



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ANDERSON MAURÍCIO DO NASCIMENTO

**A MPB NO CONTEXTO DA PRÁTICA CORAL: UMA PROPOSTA
INTERPRETATIVA DOS ARRANJOS DE MARCOS LEITE COM O
GRUPO VOCAL GOGO À BRASILEIRA**

**JOÃO PESSOA-PB
2024**

ANDERSON MAURÍCIO DO NASCIMENTO

**A MPB NO CONTEXTO DA PRÁTICA CORAL: UMA PROPOSTA
INTERPRETATIVA DOS ARRANJOS DE MARCOS LEITE COM O
GRUPO VOCAL GOGO À BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Composição e Interpretação Musical.

Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical (Coral).

Orientador: Prof. Dr. Vladimir A. Pereira Silva.

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

N244m Nascimento, Anderson Maurício do.

A Mpb no contexto da prática coral : uma proposta interpretativa dos arranjos de Marcos Leite com o grupo vocal Gogo à brasileira / Anderson Maurício do Nascimento. - João Pessoa, 2024.

115 f. : il.

Orientação: Vladimir Alexandro Pereira Silva.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Canto coral. 2. Marcos Leite. 3. Música popular.
4. Arranjo coral. I. Silva, Vladimir Alexandro Pereira.
II. Título.

UFPB/BC

CDU 784(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

TÍTULO: A MPB NO CONTEXTO DA PRÁTICA CORAL: UMA PROPOSTA INTERPRETATIVA DOS ARRANJOS DE MARCOS LEITE COM O GRUPO VOCAL GOGO À BRASILEIRA

MESTRANDO: Anderson Maurício do Nascimento

Dissertação aprovada pela banca examinadora.

Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva

Orientador – UFPB

Dr. José Henrique Martins

Membro Interno do Programa – UFPB

Dr. Sérgio Luiz Deslandes de Souza

Membro Externo – UFPE

João Pessoa-PB, 30 de abril de 2024.

DEDICATÓRIA

Ao meus pais, Valmor (*in memoriam*) e Maria do Nascimento, pilares de grande incentivo durante toda a minha jornada musical até aqui. À minha esposa, Aline de Oliveira Pedroso, pelo seu apoio constante, carinho e amor. Ao meu filho, Marcos, a quem eu escolhi o nome em homenagem ao meu grande mestre, Marcos Leite.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela graça da vida!

Ao meu grande mestre, pai musical e amigo, Marcos Leite (*in memoriam*).

Ao meu orientador, Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva (UFCG-UFPB), pela confiança e empenho, pois esta pesquisa só existiu porque foi feita a quatro mãos.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.

Ao Dr. Sérgio Luiz Deslandes de Souza e Dr. José Henrique Martins, pelas contribuições na qualificação e por aceitarem participar da minha defesa.

Ao Grupo Vocal Gogó à Brasileira, “instrumento musical” da minha vida.

Ao meu amigo Joseph Razouk Júnior, pelas longas jornadas de pesquisa para a realização do Projeto Brasil Musical.

À Dra. Regina Lucatto e ao Fabiano Salek, pelo carinho que sempre tiveram.

Eu preparo uma canção
Que faça acordar os homens
E adormecer as crianças

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Marcos Leite (1953-2002) destacou-se no cenário musical brasileiro como pianista, compositor e maestro. Criou e regeu vários coros e grupos vocais no Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, atuando também como professor em vários festivais no Brasil e no exterior. Como arranjador, produziu mais de trezentas obras. O objetivo geral desta pesquisa é investigar o processo de interpretação de oito arranjos produzidos pelo referido músico e que integraram o projeto Brasil Musical, realizado entre 2010 e 2019, pelo Grupo Vocal Gogo à Brasileira, da cidade de Curitiba-PR. O trabalho está organizado em três partes. Na primeira, descrevemos uma breve trajetória do maestro, discutindo a produção, a circulação e a recepção da sua obra. Na segunda, analisamos oito arranjos vocais, com diferentes níveis de dificuldade e variadas formas de escrita. Na última etapa, traçamos estratégias de ensaio e refletimos sobre o processo interpretativo do repertório selecionado. Os resultados indicam que, ao lado de outros nomes, Marcos Leite contribuiu para a renovação estética do canto coral, propondo formas de atuação cênica, visual e gestual, para cantores e regentes.

Palavras-chave: Canto Coral, Marcos Leite, Música Popular, Arranjo Coral.

ABSTRACT

Marcos Leite (1953-2002) stood out on the Brazilian music scene as a pianist, composer and conductor. He created and conducted several choirs and vocal groups in Rio de Janeiro, São Paulo, and Curitiba, also acting as a teacher at several festivals in Brazil and abroad. As an arranger, he produced more than three hundred works. The general objective of this research is to investigate the process of interpreting eight arrangements produced by the musician and which were part of the project Brasil Musical, carried out between 2010 and 2019, by Grupo Vocal Gogo à Brasileira, from the city of Curitiba-PR. The work is organized into three parts. In the first, we describe a brief trajectory of the maestro, discussing the production, circulation, and reception of his work. In the second, we analyzed eight vocal arrangements, with various levels of difficulty and different forms of writing. In the last stage, we outlined rehearsal strategies and reflected on the interpretative process of the selected repertoire. The results indicate that, alongside other names, Marcos Leite contributed to the aesthetic renewal of choral music in Brazil, proposing forms of scenic, visual and gestural performance for singers and conductors.

Keywords: Choral singing, Marcos Leite, Popular music, Choral arrangement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro, Cobra Coral e Marcos Leite.....	22
Figura 2 – Capa e contracapa dos LPs Ao(s) Vivo(s) e MPB Shell.....	23
Figura 3 – Marcos Leite e Orquestra de Vozes A Garganta Profunda no lançamento do primeiro LP.....	24
Figura 4 – Capa do LP Orquestra de Vozes A Garganta Profunda (1986).....	25
Figura 5 – Capa do LP/CD Yes, nós temos Braguinha (1987 e 1997).....	25
Figura 6 – Capa do LP/CD/K7 Garganta Profunda (1991).....	26
Figura 7 – Capa do LP/CD Garganta canta Beatles (1993) e Vida, Paixão e Banana: Garganta Profunda canta a Tropicália (1995).....	27
Figura 8 – Capa dos CDs Deep Rio (1998) e Chico e Noel em Revista (2000).....	28
Figura 9 – Capa do CD Brasileirinho e Brasileirão (1996).....	30
Figura 10 – Cartazes das edições do Projeto Brasil Musical (2010-2019).....	31
Figura 11 – Grupo Vocal Brasileirão com Marcos Leite ao centro (2001).....	34
Figura 12 – Vassourinhas, c. 1-7.....	35
Figura 13 – Vassourinhas, manuscrito, c. 12-19.....	36
Figura 14 – Vassourinhas, c. 47-55.....	37
Figura 15 – Vassourinhas, c. 55-66.....	37
Figura 16 – Vassourinhas, c. 82-96.....	38
Figura 17 – Figura rítmica do frevo interpretado pelo Pandeiro.....	39
Figura 18 – Vassourinhas, c. 97-108.....	39
Figura 19 – Vassourinhas, c. 124-127.	41
Figura 20 – Vassourinhas, c. 140-154.....	41
Figura 21 – Tessitura do arranjo vocal Vassourinhas.....	42
Figura 22 – Vassourinhas, com o Vocal Brasileirão, sob a direção de Marcos Leite (2001).....	44
Figura 23 – Rosa, c. 1-11.....	46
Figura 24 – Rosa, c. 12-16.....	47
Figura 25 – Rosa, c. 27-34.....	47
Figura 26 – Rosa, c. 43-49.....	48
Figura 27 – Rosa, c. 77-82 e 83-85.....	49
Figura 28 – Tessitura do arranjo vocal Rosa.....	50

Figura 29 – Rosa, Vocal Brasileirão sob direção de Marcos Leite (2001).....	51
Figura 30 – Pra machucar meu coração, c. 1-14.....	52
Figura 31 – Pra machucar meu coração, c. 15-19.....	53
Figura 32 – Pra machucar meu coração, c. 30-39.....	54
Figura 33 – Pra machucar meu coração, c. 40-43.....	55
Figura 34 – Pra machucar meu coração, c. 56-63.....	55
Figura 35 – Pra machucar meu coração, c. 65-68.....	56
Figura 36 – Tessitura do arranjo vocal Pra machucar meu coração.....	57
Figura 37 – Pra machucar meu coração, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024).....	57
Figura 38 – Copacabana, c. 1-5.....	58
Figura 39 – Copacabana, c. 5-12.....	59
Figura 40 – Copacabana, c. 18-22.....	60
Figura 41 – Copacabana, c.23-26.....	60
Figura 42 – Copacabana, c. 42-46.....	61
Figura 43 – Copacabana, c. 57-61.....	61
Figura 44 – Copacabana, c. 62-70.....	62
Figura 45 – Tessitura do arranjo vocal Copacabana.....	63
Figura 46 – Copacabana, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024).....	63
Figura 47 – Primavera, c. 1-8.....	65
Figura 48 – Primavera, c. 28-40.....	65
Figura 49 – Primavera, c. 41-46.....	66
Figura 50 – Primavera, c. 56-64.....	66
Figura 51 – Primavera, c. 113-125.....	67
Figura 52 – Tessitura do arranjo vocal Primavera.....	68
Figura 53 – Primavera, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024).....	68
Figura 54 – Alguém Cantando, c. 1-10.....	70
Figura 55 – Alguém Cantando, c. 16-17.....	70
Figura 56 – Alguém Cantando, c. 33-45.....	71
Figura 57 – Alguém Cantando, c. 46-49.....	72
Figura 58 – Tessitura do arranjo vocal Alguém Cantando.....	72
Figura 59 – Alguém cantando, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024).....	73
Figura 60 – Lata D’água, c. 1-9.....	74
Figura 61 – Lata D’água, manuscrito, c. 1-7.....	75

Figura 62 – Lata D’água, manuscrito, c. 39-40.....	76
Figura 63 – Lata D’água, c. 39-40.....	76
Figura 64 – Lata D’água, c. 48.....	77
Figura 65 – Lata D’água, manuscrito, c. 48.....	77
Figura 66 – Lata D’água, c. 50-51.....	78
Figura 67 – Lata D’água, manuscrito, c. 50-51.....	78
Figura 68 – Lata D’água, c. 53-57.....	79
Figura 69 – Lata D’água, manuscrito, c. 57.....	79
Figura 70 – Lata D’água, manuscrito, possível finalização após a Coda.....	80
Figura 71 – Tessitura do arranjo vocal Lata D’água.....	81
Figura 72 – Lata D’água, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024).....	81
Figura 73 – Três Cantos Nativos dos Índios Kraó, c. 1-8.....	82
Figura 74 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 9-15.....	83
Figura 75 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 16-25.....	84
Figura 76 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 26.....	84
Figura 77 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 27 e 28.....	85
Figura 78 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 31-38.....	85
Figura 79 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 39-46.....	86
Figura 80 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 47.....	87
Figura 81 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 50-58.....	87
Figura 82 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, Terceiro Canto, compassos 59-66...	88
Figura 83 – Tessitura do arranjo vocal Três Cantos Nativos dos índios Kraó.....	89
Figura 84 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024).....	90
Figura 85 – Exercícios de 2ª menor ascendente e descende 1 e 2.....	97
Figura 86 – Exercício de samba-canção.....	97
Figura 87 – Exercício samba em intervalos de segunda maior.....	98
Figura 88 – Exercício samba em intervalos de terça.....	99
Figura 89 – Pra machucar meu coração, c. 01 ao 05.....	100
Figura 90 – Pra machucar meu coração, c. 56 a 59.....	101
Figura 91 – Pra machucar meu coração, c. 60 a 63.....	101
Figura 92 – Pra machucar meu coração, c. 64 a 67.....	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Gênero Musical	91
Tabela 2 – Formação Vocal	91
Tabela 3 – Extensão das vozes (Soprano, Mezzo Soprano, Mezzo Contralto e Contralto).....	91
Tabela 4 – Extensão das vozes (Tenor 1, Tenor 2, Barítono e Baixo).....	91
Tabela 5 – Extensão do Solista	92
Tabela 6 – Textura.....	92
Tabela 7 – Escrita de arranjo para Coral / Grupo Vocal (LEITE, 1998)	92
Tabela 8 – Publicações e Gravações	92

LISTA DE ABREVIACOES

AI-5 – Ato Institucional N 5

CD – *Compact Disc* – Disco tico digital

EUA – Estados Unidos da América

FECORS – Federação de Coros do Rio Grande do Sul

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

K7 – Fita cassete é um padrão de fita magnética para gravação de udio

LP – *Long Play* – Disco de Vinil

MPB – Música Popular Brasileira

QR code – *Quick Response Code* (código de resposta rápida)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. O CANTO CORAL NO BRASIL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX..	19
1.1. Música e Contracultura	19
1.2. Marcos Leite, o carioca	22
1.3. Marcos Leite, o andarilho.....	28
2. ANÁLISE DE OITO ARRANJOS CORAIS DE MARCOS LEITE.....	33
2.1. Vassourinhas	34
2.2. Rosa	45
2.3. Pra Machucar Meu Coração.....	51
2.4. Copacabana	57
2.5. Primavera.....	64
2.6. Alguém Cantando.....	69
2.7. Lata D'água	73
2.8. Três Cantos Nativos	81
3. O PROCESSO INTERPRETATIVO	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Em 1984, iniciei meus estudos musicais na Escola de Música do Teatro Carlos Gomes, Blumenau-SC e, já no início da década de 1990, adentrei no universo da prática coral, dedicando-me ao estudo da regência, tendo aulas com o Maestro Telmo Locatelli, acompanhando o Coro da Camerata Vocale. Com a ida do professor Locatelli para a Europa, assumi a condução de vários coros que estavam sob sua direção.

Foi por essa razão que, a partir de 1992, fiz *workshops* e oficinas musicais e aulas nas áreas da regência, rítmica, harmonia, arranjo, piano e técnica vocal com professores como José Gramani, Antonio Adolfo, Ian Guest, José Pedro Boéssio, Roberto Duarte, Osvaldo Ferreira, Larry Hensel, Madalena Bernardes, Consiglia Latorre e Rio Novello. Foi neste período que, por meio do Projeto Pixinguinha, conheci o Grupo Vocal Garganta Profunda. A partir desse encontro, surgiu um longo relacionamento musical com o Maestro Marcos Leite, diretor musical do grupo, que nasceu e faleceu no Rio de Janeiro (1953-2002).

Senti-me atraído pela performance do conjunto e, mais especificamente, pelos arranjos vocais, todos tão diferentes daqueles frequentemente cantados pelos coros de música popular. Segui estudando com Marcos Leite em várias oficinas de canto coral que ele ministrou pelo país, tendo ainda a oportunidade de acompanhá-lo nas gravações de estúdio de dois discos do Garganta Profunda, quais sejam, *Deep Rio* (1998) e *Chico e Noel em Revista* (2000).

Por conta dessa aproximação, fui convidado para integrar o Vocal Brasileirão, grupo da cidade de Curitiba, também regido por ele e do qual fui regente assistente no período de 2002 a 2006. Com minha ida para Curitiba tornei-me aluno de arranjo vocal de Marcos Leite no Conservatório de MPB. O trabalho de Marcos Leite com o Vocal Brasileirão não era muito diferente daquele com o Garganta Profunda. A principal diferença era que o *ensemble* paranaense era um corpo artístico da Fundação Cultural de Curitiba, com cantores remunerados, enquanto o Garganta Profunda era um grupo independente. Os arranjos elaborados por Marcos Leite com o Vocal Brasileirão eram muitas vezes peças já escritas para o grupo Vocal Garganta Profunda, assim como incluía outros inéditos e especialmente desenvolvidos para os curitibanos¹.

É importante observar, todavia, que no ano 2000, Marcos Leite recebeu o convite de uma instituição cultural da capital paranaense, o Solar do Rosário, para criar um grande coro de MPB na cidade de Curitiba. Contudo, porque residia no Rio de Janeiro, ele não pôde aceitar,

¹ A lista completa dos arranjos de Marcos Leite está disponível no Apêndice que acompanha a dissertação.

indicando o meu nome para a função. Neste momento, nascia o Grupo Vocal Gogó à Brasileira, que desde então cria espetáculos de MPB com arranjos vocais escritos por mim e por Marcos Leite.

Todo o período de convivência com Marcos Leite fez-me refletir sobre a interpretação da música popular brasileira por meio do canto coral. Isso se deu porque conheci o trabalho desenvolvido por ele com o Grupo Vocal Garganta Profunda, participando ativamente como cantor, arranjador e pianista do Vocal Brasileirão, analisando mais de 300 arranjos vocais deixados pelo maestro, chegando à conclusão sobre o que me chamava a atenção e como desenvolveria meu trabalho na área vocal.

As contribuições de Marcos Leite para o canto coral em nosso país podem ser percebidas em várias instâncias. Ele propôs mudanças na estética dos arranjos corais, assim como na forma de apresentação e na disposição dos cantores no palco. Os efeitos dessa mudança na interpretação da música popular brasileira, por meio do canto coral, podem ser percebidos até hoje em diversos grupos, tendo estimulado o nascimento de arranjadores(as) e regentes que seguiram na mesma linha de trabalho. Com base em tais premissas, perguntamo-nos: como interpretar os arranjos vocais de Marcos Leite tomando como referência seus escritos e as memórias dos ensaios e apresentações dos quais participei sob sua liderança?

A presente pesquisa pretende responder a esse questionamento e tem como objetivo geral refletir sobre o processo de interpretação de diferentes arranjos vocais escritos por Marcos Leite, com grau de dificuldade distintos e elaborados para coro misto a várias vozes, com e sem solista, *a cappella* e com acompanhamento. São objetivos específicos: a) Analisar oito arranjos corais de Marcos Leite; b) Interpretar os arranjos de Marcos Leite com o Grupo Vocal Gogó à Brasileira; e c) Refletir sobre o processo interpretativo. A meta é contribuir para o conhecimento do trabalho desenvolvido por Marcos Leite.

No que concerne à metodologia, o universo da pesquisa abrange a vida e a obra de Marcos Leite, arranjos selecionados do referido maestro e o processo de preparação de tais peças com o Grupo Vocal Gogó à Brasileira. Como instrumento para a coleta de dados, utilizaremos a pesquisa bibliográfica e documental. A organização e análise dos dados será feita com base no referencial teórico, que contemplará tanto a produção, a circulação e a recepção da obra de Marcos Leite no cenário brasileiro da segunda metade do século XX, quanto os princípios que nortearam a sua prática enquanto arranjador, maestro e pedagogo, no intuito de estabelecer as diretrizes para a nossa interpretação.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa, dividida em três capítulos. No primeiro, traçaremos um panorama histórico do movimento coral brasileiro, a partir da década de 1960,

investigando de que modo a contracultura influenciou a prática coral, modificando, por exemplo, a forma de interpretação dos arranjos vocais, tendo como base as práticas de vários(as) regentes corais e arranjadores(as). Na ocasião, também discutiremos sobre o desenvolvimento do trabalho artístico de Marcos Leite na cidade de Curitiba, incluindo a criação do Grupo Vocal Brasileiro e a influência musical para a criação do Grupo Vocal Gogó à Brasileira.

O segundo capítulo é dedicado à análise de oito arranjos que integraram os espetáculos do Projeto Brasil Musical, do Grupo Vocal Gogó à Brasileira, dividido em dez edições, entre 2010 e 2019. As peças selecionadas são as seguintes: *Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos), *Três Cantos Nativos* (Índios Kraó), *Pra Machucar meu coração* (Ary Barroso), *Copacabana* (Carlos Alberto Ferreira Braga – Braguinha – Alberto Ribeiro), *Primavera* (Carlos Lira – Vinicius de Moraes), *Alguém Cantando* (Caetano Veloso), *Lata D'água* (Luiz Antônio e Jota Júnior) e *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza). Nossa meta é identificar elementos formais, harmônicos, melódicos e rítmicos no repertório supracitado, dentre outros parâmetros, criando referenciais para a elaboração de estratégias para os ensaios.

Serão analisados oito arranjos vocais e destes serão interpretados seis canções, *Três Cantos Nativos* (Índios Kraó), *Pra Machucar meu coração* (Ary Barroso), *Copacabana* (Carlos Alberto Ferreira Braga – Braguinha – Alberto Ribeiro), *Primavera* (Carlos Lira – Vinicius de Moraes), *Alguém Cantando* (Caetano Veloso) e *Lata D'água* (Luiz Antônio e Jota Júnior). *Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos) e *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza), por questões de nível técnico elevado, foram extraídas de um espetáculo ao vivo executado pelo Vocal Brasileiro, sob direção do Maestro Marcos Leite, em uma das suas últimas apresentações com o grupo, no Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba-PR, em 2001, considerando a relevância de tais obras e os registros históricos disponíveis e ainda pouco conhecidos.

A terceira e última parte é dedicada ao relato da experiência e à reflexão sobre o processo interpretativo desse repertório com o Gogó à Brasileira. Nesta seção, iremos apontar os principais resultados obtidos na preparação e execução dos arranjos selecionados.

De modo geral, esta pesquisa justifica-se, primeiramente, por conta da grande influência que Marcos Leite teve em minha vida profissional, tanto no trabalho que realizamos durante sua direção musical com o Grupo Vocal Brasileiro, na cidade de Curitiba, quanto pelo desenvolvimento de suas técnicas no Grupo Vocal Gogó à Brasileira. Outra razão é o fato de que a prática do canto coletivo, seja ela com o canto coral ou grupo vocal, mostra-se como um elemento de relevância no âmbito da interpretação musical.

Ademais, é necessário refletir sobre os processos de elaboração e interpretação de arranjos vocais para a música popular brasileira, tomando como base o pensamento do próprio arranjador. Como já dito, Marcos Leite propôs mudanças substanciais para a escrita de arranjos vocais para coros, desenvolvendo uma técnica particular, fugindo dos moldes da música clássica europeia, muitas vezes impraticáveis para a realidade brasileira, por conta das peculiaridades dos grupos e da sonoridade específica da nossa música. Sua proposta foi voltada para o desenvolvimento de uma linguagem idiomática para o canto coral em nosso país, propondo novas identidades e uma originalidade que ganhou destaque mundo afora. Evidenciar o trabalho de Marcos Leite é, portanto, expandir as possibilidades de repertório de música brasileira em nossos coros.

1. O CANTO CORAL NO BRASIL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

1.1. Música e Contracultura

O movimento da contracultura desenvolveu-se na América Latina, Europa e nos EUA no início dos anos 1960, juntamente com o movimento *hippie*. Com o crescimento dos meios de comunicação, o questionamento dos princípios morais, éticos, políticos e religiosos que regiam, de modo geral, as sociedades ocidentais ganharam uma dimensão mais ampla, aproximando a juventude de todo o globo. Segundo Favaretto (2019), a proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha com certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural, aparecia como motivação básica daquelas manifestações – o que implicava mudança acentuada da ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 1960.

O que a contracultura oferece é, em termos gerais, “um extraordinário abandono da arraigada tradição de intelectualidade secular, cética, que construiu durante trezentos anos o principal instrumento de trabalho científico e técnico no Ocidente” (ROSZAK, 1972, p. 147). Segundo Ribas (2016), a contracultura estava visível na prática do dia a dia em diferentes locais, nas ruas, nos shows e festivais. O fenômeno já não podia mais ser ignorado nem pela população, nem pelo Estado, nem pelas universidades. Desta forma, as universidades não só foram locais de aglomeração e troca de ideias dos jovens, mas passaram a tomar como objeto de estudo o fenômeno da contracultura (RIBAS, 2016).

No caso brasileiro, o movimento da contracultura é, em geral, descrito como uma das vias pelas quais a rebeldia da juventude de classe média trafegou a partir do AI-5 (CAPELLARI, 2007). Segundo Heredia (2015), no decreto do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, durante a ditadura militar brasileira, a censura às diversões públicas foi um importante mecanismo de controle utilizado pelo Estado autoritário, por um lado, promovendo perfis e alertando a polícia política sobre potenciais artistas “subversivos” e, por outro, tentando impedir a disseminação de obras que questionassem a ordem (fosse ela política, moral ou social). Apesar de esses dois papéis do serviço censório estarem bem delimitados, dentro do aparato repressivo estatal, a trajetória da atividade foi passível de tensões, contradições, pluralidades de posturas e rupturas em sua dinâmica interna, principalmente no que concernia às motivações ao veto e à relação estabelecida com os artistas das obras examinadas, com setores da sociedade civil e com as próprias demandas do regime militar.

É possível detectar antes do Tropicalismo, a partir de 1964, vários sintomas de uma atitude contracultural em que a designação é associada a manifestações que, genericamente, se opunham à chamada vida burguesa e às expressões artísticas vigentes, distanciando-se da relação imediata entre arte e vida cotidiana e configurando um estilo poético de vida. Todavia, convém esclarecer que a denominação contracultura assumiu uma especificidade nos rastros do Tropicalismo, associada às designações de uma atitude caracterizada pela “nova consciência”, “nova sensibilidade”, “curtição” e “desbunde”, na qual a ênfase recaía no comportamento, na vida aberta, livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização (FAVARETTO, 2019).

Do ponto de vista artístico, a contracultura promoveu mudanças na música popular brasileira, que passou a abordar temas até ignorados e irreverentes, que rompiam com o tipo de música feito até então. Capellari (2007) diz que:

O surgimento do Tropicalismo, em 1967, no III Festival de MPB da TV Record, causou estranheza em função de suas propostas inovadoras, que revelavam, com base em uma linguagem metafórica, um Brasil fragmentado e contraditório. Justapondo o moderno e o arcaico... Muito embora tenha influenciado profundamente a produção cultural posterior, o movimento teve vida curta mas suficiente para abrir as portas para a contracultura. (CAPELLARI, 2007, p. 43).

Nas roupas e nos estilos dos intérpretes da MPB também havia a influência do estilo *hippie*, que contestava os padrões vigentes na sociedade daquela época. O cinema brasileiro, com o cineasta Glauber Rocha, por exemplo, contribuiu para o nascimento do chamado Cinema Novo, em que os filmes criticavam a pobreza e as desigualdades sociais no Brasil. Toda essa ebulição proporcionou as condições necessárias para as mudanças que aconteceram no movimento coral brasileiro, pois essa atividade reflete a experiência social dos seus cantores e regentes (KOHLENER, 1997).

É certo que, como apontam os estudos de Igayara-Souza (2020; 2011), Gabriel (2016; 2021) e Oliveira (2017), o canto coral, nas primeiras décadas do século XX, foi bastante diversificado em nosso país. Entretanto, se, por um lado, durante as décadas de 1930 e 1940 tal atividade musical também foi utilizada a serviço do Estado Novo (MONTI, 2008), a partir dos anos 70, diferentemente, ela passou a ser porta-voz do movimento de contracultura.

De acordo com Kohler (1997), assim como nos Estados Unidos, em nosso país os jovens recusaram as formas tradicionais de contestação e adotaram uma postura diferente, valorizando a sensibilidade e a busca de outros valores existenciais. A repressão militar e a

censura, oficializada por meio do AI-5, tentaram anular as vozes dissidentes, jogando tudo aquilo que não era hegemônico na criminalidade. Esse cenário contribuiu para esta tomada de posição.

Tupinambá (1993), ao falar do tema, diz que a juventude da classe média levantou sua voz em favor das classes populares, usando as manifestações artísticas para a propagação de suas ideias, motivando a população à participação, expandindo sua força transformadora. E o canto coral foi um dos meios utilizados na lutar por tais mudanças. Já havia, a essa época, por parte dos(as) regentes, um certo questionamento com relação à prática coral vigente. A inclusão de arranjos de música popular brasileira na literatura interpretada por coros, sobretudo quando se leva em conta o nível intelectual e artístico de muitos(as) compositores(as) da época, a exemplo de Chico Buarque e Caetano Veloso, era, de certo modo, inexpressiva. Além disso, os arranjos disponíveis, quando cantados por coros com sonoridade fundamentada exclusivamente na estética do *bel canto* – técnica e conjunto de padrões estéticos vocais surgidos na Itália no início do Século XVIII (SUNDBERG, 2015) – descaracterizava esse tipo de música, sendo, grosso modo, um equívoco cultural.

No que diz respeito especificamente à música coral, o movimento da contracultura manifestou-se por meio de novas ideias, como, por exemplo, os arranjos escritos por Damiano Cozzella (1929-2018), que a partir de 1967 produziu cerca de trezentos arranjos corais, em sua maioria da música popular feita no Brasil nos séculos XX e XXI (CUNHA, 2016). Havia ainda a questão ligada à inexpressividade corporal. Cantava-se de forma rígida, com postura militar, provavelmente um resquício do projeto do Canto Orfeônico. No trabalho dos coros não se percebia um direcionamento técnico voltado à libertação do corpo, do canto acompanhado por movimento. Assim, o desenvolvimento de uma linguagem cênica também é outro elemento indicador das mudanças em andamento, sobretudo nos coros universitários e independentes, nos trabalhos de maestros como Samuel Kerr.

De modo geral, o modelo de coral baseado sobremaneira na tradição eurocêntrica e com predominância de música sacra e folclórica parecia não corresponder aos anseios do novo contexto. Segundo Kohler (1997), a consciência dessa realidade e a busca de alternativas tiveram como consequência profundas mudanças, tanto no aspecto visual dos grupos quanto no aspecto sonoro. É nesse contexto que surge, então, no cenário brasileiro, o termo coro cênico,

para designar os grupos que buscavam viabilizar o canto coral nessa nova dimensão e consequentemente exploravam padrões diferentes daqueles estabelecidos.²

Marcos Leite também se insere nesse rol de regentes engajados com um novo fazer coral e, antenado às demandas da época e consciente do seu papel, passou, então, a criar arranjos de MPB, escrevendo, ao longo de três décadas, mais de trezentos arranjos, muitos dos quais foram cantados pelo Coral da Cultura Inglesa, A Orquestra de Vozes a Garganta Profunda e muitos outros grupos até os dias de hoje.

1.2. Marcos Leite, o carioca

Marcos Leite estreou profissionalmente na música vocal quando fundou e dirigiu, entre 1979 e 1983, o Coral da Cultura Inglesa. O maestro procurou a instituição e propôs a formação de um coro. Eles aceitaram e ali iniciou o trabalho com alguns alunos, funcionários e vários amigos (FIGUEIREDO, 2006). Como queria desenvolver novas práticas, passou a escrever arranjos com tessituras vocais mais cômodas, incluindo formas rítmicas mais vinculadas à estrutura da MPB, propondo uma nova postura visual de apresentação dos cantores do coral (Figura 1).

Figura 1 - Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro, Cobra Coral e Marcos Leite



Fonte: <http://www.facebook.com/profile.php?id=100063583000914>

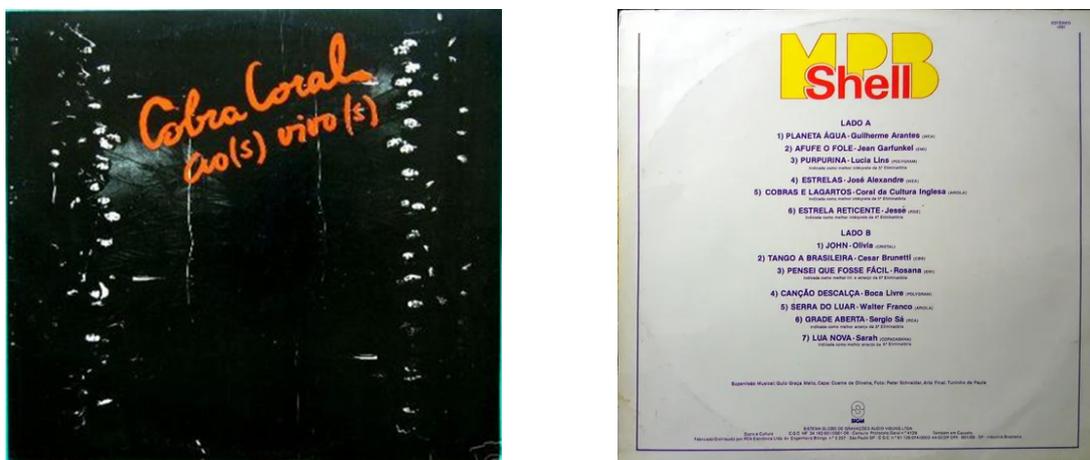
² A proposta de coro cênico, no Brasil, é, em certa medida, um desdobramento do *show choir* norte-americano. O tema, nos Estados Unidos, começou a ser discutido e, em maio de 1981, Gordon Paine publicou, no *Choral Journal*, o artigo *The Show-Choir Movement: Some Food For Thought*. O ensaio, que discute a expansão do coro cênico, coreográfico e performático nos EUA, provocou grande frenesi no meio profissional, à época do seu lançamento. Conforme observa Silva (2022a), o texto carece de fundamentação, pois “trata-se de uma coletânea de opiniões baseadas em crenças e valores pessoais, recheada de adjetivos que provocam o leitor, sobretudo por conta dos preconceitos que reforçam.” Nesse debate, Michael L. Masterson escreveu *Response to Gordon Paine's Essay on Show Choirs*, também publicado no *Choral Journal*, em maio de 1982. Segundo Silva (2022b), “o debate entre Paine e Masterson nos mostra que é preciso superar essa polarização, que, por um lado, superestima a literatura vocal historicamente consolidada por força do poder econômico e político de determinados grupos e povos e que, por outro, subordina tudo aquilo que não corresponde ao modelo imposto como *padrão*.”

Marcos Leite sempre resumiu sua proposta de trabalho com a seguinte frase: “Faça o som possível a partir do disponível” (KOHLENER, 1997, p. 44). Seus cantores eram jovens. O mais velho era ele, que tinha 26 anos. Vestidos de malha preta, descalços e com uma maquiagem branca no rosto, se apresentavam de maneira descontraída, aliando música e movimentos corporais em suas atuações.

Posteriormente, o Coral da Cultura Inglesa passou a ser chamado Cobra Coral, período no qual entra em ação o compositor e arranjador Nestor de Hollanda Cavalcanti. Ele conheceu o trabalho desenvolvido pelo coro em um concurso de Corais do Rio de Janeiro e ofereceu-se para escrever uma peça musical para o grupo, acreditando que aquele conjunto poderia executar suas obras. Tempos depois, Marcos Leite o convidou para ser o diretor musical do coral, nascendo assim a parceria que duraria muito tempo e seguiria com os trabalhos desenvolvidos na Orquestra de Vozes A Garganta Profunda.

O Coral da Cultura Inglesa participou de festivais de música e gravou o LP *Cobras e Lagartos – Ao(s) Vivo(s)*, em 1981. Contemplava, em seu repertório, obras de compositores brasileiros, dentre os quais Nestor de Hollanda, Gilberto Mendes, da MPB, como Caetano Veloso e Chico Buarque, dos Beatles, das tradições latino-americanas, canções indígenas e até mesmo obras renascentistas, escritas por Andrea Gabrieli. No mesmo ano, foi contemplado com o Prêmio Shell, como melhor trabalho criativo no MPB Shell, promovido pela Rede Globo de Televisão, com a peça coral *Cobras e Lagartos*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti, dando destaque ao trabalho do canto coral na MPB (Figura 2).

Figura 2 - Capa e contracapa dos LPs *Ao(s) Vivo(s)* e MPB Shell



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

Marcos Leite almejava a profissionalização do Canto Coral, isto é, criar um grupo que pudesse desenvolver trabalhos artísticos mais densos, com figurinos e cenários, conjuntos que pudessem captar recursos, com cantores que pudessem ser pagos, envolvendo profissionais de diversas áreas, perspectiva que, naquele momento, era inviável para o Coral da Cultural Inglesa, visto que era vinculado à uma instituição de ensino de idiomas e que não tinha esta meta. Assim, Marcos Leite cria a Orquestra de vozes A Garganta Profunda, originalmente com 24 integrantes, alguns dos quais advindos do extinto Coral da Cultura Inglesa e outros selecionados em audições conduzidas por ele mesmo, Nestor de Hollanda Cavalcanti e Regina Lucatto.

O grupo fez sua estreia em 5 de março de 1985, no Jazzmania, casa de shows em Ipanema. Regido por Marcos Leite, com direção musical de Nestor de Hollanda Cavalcanti e produzido por Rogério Corrêa, também cantor do grupo, a Garganta Profunda conseguiu rapidamente grande projeção no meio musical, graças ao prestígio de seu regente e a originalidade e teatralidade de suas interpretações. Lançou seu primeiro vinil independente, gravado com os primeiros integrantes, sob o selo da produtora Arco e Flecha, em março de 1986. O disco, que levava o nome do grupo, viria a ser escolhido como um dos 10 melhores de 1986, pelo crítico Tarik de Souza, do Jornal do Brasil (Figura 3).

Figura 3 - Marcos Leite e Orquestra de Vozes A Garganta Profunda no lançamento do primeiro LP



Fonte: (BRITO) 1986.

O repertório gravado é de canções como *Paixão ou Smile*, de Charles Chaplin; *Você Vai Me Seguir*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, que virou um clássico cantado pelos corais brasileiros; canções de compositores cariocas como *Astral*, de Gervasio D'Araújo e Maurício Lissovski; *Natal*, do maestro e compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti; *Hello Goodbye*, de John Lennon e Paul McCartney; *Meu Amor Me Abandonou*, do próprio Marcos Leite; uma releitura moderna do arranjo coral de *Alguém Cantando*, de Caetano Veloso; *Le Café Qu'on*

Sert, de Celso Rizzo, uma adaptação do trecho da 7ª Sinfonia de Beethoven; *Música Suave*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; e *Irerê*, uma adaptação para coro de Marcos Leite sobre a obra de Villa-Lobos e Manuel Bandeira (Figura 4).

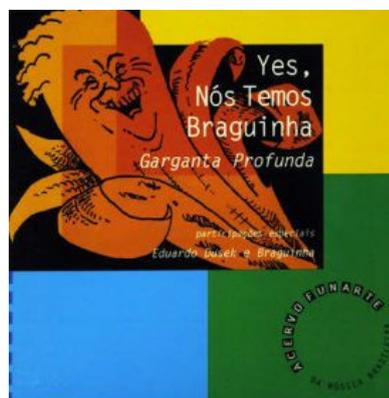
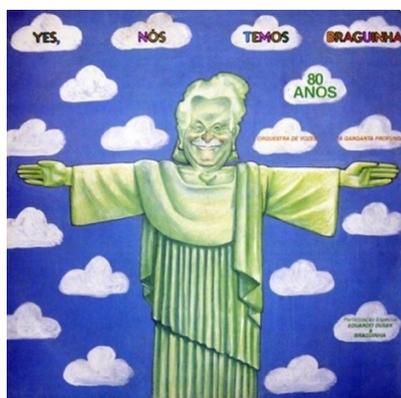
Figura 4 - Capa do LP Orquestra de Vozes A Garganta Profunda (1986)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

Ainda em 1986, foi convidado pela FUNARTE para gravar um disco com a obra do compositor Braguinha. O disco *Yes, Nós Temos Braguinha* foi lançado no ano seguinte, por ocasião da comemoração dos 80 anos do compositor. A temporada, na sala Sidney Miller (FUNARTE), com canções como *Pirata da Perna de Pau*, *Vai Com Jeito*, *Yes Nós Temos Bananas*, *Chiquita Bacana*, *Touradas Em Madri* e *Tem Gato Na Tuba*, foi um extraordinário sucesso de público, fato que motivou a FUNARTE a convidar o grupo a participar do Projeto Pixinguinha. Em 1997, o LP foi relançado pela FUNARTE em formato de CD, que fez parte da Coleção Acervo FUNARTE da Música Brasileira (Figura 5).

Figura 5 – Capa do LP/CD Yes, nós temos Braguinha (1987 e 1997)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

A partir de 1989, o conjunto entrou em uma rota de profissionalização definitiva nos palcos nacionais, conseguindo patrocínios importantes e mantendo uma intensa agenda de shows, fazendo, até 1994, cerca de 120 apresentações, em média, por ano. Nesse período, manteve também uma formação estável, que ainda perdura na memória de seus fãs. São sete cantores (Kristine Stenzel, Kátia Lemos, Regina Lucatto, Dagoberto Feliz, Celso Branco, Jorge Sá Martins e Pedro Lima) apoiados por uma base instrumental (Marcos Leite, piano; Jorge Sá Martins, baixo elétrico; e Lauro Júnior, bateria), numa formação típica de grupo vocal.

Assinou contrato com a gravadora CID, pela qual lançou dois discos. No primeiro LP/CD/K7 (1991), com nova formação vocal, gravou canções como *Isto Aqui O Que É*, de Ary Barroso; *Fé Cega, Faca Amolada*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos; *Modinha*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; *O Pato*, de Jaime Silva e Neuza Teixeira; *Yesterday*, de John Lennon e Paul McCartney; *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira com arranjo especialmente escrito para o grupo pelo pianista Luiz Eça; *Terra*, de Caetano Veloso; e *Rosa dos Ventos*, de Chico Buarque, com um arranjo em que as vozes imitam um conjunto de cordas de câmara barroco. O grupo Garganta Profunda percorreu grande parte do país com este repertório e conquistou legiões de admiradores. Os espetáculos ganharam conteúdo teatral mais consistente, com a direção cênica de Pedro Paulo Rangel (Figura 6).

Figura 6 – Capa do LP/CD/K7 Garganta Profunda (1991)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

Em 1993, Marcos Leite, que era um grande admirador da banda inglesa *The Beatles*, escreveu vários arranjos vocais e lançou, com o conjunto, um LP/CD gravado de um show ao vivo, diferente de todos os anteriores, somente com canções em inglês. Posteriormente, em 1995, lançou um de seus grandes sucessos de venda, o CD *Vida, Paixão e Banana – Garganta Profunda Canta Tropicália*. O sucesso da Garganta Profunda era grande. Todavia, nem todos os integrantes dispunham de tempo para os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, pois muitos atuam em outros setores profissionais, que os impediam de participar dos projetos. Por este motivo, Marcos Leite reduziu a formação vocal ao longo do tempo, passando de 25 para 7 e posteriormente apenas 5 integrantes: Marcos (piano e voz), Kátia (Soprano), Regina (Contralto), Celso (Tenor) e Pedro (Baixo). Perdeu nas possibilidades teatrais, mais facilmente realizadas com um número maior de integrantes, mas ganhou em definição musical. Neste período, reduziu sua exposição nas casas de shows, embora tenha conseguido mostrar seu trabalho no exterior, na Argentina, na França e na Itália (Figura 7).

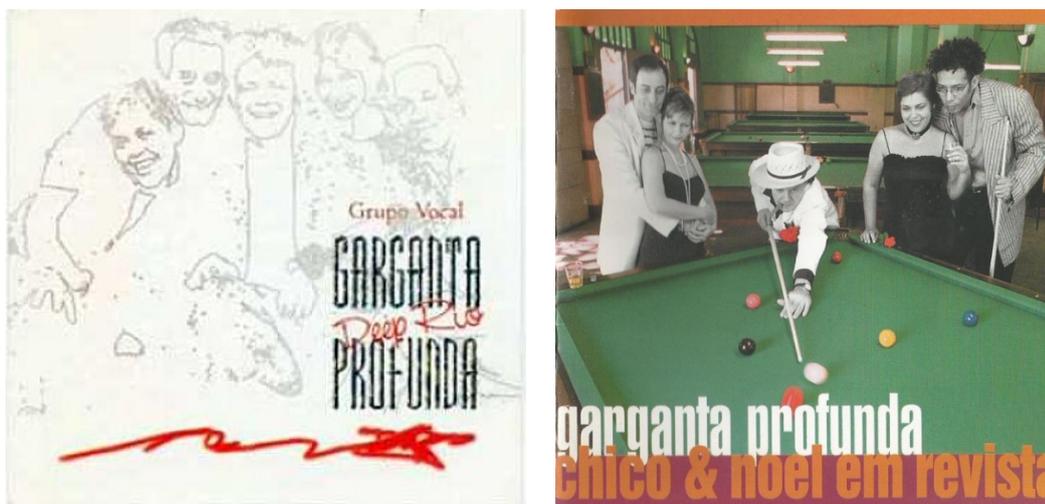
Figura 7 – Capa do LP/CD Garganta canta Beatles (1993) e Vida, Paixão e Banana: Garganta Profunda canta a Tropicália (1995)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

Com esse novo perfil, em 1998 gravou o primeiro CD, *Deep Rio*, no qual a maioria dos arranjos vocais foram executados *a cappella*, garantindo ao grupo o Prêmio *Sharp* de melhor do ano, em sua categoria. O último trabalho de gravação foi o CD *Garganta profunda – Chico e Noel em Revista*, com a participação do próprio compositor, Chico Buarque, gravado no ano 2000 (Figura 8).

Figura 8 – Capa dos CDs Deep Rio (1998) e Chico e Noel em Revista (2000)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

1.3. Marcos Leite, o andarilho

Na década de 1980, a FUNARTE criou os Painéis de Regência Coral, uma atividade, que, segundo Lakschevitz (2006), era uma reunião nacional de regentes, para começar a provocar a interação e sempre direcionar o trabalho do projeto no sentido da popularização da música coral e, ao mesmo tempo, sua evolução técnica. Assim, ações práticas foram desenvolvidas, na implantação de cursos, festivais, concertos, edições e concursos. Para Rasslan (2013), os Painéis, que nasceram da intenção de estabelecer uma política cultural para a área, podem revelar, pela seleção de cultura que expressam, uma intenção de política curricular para o ensino da música, ancorada nas possibilidades que apresentam para uma compreensão de forma escolar, bem como conteúdos curriculares que poderiam configurar o conhecimento escolar por ela transmitido, mas que encontra, na desigualdade de capitais culturais e econômicos distribuídos no campo, a falta de poder de legitimação enquanto conhecimento poderoso, no sentido de ser, para além de produto, uma linguagem que articula elementos que permitem a compreensão do homem em seu tempo e espaço.

Marcos Leite lecionou nos Painéis FUNARTE de Regência Coral em Cuiabá, Nova Friburgo, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Rasslan (2013) cita que Marcos Leite ofereceu, por exemplo, uma oficina de arranjos, promovendo atividades de criação entre os(as) regentes, utilizando-se de música popular, desenvolvendo o potencial criativo dos(as) participantes. Marcos Leite também atuou como professor no Festival de Música de Londrina (1984, 1985,

1993, 1998, 1999 e 2000), Oficina de Música de Curitiba (de 1993 até 2000), Festival de Música de Ouro Preto (1986); Festival Nordeste (1983); Pannel de Regência FECORS (de 1996 até 1998); Festival Madryncanto, em Puerto Madryn (1996 e 1997); Festival Internacional de Coros de Mendonza (1996); Seminário Internacional de Composição na cidade de Córdoba (1996); Regeu o Coral do Estado de São Paulo (1983 e 1984); e dirigiu e produziu o CD do Coral da FURB, Universidade Regional de Blumenau, Santa Catarina (1997).

Por iniciativa do ex-prefeito da cidade de Curitiba, Jaime Lerner, em 1992 foi criado o Conservatório de Música Popular Brasileira, com projeto pedagógico e artístico idealizado pelo professor e maestro Roberto Gnatalli, que atuou na direção da instituição até no início de 2001. Segundo Lopes (2004), mantido pela Fundação Cultural de Curitiba, o Conservatório de MPB, como é mais conhecido, oferece semestralmente uma média de 40 cursos livres regulares das áreas de instrumento, canto, estruturação musical, didática, prática de conjunto e cursos para crianças e adolescentes.

Além dos cursos regulares, anualmente o Conservatório realiza em Curitiba, desde 1993, a Oficina de Música Popular Brasileira. Trata-se de um evento de ensino intensivo de MPB, de dimensão nacional, que reúne durante 10 dias, no mês de janeiro, importantes nomes do cenário artístico brasileiro. Também com o objetivo de exercitar e difundir as diversas vertentes da MPB, o Conservatório mantém quatro grupos artísticos, um deles idealizado e dirigido por Marcos Leite, em 1994, o Vocal Brasileirão.

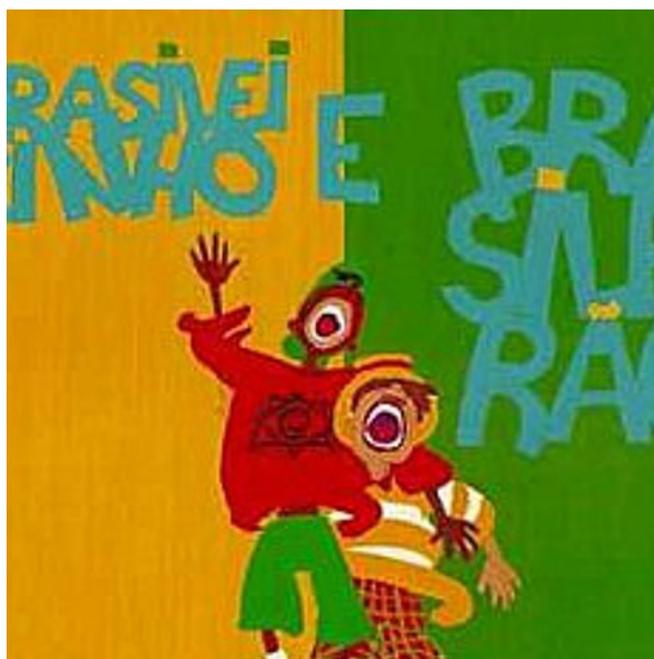
Segundo Fontoura (2018), no início de 1994, Marcos Leite, Zeca Wachelke e Rosiane Lovato iniciaram o planejamento de atividade do Coral do Conservatório de MPB. A primeira intenção do Conservatório era montar um coral apenas com pessoas que soubessem ler partitura, afinal, o maestro Marcos Leite estava acostumado a trabalhar no Rio de Janeiro com cantores profissionais. A partir de 1995, a Fundação Cultural de Curitiba concedeu 16 bolsas para cantores, para a criação do Vocal Brasileirão como um grupo profissional e permanente do Conservatório de MPB de Curitiba. De modo geral, Fontoura (2018, p. 48) diz que “a mudança não tinha a ver só com a profissionalização do grupo. A ideia de Marcos Leite era eliminar um preconceito existente sobre o termo coral, um estigma de negócio antigo, anacrônico, careta, fora de moda”.

Desse modo, entre 1993 e 2001, a cada duas semanas, Marcos Leite passou a sair regularmente do Rio de Janeiro, a cidade onde residia, para lecionar arranjo vocal, prática de canto coral e dirigir o Vocal Brasileirão, em Curitiba. Fontoura (2018) relata que as determinações do maestro eram bem claras e rígidas: só estaria apto a cantar no grupo quem tivesse leitura fluente de partitura e fosse bem-sucedido na interpretação de uma canção de livre

escolha no processo seletivo. Inicialmente, por conta de uma grande procura de cantores, Marcos Leite criou dois grupos entre os “brasileirões” classificados. O grupo A era formado pelos cantores que já sabiam ler partitura, enquanto o grupo B era composto por aqueles que não tinham leitura musical, mas que se comprometeram a assistir aulas de teoria musical no Conservatório.

Agnes Zischler, pianista e regente, foi selecionada para cantar no grupo e iniciou também como regente assistente do maestro, ensaiando o conjunto na semana em que Marcos Leite não estivesse em Curitiba. Em 1996, Reginaldo Nascimento assume a regência adjunta do Vocal Brasileiro e, no mesmo ano, foi lançado o seu único CD, em parceria com o Coral Brasileirinho, grupo artístico infantil do Conservatório de MPB. Marcos Leite seguiu como diretor musical e arranjador do Vocal Brasileiro até seus últimos dias de vida (Figura 9).

Figura 9 – Capa do CD Brasileirinho e Brasileiro (1996)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

O Grupo Vocal Gogó à Brasileira foi, em certa medida, apadrinhado por Marcos Leite. Em 2000, a Fundação Cultural Solar do Rosário, instituição curitibana privada, sem fins lucrativos e de fomento à cultura, ficou interessada em montar um coral. Sabendo que Marcos Leite era diretor musical do Vocal Brasileiro e professor do Conservatório de MPB, convidou-o para ser o regente deste coro. Ele agradeceu o convite, porém não pôde aceitá-lo, pois, como já mencionado, estava indo para o Rio de Janeiro quinzenalmente, porque os trabalhos do Grupo

Vocal Garganta Profunda e do Vocal Brasileirão tomavam-lhe muito tempo e exigiam bastante dedicação. Assim, Marcos Leite propôs à instituição que ele ficaria como um orientador musical do coro, tendo me indicado, como seu aluno, para ser o regente do coral do Solar do Rosário.

Nessa trajetória, o coral do Solar do Rosário recebeu, em 2002, o convite do diretor do Conservatório de MPB para seguir como um grupo artístico amador daquela instituição. No mesmo ano, passou a se chamar Grupo Vocal Gogó à Brasileira, que, desde então, trabalha com montagem de espetáculos temáticos sobre a história da MPB, com arranjos escritos por mim e por Marcos Leite.

Em 2010, o Gogó à Brasileira deu início a um grande trabalho de pesquisa acerca dos movimentos musicais brasileiros, de forma cronológica, resultando numa série de espetáculos intitulado *Brasil Musical*. A Figura 10 apresenta todos os cartazes das dez edições desse projeto.

Figura 10 – Cartazes das edições do Projeto Brasil Musical (2010-2019)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

As edições do projeto se desdobraram em várias sessões, que foram assistidas por mais de 20.000 pessoas, entre 2010 e 2019, conforme descrito: 1) *Brasil Musical I – As aculturações que deram origem à Música Popular Brasileira*; 2) *Brasil Musical II – A Era do Rádio (1930 – 1945)*; 3) *Brasil Musical III – A Bossa ainda é nova*; 4) *Brasil Musical IV – Os brotos comandam a Jovem Guarda*; 5) *Brasil Musical V – Da Tropicália ao Rock do anos 70*; 6) *Brasil Musical VI – Prepare seu coração – As canções dos festivais*; 7) *Brasil Musical VII – Eu não sou cachorro não – A música considerada Brega*; 8) *Brasil Musical VIII – Pro dia nascer feliz*

– *A música brasileira dos anos 80*; 9) *Brasil Musical IX – Mix à brasileira – A salada musical dos anos 90*; e 10) *Brasil Musical X – Geração 21 – A MPB do novo Século*.

Ao longo de uma década, foram cantados mais de 200 arranjos vocais nas edições do referido empreendimento, muitos deles escritos por mim e Marcos Leite. É, portanto, sobre esse repertório interpretado que nossa investigação se concentra. No capítulo seguinte, nos debruçaremos sobre a análise de oito arranjos selecionados, produzidos por Marcos Leite, para mostrar diferentes aspectos da sua escrita coral.

Nesses 24 anos de história do Grupo Vocal Gogó à Brasileira foram muitos os cantores que participaram do grupo. Da formação inicial, todavia, apenas um cantor está até hoje e participou das gravações deste trabalho de pesquisa. Atualmente, o grupo é formado por 28 cantores amadores, profissionais de áreas distintas, entre 24 e 70 anos, e boa parte deles têm leitura musical.

2. ANÁLISE DE OITO ARRANJOS CORAIS DE MARCOS LEITE

Este capítulo é reservado aos comentários analíticos sobre uma seleção de oito arranjos de Marcos Leite que foram interpretados pelo Grupo Vocal Gogó à Brasileira, no projeto *Brasil Musical*, dividido em dez espetáculos, entre 2010 e 2019. A nossa abordagem engloba aspectos históricos e estruturais, incluindo forma, ritmo e harmonia, dentre outros itens. As obras selecionadas são as seguintes: *Três Cantos Nativos* (Índios Kraó), *Pra Machucar meu coração* (Ary Barroso), *Copacabana* (Carlos Alberto Ferreira Braga – Braguinha – Alberto Ribeiro), *Primavera* (Carlos Lira – Vinicius de Moraes), *Alguém Cantando* (Caetano Veloso) e *Lata D'água* (Luiz Antônio e Jota Júnior). No processo de seleção, incluímos obras com diferentes níveis de dificuldade e que foram representativas nas produções do projeto *Brasil Musical*.

É importante destacar que *Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos) e *Rosa* (Pixinguinha e Otávio de Souza) são arranjos representativos do trabalho de Marcos Leite juntamente com o Vocal Brasileirão, grupo do qual fiz parte como cantor e regente assistente. Por questões técnicas, eles não foram incorporados ao meu projeto de pesquisa. Todavia, considerando a relevância de tais obras e os registros históricos disponíveis e ainda pouco conhecidos, resolvi inseri-los como forma de ampliar o conhecimento sobre o Vocal Brasileirão e, conseqüentemente, Marcos Leite.

As ponderações sobre os dois arranjos estão baseadas na observação da partitura e nas minhas memórias, construídas ao longo de vários ensaios realizados com Marcos Leite no processo de preparação dos espetáculos do Grupo Vocal Brasileirão, experiência que foi fundamental para definir o meu perfil como regente e, mais importante ainda, estabelecer a trajetória da presente investigação.

Os encontros do conjunto aconteciam no Conservatório de MPB, duas vezes por semana, cada um com 180 minutos de duração. O grupo era composto por Andrea Oliveira, Adriana Fabro e Renildes Chiquito (sopranos); Anna Toledo (mezzo-soprano); Ana Cascardo (mezzo-contralto), Rogério Holtz e Ariadne Oliveira (contraltos); Andrey de Oliveira e Kennedy Telles (primeiros tenores), Reginaldo Nascimento (segundo tenor); Márcio Mattana (barítono); Anderson Nascimento (baixo). Acompanhavam o grupo Fábio Cardoso (piano) e Marcelo Gomes (percussão). Havia também a direção cênica de Márcio Mattana.

Os ensaios aconteciam em conjunto e, dependendo da necessidade e do grau de dificuldade do arranjo, os cantores eram separados por naipes. Marcos Leite ficava com o soprano, *mezzo* e contralto. Tenor, barítono e baixo estudavam suas partes vocais em outra sala. Ao fim do ensaio, todos se reuniam para leitura final e o trabalho de interpretação (Figura 11).

Figura 11 – Grupo Vocal Brasileirão com Marcos Leite ao centro (2001)



Fonte: Acervo particular do pesquisador.

2.1. Vassourinhas

O frevo *Vassourinhas*, de Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos, foi escrito para o Clube Vassourinhas, no final do século XIX, tornando-se a música-símbolo do carnaval pernambucano (MENDES, 2021). Mathias Theodoro da Rocha nasceu em 1864, sabe-se, pelo depoimento assinado por Nô Pavão e testemunhado por Jasson da Silveira Barros, Valdomiro Gomes da Silva e Lindolfo Edwige de Souza, em 1977, que ele participou da fundação do referido clube, juntamente com outras pessoas, inclusive o seu irmão, Cabeça de Pau. Segundo a mesma fonte, Mathias seria autor de outra música para *Vassourinhas*, mas não recorda o nome (FREVO, 2022). Sobre Joana Batista Ramos, nasceu em 1878, no estado de Pernambuco, provavelmente filha de negros escravizados. Ela vendeu os direitos autorais da obra ao Clube Vassourinhas, em 1910, por três mil réis. Teve dois filhos, Júlio e Albertina, com Amaro Vieira Ramos, e morreu em 1952, aos 74 anos (MESQUITA, 2019).

Ainda segundo o historiador Evandro Rabelo, em texto postado no site da Fundação Joaquim Nabuco, a peça foi composta no dia 6 de janeiro de 1909, no bairro de Beberibe, em um mocambo que ficava em frente à estação do Porto da Madeira (BARBOSA, 2013). A primeira gravação de *Vassourinhas* foi realizada em 1956, pelo selo Mocambo, com as

variações do músico Félix Linz de Albuquerque – o Felinho. Já aquela produzida nos anos 40, pelo radialista carioca Almirante, omite o nome dos autores deste frevo.

Em termos formais, esse arranjo pode ser considerado como um tema com variações. Inicialmente, há uma introdução, em seguida o tema é exposto, e a ele se sucedem diversas variações obtidas por meio de diferentes tratamentos do material inicial. O trecho A (c. 1-10), descrito pelo arranjador como “solene”, antecede a primeira exposição do tema. Nos quatro primeiros compassos, as vozes caminham em blocos de semínimas e mínimas, surgindo, nos compassos seguintes, figurações rítmicas diferentes para tenor e baixo (essencialmente em colcheias) e soprano e contralto (essencialmente em quiálteras). A introdução acaba com as notas Mi e Ré, em uníssono ou oitavas entre os naipes (Figura 12)³.

Figura 12 – Vassourinhas, c. 1-7.

Fonte: Leite (1998).

No compasso 11, tem início o trecho B, a primeira exposição do tema como um frevo. Aqui já pode ser claramente notado o diálogo entre os naipes. As partes da melodia original são apresentadas alternadamente como perguntas, por um bloco de vozes, e respostas, por outro, e, em seguida, como um *tutti* em que esses dois blocos são somados. A partir do compasso 28, já na metade da primeira casa, após a utilização da expressão “uh!”, que não tem altura definida e é o único fonema definido em toda a peça, é apresentada a segunda parte do tema original, que é curta e praticamente em uníssono e oitavas. Apenas o tempo inicial do compasso 30 é realçado pelo *divisi*.

Depois disso, há um ritornelo e a parte inicial é repetida uma vez, antes de seguir para a segunda casa, agora no trecho C, local no qual termina a repetição, já variada. A eliminação das

³ Ao longo da dissertação, só apresentaremos fragmentos dos arranjos, tanto no formato manuscrito quanto na versão editada, uma vez que não temos permissão para publicar as partituras integralmente.

ligaduras dos compassos 18, 19 e 25, a substituição da primeira colcheia do compasso 19 por uma pausa, bem como as indicações de acentuação e dinâmica, acrescentadas à mão, foram orientações do próprio maestro, na partitura original, manuscrita, conforme podemos observar na Figura 13.

Figura 13 – Vassourinhas, manuscrito, c. 12-19.



Fonte: Acervo do pesquisador.

No trecho C tem início uma variação do tema. Entre os compassos 39 e 45, identificamos uma frase constituída por segundas em semicolcheias, que transita entre os naipes, culminado no *tutti* do compasso 46. Para constituir uma espécie de emenda, na passagem da frase entre um naipe e outro, Marcos Leite conclui a passagem, inicialmente em semicolcheias, com uma nota de duração um pouco mais longa e uma terça acima. No decorrer destes compassos, cada naipe executa figurações rítmicas que ajudam a configurar a harmonia, quando não estão executando a frase principal em semicolcheias. A variação é concluída com um coral menos movimentado ritmicamente nos compassos 47 a 55, sendo conferida ênfase ao acorde Ab^7 , substituto do quinto grau, antes de sua resolução em G^{add9} (Figura 14).

Figura 14 – Vassourinhas, c. 47-55.

A musical score for the piece 'Vassourinhas' from measures 47 to 55. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *fp*, and *f*. Chord symbols are written above the staves: D°, A7/C#, Cm6/9, G6/D, C#°, D7, Ab7, and G(add9). The music features a mix of single notes and chords, with some notes tied across measures.

Fonte: Leite (1998).

No trecho D (c. 55-82), temos novamente a alternância entre blocos de instrumentos, isto é, um *divisi* de contraltos que dialoga com os demais naipes do grupo. Também essa parte se encerra com um *tutti*. Na partitura manuscrita, na parte dos contraltos, o arranjador anota “vibrato lento (Hawai)” e indica *glissandi*, com flechas entre os grupos de semínimas dos compassos 61 a 63, 74 e 75, sugerindo a busca de uma sonoridade instrumental de “guitarra havaiana”. Observamos, ainda, outro recurso utilizado por Marcos Leite, que omite a última nota da melodia do compasso 70, evitando a conclusão da cadência proposta (Figura 15).

Figura 15 – Vassourinhas, c. 55-66.

A handwritten musical score for the piece 'Vassourinhas' from measures 55 to 66. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f*. A handwritten annotation "VIBRATO LENTO (HAWAII)" is written above the second staff, with wavy lines indicating vibrato. The music features a mix of single notes and chords, with some notes tied across measures.



Fonte: Acervo do pesquisador.

No trecho E (c. 82-96), temos apenas duas vozes dobradas, “contraponteadas num galopinho”, como um tema e sua variação (Figura 16).

Figura 16 – Vassourinhas, c. 82-96.



Fonte: Acervo do pesquisador.

O ritmo sobre o qual essas duas partes são escritas é característico de um pandeiro de frevo. Segundo Mendes (2017), o pandeiro é um instrumento de pele e possui platinelas, também chamadas de “fichas” não usando baquetas e sim as mãos para tocar. Podendo obter dois sons distintos, um som da “pele” e outro das “fichas”. A “levada” básica de Frevo está representada na Figura 17.

Figura 17 – Figura rítmica do frevo interpretado pelo Pandeiro.



Fonte: Mendes (2017).

Na seção F (c. 97-108), há uma variação modulante. O tema aparece em diferentes momentos como um bloco, tanto nas vozes agudas quanto nas graves ou ainda apenas como uma linha de tenores. Partindo do tom de Sol, no modo maior, no compasso 97 o arranjo ameaça estabelecer como tom de chegada Bb, Ab e Eb, mas apenas se estabelece, no compasso 108, em um acorde dominante F⁷/C. Esse acorde será resolvido no novo tom, Bb maior (Figura 18).

Figura 18 – Vassourinhas, c. 97-108.



101 F/A A^b B[°] E^b/B^b A[°] A[°] B^b/D

107 C[#]° F7/C

Fonte: Leite (1998).

A seção G (c. 109-127) começa com a indicação “mudando o clima, como uma banda”, numa referência ao caráter instrumental da proposta. A utilização de valores rítmicos curtos, nos primeiros compassos, e a distribuição das funções instrumentais pelas vozes, de modo similar aos naipes de uma banda, ajudam a evocar a sonoridade desejada: vozes agudas cantam a melodia, vozes médias realizam um acompanhamento em bloco, enquanto as vozes graves realizam o baixo. No compasso 117, a “banda” se torna ritmicamente menos movimentada e reapresenta a melodia exposta a partir do compasso 47. Finalmente, no compasso 124, todas as vozes retomam a segunda parte do tema original, estando, assim como no segmento iniciado no compasso 28, em oitavas e uníssono, com exceção do primeiro acorde do compasso 126 (Figura 19).

Figura 19 – Vassourinhas, c. 124-127.

Musical score for measures 124-127 of 'Vassourinhas'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The first measure is marked with '124' and 'B^b'. The second measure is marked with 'F7/4(9)'. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the passage.

Fonte: Leite (1998).

O trecho H (c. 128-140) reapresenta a primeira exposição do tema (c. 11-23) uma terça acima. O trecho I é onde se inicia a Coda, no compasso 140, com um coral homofônico, essencialmente em mínimas, retomando a levada de frevo no compasso 148. A conclusão se dá na fermata, no compasso 151, notadamente no trecho em que há redução do andamento, em B⁷M e sua resolução em B^{b7}M (Figura 20).

Figura 20 – Vassourinhas, c. 140-154.

Musical score for measures 140-154 of 'Vassourinhas'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The first measure is marked with '140' and 'Cm'. Above the first staff, there is a box labeled 'I' and a series of chords: E^b6, E^b6:9/G, E^bm(add9), B^b(add9)/F, D^b(add9)/D, and C[#]. The music consists of a homophonic texture with chords and single notes, primarily in the bass clef staves. There are various articulation marks such as accents and slurs throughout the passage.

Fonte: Leite (1998).

O arranjo de *Vassourinhas* foi produzido por Marcos Leite na cidade do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1992, segundo assinatura contida na partitura original. Foi escrito para sete vozes (S-Mz-A-T₁-T₂-Br-B), para o grupo Garganta Profunda. As tessituras são as seguintes⁴: Soprano, Si₂ — Lá₄; Contralto, Lá₂ — Sol₄; Tenor, Dó₂ — Sol₃; e Baixo, Fá₁ — Mi₃ (Figura 21).

Figura 21 – Tessitura do arranjo vocal *Vassourinhas*

Fonte: Elaboração do autor

Essa organização vocal está associada, como já mencionado, à banda de frevo, ou seja, as vozes de primeiro e segundo tenor, barítono e baixo seriam os metais, por terem mais harmônicos e mais volume, e as vozes de soprano, mezzo e contralto, as madeiras.

⁴ Dó central = Dó₃.

As melodias não apresentam letras nem indicações dos fonemas que deverão ser usados. Esse tipo de abertura para o intérprete é um dos traços da escrita de Marcos Leite e que a escolha dos fonemas fica à cargo do diretor musical, conforme o Maestro comenta:

Quando trabalhamos uma partitura sem indicação de texto, como se fosse música instrumental, temos dois caminhos a escolher: criar um planejamento tímbrico, definindo passo a passo a sonoridade da partitura, ou simplesmente deixar livre para que o cantor experimente à vontade possibilidades de emissão. Enquanto o resultado da primeira opção é natural e lógico, muitas vezes a segunda opção nos surpreende com um timbre resultante agradável criado pelo talento do cantor. (LEITE, 2001, introdução).

Ao longo de meu convívio com o maestro, em várias ocasiões ouvi suas ideias a respeito do papel colaborativo do intérprete. Para ele, era preciso deixar sempre espaço para a cooperação, para a interação entre o arranjador, o regente e os cantores. No caso específico de *Vassourinhas*:

A não indicação de sonoridades-fonemas para cada nota existe exatamente para permitir a liberdade de cada um em descobrir o seu som, único e inimitável. É importante que se compreenda o fraseado, o sentido melódico de cada voz, que não precisa ser necessariamente cantado com sílabas escolhidas através de um planejamento tímbrico do arranjador. Aproveite esta liberdade para experimentar sonoridades nem sempre consideradas 'nobres' pelo ensino tradicional do canto. Não há, a princípio, nenhum impedimento técnico para se procurar novas sonoridades, muitas vezes mais afinadas com o conteúdo da música em questão. É muito comum a confusão entre técnica e estética, aonde o professor ensina, além da questão do funcionamento do aparelho fonador, o seu gosto pessoal para o aluno. Amplie os seus horizontes como intérprete. (LEITE, 1997, p. 8).

Esse caráter experimentalista está em sintonia com a prática de muitos grupos norte-americanos que se dedicam à interpretação de repertório popular ou jazzístico. Nesse sentido, (LEITE, 2001) acrescenta:

Podemos nos lembrar de alguns grupos vocais que marcaram seu som por uma maneira própria de vocalizar, como os Swingle Singers com o “uá-ba-da-ba-dá” e alguns grupos brasileiros com “ba-da-uê-ra” ou “an-da-ri-ê”. É interessante que outras possibilidades sejam criadas e testadas, em função da habilidade de cada um. O importante é que se procure a clareza de emissão (LEITE, 2001, introdução).

Nessa direção, observamos que o arranjo possui elementos que não são habituais de sua escrita, porque ele exige muito de cada cantor, demanda extremos. Dificilmente encontraremos em outra partitura escrita por ele esse tipo de escrita, pois a proposta, nesse caso, foi elaborada para um momento específico do Garganta Profunda, quando o grupo possuía um baixo com

notável extensão para o grave e uma soprano com facilidade em uma região sobreaguda, e que tinha por objetivo buscar um certo virtuosismo.

Esse é um arranjo complexo, “pois apresenta nível de dificuldade avançada” (LEITE, 1997, p. 8). Como ele já tem muitos eventos musicais, é recomendável não acrescentar outros elementos à sua performance. Em nossa pesquisa, não identificamos, até o momento, nenhum registro de execução dessa obra acompanhada de movimentação cênica ou com o uso de adereços e figurinos.

Quanto às cifras e indicações de andamento, presentes na edição da Irmãos Vitale, Marcos Leite explica que a cifragem tem função de acompanhamento mesmo, nem sempre espelhando todas as dissonâncias contidas nos acordes da partitura. É importante ressaltar que esses arranjos funcionam perfeitamente sem acompanhamento, mas podem eventualmente receber a visita de quaisquer instrumentos, inclusive de percussão. Quanto aos andamentos desse arranjo e dos demais, Leite (1997) diz que são sugestões:

Os andamentos escritos são sugestões. Podem ser entendidos como pontos de partida. Cada grupo tem um tempo. O andamento de um maestro mais calmo é diferente de outro maestro mais ansioso. O importante é um resultado orgânico. (LEITE, 1997, p. 8)

A Figura 22 é um *QR Code* com a gravação feita pelo Vocal Brasileiro, sob direção do Maestro Marcos Leite, em uma das suas últimas apresentações com o grupo, no Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba-PR, em 2001. Também disponível no canal *YouTube*, através do *link* <https://shorturl.at/tb11h>

Figura 22 – Vassourinhas, com o Vocal Brasileiro, sob a direção de Marcos Leite (2001)



Fonte: Elaboração do autor.

2.2. Rosa

Um dos maiores sucessos de Pixinguinha, a valsa *Rosa*, segundo o autor, foi escrita em 1917 e foi chamada originalmente de *Evocação* (SEVERIANO & MELLO, 1997). A primeira gravação é do próprio Pixinguinha, em solo de flauta, lançada em 1917. A música se tornaria um sucesso nacional a partir da gravação de Orlando Silva, em 1937. Com arranjo de Radamés Gnattali para piano, flauta, dois clarinetes, baixo, violão, cavaquinho e bateria, tendo o próprio Pixinguinha na flauta, a música foi gravada no mesmo dia que *Carinhoso*, que também integrou o mesmo álbum (SALLES, 2017).

Sobre a letra da valsa, até hoje pairam dúvidas. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Pixinguinha afirmou que a autoria seria de um mecânico do Méier, de nome Octávio de Souza, falecido muito jovem e que teria feito o texto em homenagem à irmã de um certo Moacir dos Telégrafos, cantor do bairro. Para diversos pesquisadores, entretanto, existe a suspeita de que a letra, por seu estilo rebuscado e parnasiano, seria de Cândido das Neves, parceiro de Pixinguinha em *Página de dor* e outras músicas.⁵ Polêmicas à parte, a música foi editada pela Mangione, em 1937, tendo Pixinguinha como único autor (SALLES, 2017).

Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha, nascido no Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1897, e falecido na mesma cidade, em 12 de fevereiro de 1973, foi um maestro, flautista, saxofonista, compositor e arranjador brasileiro (ALBIN, 2006). Pixinguinha era filho do músico Alfredo da Rocha Vianna, funcionário dos Correios, flautista e que possuía uma grande coleção de partituras de choros antigos. Aprendeu música em casa, fazendo parte de uma família com vários irmãos músicos, entre eles o China (Otávio Vianna). Foi ele quem ajudou Pixinguinha a conseguir seu primeiro emprego nos cabarés da Lapa e posteriormente na orquestra da sala de projeção do Cine Rio Branco, no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, continuou atuando em salas de cinema, ranchos carnavalescos, casas noturnas e no teatro de revista.

Pixinguinha integrou o famoso grupo Caxangá, com Donga e João Pernambuco, que serviu de base para a formação do conjunto Oito Batutas, muito ativo a partir de 1919. Na década de 1930, foi contratado como arranjador pela gravadora RCA Victor, criando arranjos imortalizados na voz de cantores como Francisco Alves, Mário Reis e Carmen Miranda.

⁵ O nome do autor da letra não é apresentado no arranjo e as informações sobre a vida de Octávio de Souza não foram encontradas.

Posteriormente, foi substituído na função por Radamés Gnattali. Na década de 1940, passou a integrar o regional de Benedito Lacerda, tocando o saxofone tenor. Em 17 de fevereiro de 1973, foi à Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema no Rio de Janeiro, para batizar o filho de um amigo. Na igreja teve um infarto, que foi fatal. (MARCONDES, 2003).

A forma da canção é binária. A introdução (c. 1-11) é um jogo de pergunta e resposta entre o soprano, que está com a melodia, e o tenor e o baixo, que iniciam em *uníssonos* e concluem com um acorde de dominante (Figura 23). Esse acorde foi substituído por um Sub V, isto é, Db^7 (GUEST, 2006), quando se compara com o acorde contido na partitura da melodia original, transcrita por Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (CHEDIAK, 2009).

Figura 23 – Rosa, c. 1-11.

Musical score for "Rosa" (measures 1-11). The score is in 3/4 time with a tempo of 100. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baritone (Br). The melody is primarily in the soprano part, with "La ra la" in measures 1-3 and "Ah!" in measures 4-11. The accompaniment consists of chords in the right hand and bass lines in the left hand. Chords include F/A, Fm6/A^b, C/E, A7/C[#], Dm7, C/E, F6, G7(13), C, C7, C/G, Dm7, D7, and C69/G. The score includes first and second endings and concludes with lyrics in Portuguese.

Fonte: Leite (1998).

Da anacruse do compasso 11 até o compasso 21, que corresponde ao primeiro e terceiro versos, a apresentação do tema é feita em uníssono por sopranos e contraltos. Neste mesmo trecho, tenor e barítono fazem um acompanhamento homofônico e na sequência se dividem em contracantos polifônicos, até o compasso 26 (Figura 24).

Figura 24 – Rosa, c. 12-16.

11 D⁷ C⁶/G G⁷(13)

Tu és - dão di - vi - na e gra - ci - o - sa es - tá - tua ma - jes - to - sa do a - oh!
se ou - so con - fes - sar que eu hei de sem - pre a - mar - te, oh!

Fonte: Leite (1998).

Da metade do compasso 22 até o 26, a melodia permanece com o soprano e o contralto abre uma segunda linha melódica com a letra da canção, cantando o quarto verso. Do compasso 27 ao 43, quinto e oitavo versos, as demais vozes acompanham o soprano (Figura 25).

Figura 25 – Rosa, c. 27-34.

25 G⁹ G⁷(^{b5}) C⁶ C⁶

ri - da pe - lo bei - ja - flor Se Deus me fo - ra tão cie -
zir - te um di - a ao pé do al - tar Ju - rar aos pés do O - ni - po -

30 G7 C9 C7 F C7 C7(13)

men-te_a - qui nes-se_ambi - en - te de luz for-ma - da mu - ma te - la des-lum-brante_e
 ten-te_em pre-ce co-mo - ven - te de dor e re - ce - ber a_un- ção de tu - a gra - ti -

men-te_a - qui nes-se_ambi - en - te de luz for-ma - da mu - ma te - la des-lum-brante_e
 ten-te_em pre-ce co-mo - ven - te de dor e re - ce - ber a_un- ção de tu - a gra - ti -

men-te_a - qui nes-se_ambi - en - te Ah! for-ma - da mu - ma te - la des-lum-brante_e
 ten-te_em pre-ce co-mo - ven - te de dor e re - ce - ber a_un- ção de tu - a gra - ti -

men-te_a - qui nes-se_ambi - en - te de ô for-ma - da mu - ma te - la des-lum-brante_e
 ten-te_em pre-ce co-mo - ven - te de dor e re - ce - ber a_un- ção de tu - a gra - ti -

Fonte: Leite (1998).

A seção B tem início no compasso 43 e engloba vários versos, que são interpretados por diferentes vozes que atuam como solistas (Figura 26).

Figura 26 – Rosa, c. 43-49.

40 Dm/A G7 C To Coda E7(9) Am

ga - do e cru - ci - fi - ca - do so-bre_a ró - sea cruz do ar - fan - te pei - to teu
 bei - jos hei de te_en-vol- ver a - té meu pa - de - cer, de to - do_o fe - ne - teu

do ar - fan - te pei - to teu
 de to - do_o fe - ne - Ah! —

do ar - fan - te pei - to teu
 de to - do_o fe - ne - Ah! —

do ar - fan - te pei - to teu
 de to - do_o fe - ne - teu Tu és —

45

Dm7 E7 E7(9)

Ah! Ah! Ah!

Ah! Ah! Ah!

a for-ma i - de - al es - tá - tua ma - gis - tral, oh al - ma pe - re - nal do meu pri - mei - ro_a-

Fonte: Leite (1998).

O acompanhamento do retorno da parte A é o mesmo apresentado anteriormente, entre os versos 1 ao 8. A coda é feita por contracantos, que usam fragmentos melódicos apresentados na introdução. A *codeta*, que aparece nos compassos 83 até 85, traz a cadência final em estrutura homofônica (Figura 27).

Figura 27 – Rosa, c. 77-82 e 83-85.

Coda

77

C7(9) F6/A Fm6/A^b

-cer La ra la ...

-cer Ah!

-cer Ah! Ah!

-cer Ah! Ah!

80 C/E A7/C# Dm7 C/E F6 G7(13) D/C Dm7(65)/C C

La ra la ... Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Fonte: Leite (1998).

Marcos Leite comenta que este arranjo também foi escrito para o Vocal Brasileiro, classificando-o como de dificuldade avançada (LEITE, 1998). Escrito para quatro vozes mistas, tem as seguintes extensões vocais: Soprano, Si₂ – Fá₄; Contralto, Lá₂ – Dó₄; Tenor, Dó₂# – Fá₃; Baixo, Fá₁ – Mi₃ (Figura 28).

Figura 28 – Tessitura do arranjo vocal *Rosa*

Tessitura: Soprano (Si₂ - Fá₄)

Tessitura: Contralto (Lá₂ - Dó₄)

Tessitura: Tenor (Dó₂# - Fá₃)

Tessitura: Baixo (Fá₁ - Mi₃)

Fonte: Elaboração do autor

A Figura 29 é um QR Code com a gravação de *Rosa*, feita pelo Vocal Brasileiro, sob direção do Maestro Marcos Leite, em uma das suas últimas apresentações com o grupo, no

Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba-PR, em 2001. Também disponível no canal *YouTube*, através do link <https://shorturl.at/aApNi>

Figura 29 – Rosa, Vocal Brasileiro sob direção de Marcos Leite (2001)



Fonte: Elaboração do autor

2.3. Pra Machucar Meu Coração

Segundo Moraes (1979), *Pra machucar meu coração* foi escrita em 1943, por Ary Barroso, que nasceu em Ubá, no estado de Minas Gerais, em 7 de novembro de 1903, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 9 de fevereiro de 1964. Ary Barroso ficou famoso por seus sambas, sendo conhecido como autor de *Aquarela do Brasil*, considerada uma expressão dos chamados samba-exaltação, foi também um dos únicos brasileiros indicado ao *Oscar*, na categoria melhor canção original, com a música *Rio de Janeiro*, do filme *Brasil* (MORAES, 1979). 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.

A partitura consultada é editada e possui marcas de dinâmica e acentos expressivos, indicando também o andamento (semínima = 150). Marcos Leite classifica este arranjo como de nível intermediário (LEITE, 1997). É interessante destacar que, na gravação do CD *Deep Rio*, que pude acompanhar *in loco*, em 1998, nos estúdios da Rádio MEC, a canção foi gravada com percussão de samba e baixo elétrico, que não estão escritos na partitura publicada pela editora Irmãos Vitale.

Embora a forma do arranjo acompanhe a estruturação estrófica da canção, Marcos Leite empresta um caráter instrumental às vozes, criando uma introdução, *codeta* e *coda final* a partir de variações de fragmentos motivicos da canção. Na primeira parte da introdução (c. 1-14), soprano e contralto caminham em movimento paralelo, assim como o tenor e o baixo. (Figura 30).

Figura 30 – Pra machucar meu coração, c. 1-14.

PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO

Ary Barroso
Arr. de Marcos Leite

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-5) shows the vocal introduction with parallel motion. The second system (measures 6-10) continues the vocal lines with piano accompaniment. The third system (measures 11-14) concludes the introduction with piano accompaniment. Chord symbols are provided below the piano part: G7(13), G7(9), C6, Cm6, F7(9), F#7, G6, Bm9, E7(13), Am7, and Ab7(9). Dynamics markings include sf and f.

Fonte: Leite (1998).

Nota-se que há uma conversa entre as vozes. Na partitura não consta o texto ou a silabação escolhida para ser cantada nesta seção, na parte B, para as vozes que acompanham a melodia principal, e na *codeta*, que prepara o retorno à introdução. Leite explica sobre a escolha fonética de acompanhamento da seguinte forma:

A não indicação de sonoridades/fonemas para cada nota existe exatamente para permitir a liberdade de cada um em descobrir o seu som, único e inimitável. É importante que se compreenda o fraseado, o sentido melódico de cada voz, que não precisa ser necessariamente cantado com sílabas escolhidas através de um planejamento tímbrico do arranjador. Aproveite esta liberdade para experimentar sonoridades nem sempre consideradas ‘nobres’ pelo ensino tradicional do canto. Não há, a princípio, nenhum impedimento técnico para se procurar novas sonoridades, muitas vezes mais afinadas com o conteúdo da música em questão. É muito comum a confusão entre técnica e estética, aonde o professor ensina, além da questão do funcionamento do aparelho fonador, o seu gosto pessoal para o aluno. Amplie os seus horizontes como intérprete. (LEITE, 1998, p. 8).

Entre os compassos 15 e 39, a melodia em uníssono do soprano e do contralto é duplicada, uma oitava abaixo, por tenores e baixos (Figura 31). Observamos que, de modo geral neste arranjo, Marcos Leite utiliza a estrutura da melodia acompanhada, sendo a condução harmônica realizada pelo piano.

Figura 31 – Pra machucar meu coração, c. 15-19.

The image shows a musical score for the song 'Pra machucar meu coração' (measures 15-19). The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Tá fa-zen-do um a - no_e mei - o, a - mor, Que_o nos - so lar'. The piano accompaniment includes chords G6, G7(9), Am7, and D7(13).

Fonte: Leite (1998).

Nesta seção, notamos uma simplificação na escrita coral que reduz 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, entre os compassos 32 e 39, com *ritornelo* (Figura 32).

Figura 32 – Pra machucar meu coração, c. 30-39.

The image displays a musical score for the piece 'Pra machucar meu coração', covering measures 30 to 39. The score is presented in two systems. The first system (measures 30-34) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'fi - cou' and 'Fi-co - (o) - ou'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The second system (measures 35-39) continues the vocal line with the lyrics 'Pra ma - chu - car meu co - ra - çã - (ão)'. The piano accompaniment includes a *ff* dynamic marking and a *ritornelo* section. The score is written in G major and 4/4 time.

Fonte: Leite (1998).

A melodia, acompanhada por acordes com notas longas (c. 40-56), é apresentada de forma alternada entre os naipes, primeiramente no contralto, depois no baixo e soprano, finalizando com o tenor (Figura 33). Algumas partes vocais ligam as frases em movimentos

paralelos, na maioria das vezes em intervalos de terça. Esses elementos advêm do motivo principal da melodia e não têm texto definido.

Figura 33 – Pra machucar meu coração, c. 40-43.

The image shows a musical score for the song 'Pra machucar meu coração' from measures 40 to 43. It features four staves: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B) vocal parts, and a piano accompaniment. The vocal parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: 'Quem sa-be não foi bem me-lhor as-sim'. The piano accompaniment includes chords: Am⁷, D⁷(13), and G⁶9. The score is in 2/4 time and G major.

Fonte: Leite (1998).

Uma ponte vocal, com 16 compassos é criada ao final desta seção, preparando o retorno ao início do arranjo. Nesse contexto, o arranjador emprega uma sequência por graus conjuntos e cria tensão agógica, pois, muito embora escrita em 2/4, a forma como os acentos estão dispostos indica uma constante modulação métrica (Figura 34).

Figura 34 – Pra machucar meu coração, c. 56-63.

The image shows a musical score for the song 'Pra machucar meu coração' from measures 56 to 63. It features two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a fermata ('fer. _____') and then continues with a melodic line. The piano accompaniment includes chords: D⁷, G⁶/D, and D⁷4(9). The score is in 2/4 time and G major.

The image shows a piano accompaniment score for the song 'Pra machucar meu coração'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The second system has a piano line (treble clef) and a piano line (bass clef). The piano line in the second system features chords labeled D7(9), D7(9), and G6. The music is in a 4/4 time signature and features a consistent harmonic pattern with parallel motion and close intervals.

Fonte: Leite (1998).

A coda mantém-se 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 frequentemente encontrada no jazz, isto é, em uníssono e finalizando com o piano solo (Figura 35).

Figura 35 – Pra machucar meu coração, c. 65-68.

The image shows a musical score for the song 'Pra machucar meu coração'. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Pra ma - chu - car meu co - ra - ção. Ô, ô'. The piano accompaniment is in a 4/4 time signature and features a consistent harmonic pattern with parallel motion and close intervals. The piano line in the second system features chords labeled G6. The music is in a 4/4 time signature and features a consistent harmonic pattern with parallel motion and close intervals.

Fonte: Leite (1998).

Este arranjo foi elaborado por Marcos Leite para os espetáculos do Grupo Vocal Garganta Profunda, em 1995, para quatro vozes mistas com acompanhamento de piano. As extensões vocais são as seguintes: Soprano, Lá₂ – Mi₄; Contralto, Lá₂ – Mi₄; Tenor, Dó₂ – Fá₃; Baixo, Lá₁ – Mi₃ (Figura 36).

Figura 36 – Tessitura do arranjo vocal Pra machucar meu coração

The image displays a musical score for the song "Pra machucar meu coração". It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). Each part is written on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The Soprano part has a tessitura of Lá2 - Mi4. The Contralto part has a tessitura of Lá2 - Mi4. The Tenor part has a tessitura of D62 - F#3. The Baixo part has a tessitura of Lá1 - Mi3. The score shows a single note for each part, with a dynamic marking of mf and a fermata over the note.

Fonte: Elaboração do autor

A Figura 37 é um *QR Code* com a gravação de *Pra machucar meu coração*. Também disponível no canal *YouTube*, através do link <https://youtu.be/nMHXRnsfKwc>.

Aliás, é necessário observar que todos os registros audiovisuais, a partir desse exemplo, foram produzidos Grupo Vocal Gogó à Brasileira, como parte da minha pesquisa. A gravação ocorreu no dia 13 de fevereiro de 2024, nas dependências da Igreja Bom Pastor, na cidade de Curitiba-PR, com 25 cantores, sendo nove sopranos, seis contraltos, seis tenores e quatro baixos.

Figura 37 – Pra machucar meu coração, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024)



Fonte: Elaboração do autor

2.4. Copacabana

Composto em 1944 por Carlos Alberto Ferreira Braga, vulgo João de Barro ou Braguinha, e Alberto Ribeiro, o samba-canção *Copacabana* foi uma encomenda do norte-

americano Wallace Downey, que queria uma música que identificasse musicalmente um *night-club* de Nova York, cujo nome homenageava a praia carioca. Apesar de o projeto não ter se concretizado, João de Barro resolveu gravá-la em 1946 com o cantor e pianista Dick Farney, que estava no início de sua carreira e até então interpretara apenas músicas norte-americanas.

O arranjo da gravação ficou a cargo de Radamés Gnatalli, sendo considerado um marco na MPB, visto que os críticos da época se surpreenderam pela modernidade da proposta, que agradou os novos e desagradou os conservadores. *Copacabana* foi recordista de vendas, mantendo-se nas paradas de sucesso ao longo de 1946 e 1947 (SEVERIANO & MELLO, 1997).

Braguinha nasceu no Rio de Janeiro, em 1907. Autor de diversas marchas carnavalescas, músicas infantis e sambas, teve uma carreira extensa, emplacando sucessos como *A saudade mata a gente*, *As pastorinhas*, *Chiquita Bacana* e muitos outros. Também foi o responsável pela letra da música *Carinhoso*, de Pixinguinha. Teve como principal parceiro o médico Alberto Ribeiro (MARCONDES, 1998). Alberto Ribeiro (1902-1971) era frequentador do Café Nice, importante ponto cultural que reunia a boemia carioca na década de 1930, onde conheceu diversos compositores populares da época (MARCONDES, 1998).

A peça tem início com uma pequena introdução (c. 1-5), com o baixo, seguido pelo tenor, contralto e soprano, concluindo com uma preparação do acorde da dominante (Figura 38).

Figura 38 – Copacabana, c. 1-5.

The image shows a musical score for the first five measures of the song 'Copacabana'. It is written in 2/4 time. The score includes vocal lines for tenor, contralto, and soprano, and a piano accompaniment. The piano part features chords G7(4), G7(#11), and G7(413). The vocal lines are marked with 'Ah,' and the piano part ends with a 6th degree chord.

Fonte: Leite (1988).

Após a introdução, há uma espécie de recitativo, entre os compassos 5 e 14. A introdução do arranjo vocal não tem síncopes, pois neste trecho não se usa a levada do samba-canção (Figura 39).

Figura 39 – Copacabana, c. 5-12.

5

C(add9)/G

E - xis - tem prai - as tão

E - xis - tem prai - as tão

E - xis - tem prai - as tão

E - xis - tem prai - as tão

7

F7M Fm6 C7M G7 D7(9) G13(b9) C(add9)/G F7M Fm6

lin - das chei - as de luz Ne - nhu - ma tem o en - can - to que tu pos -

lin - das chei - as de luz, Ô, Ne - nhu - ma tem o en - can - to que tu pos -

lin - das chei - as de luz, Ô, Ne - nhu - ma tem o en - can - to que tu pos -

lin - das chei - as de luz, Ô, Ne - nhu - ma tem o en - can - to que tu pos -

Fonte: Leite (1988).

Do compasso 15 ao 22, o baixo canta a melodia, enquanto o restante do coro segue o acompanhamento fazendo uma base harmônica com notas longas em blocos, já com a estrutura rítmica característica do samba-canção, escrita para piano com preparação para o início da parte A, com o arpejo do acorde de $G^{7(b9)}$, no compasso 22 (Figura 40).

A canção, agora em Fá maior é entoada em uníssono por sopranos e contraltos, à medida que tenor e baixo continuam fazendo o acompanhamento (Figura 42).

Figura 42 – Copacabana, c. 42-46.

Fonte: Leite (1988).

Ao fim da seção, entre os compassos 59 e 62, os quatro naipes cantam juntos a última frase com uma preparação para a finalização do arranjo, agora em Sib maior (Figura 43).

Figura 43 – Copacabana, c. 57-61.

Fonte: Leite (1988).

Para finalizar, a partir do compasso 63, há um bloco harmônico dissonante e acompanhado pelo piano em acordes arpejados, até o compasso 70 (Figura 44).

Figura 44 – Copacabana, c. 62-70.

62 F7(9) Bb(add9)/F G7(13)/F Eb7M Ebm6

Ah, E - xis - tem prai - as tão lin - das, chei -

Ah, E - xis - tem prai - as tão lin - das, chei -

Ah, E - xis - tem prai - as tão lin - das, chei -

E - xis - tem prai - as tão lin - das, chei -

68 Ab7 Ebm6 Bb9 rit.

as de luz

COPACABANA
João de Barro e Alberto Ribeiro

Existem praias tão lindas, cheias de luz
Nenhuma tem o encanto que tu possuis
Tuas areias, teu céu tão lindo,
Tuas sereias sempre sorrindo.

Copacabana, princesinha do mar!
Pelos manhãs tu és a vida a cantar
E à tardinha, o sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente.

Copacabana, o mar, eterno cantor,
Ao te beijar ficou perdido de amor
E hoje vive a murmurar:
Só a ti, Copacabana, eu hei de amar!

Este arranjo é dedicado ao querido amigo maestro
Josep Prats, em homenagem ao seu primeiro banho
de mar em Copacabana, no verão de 1998.
Marcos Leite

Fonte: Leite (1988).

O arranjo vocal, elaborado em 1998 e dedicado ao maestro Joseph Prats, tem as seguintes extensões vocais: Soprano, Lá₂ – Ré₄; Contralto, Lá₂ – Ré₄; Tenor, Mi₂ – Sol₃; Baixo, Sol₁ – Mi₃ (Figura 45).

Figura 45 – Tessitura do arranjo vocal *Copacabana*

The image displays a musical score for the song "Copacabana" in 3/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). Each part is represented by a single staff with a treble clef for S, C, and T, and a bass clef for B. The notes are connected by a long horizontal line, indicating the range of the tessitura. The tessitura ranges are: Soprano (Lá2 - Ré4), Contralto (Lá2 - Ré4), Tenor (Mi2 - Sol3), and Baixo (Sol1 - Mi3).

Fonte: Elaboração do autor

A Figura 46 é um QR Code com a gravação de Copacabana. Também disponível no canal *YouTube*, através do link <https://youtu.be/w1JZBnAL2C4>.

Figura 46 – Copacabana, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024)



Fonte: Elaboração do autor

2.5. Primavera

Primavera foi composta em 1963, por Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, para o musical *Pobre Menina Rica*. Apesar de o musical nunca ter se concretizado, sua elaboração resultou num lote de músicas de sucesso, lançadas em disco em 1964, com arranjos de Radamés Gnattali (WEBER, 2013).

Carlos Eduardo Lyra Barbosa nasceu no Rio de Janeiro, em 1936. Iniciou seus estudos musicais com o violão tradicional, mas tinha grande interesse nos acordes modernos do instrumento adaptados ao samba. Junto com Roberto Menescal, Carlos Lyra formou uma academia de violão que se tornou ponto de encontro dos adeptos do início do movimento da Bossa Nova, incluindo nomes como Ronaldo Bôscoli e Nara Leão. Ele compôs várias bossas de sucesso e teve como principais duplas Ronaldo Bôscoli e Vinícius de Moraes. Descontente com os rumos que a Bossa Nova tomava, Lyra foi um dos responsáveis pela consequente repartição ideológica do movimento, que então buscava voltar-se para as raízes brasileiras, mais especificamente o samba de morro (CÁURIO, 1988).

Marcus Vinícius da Cruz de Mello Moraes, nascido em 1913 no Rio de Janeiro, foi poeta e diplomata. Vinícius foi um dos alicerces poéticos da Bossa Nova, tornando-se, conseqüentemente, um militante da canção popular brasileira. Estreou sua carreira musical como compositor em sua peça *Orfeu da Conceição* (1954) e não parou mais, formando dupla com diversos músicos, dentre os quais Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell e Toquinho, com quem passou a excursionar, tornando-se um artista de palco (CÁURIO, 1988).

Frequentemente, Marcos Leite escrevia seus arranjos vocais sem indicar a letra da canção, principalmente quando se tratava de uma canção para solista e com acompanhamento de vozes, como é, por exemplo, o arranjo de *Primavera*, que foi escrito em Ré maior para quatro vozes e solista e com textura predominantemente homofônica. O arranjo é exclusivamente um acompanhamento para a melodia principal da canção, que não consta na partitura de Marcos Leite mas foi executado desta forma pelo Grupo Vocal Gogó à Brasileira, sob instruções do próprio arranjador.

Logo no início (c. 1-8), os naipes cantam de forma polifônica, fonemas livres para sustentação harmônica indicada, finalizando em um acorde de preparação com a dominante A⁷, terminando em um acorde no início da parte A, com um bloco harmônico em *fade out* (Figura 47).

Figura 47 – Primavera, c. 1-8.

D/A B^b7/F Em⁷ E^b7(13) A^b6 A⁷/4(9) A⁷(13)

8 A⁷(13) D(add9)/F[#] F[°] Em⁷ A⁷(13) F[#]m⁷ F[°]

O meu a - mor so - zi - nho — é as - sim co - mo um jar - dim — sem flor

pa ua pa ua

Fonte: Leite (1988).

A parte A₁ (c. 9-24), é executada somente pelo solista com acompanhamento de um instrumento harmônico, não indicado no arranjo. Ao iniciar A₂ (c. 25-40), solista e coro dialogam, ora em uníssono, ora em bloco harmônico (Figura 48).

Figura 48 – Primavera, c. 28-40.

22 E⁷(13) Gm/B^b A⁷(13) A/G D/F[#] F[°] Em⁷ A⁷(13)

sau - da - de é que eu gos - to tan - to de - la que é ca -

29 F[#]m⁷ B^b7/F Em⁷ A⁷(13) Am⁷ D⁷(13)

paz de é - la gos - tar de mim — e a - con - te - ce que eu es - tou mais lon - ge

Ah

Fonte: Leite (1988).

Na seção B (c. 41-56), mantém-se a mesma estrutura. No acompanhamento, em formato de *Backing Vocal*, há indicações do texto e de *glissandi* (Figura 49).

Figura 49 – Primavera, c. 41-46.

Fonte: Leite (1988).

O *intermezzo* (c. 56-64), é cantado pelo coro e serve como preparação para a repetição do tema inicial, agora cantado com outro texto (Figura 50).

Figura 50 – Primavera, c. 56-64.

59 Em⁷ A⁷(13) D(add9)/F[#] F^o Em⁷(9) E^b7

Não
ru lá iá lá iá tchu ru
lá lá lá iá lá lá iá

Fonte: Leite (1988).

O arranjo finaliza com uma variação do tema da introdução (c. 117-125), desta vez com novas dissonâncias (Figura 51).

Figura 51 – Primavera, c. 113-125.

113 F[#]m⁷(65) B⁷/4(9) B⁷(69) E⁷(9)/B Gm⁶/B^b D/A B^b7/F Em⁷

rer e de - pois mor - rer.

120 E^b7(13) A^b6 A⁷/4(9) A⁷(13) A⁷(613) D⁶/A

fp

Fonte: Leite (1988).

As extensões vocais são as seguintes: Solista, Ré₂ – Si₃; Soprano: Lá₂ – Ré₄; Contralto, Lá_{b2} – Dó_{#4}; Tenor, Lá₁ – Fá_{#3}; Baixo, Lá₁ – Dó_{#3} (Figura 52).

Figura 52 – Tessitura do arranjo vocal *Primavera*

The image shows a musical score for the vocal arrangement 'Primavera'. It consists of five staves, each representing a different voice part. The staves are labeled on the left as Solista, S, C, T, and B. Above each staff, the tessitura (vocal range) is indicated: Solista Tenor (Rê2 - Si3), Soprano (Lâ2 - Rê4), Contralto (Lâb2 - Dô#4), Tenor (Lâ1 - Fâ#3), and Baixo (Lâ1 - Dô#3). The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). Each staff shows a single note with a long, upward-sloping line above it, indicating the range of the note.

Fonte: Elaboração do autor

Primavera apresenta certo grau de dificuldade, por conta da complexa harmonia, exigindo que os cantores executem notas de tensão e tenham grande domínio sobre cromatismo. Porque o quarteto vocal foi concebido como um acompanhamento, os cantores usam muitos fonemas e poucos trechos de letra. Apesar disso, a partitura tem várias notas sem qualquer fonema ou letra designada.

A Figura 53 é um QR Code com a gravação de *Primavera*. Também disponível no canal *YouTube*, através do link <https://youtu.be/uejRQeLJdSs>.

Figura 53 – *Primavera*, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024)



Fonte: Elaboração do autor

2.6. Alguém Cantando

Alguém Cantando, de Caetano Veloso, foi gravada por Nicinha, irmã do compositor, e acompanhada ao violão por Caetano no LP *Bicho*, lançado em 1977. Diferentemente de outras canções que compõem o disco, como *Odara*, *Tigresa*, *Leãozinho* e *Um índio*, *Alguém Cantando* ficou como uma das canções de menos sucesso no período do lançamento do álbum (VELOSO, 2022).

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso nasceu na cidade de Santo Amaro, no estado da Bahia, em 7 de agosto de 1942. É compositor, instrumentista, cantor, produtor, arranjador e escritor (VELOSO, 2022). Com uma carreira que ultrapassa várias décadas, Caetano construiu uma obra musical marcada pela releitura e renovação, que é admirada em diversas partes do mundo. Embora desde cedo tivesse aprendido a tocar violão em Salvador, Caetano iniciou seu trabalho profissionalmente apenas em 1965, com o compacto *Cavaleiro/Samba em Paz*, enquanto acompanhava a irmã mais nova, Maria Bethânia, nas apresentações do espetáculo *Opinião*.

Nessa década, conheceu Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé, participou dos festivais de música popular da Rede Record e compôs trilhas de filmes. Em 1967, saiu seu primeiro LP, *Domingo*, com Gal Costa. No ano seguinte, liderou o movimento chamado Tropicalismo, que renovou o cenário musical brasileiro e os modos de se apresentar e criar música no Brasil, através do disco *Tropicália* ou *Panis et Circencis*, ao lado de vários músicos. Em 1969, foi preso pelo regime militar e partiu para o exílio político em Londres, na Inglaterra, voltando ao país no início da década de 1970.

No Brasil, nos programas de coros de diferentes localidades, o arranjo de *Alguém Cantando* tornou-se uma das canções mais frequentes. Esse arranjo foi criado por Marcos Leite para o Cobra Coral, o Coral da Cultura Inglesa, e gravado no LP *Ao(s) Vivo(s)*, lançado em 1981. Posteriormente, ele foi regravado, desta feita com uma interpretação mais *pop*, com velocidade mais intensa e com acompanhamento de teclado eletrônico, executado pela Orquestra de Vozes A Garganta Profunda, em 1986.

O trecho A₁ (c. 1-16), em Mi Dórico, apresenta a melodia de forma fragmentada, no soprano, baixo e contralto, resolvendo, por meio de deslizamento cromático, enfatizando o ponto culminante da sentença (Figura 54).

O trecho A₂ (c. 17-32), é uma repetição do anterior, a diferença é textual. Nessa seção, ocorre a culminância da melodia que está escrita uma terça maior acima, na voz do soprano, com acorde de dominante da dominante com sétima menor e décima terceira.

Por outro lado, na seção B (c. 33-46), em Sol maior o soprano canta a melodia e o acompanhamento é mais homofônico do que na parte A, principalmente entre as vozes de contralto, tenor e baixo (Figura 56).

Figura 56 – Alguém Cantando, c. 33-45.

Fonte: Leite (1998).

Há uma *coda* com ponte para o *ritornelo*, entre os compassos 46 e 49, na primeira vez, e entre os compassos 50 e 5, na segunda (Figura 57).

Figura 57 – Alguém Cantando, c. 46-49.

Fonte: Leite (1998).

O arranjo tem as seguintes extensões vocais: Soprano, Ré₃ – Fá₄; Contralto, Si₂ – Si₃; Tenor, Sol₂ – Sol₃; Baixo, Sol₁ – Ré₃ (Figura 58). Marcos Leite classifica este arranjo com nível intermediário de dificuldade (LEITE, 1997).

Figura 58 – Tessitura do arranjo vocal *Alguém Cantando*

Fonte: Elaboração do autor

A peça tem uma textura polifônica, na qual a melodia principal passeia por quase todos os naipes vocais, exceto o tenor. Marcos Leite utiliza fragmentos de texto em todas as vozes. A utilização destes procedimentos, incluindo os fonemas que fazem parte da letra, a independência das vozes e a melodia distribuída em vários naipes criam uma polifonia musical e literária.

A obra foi pensada para coro *a cappella*. Contudo, o arranjador diz que “nada impede que um grupo coral decida incorporar um piano, violão ou qualquer instrumento harmônico aos

arranjos” (LEITE, 1997, p. 7). Como já citado, Marcos Leite executou o arranjo nos dois formatos, *a cappella* e com acompanhamento de piano eletrônico, em diferentes gravações.

A Figura 59 é um QR Code com a gravação de Alguém Cantando. Também disponível no canal *YouTube*, através do link https://youtu.be/zMG8Eh_vLdI

Figura 59 – Alguém cantando, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024)



Fonte: Elaboração do autor

2.7. Lata D'água

Lata D'água, de Luís Antônio e Jota Júnior, foi sucesso no carnaval de 1952, tendo sido gravado no mesmo ano pela cantora Marlene, com arranjo do maestro Radamés Gnattali (SEVERIANO & MELLO, 1997). A canção também fez parte do filme *Tudo Azul*, dirigido por Moacyr Fenelon, produzido em 1951 e lançado em janeiro do ano seguinte, com a interpretação da cantora Marlene (SOUZA, 2022).

Antônio de Pádua Vieira da Costa (1921-1996), mais conhecido como Luís Antônio, fez sucesso nos carnavais entre 1951 e 1953, com canções como *Sassaricando*, em parceria com Jota Júnior e Oldemar Magalhães, *Lata D'água* e *Sapato de pobre*, ambas em conjunto com Jota Júnior (MARCONDES, 2003).

O letrista Joaquim Antônio Candeias Júnior, conhecido como Jota Júnior (1923-2009), começou, quando criança, a fazer quadrilhas, enveredando posteriormente nas pequenas canções, que versavam sobre fatos cotidianos. Em 1949, teve, pela primeira vez, um samba de sua autoria, *Surpresa*, gravada em disco na voz de Odete Amaral.

Usando linguagem cinematográfica, Luís Antônio e Jota Júnior oferecem um flagrante da vida de uma lavadeira do morro no samba (*Lata d'água na cabeça / lá vai Maria / lá vai*

Maria / sobe o morro e não se cansa / pela mão leva criança / lá vai Maria), contrapondo a dura realidade da favela (*Maria lava roupa lá no alto / lutando pelo pão de cada dia...*) ao sonho de uma vida melhor no asfalto (*que acaba onde o morro principia*). Luís Antônio e Jota Júnior passavam diariamente por um morro, ao pé do qual uma bica d'água servia aos moradores. A inspiração nasceria ao verem a cena que descreveram na composição: uma mulher equilibrando uma lata na cabeça, enquanto levava uma criança (SEVERIANO & MELLO, 1997).

A introdução (c. 1-9) é executada duas vezes. Há um motivo rítmico paralelo no soprano e no contralto que é respondido com outro motivo, também rítmico e em uníssono, por tenores e baixos. Esta forma de escrita estabelece um contraponto no estilo pergunta e resposta. Entre os compassos 5 e 7, as quatro vozes cantam, encerrando o trecho, um recurso que, segundo Guest, as vozes entoadas pelos instrumentos ou canto tocam na mesma divisão rítmica e representam o som do acorde (GUEST, 1996). Nos compassos 8 e 9, há pausas para todos os naipes. O arranjador escreve em cima do sistema a seguinte sugestão: “Solo vocal livre, sugerindo ritmo de samba”. Em nossos ensaios, Marcos Leite sempre sugeriu que alguém fizesse um improviso vocal neste momento, enquanto o restante dos cantores poderiam imitar instrumentos de percussão.

No que diz respeito à harmonia, permanece na região de Lá menor do início até o aparecimento de F⁷, no compasso 7, como um acorde Sub V (GUEST, 2006), que resolve por aproximação cromática descendente no acorde dominante de E⁷, no mesmo compasso (Figura 60).

Figura 60 – Lata D'água, c. 1-9.

LATA D'ÁGUA

Arr. de MARCOS LEITE LUIZ ANTÔNIO e
JOTA JÚNIOR

The musical score is written for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baritone. The tempo is marked as $J = 96$. The key signature is one flat (F major/D minor). The score shows the first nine measures. The lyrics are 'Pa pa ra pa pa' repeated across the parts. Chords are indicated as A m6 and F#m7(b5). The Soprano and Contralto parts have a rhythmic pattern of eighth notes, while the Tenor and Baritone parts have a simpler pattern of quarter notes.

A musical score for the song "Lata D'água". It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "pa pa ra pa pa ra pa pa" and a "Solo vocal livre, sugerindo ritmo de samba" section. The other three staves are instrumental accompaniment. Chords are indicated above the staves: Am6, F7M, E7, and Am. The score includes first and second endings for the instrumental parts, marked with "1" and "2".

Fonte: Leite (1998).

A comparação entre o manuscrito e a partitura publicada indica a existência de algumas divergências. As primeiras notas dos compassos 1 e 2, nas vozes de tenor e barítono, são executados com acento, conforme indicado na partitura original, assim como o *ritornelo* não escrito na partitura original e executado nas gravações e que está incluído na edição impressa (Figura 61).

Figura 61 – Lata D’água, manuscrito, c. 1-7.

Handwritten musical manuscript for "LATA D'ÁGUA" by Luiz Antônio e Jota Jr., arranged by Marcos Leite. The manuscript is for voices and percussion. It shows four staves: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Barítono (BR.). The lyrics "LATA D'ÁGUA NA CABEÇA" are written below the staves. The manuscript includes musical notation for the vocal lines and a rhythmic pattern for the percussion.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Na parte A, que é repetida uma vez e é o refrão do samba (c. 10-40), tenores e baixos iniciam cantando a melodia principal em uníssono, sendo respondidos por soprano e contralto. Em seguida, o barítono interage com soprano, contralto e tenor, em *solí*. Esse mesmo procedimento acontece novamente com pequenas variações até a finalização da seção, momento no qual todas as vozes cantam conjuntamente.

A variedade textural está na forma como o acompanhamento se relaciona com a melodia principal. Nesta seção, o acompanhamento é feito, quase sempre, por motivos rítmicos oriundos da introdução ou variados destes. O contraponto, no estilo pergunta e resposta, é usado para preencher os espaços da melodia. Aqui, assim como na introdução, o uso do *tutti* em *solí* encerra o trecho.

O uso do semitom no bloco harmônico do compasso 40 da edição impressa, é executado nas gravações, porém o manuscrito original não contém esta estrutura, conforme podemos observar na comparação das duas fontes (Figuras 62 e 63).

Figura 62 – Lata D’água, manuscrito, c. 39-40.

Handwritten musical score for 'Lata D'água' showing four staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'LA VAÍ MARI A.' and a fermata. The second staff is a vocal line with lyrics 'LA VAÍ MARI A.' and a fermata. The third staff is a vocal line with lyrics 'LA VAÍ MARI A.' and a fermata. The bottom staff is the piano accompaniment. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 63 – Lata D’água, c. 39-40.

Printed musical score for 'Lata D'água' showing four staves. The top staff is the vocal line with lyrics '-ça lá vai Ma-ri a' and a piano dynamic marking 'pp'. The second staff is a vocal line with lyrics '-ça lá vai Ma-ri a' and a piano dynamic marking 'pp'. The third staff is a vocal line with lyrics 'lá vai Ma-ri a' and a piano dynamic marking 'pp'. The bottom staff is the piano accompaniment with a piano dynamic marking 'pp'. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Chords F7, E7, and Am6 are indicated above the first staff.

Fonte: Leite (1998).

A seção B (c. 41-57) é um misto dos procedimentos presentes nas seções anteriores. A melodia principal passa por três naipes, a cada 4 compassos: o contralto canta a primeira frase; o soprano, a segunda; o barítono, a terceira; e a seção se encerra com todos cantando a frase final. Tenor e baixo fazem um contracanto rítmico, como se fosse um tamborim, utilizando o fonema “pa – ra”. A consoante “p” é usada para proporcionar precisão rítmica aos motivos e a consoante “r” tem a função de proporcionar um efeito percussivo. Neste trecho, há novas divergências entre o manuscrito e a partitura editada. A nota do segundo tempo da linha do naipe contralto, no compasso 48, é um Ré bemol, que faz parte do acorde de Eº, e está na partitura impressa, enquanto no original há um Ré sustenido. A correção foi feita durante as gravações (Figuras 64 e 65).

Figura 64 – Lata D’água, c. 48.

The image shows a musical score for the song 'Lata D'água' at measure 48. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "lu - tan - do pe - lo pão de ca - da di - a" on the first line, "to" on the second line, "pa pa ra pa pa" on the third line, and "pa pa ra pa pa" on the fourth line. The piano accompaniment includes chords: A7(b9), A7/C#, Dm, Eº, and Dm/F. The score is printed in a standard musical notation with a treble clef and a 4/4 time signature.

Fonte: Leite (1998).

Figura 65 – Lata D’água, manuscrito, c. 48.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Lata D'água' at measure 48. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "lu - tan - do pe - lo pão de ca - da di - a" on the first line, "to" on the second line, "pa pa ra pa pa" on the third line, and "pa pa ra pa pa" on the fourth line. The piano accompaniment includes chords: A7(b9), A7/C#, Dm, Eº, and Dm/F. The score is handwritten in ink on a standard musical notation with a treble clef and a 4/4 time signature. The word "SONHAN" is written at the bottom right of the score.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Outra diferença entre os dois documentos diz respeito ao ritmo do soprano, contralto e tenor, entre os compassos 50 e 51, e a melodia do barítono, no compasso 51 (Figuras 66 e 67).

Figura 66 – Lata D’água, c. 50-51.

A musical score for the song 'Lata D'água', measures 45-51. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'lu - tan - do pe - lo pão de ca - da di - a pa pa pa ra pa pa pa pa to o o o pa pa pa ra pa pa pa pa pa pa pa pa o o o pa pa pa ra pa pa pa pa pa pa pa pa o o o so - nhan - do com a vi - da do as fal -'. Chords are indicated above the staves: A7(b9), A7/C#, Dm, E°, Dm/F, Dm(11), and Dm. A measure number '45' is written at the bottom left of the bass staff.

Fonte: Leite (1998).

Figura 67 – Lata D’água, manuscrito, c. 50-51.

A handwritten musical score for 'Lata D'água', measures 48-51. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'SONHAN-DO COM A VIDA DO ASFAL'. A measure number '48' is written at the top left of the soprano staff.

Fonte: Acervo do pesquisador.

A seção B finaliza com todas as vozes cantando a melodia e com a letra da canção. O *ritornelo* do compasso 57 é inserido somente na edição impressa e executado nas gravações (Figuras 68 e 69).

Figura 68 – Lata D’água, c. 53-57.

The image shows a printed musical score for the song 'Lata D'água', measures 53-57. It consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are: 'pa pa pa ra pa pa que a ca ba on de o mor ro prin ci pi a'. Above the staves, the chords F7M, Am, E7, G#°, and Am6 are indicated. The number '52' is written at the bottom left of the first staff.

Fonte: Leite (1998).

Figura 69 – Lata D’água, manuscrito, c. 57.

The image shows a handwritten musical score for the song 'Lata D'água', measure 57. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two staves are the bass line. The lyrics are: 'QUE ACA BA ONDE O MORRO PRINCIPI A.'. The number '53' is written at the top left. There are handwritten annotations like 'X' and '+' above the notes.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Importante observar que há uma indicação de uma possível finalização do arranjo com um cânone, logo após a *Coda*, conforme consta no manuscrito, mas que de fato nunca foi gravada ou executada em concerto. Esse trecho contém indicações de improvisos vocais e percussão de samba (Figura 70).

Figura 70 – Lata D'água, manuscrito, possível finalização após a Coda.

The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top, it is titled "CODA (CANON A 3)". The first staff contains a melodic line with three circled numbers (1, 2, 3) indicating different parts of the canon. Below the staff, the lyrics "LATA D'ÁGUA NA CABE" are written, followed by "SA," and "LÁ VAI MARÁ" followed by "A,". Below the lyrics, there are two staves: the first is labeled "IMPROVISOS VOCAIS" and the second is labeled "PERCUSSÃO DE SAMBA". At the bottom right of the page, there is a signature and the text "Rio, março 1993" and "M. Jacus".

Fonte: Acervo do pesquisador.

Leite (1998) relata que este arranjo foi escrito para o Vocal Brasileirão e o classifica como uma peça de dificuldade intermediária. O arranjo foi gravado em duas ocasiões. A primeira, do Vocal Brasileirão, em 1996, consta no CD *Brasileirinho e Brasileirão* e foi produzido pela Fundação Cultural de Curitiba. A segunda, pelo Grupo Vocal Garganta Profunda, no CD *Deep Rio*, em 1998. No manuscrito, além da indicação para vozes e surdo de marcação, não identificamos a cifragem harmônica. Escrito em Lá menor, o arranjo tem forma binária (AB). Escrito para quatro vozes mistas a *cappella*, tem as seguintes extensões vocais: Soprano, Lá₂ – Mi₄; Contralto, Lá₂ – Dó₄; Tenor, Mi₂ – Fá₃; Baixo, Lá₁ – Mi₃ (Figura 71).

Figura 71 – Tessitura do arranjo vocal *Lata D'água*

The image displays a musical score for the song 'Lata D'água'. It consists of four staves, each representing a different vocal part. The staves are labeled S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Baixo). Each staff shows a single note with a dynamic marking of *mf* and a fermata. The notes are positioned on the staves to indicate their pitch relative to the vocal range. Above each staff, the tessitura range is specified: Soprano (Lá2 - Mi4), Contralto (Lá2 - Dó4), Tenor (Mi2 - Fá3), and Baixo (Lá1 - Mi3). The time signature is 2/4.

Fonte: Elaboração do autor

A Figura 72 é um QR Code com a gravação de *Lata D'água*. Também disponível no canal *YouTube*, através do link <https://youtu.be/66c3Tc8mfLs>.

Figura 72 – *Lata D'água*, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024)



Fonte: Elaboração do autor

2.8. Três Cantos Nativos

Os *Três Cantos Nativos dos Índios Kraó* foram coligidos por Marlui Miranda, compositora, cantora e pesquisadora da cultura indígena brasileira, na década de 1970. No

estudo sobre canções de indígenas na Amazônia, Marlui visitou aldeias dos índios Kraó, Urubu-Ka'Apor, Juruna, entre outros. Desde então, todos os seus discos passaram a ser interpretados apenas nas diferentes línguas indígenas, pois é com eles que ela estabeleceu uma relação de parceria, vivência e pesquisa (FARIAS, 2017). Em 1979, Marlui Miranda lançou o LP *Olho d'água*, que contém, na sétima faixa, canções dessa comunidade indígena.

De acordo com Melatti (1999), os índios Krahó, também conhecidos como Craós ou Kraós, vivem atualmente no nordeste do Estado do Tocantins, na Terra Indígena Kraolândia. Tiveram seus primeiros contatos com outros povos no início do século XIX. Suas aldeias têm a mesma estrutura dos Timbira, nas quais as casas são dispostas num formato circular. Confeccionam diversos instrumentos sonoros e utilizam principalmente o maracá, idiofone de agito, que funciona como um chocalho, bastante difundido nas comunidades indígenas brasileiras. A música vocal é bastante presente nos ritos e condutas artísticas dos Kraós. Desde a virada do ano 2000, sua população vem crescendo (TERRAS, 2022).

O primeiro canto desenvolve-se sobre um acorde de Mi Maior, que persiste até o fim da seção. A fórmula de compasso é dois por quatro, num andamento de oitenta batimentos por minuto. Nos primeiros oito compassos, o naipe dos tenores e baixos sustentam um longo intervalo de quinta justa, enquanto sopranos e contraltos devem produzir sons que remetam à floresta (Figura 73).

Figura 73 – Três Cantos Nativos dos Índios Kraó, c. 1-8.

TRÊS CANTOS NATIVOS
dos Índios Kraó

Ambientado por
Marcos Leite

PRIMEIRO CANTO (♩ = 80)

① Sopranos e contraltos ficam à vontade nesses oito compassos, para "sujar" o efeito musical masculino com gritos, sons percussivos, etc. . . .

② A percussão ataca junto com o coro. Sujere-se a tumbadora e 2 chocalhos

RÁM0c) RÁM

RÁM0c) RÁM

① In these eight measures, sopranos and altos should improvise animal cries, percussive sounds, etc. [imitating the atmosphere of the rain forest jungle with sounds of the rain, river, wind, and forest animals], to contrast with the musical effect created by the male voices.

② The percussion instruments start with the choir. The use of conga(s) and two rattles is suggested.

Fonte: Earthsongs (1996).

Esta forma de acompanhamento, executada pelos tenores e baixos, tem recebido diferentes denominações. Ostrander & Wilson (1986), a classificam como *background vocal texture*, à medida que Almada (2000), Pereira (2006) e Guest (1996) a chamam de cama harmônica, *background* harmônico, ou ainda cortina harmônica. Almada define *background* como tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o solista (o foco principal ou primeiro plano) e a base rítmica (que seria, então, o terceiro plano). Poderíamos também chamar de acompanhamento, embora este termo seja por demais abrangente, podendo designar, como sabemos, até o que fazem os próprios instrumentos de base⁶ (ALMADA, 2000).

Entre os compassos 9 e 15, sopranos e contraltos cantam uma melodia em cânone, enquanto tenores e baixos continuam cantando longas quintas paralelas, com um único fonema. A modulação métrica entre os compassos 14 e 15 gera tensão e altera a acentuação métrica do trecho (Figura 74).

Figura 74 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 9-15.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 15. The vocal parts (Soprano and Alto) sing in canon. The instrumental parts (Tenor and Bass) provide harmonic support with long, parallel chords. Dynamics include *mp*, *f*, and *RAM*. A metric modulation occurs between measures 14 and 15, changing from 3/4 to 2/4 time.

Fonte: Earthsongs (1996).

⁶ O autor segue sua explanação, dizendo que o melhor *background* harmônico, cuja função primordial é acompanhar, num plano secundário, o que está no foco, é aquele em que seus acordes são encadeados da forma mais suave possível, isto é, com linhas movendo-se, de preferência, por graus conjuntos nas mudanças de harmonia (ALMADA, 2000).

Posteriormente, do compasso 16 ao 25 (Figura 75), sopranos e contraltos se juntam aos tenores e baixos, cantando notas longas em quintas justas, decrescendo gradualmente. Ao finalizar este trecho um *ritornelo* pede que se volte ao início.

Figura 75 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 16-25.

16 1. *f* *mf* *p* *cresc.* *mp* *p* *pp*
 RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM
 RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM
 RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM
 RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM RÁM

Fonte: Earthsongs (1996).

O segundo canto se inicia no compasso 26, de forma *ad libitum*, *forte* e *declamado* pelo naipe das sopranos e contraltos (Figura 76).

Figura 76 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 26.

26 **SEGUNDO CANTO** *f ad libitum*
 Pá-tchô par-ra-re a-djô-si-rê iu-e-ne-rê ka-por-ra djô-si-rê
 Pá-tchô par-ra-re a-djô-si-rê iu-e-ne-rê ka-por-ra djô-si-rê

Fonte: Earthsongs (1996).

Na sequência, no compasso 27, há nova modulação métrica e o andamento é de 80 batimentos por minuto. Após o brado dos sopranos e contraltos, tenores e baixo executam um ostinato com uma frase executada de dois em dois compassos, com ritmo sincopado, acompanhados de percussão, novamente em intervalo de quinta justa, *mezzo forte*, que será constante até o fim da seção, no compasso 47, onde termina o segundo canto (Figura 77).

Figura 77 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 27 e 28.

♩ = 80

mf *percussão ataca*
(percussion begins)

Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si - ré

mf

Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si - ré

Fonte: Earthsongs (1996).

Tenores e baixos executam este ostinato até o compasso 30, quando entram as vozes agudas. Observa-se que a alteração da nota Sol sustenido para o Sol natural, no compasso 37, é um elemento surpresa na estrutura harmônica, tendo em vista que todo o trecho está em Mi maior (Figura 78).

Figura 78 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 31-38.

31 *f*

Pá - tchô par-ra-re a - djô - si-ré Pá - tchô par-ra-re a - djô - si-ré Pá - tchô par-ra-re a - djô - si-ré iu - e - ne - ré ka - por - ra djô - si - ré

Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré

Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré Pá - tchô iu - e - ne - ré djô - si-ré

Fonte: Earthsongs (1996).

Do compasso 39 ao 46, a melodia, em uníssono, é acompanhada por palmas em ritmos diferentes. Sopranos e contraltos têm colcheias e tenores e baixos uma semínima, a cada dois compassos (Figura 79).

Figura 79 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 39-46.

Palmas (até o fim da repetição)

39

en: $\text{Pá-tchô par-ra-re a - djô-si-rê}$

$\text{Pá-tchô par-ra-re a - djô-si-rê}$

en: $\text{Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê}$

$\text{Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê}$

① Clapping (until the end of the repeat)

41

$\text{Pá-tchô par-ra-re a - djô-si-rê Pá-tchô par-ra-re a - djô-si-rê iu-e-ne-rê ka-por-ra djô - si-rê}$

$\text{Pá-tchô par-ra-re a - djô-si-rê Pá-tchô par-ra-re a - djô-si-rê iu-e-ne-rê ka-por-ra djô - si-rê}$

$\text{Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê}$

$\text{Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê Pá-tchô iu-e-ne-rê djô-si-rê}$

Fonte: Earthsongs (1996).

No *ritornelo* do compasso 47 (Figura 80), enquanto sopranos e contraltos emitem sons livres, incluindo palmas, gritos e cantos, tenores e baixos continuam com o ostinato executado anteriormente. Neste final da seção, Marcos Leite sugere que a percussão se sobressaia e execute linhas mais elaboradas.

Figura 80 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 47.

47

④ Mulheres procurando o mesmo efeito do início da peça,
com palmas, gritos, sons percussivos, cantos, etc. . .

⑤ Percussão em evidência (repetir várias vezes)

Pá - tchó iu - e - ne - ré djó - si - ré
Pá - tchó iu - e - ne - ré djó - si - ré

④ Women recreating the same atmospheric effect of the beginning of the piece
with claps, animal cries, percussive sounds, chants, etc.

⑤ The percussion instruments should project more soloistically in this section (repeat several times)

Fonte: Earthsongs (1996).

No Terceiro Canto, a fórmula de compasso predominante é ternária, com alterações frequentes para uma métrica binária e quaternária, por conta dos acentos silábicos, num andamento médio de cento e trinta e oito batimentos por minuto. Em comparação com os dois cantos anteriores, este tem o ritmo menos sincopado. Tenores e baixos executam um novo ostinato, entre os compassos 51 e 58, em intervalo de quinta justa, que agora acentua o primeiro tempo de cada compasso, durante a maior parte dessa seção, acompanhando sopranos e contraltos, que cantam em uníssono do compasso 50 ao 58 (Figura 81).

Figura 81 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, c. 50-58.

TERCEIRO CANTO (♩ = 138)

50

mf Ka - mar - ré - ra ki-dé - ri ke - ma ki-dé - ri ke - ma ki-dé - ri ke - ma. Ka - mar -
mf Ka - mar - ré - ra ki-dé - ri ke - ma ki-dé - ri ke - ma ki-dé - ri ke - ma. Ka - mar -
mf Uá - ri - te, uá - ri - te, uá - ri - te, uá - ri - te - te,
mf Uá - ri - te, uá - ri - te, uá - ri - te, uá - ri - te - te,

55

rê - ra ki-dê - ri ke - ma ki-dê - ri ke - ma ki-dê - ri ke - ma
 rê - ra ki-dê - ri ke - ma ki-dê - ri ke - ma ki-dê - ri ke - ma
 Uá - ri - te,
 Uá - ri - te, uá - ri - te, uá - ri - te, uá - ri - te,

Fonte: Earthsongs (1996).

Do compasso 59 ao 61, todos os naipes se juntam numa passagem heterofônica, em quintas justas e sem acompanhamento de percussão, com modulações métricas. No compasso 62, em compasso ternário, todos cantam em uníssono num gesto sonoro que incorpora um novo som extramusical, produzido ao puxar o ar por entre os dentes, com acompanhamento de percussão. Este canto é repetido integralmente antes de se encerrar, finalizando a obra (Figura 82).

Figura 82 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, Terceiro Canto, compassos 59-66.

59 *Sem percussão*
(without percussion)

Ti - ô - i - re -
 Ti - ô - i - re -
 Ti - ô - i - re -
 Ti - ô - i - re -

60 *Com percussão*
(with percussions)

1. e 2. 3.

mô uá - ri - te - te A - hãm A - hãm A - hãm A - hãm. Ka mar- hãm. (ao nada)

mô uá - ri - te - te A - hãm A - hãm A - hãm A - hãm. Ka mar- hãm. (ao nada)

mô uá - ri - te - te, A - hãm A - hãm A - hãm A - hãm. hãm. (ao nada)

mô uá - ri - te - te A - hãm A - hãm A - hãm A - hãm. hãm. (ao nada)

Ⓟ (ao nada = al niente)

Ⓟ esse efeito é produzido "para dento." Ⓟ This effect is produced by sucking
chupando ar entre os dentes the air in through the closed teeth.

Fonte: Earthsongs (1996).

Este arranjo vocal foi escrito por Marcos Leite no início da década de 1980 e gravado pelo Coro da Cultura Inglesa, do Rio de Janeiro, em 1981, no LP *Cobra Coral – Aos Vivos*. Em 1996, a editora de partituras norte-americana *Earthsongs* publicou uma série musical e o editor, Daniel Rufino Afonso Jr., relatou que a obra:

Três cantos nativos dos índios Kraó é livremente baseada em melodias cantadas pela tribo Kraó – um grupo de índios brasileiros nativos que vivia na área do rio Xingu, na floresta amazônica, noroeste do Brasil. Este trabalho é dividido em três pequenas seções ou cantos. O uso de percussão é fortemente recomendado pelo compositor; os instrumentos devem enfatizar e improvisar sobre os ritmos do coro. O significado das letras é desconhecido; foi tratado pelo compositor como um grupo de fonemas. (EARTH SONGS CHORAL MUSIC)

O arranjo, para quatro vozes mistas, tem as seguintes extensões vocais: Soprano, Si₂ – Dó#₄; Contralto, Sol#₂ – Si₃; Tenor, Si₁ – Mi₃; Baixo, Si₁ – Si₂ (Figura 83).

Figura 83 – Tessitura do arranjo vocal *Três Cantos Nativos dos índios Kraó*

S Tessitura: Soprano Si₂ - Dó#₄

C Tessitura: Contralto Sol#₂ - Si₃

T Tessitura: Tenor Si₁ - Mi₃

B Tessitura: Baixo Si₁ - Si₂

Fonte: Elaboração do autor

Há uma divisão entre os naipes de sopranos e contraltos e tenores e baixos, que dialogam de forma contrapontística. Em diversos momentos, é sugerido que o coro faça sons extramusicais, como gritos, palmas, grunhidos de animais, barulhos que remetem à chuva, à floresta ou ao vento, de forma geral, criando uma paisagem sonora que simule uma aldeia indígena na floresta. Também é sugerido o uso de uma tumbadora e dois chocalhos para acompanhar as vozes, com o intuito de reproduzir a atmosfera que rodeava o contexto no qual estes cantos eram executados: um momento de festa ou rito em uma aldeia no meio da mata. De modo geral, esse arranjo tem suas maiores dificuldades no domínio e sincronia dos ritmos de semicolcheia entre os cantores, mudanças de acentuação métrica e controle dinâmico e de articulação. Um arranjo de extrema criatividade, que usa recursos extra musicais.

A Figura 84 é um *QR Code* com a gravação dos *Três Cantos Nativos dos índios Kraó*. Também disponível no canal *YouTube*, através do link https://youtu.be/Z_kPvtvKIId8.

Figura 84 – Três Cantos Nativos dos índios Kraó, Grupo Vocal Gogó à Brasileira (2024)



Fonte: Elaboração do autor

Com base nos dados levantados, apresentamos, a seguir, um resumo das principais características dos arranjos que foram abordados neste capítulo, tomando como base o estudo de Severiano & Mello (1997-1998).

Tabela 1 – Gênero Musical

Arranjo Vocal	Gênero
<i>Vassourinhas</i>	Frevo
<i>Três Cantos Nativos</i>	Canção indígena
<i>Pra Machucar meu coração</i>	Samba
<i>Copacabana</i>	Samba-canção
<i>Primavera</i>	Bossa Nova
<i>Alguém Cantando</i>	MPB
<i>Lata D'água</i>	Samba/Carnaval
<i>Rosa</i>	Valsa

Tabela 2 – Formação Vocal

Arranjo Vocal	Formação
<i>Vassourinhas</i>	07 vozes mistas <i>A cappella</i>
<i>Três Cantos Nativos</i>	04 vozes mistas <i>A cappella</i> ou com percussão
<i>Pra Machucar meu coração</i>	04 vozes mistas e piano
<i>Copacabana</i>	04 vozes mistas e piano
<i>Primavera</i>	Solista, 04 vozes mistas e instrumento harmônico
<i>Alguém Cantando</i>	04 vozes mistas <i>A cappella</i>
<i>Lata D'água</i>	04 vozes mistas <i>A cappella</i>
<i>Rosa</i>	04 vozes mistas <i>A cappella</i> ou com instrumento harmônico

Tabela 3 – Extensão das vozes (Soprano, Mezzo Soprano, Mezzo Contralto e Contralto)

Arranjo Vocal	Soprano	Mezzo S-C	Contralto
<i>Vassourinhas</i>	Si ₂ a Lá ₄	Dó ₃ a Mi ₄	Lá ₂ a Dó ₄
<i>Três Cantos Nativos</i>	Si ₂ a Dó# ₄	-	Sol# ₂ a Si ₃
<i>Pra Machucar meu coração</i>	Lá ₂ a Mi ₄	-	Lá ₂ a Mi ₄
<i>Copacabana</i>	Lá ₂ a Ré ₄	-	Lá ₂ a Ré ₄
<i>Primavera</i>	Lá ₂ a Ré ₄	-	Láb ₂ a Dó# ₄
<i>Alguém Cantando</i>	Ré ₃ a Fá ₄	-	Si ₂ a Si ₃
<i>Lata D'água</i>	Lá ₂ a Mi ₄	-	Lá ₂ a Dó ₄
<i>Rosa</i>	Si ₂ a Fá ₄	-	Lá ₂ a Dó ₄

Tabela 4 – Extensão das vozes (Tenor 1, Tenor 2, Barítono e Baixo)

Arranjo Vocal	Tenor 1 e 2	Barítono	Baixo
<i>Vassourinhas</i>	Dó ₂ a Sol ₃	-	Fá ₁ a Mi ₃
<i>Três Cantos Nativos</i>	Si ₁ a Mi ₃	-	Si ₁ a Si ₂
<i>Pra Machucar meu coração</i>	Dó ₂ a Fá# ₃	-	Lá ₁ a Mi ₃
<i>Copacabana</i>	Mi ₂ a Sol ₃	-	Sol ₁ a Mi ₃
<i>Primavera</i>	Lá ₁ a Fá# ₃	-	Lá ₁ a Dó# ₃
<i>Alguém Cantando</i>	Sol ₂ a Sol ₃	-	Sol ₁ a Ré ₃
<i>Lata D'água</i>	Mi ₂ a Fá ₃	-	Lá ₁ a Mi ₃
<i>Rosa</i>	Dó# ₂ a Fá ₃	-	Fá ₁ a Mi ₃

Tabela 5 – Extensão do Solista

Arranjo Vocal	Solista
<i>Vassourinhas</i>	-
<i>Três Cantos Nativos</i>	-
<i>Pra Machucar meu coração</i>	-
<i>Copacabana</i>	-
<i>Primavera</i>	Ré ₂ a Si ₃
<i>Alguém Cantando</i>	-
<i>Lata D'água</i>	-
<i>Rosa</i>	-

Tabela 6 – Textura

Arranjo Vocal	Textura
<i>Vassourinhas</i>	Alternância entre polifonia e homofonia.
<i>Três Cantos Nativos</i>	Polifônico
<i>Pra Machucar meu coração</i>	Homofônico
<i>Copacabana</i>	Alternância entre polifonia e homofonia.
<i>Primavera</i>	Solo com acompanhamento vocal homofônico.
<i>Alguém Cantando</i>	Alternância entre polifonia e homofonia.
<i>Lata D'água</i>	Uníssonos alternando com trechos polifônicos e homofônicos.
<i>Rosa</i>	Melodia com acompanhamento vocal

Tabela 7 – Escrita de arranjo para Coral / Grupo Vocal (LEITE, 1998)

Arranjo Vocal	Grupo Vocal / Coral
<i>Vassourinhas</i>	Grupo Vocal Garganta Profunda
<i>Três Cantos Nativos</i>	Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro
<i>Pra Machucar meu coração</i>	Grupo Vocal Garganta Profunda
<i>Copacabana</i>	Arranjo Vocal encomendado
<i>Primavera</i>	Grupo Vocal Garganta Profunda
<i>Alguém Cantando</i>	Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro
<i>Lata D'água</i>	Vocal Brasileirão
<i>Rosa</i>	Vocal Brasileirão

Tabela 8 – Publicações e Gravações

Arranjo Vocal	Publicações	Gravações
<i>Vassourinhas</i>	Sim	Não
<i>Três Cantos Nativos</i>	Sim	Sim
<i>Pra Machucar meu coração</i>	Sim	Sim
<i>Copacabana</i>	Não	Não
<i>Primavera</i>	Não	Não
<i>Alguém Cantando</i>	Sim	Sim
<i>Lata D'água</i>	Sim	Sim
<i>Rosa</i>	Sim	Não

No próximo capítulo, focaremos nossa discussão na criação de estratégias de ensaio para a preparação e apresentação do repertório selecionado. Nossa meta é, baseado nas informações que coletamos, estabelecer parâmetros que nos auxiliem no processo interpretativo a construir uma sonoridade e uma performance, de modo geral, adequada aos princípios observados na proposta estética desenvolvida por Marcos Leite.

3. O PROCESSO INTERPRETATIVO

Este capítulo relata e reflete sobre o processo de interpretação de seis canções arranjadas por Marcos Leite: *Três Cantos Nativos dos Índios Kraó*, *Lata D'Água*, *Primavera*, *Copacabana*, *Alguém Cantando* e *Pra Machucar Meu Coração*. Na primeira parte, falamos, de modo geral, sobre os ensaios, o perfil do grupo e as principais estratégias utilizadas para a preparação do repertório. Na segunda, refletimos sobre nosso papel enquanto regente-pianista e de que modo a nossa relação com o referido arranjador foi fundamental para a construção da performance.

3.1. Os ensaios com o Grupo Vocal Gogó à Brasileira: visão geral

Conforme já mencionado, o Grupo Vocal Gogó à Brasileira, desde 2002, trabalha com concertos temáticos sobre a história da MPB, interpretando arranjos escritos por Marcos Leite, dentre outros arranjadores. Para esse projeto, especificamente, realizamos ensaios no período entre 1º de novembro e 6 de dezembro de 2023, totalizando oito ensaios, cada um com duração de 180 minutos.

É importante ressaltar que a estrutura e o conteúdo de um ensaio coral pode variar dependendo das necessidades específicas do grupo e do repertório sendo trabalhado. Segundo Figueiredo (1990), o ensaio coral é um momento de aprendizagem. É no ensaio coral que o conhecimento musical é construído, sendo, portanto, necessária organização, aplicação e avaliação. O ensaio coral é uma sessão de prática e preparação na qual os coralistas se reúnem para aprender, aprimorar e polir suas habilidades musicais. Durante os encontros, trabalham em conjunto com o maestro ou diretor musical para desenvolverem sua técnica vocal, melhorarem a precisão e a harmonia do grupo, bem como aprimorarem a expressão artística de suas interpretações. Assim, iniciamos nossa atividade organizando a abordagem dos arranjos a partir do nível de dificuldade de cada um. Partimos do mais simples para o mais complexo, definimos estratégias de ensaio, escolhemos os exercícios vocais para resolução de problemática de execução de trechos musicais de forma harmônica, rítmica, melódica e de sonoridade.

Fundamentalmente, os ensaios para o recital de Mestrado começavam com um aquecimento vocal, para preparar as vozes dos cantores para o trabalho a ser realizado. Isso incluiu exercícios de respiração, vocalizes, escalas e técnicas de aquecimento específicas vinculadas às ideias de interpretação dos arranjos vocais a serem executados. O foco era a projeção, a articulação, o canto legato e a unificação do timbre. Discutimos pontos específicos

como, por exemplo, articulação, dinâmica, fraseado e interpretação. Os cantores também estudaram partes isoladas dos arranjos vocais, a fim de garantir segurança e familiaridade com o repertório.

Para cada peça, ajustes na afinação e na harmonia, assim como o equilíbrio entre as vozes. Para aprimorar o solfejo, tratamos com atenção intervalos, acordes e passagens específicas. Os cantores puderam explorar diferentes facetas da interpretação musical, discutindo o significado e a emoção por trás das letras e melodias, buscando transmitir a mensagem da música através da expressão corporal e vocal.

Além dos ensaios coletivos, fizemos ensaios por naipes, bem como ensaios com pequenos conjuntos de 2 ou 3 cantores de cada naipe, integrando todas as vozes, sobretudo nas passagens mais difíceis dos arranjos. Isso envolveu repetição de passagens específicas para detalhes de sincronização, pois todas as seis canções exigem um estudo rítmico mais aprofundado. Ao longo do processo, oferecemos *feedbacks* aos cantores, conforme os resultados eram obtidos. Frequentemente, ao término do ensaio fazíamos uma revisão do que havíamos conquistado naquele dia, definíamos metas para os próximos encontros e fornecíamos orientações adicionais aos cantores conforme necessário. De modo geral, todos os participantes atuaram de forma colaborativa na resolução de problemas.

3.2. A preparação do repertório

Na preparação dos *Três Cantos Nativos dos Índios Kraó*, por exemplo, iniciamos com a leitura fonética, procurando construir uma sonoridade adequada, uma vez que a letra da canção é escrita na língua indígena da tribo Kraó. Segundo Melatti (1972), a forma tímbrica dos indígenas era livre de técnica, com sonoridade brilhante e exageradamente aberta. Tomei como referência para o meu trabalho a experiência do passado, na qual tive a oportunidade de cantar e participar dessa gravação sob a direção do próprio arranjador. Ainda a esse respeito, Camêu (1972) explica que os intervalos que parecem imprecisos, por exemplo, podem ser provocados pelas inflexões das línguas, pelas deficiências do intérprete, ou seja, pelas disposições peculiares a grupos e a tribos. O gutural, o dental, o aspirado, a articulação interrompida provocam sons de qualidade estranha para ouvidos não habituados.

No que diz respeito aos elementos musicais, esse arranjo pode ser desafiador por conta da sincronia dos ritmos formados por semicolcheias, as mudanças de acentuação métrica, as variações de articulação e de intensidade. No ensaio do primeiro canto indígena, dividimos os naipes da seguinte forma: 03 tenores, 03 barítonos e 04 baixos. Em seus ensaios, Marcos Leite

sempre solicitava aos cantores que a sonoridade do fonema “RAM” fosse cheia e forte, sustentando a nota com a consoante “M”, que deveria ser sustentada com *bocca chiusa*.

No segundo canto indígena, tenores e baixos voltam à formação original. As palmas, no compasso 39, foram divididas da seguinte forma: baixos e contraltos apenas no primeiro tempo e a cada dois compassos binários; tenores em colcheias e de forma contínua; sopranos em semínimas contínuas. Esta forma de executar as palmas, que não está escrita na partitura editada, foi sugerida por Marcos Leite em uma das execuções que participei como cantor de seu grupo. Além disso, é também sugestão dele a variação tímbrica das palmas, com a alternância, a cada dois compassos, da sonoridade, ora aberta (mão em forma de estrela), ora fechada (mão em forma de concha).

Antes de iniciar o terceiro canto indígena, estudamos as métricas que aparecem no decorrer da canção, que começa em compasso ternário, depois passa a ser quaternário, volta ao compasso ternário e finaliza a primeira parte em compasso binário, antes de iniciar a segunda parte da canção que também é caracterizada por modulação métrica. Não encontramos, na partitura editada, nenhuma indicação de mudança de velocidade de tempo a cada *ritornello*. Contudo, essa foi mais uma sugestão do arranjador, que pude observar *in loco* em uma das apresentações que participei como coralista. Assim, este terceiro canto cria uma sensação diferente a cada retorno, pois, cada vez que o grupo canta, a velocidade aumenta, potencializando a tensão, o drama.

Copacabana tem passagens em movimento paralelo, nas quais a melodia principal é acompanhada por um bloco harmônico, às vezes, *a cappella*. Nesse arranjo, conduzi o coro a partir do piano, indicando pontos importantes do fraseado, mudanças na intensidade, tempo e fraseado. Como já observado, Marcos Leite nem sempre indica o texto a ser cantado pelo grupo, deixando essa responsabilidade para os intérpretes. Nesse sentido, escolhi os fonemas de acompanhamento desse arranjo tomando como base uma prática já instigada pelo arranjador em suas execuções. A vogal “o”, por ser fechada, estabelece uma sonoridade suave, que não compromete a compreensão do texto sobrepondo-se à sonoridade da melodia principal, que deve sempre estar em destaque. A escolha dos fonemas *tchu ru ru* também sempre foi muito usada pelo arranjador em frases de acompanhamento vocal, especialmente nas canções mais lentas. O uso de uma vogal “u”, fechada, suaviza o ataque da consoante “t” no início de frases melódicas, enquanto a consoante “r” faz o mesmo papel no decorrer frase.

Alguns exercícios foram importantes para ajudar na assimilação dos constantes semitons nas notas de passagem que acompanham a melodia principal (Figura 85), bem como exercícios de prática rítmica para execução do gênero samba-canção (Figura 86).

Figura 85 – Exercícios de 2ª menor ascendente e decendente 1 e 2.

Two musical exercises in 2/4 time, marked with a tempo of 60. The first exercise is an ascending scale starting on G4 (mi) and ending on D5 (re), with lyrics: mi me, mi me, mi me, mi me, mi me. The second exercise is a descending scale starting on D5 (re) and ending on G4 (mi), with lyrics: ma mo, ma mo, ma mo, ma mo, ma mo.

Fonte: Baê (2003).

Figura 86 – Exercício de samba-canção.

A musical score for a samba-canção exercise in 2/4 time. The melody is in the treble clef, starting on G4 (pa) and moving through A4 (ra), B4 (pa), C5 (pa), D5 (ra), E5 (pa), F5 (pa), and G5 (pa). The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings like accents (>) and a key signature change from C major to B-flat major (Bb6) in the final measure.

Fonte: Leite (2001).

Finalizados os exercícios, iniciamos a leitura, priorizando as frases de acompanhamento após o recitativo que precede a primeira parte, que inicia no compasso 23 com a melodia cantada pelo naipe do tenor, com a letra “Copacabana, princesinha do mar.” Muito importante foi conscientizar os cantores das notas de passagem ouvidas também na harmonia do piano acompanhante. As variações de intensidade não foram escritas pelo arranjador na partitura, mas foram sugeridas em suas atuações. As notas longas, que acompanham a melodia principal, por exemplo, ele sugere que sejam uma “cama harmônica” suave, como as ondas do mar.

Primavera também tem harmonia rica em notas agregadas, cujas vozes caminham em movimento paralelo, atuando como *backing vocal*. Conduzi essa obra a partir do piano. A solista cantou livremente, sobretudo no que diz respeito às variações de dinâmica e timbre, enquanto o coro a acompanhou cantando de forma mais suave, exceto na introdução e na finalização. Os fonemas escolhidos para o *backing vocal* foram os mesmos do arranjo de *Copacabana*, pois também se trata de uma bossa nova. Nos exercícios preparatórios, o foco foi para as linhas em uníssono, a fim de unificar o timbre, deixando a sonoridade límpida e sem exageros.

Lata D'água foi interpretada *a cappella*. Marcos Leite sempre citou, tanto nos ensaios como em apresentações públicas, que o mais importante nesse arranjo é a “conversa” ou o jogo “pergunta e resposta” entre sopranos e contraltos com os tenores e os baixos. A introdução sugere bem tal bate-papo, pois, nos compassos 08 e 09, há pausas antes do *ritornello*, momento no qual Marcos Leite sugere que seja executado um solo vocal livre, com ritmo de samba. No nosso caso, os cantores ficaram livres para produzir sons similares aos dos instrumentos de percussão que participam das batucadas.

Um dos principais desafios da interpretação dessa obra está na parte rítmica, que deve imitar um tamborim de escola de samba. Em nossa abordagem, trabalhamos com exercícios rítmicos no momento do aquecimento vocal, usando os fonemas “pá-rá”, tanto em uníssono como em blocos harmônicos. Dois dos exercícios usados foram extraídos do livro de exercícios vocais do arranjador. Leite (2001) instiga o estudo rítmico através de exercícios preparatórios baseados na música brasileira, incluindo o samba (Figuras 87 e 88).

Figura 87 – Exercício samba em intervalos de segunda maior.

The image shows a musical score for a samba exercise. It is written in 2/4 time and features a voice line and a piano accompaniment. The voice line consists of two lines of notes with lyrics 'pa pa ba pa' and 'pa ba pa' underneath. The piano accompaniment is in the right hand, with chords and rhythmic patterns. The left hand has a simple bass line. Chords are labeled as C6, C6, D♭6, and B6. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

Fonte: Leite (2001).

Figura 88 – Exercício samba em intervalos de terça.

The image shows a musical score for a samba exercise. It is written in 2/4 time. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line consists of two phrases of "pa-ra-pa-pá". The first phrase is on a higher pitch than the second. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated as A m7, Bbm7, and Abm7.

Fonte: Leite (2001).

Outro ponto de atenção diz respeito às variações de dinâmica. À semelhança do que o maestro Marcos Leite fazia regularmente, na preparação desse arranjo retiramos a melodia principal e cantamos somente o acompanhamento vocal e vice-versa. Este exercício serve para que os cantores tenham uma noção mais clara de que naipes está cantando a melodia principal, qual voz deve ficar em destaque, bem como que naipes está interpretando o acompanhamento da melodia, fazendo com que a harmonia vocal acompanhante seja menos aparente do que a melodia principal. Do ponto de vista gestual, indiquei os naipes que executam a melodia principal e os pontos de dinâmicas das vozes acompanhantes, bem como os momentos de pontos culminantes com acordes, executados por todas as vozes.

Em *Alguém Cantando*, usei o piano para acompanhar o coro, da mesma forma que o arranjador o fez em sua primeira gravação em LP, com o Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro. A introdução, apresentada antes da execução do arranjo vocal, foi extraída da versão instrumental produzida por Marcos Leite na segunda gravação em LP, com a Orquestra de Vozes A Garganta Profunda, uma vez que esse material não consta no arranjo editado.

Mereceu atenção em nossos ensaios o trecho “A”, que vai do compasso 01 ao 32, em virtude da sua estrutura polifônica. Para dirimir dúvidas e resolver eventuais problemas, indicamos aos cantores o caminho da melodia para que ela estivesse sempre em destaque e que o acompanhamento vocal, com texto, não se sobrepusesse à letra principal. Também cantamos o arranjo de forma segmentada, apenas com os naipes que cantam a melodia principal, sempre mezzo forte. Depois, cantamos apenas as vozes que fazem o acompanhamento, com intensidade mezzo piano. Por fim, cantamos conjuntamente todas as partes, combinando as dinâmicas a fim de obter uma sonoridade bem balanceada. No trecho B, entre os compassos 33 e 46, contralto,

tenor e baixo acompanham em “blocos harmônicos” a melodia principal. Nessa passagem, deixamos claro aos naipes que estão acompanhando que a intensidade deveria ser bem mais fraca do que aquela da melodia principal. Do ponto de vista gestual, é importante indicar os naipes que executam a melodia principal e os pontos de dinâmicas das vozes acompanhantes, bem como os momentos culminantes.

Pra Machucar meu coração foi acompanhado ao piano. A escolha dos fonemas, incluindo vogais abertas e consoantes de ataque, sempre foi uma prática de execução constante dos arranjos de Marcos Leite, em especial no uso de arranjos vocais de samba, embora algumas das suas criações, como, por exemplo, *Lata D’água* já tenha sido editado com os fonemas específico, “Pa pa ra pa pa”, imitando um tamborim, instrumento muito usado no acompanhamento do samba e suas formas derivadas. Assim, na abordagem dessa peça, inserimos a consoante “p” para expressar o corte sonoro, como um *stacatto* da vogal “a”, por ser uma vogal aberta, usada com os fonemas “p” nos ataques de início de frase e “r” para dar continuidade a frase musical (Figura 89).

Figura 89 – Pra machucar meu coração, c. 01 ao 05

The image shows a handwritten musical score for the song 'Pra machucar meu coração'. It consists of two staves: the top staff is for Soprano (S/C) and the bottom staff is for Tenor/Baritone (T/B). The tempo is marked as quarter note = 75. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. The score is divided into three measures. Above the S/C staff, there are phonetic annotations: 'PA RAP PA PA' (with 'S/C' circled), 'PA RAP PAP PA', and 'PARAP PAP PAP'. Above the T/B staff, there are phonetic annotations: 'PA', 'PA RAP PAP PA', 'PAP PA RAP PAP PA', and 'PAP PA'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Fonte: Acervo do Pesquisador

A ponte entre os compassos 112 e 127 é desafiadora, pois há um improviso escrito, o qual, mesmo sendo em uníssono, é de difícil afinação por conta da harmonia. Para sanar tal problema, ao longo dos ensaios treinei o coro para cantar o trecho lentamente, segurando acordes específicos, a fim de melhorar a afinação e segurança do grupo.

Os fonemas usados nesse trecho foram os seguintes: no início das frases foi escolhido a consoante “p” juntamente com a vogal “a”, para executar o acento de nota. O fonema “ra” ficou para as notas de passagem, enquanto o fonema “rup” para suavizar o fim de frase com a sequência de outra frase. Para a finalização de frase antes de uma pausa com o fonema “rap” e mais uma vez com o uso da consoante “p” para corte sonoro. O mesmo acontece ao final dos

compassos 60 e 62. Apenas no compasso 58, a escolha dos fonemas de notas de passagem foram “ra” e “ru”, pela facilidade articulatória. O fim do compasso 64 empregamos “ra”, sem a consoante “p”, pois a nota dos tenores e baixos é alongada. Soprano e contralto automaticamente usaram a consoante “p”, pois, na sequência da frase, há uma pausa de semínima (Figura 90, 91 e 92).

Figura 90 – Pra machucar meu coração, c. 56 a 59.

Fonte: Acervo do Pesquisador

Figura 91 – Pra machucar meu coração, c. 60 a 63.

Fonte: Acervo do Pesquisador

Figura 92 – Pra machucar meu coração, c. 64 a 67.

Fonte: Acervo do Pesquisador

Muitos regentes acham que o *unísono* é algo fácil de ser obtido na prática coral, pois não há necessidade de preocupação com diferentes notas entre as distintas vozes. Contudo, a obtenção do unísono requer muito trabalho tímbrico, para que nenhuma voz se destaque. Este sempre foi um dos pontos levantados por Marcos Leite. Do ponto de vista gestual, indiquei os principais pontos de mudança de intensidade, principalmente na condução da parte B, onde há um *backing vocal* acompanhando a melodia que passeia pelas diferentes vozes.

3.3. Reflexões sobre o processo interpretativo

A compreensão do texto poético é fundamental para que um coral alcance uma interpretação envolvente e significativa de qualquer obra, seja uma peça original ou um arranjo vocal. Na nossa perspectiva, e para além dos aspectos sintáticos, os coralistas devem entender o contexto histórico, cultural e emocional da música. Isso pode incluir informações sobre o compositor, o período em que a música foi escrita, o estilo musical e as circunstâncias que inspiraram a composição.

É importante que os intérpretes identifiquem os temas e as mensagens centrais da letra da canção. Isso envolve analisar o significado das palavras, metáforas e imagens utilizadas pelo compositor e arranjador e entender o que ele está tentando transmitir através da música e do arranjo vocal. Uma vez compreendido os vários sentidos do texto, os cantores devem ser capazes de transmitir as emoções e sentimentos expressos na música. Isso requer uma interpretação emocionalmente autêntica, na qual os participantes se conectam verdadeiramente com a mensagem da música e a transmitam ao público de forma convincente. Nesse sentido, todos os membros do coral devem estar alinhados, garantindo coesão e consistência interpretativa em toda a performance. Isso significa que todos os coralistas devem compartilhar uma compreensão comum do sentido da letra e trabalhar juntos para transmitir essa interpretação de forma unificada.

Além da compreensão sintática e semântica do texto músico-poético, quem rege, toca e canta precisa explorar a musicalidade do arranjo vocal. Para tanto, deve-se considerar a dinâmica, a articulação, o fraseado e a forma como alguém se expressa corporal e vocalmente, criando, assim, uma interpretação rica e interessante. Ademais, uma interpretação eficaz é crucial para criar uma conexão mais profunda com o público. Quando os coralistas estão verdadeiramente envolvidos na mensagem da música, isso se reflete em uma performance mais cativante e envolvente para quem está assistindo. Baseado em tais ideias, a expectativa para cada interpretação torna-se completamente distinta, visto que cada canção tem um eu lírico

distinto. Por isso, durante a preparação do recital, explorei as diferentes dimensões dos textos das canções que estávamos trabalhando.

Pra Machucar Meu Coração, de Ary Barroso, expressa sentimentos de desilusão e dor após o fim de um relacionamento amoroso. O eu lírico revela que faz um ano e meio desde que o relacionamento terminou, e o que restou foi apenas a dor da separação. O uso da repetição enfatiza a intensidade da mágoa e do sofrimento causados pela ruptura. De forma nostálgica, o texto faz referência a objetos simbólicos que evocam lembranças do relacionamento, como um sabiá e um violão. Essas referências sugerem uma certa saudade dos momentos felizes que agora parecem distantes e inatingíveis, o que levam ao seguinte questionamento: será que, de fato, o término do relacionamento foi algo que permitiu ao casal seguir em frente em busca de uma vida mais satisfatória? Essa reflexão revela uma tentativa de encontrar significado e aceitação naquela difícil situação. Logo, a letra sugere que as experiências da vida, mesmo as dolorosas, são oportunidades para aprender e crescer. O eu lírico reconhece que o sofrimento faz parte do processo de amadurecimento e que é necessário aprender a lidar com as dificuldades para encontrar a felicidade. A repetição do refrão reforça a ideia de que a dor da separação continua presente, mesmo após tanto tempo, indicando que a cicatriz emocional deixada pelo fim do relacionamento é profunda e difícil de superar completamente.

Primavera, por sua vez, é uma expressão emocional e poética de amor e saudade, envolta na metáfora da estação da primavera. A primeira estrofe estabelece a atmosfera de solidão e melancolia, comparando o amor solitário a um jardim sem flores. O eu lírico expressa o desejo de poder comunicar seus sentimentos à pessoa amada e a tristeza de sentir saudade dela, posto que se sente distante da pessoa amada, comparando sua distância até mesmo à distância de uma estrela brilhando na tarde. No entanto, há uma esperança subjacente de que o amor possa superar essa distância e ser correspondido. Portanto, a primavera é utilizada como uma metáfora para a renovação e o florescimento do amor, expressa no desejo de que o amor entre o casal possa florescer como a primavera e não perecer. Nesse sentido, o eu lírico anseia por compartilhar seu afeto e carinho com a pessoa amada, expressando o desejo de poder estar juntos e encontrar felicidade na companhia um do outro. Na última estrofe, o eu lírico declara seu amor à pessoa amada e expressa o desejo de ser a sua primavera, a fonte de renovação e felicidade em sua vida.

Copacabana, um ícone da MPB, descreve poeticamente a atmosfera vibrante e animada do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, que na época já era conhecido como um dos destinos turísticos mais famosos do Brasil. O texto evoca imagens vívidas da vida cotidiana na praia, descrevendo o mar, o sol, a areia e a brisa do oceano. A música celebra a beleza natural

e a energia contagiante do bairro, retratando-o como um lugar de alegria, diversão e romance. Os versos descrevem cenas da vida na praia, como o encontro de casais apaixonados, a dança dos pescadores, os vendedores ambulantes, os banhistas aproveitando o sol, fazendo referência ao famoso calçadão, que é um ponto de encontro popular para moradores e turistas. Além disso, captura o espírito de celebração e festividade que é característico do bairro, especialmente durante o Carnaval. Os versos descrevem as festas e os desfiles que acontecem na praia, com músicos e dançarinos animando as multidões.

Alguém Cantando expressa uma sensação de admiração e encantamento diante da música e da expressão artística, mesmo que seja experimentada de longe. A repetição dos versos *Alguém cantando longe / Alguém cantando muito / Alguém cantando bem* sugere uma espécie de fascínio diante da voz de alguém que está distante, mas que é capaz de produzir uma experiência auditiva emocionante. A voz da pessoa que canta é descrita como reconfortante, algo “bom de se ouvir”. Isso sugere que a música tem o poder de nos conectar emocionalmente com os outros, mesmo quando estamos separados por uma grande distância geográfica. Além disso, os versos tratam da pureza e da autenticidade da voz de alguém que canta “como que pra ninguém” e cujo som vem “do coração”. A referência à “natureza” e à ausência de “pecado nem perdão” reiteram essa simplicidade inocente que permeia toda a obra e que pode ser interpretado como uma celebração da beleza, que transcende as complexidades e contradições da vida cotidiana.

Lata D'água narra uma história simples, porém profundamente emocional, sobre a vida cotidiana e as lutas enfrentadas por uma mulher em sua jornada diária, que carrega uma lata d'água na cabeça, simbolizando o árduo trabalho e os desafios enfrentados pela população pobre do Brasil. A letra descreve o percurso da mulher, desde o momento em que ela sai de casa até chegar ao local onde busca água, passando por ruas movimentadas e cheias de vida. Ao longo da música, são exploradas várias situações em que a mulher encontra pelo caminho, incluindo a animação das ruas, o barulho dos carros e o calor escaldante do sol. No entanto, apesar das dificuldades e das adversidades, ela continua determinada em sua jornada, carregando sua lata d'água com dignidade e força. Tais questões sociais e econômicas revelam as desigualdades e injustiças presentes na sociedade brasileira. A imagem da mulher carregando a lata d'água pode ser interpretada como uma metáfora para as lutas enfrentadas pelos mais pobres e marginalizados. Além disso, a música transmite uma mensagem de esperança e resiliência, mostrando que, apesar das adversidades, é possível encontrar força e determinação para seguir em frente. A mulher retratada na letra é um exemplo de coragem e perseverança, inspirando os ouvintes a enfrentarem seus próprios desafios com bravura e determinação.

Os *Três cantos nativos dos índios Kraó* representam uma parte fundamental de sua cultura e tradição oral. Os Kraó são um povo indígena brasileiro que habita a região amazônica e sua cultura é rica em música, dança e rituais que refletem sua conexão com a natureza e sua espiritualidade. Embora não possua informações específicas sobre essa obra, é possível inferir que suas canções refletem suas crenças, mitos, experiências cotidianas e, de modo geral, a nossa ancestralidade.

Em nossa concepção, a abordagem de tais elementos nos ajudou a construir uma interpretação mais significativa, porque pudemos, a partir de tais dados, definir com mais propriedade, dentre outros parâmetros, os tempos das canções, bem como a forma de emissão vocal mais apropriada para cada uma delas. Diferentemente da música puramente instrumental, a música vocal, seja ela para solista ou coro, ao lidar com o texto, abre inúmeras possibilidades analíticas e performáticas para os intérpretes, sejam coralistas ou regentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos apresentados nesse estudo evidenciam vários aspectos da escrita coral de Marcos Leite. Inicialmente, devemos destacar a variedade de gêneros contemplados em sua produção, sobretudo num contexto no qual os arranjos de música popular brasileira não tinham espaço no repertório dos coros brasileiros. Ao incluir frevo, samba, bossa nova, valsa e canções dos povos originários, ele dá visibilidade às obras e aos compositores que até então estavam marginalizados por conta de estigmas e preconceitos definidos por marcadores sociais, geográficos e étnicos. A opção de Marcos Leite é, portanto, dissidente e vem para questionar as hierarquias que colocam em patamares distintos música popular e erudita, o local e o universal.

Ainda que Marcos Leite utilize técnicas da tradição eurocêntrica, ele as relativiza, brincando com tais elementos. A inexistência de sílabas ou onomatopeias definidas em algumas canções abre margem para a colaboração dos intérpretes. A polissemia do texto literário-musical oferece, então, aos cantores e regentes a oportunidade de divertir-se com os sons que, dependendo do contexto, podem ser produzidos de forma mais anasalada, suave ou arredondada.

Há alternância entre passagens homofônicas e contrapontísticas, trechos em uníssono e melodia com acompanhamento vocal. Apenas uma obra tem solista, o que reitera o caráter coletivo da prática coral. O jogo com as onomatopeias, a percussão vocal, a falta de indicação de tempo, bem como o espaço para a improvisação e participação ativa dos intérpretes, abrangendo regentes e coralistas. A variedade de combinações entre vozes e instrumentos também é um diferencial, sobretudo quando o arranjador insere apenas cifras ou não designa os instrumentos acompanhadores. Essa abertura amplia as possibilidades de escolha dos intérpretes, que poderão usar os mais variados instrumentos em suas atuações.

Sob a perspectiva vocal, a análise das extensões nos mostra que, à exceção de *Vassourinhas*, os âmbitos de todos os arranjos são cômodos. Em geral, as vozes estão sempre dentro de uma décima terceira, isto é, uma oitava mais uma quinta, ficando os limites agudos e graves para momentos específicos, as culminâncias da narrativa poético-musical. Além disso, soprano e contralto frequentemente cantam abaixo do Dó central, o que representa, do ponto de vista da produção vocal, uma recorrência sistemática à voz de peito, o que potencialmente pode reduzir o nível de estridência. Procedimento similar encontramos no tenor e no baixo.

O que vemos, nesse caso, é uma mudança paradigmática, pois passamos do texto prescrito da partitura intocável para a obra aberta e colaborativa. Assim, as possibilidades

interpretativas e discursivas se ampliam, porque, para além do texto, os intérpretes podem brincar com os múltiplos sentidos que o vocábulo evoca. Por isso, os aspectos discursivos são potencializados quando, para além do tecido musical e poético, os coros passam também a usar a expressão corporal. Isso tudo ganha ainda mais força quando entram em cena a indumentária, a maquiagem e os elementos cenográficos. Essa carnavalização é gesto político.

As contribuições de Marcos Leite para o canto coral brasileiro, no século XX, foram relevantes, fato que pode ser percebido até hoje no trabalho de arranjadores e maestros que seguiram sua linha de pensamento. Sua proposta artística e estética está em consonância com o movimento de contracultura, tão expressivo na sociedade brasileira na segunda metade do século passado. A proposta coral então em voga, fortemente influenciada pelo Canto Orfeônico e que refletia aquilo que era imposto pelo regime de exceção, já não correspondia aos anseios da época, tanto no que diz respeito ao repertório, baseado sobremaneira na tradição eurocêntrica e com predominância de música sacra e folclórica, quanto no aspecto performático.

A diversidade das técnicas aplicadas, os temas e autores contemplados mostram a amplitude da visão do artista, seu engajamento e compromisso com a música do seu povo, tempo e lugar. Marcos Leite empenhou-se para desenvolver uma identidade coral brasileira, com uma sonoridade própria, razão pela qual explorou elementos diversos da nossa cultura, criando arranjos acessíveis ao nosso contexto. Finalmente, esperamos que, com esse trabalho, possamos contribuir para a área da regência e do canto coral, sobretudo na divulgação do trabalho de Marcos Leite, uma referência em nossa área.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, R. C. **Dicionário Houaiss ilustrado – Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro. Editora Paracatu, 2006.
- ALMADA, C. **Arranjo**. Campinas. Editora Unicamp, 2000.
- BAÊ, T. **Canto uma consciência melódica. Os intervalos através dos vocalizes**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- BARBOSA, V. **Vassourinhas (Clube Carnavalesco) - Pesquisa Escolar**. Disponível em: <<https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/vassourinhas-clube-carnavalesco/>>. Acesso em 12 de maio de 2022.
- BRITO, M. R. **Canto, Afinado com o novo, O Canto Coral recupera seu prestígio na garganta jovem das orquestras de vozes**. Revista Domingo do Jornal do Brasil, São Paulo, ano 11, n. 524, p. 12-13, 18 de maio de 1986.
- CAMÊU, H. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1977.
- CAPELLARI, M. A. **O discurso da contracultura no Brasil: O underground através de Luiz Carlos Maciel**. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. 2007.
- CÁURIO, R. **Brasil Musical - Viagem pelos Sons e Ritmos Populares**. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988.
- CHEDIAK, A. **Songbook – Choro** In: SEVÊ, M.; SOUZA, R.; DININHO (Org.) Rio de Janeiro. Editora Lumiar, volume 1 . 2009.
- CORAL DA CULTURA INGLESA DO RIO DE JANEIRO. **Cobra Coral Ao(s) Vivo(s)**. Rio de Janeiro: Produção independente, 1981. LP.
- CUNHA, A. **Arranjos Corais de Damiano Cozzella**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- EARTHSONGS CHORAL MUSIC. **Choral Music – Secular**. Disponível em <http://earthsongschoralmusic.com/index.php?main_page=product_sheet_music_info&cPath=1_8_6&products_id=2181>. Acesso em: 24 ago. 2023. Acesso em 20 de agosto de 2022.
- EARTHSONGS. **TRÊS CANTOS NATIVOS DOS ÍNDIOS KRAÓ**. (M. Leite, Ed.),. 1996. Disponível em: <<https://festivaldecorais.com.br/wp-content/uploads/fic/arranjos/Tres-Cantos-Nativos-SATB.pdf>>.
- FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: Hedra, 2019.

FIGUEIREDO, C.A.; LAKSCHEVITZ, E.; CAVALCANTI, N.H; KERR, S. **Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006.

FIGUEIREDO, S.L. F. **O ensaio coral como momento de aprendizagem: A prática coral numa perspectiva de educação musical**. 1990. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, UFRG.

FONTOURA, J. **Vocal Brasileiro: uma história**. Curitiba: Cântaro, 2018.

FREVO. Ouvindo Frevo. Disponível em <https://ouvindofrevo.wixsite.com/frevo/matias-da-rocha>. Acesso em 21 de agosto de 2022.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. **Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas**. 2021. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. **A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach**. 2016. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GARGANTA PROFUNDA. **Chico e Noel em revista**. Rio de Janeiro: Independente, 2000. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Deep Rio**. Rio de Janeiro: Garganta Profunda produções artísticas Ltda, 1998. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Garganta Profunda Canta Beatles ao Vivo**. Rio de Janeiro: CID, 1993. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Garganta Profunda**. Rio de Janeiro: CID, 1991. LP/CD/K7.

GARGANTA PROFUNDA. **Orquestra de Vozes A Garganta Profunda**. Rio de Janeiro: Produção independente, 1986. LP.

GARGANTA PROFUNDA. **Vida, paixão e banana – Garganta Profunda canta Tropicália**. Rio de Janeiro: Albatroz, 1995. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Yes, nós temos Braguinha**. Rio de Janeiro: FUNARTE / INM / Divisão de Música Popular, 1987. LP.

GARGANTA PROFUNDA. **Yes, nós temos Braguinha**. Rio de Janeiro: FUNARTE / INM / Divisão de Música Popular, 1997. CD.

GUEST, I. **Arranjo volumes 1, 2 e 3**. Rio de Janeiro, Editora Lumiar, 1996.

GUEST, I. **Harmonia – Método Prático**. volume 1. Rio de Janeiro, Editora Lumiar, 2006.

HEREDIA, C. R. **A caneta e a tesoura: Dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília Almeida. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

KOHLER, E. N. **Contracultura e movimento coral brasileiro**. Monografia (Especialização em Educação Musical). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. 1997.

LAKSCHEVITZ, E. Entrevista In: LAKSCHEVITZ, E (Org.) **Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006.

LEITE, M. **O Melhor de Garganta Profunda**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

LEITE, M. **Método de Canto Popular Brasileiro. Vozes Médio-Agudas e Médio-Graves**. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2001.

LOPES, M. **Conservatório de Música Popular Brasileiro e Curitiba**. In: NETO, Manoel J. de Souza (Org.) **A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense**. Curitiba: Editora Aos Quatro Ventos, 2004.

LUCATTO, M. R. T. **Os arranjos de Marcos Leite: Criação, ensino, identidade e técnica na relação com sua trajetória pessoal**. 2023. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.

MARCONDES, M. A. **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2003.

MELATTI, J. C. **Índios do Brasil**. Brasília: Editora de Brasília, 1972.

MELATTI, J. C. **Krahô. Povos Indígenas no Brasil**, Brasília, dezembro de 1999. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krah%C3%B4> . Acesso em 01 de julho de 2022.

MENDES. M. F. **Marcos FM Music Blogspot**, 2021. Disponível em <http://marcosfmmusic.blogspot.com/2017/?zx=7c2586da895a8401> Acesso em 12 de maio de 2022.

MENDES. M. F. **Arranjando Frevo de Rua: Dicas úteis para orquestras de diferentes formações**. Recife. Cepe Editora, 2017.

MESQUITA, M. **O renascimento de Joana, a mulher que compôs “Vassourinhas”**, 2019. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/o-renascimento-de-joana-a-mulher-que-compos-vassourinhas/99748/>>. Acesso em 21 de agosto de 2022.

MPB SHELL. **LP Oficial do Festival MPB 81 da Rede Globo**, Volume 2. Rio de Janeiro: Sistema Globo de Gravações Áudio Visuais Ltda, 1981. LP.

MONTI, E.M.G. **Canto Orfeônico: Os Ideais Cantados Do Estado Novo**. Travessias, Cascavel, v. 2, n. 1, p. e2844, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2844>. Acesso em: 25 de novembro de 2023.

MORAES, M. **Recordações de Ary Barroso: ultimo depoimento**. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1979.

OSTRANDER, A.; WILSON, D.. **Contemporary choral arranging**. New Jersey, Prentice Hall Inc., 1986.

PEREIRA, A. P. **Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica**. 2006. Dissertação de Mestrado. Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro, UFRJ.

QR CODE GENERATOR. Disponível em: <https://br.qr-code-generator.com/> Acesso em: 19 de abril 2024.

RASSLAN, M.C. **Painéis FUNARTE de Regência Coral (1981-1989): De política cultural à política curricular**. 2013. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

RIBAS, R.M. **Contracultura musical brasileira: Movimentos e particularidades**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie.

ROSZAK, T. **A Contracultura**. Petrópolis. Vozes, 1972.

SALLES, I. M.. 2017. **Rosa – Pixinguinha**. Disponível em: <https://pixinguinha.com.br/discografia/rosa/>. Acesso em: 24 ago. 2023. Acesso em 11 de dezembro de 2022.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A Canção no Tempo. 85 Anos de Música Brasileira** (Vols. 1 e 2). São Paulo, Editora 34, 1997-98.

SILVA, V. A. P. **Coro cênico: algumas ideias para reflexão** (Texto manuscrito "A" não publicado). Campina Grande - PB. Agosto de 2022.

SILVA, V. A. P. **A polêmica em torno dos coros cênicos** (Texto manuscrito "B" não publicado). Campina Grande - PB. Agosto de 2022.

SOUZA, R. L. **O cinema brasileiro na década de 1950: a era dos estúdios**. Série Leituras 12. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2022.

SUNDBERG, J. **Ciência da voz. Fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TERRAS. Terras Indígenas no Brasil. **Terra Indígena Kraolândia**, 2022. Disponível em <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3735#demografia>. Acesso em 10 de julho de 2022.

TUPINAMBÁ, I.Z. **Dois momentos, dois coros. Por uma análise da evolução da linguagem coral no Rio de Janeiro do Século XX**. 1993. Dissertação (Mestrado em Música). Conservatório Brasileiro de Música.

VELOSO, C. **Caetano Veloso**, 2022. Disponível em <https://www.caetanoveloso.com.br>. Acesso em 26 de maio de 2022.

VOCAL BRASILEIRÃO. **Brasileirinho e Brasileirão**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. CD.

WEBER, E. **Pobre menina rica**. Episódio da série “Vinicius: música, poesia e paixão” destaca o musical de 1963, assinado por Vinicius de Moraes e Carlos Lyra. Cultura Brasil, São Paulo, 28 de agosto de 2013. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/vinicius-poesia-musica-e-paixao/arqui> Acesso em 21 de agosto de 2022.

APÊNDICE

Em sua tese de doutorado, Lucato (2023) apresenta um registro de todos os arranjos vocais de Marcos Leite, em ordem cronológica, para uma visão abrangente da trajetória musical do arranjador. Estão em negrito os arranjos analisados neste trabalho.

- 1978 **Alguém cantando**; Chegando no baile; Lua, lua, lua, lua;
- 1979 Cidadezinha qualquer; Fair phyllis;
- 1980 El ahuasca-I; Morrer de amor; She's leaving home;
- 1981 O caderninho; Patuscada de Gandhi; **Três cantos nativos dos Índios Kraó**;
- 1982 Jumpin' Jack flash ou...; Meu amor me abandonou; Paraíba;
- 1983 Dorme, meu anjo lindo- I; Dorme, meu anjo lindo-II; Fascinação-I; Homenagem ao malandro; Kid's boy; Música suave; Rolina;
- 1984 Astral; Creme rugol; Geleia geral; Jura; Vatapá;
- 1985 A violeira; Canção pra inglês ver; Eu dei-I; Forte corrente; Irerê-I; Marcha da quarta feira de cinzas;
- 1986 Água de beber; Amor tem fogo; Chovendo na roseira-I; Dona boa; Hey crocks; La biondina; Luz neon; Noite ocidental; O barco; Oh, Catarina;
- 1987 Imagine; IrerêII; Não precisa ser herói; Oh, darling; Sacha;
- 1988 Beibidol; Crescidos e crescentes; Hino ao músico; Rio de Janeiro; Samba do crioulo doido; Um a zero; Yesterday;
- 1989 Cae n'água; Ciribiribin; Disparada; Eu te amo; Fora dos eixos; Hula; Jaquetão/vê se ela chora; Lâmpadas ge; Na baixa do sapateiro-I; Palco-I; Pond's; Regulador Xavier; Tratamento de beleza para o lar; Universal;
- 1990 Ana Luiza-I; Anos dourados; Arca de noé; Aula de inglês; Ave Maria; Bossa nova; Canção amiga; Canção do papagaio; Carnaval nássara; Criança que não estuda; Dindi; El ahuasca-II; Esso; Garota de Ipanema-I; Grau dez; Hino do Senhor do Bonfim; História antiga; Isto aqui o que é; João valentão; Juazeiro; Lobo bobo; Marido & marido; Meditation; Meu consolo é você; Modinha; Mundo de zinco; No meio do caminho; O barquinho; O bom; O pato; Olha Maria; Pense em mim; Quadrilha; Ranchinho abandonado; Resíduo; Retrato em branco e preto; Trilogia; Um abraço no codó; Wave-I;

- 1991 A nível de...; Acorda, amor; Alvorada; Aquarius; Canção do amanhecer; Carnaval 5I; Detalhes; Fado tropical; Fascinação-II; Fé cega, faca amolada; Georgia on my mind; Insensatez; Non è facile / datemi un martello; O que vier eu traço; Papai me empresta o carro; Pastilhas valda; Pega rapaz; Pierrô apaixonado-I; Primavera-I; Rosa dos ventos-I; Rosa dos ventos-II; Saudades da Guanabara; Terra; The fool on the hill; Theme song for i.c.c.a.;
- 1992 Alegria, alegria; Amargura; Ana Luiza_II; Ando meio desligado-I; Arrastão / Upa neguinho; Bandeira branca; Blackbird; Canção da felicidade; Dorme meu anjo Lindo-III; Expresso 2222; Figurinos; Irene; Linda flor, Malandragem dá um tempo; Marinheiro só; Menina de cinema; No rancho fundo; País tropical; Pastoril alagoano-I; Pastoril alagoano-II; Pois é; Superbacana;
- 1993 A história de Lily Braun; A Rita; Bat macumba; Brasil; Cachaça / saca-rolha; Cotidiano; Garota de Ipanema-II; Got to get you into my life; Hey jude; Jingle do Festival de Londrina; **Lata d'água-I**; Maria Maria; Maringá; Mulher, Não identificado; Noites de junho; O lado quente do ser; Revolution; São Paulo, São Paulo; The long and winding road; Trezentas e sessenta e cinco igrejas; Tropicália; Wave-II ; When i'm sixty-four;
- 1994 A jardineira; A vaca mimosa e a mosca zenilda; Baby; Bela; Bibidi-bobidi-boo; Blues da piedade; Blues do ano dois mil; Cantiga de amor; Carne de peçoço; Codinome beija-flor; Coração carioca; Exagerado; Fascinação-III; Faz parte do meu show; Formosa / Florisbela; Frevo de Orfeu; Gabriela; Guaratuba, matupá, Carandiru; Ideologia; Labirinto de dor; Linda morena; Maior abandonado; Máscara negra; Menino do rio; No cordão da saideira; O compositor me disse; O nosso amor a gente inventa; O poeta está vivo; Oh,as mulheres!; Pernas; **Pra machucar meu coração**; Tempo feliz; Todo amor que houver nesta vida; Um trem para as estrelas;
- 1995 Ando meio desligado-II; Brasileirinho; Desde que o samba é samba-I; Estrela brasileira; Eu dei-II; Eu sei que vou te amar; Haiti; Mamãe coragem; Mundo melhor; O teu cabelo não nega; Olhar brasileiro; Palco-II; Parabolicamará ; Perche; Piano na mangueira; Por causa de você-I; Por causa de você-II; São coisas nossas; Só danço samba; Soy loco por ti América; Splish splash; Trinta e três-destino Pedro II; Yo quiero una mujer;
- 1996 A festa do bolinha; As curvas da estrada de Santos; Asa branca; Até amanhã; Biquini / Lacinhos; Borzeguim; Cais; Chovendo na roseira-II; Coração materno; Deixe

o ar respirar; El dia que me quieras; Eu sou terrível; Festa de arromba; Filme triste-I; Forever green; Gatinha manhosa; Love me do; Mocinhas da cidade; Muito bem; Namoradilha de um amigo meu; Não posso ver, O cantador; O passo do elefantinho; Papo firme; Pare o casamento; Pastorinhas; Paula e bebeto; Pierrô apaixonado-II; Rua Augusta; Samba torto; Sentado à beira do caminho; Smile; Suite cabaré; Tamba tajá; Um índio; **Vassourinhas**;

- 1997 A minha vida; A saudade mata a gente; Caso sério; Conto unta onda; Curumim; De onde vem o baião De volta ao samba; Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones; Estrada do sol; Eu te amo mesmo assim; Filme triste-II; Las secretarias; Nós de pinho; O carango; Ovelha negra; Por toda a minha vida; **Rosa**; Solidão que nada; Sonífera ilha; Tenha calma;
- 1998 A culpa é do saci; A paz; Alegria; Ao amanhecer; Aquarela do Brasil; Atrás da porta; Camisa amarela; Coco do coco; Como é que eu posso; Copacabana; Corcovado; Dora; Felicidade; Good day sunshine; Here, there and everywhere; Injuriado-I; La solitudine; Lata d'água-II; My love; Na carreira; Ne me quitte pas; Noite feliz; O gosto do amor; Sem eira nem beira; Suite alagoana; Tem mais samba; Verde;
- 1999 Can't buy me love; Casas da banha; É com esse que eu vou; Garota de Ipanema-III; Geni e o zepelim; Hino do carnaval brasileiro; In my life; Injuriado-II; Now here man; Planeta água; **Primavera-II**; Quando o natal chegar; Tango do covil; Tem gato na tuba; Valsa de uma cidade; Verdura; Você só...mente;
- 2000 A voz do morro; Bom tempo; Capoeira; Carnaval de Alagoas; Cidade mulher; De babado / partido alto; Desde que o samba é samba-II; Estação derradeira; Homenagem ao malandro-II; Meu caro amigo; Mil perdões; Na baixa do sapateiro-II; O brilho do teu olhar; O rio nasceu pra mim; Recenseamento; Século do progresso;
- 2001 Água; Alagoas; Ave Maria; Curtição nas entrelinhas; Mulheres do Brasil; Xangô mandô.