

A literatura coral brasileira na sala de ensaio: uma proposta interpretativa para três arranjos de Marcos Leite

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5 Performance Musical

Anderson Maurício Nascimento
UFPB – CCTA – PPGM
anderson.nasc@gmail.com

Vladimir A. P. Silva
UFCG – Centro de Humanidades – Unidade Acadêmica de Música
vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br

Resumo. O objetivo geral deste estudo é apresentar propostas interpretativas para três arranjos escritos por Marcos Leite: *Lata D'água* (Luís Antônio e Jota Júnior), *Copacabana* (Carlos Alberto Ferreira Braga –Alberto Ribeiro), e *Pra machucar meu coração* (Ary Barroso). As obras, para coro misto a quatro vozes (SCTB), podem ser interpretadas a capela e com acompanhamento e apresentam diferentes elementos que podem ser explorados pelos(as) regentes e preparadores(as) vocais no processo de construção da sonoridade. Recorte parcial de pesquisa qualitativa já concluída, o trabalho tem como base teórica estudos que tratam da correlação entre texto e música. Os resultados indicam que, ao elaborar estratégias para a abordagem de tal literatura coral tomando como base essa relação dialógica, regentes e coralistas podem participar do ensaio de forma proativa e colaborativa, contribuindo para a consolidação de uma prática coral significativa.

Palavras-chave. Regência, Canto coral, Arranjo, Marcos Leite.

Brazilian Choral Literature in the Rehearsal Room: an Interpretative Proposal for Three Arrangements by Marcos Leite

Abstract. The overall objective of this study is to present interpretative proposals for three arrangements written by Marcos Leite: *Lata D'água* (Luís Antônio and Jota Júnior), *Copacabana* (Carlos Alberto Ferreira Braga – Alberto Ribeiro), and *Pra Machar Meu Coração* (Ary Barroso). These works, for four-part mixed choir (SCTB), can be performed a cappella and with accompaniment and feature diverse elements that can be explored by conductors and vocal coaches in the process of constructing choral sonorities. A partial excerpt from a completed qualitative study, this work is theoretically founded on studies that address the correlation between text and music. The results indicate that, by developing strategies to approach such choral literature based on this dialogical relationship, conductors and choristers can participate proactively and collaboratively in rehearsals, contributing to the consolidation of a meaningful choral practice.

Keywords. Conducting, Choral music, Arrangement, Marcos Leite.



Introdução

Marcos Leite (1953-2002), pianista, compositor e maestro, criou e regeu vários coros e grupos vocais no Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, tendo produzido mais de trezentos arranjos. O objetivo geral deste estudo é apresentar propostas para o trabalho do(a) regente na preparação de três arranjos de Marcos Leite: *Lata D'água* (Luís Antônio e Jota Júnior), *Copacabana* (Carlos Alberto Ferreira Braga –Alberto Ribeiro), e *Pra machucar meu coração* (Ary Barroso). As obras, para coro misto a quatro vozes (SCTB), podem ser interpretadas a capela e com acompanhamento e apresentam diferentes elementos que podem ser explorados pelos(as) regentes e preparadores(as) vocais no processo de construção da sonoridade.

Recorte parcial de pesquisa qualitativa já concluída, o trabalho tem como base teórica estudos que tratam da correlação entre texto e música. O artigo está dividido em duas partes. Na primeira, apresentamos algumas considerações analíticas sobre as obras em destaque e, posteriormente, propomos estratégias para coralistas e regentes no processo de construção do processo interpretativo.

Desenvolvimento

Lata D'Água

Lata D'água, de Luís Antônio e Jota Júnior¹, 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).

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 /*

¹ Antônio de Pádua Vieira da Costa (1921-1996), mais conhecido como Luís Antônio, fez sucesso nos carnavales 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 cançonetinhas, que versavam sobre fatos cotidianos. Em 1949, teve, pela primeira vez, um samba de sua autoria, *Surpresa*, gravado em disco na voz de Odete Amaral.



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.²

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 1).

Figura 1 – *Lata D’água*, c. 1-9

² O pesquisador Anderson Maurício Nascimento trabalhou com Marcos Leite em Curitiba-PR, participando como cantor e assistente do referido maestro nos trabalhos desenvolvidos com diferentes grupos.

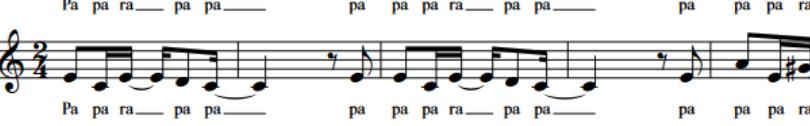




Lata D'Água

Luiz Antônio e Jota Júnior
Arr.: Marcos Leite

Arr.: Marcos Leite

Soprano 

Alto 

Tenor 

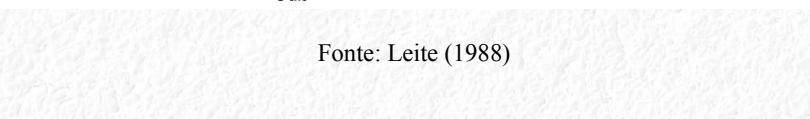
Bass 

Solo Vocal livre, sugerindo ritmo de samba

S 

A 

T 

B 

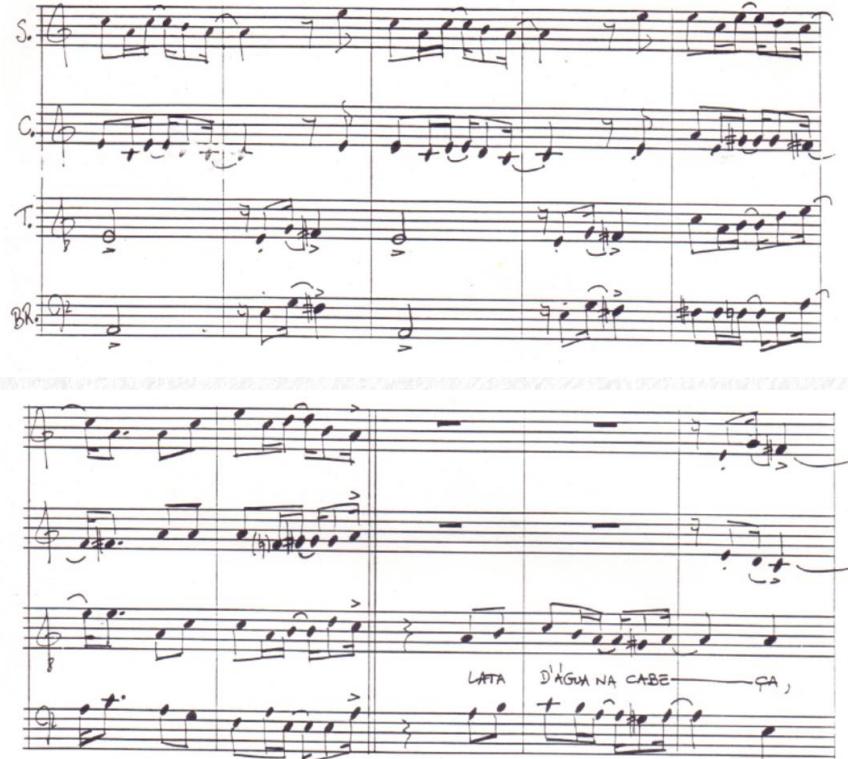
Fonte: Leite (1988)

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 executadas 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 2).

Figura 2 – Lata D’água, manuscrito, c. 1-7



LATA D'ÁGUA
—PARA VOZES E SÓRDO DE MARÇALÓ— LUIZ ANTÔNIO E JOTA JR.
ARRANJO MARCOS LIMA



Fonte: Acervo dos pesquisadores

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. 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 soli 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 3 e 4).

Figura 3 – *Lata D’água*, manuscrito, c. 39-40



Fonte: Acervo dos pesquisadores

Figura 4 – *Lata D’água*, c. 39-40



Fonte: Leite (1988)

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 cantado 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 5 e 6).

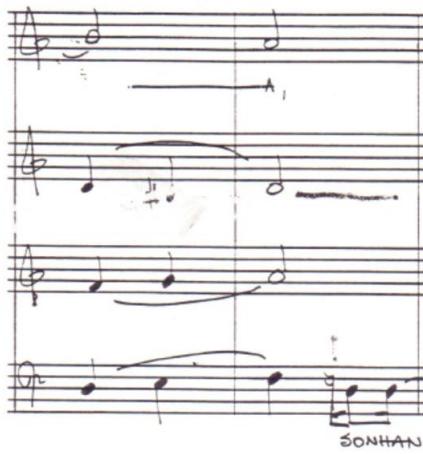
Figura 5 – *Lata D'água*, c. 48.





Fonte: Leite (1988)

Figura 6 – *Lata D'água*, manuscrito, c. 48.



Fonte: Acervo dos pesquisadores

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 7 e 8).

Figura 7 – *Lata D'água*, c. 50-51.





45

S: lu - tan - do pe - lo pão de ca - da di - a pa pa pa pa pa pa
 A: to ó ó pa pa pa pa pa pa
 T: pa pa pa pa ó ó pa pa pa pa pa pa
 B: pa pa pa pa ó ó so - nhan - do com a vi - da do as - fal

Fonte: Leite (1988)

Figura 8 – *Lata D'água*, manuscrito, c. 50-51.



48

Soprano: (p) (f) (p) (f) (p) (f) (p) (f)
 Alto: (p) (f) (p) (f) (p) (f) (p) (f)
 Tenor: (p) (f) (p) (f) (p) (f) (p) (f)
 Bass: (p) (f) (p) (f) (p) (f) (p) (f)
 LYRICS: SONHAN - DO COM A VIDA DO ASFAL

Fonte: Acervo dos pesquisadores

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 9 e 10).

Figura 9 – *Lata D'água*, c. 53-57





51

S: pa pa pa pa pa ra pa pa que_a-ca - ba on-de_o mor-ro prin - ci-pi - a.
 A: pa pa pa pa pa ra pa pa que_a-ca - ba on-de_o mor-ro prin - ci-pi - a.
 T: pa pa pa pa pa ra pa pa que_a-ca - ba on-de_o mor-ro prin - ci-pi - a.
 B: vi-da do as-fal - to que_a-ca - ba on-de_o mor-ro prin - ci-pi - a.

Fonte: Leite (1998)

Figura 10 – *Lata D'água*, manuscrito, c. 57



53

QUE ACA-BA ONDE_O MORRO PRINCIPI A.
 QUE ACA-BA ONDE_O MORRO PRINCIPI A.
 -TO,

Fonte: Acervo dos pesquisadores

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 11).

Figura 11 – *Lata D'água*, manuscrito, possível finalização após a *Coda*





Fonte: Acervo dos pesquisadores

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 12).

Figura 12 – Tessitura do arranjo vocal *Lata D'água*

Fonte: Elaboração dos autores



Copacabana

Composto em 1944 por Carlos Alberto Ferreira Braga³ 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).

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 13).

Figura 13 – *Copacabana*, c. 1-5

³ Carlos Alberto Ferreira Braga, mais conhecido como 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).





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 sambacanção (Figura 14).

Figura 14 – Copacabana, c. 5-12




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 G⁹(b⁹), no compasso 22 (Figura 15).

Figura 15 – *Copacabana*, c. 18-22





Fonte: Leite (1988)

No compasso 23, com o início da parte A em Dó maior, o tema é cantado pelo tenor, enquanto os demais naipes continuam fazendo o acompanhamento em uníssono (Figura 16).

Figura 16 – *Copacabana*, c.23-26

23 C C^m(B⁵) C⁶ C⁷ Bm⁷⁽⁶⁵⁾ E⁷ F⁹ E⁷⁽⁹⁾

Ô, Tchu rap tchu ru ru ru ru ô,

Ô, Tchu rap tchu ru ru ru ru ô,

Co pa - ca ba - na - prin - ce - si - nha do mar,

Co pa - ca ba - na - o mar, e - te - no can - tor,

Ô, Tchu rap tchu ru ru ru ru ô,

Fonte: Leite (1988)

Entre os compassos 39 e 42, quando a seção A finaliza, a dominante de Fá prepara a chegada do novo tom, no compasso 42, momento no qual, mais uma vez, o piano tem um arpejo. 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 17).

Figura 17 – Copacabana, c. 42-46

42 C(75) F'M F(15) F8 Em7(75) E* A7(9)

Co - pa - ca ba - na, prin - ce - si - nha do mar;
 Co - pa - ca ba - na_o mar, e - ter - no can - tor;

O, — Tchu ru ru tchu ru ru ru ru ó,_a

O, — Tchu ru ru ru ru ru ru ó,_a

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 18).

Figura 18 – *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 19).

Figura 19 – *Copacabana*, c. 62-70



62 F(15) B^b(add9)/F G^{7(13)}/F E^b7M E^bm⁶}

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 A^b7 E^bm⁶ B^b69 rit.

as de luz rit.

as de luz rit.

as de luz rit.

as de luz rit.

rit. rit.

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!
Pelas 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!

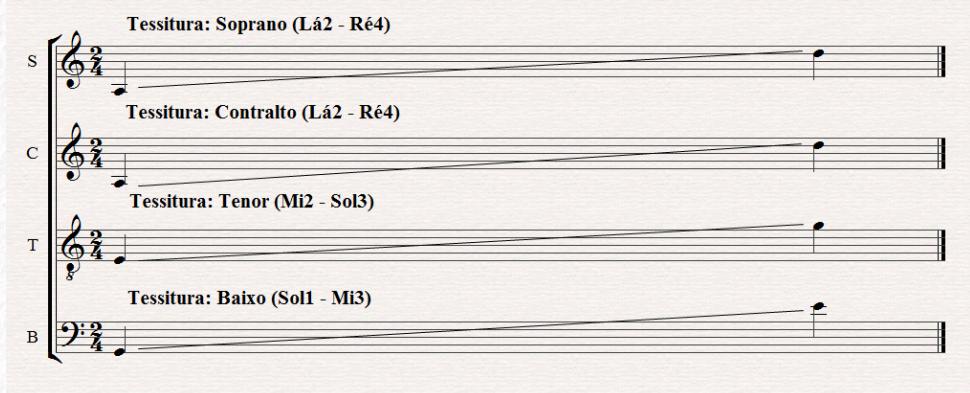
Este arranjo é dedicado ao querido amigo maestro
Joseph Prats, em homenagem ao seu primeiro banho
de mar em Copacabana, no verão de 1998.
Marcos Leite

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 20).

Figura 20 – Tessitura do arranjo vocal *Copacabana*





Fonte: Elaboração dos autores

Pra machucar meu coração

Segundo Moraes (1979), *Pra machucar meu coração* foi escrita em 1943, por Ary Barroso.⁴ 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, 1998). É interessante destacar que, na gravação do CD *Deep Rio*, que acompanhamos *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 Vitalle.

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 motívicos 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 21).

⁴ Ary Barroso 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. 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).



Figura 21 – *Pra machucar meu coração*, c. 1-14

PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO

Ary Barroso
Arr. de Marcos Leite

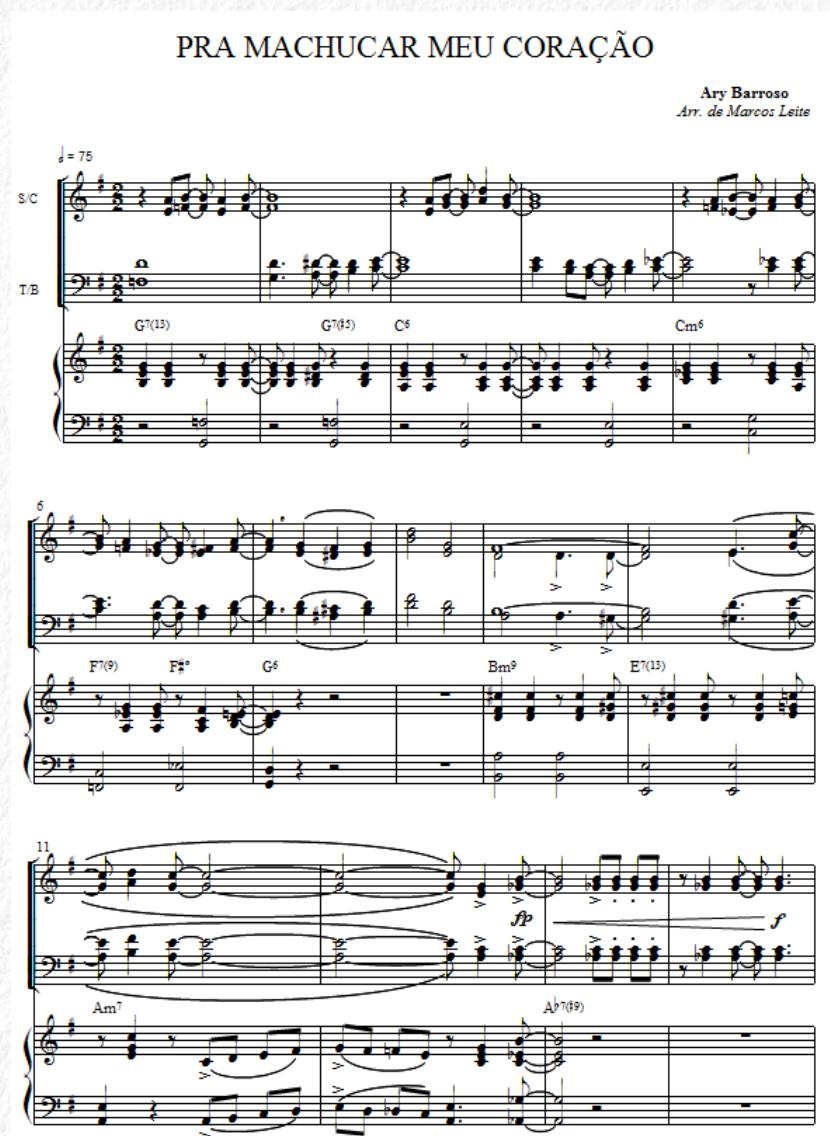
$\text{♩} = 75$

S/C
T/B

1
G⁷⁽¹³⁾ G⁷⁽¹⁵⁾ C⁶ C^{m6}

6
F⁷⁽⁹⁾ F⁷⁽⁹⁾ G⁶ B^{m9} E⁷⁽¹³⁾

11
Am⁷ A^{b7(9)}



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 22). Observamos que, de modo geral neste arranjo, Marcos Leite utiliza a estrutura da melodia acompanhada, sendo a condução harmônica realizada pelo piano.

Figura 22 – *Pra machucar meu coração*, c. 15-19

15

Tá fá - zen - do um a - no e mei - o, a - mor, Que o nos - so tar

G6 G9 Am7 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 23).

Figura 23 – *Pra machucar meu coração*, c. 30-39



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 24). Algumas partes vocais ligam as frases em movimentos paralelos, na maioria das vezes em intervalos de terça. Esses elementos advém do motivo principal da melodia e não têm texto definido.

Figura 24 – *Pra machucar meu coração*, c. 40-43





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, embora escrita em 2/4, a forma como os acentos estão dispostos indica uma constante modulação métrica (Figura 25).

Figura 25 – *Pra machucar meu coração*, c. 56-63






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 25).

Figura 25 – *Pra machucar meu coração*, c. 65-68

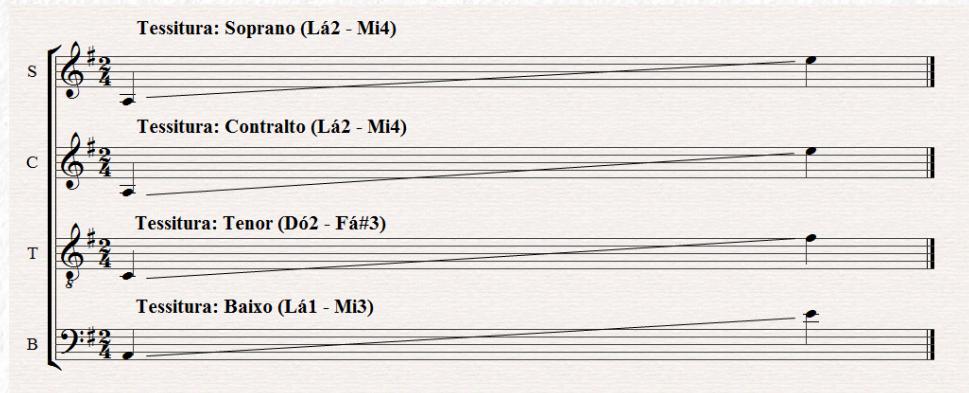


Fonte: Leite (1998)

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 – Fá#3; Baixo, Lá1 – Mi3 (Figura 26).



Figura 26 – Tessitura do arranjo vocal *Pra machucar meu coração*



Fonte: Elaboração dos autores

Discussão

Tomando como base o pensamento do arranjador, propomos que *Lata D'água* seja interpretada a capela, pois 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 ritornelo, momento no qual Marcos Leite sugere que seja executado um solo vocal livre, com ritmo de samba. Nesse caso, os(as) coralistas podem ficar 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. Para atingir tal finalidade, um caminho é trabalhar com exercícios rítmicos no momento do aquecimento vocal, usando os fonemas “pá-rá”, tanto em uníssono como em blocos harmônicos. Como exemplo, podemos citar os exercícios vocais propostos pelo próprio arranjador. Leite (2001) instiga o estudo rítmico através de exercícios preparatórios baseados na música brasileira, incluindo o samba (Figuras 27 e 28).



Figura 27 – Exercício samba em intervalos de segunda maior



Fonte: Leite (2001)

Figura 28 – Exercício samba em intervalos de terça



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 podemos retirar a melodia principal e cantar somente o acompanhamento vocal e vice-versa. Este exercício serve para que os cantores tenham uma noção mais clara sobre qual naipe está cantando a melodia principal, qual voz deve ficar em destaque, bem como qual voz 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, podemos indicar 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.



Copacabana tem passagens em movimento paralelo, nas quais a melodia principal é acompanhada por um bloco harmônico, às vezes, a capela. Nesse arranjo, sugerimos conduzir o coro a partir do piano, indicando pontos importantes do fraseado, mudanças na intensidade, tempo e fraseado. Como já observado, Marcos Leite nem sempre aponta o texto a ser cantado pelo grupo, deixando essa responsabilidade para os intérpretes. Nesse sentido, é importante escolher 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 da frase.

Alguns exercícios podem ajudar na assimilação dos constantes semitonos nas notas de passagem que acompanham a melodia principal (Figura 29), bem como exercícios de prática rítmica para execução do gênero samba-canção (Figura 30).

Figura 29 – Exercícios de 2^a menor ascendente e descendente 1 e 2.



Exercícios de 2^a menor ascendente e descendente 1 e 2.

Figura 29

Exercício 1 (2/4, 60 BPM): mi me mi me mi me mi _____

Exercício 2 (2/4, 60 BPM): ma mo ma mo ma mo ma _____

Fonte: Baê (2003)



Figura 30 – Exercício de samba-canção



Fonte: Leite (2001)

Finalizados os exercícios, propomos que seja iniciada 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 é conscientizar os cantores sobre as notas de passagem ouvidas também na harmonia do piano. 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.

Assim, para otimizar o trabalho nos ensaios, consideramos importante observar alguns fatores, conforme aponta Marvin (2019), evitando que os(as) coralistas misturem conceitos e funções:

Por exemplo, ao desacelerar em um diminuendo, há sempre uma tendência associativa de baixar a afinação. Neutralize essas tendências separando os dois parâmetros. Peça para o coro cantar o diminuendo, mantendo a afinação alta ou acelerando o andamento durante a redução da intensidade. Lembre aos cantores desse tipo de tendência associativa durante o ensaio. Por outro lado, evite que o coro cante em uma faixa dinâmica extrema até que as notas e os ritmos estejam seguros. Dinâmicas suaves exigem controle focado da respiração e domínio da afinação. Dinâmicas fortes cantadas por um tempo considerável levam ao esforço vocal e à fadiga. Assim, ensaie em um nível confortável, entre o *mezzo piano* e o *mezzo forte*. Posteriormente, incorpore a dinâmica adequada (Marvin, 2019, p. 116-117).

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 por meio da música e do arranjo vocal. Uma vez que os vários sentidos do texto sejam compreendidos, os cantores certamente serão capazes de transmitir as emoções e sentimentos expressos na música. Isso requer uma interpretação emocionalmente autêntica, na qual os participantes se conectam com a mensagem da música, transmitindo-a 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, conforme observa Carter (2023).

Considerações finais

A compreensão do texto musical e 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.

Além do mais, 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, recomenda-se explorar as diferentes dimensões dos textos das canções trabalhadas.

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



nostalgia, 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. 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.

Copacabana, por sua vez, 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 da localidade, retratando-a 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.

Lata D'água narra a vida cotidiana e as lutas enfrentadas por uma mulher – negra, provavelmente – 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 com as quais a mulher se depara pelo caminho. 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.

Em nosso estudo, apontamos caminhos para a interpretação de três arranjos elaborados por Marcos Leite, levando em consideração aspectos estruturais das obras, a relação entre texto e música e o pensamento deste compositor, arranjador e maestro, que é uma referência no canto coral brasileiro. Com esta pesquisa, esperamos oferecer subsídios para regentes e



preparadores(as) vocais que trabalham com esse tipo de literatura, comumente cantada em nosso país.

Referências

- BAÊ, T. *Canto uma consciência melódica*. Os intervalos através dos vocalizes. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- CARTER, Tom. *Choral Charisma. Singing with Expression*. Chicago: GIA, 2023.
- GARGANTA PROFUNDA. *Deep Rio*. Rio de Janeiro: Garganta Profunda produções artísticas Ltda, 1998. CD.
- GUEST, Ian. *Arranjo volumes 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro, Editora Lumiar, 1996.
- GUEST, Ian. *Harmonia – Método Prático*. Volume 1. Rio de Janeiro, Editora Lumiar, 2006.
- LEITE, M. *O Melhor de Garganta Profunda*. São Paulo: Irmãos Vitalle, 1998.
- LEITE, M. *Método de Canto Popular Brasileiro. Vozes Médio-Agudas e Médio-Graves*. Rio de Janeiro. Lumiar Editora, 2001.
- MARCONDES, M. A. *Encyclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2003.
- MARVIN, Jameson. *Emotion in Choral Singing. Reading Between the Notes*. Chicago: GIA, 2019.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. *A Canção no Tempo. 85 Anos de Música Brasileira* volumes 1 e 2. São Paulo, Editora 34, 1997-98.
- SOUZA, R. L. *O cinema brasileiro na década de 1950: a era dos estúdios*. Série Leituras 12. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2022.
- VOCAL BRASILEIRÃO. *Brasileirinho e Brasileirão*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. CD.

