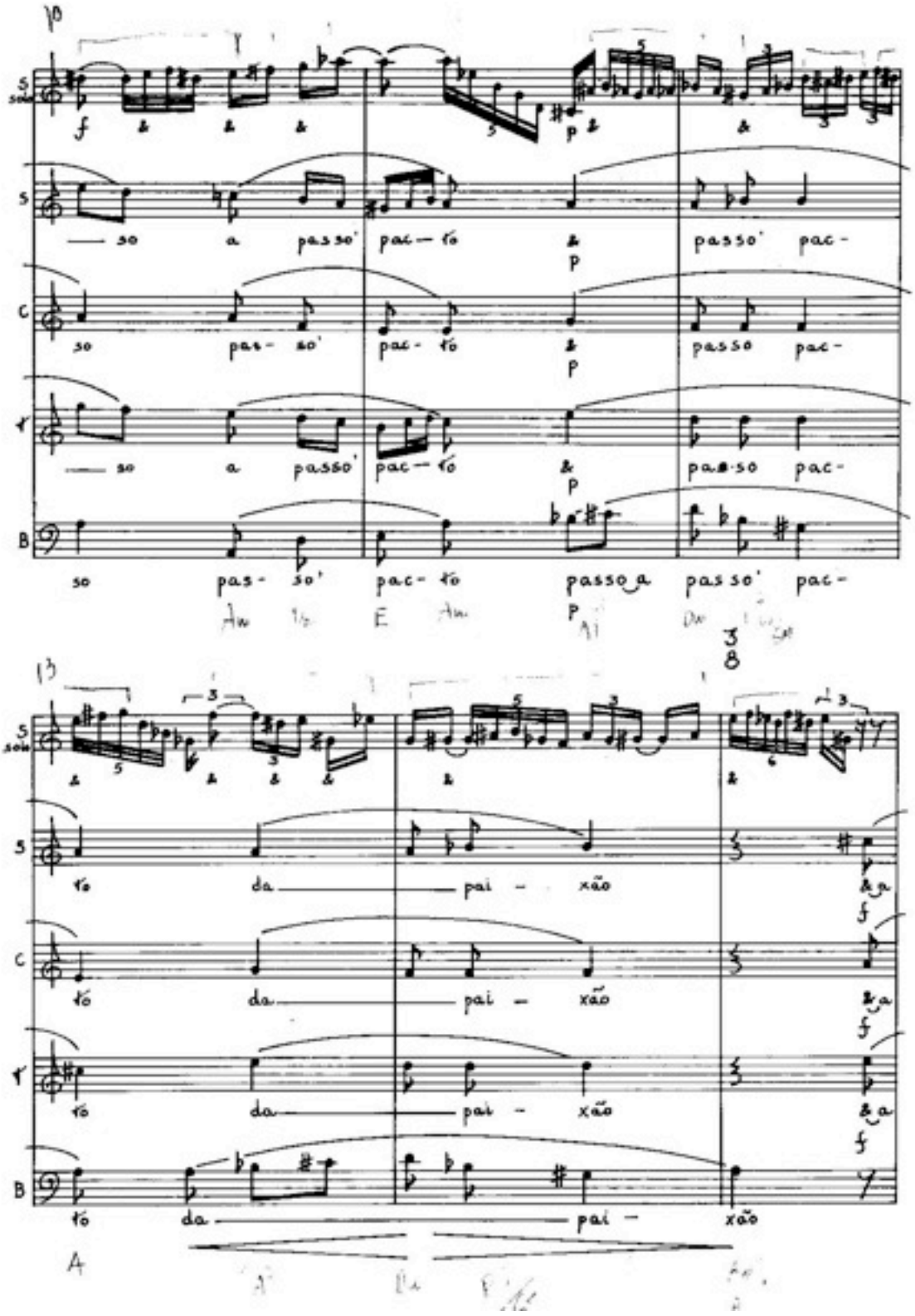
ANEXO J
Fac símile da partitura da obra coral *PASSOS DA PAIXÃO* de Willy Corrêa de Oliveira

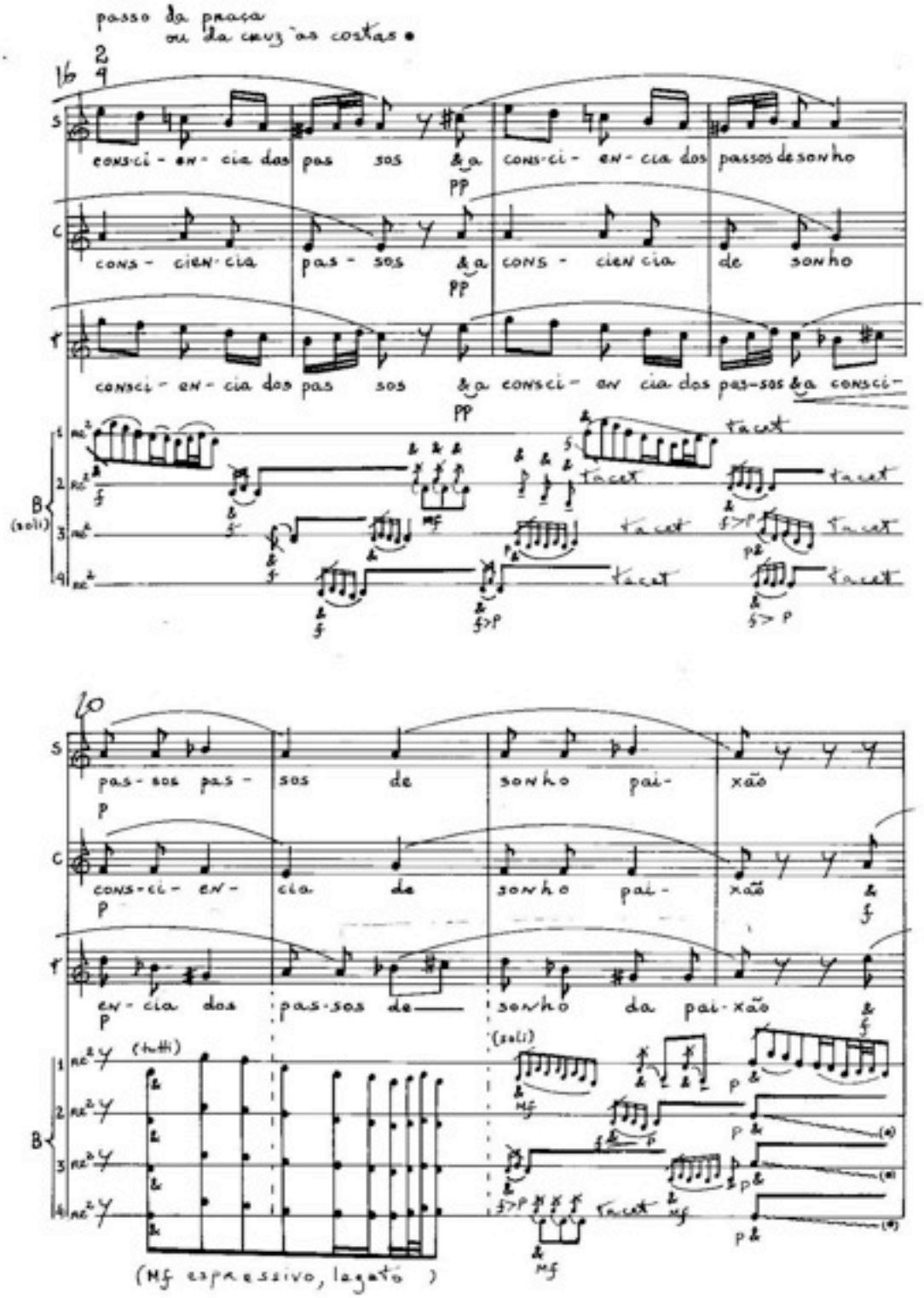
PASSOS DA PAIXÃO

WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA
Poema: Affonso Ávila

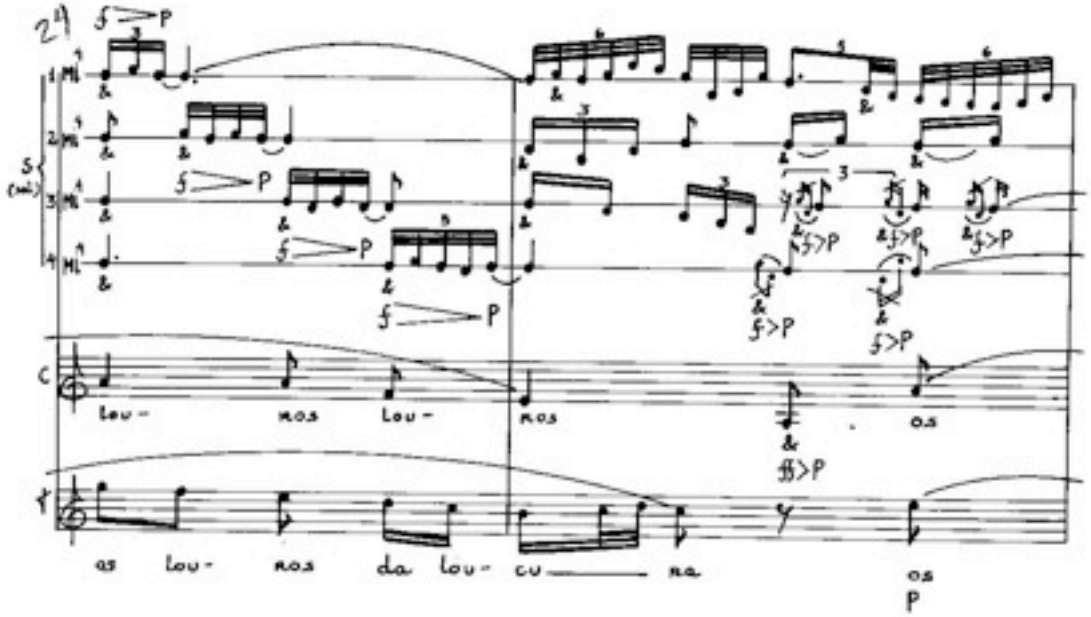
in memoriam Murilo Mendes

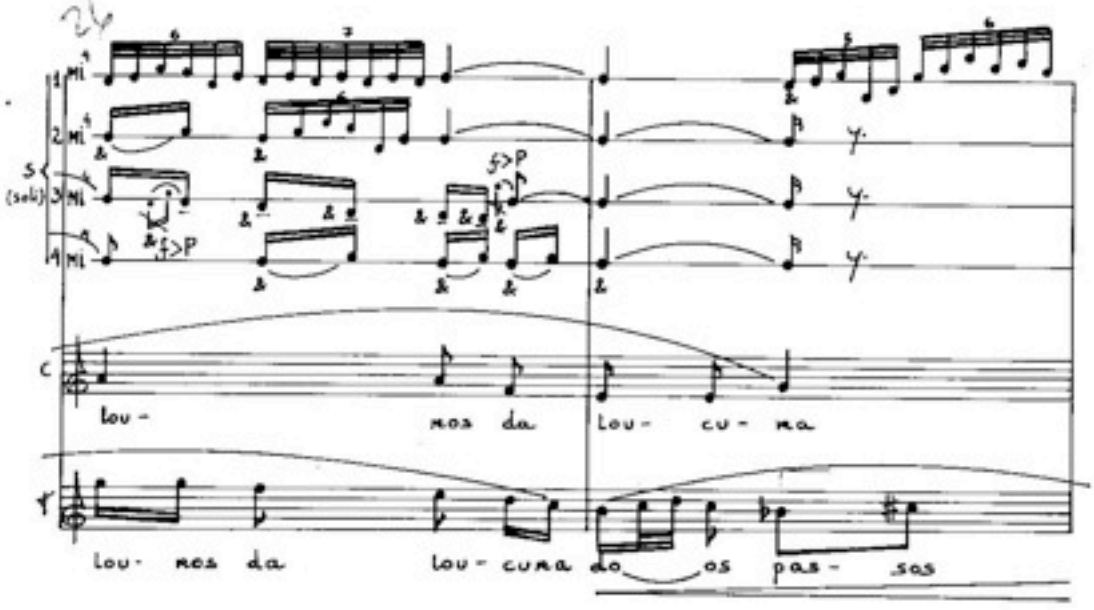


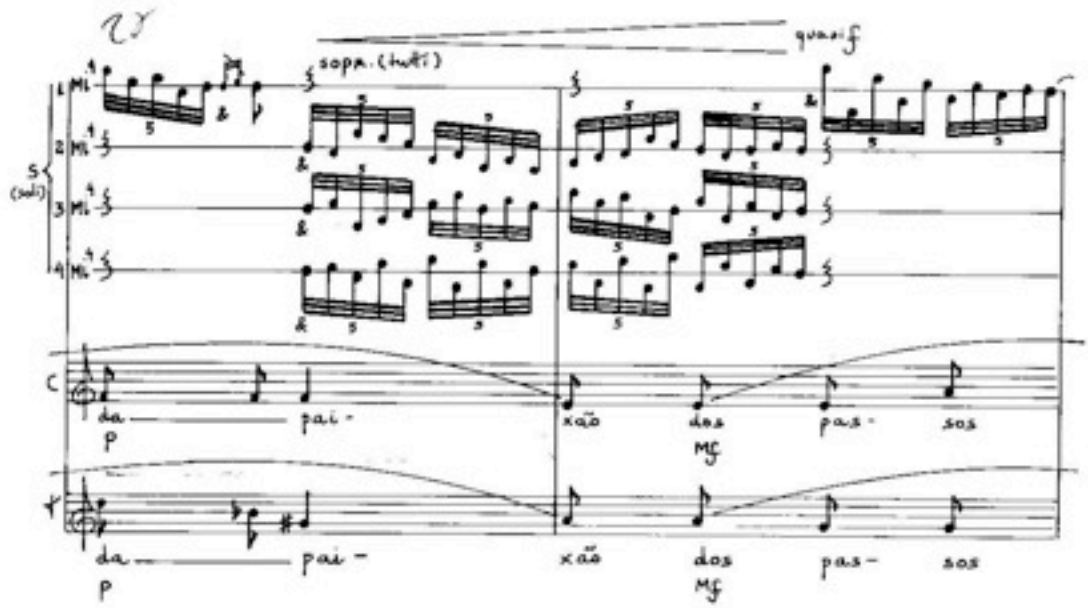

S
solo
S
C
T
B
— so a passo' pac — to & passo' pac-
so pas- so' pac- to & passo pac-
— so a passo' pac — to & pas-so pac-
so pas- so' pac- to passo a passo' pac-
to da pai - xão & a
to da pai - xão & a
to da pai - xão & a
to da pai - xão

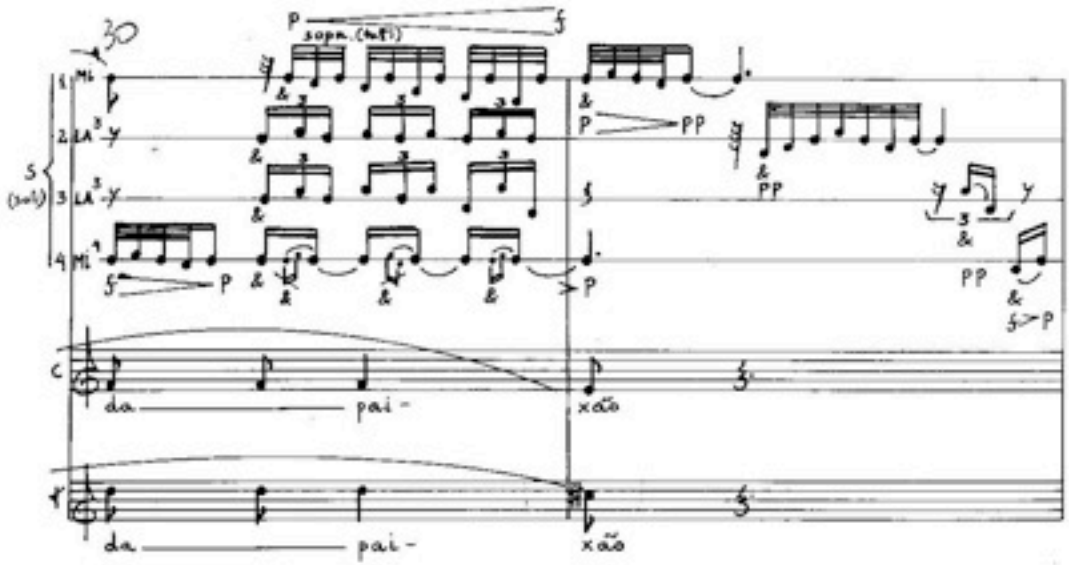

passo da praça
ou da cruz às costas
16
2
9
S
C
T
B
(soli)
cons-ci-en-cia dos pas sos &a cons-ci-en-cia dos passos de sonho
cons-cien-cia pas-sos &a cons-cien cia de sonho
consci-en-cia dos pas sos &a consci-en cia dos pas-sos &a consci-
pp
tacet
10
pas-sos pas-sos de sonho pai-xão
cons-ci-en-cia de sonho pai-xão
en-cia dos pas-sos de sonho da pai-xão
p
f
(tutti)
(soli)
mf
(mf espressivo, legato)

passo da rua são josé
ou da coroação de espinhos
ou do senhor da cana verde •





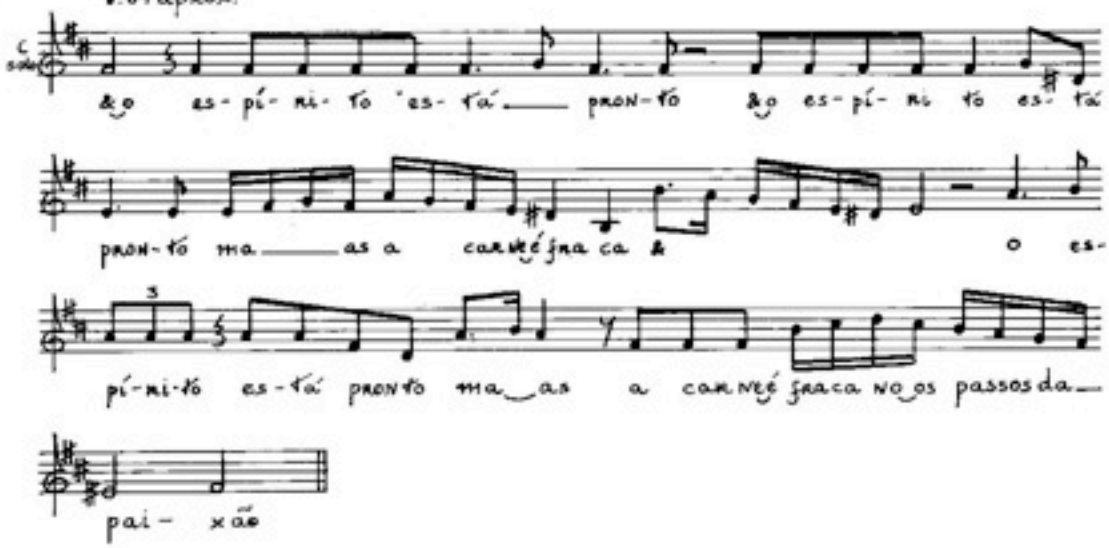

quasi f
sopr. (tutti)
S (soli)
da pai- xão dos pas- sos
P
Mf


30
sopr. (tutti)
S (soli)
da pai- xão
PP

passo da ladeira do paracatu
ou da flagelação •

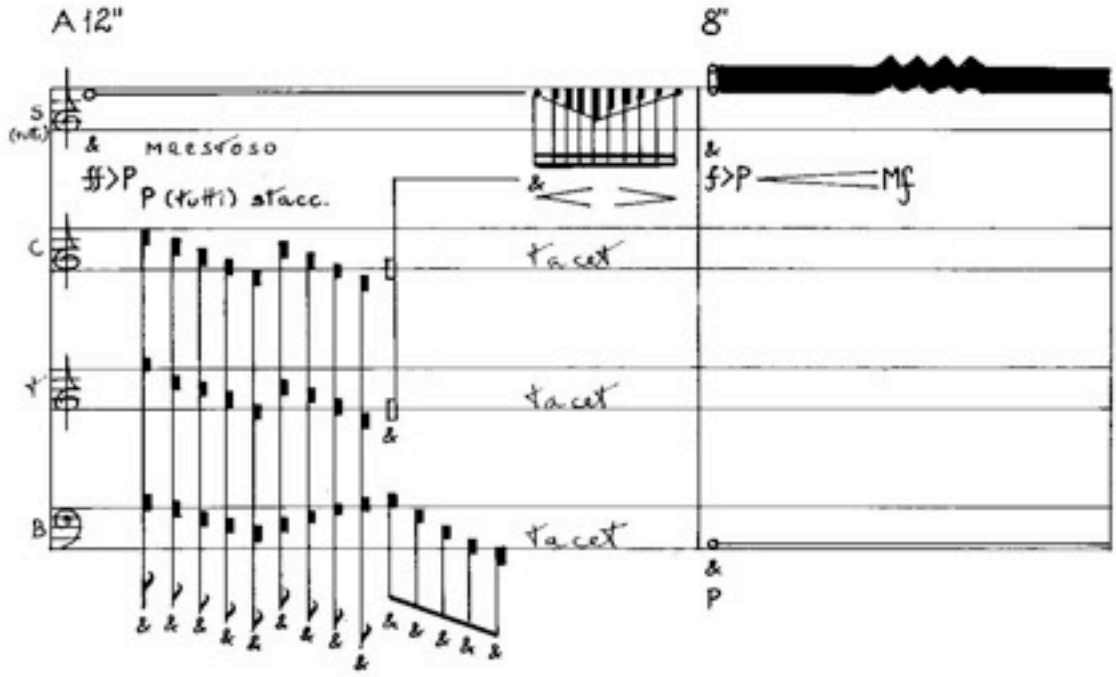
contralto solo:

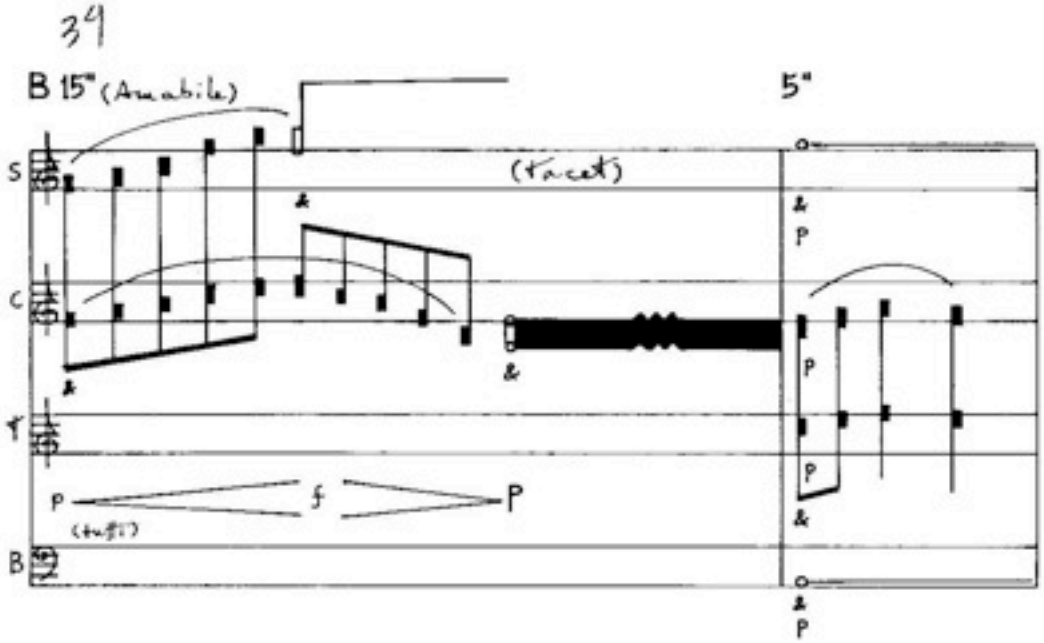
♩:84 aprox.

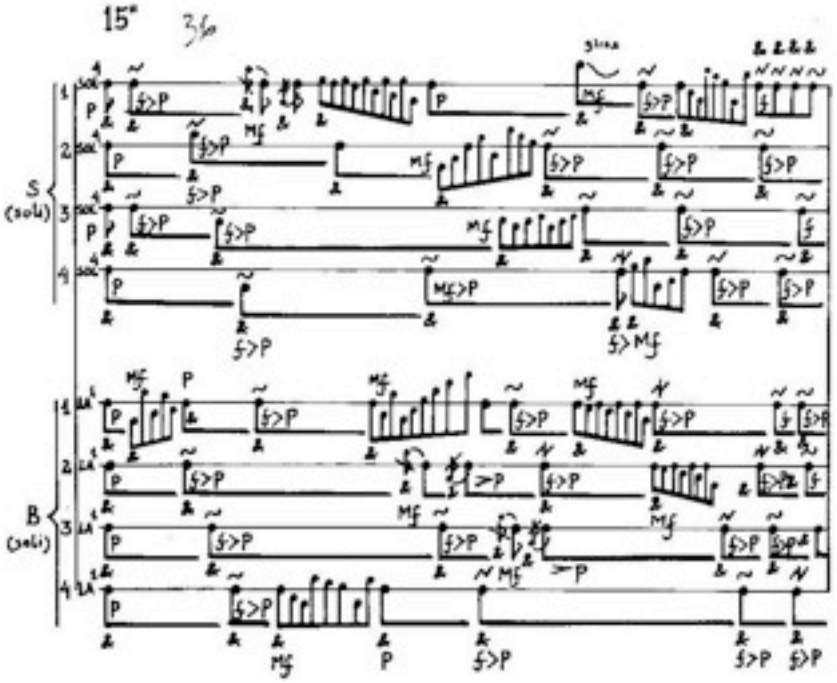


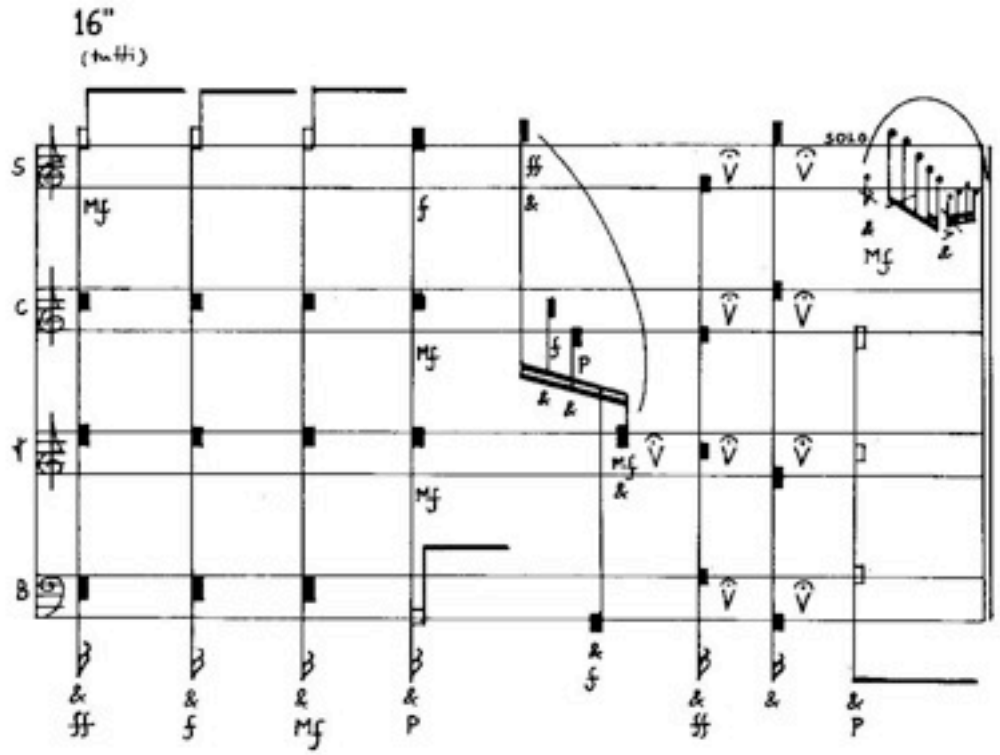
OBS: inicia-se com o coro cantando o segmento A. O contralto solo deve intervir com o seu recitativo a partir do segmento B (e como ocorrencia principal); e é necessário concluir antes da dupla barra (pg 8). As intenzidades do contralto devem ter por base as do coro.

CORO:




34
B 15" (Amabile)
5"
(tacet)
S
C
T
B
P
f
P
(tutti)


15"
36
S
(soli)
B
(soli)



passo da ponte seca
ou da verônica •

Simultaneamente: I II III IV

I Um baixo (voz principal) lê ao microfone, na mesma inflexão:

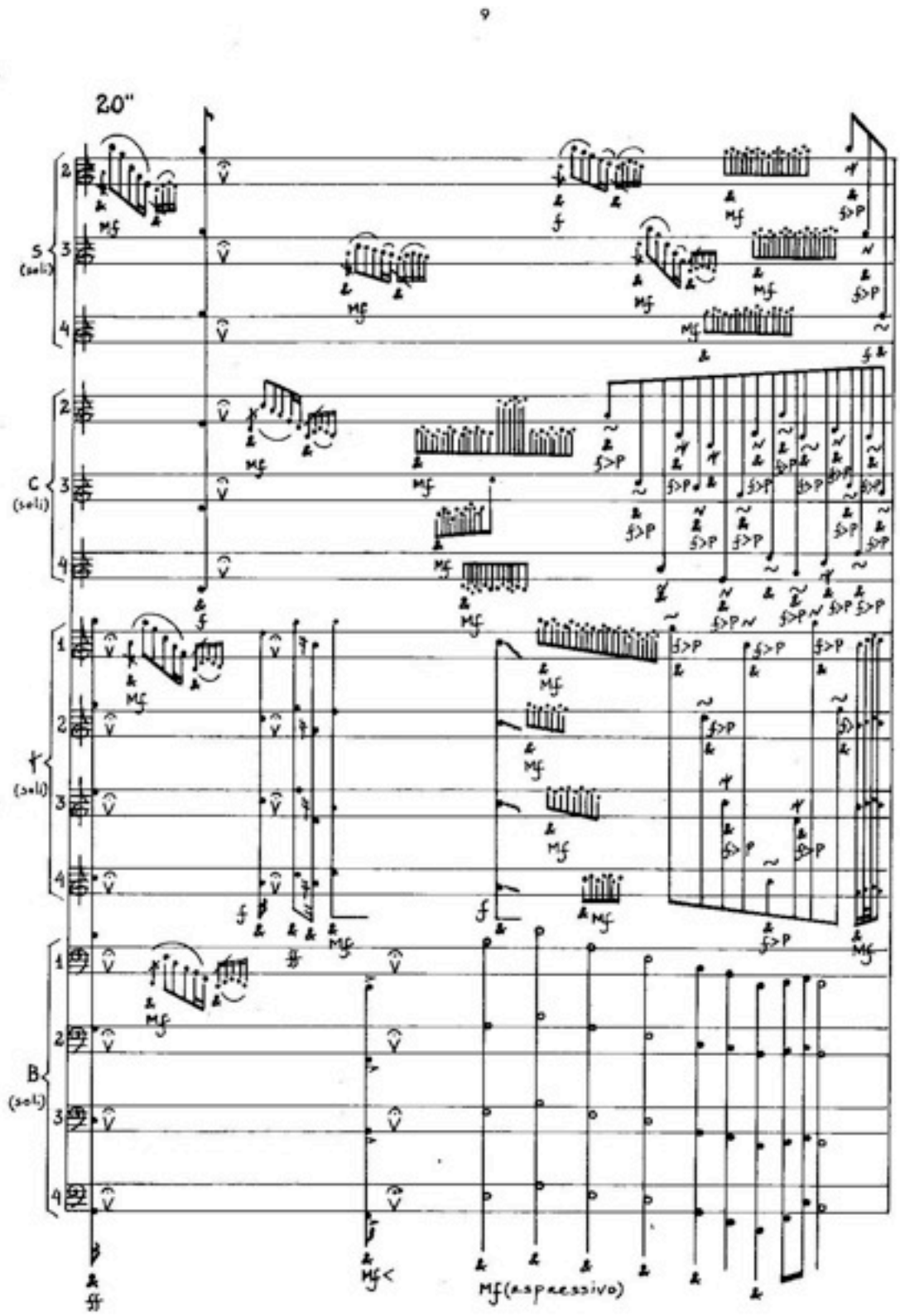
& no sanguíneo de ataíde o sangue
& no sanguíneo de ataíde o sangue dos passos
& no sanguíneo de ataíde o sangue dos passos da paixão

II Um soprano cita um fragmento qualquer (de duração de 20") do solo anterior (das pgs 1 e 2) sobrepondo-se ao segmento do coro (pg 9).

III Um contralto cita fragmento do solo da pg 6 (de duração de 20") sobrepondo-se ao segmento do coro (pg 9). O texto deve ser substituído por "&".

IV O coro realiza o projeto da pg 9. O soprano e o contralto devem graduar suas intensidades a um nível audível em relação ao coro.

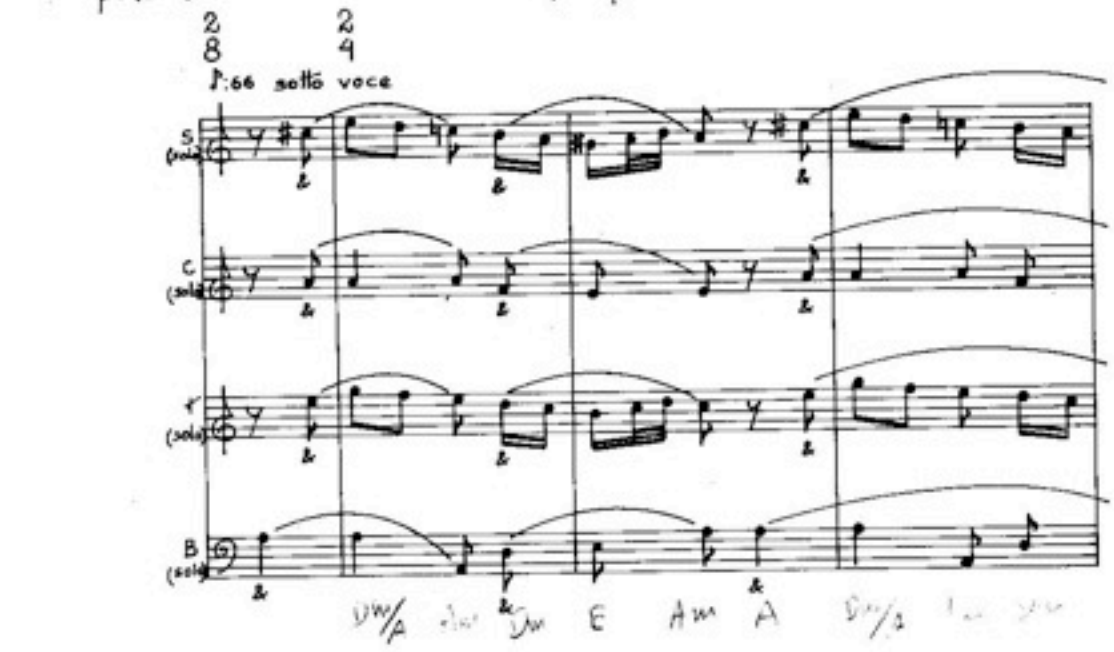
OBS: Sendo a duração da leitura do texto poético menor que a duração (20") do coro e das solistas femininas, importa que coincida antes, podendo começar a qualquer momento a partir do início.

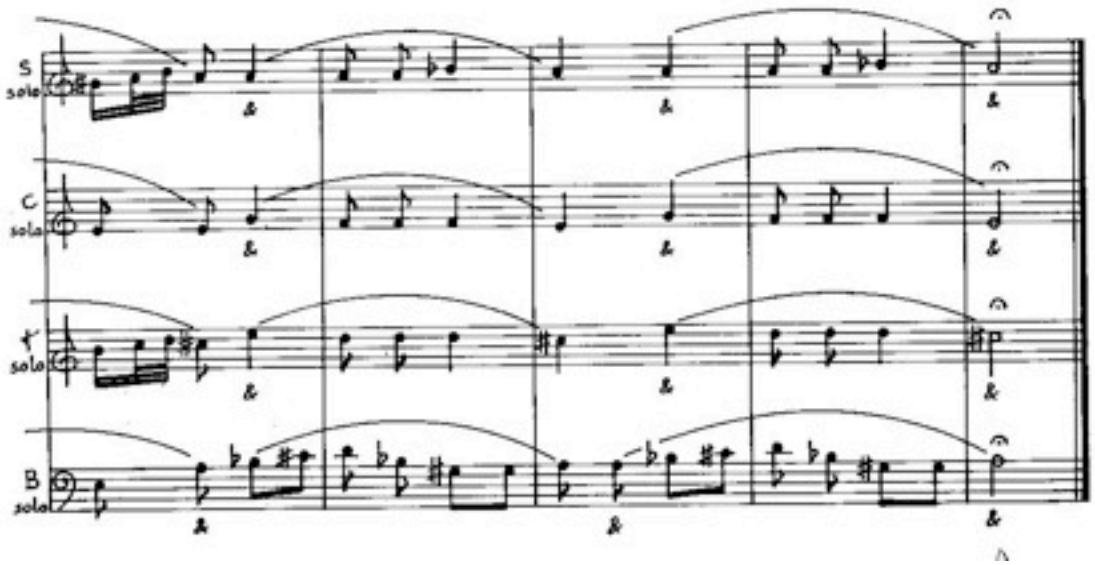

9
20"
S (soli)
C (soli)
T (soli)
B (soli)
mf(espressivo)

passo da capela do bonfim
ou da crucificação •

Leitura:
voz masc: & consummatum est
coro: & consummatum est
voz masc: & consummatus est o poeta
coro: & consummatus est o poeta
voz masc: & consummatus est o poeta nos passos da paixão
coro: & consummatus est o poeta nos passos da paixão

obs: voz masc (ao microfone) opera uma leitura canônica (entonação eclesiástica) enquanto o coro procede como a comunidade de fieis no responsório. Durante esta leitura, o quarteto canta:



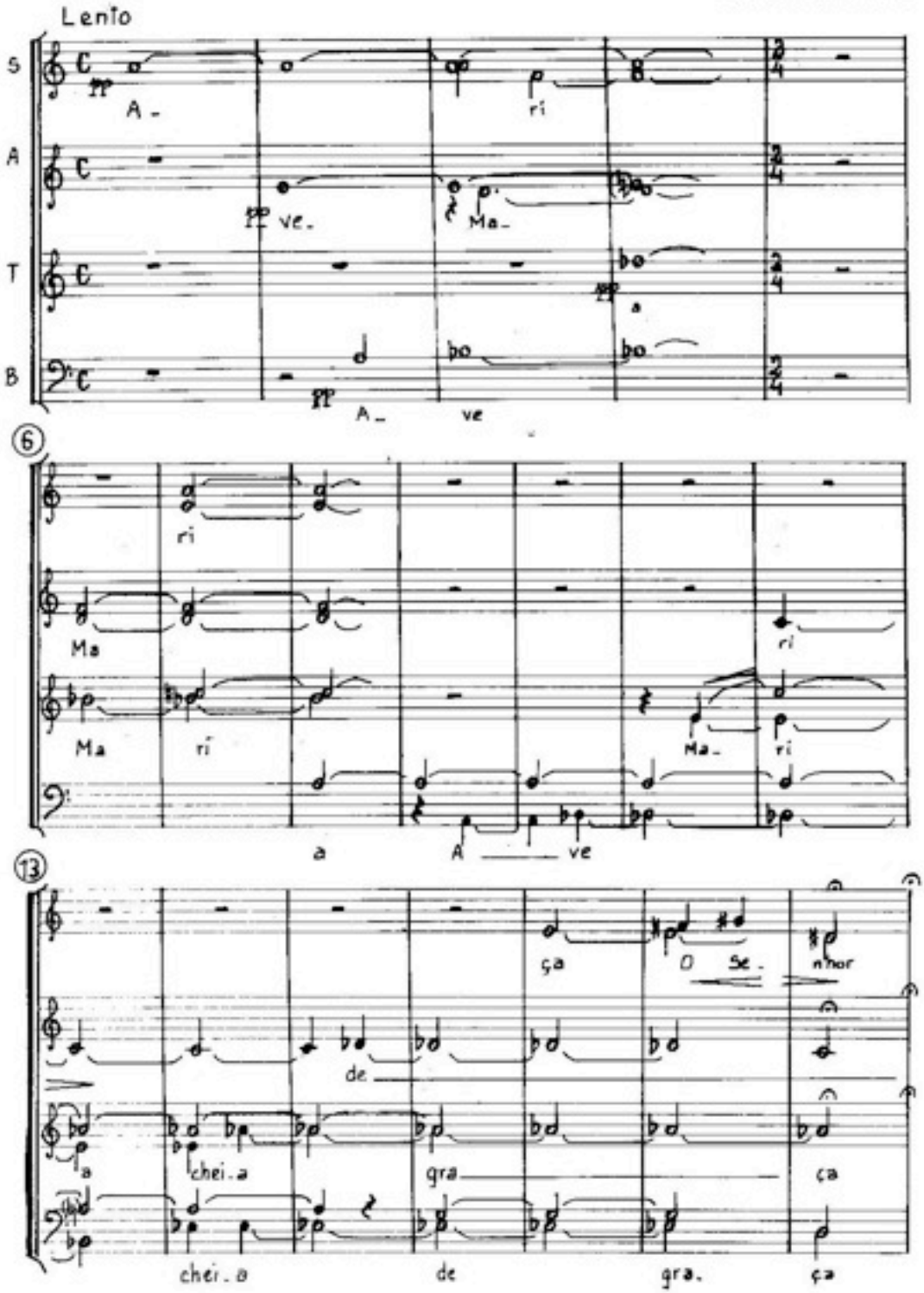


ANEXO K
Fac símile da partitura da obra coral *AVE MARIA* de Claudio Santoro

AVE-MARIA

(Brasília, 1978)

para minha mãe
CLAUDIO SANTORO



20

cresc...

Ben. di - ta sois
mp

é vos. co

-nhor com vos. co

Se- cresc... poco ..... a poco...

o com vos. co

26

vós en. tre as mu- ff lhe- lhe- lhe- res

ff res mu- res mu- lhe. res

lhe. lhe - res

res mu- lhe. res

31

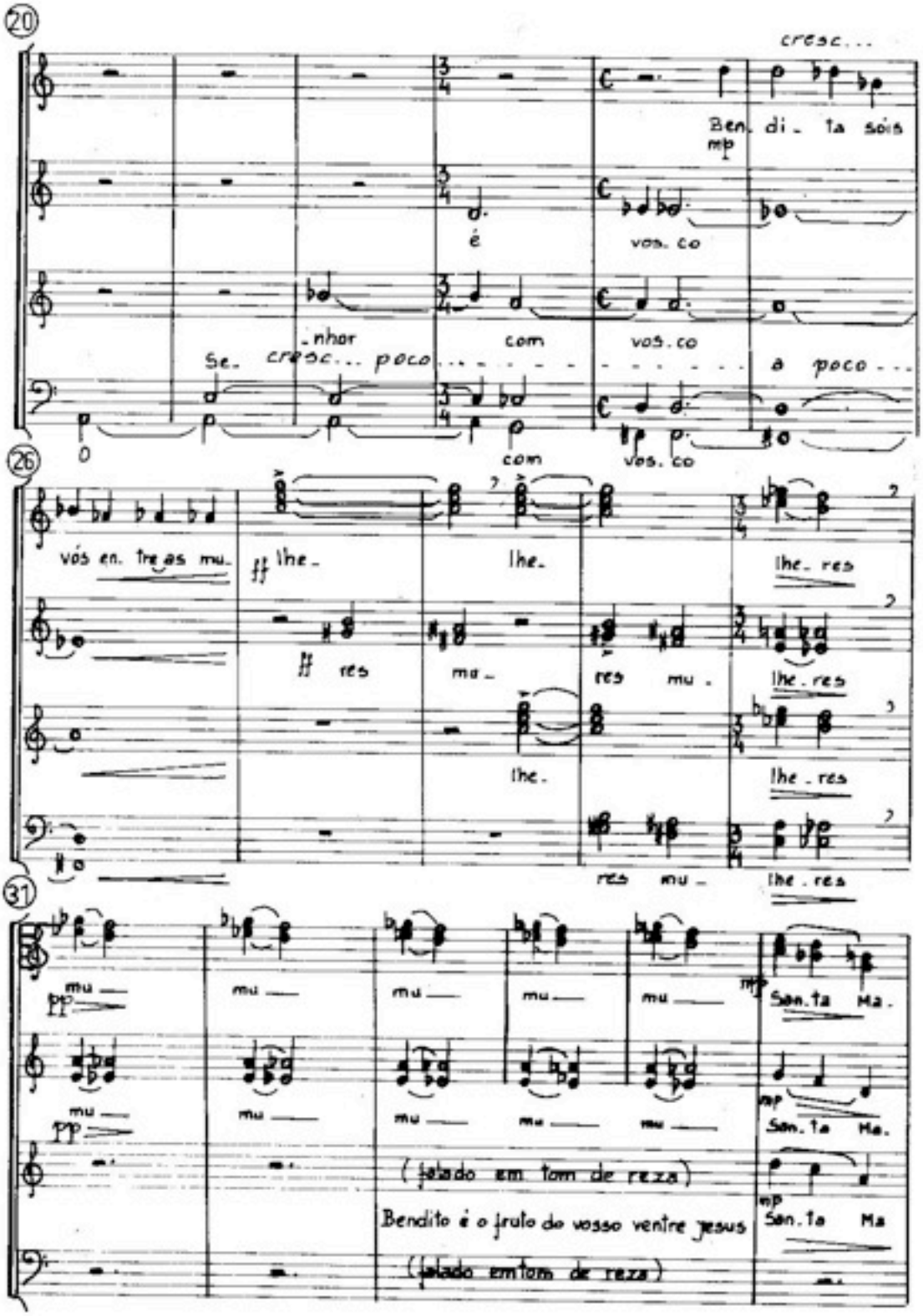
pp mu mu mu mu mu mp San. ta Ma.

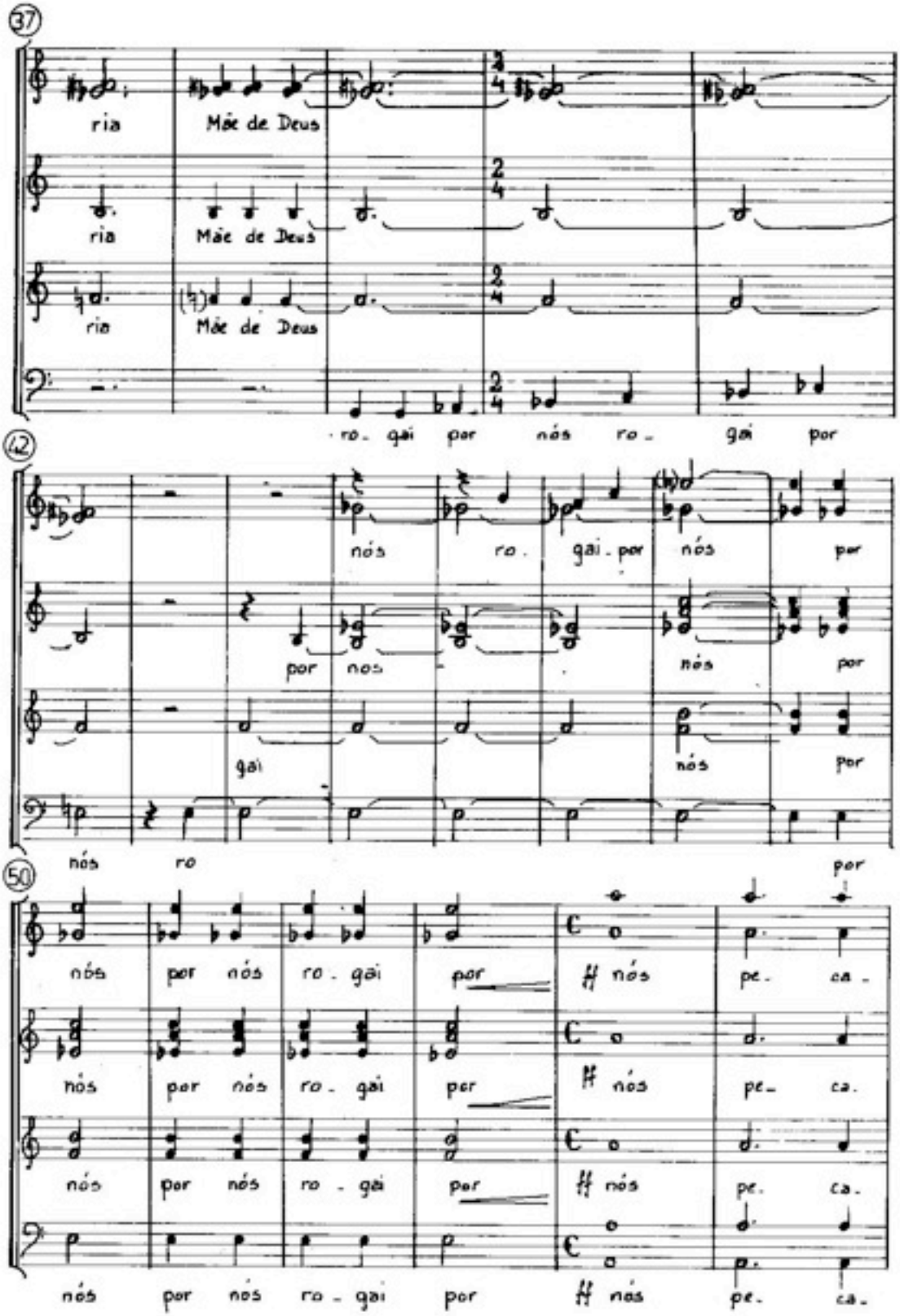
pp mu mu mu mu mu mp San. ta Ma.

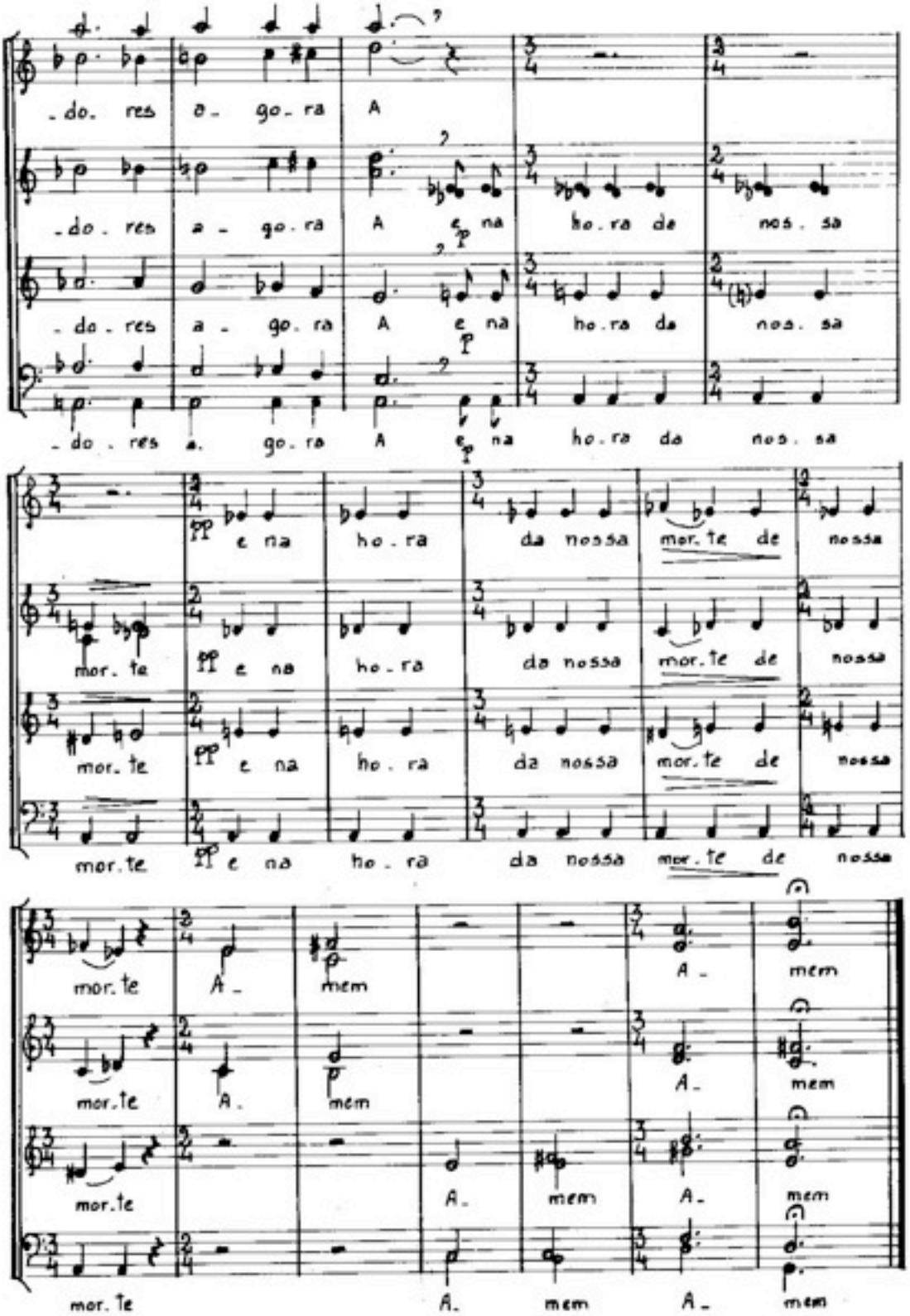
(falado em tom de reza)

Bendito é o fruto do vosso ventre Jesus mp San. ta Ma

(falado em tom de reza)




37
ria
Mãe de Deus
ria
Mãe de Deus
ria
Mãe de Deus
ro. gai por nós ro. gai por
42
nós ro. gai. por nós por
por nos
nós por
gai
nós por
nós ro
por
50
nós por nós ro. gai por
nós pe. ca.
nós por nós ro. gai por
nós pe. ca.
nós por nós ro. gai por
nós pe. ca.
nós por nós ro. gai por
nós pe. ca.


do. res a go_ra A
do. res a go. ra A e na ho. ra da nos. sa
_do_ res a. go. ra A e na ho. ra da nos. sa
e na ho. ra da nossa mor. te de nossa
mor. te e na ho. ra da nossa mor. te de nossa
mor. te e na ho. ra da nossa mor. te de nossa
mor. te e na ho_ ra da nossa mor. te de nossa
mor. te A_ mem A_ mem
mor. te A. mem A_ mem
mor. te A. mem A_ mem
mor. te A. mem A_ mem

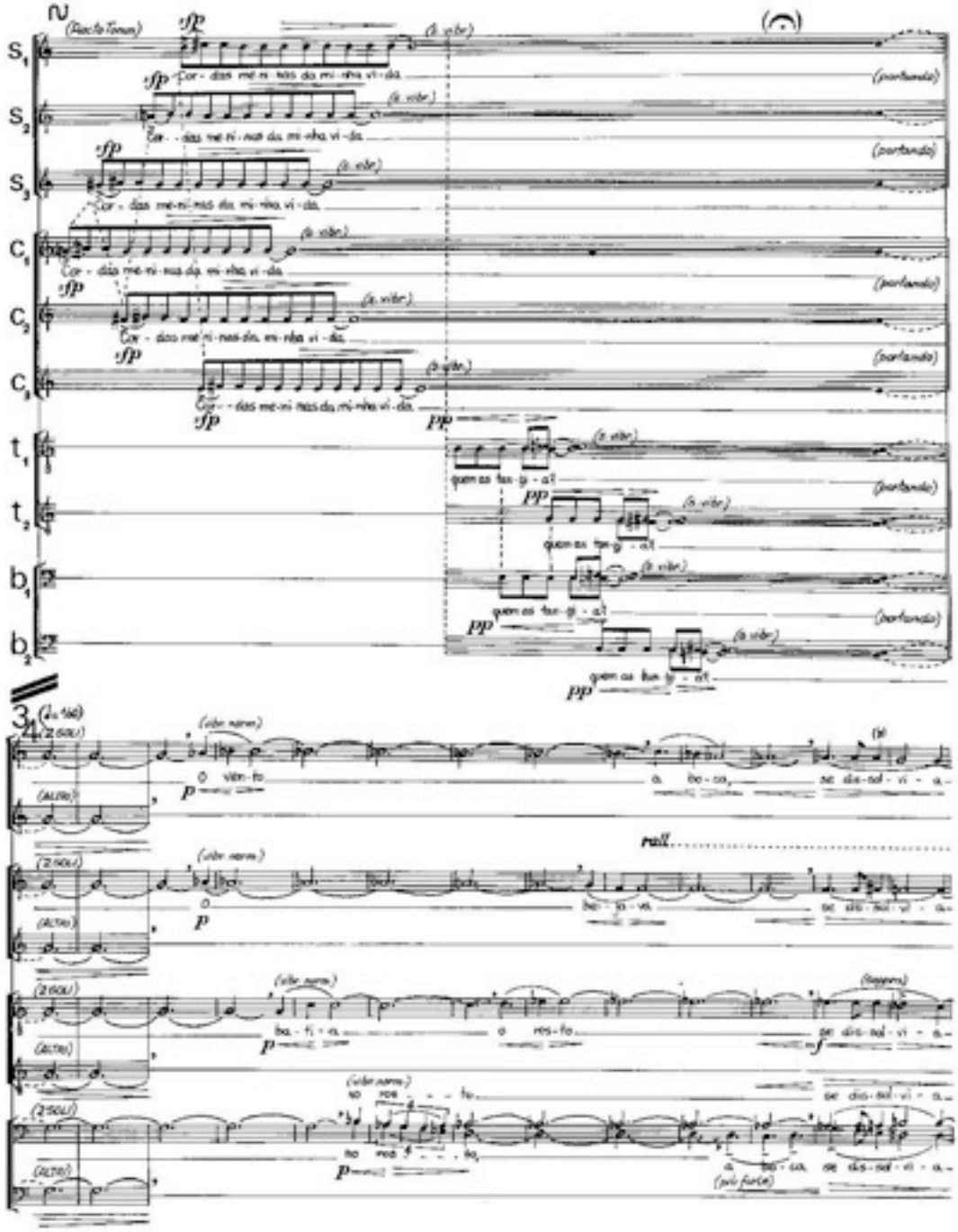
ANEXO L
Fac símile da partitura da obra coral *CANTO/CIRANDA (AO) CHÃO* de Aylton Escobar

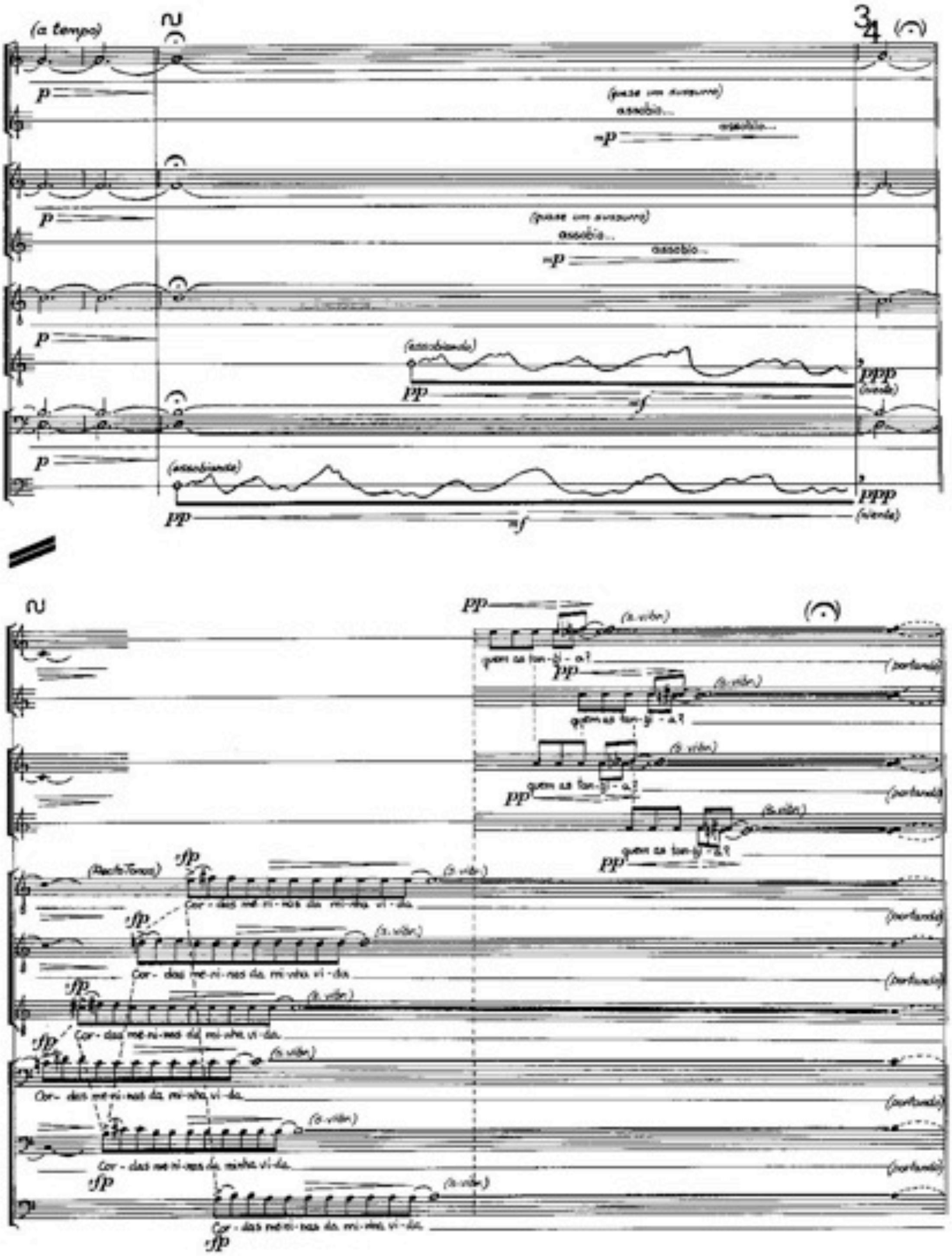
CANTO/CIRANDA (AO) CHÃO

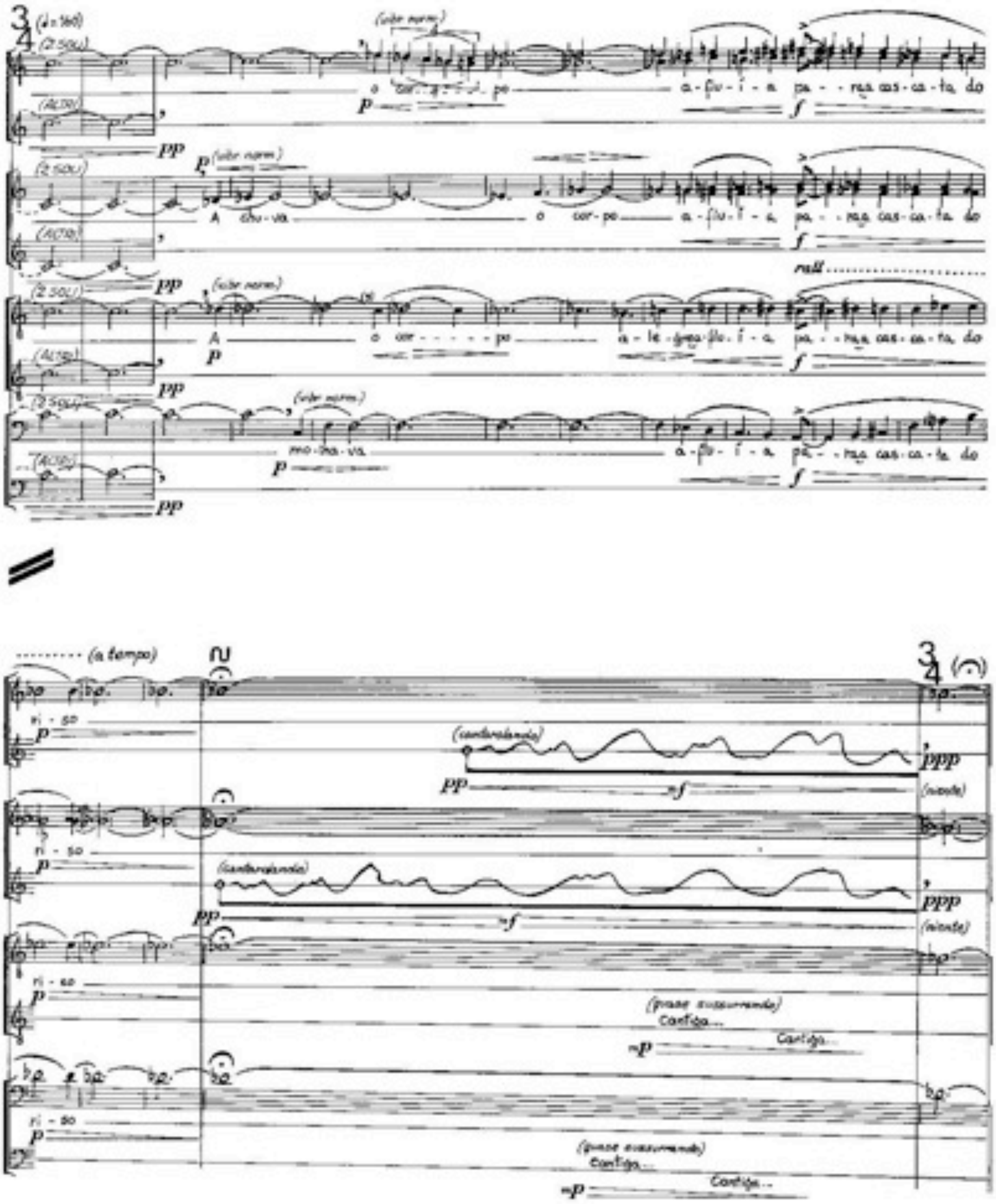
para vozes mistas

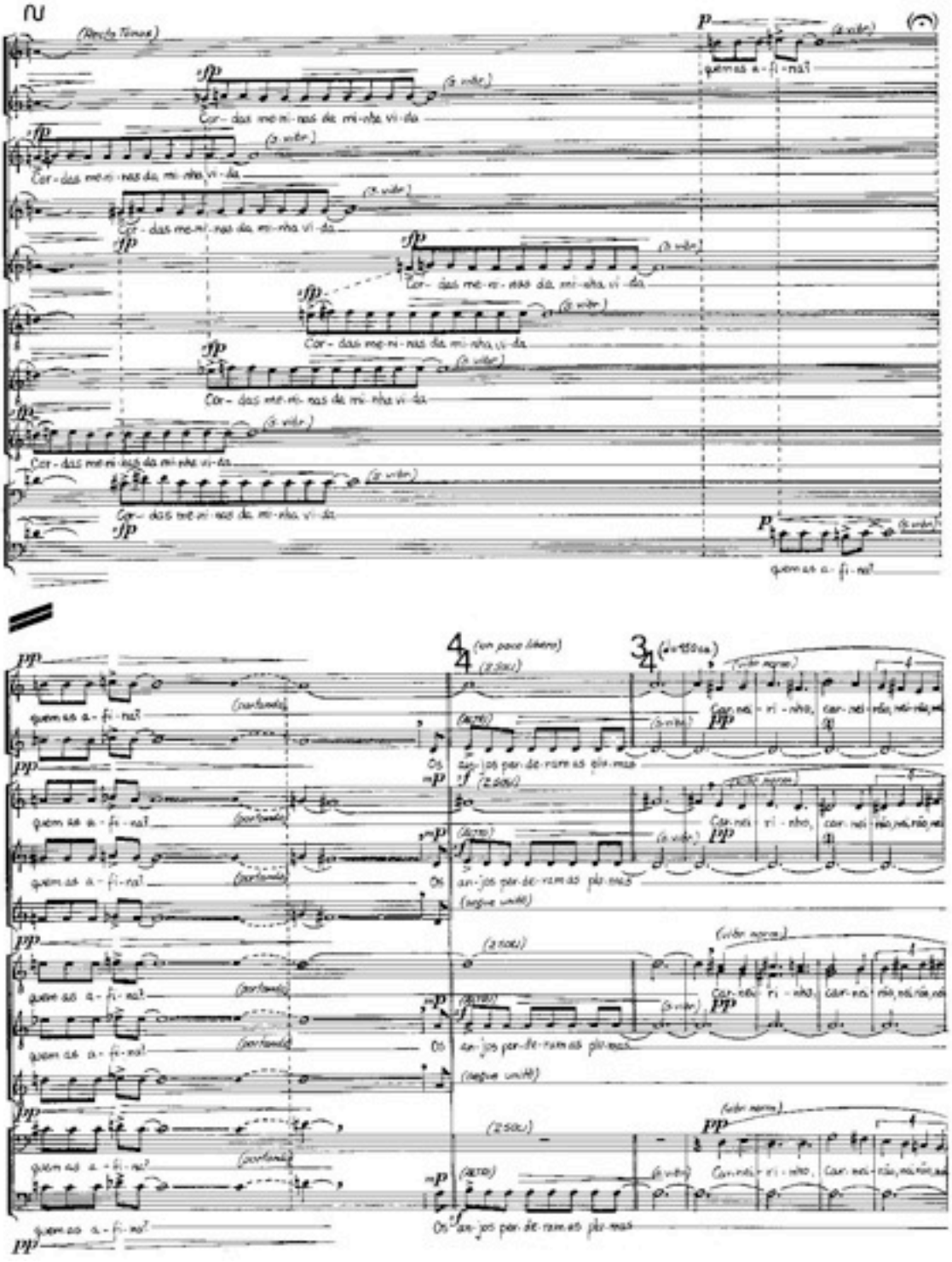
para Dulce

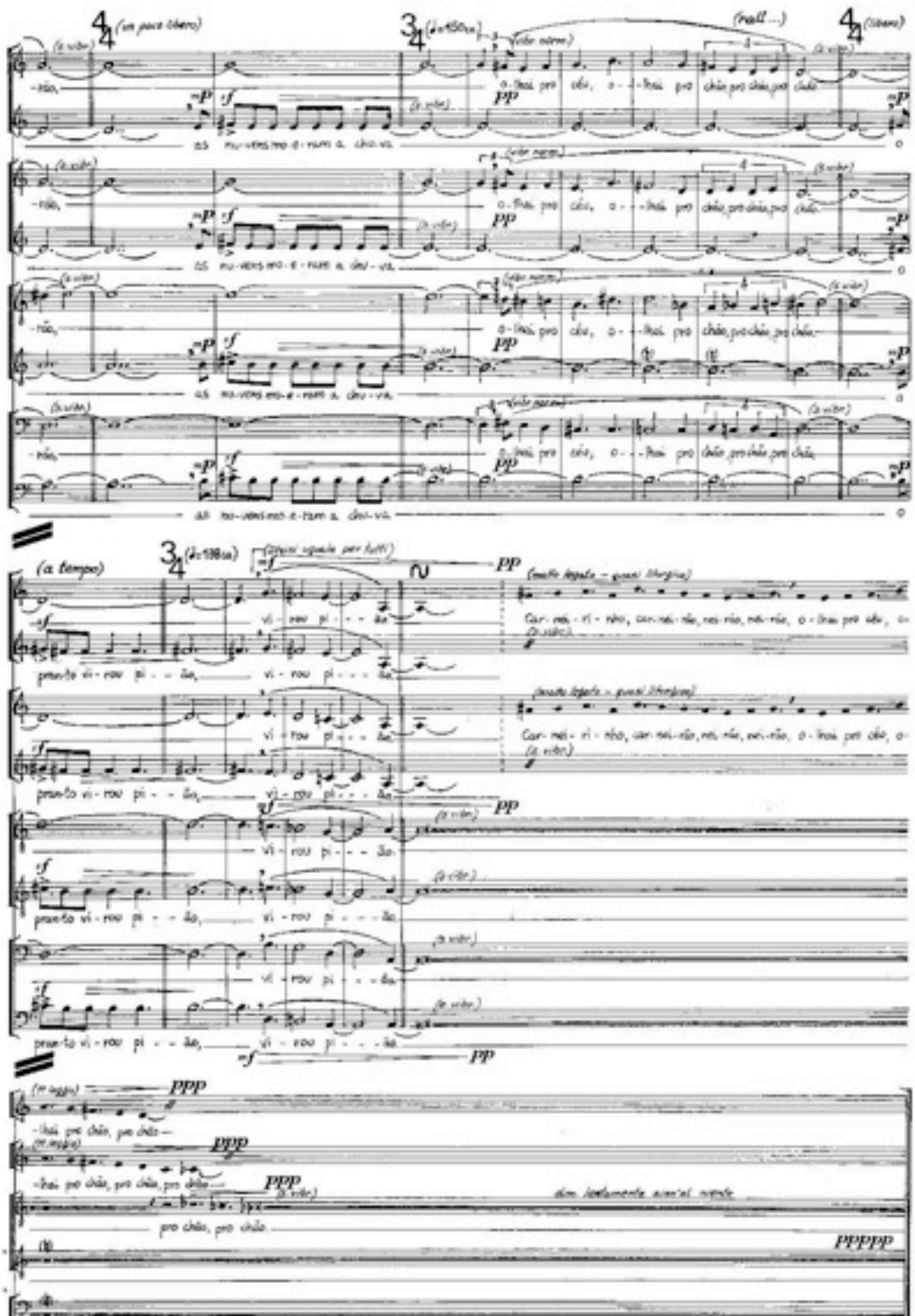
MÚSICA: AYLTON ESCOBAR
Texto: ILKA BRUNHILDE LAURITO
Rio, 1978




(a tempo)
assobio...
(assobiando)
quem as tan-gi-a?
Cor-das me-ni-nas da mi-nha vi-da.


(2 SOLI)
(ALTRI)
(vibr norm)
o cor - - - po
a - flu - i - a pa - ras cas - ca - ta do
A chu - va
rall
(a tempo)
ri - so
(cantarolando)
(niente)
(quase sussurrando)
Cantiga...


(Recto Tomas)
Cor-das me-ni-nas da mi-nha vi-da
quem as a-fi-na?
(un poco libero)
(2 soli)
(portando)
(vibr. norm.)
Os an-jos per-de-ram as plu-mas
Car-nei-ri-nho, car-nei-rão, nei-rão, nei-rão
(segue unito)


(a tempo)
(rall...)
o - lhai pro céu, o - lhai pro chão, pro chão, pro chão
pronto vi - rou pi - ão,
vi - rou pi - ão
Car - nei - ri - nho, car - nei - rão
pp
ppp
ppppp

ANEXO M
Fac símile da partitura da obra coral *TRÊS CÂNTICOS DE AMOR* de Almeida Prado

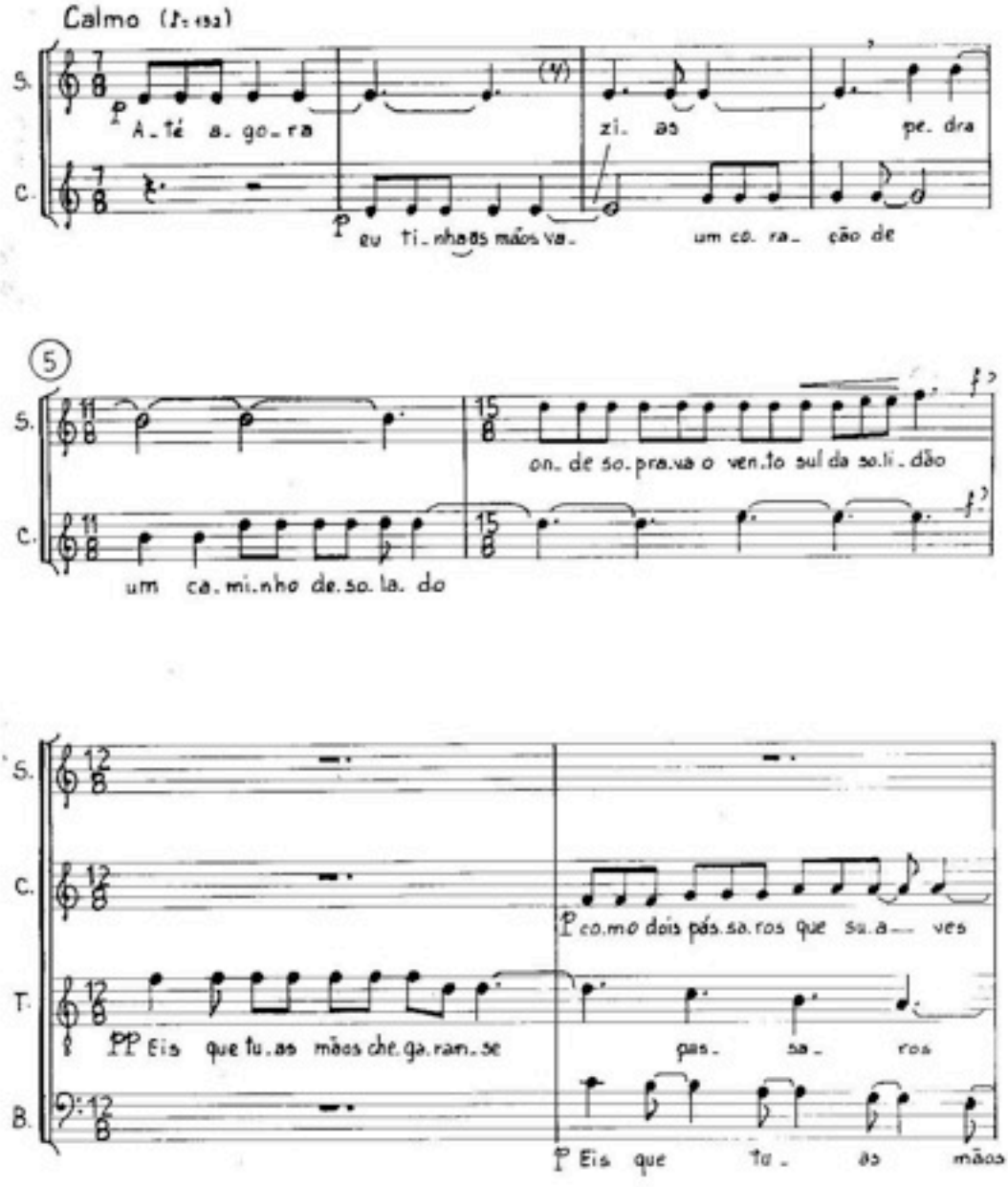
TRÊS CÂNTICOS DE AMOR

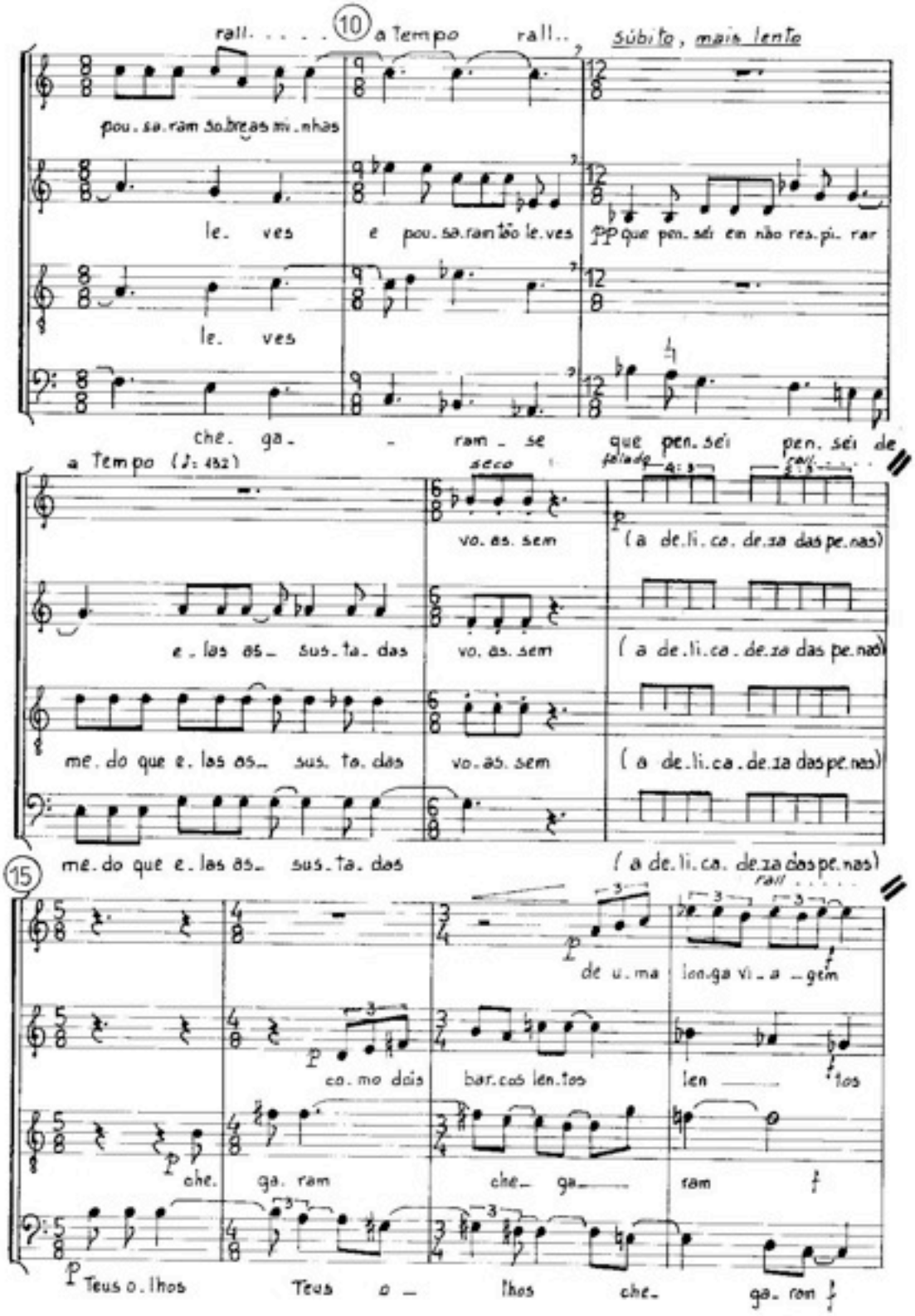
Para coro a 4 vozes mistas
(a capela)

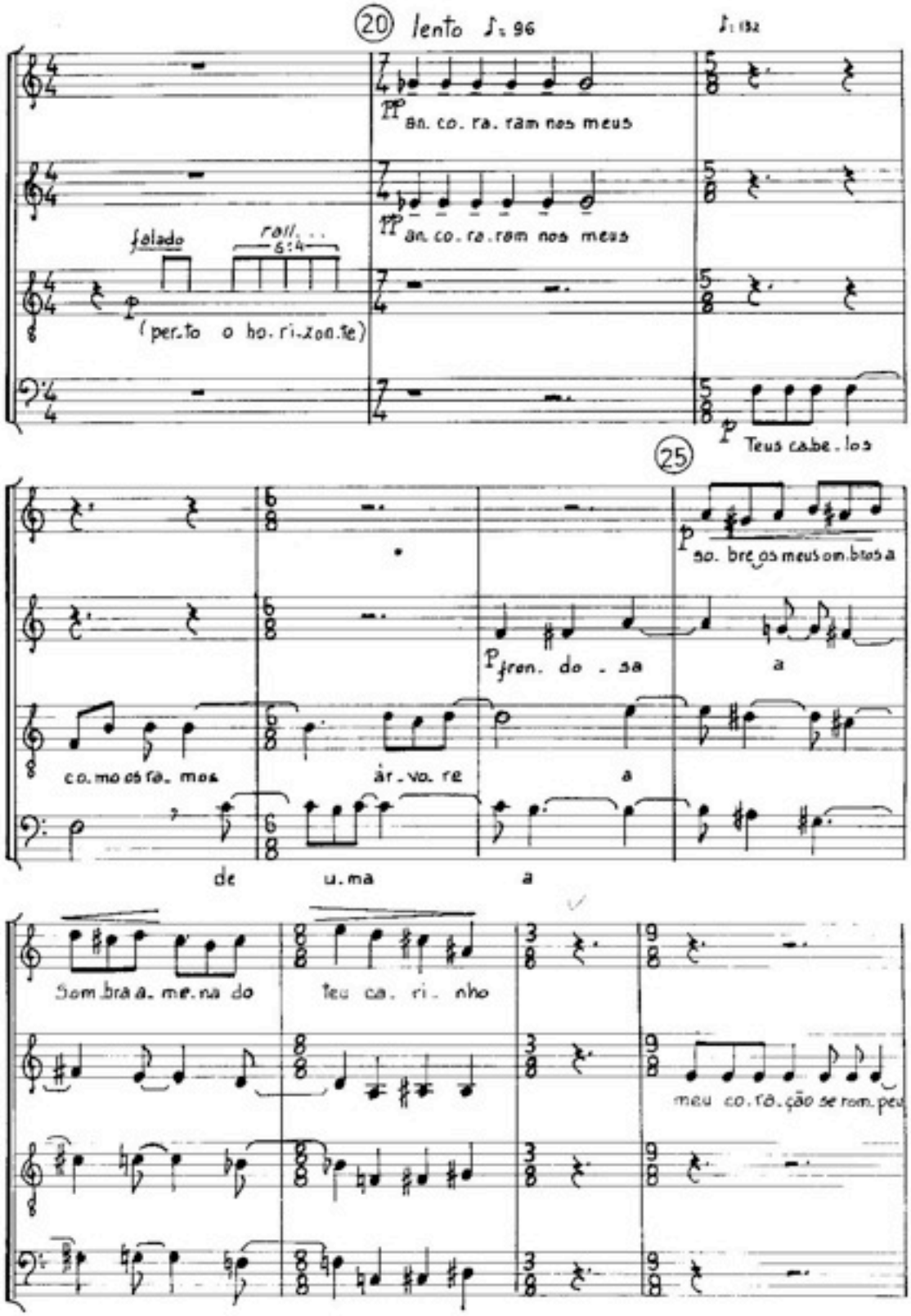
à Helenice, com amor

Texto e música: ALMEIDA PRADO
Campinas, julho de 1978

CÂNTICO I




rall. . . . . 10 a Tempo rall.. súbito, mais lento
pou. sa. ram so. bre as mi. nhas
le. ves
e pou. sa. ram tão le. ves
pp que pen. sei em não res. pi. rar
le. ves
che. ga. - ram - se
que pen. sei pen. sei de
a Tempo (♩: 132)
seco
vo. as. sem
(a de. li. ca. de. za das pe. nas)
e. las as. sus. ta. das
vo. as. sem
(a de. li. ca. de. za das pe. nas)
me. do que e. las as. sus. ta. das
vo. as. sem
(a de. li. ca. de. za das pe. nas)
me. do que e. las as. sus. ta. das
(a de. li. ca. de. za das pe. nas)
15
rall
de u. ma
lon. ga vi. a. gem
co. mo dois
bar. cos len. tos
len. tos
che. ga. ram
che. ga. ram
Teus o. lhos
Teus o. lhos
che. ga. ram


20 lento ♪= 96
♪= 132
ff an. co. ra. ram nos meus
ff an. co. ra. ram nos meus
falado
roll. . .
6:4
(per. to o ho. ri. zon. te)
p Teus ca. be. los
25
p so. bre os meus om. bros a
p fren. do. sa
a
co. mo os rã. mos
ár. vo. re
a
de u. ma
a
Som bra a. me. na do
teu ca. ri. nho
meu co. rã. ção se rom. peu

30

e de su-a as-pe-re-za a pa-ren-te

tou u-ma fon-te

bro-

A-go-ra

São ri-os de u-ma in-ten-sa for-ça

que es-tas a-guas

na

da mais im-pe-di-rá

i-nun-dem as ter-ras do

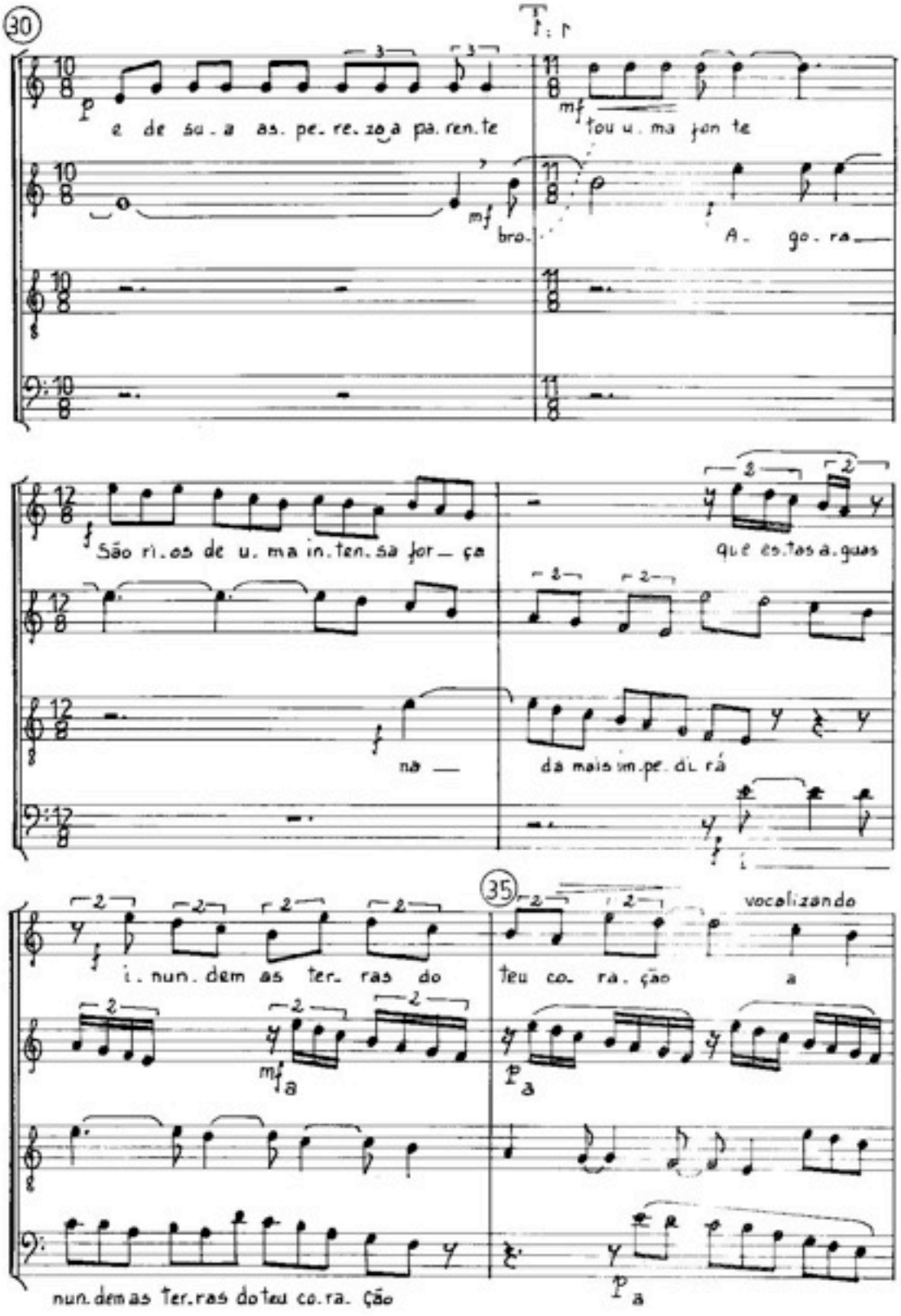
35

teu co-ra-ção

vocalizando

a

nun-dem as ter-ras do teu co-ra-ção



5

dim.

pp

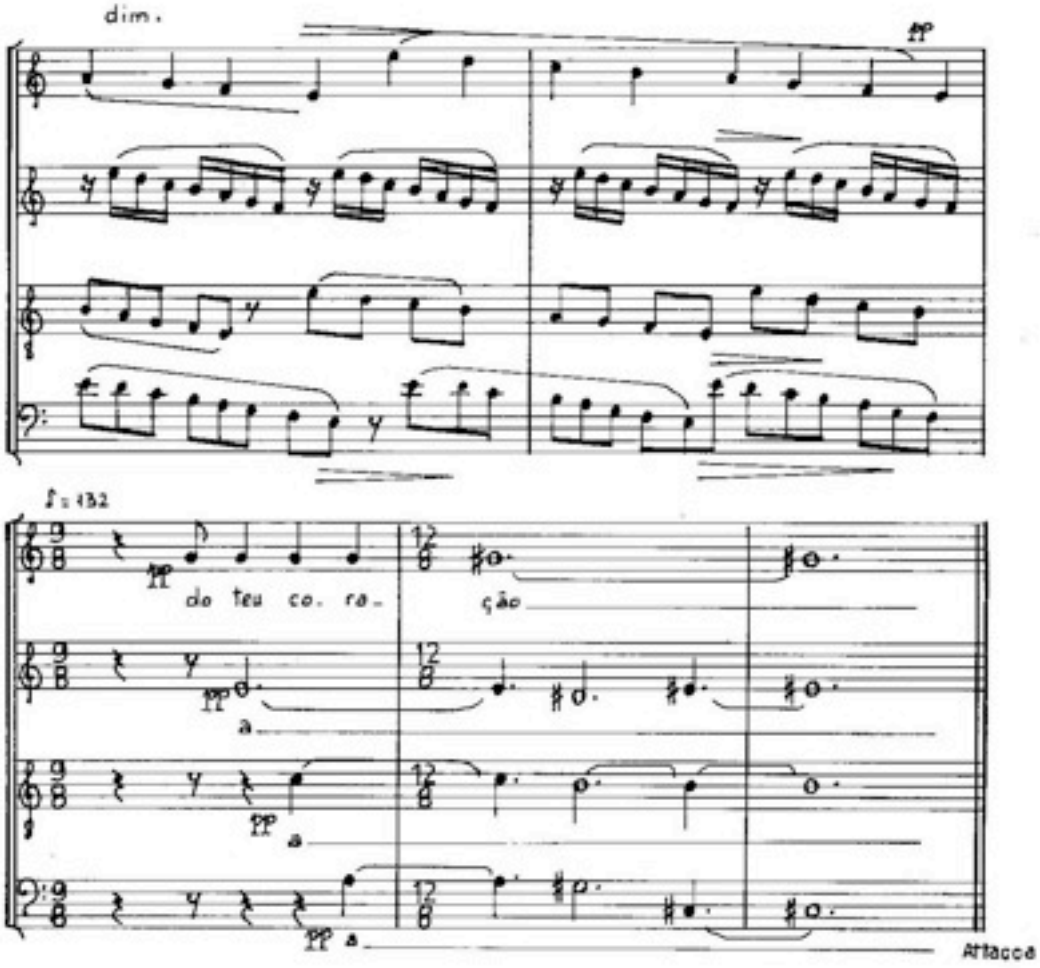
♪ = 132

pp do teu co. ra. ção

pp a

pp a

pp a



Attacca

CÂNTICO II

Com Ternura (♩. 72)

S.

A

T

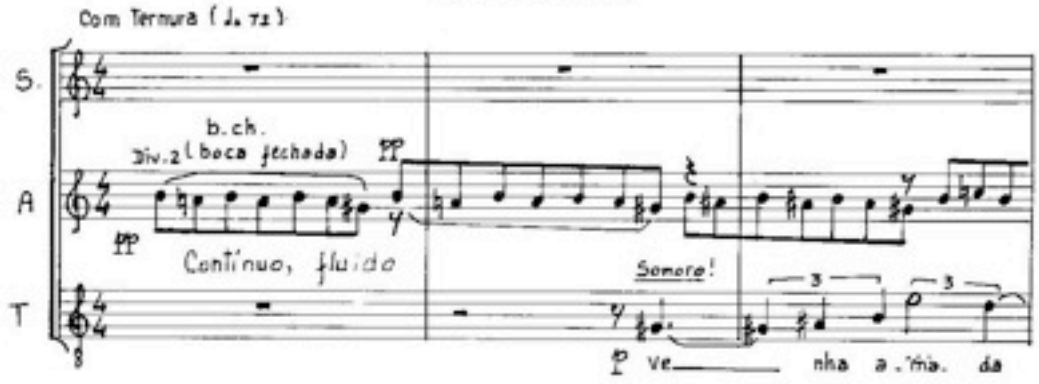
b.ch.

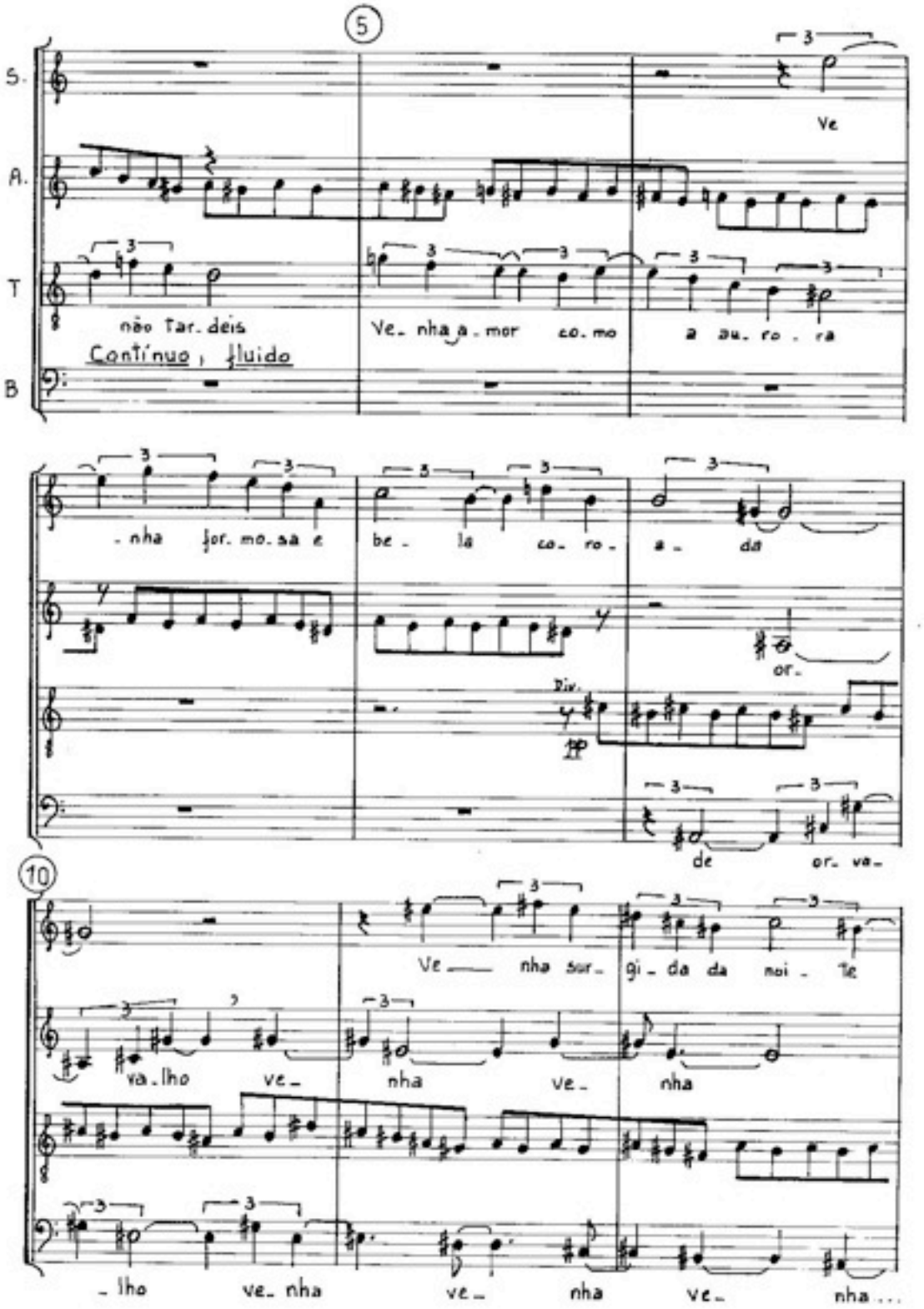
Div. 2 (boca fechada) pp

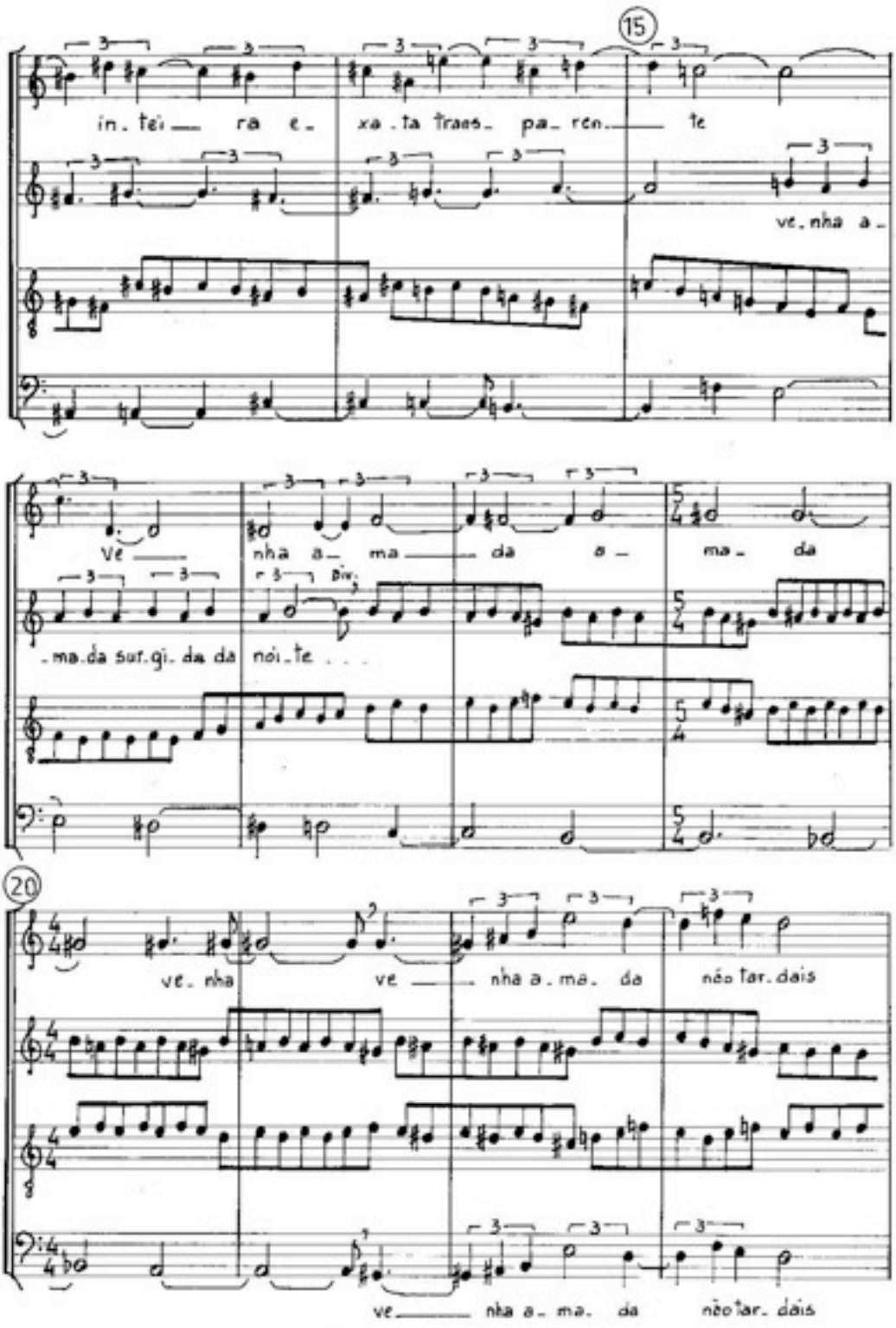
pp Contínuo, fluido

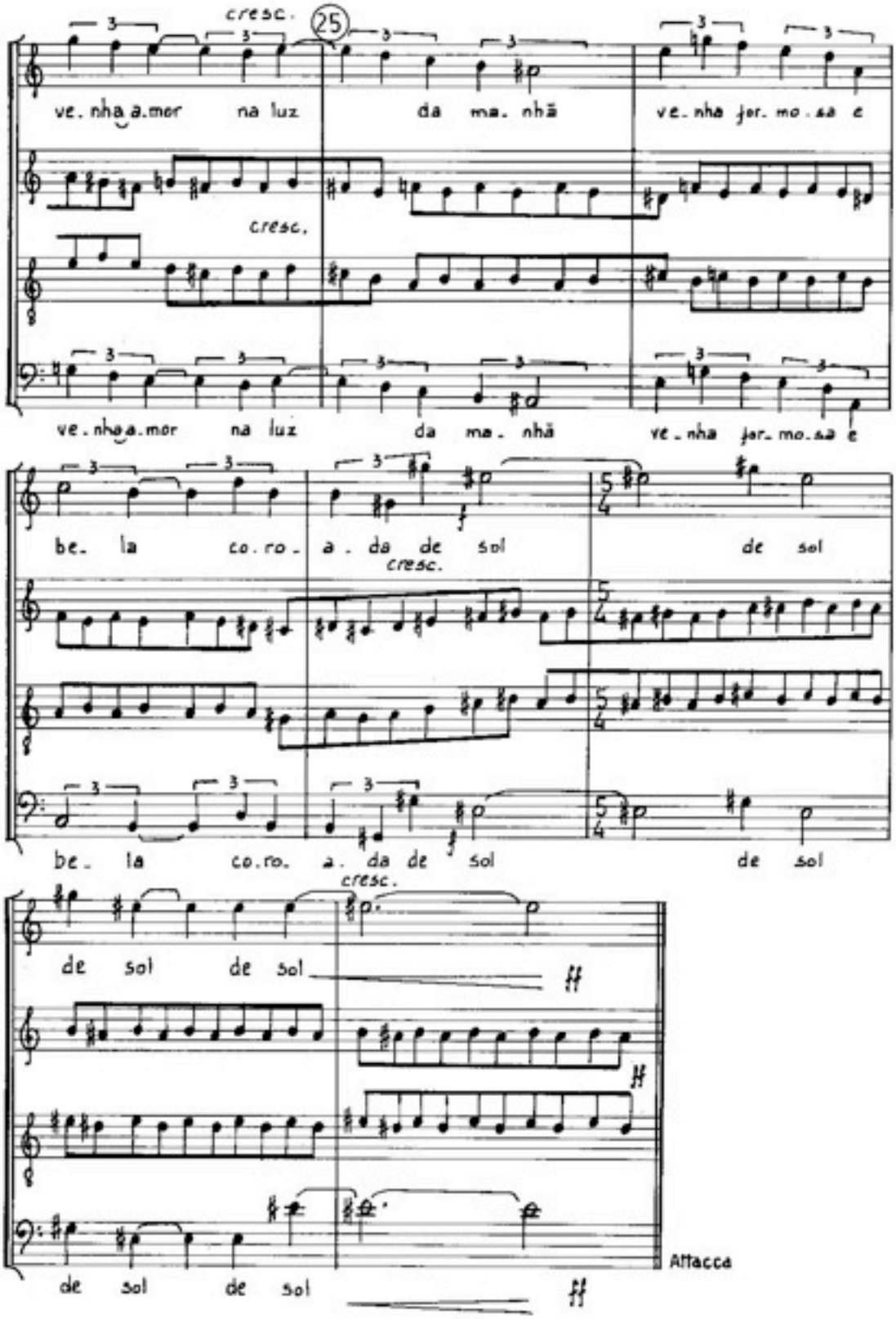
Sonoro!

p ve nha a. ma. da




5
S.
A.
T
B
Ve
não tar. deis
Ve_ nha a. mor co. mo a au. ro . ra
Contínuo, fluido
. nha for. mo. sa e be_ la co_ ro_ a_ da
or_
Div.
pp
de or_ va_
10
Ve___ nha sur_ gi_ da da noi_ te
va. lho ve_ nha ve_ nha
_ lho ve_ nha ve_ nha ve_ nha ...


15
in. tei ra e xa. ta traes pa rén te
ve. nha a
Ve nha a ma da a ma da
ma. da sur. gi. da da noi. te
20
ve. nha ve nha a. ma. da não far. dais
ve nha a. ma. da não far. dais


cresc.
25
ve. nha a. mor na luz da ma. nhã ve. nha for. mo. sa e
cresc.
ve. nha a. mor na luz da ma. nhã ve. nha for. mo. sa e
be. la co. ro. a. da de sol de sol
cresc.
be. la co. ro. a. da de sol de sol
cresc.
de sol de sol
de sol de sol
Attacca

Com veemência, paixão (♩. 112)

5

ff A_ mo f a_ mo p a_ mo pp Tu_ do em Ti

ff A_ mo f a_ mo p a_ mo pp Tu_ do em Ti

ff A_ mo f a_ mo p a_ mo pp Tu_ do em Ti

ff A_ mo f a_ mo p a_ mo pp Tu_ do em Ti

10

súbito ff

pp a_ mo a_ mo a_ mo em Ti a_ mo

pp te te o in_ fi_ ni_ to a_ mo

a_ mo a_ mo a_ mo ff a_ mo

em Ti ff a_ mo

15

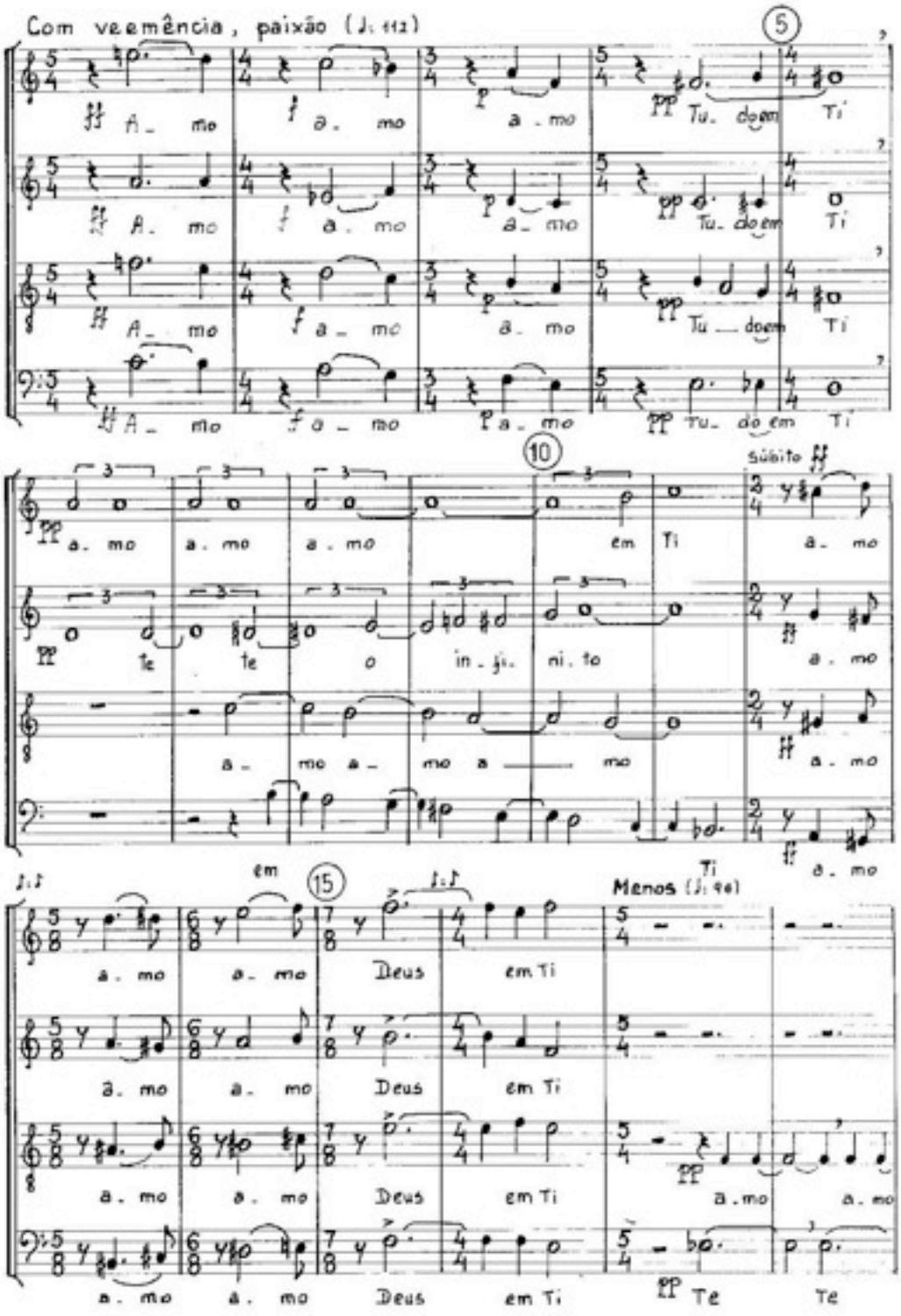
Menos (♩. 96)

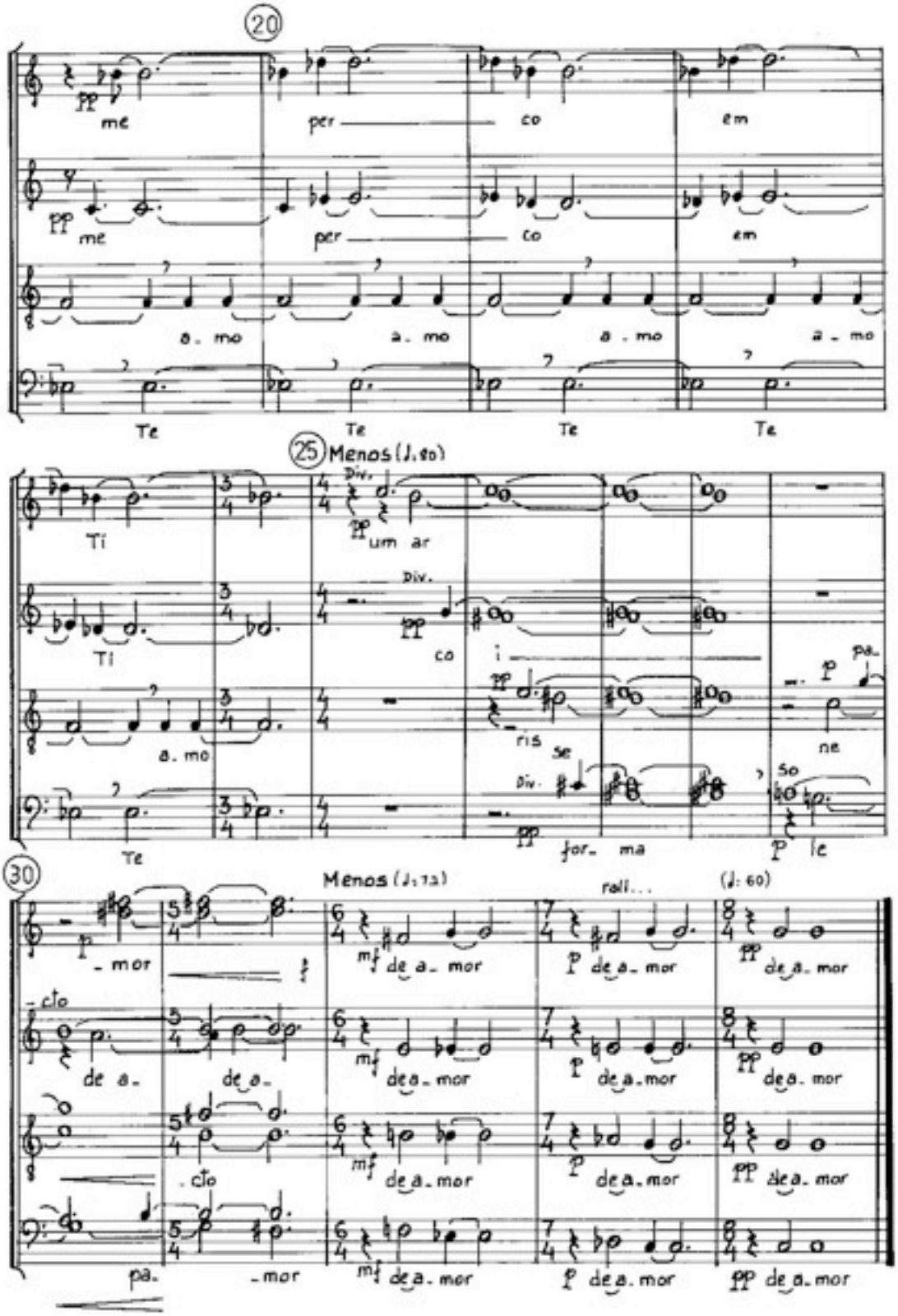
a_ mo a_ mo Deus em Ti

a_ mo a_ mo Deus em Ti

a_ mo a_ mo Deus em Ti pp a_ mo a_ mo

a_ mo a_ mo Deus em Ti pp Te Te




20
me per co em
me per co em
a. mo a. mo a. mo a. mo
Te Te Te Te
25 Menos (♩: 80)
Ti um ar
Ti co i
a. mo ris se ne
Te for. ma le
30
Menos (♩: 72)
rall...
(♩: 60)
mor de a. mor de a. mor de a. mor
cto de a. de a. de a. mor de a. mor de a. mor
cto de a. mor de a. mor de a. mor
pa. mor de a. mor de a. mor de a. mor