



LINEU FORMIGHIERI SOARES

**A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de  
Marcos Leite**

Campinas – SP

2013





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

LINEU FORMIGHIERI SOARES

**A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de  
Marcos Leite**

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Artes da UNICAMP para  
obtenção do título de Mestre em Música  
Área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador:

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Campinas – SP

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

So11e Soares, Lineu Formighieri.  
A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de  
Marcos Leite / Lineu Formighieri Soares. – Campinas, SP:  
[s.n.], 2013.

Orientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Musica coral. 2. Arranjo (Musica) 3. Música Popular-  
Brasil. I. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The choral writing for Brazilian Popular Music in view of  
Marcos Leite

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Music coral

Arrangement (Music)

Popular Music-Brazil

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Antonio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

Andre Acastro Egg

Carlos Fernando Fiorini

Edwin Ricardo Pitre Vásquez

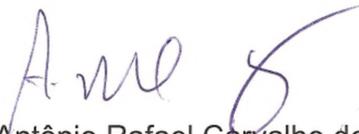
Paulo José de Siqueira Tiné

Data da Defesa: 28-02-2013

Programa de Pós-Graduação: Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

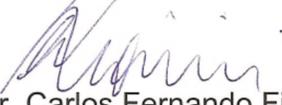
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Lineu Formighieri Soares - RA 085068 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
Presidente



Prof. Dr. Andre Acastro Egg  
Titular



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini  
Titular



## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Dr. Rafael dos Santos, não somente pelas orientações precisas, mas pelo apoio e incentivo.

Aos professores José Roberto Zan e Maria José Carrasqueira por contribuírem com ideias e sugestões significativas.

Ao Nestor de Hollanda Cavalcanti e à Regina Lucatto por colaborarem com valiosas informações.

Aos músicos Celso Branco e Maurício Dettoni pela generosidade nos depoimentos.

À Regina Mota pelo incentivo em todos os momentos, pelas sugestões e ideias, e pelo comprometimento na parceria.

Ao coro Academia da Voz pela paciência e dedicação nos ensaios e brilhantismo nas apresentações.

Ao Clênio Abreu pela ajuda valiosa ao compartilhar as gravações e partituras.

À diretoria do UNASP EC e ao departamento de música pelo suporte e apoio constantes.

À minha família pelo apoio e suporte incondicional.

À minha esposa Lanny por seu incentivo e paciência na ausência.

A Deus por sustentar-me com saúde e energia em todos os momentos.



## Resumo

Esta pesquisa teve como objetivo entender a linguagem e os procedimentos técnicos e artísticos adotados pelo compositor e arranjador Marcos Leite. Para tanto foi traçado um panorama histórico do movimento coral brasileiro, a partir da década de 1960, como base para as práticas que solidificaram esse fazer musical ao longo dos anos. Para a análise da escrita vocal de Marcos Leite foram escolhidas as canções *Jura*, *Rosa dos Ventos* e *The Fool on The Hill*, arranjos produzidos especificamente para o *Coral da Cultura Inglesa (Cobra Coral)* e para o grupo vocal *Garganta Profunda*. Os trechos musicais foram analisados sob os aspectos técnicos de forma, estrutura e textura, bem como os procedimentos de encadeamento harmônico. Concluiu-se que, mesmo em canções com diferentes níveis de dificuldade, os elementos coloquiais característicos da linguagem popular foram mantidos. Os arranjos apresentam equilíbrio nas disposições vocais, aliando a simplicidade característica do autor com elementos criativos nos contracantos, como geradores de interesse. O estudo aponta a significância da obra de Marcos Leite e seus contemporâneos, no sentido de renovar a prática coral, e estabelecer parâmetros inovadores que influenciem os regentes e arranjadores atuais.

Palavras-chave: Coral, Arranjo, Música Popular, Brasil



## **Abstract**

The goal of this research was to understand the language and technical and artistic procedures adopted by composer and arranger Marcos Leite. As such, a historical overview of the Brazilian choral movement was traced starting in the 1960s as a foundation for the practices that solidified this musical activity through the years. In order to analyze the vocal writing of Marcos Leite, the songs *Jura*, *Rosa dos Ventos* and *The Fool on the Hill* were chosen, with arrangements produced specifically for the *Cultura Inglesa Chorus (Cobra Coral)* and for the vocal group *Garganta Profunda*. The musical excerpts were analyzed under the technical aspects of form, structure and texture, as well as procedures of harmonic structure. It was concluded that, even in songs with varying levels of difficulty, the colloquial elements that are characteristic to popular language were maintained. The arrangements show balance in all vocal parts, allying the characteristic simplicity of the composer with creative elements in the countermelodies as interest generators. This study points the significance of the work of Marcos Leite and his contemporaries in the sense of renewing the practice of choral music and establishing innovative parameters that influence conductors and arrangers of today.

Keywords: Choir, Arrangement, Popular Music, Brazil



# Lista de figuras

## Introdução

Fig. 1.1 – Capa DVD Novo Tom ao vivo .....	3
--	---

## Jura

Fig. 2.1 – Uníssonos vozes femininas - compasso 28 .....	22
Fig. 2.2 – Resumo das extensões de Jura .....	23
Fig. 2.3 – Reharmonização de Jura .....	25
Fig. 2.4 – Introdução do arranjo de Jura .....	26
Fig. 2.5 – Introdução com fermata no compasso 8 .....	27
Fig. 2.6 – Contracanto soprano .....	28
Fig. 2.7 – Movimento contrário entre homens e mulheres .....	29
Fig. 2.8 – Acorde final .....	30

## Rosa dos Ventos

Fig. 3.1 – Introdução Rosa dos Ventos .....	36
Fig. 3.2 – Limite grave do baixo – compasso 32 .....	37
Fig. 3.3 – Resumo das extensões de Rosa dos Ventos .....	38
Fig. 3.4 – Reharmonização Rosa dos Ventos .....	42
Fig. 3.5 – Bordaduras .....	44
Fig. 3.6 – Uníssonos seguidos de contracanto .....	45
Fig. 3.7 – Exposição e contracanto .....	45
Fig. 3.8 – Linha de contracanto perpassando naipes .....	46
Fig. 3.9 – Estrutura polifônica em três planos .....	46
Fig. 3.10 – Contracantos .....	47
Fig. 3.11 – Ostinato .....	48
Fig. 3.12 – Apoteose sonora – compasso 71 .....	48
Fig. 3.13 – Blocos homofônicos e contracantos finais .....	49

## The Fool on The Hill

Fig. 4.1 – Movimento melódico em diferentes naipes .....	54
Fig. 4.2 – Rubato .....	55
Fig. 4.3 – Limite grave do contralto – anacruse do compasso 66 .....	57
Fig. 4.4 – Região grave do tenor .....	58
Fig. 4.5 – Resumo das extensões de The Fool on the Hill .....	59
Fig. 4.6 – Reharmonização The Fool on The Hill .....	61

Fig. 4.7 – Soli a5 e a7 .....	66
Fig. 4.8 – Deslocamento de melodia e contracanto melismático .....	66
Fig. 4.9 – Superposição de formas .....	67
Fig. 4.10 – Contraste entre Soli a8 e uníssono .....	67
Fig. 4.11 – Estrutura homofônica swingada .....	68
Fig. 4.12 – Antecipação de início da frase musical .....	69
Fig. 4.13 – Ornamento harmônico e final .....	69

**Preparação e execução**

Fig. 5.1 – Linha contra canto tenor – Asa Branca .....	74
Fig. 5.2 – Ostinato em terças .....	74
Fig. 5.3 – Uníssono cromático .....	75
Fig. 5.4 – Aberturas vocais e tensões harmônicas – Rosa dos Ventos .....	76
Fig. 5.5 – Introdução O Pato .....	78

## Sumário

<b>1</b>	<b>Introdução</b> .....	1
<b>2</b>	<b>O movimento coral no Brasil e a música popular</b> .....	5
2.1	Antecedentes históricos .....	5
2.2	Referências biográficas de Marcos Leite .....	6
2.3	A Orquestra de Vozes – Garganta Profunda .....	9
2.4	Os recursos cênicos .....	11
2.5	Contribuições e legados .....	14
<b>3</b>	<b>Técnicas e procedimentos específicos encontrados nos arranjos</b> .....	18
3.1	Jura .....	18
3.1.1	Aspectos sobre a forma .....	19
3.1.2	Tessituras e extensões .....	20
3.1.3	Aspectos harmônicos .....	23
3.1.4	Texturas utilizadas .....	26
3.2	Rosa dos Ventos .....	31
3.2.1	Aspectos sobre a forma .....	33
3.2.2	Tessituras e extensões .....	35
3.2.3	Aspectos harmônicos .....	38
3.2.4	Texturas utilizadas .....	44
3.3	The Fool on The Hill .....	51
3.3.1	Aspectos sobre a forma .....	52
3.3.2	Tessituras e extensões .....	56
3.3.3	Aspectos harmônicos .....	60
3.3.4	Texturas utilizadas .....	65
<b>4</b>	<b>Aspectos relacionados com a preparação e execução</b> .....	72
<b>5</b>	<b>Considerações finais</b> .....	79

<b>Referências bibliográficas</b> .....	81
<b>Anexos</b> .....	86
Partitura de Jura .....	86
Partitura de Rosa dos Ventos .....	89
Partitura de The Fool on The Hill .....	96
Excertos dos manuscritos .....	102
Entrevista com Regina Lucatto .....	108
Entrevista com Nestor de Hollanda Cavalcanti .....	114
Entrevista com Mauricio Dettoni .....	126
Diálogo com Celso Branco .....	133
Arquivo de Memória – Garganta Profunda – com Regina Lucatto .....	134
Oficina: Arranjos de Marcos Leite com Regina Lucatto e Maurício Dettoni .....	136
CD com gravações de Jura, Rosa dos Ventos e The Fool on The Hill .....	141

## Introdução

A motivação inicial para a realização desta pesquisa surgiu a partir da minha trajetória musical, atuando na maior parte do tempo na direção de corais e grupos vocais amadores. Ao longo desses anos, pela necessidade da atividade profissional, tive a oportunidade de trabalhar não somente como diretor e regente desses grupos, mas também como arranjador, tendo em vista a necessidade constante de um repertório adequado não somente às questões temáticas, mas também à faixa etária e ao nível técnico dos participantes dos grupos.

Na busca das melhores soluções estilísticas, tendo em vista que os grupos são formados sempre por jovens com acentuado nível de exigência, é natural que haja variadas fontes de apropriação no sentido de construir uma linha de trabalho que se caracterize sempre pela presença diversificada de elementos criativos. Particularmente, essa tarefa tem se constituído um desafio permanente, levando em consideração, além das questões já citadas, a rotatividade característica dos membros desses grupos.

Um aspecto que ficou muito claro, logo nos primeiros anos de trabalho, foi a ineficácia na utilização de canções pré arranjadas ou extraídas de fontes tradicionais do repertório para o gênero. Ao fazer uma retrospectiva, posso concluir que o montante de material pré existente incorporado ao repertório tem sido inexpressivo, em comparação com a quantidade de arranjos produzidos para realidades específicas.

O meu primeiro contato com o estilo e os arranjos de Marcos Leite foi em julho de 1985, entre os dias 07 e 27, quando participei como aluno do V Festival de Música de Londrina (PR). Excepcionalmente na época não estava dirigindo nenhum coro, e sim uma orquestra experimental acadêmica, e por essa razão matriculei-me na classe de regência orquestral com o maestro e compositor Claudio Santoro. Como é comum nesses encontros, a cada noite ocorriam concertos com formações e estilos variados, culminando com o concerto final pela orquestra de alunos e professores do evento. Assim, numa das noites, assisti ao recital apresentado pelas oficinas de música popular do festival, que eram *Orquestra de Vozes* dirigida pelo Marcos Leite e Amaury Vieira, *Orquestra Oficina de MPB* por Roberto Gnatalli, e *Fazer Música no século XX: como, por quê, para quem* por Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Em 25 de julho de 1985, excetuando o meu curso que nada poderia apresentar a não ser uma discussão geral, nós quatro e nossas classes prepararam o espetáculo “Música Brasileira” para ser apresentado no Cine e Teatro Universitário Ouro Verde. Preparamos o roteiro com muito carinho. A verdade é que queríamos que o espetáculo fosse um pouco... por assim dizer... marcante? (...) A reação do público ao espetáculo foi ótima. Aplausos, bis e tudo a que tínhamos direito. (...) Fazia muito frio em Londrina nesta época. Lembro-me muito bem da cena que antecedeu o espetáculo no Ouro Verde: nós quatro (Amaury, Roberto, Marcos e eu), tal qual quatro cavaleiros do “após calipso”, saindo do hotel onde estávamos hospedados, por volta das oito e meia da noite, indo, abraçados, lado a lado, em direção ao Ouro Verde. (...) É curioso. Não sei quanto aos outros, mas nunca mais fui convidado a ministrar um curso no Festival de Londrina (CAVALCANTI, 2006, p. 88-89).

Foi particularmente uma apresentação inesquecível e marcante. Aquela linguagem extravagante me pareceu estranha naquele momento, considerando minha relação com o coro tradicional, especialmente no trabalho vinculado à igreja. Anos mais tarde, tive a oportunidade de assistir ao Garganta Profunda em uma ou duas oportunidades, em shows realizados em São Paulo, e percebi que vários elementos e técnicas de arranjo poderiam ser úteis na minha atividade como arranjador.

Os princípios estabelecidos por Marcos Leite, na estética dos arranjos e descontração da performance, sempre que possível procurei aplicá-los aos meus grupos vocais e corais. Como fundador dos grupos vocais Tom de Vida (Hortolândia, 1989-1999) e Novo Tom (Engenheiro Coelho, 2000), e regente do Coral Jovem do IASP (1988-1999) e mais recentemente Coral UNASP (2000), me senti na obrigação de atualizar a estética dos arranjos, repensando o fazer musical, por ser direcionado a um grupo muito jovem de cantores (entre 16 e 23 anos). Um exemplo próprio de utilização desses conceitos está registrado no dvd Novo Tom ao Vivo (Novo Tempo), gravado em 2007, onde buscou-se uma performance enriquecida por boa quantidade de movimentação cênica, além de inovações nos arranjos.

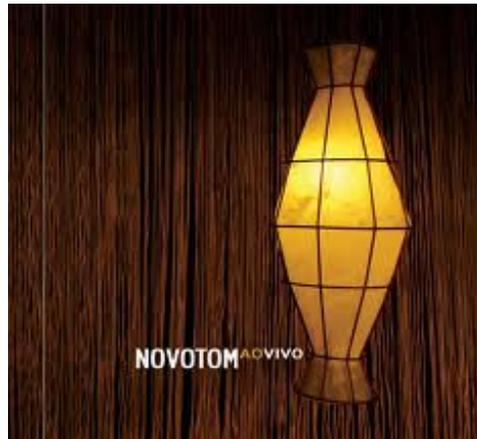


Fig. 1.1 – Capa DVD Novo Tom ao vivo

Como esses grupos são destinados à prática vocal religiosa, sempre há a necessidade de se ter cautela nesses procedimentos, considerando a natureza e temática do repertório, e perfil do público que, em certos casos, manifesta preconceito e rejeição às novidades. Contudo, ocasionalmente surge a oportunidade de trabalhar um repertório popular e folclórico para ser apresentado em algum evento de natureza não religiosa, no campus do UNASP EC (Centro Universitário Adventista de São Paulo - campus Engenheiro Coelho). Aproveitamos essas ocasiões para apresentar vários dos arranjos de Marcos Leite, dando a oportunidade aos cantores e público de se familiarizar com essa linguagem musical.

No desenvolvimento da pesquisa propriamente dita, são apresentados inicialmente aspectos biográficos do arranjador, pontuando as informações mais significativas relacionadas à sua obra, bem como os principais eventos da trajetória do Cobra Coral e do Garganta Profunda, grupos que o notabilizaram. Verificando os dados relativos à discografia, especialmente do Garganta Profunda, é possível observar a fase de amadurecimento do processo criativo de Leite, e também o momento de maior diversidade na sua produção musical.

O trabalho busca também uma maior compreensão da linguagem estilística do arranjador, sua capacidade de estabelecer um equilíbrio na utilização de referências eruditas à escrita popular. A presença dos temas folclóricos na obra de Villa Lobos certamente influenciam e, nesse sentido, o resultado desse estudo pode fortalecer o

trabalho de artistas atuais, fomentando novas pesquisas que aprofundem a temática em questão.

Outro viés da pesquisa é identificar os elementos composicionais que permeiam a escrita de Marcos Leite, entendendo que em determinados casos a interferência do autor transcenda a esfera do arranjo ao manipular o conteúdo primário com a inserção de ideias distintas e, por assim dizer, originais. Associado a esse aspecto de originalidade, também está presente a questão da expressão cênica e teatral interferindo nas decisões musicais.

Nos aspectos metodológicos, além da revisão bibliográfica do material escrito sobre o assunto, em livros, dissertações e trabalhos de conclusão de curso, foram realizadas entrevistas com pessoas que trabalharam diretamente com Marcos Leite entre elas Regina Lucatto, Celso Branco, Mauricio Dettoni e Nestor de Hollanda Cavalcanti.

Nas análises musicais, foram escolhidas três canções de características e períodos distintos. A primeira delas, a canção Jura (Sinhô), remete à fase inicial da música popular brasileira, ainda na primeira metade do século XX, com seus sambas e marchas carnavalescas característicos. A segunda canção analisada foi Rosa dos Ventos, de Chico Buarque, composta no período do exílio, em meados dos anos 70. Por fim, foi analisada a canção The Fool on The Hill (Lennon & McCartney), por entender a importância dada por Marcos Leite às canções internacionais, sobretudo dos Beatles.

Através da análise técnica, a partir de transcrições de partitura originais e também gravações, buscou-se encontrar paralelos na escrita vocal, em estilos tão distintos, sob o ponto de vista das técnicas de harmonia, tais como: estruturas homofônicas e polifônicas, reharmonização, aberturas *spread*, *solis*, *voicings*, entre outros. Buscou-se compreender os aspectos formais e estilísticos da obra de Marcos Leite, em referências tão distantes entre si, como Villa Lobos e Beatles, traçando paralelos com os regentes e arranjadores atuais que se apropriam de alguma forma dessas características de arranjo.

# O Movimento Coral no Brasil e a Música Popular

## Antecedentes históricos

A partir dos anos 70 a música brasileira, no segmento dos grupos vocais e dos coros, assume características peculiares ao intensificar a apropriação dos elementos próprios do folclore e da cultura popular. O desafio de unir as técnicas tradicionais de escrita vocal aos temas populares é notório na produção de alguns arranjadores e maestros, tais como Damiano Cozella, Amaury Vieira, Esmeralda Rusanowsky, Roberto Gnattali, Samuel Kerr, Marcos Leite, entre outros. Muito embora todos estes nomes sejam importantes no contexto do movimento coral, é provável que possamos dar um maior destaque a Damiano Cozella, Samuel Kerr e Marcos Leite, esse último especialmente pela consistência e continuidade.

Esse período marca o fortalecimento e renascimento da prática coral, de forma mais concentrada em São Paulo, através do Movimento Coral do Estado de São Paulo (MOCESP), e também no Rio de Janeiro. Há uma significativa efervescência nas manifestações vocais, especialmente no âmbito amador. Surgem muitos grupos em escolas, universidades, empresas, igrejas, associações e comunidades, cumprindo um papel social agregador com expressiva movimentação de recursos. O movimento trouxe modificações na prática coral que foram se distanciando da tradição, mais especificamente nos quesitos repertório e movimentação cênica. No prefácio do álbum de partituras O Melhor de Garganta Profunda, Roberto Gnattali faz referência a esse aspecto, ao mencionar que

o Canto Coral Brasileiro, a partir de meados dos anos 70, sofreu transformações estéticas e posturais tão profundas que, em menos tempo do que se pudesse supor, livrou-se da crosta de conservadorismo que lhe tolhia os movimentos, reconquistando o seu papel social de aproximar pessoas e fazê-las musicar em comunidade, com prazer e simplicidade (LEITE, 1998, p.5).

Diante dessas mudanças, o maestro Samuel Kerr salienta a necessidade de rever o papel do canto coral no cenário atual; "Urge ouvirmos, vermos e experimentarmos o que está acontecendo ao nosso redor, na busca da 'consciência' das próprias modificações perceptivas que estamos sofrendo em função do ambiente e

que nele estamos provocando" (KERR, 2006, p. 237).

## Referências biográficas de Marcos Leite

É nesse contexto que surge a figura de Marcos Leite. Nascido no Rio de Janeiro em 25 de março 1953, estudou piano, violão e guitarra; chegou a cursar composição e regência na UFRJ, mas não concluiu a sua graduação. Iniciou as suas atividades em 1967 como instrumentista, tornando-se rapidamente compositor, arranjador e regente. Seus primeiros arranjos já identificavam um estilo de "escrita vocal que transpunha para a sonoridade coral as características harmônicas e rítmicas da canção popular urbana e folclórica brasileira" (CAMARGO, 2010, p. 47).

Segundo Gnattali, as preferências que se tornaram referências musicais de Marcos eram muito ecléticas, desde a formação clássica adquirida pelos estudos, passando por Beatles e Rolling Stones, e ainda a nossa música popular brasileira, "Gilberto Gil e Carmem Miranda, Noel Rosa, Pixinguinha e Tom Jobim, Araci [de Almeida], Ari [Barroso], Caetano [Veloso], Dorival Caymmi... e os grupos vocais, o Bando da Lua, Os Cariocas, As Moreninhas, Tamba Trio, MPB-4, e tantos outros" (LEITE, 1998, p. 5).

Desde suas primeiras experiências como arranjador procurou estabelecer uma ponte para interligar os elementos estéticos tradicionais aos aspectos intuitivos sugeridos pela temática popular. Sobre essa questão ele próprio relata:

Temos hoje na nossa música coral / vocal diferentes influências de outras culturas convivendo harmoniosamente com nossos músicos e dando sustentação às tentativas de personalização da nossa escrita. A escrita coral tem influências diretas da música erudita européia, o que a torna um tanto asséptica e formal; já a escrita vocal está inspirada na música norte-americana, com seus movimentos paralelos, em bloco, procurando mais abertamente a sensualidade. Por outro lado, poderíamos dizer que a escrita coral tradicional é predominantemente polifônica, ao passo que a música popular tem como base a melodia harmonizada. Como a música brasileira espelha o próprio sentimento nacional de absorção de linguagem - sempre fomos muito hospitaleiros - não poderia ser diferente com a música coral. Essa generosidade nos enriquece e nos confere este caráter *macunaímico* do recriar e transformar (LEITE, 1998, p. 7).

Para criar uma aproximação estética entre a formação coral e o repertório

popular, Marcos alterou a emissão vocal aproximando-a da maneira descontraída de se cantar a MPB. Esse novo padrão exigiu a criação de exercícios e técnicas específicas para se cantar apropriadamente “como se estivesse ao microfone, mas sem ele” (CAMARGO, 2010, p. 48). Esse material posteriormente foi sistematizado e publicado em dois volumes no Método de Canto Popular Brasileiro, com autoria do próprio Marcos Leite e edição de Almir Chediak (1950-2003), servindo de importante referência e treinamento aos grupos vocais que se dedicam ao repertório popular (LEITE, 2001).

Na fase inicial de sua carreira muitas obras tradicionais do repertório coral ainda eram incorporadas nas apresentações. Além dos compositores tradicionais, cantavam obras de Aylton Escobar (1943), Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949), Gilberto Mendes, entre outros. Com o passar do tempo Marcos passou a escrever os arranjos sobre as músicas populares, sobretudo as canções populares urbanas. “Sua escrita... não apresentava os experimentalismos aleatórios e irônicos de Cozella, nem tampouco os ostinatos e cânones em ‘prateleiras’ de Kerr” (CAMARGO, 2010, p. 48).

Ao utilizar uma extensão vocal reduzida nas vozes extremas, aproximando o soprano do mezzo soprano e o baixo do barítono, sua forma de escrever buscava uma constante aproximação do coloquialismo da canção popular. Essa compreensão foi fundamental na rápida disseminação de seus arranjos, tornando-se alguns deles presença obrigatória no repertório de muitos corais.

Seu primeiro trabalho como regente foi com o Coral da Cultura Inglesa (Rio de Janeiro), entre 1975 e 1976, por sua própria iniciativa, propondo à diretoria da entidade “a formação de um coral de funcionários e alunos” (CAVALCANTI, 2006, p. 59). Tendo a participação dos alunos e também dos seus amigos pessoais, Marcos começou a estabelecer uma proposta totalmente despojada, irônica e descontraída, “desvencilhando-se dos paradigmas estabelecidos pela música coral erudita europeia (...)” (SILVA, 2005, p. 297).

Participaram do festival MPB SHELL, promovido pela Rede Globo, em 1981, com a obra inédita *Cobra e Lagartos*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti e Hamilton Vaz Pereira. Essa obra era de fato uma adaptação para coro do quarto ato da ópera-monólogo homônima (para barítono, clarineta, violão e piano). Classificados para a final, no dia 12 de setembro de 1981, no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, fizeram a

apresentação que lhes rendeu um prêmio inédito, o troféu de “Melhor Trabalho Criativo no MPB SHELL 81” (MELLO, 2008, p. 481).

Sob o efeito desse momento glamoroso, Marcos Leite começa a dar maior importância aos procedimentos mercadológicos capazes de inseri-lo no contexto da indústria cultural. Sendo assim, face aos procedimentos reconhecidamente vanguardistas para os padrões da época, é compreensível o fato de que o Coral da Cultura Inglesa deixe de ser amparado por sua entidade mantenedora.

Houve uma votação, através de um sorteio, após sugestão de diversos nomes; dentre eles, que eu me lembre, “Coral da Cultura” (sem o “inglesa”), “Cobras e Lagartos” (...) e “Cobra Coral” (proposta do Marcos, numa ideia da Paula, que acabou vencendo). O diretor da Cultura Inglesa não concordou com a mudança de nome do grupo que, conseqüentemente saiu da Cultura Inglesa, passando a ensaiar numa escola da Urca (...) (CAVALCANTI, 2006, p. 75).

Essa decisão de mudança de nome fazia parte de uma série de estratégias que buscavam trazer maior visibilidade. Com a empolgação pelo sucesso obtido no festival surgiram as primeiras tentativas de profissionalizar o trabalho, objetivo nunca alcançado. Antes ainda do festival, no dia 10 de agosto de 1981, na Sala Sidney Miller (Rio de Janeiro), o coro gravou ao vivo o disco intitulado *Ao(s) Vivo(s)*. Por ser um registro que abrangia um período considerável, o repertório contemplava muitos gêneros, desde *Cobras e Lagartos* e *Beba Coca-Cola*, passando por *Maria Magdalena* (moteto de Gabrielli), e alcançando a primeira safra de arranjos corais de Marcos para canções folclóricas, da MPB e dos Beatles.

Quando o disco ficou pronto e passou a ser comercializado, afloraram os primeiros conflitos entre os próprios participantes, gerando impasses e afastamentos. Mesmo assim, ainda participaram do festival MPB SHELL de 1982, com a canção *Teorema*, de Danilo Caymmi e Paulo Jobim, mas logo em seguida o coro se desfez. Nestor acrescenta que “embora toda a grande atuação do coro tenha sido com o nome de Coral da Cultura Inglesa, este ficou conhecido nacionalmente como Cobra Coral” (CAVALCANTI, 2006, p. 75).

Após o término do Cobra Coral, Marcos recebeu um convite para ser o regente do Coral do Estado de São Paulo, onde atuou por pouco tempo, mas de forma totalmente inovadora para o grupo. “Era excelente. Pude assisti-lo aqui no Rio. Era

enorme, um ‘coralção’, como se diz. Todos jovens, talentosos, e liam música, o que é uma raridade” (IDEM, 2006, p. 77).

### **A Orquestra de Vozes – Garganta Profunda**

De volta ao Rio de Janeiro, Marcos Leite faz testes vocais para a formação de um novo coro, na busca de um trabalho com perspectivas profissionais. Seu pensamento nesse novo trabalho era transcrever as características da escrita instrumental para as vozes humanas, tornando o coro semelhante a uma orquestra. Depois de muitas conversas, especialmente com seus parceiros na fundação do grupo, Regina Lucatto e Nestor Cavalcanti, o grupo recebeu o nome de Orquestra de Vozes – A Garganta Profunda (1984-2008).

O início do grupo foi marcado por intensa participação em festivais, concertos, temporadas de shows, tornando-se conhecido com o passar do tempo como Garganta Profunda. A proposta musical foi deixando de lado o repertório original de coro, acrescentando cada vez mais um número maior de arranjos, que não seriam mais somente à capella, tendo o acompanhamento de piano, violão, baixo e bateria em muitos deles. Sobre esse recomeço, Cristina Camargo comenta que “o concerto transformou-se em show, e com a direção cênica de Nestor, intitulou-se espetáculo, sendo apresentado em teatros e casas noturnas do Rio de Janeiro” (CAMARGO, 2010, p. 49).

A excelente repercussão e boa aceitação do público acaba se tornando um elemento motivador e impulso para o trabalho de pesquisa de repertório, amadurecendo e refinando a linguagem técnica dos arranjos de Leite. No desenvolvimento estético do seu estilo de escrita, se apropria cada vez mais de tendências muito diversas, deixando porém muito claro sua especial admiração pelos grupos vocais brasileiros da primeira metade do século XX, tais como Anjos do Inferno, Namorados da Lua, Quatro Ases e um Coringa, Bando da Lua, Os Cariocas, Demônios da Garoa, etc. Cantando desde a primeira formação do Garganta Profunda, Kátia Lemos comenta essa relação:

Uma coisa que a gente também fez bastante no início foi estudar grupos vocais, ele estudava e a gente também, por conta disso a gente fez uma série de arranjos antigos, do Bando da Lua, Quatro Ases e um Coringa. Ele tinha esse prazer, especialmente com o Bando da Lua e Demônios da Garoa, de São Paulo, (...) (BORBOREMA, 2005, p. 183-184).

Ainda em 1985, o Garganta gravou seu primeiro disco que, ao ser lançado no ano seguinte, foi considerado pela crítica carioca como um dos dez melhores trabalhos do ano. O “Disco Branco”, como era chamado, saiu com o título homônimo *Orquestra de Vozes – A Garganta Profunda*, pelo selo Arco & Flecha (criado para administrar as atividades do grupo), com um show ocorrido na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro).

Os eventos do grupo se multiplicavam em bares, casas de show e teatros, o que obrigava uma produção intensa de arranjos para variados gêneros da canção popular. E foi por meio de um arranjo do Chiquita Bacana, cantado em todos os espetáculos e muito apreciado pelo público, que surgiram as primeiras conversas na FUNARTE (RJ) visando a montagem de um show e disco comemorativos aos 80 anos do compositor Braguinha (1907-2006). Assim como no show, apresentado no Rio e São Paulo em abril de 1987, o disco foi intitulado *Yes, Nós Temos Braguinha*. Além de produtor musical, Nestor teve significativa participação nesse projeto como arranjador.

Outra característica do trabalho de Marcos Leite era oportunizar a criação coletiva. Sua obra criativa nunca era fechada, sempre estava disponível a modificações através da opinião e performance dos participantes. Os shows sempre aproveitavam as qualidades que se destacavam em alguns componentes, através de performances individuais ou em grupos menores. Alguns dissidentes do grupo alcançaram projeção no mercado fonográfico, o que é exemplificado no caso do grupo pop-rock Os Inimigos do Rei. Outros também se enveredaram por carreira solo.

O próximo projeto seria o *Garganta Profunda – Isto É Que É MPB*, gravado em 1991 pela gravadora CID. O repertório pontua momentos significativos da nossa música, desde Ary Barroso, Noel Rosa, Heitor dos Prazeres a Tom Jobim, Chico Buarque, Gilberto Gil, e outros. A produção ficou a cargo de Marcos Leite e Roberto Gnattali. Em 1993 foi a vez dos Beatles, grande paixão de Marcos e da maioria de sua geração. O disco *Garganta Canta Beatles*, também pela CID, foi o resultado das temporadas com o espetáculo temático em homenagem ao grupo inglês.

Na sequência veio o disco *Vida, Paixão e Banana*, pelo selo Albatroz, gravado em 1995, fazendo referência à tropicália. Esse projeto também foi o resultado do show temático homônimo, dirigido por Pedro Paulo Rangel. O grupo gravou em seguida o disco *Deep Rio* (Independente), projeto que lhe rendeu em 1999 o Prêmio Sharp na categoria de Melhor Grupo de Música Popular Brasileira.

É importante lembrar que, com o passar do tempo o Garganta Profunda foi reduzindo drasticamente a quantidade de cantores, e o que era então um coro tornou-se agora algo muito próximo a um quarteto misto. Logicamente isso influenciou na escrita dos arranjos, considerando-se que nem toda escrita para coro poderia ser executada por um grupo vocal reduzido com os mesmos resultados, e vice-versa.

Assim sendo, nessas características, o Garganta gravou em 2000 o projeto intitulado *Chico & Noel em Revista*, traçando um paralelo entre os dois compositores e poetas. Celso Branco, apresentando esse trabalho comenta:

Nosso disco propõe uma associação entre as composições de forma a evidenciar alguns dos pontos de interseção nas obras de dois dos nossos maiores mestres (...) Com um olhar clínico e crítico em relação ao mundo social brasileiro, esses dois cariocas geniais colaboraram sobremaneira para a permanência de um espaço moral na música, um tanto distinto do espaço moral das regras de convívio social (...) Na elaboração desse relacionamento entre as composições, os dez anos de composição de Noel contrastam demais com as quatro décadas de Chico, que enveredou por inúmeros outros estilos e vertentes da música popular (...) contudo se percebe ao longo de sua carreira discográfica (...) exemplos que novamente nos permite uma comparação com Noel, ou a constatação de uma influência prolongada. Por isso, perfeito continuador do estilo e das atenções de Noel (BRANCO, 2000, p.1).

Esse foi o último disco do Garganta Profunda com a presença de Marcos Leite, que veio a falecer em janeiro de 2002. Depois da sua morte, o grupo ainda gravou *Cantando a História* (Grupo Positivo) em 2003, e *Quando a Esquina Bifurca* (Rob Digital) em 2009, sendo esse último o único trabalho inteiramente autoral.

## **Os recursos cênicos**

As mudanças estéticas impressas pelo trabalho de Marcos Leite não se restringiram a aspectos vocais, mostrando-se extremamente inovadoras e radicais, e provocando intensa repercussão. Como uma das cantoras dessa fase e atual regente e

pesquisadora, o testemunho de Patrícia Costa demonstra a importância e relevância desse momento:

Tendo sabido aproveitar o produto final da liberdade de expressão e da intenção teatral de seus grupos mais importantes, como o Coral da Cultura Inglesa (Cobra Coral) e a Orquestra de Vozes Garganta Profunda, sua linguagem surgiu como um divisor de águas na performance do que se conhecia como canto coral até então (COSTA, 2009, p. 65).

Mesmo sem a presença de indicações específicas nas partituras concernentes à movimentação corporal, é significativo observar que a atuação dos grupos de Marcos sempre incorporou esses elementos com a intenção de tornar o espetáculo mais interessante para o público. Os recursos cênicos eram utilizados com extrema criatividade, por vezes polemizando. Membros desses grupos afirmam que a mudança postural foi muito significativa, quase anarquista, gerando instabilidade e oposição insustentável em muitas situações.

Para os mais conservadores, essa estética era o símbolo anarquista da desordem. Se por um lado o público se divertia, apreciava e valorizava a descontração da performance, os defensores do tradicionalismo coral reagiam de maneira opositora e crítica aos recursos cênicos adotados. Sendo assim, a proposta do coro cênico se solidificou justamente no momento em que a *brasilidade* passou a substituir o tradicionalismo no repertório, abrindo as portas para uma representação informal e inovadora. O hibridismo das linguagens parece ter fortalecido o conjunto música-cena sendo praticamente impossível dissociá-las, ou saber onde uma começava e a outra terminava. Essa via de mão dupla redefiniu a atuação da grande maioria dos coros no país.

Sendo o aspecto teatral presente de forma tão marcante nas performances dos grupos de Marcos, parece contraditória a sua afirmação de que “no coro, o importante não é a cena em si, mas a cena que está dentro de cada cantor” (LEITE, 1998, p. 8). É possível harmonizar essa aparente contradição sob dois aspectos: em primeiro lugar, entender a liberdade de criação permitida por ele aos seus cantores, aceitando de forma generosa a contribuição particular na definição dos aspectos da performance. Em segundo lugar, a preocupação de uso dos recursos teatrais para estabelecer uma

linguagem descontraída e bem humorada, tão somente como reforço aos aspectos musicais.

Sua intenção jamais foi criar espetáculos teatrais, muito embora tivesse o cuidado em escolher sempre um diretor cênico para auxiliá-lo na composição dos movimentos. A relação com alguns desses profissionais foi problemática em certas situações, como vemos no depoimento de Nestor Cavalcanti, que atuou como diretor musical e cênico durante vários anos. Sobre os fatos que desencadearam a necessidade da sua participação direta ele relata:

Moacyr Góes, a convite do Gustavo Ariani e do Marcos, ainda no seu início como diretor teatral, fazia a direção cênica do espetáculo... Ele estava desenvolvendo um trabalho cênico com o coro. Porém, os cantores não estavam satisfeitos com o seu trabalho. Todos vinham se queixar a mim... Diziam que o Moacyr queria que eles fizessem determinadas coisas como se eles fossem atores e não cantores. Fui falar com ele. Procurei explicar a situação... Ele, no entanto, teve uma atitude drástica. Não concordou com o que lhe falei, disse que era assim que iria trabalhar e que se o grupo não concordasse, abandonaria a direção. Então, respondendo pelo grupo, com todo o coro observando calado, respondi que não concordava e ponto final. Ele, cumprindo a sua palavra, abandonou o espetáculo. Eu lhe dei um adeus e foi só. Mas, faltavam dois dias para a estreia e estávamos sem direção de cena. Todos me olharam, perguntando: “E agora?”. Aí, eu lhes disse audaciosa e arrogantemente:

- Não tem problema. Eu faço a “direção cênica” (CAVALCANTI, 2006, p. 83).

Em depoimento ao Jornal do Brasil (2 de maio de 1986, s.p.) Nestor reitera que o grupo não tinha coreografias planejadas e tão somente se preocupava em apresentar-se de forma descontraída. O show era em primeira instância musical, reforçado visualmente por elementos teatrais. A maior preocupação nesse caso era tão somente criar soluções que amenizassem as problemáticas de palco e dificuldades acústicas.

A razão de ter posições diferentes não foi devido à “criatividade” ou à “necessidade de ser original”, não. Havia problemas acústicos sérios no espaço cênico para a apresentação de um coro, pois o palco da CAL era, por assim dizer, um verdadeiro caos... Quanto à disposição, existiam dois palcos: um “interno” e outro, avançando para a plateia, o “externo”. A plateia consistia de arquibancadas dispostas em forma de “L”. Quanto ao som, havia lugares no palco onde faltava a necessária reflexão do som. O som do coro, conforme a sua posição no palco, era seco ou possuía algum brilho. Para se ter uma ideia, a melhor posição para o coro seria uma em que todos ficassem colados na parede do fundo do palco (“interno”) (...) o tempo todo! Todos os cantores se ouviriam, o público escutaria o coro, mas para o espetáculo, visualmente, seria um tédio. Então, devido a esses problemas, era imprescindível descobrir

posições específicas do coro em cena para cada música (IDEM).

## **Contribuições e legados**

É reconhecida a importância de Marcos Leite como regente e arranjador coral no Brasil, no final do século XX. No entanto, ele sempre atribuiu importância aos seus antecessores, especialmente Villa-Lobos, na construção de um ideal nacionalista na apropriação dos temas folclóricos e populares. Ele dizia que “do Villa-Lobos para cá tem uma historinha no canto coral brasileiro (...) no sentido de utilizar a música folclórica numa estrutura de música européia (...) e escrever ponto de macumba, escrever ciranda, maracatu, estas coisas” (ALFONZO, 2004, p. 213).

Longe de ser considerada uma obra de vanguarda em sintonia com as novas poéticas, a principal marca do trabalho de Marcos era a simplicidade, sem contudo permitir que a facilitação dos arranjos pudesse proporcionar uma performance desinteressada. Era extremamente objetivo no manuseio musical, tendo sempre o cuidado em incluir elementos musicais criativos que pudessem traduzir um estado de bom humor na performance. Segundo Regina Lucatto, “um arranjo vocal do Marcos Leite sempre dá prazer de cantar. É uma coisa gostosa, soa bem”.<sup>1</sup>

Outro aspecto favorável é a sua constante preocupação em personalizar o repertório, e também abrir espaço para a criação coletiva. Muitos dos seus arranjos estabeleciam as linhas gerais, instigando os cantores a participarem na finalização dos mesmos. Um dos componentes do Cobra Coral, Henrique Wesley Ribeiro relata que “no aspecto composicional propriamente dito, Marcos buscou sempre por material inédito, se possível, que viesse de dentro do coro”. Acrescenta ainda que “a própria escassez de materiais e modelos (já que os existentes não nos serviam) permitiu que as atividades normalmente restritas, como composição e arranjos, fossem realizadas por todos, de forma espontânea e ‘germinal’” (RIBEIRO, 2007, p.11-12).

Essa visão de adequação e personalização vai além de se oferecer algo inédito, quando se entende as particularidades propostas pelos regionalismos culturais.

---

<sup>1</sup> Depoimento de Regina Lucatto no Arquivo de Memória – Garganta Profunda, por ocasião do evento Fest Rio Vocal, no Rio de Janeiro, em 09/09/2012.

Lidando com gêneros tão característicos do vocabulário musical brasileiro, como por exemplo o samba, há de se concluir que determinados procedimentos musicais acabam não servindo para performances de outras identidades culturais. “A cultura de uns pode ser hermética para outros” considerando-se “a dificuldade que se tem para ensinar um dado musical a quem não está familiarizado com ele” (RIBEIRO, 2007, p. 22).

Essas e outras questões fizeram com que Marcos Leite, além da performance artística, tivesse envolvimento consistente nas questões acadêmicas e educacionais, ao participar em inúmeros festivais e cursos de música, em várias partes do Brasil e exterior, ministrando oficinas, palestras e cursos. Além do Rio de Janeiro e São Paulo, ensinou nos festivais de música de Londrina (PR), Itajaí (SC), entre outros. No exterior, destaca-se a sua participação no curso de Música Brasileira, em Tarragona na Espanha (1999), além da Argentina, nas cidades de Córdoba, Mendoza e Puerto Madryn.

Mesmo permanecendo à margem da formação acadêmica formal, sua preocupação em instruir as novas gerações foi relevante, considerando-se o momento em que a educação musical no Brasil começava a abrir-se para a inclusão do ensino formal da música popular. Desde a sua fundação em 1993, Marcos foi professor no Conservatório de MPB de Curitiba, de onde surgiu, por sua iniciativa, o Vocal Brasileirão, grupo que continua suas atividades regularmente, sendo dirigido atualmente por Vicente Ribeiro. Ainda na área acadêmica ele contribuiu na formação do projeto Orquestra de Vozes Meninos do Rio, com alunos da rede municipal de ensino. Dirigiu musicalmente também uma versão popular da ópera *Carmen*, que foi encenada em São Paulo (1999) e Paris (2000), além da peça *Três Irmãs*, de Tchecov, com direção de Henrique Diaz (CAMARGO, 2010, p. 49).

Em mais de trinta anos de atividade musical, Marcos Leite produziu, segundo Regina Lucatto, 264 arranjos vocais que foram de alguma forma catalogados.<sup>2</sup> Como não havia o devido cuidado na preservação desses originais, muitos se perderam, calculando-se que ele tenha escrito em torno de quatrocentos arranjos, envolvendo praticamente todas as fases e estilos da música popular brasileira. São contemplados

---

<sup>2</sup> Entrevista com Regina Lucatto, Rio de Janeiro, 09/09/2012.

os temas folclóricos, indígenas, choros, sambas, bossa nova, tropicália, jovem guarda, além das canções internacionais. Além dessas formas estilísticas, Marcos escreveu arranjos utilizando sons onomatopáicos ou vocalizes, transformando o coro numa imitação de formação instrumental.

Alguns dos seus arranjos foram editados pela Editora Irmãos Vitale (RJ) e pela Earthsongs e Corvallis (EUA), além da Lumiar Editora, responsável pelo lançamento do Método de Canto Popular Brasileiro. Camargo ressalta a relevância desse método até hoje como importante ferramenta na compreensão da linguagem musical popular direcionada ao coro:

Canções-estudo em parceria com Celso Branco, (...), baseado na vocalidade da música popular brasileira, adequando-a à emissão para coro, com controle e diminuição de vibratos e utilização predominante da região média da voz. Esse método foi amplamente divulgado através de cursos e oficinas que ministrou. A preocupação com a técnica vocal fazia parte da proposta de renovação da linguagem coral e foi esta sonoridade mais espontânea e próxima da fala cotidiana, difundida pelos padrões fonográficos, que ele buscou na direção de seus diversos grupos (CAMARGO, 2010, p. 49).

Outro aspecto relevante no trabalho de Marcos Leite, associado às questões de técnica específica ao canto popular, é a preparação física e corporal. Nas atividades que precediam os momentos de ensaio, ele se utilizava de técnicas e jogos de relaxamento que considerava vitais na busca de uma mudança de postura. Nesse trabalho Marcos usava como referência as propostas cênicas do diretor Augusto Boal, intitulada Jogos para Atores e não Atores (1977), baseadas nos exercícios de Stanislavsky e Brecht.

A prática desses jogos e atividades tem se demonstrado um fator positivo no desenvolvimento do corpo, desinibição, descontração e integração entre os cantores. Nesse sentido, a função do regente como agente motivador nesse processo tem papel decisivo no resultado. Se o líder se mostra empenhado e envolvido, os participantes sentem o desejo de participar do jogo. Esse modelo de referencial é de extrema importância pois “o regente tem que viver aquilo que ele está querendo do grupo, aí impregna” (SANTOS, 2003, p. 14).

Esse novo modelo coral, proposto por Marcos Leite e seus contemporâneos, buscava de alguma forma se inserir no contexto da indústria cultural. Sendo assim,

além das questões musicais, era necessário considerar a necessidade de outros elementos tais como iluminação, figurino, dança, expressão corporal e roteiro, “originando espetáculos dinâmicos, teatralizados e com uma sonoridade original” (CAMARGO, 2010, p. 51). O regente passou a postar-se no palco de tal forma a não obstruir o campo visual do coro, valorizando qualquer movimento cênico, numa postura semelhante à ópera, onde a orquestra e o regente atuam no fosso do teatro.

Marcos Leite deixou para as novas gerações, através de seus inúmeros arranjos e algumas composições, uma nova forma de se cantar em coro, muito adequada à linguagem coloquial da tradição popular. Por ter inserido o gênero do grupo vocal no mercado da canção, acabou gerando uma transformação estética e poética que até hoje é absorvida nas formações corais. Ele tem sido um modelo significativo de incentivo para novos arranjadores de música coral nos moldes populares. Embora atualmente verifiquemos outras fontes e vertentes determinando a prática coral, os princípios gerais estabelecidos por Leite ainda permanecem.

O Coral tornou-se um grupo vocal, com arranjos estruturados em blocos harmônicos, com acompanhamento instrumental e reforçados por performances cênicas bem humoradas. Podemos pensar em uma simplificação gradual de sua escrita vocal, adaptando a sonoridade coral às exigências do mercado fonográfico. (CAMARGO, 2010, p. 51).

Assim como, na clareza e objetividade dos seus arranjos, Marcos Leite atuava no palco de maneira criativa, simples e precisa. Ao observar essa peculiaridade, Nestor de Hollanda ainda comenta:

Tocava um piano sem virtuosismo, mas com sensibilidade rara. Acompanhava muito bem, criava com facilidade e improvisava que era uma beleza. Não como pianista de jazz, mas de forma prática. Durante os shows, “enchia” com seu piano todos os possíveis buracos criados por quaisquer imprevistos – demora na entrada de uma música, por exemplo. Tinha excelente noção do ritmo de um espetáculo. (...) Na falta da entrada de alguma voz numa música, entrava cantando e cobrindo os espaços. (...) Marcos Leite foi um dos maiores regentes de coro do país. É preciso tê-lo visto nos ensaios, preparando os coros, deixando-os inteiramente à vontade, dirigindo e formando os naipes, inventando os exercícios, dançando enquanto regia e também se divertia com isso. É preciso ter visto os cantores sob a sua regência, cantando soltos, se expressando livremente com alegria e criatividade (CAVALCANTI, 2006, p. 116).

## Técnicas e procedimentos específicos encontrados nos arranjos

### Jura

Dentre os compositores da primeira fase do samba carioca destaca-se José Barbosa da Silva, conhecido popularmente como Sinhô. Suas composições de maior sucesso foram *Jura* e *Gosto Que Me Enrosco*. A canção *Jura* foi gravada primeiramente por Mário Reis (com a Orquestra Pan Americana) e Araci Cortes, sendo que ambas as versões datam de 1928. A versão de Araci explora a região aguda da cantora, em *Eb* e num andamento levemente mais lento que a gravação de Mário Reis, no tom de *C*. O arranjo de Marcos Leite para a canção *Jura* está na mesma tonalidade da versão original de Mário Reis, que a regravou em 1951 no tom de *G*, num novo arranjo de Radamés Gnattali, incluindo um interlúdio modulado, em andamento mais acelerado. No entanto percebe-se que, no aspecto da forma, a influência no arranjo de Marcos é mais próxima a partir das gravações de 1928.

### A letra de Jura

*Jura, jura, jura  
pelo Senhor  
Jura pela imagem  
da Santa Cruz do Redentor  
pra ter valor a tua jura  
jura, jura  
de coração  
para que um dia  
eu possa dar-te o meu amor  
sem mais pensar na ilusão*

*Daí então dar-te eu irei  
o beijo puro da catedral do amor  
Dos sonhos meus, bem junto aos teus  
para fugirmos das aflições da dor*

Na gravação de Mário Reis, a frase *eu possa dar-te o meu amor* suprime o pronome pessoal possessivo *meu*, ficando *eu possa dar-te o amor*. Essa

interpretação sintética no entanto é única, prevalecendo até o hoje a versão da letra como expressa acima.

### **Aspectos sobre a forma**

A estrutura da canção é construída na forma binária *A-B*, seguindo o padrão recorrente nos principais sambas da época. A canção se inicia com uma introdução que apresenta uma estrutura melódica totalmente distinta dos temas, propondo claramente o estilo amaxiado que se seguirá. Essa melodia introdutória é marcada por acentuados elementos rítmicos, contrastando com as sessões temáticas da canção bem menos movimentadas. É interessante como essa introdução vinculou-se ao conteúdo musical, tornando-se parte indissociável do restante da canção.

A sessão *A* é composta por quatro frases de oito compassos cada, sendo que a primeira e terceira são exatamente iguais com terminação conclusiva. A segunda frase inicia de forma idêntica, reforçando a célula temática, mas distancia-se no desenvolvimento da melodia, finalizando suspensivamente. A quarta frase aparece de forma distinta às anteriores com maior movimento rítmico, num sentido preparatório à sequência da canção.

O tema *B* possui duas frases de oito compassos, ambas em terminação conclusiva. Os elementos rítmicos na melodia nessa seção são mais intensos. Nesse sentido a última frase do tema *A* cumpre um papel eficiente de transição entre as seções, intensificando os padrões rítmicos das partes *A* para *B*.

Os registros originais de *Jura*, embora sejam contemporâneos entre si, apresentam não somente diferenças de tonalidade mas também na exposição das seções. Na versão de Araci encontramos a seguinte disposição:

<b><i>Introdução</i></b>	<b><i>Seção A</i></b>	<b><i>Seção B</i></b>	<b><i>Seção B</i></b>	<b><i>Seção A</i></b>	<b><i>Intermezzo (Intro)</i></b>	<b><i>Final (Intro)</i></b>
<i>8 comp.</i>	32	16	16	32	8	8

Na gravação de Mário, logo após a repetição do tema *B*, ao invés de retomar imediatamente o tema *A* há um intermezzo repetindo o tema da introdução.

<i>Introdução</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção B</i>	<i>Seção B</i>	<i>Intermezzo (Intro)</i>	<i>Seção A</i>	<i>Intermezzo (Intro)</i>	<i>Final (Intro)</i>
8 comp.	32	16	16	8	32	8	8

O arranjo de Marcos Leite também apresenta modificações que o tornam um pouco mais compacto do que as gravações originais. Há uma introdução adicional de quatro compassos (aqui denominada *introdução do arranjo*) que precede a introdução original. Em vez de apresentar a repetição subsequente do tema *B*, ele opta pela reexposição do tema *A*. A desvantagem nessa versão fica por conta da apresentação única do tema *B*, sendo a única seção da música que não se repete. No final do arranjo o tema introdutório é apresentado sem repetição, finalizando com um acorde de tônica acrescido de sétima, nona e décima primeira, apropriando-se do estilo *blues*.

<i>Introdução Arranjo</i>	<i>Introdução</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção B</i>	<i>Final (Intro)</i>
4 comp.	8	32	32	16	8

### **Tessituras e extensões**

Não se pode negar a influência da escrita tradicional nos arranjos vocais de Marcos Leite. Os caminhos de encadeamento harmônico tradicionais são aliados à leveza e descontração sugeridas pelo repertório escolhido dentre as canções populares. O arranjador une as características formais de escrita com o estilo *vocal band*, em referencia direta aos grupos vocais que por sua vez remetem ao estilo *big band* das orquestras americanas.

A formação SCTB foi devidamente adaptada por Marcos pela necessidade de substituir o baixo pelo barítono, face à ausência em seus grupos dos cantores masculinos de alcance grave. Ele mesmo justifica essa prática ao afirmar que “nós não temos baixos, e sim barítonos. As melodias escritas com notas abaixo do *La1* não soam muito bem em nossos corais” (LEITE, 1995, p. 5).

Ao observarmos as extensões de cada uma das vozes no arranjo de *Jura* percebemos a utilização do registro médio de cada um dos naipes, descartando os extremos. Isso se deve ao fato do arranjo ser escrito originalmente para grupo amador de cantores. O próprio autor menciona que esse arranjo faz parte de uma safra antiga direcionada ao Cobra Coral e depois revisitada com “muita força pelo Garganta” (LEITE, 1998, p. 8) .

Outra razão é a questão da legibilidade e articulação do texto especialmente na linha melódica. Ao comentar essa questão André Protásio argumenta que “melodias com letra, cantadas pelo soprano em região muito aguda, se distanciam das referências do canto popular brasileiro e se aproximam do canto erudito” (PROTÁSIO, 2006, p. 135).

No arranjo de Marcos a melodia permanece no soprano na primeira parte da introdução e na seção *A*, passando para o tenor somente na seção *B*. Na parte final da seção *B* a melodia é devolvida ao soprano pelo naipe masculino. Há uma breve participação do barítono cantando a linha melódica na segunda metade da introdução. A linha do contralto está inserida somente no plano dos contracantos.

O limite agudo utilizado no soprano é praticamente o mesmo, tanto no trecho que executa a melodia principal quanto no contracanto. Nos graves há um aumento da extensão, chegando ao *Si2*, uma nota que se encontra na região média grave do soprano, com baixa capacidade de volume na emissão. O problema é que esse trecho grave encontra-se justamente no momento em que o soprano canta a linha melódica. A solução para o caso foi utilizar-se do dobramento em uníssono com o contralto a fim de obter maior sonoridade na passagem do compasso 28.

26 27 28

do re - den - tor pra ter va - lor a tu - a

Fig. 2.1 – Uníssonos vozes femininas - compasso 28

A extensão do tenor é a mesma na melodia e no contracanto, diferindo apenas na utilização da nota *Sol*<sub>2</sub>, a mais grave, que inicia a seção *B* num arpejo de sétima ascendente. Por ser somente uma nota de passagem, com as vozes agudas em pausa, e por estar na região média do tenor e não na grave, a sonoridade necessária é alcançada sem maiores dificuldades.

No caso do barítono a extensão é exatamente igual nos contracantos e também no trecho incidental onde executa a linha melódica. Talvez por apresentar uma dupla função no arranjo, construindo uma linha característica de baixo, e executando linhas complementares de contracanto em resposta à melodia, a extensão do barítono é a maior, totalizando um intervalo de 13<sup>a</sup>. Em contraste, a linha do contralto compreendida entre o *Si*<sub>2</sub> e o *Do*<sub>4</sub> é a menor, com apenas uma 9<sup>a</sup>. Comparando-se o tenor com o soprano encontramos quase que total similaridade na extensão total.

Em suma, da nota mais grave do barítono à mais aguda do soprano, o arranjo é escrito em três oitavas, significando a intenção de não se explorar os extremos. Marcos trabalhou a região média dos naipes, sem fazer uso dos registros agudos, obtendo eficientes resultados de brilho na sonoridade.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Barítono. The score is divided into three sections: 'MELODIA PRINCIPAL', 'CONTRACANTO', and 'EXTENSÃO TOTAL'. Each section shows a melodic line for each voice part, with notes connected by slurs. The Soprano part starts with a sharp sign (#) above the first note. The Contralto part starts with a natural sign (♮) above the first note. The Tenor part starts with a natural sign (♮) above the first note. The Barítono part starts with a natural sign (♮) above the first note. The notes are placed on the staff lines to indicate pitch, and the slurs indicate the duration of the vocal lines.

Fig. 2.2 – Resumo das extensões de Jura

### Aspectos harmônicos

Como já dito anteriormente, Marcos Leite se utiliza do estilo *vocal band* ao estabelecer os contornos harmônicos e a textura do arranjo. Sua intenção clara é reproduzir a sonoridade instrumental com as vozes, tendo um dos naipes como solista e os outros imitando os instrumentos da orquestra.

A harmonia utilizada por Marcos assemelha-se à gravação original. No entanto percebe-se um trabalho de reharmonização com o devido cuidado para que a intenção original seja mantida. Fica claro o objetivo do arranjador em incrementar sutilmente a linguagem harmônica sem contudo descaracteriza-la.

Na partitura que aparece logo abaixo há uma comparação entre a harmonização original, transcrita a partir da gravação de Mario Reis, e o tratamento harmônico conferido por Marcos Leite ao arranjo. Já no 2º compasso dessa partitura o arranjador insere uma inversão do acorde fundamental e em seguida um acorde diminuto conduzindo para a cadência //V-I. Ian Guest define esse tipo de acorde diminuto como não preparatório (GUEST, 2006, p. 72). O acorde  $Eb^\circ$  poderia também ser analisado como dominante da dominante, com alteração na nota fundamental, seguido de interpolação no segundo grau. Assim em vez de repetir a cadência inicial,

Marcos oferece uma opção alternativa sem modificar a estrutura original. Essa substituição da dominante pelo desdobramento do acorde *IIm7* seguido de *V7* é um padrão que se repete várias vezes no arranjo, especificamente nos compassos 7, 11, 23, 27, 38, 45 e 53.

Há uma preparação para o acorde de dominante no 5º compasso pelo mesmo acorde suspenso (*7sus4*). Essa antecipação suaviza a utilização do acorde de dominante. O recurso do acorde diminuto com a função de preparação para o acorde seguinte ocorre novamente nos compassos 18, 26, 36 e 52, muito embora em cada um dos casos a sequência dos acordes seja distinta.

A partir do compasso 20 encontramos uma progressão de acordes de dominante secundário, não pertencentes ao campo harmônico, que culminam na dominante da dominante do compasso 22. Almir Chediak define esse caso como progressão modulante na categoria de 7ª de dominante, ou progressão formada por dominantes consecutivas (CHEDIAK, 1984, p. 123).

No compasso 33 Marcos Leite usa novamente a progressão *II-V*, mas agora com resolução na subdominante. Situação semelhante aparece no compasso 37 onde ele utiliza a dominante secundária da subdominante relativa. Nos compassos 51 e 52 novamente são inseridos inversões nos acordes fundamentais.

Outro elemento usado para incrementar a simplicidade harmônica é a utilização de leves tensões tais como *add9*, *7M(9)*, *6* e *m11*. O uso dessas estruturas, que por vezes são justificados pelo próprio movimento melódico, em vez de modificar a linguagem simplista tão somente valoriza o sentido musical.

Abaixo podemos fazer uma comparação entre as duas estruturas harmônicas. Acima da melodia verificamos a melodia original, e abaixo a reharmonização de Marcos Leite.

# Jura

ORIGINAL DA GRAVAÇÃO DE MARIO REIS

Measures 1-8: Original chords (G7, C, G7, C, G7, C, G7, C) and reharmonized chords (G9, C(add9)/E, Eb°, Dm7, G7, C(add9), G7sus4, G7, CM9, C6, Dm7, G7, C).

MARCOS

Measures 9-18: Reharmonized chords (CM7, CM7, Dm, Dm, G, G, G, C6, C, CM7, C, E°).

Measures 19-28: Reharmonized chords (G/D, D7, G7, CMaj7, G7/D, G, E, A7, D, Dm, G7, CM7, C#°, Dm).

Measures 29-37: Reharmonized chords (G7/D, C, C7, F, F#, C/G, G7, G, G, G, C6, Gm11, C9, F, F6, F#, C/G, A9).

Measures 38-46: Reharmonized chords (C, G7, C, G7, G, C6, C, Dm7, G, G, Dm9/F, G7, C, G7, G, C6, C, Dm7, G, G).

Measures 47-55: Reharmonized chords (C, G7, C, G7/D, G7, C, C, E, Eb°, Dm7, G11, G9, C, C, G7, C, C, E, Eb°, Dm7, G11, G9, C).

Fig. 2.3 – Reharmonização de Jura

## Texturas utilizadas

Do ponto de vista textural percebemos a preocupação do arranjador em trabalhar diferentes texturas com a finalidade de dar clareza ao arranjo vocal. Como já dito, a intenção é reproduzir vocalmente a proposta da gravação original onde o solista é acompanhado por um grupo instrumental. O arranjo é essencialmente homofônico, apresentando muitas linhas de contracanto que reproduzem os instrumentos.

Como se trata de uma samba do início do século, ainda com muitos requintes de maxixe, as linhas rítmicas características estão presentes. Marcos ressalta os principais contracantos instrumentais do arranjo original, mantendo entretanto a leveza e fluidez, com o devido cuidado para que a linha melódica não seja suplantada, devido à proximidade das vozes e limitação de tessitura.

Antes de iniciar a introdução há um pequeno tema autoral pelo arranjador que introduz a canção. Esse tema apresenta características muito semelhantes a uma vinheta de apresentação. Inicia-se com um *solí* a duas vozes em movimento cromático descendente seguido de cromatismo ascendente. Na sequência há uma abertura do *solí* para quatro vozes em movimento contrário, o que é tido sempre como um fator de enriquecimento da harmonia. Esse tema é finalizado por uníssono oitavado em fermata na dominante, contrastando com a fluidez rítmica da introdução.



Fig. 2.4 – Introdução do arranjo de Jura

Na primeira frase da introdução a melodia está no soprano, em oposição ao barítono que canta uma segunda linha melódica contrastante e característica dos instrumentos graves da orquestra. Contralto e tenor fazem um *BG* com elementos rítmicos em *solí*. O compasso 8 reexpõe a ideia da fermata, com notas de antecipação, criando um suspense para a frase seguinte.



Fig. 2.5 – Introdução com fermata no compasso 8

Na segunda parte da introdução a melodia passa para o barítono. Soprano e contralto seguem a ideia do *solí* rítmico com o tenor completando a harmonia em linha rítmica ligeiramente diferenciada, num padrão totalmente característico do maxixe. No final da seção o tenor se soma ao *solí* feminino.

A melodia retorna ao soprano na seção A. Diferentemente do que ocorre na introdução e na seção B, o padrão melódico nessa seção é reduzido a poucas notas e conseqüentemente menos movimentado. Talvez seja por isso que o arranjador permita ao soprano cantar a melodia e na sequencia incluir o próprio contracanto (compassos 14 e 16).

Fig. 2.6 – Contracanto soprano

No compasso 15 há um cruzamento das vozes femininas. Marcos provavelmente tomou essa decisão para tornar a linha do contralto mais lógica. Certamente isso favoreceu esse naipe, mas é bem possível que tenha gerado confusão para o soprano, por abandonar a melodia em somente duas notas de um significativo trecho.

Nessa primeira frase da seção A o barítono continua a imitação do baixo instrumental. Há um *soli* pelo contralto e tenor, sendo que, no contracanto do soprano, o tenor executa outra linha paralela ao naipe feminino. O *soli* retorna no contralto e tenor agregando o barítono ao final do compasso 17. No compasso seguinte há um *soli* rítmico para as mulheres e outro sustentado para os homens. No compasso 19 o *soli* é *a3* com o contracanto simultâneo pelo barítono. Quanto às aberturas, esse trecho é harmonizado de forma fechada.

A partir da frase seguinte há uma alternância entre blocos harmônicos fechados e abertos. Caso semelhante ocorre com o *soli*, ora *a2*, ora *a3*. O barítono permanece construindo linhas próprios do baixo, em alternância com momentos de participação direta no bloco harmônico.

Os contracantos principais desse trecho ficam à cargo do contralto, como nos compassos 21, 23 e 25. No compasso 26 há um *soli a3* em mínima, deixando espaço para o destaque da linha melódica. O trecho finaliza com um movimento contrário entre soprano e barítono, que desencadeia num dueto entre homens e mulheres.

26 27 28

do re - den - tor pra ter va - lor a tu - a

Fig. 2.7 – Movimento contrário entre homens e mulheres

Na sequência, a terceira frase da seção A repete a primeira com a exceção do último compasso do trecho (36), onde contralto e tenor acompanham ritmicamente a finalização da frase do barítono. O *soli a3*, acompanhando a melodia, retorna a partir do compasso 37 contrastando movimento melódico a sustentação harmônica.

O recurso de cruzamento das vozes aparece novamente nas vozes femininas, coincidindo com a condução da melodia para a região grave. É provável, nesse caso específico que a melodia seja ligeiramente escondida (comp. 42). O seção encerra com um contracanto em uníssono por todas as vozes.

Na seção B a grande novidade é a passagem da linha melódica para o tenor. A melodia nesse trecho inicia-se em anacruse diferentemente da seção anterior, e o tenor chama a atenção do ouvinte por iniciar a seção em solo com os naipes em pausa.

Os contracantos são em *soli* pelas mulheres, alternando entre movimentos paralelos e contrários. Na última parte da seção (57) a melodia retorna ao soprano com um *soli a4*. Novamente verificamos a repetição do efeito em oitavas em fermata, como na introdução.

Depois das repetições, o arranjo finaliza com um *soli a4* seguido de palmas e *soli a 8* com fermata, num acorde dissonante para o padrão harmônico do arranjo (79#11). Podemos identificar esse acorde como diatônico na escala *lídio b7*, estrutura típica da escrita jazzista.

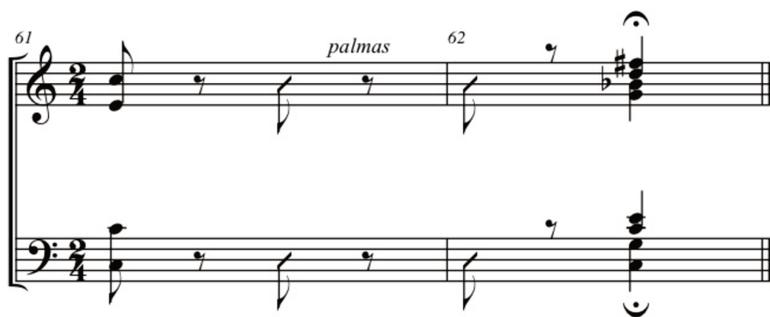


Fig. 2.8 – Acorde final

Como o arranjo foi construído para ser executado *à capella*, com significativo sentido rítmico, a presença de leve percussão vocal imitando o *shaker* contribui na fluidez e precisão do movimento. Nos contracantos são utilizadas as sílabas *pa* e *ra* tornando sua execução muito mais rítmica. Quando os acordes são sustentados, essas sílabas são modificadas para *oh*, *uó*, *mó*, e outras que diminuam a força do movimento. Sobre essa questão o próprio Marcos Leite argumenta:

Você vai encontrar várias situações nestes arranjos onde não há indicação alguma de como cantar, com que som cantar “aquela” nota ou “aquele” trecho. Fique à vontade (...) A não indicação de sonoridades / fonemas para cada nota existe exatamente para permitir a liberdade de cada um descobrir o seu som, único e inimitável (LEITE, 1998, p. 8).

A seguir apresentamos um quadro que resume e compara as texturas utilizadas no arranjo de *Jura*.

<b>Seções</b>	<b>Compassos</b>	<b>Frases</b>	<b>Compassos</b>	<b>Texturas</b>
<i>Intro</i> <i>Arranjo</i>	01 a 04	<i>i1</i>	01	<i>Soli a2</i>
		<i>i1</i>	02 a 04	<i>Soli a4</i> <i>Oitavas em Fermata</i>
<i>Introdução</i>	05 a 12	<i>i1</i>	05 a 08	<i>Soli a3</i> <i>Estruturas Rítmicas</i>
		<i>i2</i>	09 a 12	<i>Soli a3</i> <i>Est. Rítmicas</i>

A	13 a 28	a1	13 a 20	Soli a2 e 3 Est. Rítmicas Contracantos
		a2	21 a 28	Soli a2 e 3 Est. Rítmicas Contracantos Dueto
A'	29 a 45	a'1	29 a 36	Soli a2 e 3 Est. Rítmicas Contracantos
		a'2	37 a 45	Soli a3 Unísono
B	46 a 60	b1	46 a 53	Soli a2, 3 e 4 Est. Rítmicas Contracantos
		b2	54 a 60	Soli a2, 3 e 4 Est. Rítmicas Contracantos Oitavas em Fermata
Final	61 a 62	f1	61 a 62	Soli a4 e a8

## Rosa dos Ventos

A canção *Rosa dos Ventos* foi composta por Chico Buarque em 1969, no momento em que se encontrava exilado na Itália. Considerado um dos grandes compositores da MPB, Chico estabeleceu parceria com inúmeros artistas, dentre os quais Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Toquinho, Francis Hime, Edu Lobo, entre outros. Além de compositor notabilizou-se como intérprete, dramaturgo e escritor.

Nascido no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944, filho de historiador e pianista, Chico desde cedo manifestou interesse pela música, mas foi sob os ares da *bossa nova* que sua arte floresceu na década de 60.

*Rosa dos Ventos* não figura entre as obras mais famosas e conhecidas do compositor, mas é significativa por revelar sua tristeza, inconformismo e impotência diante da situação vigente em que as atitudes repressivas imperavam. A única coisa a se fazer era ver o tempo passar na esperança de dias melhores.

A canção foi gravada originalmente no álbum *Chico Buarque de Hollanda – vol. 4*, em 1970. A produção desse disco iniciou-se na Itália, durante o exílio do cantor, sendo concluída logo em seguida no Brasil, numa fase de transição e amadurecimento musical. Por ter recebido adiantamento financeiro da gravadora, o compositor teve que compor e gravar às pressas, ficando desgostoso com o resultado. Sobre esse momento da carreira musical de Chico, o jornalista Humberto Werneck afirma:

Manuel Barenbein, que havia produzido seus dois primeiros LPs, foi para a Itália preparar mais um. Chico se lembra da correria: “Manuel Barenbein ali, eu aqui com o violão, fazendo as músicas. Depois ele trazia para o Brasil, fazia as bases, levava de volta para a Itália e eu colocava a voz”. O sufoco da produção não explica todo o seu desgosto com esse LP. Diz que aceitou fazê-lo porque “era mesmo o leite das crianças”. Ele o vê como um disco de transição e impasse, o que lhe parece estar um pouco implícito na faixa “Agora falando sério”: agora falando sério / eu queria não cantar (WERNECK, 2010, p. 72).

Ainda em 1971, a canção *Rosa dos Ventos* seria o tema do álbum gravado ao vivo por Maria Bethânia, com a direção de produção de Roberto Menescal.

### **Letra de Rosa dos Ventos**

*E do amor gritou-se o escândalo  
Do medo criou-se o trágico  
No rosto pintou-se o pálido  
E não rolou uma lágrima  
Nem uma lástima  
Pra socorrer*

*E na gente deu o hábito  
De caminhar pelas trevas  
De murmurar entre as pregas  
De tirar leite das pedras  
De ver o tempo correr*

*Mas, sob o sono dos séculos  
Amanheceu o espetáculo  
Como uma chuva de pétalas  
Como se o céu vendo as penas  
Morresse de pena  
E chovesse o perdão*

*E a prudência dos sábios  
Nem ousou conter os lábios  
O sorriso e a paixão*

*Pois transbordando de flores  
A calma dos lagos zangou-se  
A rosa-dos-ventos danou-se  
O leito dos rios fartou-se  
E inundou de água doce  
A amargura do mar*

*Numa enchente amazônica  
Numas explosão atlântica  
E a multidão vendo em pânico  
E a multidão vendo atônita  
Ainda que tarde  
O seu despertar*

### **Aspectos sobre a forma**

A forma de *Rosa dos Ventos* é *A-B-A'-C-A''*. As repetições do tema *A* mantém a mesma estrutura harmônica, embora apresentem ligeiras alterações melódicas, considerando-se assim *A'* e *A''*. As durações dessa seção também variam, de 11 compassos em *A*, para 10 e 12 e 9 respectivamente nas repetições. Na realidade, as estruturas apresentam forma irregular, onde praticamente todas as seções apresentam diferente duração, sendo *B* com 10 compassos e *C* com 8. As seções *B*, *C* e *A''* apresentam modulações momentâneas, *B* modula para *Em*, *C* para *F* e *A'* novamente para *Em*. Ao final de cada uma, há o retorno à tonalidade original (*C#m*).

A seção *A* é composta por quatro elementos ou trechos, sendo o primeiro de 3 compassos, o segundo e terceiro de 2 compassos e o quarto de 4 compassos. A linha

melódica do segundo e terceiro trechos são exatamente iguais, em alturas diferentes. O quarto trecho repete essa melodia, alterando a parte final, em modulação à seção seguinte. A terminação dos quatro trechos se repetem exatamente, num intervalo de 2ª descendente. Na seção *A'* essa estrutura se repete com pequenas alterações melódicas, bem como a duração do quarto trecho com um compasso a menos (10).

A irregularidade da estrutura formal é confirmada na terminação das seções coincidindo com o início da seção seguinte. Esse fato é recorrente de *B* para *A'*, *A'* para *C*, e *A* para *A''*. Na seção *B*, temos o primeiro trecho com 3 compassos, o segundo, terceiro e quarto com 2 compassos, e um quinto trecho de 2 compassos servindo de modulação, sendo que o último compasso também pode ser considerado início do trecho seguinte. O segundo, terceiro e quarto trechos possuem ideias melódicas semelhantes ou derivadas, respeitando um mesmo desenho rítmico.

Esse final de frase com dupla função se repete no início do tema *C*, que possui três trechos com 3, 2 e 3 compassos respectivamente. Finalmente em *A''*, há quatro trechos, três com duração de 2 compassos, e o quarto com 4, esse último dando início à parte final. O quadro abaixo apresenta a forma da canção em sua versão original.

<i>Introdução</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção B</i>	<i>Seção A'</i>	<i>Seção C</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção A''</i>	<i>Final (f. out)</i>
16 comp.	11	10	10	8	12	9	12

A versão gravada por Chico foi usada como referência para comparação, sendo que no arranjo de Marcos Leite a tonalidade original de *C#m* foi mantida. Na questão da forma, as únicas diferenças entre o arranjo e a versão original estão na introdução e final.

<i>Introdução</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção B</i>	<i>Seção A'</i>	<i>Seção C</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção A'</i>	<i>Final</i>
11 comp.	11	10	10	8	12	9	4

A gravação original é em estilo bossa nova, com arranjo para orquestra, além da base e vocal. No arranjo para o Garganta Profunda, Marcos distancia-se desse referencial estilístico, dando um tratamento erudito ao coro. Ele mantém a melodia cantada por um solista e transforma o coro numa imitação de orquestra com características barrocas. Para se alcançar essa similaridade Marcos Leite utiliza o recurso da onomatopeia, com os fonemas *da*, *ba*, *pa* e *ra*. Esse tipo de escrita vocal faz referência à fase inicial da carreira do grupo vocal francês Swingle Singers (1962). No álbum Jazz Sebastien Bach (1963) eles se notabilizaram pelas transcrições das obras instrumentais do compositor barroco alemão.

### **Tessituras e extensões**

O arranjo de Marcos Leite para a canção *Rosa dos Ventos* apresenta dificuldade de execução em um nível avançado, especificamente pelas linhas simultâneas de contracanto recorrentes, divisão do coro a seis vozes em grande parte da música, e características eruditas de emissão e interpretação. A apropriação do estilo barroco confere ao arranjo um certo caráter composicional, por distanciar-se do estilo original. No entanto, não há significativa ampliação das extensões vocais, mantendo-se assim a coerência na proposta do arranjador em valorizar a utilização da região média das vozes.

Por ser um arranjo que serve de acompanhamento a uma performance solista, os naipes vocais estão restritos ao plano do contracanto. A única exceção é a introdução, onde a melodia é executada pelo soprano. Pela densidade proposta pelo estilo escolhido, são criadas melodias auxiliares em todas as vozes, num contraponto leve, mas a melodia principal da canção está restrita ao solista.

As mulheres se dividem em três vozes (soprano, mezzo soprano e contralto) na quase totalidade do arranjo. A extensão do soprano é praticamente a mesma na melodia da introdução, bem como no restante da canção, com acréscimo de um semitom na região grave. Na introdução, o soprano é escrito na região média aguda, conferindo brilho à melodia, sendo que, ao final dessa seção, a linha melódica faz um movimento descendente coerente com o decrescendo antecedente à estrofe. Esse



Considerando as características de escrita e a extensão da segunda voz feminina, conclui-se que esta divisão se adequa mais ao mezzo soprano do que ao 1º contralto. São poucos os momentos em que essa voz canta na região grave, restringindo a nota limite da extensão verificada (*Si*<sup>2</sup>) a uma passagem dobrada com o contralto no arpejo do compasso 63. O limite grave do contralto, o *Fa*<sup>#2</sup>, também aparece num arpejo como nota de passagem dobrada com o tenor (compasso 26). Marcos Leite é criterioso no sentido de valorizar esses extremos graves, duplicando as vozes a fim de que não se perca o equilíbrio na sonoridade.

A nota mais aguda do tenor (*Fa*<sup>#3</sup>) aparece somente num momento na canção, em uníssonos com as vozes femininas e oitavada com o baixo. O naipe permanece na região média, tornando a performance confortável na emissão. O barítono se soma ao baixo (compassos 31 e 32) quando está no seu limite grave.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Bass. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (D major). The score is divided into measures 31 and 32. In measure 31, the Soprano part has a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) followed by a half note (G4). The Alto part has a half note (D4). The Bass part has a half note (D3). In measure 32, the Soprano part has a half note (G4). The Alto part has a dotted half note (D4). The Bass part has a dotted half note (D3). The lyrics are: 'pe - dras da ra - da ra de ver o tem - po pas - sar'.

Fig. 3.2 – Limite grave do baixo – compasso 32

Respeitando as características estilísticas do arranjo, a linha do baixo tem semelhanças com o conceito barroco do baixo contínuo. A nota mais grave (*Fa*<sup>1</sup>) aparece somente uma vez nos compassos 43 e 44, sendo que a região média do naipe é mantida na maior parte da canção.

Observando a tabela abaixo, podemos concluir que o soprano e o tenor estão escritos em extensões semelhantes, com o espaço de oitava entre eles, o mesmo ocorrendo entre contralto e o baixo. A maior extensão é a do soprano, com intervalo

de 12ª aumentada, e a menor é a do contralto, uma 10ª menor. Percebemos que o tamanho das extensões é muito parecido, com pouca alteração entre a maior e menor.

The diagram illustrates the vocal ranges for six voice parts across three musical sections. The sections are labeled at the top: MELODIA PRINCIPAL, CONTRACANTO, and EXTENSÃO TOTAL. The voice parts are listed on the left: SOPRANO, MEZZO SOPRANO, CONTRALTO, TENOR, BARÍTONO, and BAIXO. Each part is represented by a musical staff with a treble or bass clef. The Soprano part shows a melodic line in the first section and a range in the third. The other parts show their respective ranges in the third section, with the Baixo part having an octave sign (8) below it.

Fig. 3.3 – Resumo das extensões de Rosa dos Ventos

### Aspectos harmônicos

Na aspecto da harmonia, o tratamento destinado ao arranjo é muito semelhante ao original, mas apresenta alguns detalhes de reharmonização. Esse procedimento se justifica pela densidade das vozes e movimento, propostos pela escolha da linguagem barroca, em oposição a uma marcha harmônica mais cadenciada na versão *bossa novista* original.

A partitura abaixo, transcrita a partir da gravação de Chico Buarque, apresenta os procedimentos harmônicos do arranjo original em comparação a harmonia de Marcos Leite. No compasso 4 verificamos um acorde suspenso (*B7sus4*) com a mesma raiz do acorde de dominante secundária que se segue. Essa cadência ocorre novamente na parte final dos compassos 8, 29 e 47, e nos compassos 11, 19, 25, 38, 43, 54 e 58. Essa repetição de procedimentos comprova a constante presença dessa progressão no repertório da música popular, com a intenção de antecipar e suavizar a dominante que se segue. Há casos também onde essa resolução não ocorre, permanecendo tão somente o acorde suspenso com função de dominante, fato aqui exemplificado nos compassos 11 e 50 da harmonização original. Sobre esse aspecto, Sérgio Freitas explica:

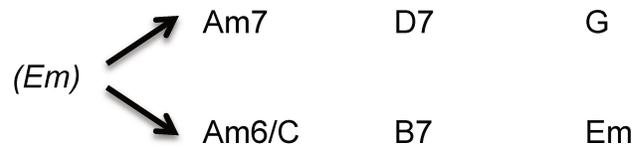
Ao entendermos o *V7sus4* como uma variação do acorde tipo *X7* e, ao admitirmos que este acorde possui autonomia estilística para assumir a função de Dominante, estamos conseqüentemente entendendo e admitindo também que, este acorde pode ser usado como Meio de Preparação. Desta forma, o conceito de *V7sus4* como Dominante, pode se aplicar também para a preparação Secundária e Estendida. Sendo assim, da mesma maneira que a relação cadencial  $V7 \rightarrow I$  torna possível a variante  $V7sus4 \rightarrow I$ , tanto no modo Maior quanto no Menor; temos agora que, a relação de preparação Secundária  $(V7) \rightarrow X$  torna possível a variante  $(V7sus4) \rightarrow X$  (FREITAS, 1995, p. 103).

No compasso 6, a harmonização original utiliza o acorde *A7* com função de dominante secundária sem resolução, um acorde com característica modal. No arranjo, Marcos Leite altera esse acorde, utilizando *AM7*, permanecendo no campo tonal.

No compasso seguinte há uma substituição da dominante primária pela estrutura II-V. A presença do acorde *D#m7(b5)* corrobora a justificativa de Ian Guest para esse caso, que defende a presença do acorde menor para resolução em acorde maior, e meio diminuto para resolução em menor nos desdobramentos II-V (GUEST, 2006, p. 63). Muito embora seja frequente a utilização desses padrões, admite-se a possibilidade das exceções, onde, por exemplo, um acorde menor em função II, pode ser resolvido em outro acorde menor. Na versão original este caso é exemplificado nos compassos 18 a 20, na sequência  $F\#m7 \rightarrow B7 \rightarrow Em$ .

Seguindo, no compasso 8 há dois acordes invertidos a partir de  $D\#m7(b5)$ , os acordes  $D\#m7(b5)/A$  e  $F\#m6$ , antecipando a dominante. Isso ocorre em função da linha melódica auxiliar do baixo, que mantém a estrutura do acorde e utiliza suas inversões. Como essa cadência está inserida na seção *A* da música, a estrutura ainda se repete duas vezes nas seções *A'*.

A linha do baixo é significativa novamente no compasso 10, fazendo uma aproximação cromática descendente, através do acorde *C*, entre os acordes  $C\#m$  e o acorde  $B7sus4$  seguido de  $B7$ , modulatório para a nova tonalidade da seção *B*. Esse movimento melódico do baixo segue nos compassos 12 a 15, caracterizando o trecho por um encadeamento harmônico linear. Dos compassos 14 a 16 há uma diferença funcional entre as harmonizações. Enquanto a versão de Chico Buarque encaminha a cadência para o tom relativo, Marcos Leite opta por manter a tonalidade do momento.



O retorno para a tonalidade original, na seção *A'*, ocorre de maneira relativamente brusca, visto que não há nenhuma preparação entre os acordes de  $Em$  e  $G\#$ , este último em função de dominante para o trecho seguinte. Nas duas repetições de *A'* não há nenhum trabalho de reharmonização da seção *A*.

Na seção *C* da música, especificamente no compasso 34, há uma substituição do acorde  $Em7(b5)$  pelas respectivas inversões  $Gm6/Bb$  e  $Gm6$ . Podemos considerar essas inversões cumprindo a mesma função do acorde meio diminuto original, no contexto da preparação II-V. Em substituição ao acorde de resolução  $Dm$  do compasso 36, Marcos utiliza a preparação diminuta com baixo em fundamental ( $Bb^\circ/D$ ). O acorde mantém ainda o sentido da dominante que o precede ( $A7$ ) e antecipa a resolução pela intenção do baixo. No compasso seguinte (37) ocorre nova substituição de acordes, sendo  $Dm$  por  $BbM7$ , considerando-se a similaridade entre eles (mudança apenas do baixo), e o movimento do baixo aproximando-se ao acorde seguinte,  $G\#9sus4$ .

Na preparação para o tema *D*, em vez de usar a dominante *B7*, há uma série cadencial V-I que se repete três vezes (*Em/B → B*), reforçando a modulação para a tonalidade de *Em*. Essa seção apresenta a mesma sequência harmônica de *B*, diferindo apenas na disposição melódica. O final desse trecho retorna mais uma vez à tonalidade inicial, *C#m*. O arranjo ainda apresenta uma modificação no original ao inserir um final a partir da última nota do solista. Há uma sequência de acordes, em intervalos de quintas, finalizando no acorde maior de *F#*.

A seguir, apresentamos a melodia e as harmonizações de forma comparativa.

# ROSA DOS VENTOS

ORIG. CHICO BUARQUE

Musical score for "ROSA DOS VENTOS" by Chico Buarque, featuring a melody line and two sets of chord progressions (ORIG. CHICO BUARQUE and MARCOS).

**ORIG. CHICO BUARQUE**

**MARCOS**

Chord progressions for the melody line:

- 1: C#m7
- 2: F#m7
- 3: B 9
- 4: E
- 5: A 7
- 6: G#7sus4
- 7: G#7
- 8: C#m
- 9: C M7
- 10: D#m7(b5)
- 11: D#dim
- 12: F#m6
- 13: G#7sus4
- 14: G#7
- 15: C#m
- 16: C
- 17: B 7sus4
- 18: B 7
- 19: Em
- 20: Am7
- 21: D7
- 22: G
- 23: C7
- 24: F#m7
- 25: B 7
- 26: Em
- 27: G#7
- 28: C#m
- 29: F#m7(b5)
- 30: B7sus4(13)
- 31: B
- 32: Em
- 33: G#
- 34: C#m
- 35: F#m7
- 36: B 7
- 37: EM7
- 38: A 7
- 39: G#7sus4
- 40: G#7
- 41: C#m
- 42: A M7
- 43: D#m7(b5)
- 44: D#dim
- 45: F#m6
- 46: G#7sus4
- 47: G#7
- 48: C#min
- 49: C Maj7
- 50: FM7
- 51: F 6
- 52: Em7(b5)
- 53: A 7
- 54: D m7
- 55: C
- 56: FM9
- 57: G m6
- 58: G m6
- 59: A 7
- 60: Bb°
- 61: D m

C Maj7 FM7 F 6 Em7(b5) A7 D m7  
 31 3 3 32 33 3 3 34 3 3 35 3 36  
 C FM9  $\frac{G m6}{B^b}$  G m6 A7  $\frac{B^b}{D}$  D m  
 G#7sus4 G#7 C#m7 F#m7  
 37 3 3 38 39 40 41 3 3 42 3  
 B<sup>b</sup>Maj7 G#9sus4 G# C#m F#m7  
 B 9 E A7 G#7sus4  
 43 3 3 44 3 3 45 3 3 46 3 3  
 B 7sus4 B 7 E M7 A M7 D#m7(b5)  
 G#7 C#m CMaj7 B 7sus4  
 47 3 3 48 49 3 3 50  
 $\frac{D\#dim}{A}$  F#m6 G#7sus4 G#7 C#m C7 Em B Em B  
 Em Am7 D7  
 51 52 3 3 53 54 3  
 Em B B7 Em Am7 D7sus4 DD9sus4 D7  
 G C7 F#m7 B7  
 55 56 57 58  
 GMaj7 CMaj7 F#m7(b5) B7sus4 B7sus4(b9) B B7  
 Em G#7 C#m  
 59 60 3 61 62 63 64  
 Em G#aug A DM9 GM9(#11) F#(add9)

Fig. 3.4 – Reharmonização Rosa dos Ventos

## Texturas utilizadas

O arranjo de Marcos Leite para *Rosa dos Ventos* pode ser considerado homofônico com alternância para estruturas polifônicas incidentalmente. A divisão a seis vozes está presente na maior parte desse arranjo, trazendo maior densidade ao bloco harmônico. Outra característica do arranjo é a escrita em abertura spread, tendo o baixo sempre como nota fundamental da harmonia (ALMADA, 2000, p. 159-169).

A introdução expõe de forma precisa as estruturas rítmicas que determinam o padrão estilístico escolhido. A melodia do solo pelo soprano tem pouco movimento rítmico, contrastando com o background vocal em estruturas harmônicas que alternam entre *soli a5* e *a4*. Há também neste trecho um padrão característico do estilo barroco que se repete em toda a música, utilizando as bordaduras, ornamento caracteristicamente melódico, no decorrer dos encadeamentos harmônicos (HINDEMITH, 1949, p. 40).



The image shows a musical score for a piece titled "Bordaduras". It consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment line in the bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with various ornaments (accents and slurs) and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics "da da ba da da ba da da ba da da da da da ba da da ba da da ba" are written below the vocal line. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation, with chords and moving lines in the left hand.

Fig. 3.5 - Bordaduras

Na parte final da introdução ocorre uma repentina mudança para uníssono, no compasso 9, no momento em que frase musical caminha para a região grave. Na sequência, o soprano e o baixo sustentam a nota fundamental, alternados pelas outras vozes em *soli a3* e contracanto rítmico do barítono.

Fig. 3.6 – Unísono seguido de contracanto

A partir da seção A o coro passa a cumprir a função de background vocal para o solista, muito embora se mantenha claramente movimentos melódicos independentes à melodia original da canção. A partir do compasso 13, o arranjador cria contracantos, dividindo o coro em dois grupos, sendo o primeiro composto pelo soprano e mezzo soprano, e o segundo pelo contralto, tenor, barítono e baixo. Os grupos apresentam elementos de exposição e contracanto, com sentido de pergunta e resposta, sendo essa estética repetida consistentemente durante a música.

Fig. 3.7 – Exposição e contracanto

No compasso 18 há uma linha de contracanto descendente iniciada pelo soprano, passando para o mezzo, depois para o tenor, concluindo no barítono e baixo.

Fig. 3.8 – Linha de contracanto perpassando naipes

A seção *B* inicia-se com uma estrutura polifônica em três planos melódicos distintos entre si, sendo o primeiro cantado em uníssono pelo soprano e mezzosoprano. O segundo plano, também em uníssono, é cantado pelo contralto e tenor, e o terceiro pelo barítono e baixo, deixando evidente a característica contrapontística.

Fig. 3.9 – Estrutura polifônica em três planos

Na sequência, especificamente dos compassos 26 a 31, o baixo apresenta várias frases melódicas de contracanto com movimentação rítmica, sendo que no compasso 29 essa linha é acompanhada pelo mezzosoprano num *solí a2* entre essas vozes.

Como já foi dito, não há nenhuma alteração harmônica e textural nas seções A', restringindo-se somente a pequenas mudanças na melodia principal cantada pelo solista. No entanto, a partir do compasso 41 ocorre um ostinato em *solí a3* nas vozes femininas, procedimento que se repetirá nos compassos 59 e 60.

Na seção C, o contracanto se inicia com o contralto, seguido de tenor em *solí a2*, finalizando no barítono e baixo em uníssono no compasso 45. As outras vozes sustentam em um *solí a5* e *a4*, e o soprano apresenta uma linha melódica que segue ao fim dessa seção, que é a menor de toda a canção.

The musical score for Contracantos (Fig. 3.10) is written in 4/4 time with a key signature of one flat. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "dão e a pru-dên-cia dos sábios nem ou-sou con-ter nos lá-bios". The middle staff is for alto and tenor voices, and the bottom staff is for bass and baritone voices. Measures 44, 45, 46, and 47 are marked with triplets of eighth notes. The lyrics "da ra ra da da ra" are placed below the middle and bottom staves in measures 45, 46, and 47.

Fig. 3.10 - Contracantos

No compasso 60, o tenor e o barítono fazem um contracanto em dueto com a melodia do solista, seguido de *solí a4* com resposta rítmica em ostinato pelo soprano e tenor.

Fig. 3.11 – Ostinato

A seção D pode ser considerada o momento de maior tensão no arranjo. O soprano e o mezzo cantam em arpejos, explorando as extensões, sendo seguidas no mesmo padrão rítmico pelas outras vozes, conduzindo assim para o clímax sonoro que ocorre com nota sustentada dos compassos 70 e 71.

Fig. 3.12 – Apoteose sonora – compasso 71

Em seguida há um tacet do coro e o solista canta sozinho a última frase da canção, preparando para a coda final pelo BG vocal.<sup>3</sup> Há um contraste de dinâmica com a densidade ocorrida no trecho D. A seção final, apesar de ter somente quatro

<sup>3</sup> BG é a sigla para a expressão Background Vocal, que define o acompanhamento vocal em segundo plano da linha melódica.

compassos, alterna blocos homofônicos com leves contracantos polifônicos, sendo o último deles cantado pelo mezzo soprano, a partir do último acorde.

Fig. 3.13 – Blocos homofônicos e contracantos finais

Podemos verificar um resumo das texturas utilizadas por Marcos Leite no arranjo de *Rosa dos Ventos* através do quadro comparativo abaixo.

<b>Seções</b>	<b>Compassos</b>	<b>Frases</b>	<b>Compassos</b>	<b>Texturas</b>
<i>Introdução</i>	<i>01 a 11</i>	<i>i1</i>	<i>01 a 04</i>	<i>Solo com background</i> <i>Soli a5 e a4</i> <i>Estruturas Rítmicas</i>
		<i>i2</i>	<i>05 a 08</i>	<i>Soli a6</i> <i>Contracantos</i> <i>Est. Rítmicas</i>
		<i>i3</i>	<i>09 a 11</i>	<i>Uníssonos</i> <i>Soli a4 e a3</i> <i>Est. Rítmicas</i>
<i>A</i>	<i>12 a 22</i>	<i>a1</i>	<i>12 a 16</i>	<i>Soli a6, a4 e a2</i> <i>Est. Rítmicas</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a2</i>	<i>17 a 22</i>	<i>Soli a4, a2, a6 e a5</i> <i>Est. Rítmicas</i>

				<i>Contracantos</i>
<i>B</i>	<i>23 a 32</i>	<i>b1</i>	<i>23 a 27</i>	<i>Dueto</i> <i>Linha do Baixo</i> <i>Soli a3</i> <i>Est. Rítmicas</i> <i>Contracantos</i>
		<i>b2</i>	<i>28 a 32</i>	<i>Soli a6, a4, a2</i> <i>Contracantos</i> <i>Est. Rítmicas</i>
<i>A'</i>	<i>33 a 42</i>	<i>a'1</i>	<i>33 a 37</i>	<i>Soli a6, a4 e a2</i> <i>Est. Rítmicas</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a'2</i>	<i>38 a 42</i>	<i>Soli a4, a2 e a3</i> <i>Est. Rítmicas</i> <i>Contracantos</i>
<i>C</i>	<i>43 a 50</i>	<i>c1</i>	<i>43 a 50</i>	<i>Soli a5, 4, 2 e 3</i> <i>Melodia com BG</i> <i>Contracantos</i> <i>Linha do baixo</i>
<i>A</i>	<i>51 a 62</i>	<i>a'1</i>	<i>51 a 55</i>	<i>Soli a6, 4 e 2</i> <i>Est. Rítmicas</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a'2</i>	<i>56 a 62</i>	<i>Soli a4, 2 e 3</i> <i>Est. Rítmicas</i> <i>Contracantos</i>
<i>A''</i>	<i>63 a 71</i>	<i>d1</i>	<i>63 a 66</i>	<i>Soli a4</i> <i>Linha do baixo</i> <i>Contracantos</i> <i>Est. Rítmicas</i>
		<i>d2</i>	<i>67 a 71</i>	<i>Soli a3 e 2</i> <i>Linha do baixo</i> <i>Contracantos</i> <i>Est. Rítmicas</i>

<i>Final</i>	<i>72 a 75</i>	<i>f1</i>	<i>72 a 75</i>	<i>Soli a2, 3, 4 e 5 Contracantos</i>
--------------	----------------	-----------	----------------	---

## **The Fool on The Hill**

A canção *The Fool on The Hill* foi composta por Paul McCartney, embora seja creditada à dupla Lennon & McCartney. Foi gravada originalmente em 1967 pela banda britânica Beatles no álbum *Magical Mystery Tour*, com o solo vocal de Paul. A letra da canção faz referência a alguém seguidor do guru indiano Maharishi Mahesh Yogi, uma figura sábia e solitária, mas considerada tola por ser incompreendida pela maioria das pessoas. Em entrevista, McCartney afirma:

*The Fool on The Hill* era minha e eu escrevi sobre alguém parecido com Maharishi. Ele era tido como idiota e por sua risada não era levado muito a sério (...) Eu estava sentado ao piano na casa do meu pai em Liverpool, tocando o acorde D6, e aí compus a canção (MILES, 1997, p. 365-366, minha tradução).

## **Letra de The Fool on The Hill**

*Day after day  
Alone on a hill  
The man with the foolish grin  
Is keeping perfectly still*

*But nobody wants to know him,  
They can see that he's just a fool  
And he never gives an answer*

*But the fool on the hill,  
Sees the sun going down  
And the eyes in his head  
See the world spinning 'round*

*Well on the way  
Head in a cloud  
The man of a thousand voices  
Talking perfectly loud*

*But nobody ever hears him*

*Or the sound he appears to make  
And he never seems to notice*

*And nobody seems to like him  
They can tell what he wants to do  
And he never shows his feelings*

*And he never listens to them  
He knows that they're the fools  
They don't like him*

O primeiro brasileiro a incluir a canção em seu repertório foi Sergio Mendes e sua banda Brasil '66. *Fool on The Hill* é, em realidade, a música tema do seu quarto álbum, gravado em 1968.

Como já mencionado anteriormente, Marcos Leite se apropriou de várias fontes musicais que marcaram a história da música popular brasileira. No entanto, essas referências transpuseram os limites nacionais. A necessidade do Coral da Cultura Inglesa de se cantar em inglês era um dos motivadores a se escrever arranjos para canções internacionais. Nestor Cavalcanti menciona que essa exigência fez com que escrevessem vários arranjos para “músicas dos Beatles, uma velha predileção nossa: minha e do Marcos, e de quase toda a humanidade (...)” (CAVALCANTI, 2006, p. 62).

Essa apreciação pela banda inglesa rendeu um grande número de arranjos das canções de Lennon & McCartney ao longo de sua carreira. O arranjo para a canção *The Fool on The Hill* foi criado especificamente para show Garganta Canta Beatles, e posteriormente gravado no cd homônimo ao vivo, apresentando um nível avançado de complexidade na performance. Não existem elementos de comparação entre a versão original, esta construída a partir da simplicidade nos elementos melódicos e harmônicos, e o arranjo de Leite com linguagem harmônica rebuscada. A tonalidade foi alterada de *D* na versão original para *Bb*, sendo que no arranjo ocorrem ainda duas modulações, para *C* e finalmente *G*.

### **Aspectos sobre a forma**

Antes de iniciar as considerações estéticas faz-se necessário esclarecer que a

partitura utilizada para análise surgiu a partir de exaustivo trabalho de transcrição, devido a falta de acesso do manuscrito original em tempo hábil. Foi utilizado para tanto, de forma comparativa, as gravações ao vivo do Garganta Profunda e também do Vocal Brasileirão. No entanto após à conclusão do trabalho, foi localizada uma cópia do manuscrito, cedido por Reginaldo Nascimento, regente assistente de Marcos no Vocal Brasileirão. Um trecho desse manuscrito está anexado, dando uma ideia da grafia e notação do arranjador.

Sobre a estrutura, a canção possui estrutura simples com dois temas, sendo portanto considerada na forma *A-B*. A versão original inicia-se com um acorde introdutório, o característico *D6* citado por McCartney, repetindo-o sempre no retorno das seções *B* para *A*, cumprindo uma função de interlúdio entre as partes.

O tema *A* é composto por quatro frases de dois compassos cada uma, sendo que a primeira e a segunda possuem terminação suspensiva na subdominante, e a terceira e quarta concluem na tônica. A canção está em tonalidade maior, mas apresenta repentina mudança para o tom menor homônimo a partir do tema *B*. O início da seção *B* faz uma elisão com o final de *A*. Assim, mesmo totalizando 11 compassos, podemos classificar *A* com 8 compassos e *B* com 4. A seção *B* da música, por sua extensão diminuída em relação a *A*, pode ser considerada somente uma passagem para o trecho seguinte.

Essa estrutura formal se repete quatro vezes, sendo que, na seção *A*, a letra é modificada a cada uma das repetições, em estrofes diferenciadas. A frase da seção *B* apresenta sempre a mesma letra. Na terceira e quarta repetições, a seção *A* começa com um instrumental, tendo o solista como improvisador em contracantos. Essa parte instrumental permanece por quatro compassos, tendo o retorno do solista na sequência da seção. A canção finaliza numa quinta repetição do tema *A*, que finaliza “morrendo na mesa” (em fade-out), expressão característica do vocabulário fonográfico. Abaixo apresentamos uma tabela resumindo a forma da canção.

<i>Introdução</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção B</i>	<i>Interlúdio</i>	<i>Seção A</i>	<i>Seção B</i>	<i>Interlúdio</i>	<i>Seção A</i>
<i>1 comp.</i>	<i>8</i>	<i>4</i>	<i>1</i>	<i>8</i>	<i>4</i>	<i>1</i>	<i>8</i>

Seção B	Interlúdio	Seção A'	Seção B'	Interlúdio	Seção A' fade(out)
4	1	8	4	1	4

A forma do arranjo apresenta várias modificações da estrutura original. O fraseado apresenta irregularidades que se manifestam em constantes alterações métricas, em contraste com a regularidade apresentada originalmente pelos Beatles. Por essa razão, a quantidade de compassos de cada seção é totalmente distinta se compararmos as duas versões.

No arranjo de Marcos Leite, os temas A e B são repetidos quatro vezes. Não há introdução, iniciando-se diretamente na primeira exposição da seção A, com total de 15 compassos. Cada reexposição dessa seção, no decorrer do arranjo, confirma a irregularidade da forma, ao apresentar diferentes tamanhos (18, 14 e 11 compassos respectivamente). Uma das razões é que o movimento melódico passa de um naipe a outro a todo momento, fazendo com que, em alguns casos o final de uma frase coincida com o início da frase seguinte, como no excerto abaixo:

Day a - fter day

Day a - fter day Day a - fter day

A - lo - ne on a hill

the man with the foo - lish

Fig. 4.1 – Movimento melódico em diferentes naipes

A frase única da seção B apresenta a mesma duração nas duas primeiras exposições, com seis compassos, mas retorna ao padrão irregular, com três compassos na terceira repetição e sete na última.

O esquema formal do arranjo contrasta com a versão original, em pelo menos três razões; por não apresentar a seção introdutória, por restringir a somente um interlúdio, e também por encerrar o arranjo na seção B, sendo que a versão da canção conclui com a primeira parte do tema A. Como no arranjo de Leite há constantes modificações nas repetições dos temas, no aspecto melódico ocasionalmente, mas sobretudo na métrica e harmonia, preferimos aqui denominá-las sempre *A'* e *B'*.

No interlúdio do arranjo Marcos Leite propõe uma emissão com simulação instrumental, utilizando para isso os fonemas onomatopaicos *tchu* e *ru*. A mesma situação ocorre no final de *A'*, em passagem para *B'*, nos compassos 39 e 40. Na primeira parte da terceira reexposição de *A'*, ainda encontramos a versão “instrumental” com intensão rítmica acentuada, utilizando-se dos fonemas *tcha*, *ra* e *na*. Encontramos também as sílabas *o* e *uh* ocasionalmente, fonemas bem característicos deste estilo de escrita vocal.

Além das modificações métricas, significativas na irregularidade da forma, há alterações de andamento, especialmente na parte final da terceira repetição de *A'*, a partir do compasso 57. A partir deste trecho o arranjo apresenta liberdade no andamento, com características de rubato.

The image shows a musical score for a section titled "Rubato". It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is in 3/4 time and features a tempo marking of "Lento". The lyrics are: "like him they can tell what he wants to do — he ne-ver shows his fee-lings But the like him — uh — and he never shows his fee-lings but the like him — uh — and he ne-ver shows his fee-lings but the". The score includes measure numbers 57, 58, 59, and 60. There are triplets and a ritardando ("rit.") marking in the piano part.

Fig. 4.2 - Rubato

No quadro abaixo, que resume a forma do arranjo, é possível comparar a duração da cada uma das frases do tema A, entre a sua exposição e todas as reexposições.

Seção A				Seção B	Interlúdio	Seção A'				Seção B'
15				6	2	18				6
3	4	4	4			3	4	5	6	

Seção A'				Seção B'	Seção A'				Seção B'
14				3	11				7
4	3	4	3		2	2	4	3	

### Tessituras e extensões

O arranjo de Marcos Leite para a canção *The Fool on The Hill* apresenta características de escrita vocal diferenciadas, quando comparado com o restante da sua produção musical. O arranjador se apropria, de forma mais contundente, do estilo de escrita característico dos grupos norte americanos da década de 70, assemelhando-se à estética musical do *The Singers Unlimited*.<sup>4</sup>

Na maior parte do arranjo, quase metade dos 82 compassos da música, as vozes se dividem em cinco partes, com soprano, contralto, tenor, barítono e baixo, ou soprano, mezzo soprano, contralto, tenor e baixo. Há porém muita variação nessa distribuição vocal, desde a abertura em duas vozes, chegando até sete. No quadro abaixo podemos fazer essa comparação, em número de compassos e também em porcentagem.

a2	a3	a4	a5	a6	a7
1 compasso	4	19	38	16	5

<sup>4</sup> The Singers Unlimited foi um revolucionário grupo vocal com características jazzistas, formado em 1971 pelo arranjador e cantor Gene Puerling. Era formado por Len Dresslar, Bonnie Herman, Don Shelton e o próprio Puerling.

Apesar da densidade na estrutura do arranjo, a extensão utilizada em cada uma das vozes não explora os extremos graves e agudos dos respectivos naipes. Marcos Leite se mantém coerente ao critério de aproximação da emissão vocal ao estilo de se cantar a música popular, muito próximo da fala, aspecto presente em todos os seus arranjos.

Como o arranjo modifica constantemente as aberturas, consideramos as extensões das vozes incidentais, como mezzo soprano, 2º contralto, 1º tenor e barítono, somente nos trechos em que ocorrem essas subdivisões, desconsiderando as partes onde essas vozes cantam em uníssono com outro naipe.

No soprano, o limite agudo é o *Lab4*, já considerada na região aguda, mas essa nota aparece somente em uma passagem, no compasso 35. O mesmo ocorre com o limite grave, *Do3*, com ocorrência única no compasso 49. A extensão do soprano, no momento em que canta a linha melódica, é um pouco mais grave (terça menor no grave e terça maior no agudo), do que nas regiões dos contracantos. O mezzo soprano apresenta uma extensão total de nona menor nas regiões em que se divide do soprano.

Como ocorre com o soprano, em apenas um trecho de passagem aparece o extremo grave do contralto, o *Sol2*, exatamente num trecho onde o naipe canta a melodia, em dobramento com o tenor, na anacruse do compasso 66, como aparece na partitura abaixo.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. The score shows measures 66 and 67. The lyrics are: "around Day a - fter day a - lo - ne on a hill the man with the foo - lish grin is kee - ping uh". The piano part features triplets and chords. The vocal line has a long note "around" spanning measures 66 and 67, and "uh" at the end of measure 67.

Fig. 4.3 – Limite grave do contralto – anacruse do compasso 66

Outra semelhança com a extensão do soprano é a diferença de região entre os trechos em que o contralto possui a linha melódica e os contracantos, permanecendo o intervalo de terça descendente. A extensão do 2º contralto é classificada somente na divisão das mulheres a quatro vozes. Por ser um trecho reduzido da canção, a extensão é muito curta, apenas uma terça menor.

A nota mais grave do tenor é o *Mib2*, uma região média grave, e ocorre num dos trechos de melodia. Para que não se perca a sonoridade, Marcos coloca as outras vozes em tacet nesse momento, e quando as vozes retornam mantém o registro médio grave para todos os naipes, afim de que a melodia ainda seja perceptível.

fool on the hill Sees the sun go - ing down eyes in his head see the  
 sun go - ing down and the eyes in his head see the

Fig. 4.4 – Região grave do tenor

Quando as vozes masculinas se subdividem em quatro, o limite agudo do 1º tenor é *Mib3*, uma quarta aumentada abaixo do limite dos tenores sem divisão. Leite utiliza as notas mais agudas no momento em que naipe não está subdividido, dando assim maior consistência a essas regiões. A extensão total do 1º tenor também é relativamente limitada, uma quarta diminuta.

A extensão do baixo pode ser considerada média grave. Marcos Leite utiliza várias vezes a nota *Fa1* durante o arranjo, contudo sempre nos trechos de contracanto. Quando o baixo está entoando a linha melódica, a extensão é reduzida em uma oitava, em comparação com a extensão total, mantendo-se o mesmo extremo agudo dos contracantos, o *Dó3*. Nos locais onde ocorre a subdivisão com o barítono, a extensão desse naipe fica restrita a exatamente uma oitava.

Assim, entre as vozes principais, soprano, contralto, tenor e baixo, as extensões possuem tamanhos parecidos, sendo a maior extensão a do soprano, com intervalo de 13ª menor, e a menor do tenor, com intervalo de 11ª diminuta. Nas vozes consideradas incidentais, mezzo soprano, 2º contralto, 1º tenor e barítono, há considerável diferença na extensão. Enquanto o mezzo soprano possui uma extensão com intervalo de 9ª menor, o 2º contralto possui a menor extensão com apenas uma 3ª menor. O quadro abaixo resume as extensões utilizadas por cada um dos naipes vocais.

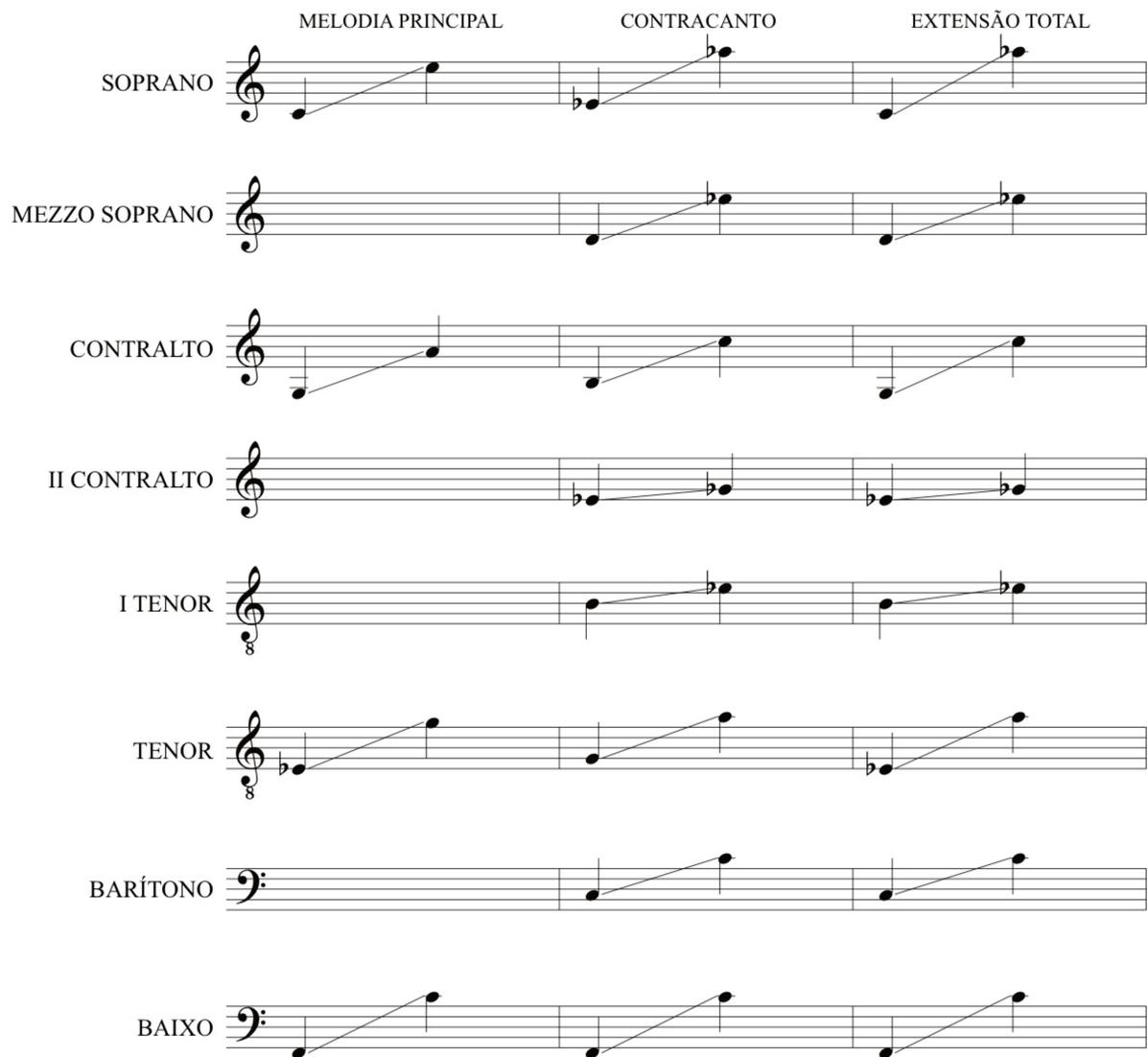


Fig. 4.5 – Resumo das extensões de The Fool on the Hill

## Aspectos harmônicos

Como já foi mencionado, a tonalidade original da canção, *D*, foi alterada no arranjo para *Bb*, com modulações para *C* e *G*. Outra modificação significativa é encontrada na métrica, regular no original e totalmente irregular no arranjo, alterando da divisão quaternária para ternária, binária composta e complexa (5/8). Para se estabelecer um padrão comparativo dos encadeamentos harmônicos entre o original e o arranjo, foi necessário alterar a tonalidade e as modulações do arranjo para o tom original da canção, além de eliminar a irregularidade métrica.

Na versão original não há nenhuma alteração harmônica nas repetições das seções, em contraste à proposta do arranjo, onde cada repetição apresenta diferenças, algumas vezes pequenas, outras significativas. No quadro abaixo é possível visualizar a simplicidade harmônica, sugerida por Paul McCartney, em comparação com o tratamento harmônico de cada uma das quatro estrofes do arranjo.



The image shows a musical score for 'The Fool on The Hill' with reharmonization. It consists of two systems of music. The first system covers measures 9 and 10, and the second system covers measures 11, 12, and 13. Each system includes a melodic line in treble clef and four staves of chords labeled 1ª EST, 2ª, 3ª, and 4ª. Measure numbers 9, 10, 11, 12, and 13 are indicated above the staff.

Measure	1ª EST	2ª	3ª	4ª
9	A M7	D m	A 6	D 7
10	A 7 13	A 7 13	A 6	G m / D
11	B 9 sus 4	G 13 (b5)	D 7 / F	
12	D 9 sus 4	A 13 (b5)	G m / E	A M 7
13	E / D	G m 6 / A	E 7 (b5)	A m 7 11

Fig. 4.6 – Reharmonização The Fool on The Hill

No início da seção A, o acorde de tônica permanece, sendo que na terceira e quarta repetições utiliza-se a 2ª inversão. Essa inversão, especialmente na terceira estrofe, mantém a nota do baixo na nota fundamental da dominante, como um pedal, por quatro compassos consecutivos. Na terceira estrofe há uma rápida passagem para o tom homônimo *Dm* e retorno para *D*, justificando harmonicamente a bordadura da melodia.

No compasso 3 da partitura comparativa acima, o acorde relativo da subdominante (*Em/D*) é alterado em todas as estrofes para a dominante suspensa *A9sus4*, seguido na segunda estrofe pelo acorde *B7(#5)/A*. Apesar da alternância de funções, a sonoridade dos acordes é semelhante, sendo somente o baixo modificado. O procedimento ocorre novamente no compasso 5 nas três primeiras

estrofes, mantendo o acorde original na última repetição.

A cadência II-V-I seguida do acorde relativo da tônica, nos compassos 6 e 7, é modificada de quatro maneiras distintas em cada uma das estrofes do arranjo. Na primeira estrofe, Marcos antecipa a dominante suspensa com a estrutura *9sus4*. Na sequência, o baixo faz um movimento linear descendente em aproximação ao acorde de dominante secundária *B7(#5)*, sendo o 6º grau transformado em dominante secundária.

Na 2ª estrofe, a partir do compasso 6, a marcha harmônica é intensificada com a presença de três acordes com baixo na dominante seguido do acorde *C13* de aproximação à tônica. Ocorre nesse caso um empréstimo modal, sendo utilizado o acorde de sétimo grau abaixado. Esse mesmo acorde aparece novamente no compasso seguinte, conduzindo para a dominante secundária *B7(b9b13)*.

Marcos Leite retoma a cadência original desse trecho na 3ª estrofe, desmembrando o acorde de II grau com a inversão, seguida de acorde em fundamental, tendo entre eles um acorde de aproximação pelo baixo (*Em/G* → *F#m7* → *Em7*). Na sequência, o acorde diminuto *A#º* faz a aproximação entre a dominante e a super dominante.

Na última estrofe, o movimento harmônico é intensificado, tendo um número superior de acordes à própria quantidade de notas da melodia. O movimento melódico do baixo, descendente, ascendente e descendente na sequência, é determinante na construção desta cadência com aumentada quantidade de acordes. Nesse trecho, os compassos 6 e 7 da quarta estrofe, ocorre o mais intenso movimento harmônico, maior alteração de acordes em todo o arranjo.

Na versão da canção, a cadência II-V é utilizada novamente no compasso 8, desta vez antecipando a seção *B*, que utiliza o tom homônimo de *Dm*. Esta sequência é mantida no arranjo em todas as estrofes, incluindo a subdominante, relativa maior do acorde de super tônica, como variante dessa cadência perfeita. Na duas primeiras estrofes, o acorde de mediantes (*F#m7*) aparece interligando os acordes *Em7* e *G*.

A ligação entre esses dois acordes é mantida nas estrofes seguintes, invertendo porém sua posição (*G* → *F#m7* → *Em7*). Na 3ª estrofe há ainda o desmembramento do acorde *F#m7*, incluindo o *B7/F*, podendo ser considerado a

dominante substitutiva de *Em7*. Na quarta estrofe, o acorde de ligação é substituído pela tônica invertida (*Dadd9/F#*), acordes muito semelhantes na sonoridade mas distintos em função. A dominante que antecipa diretamente a seção *B* é substituída por *A9sus4* na 1ª e 3ª estrofes, pela dominante substituta *Eb9(b5)* na 4ª estrofe, e pelo acorde *Gm6* na 2ª estrofe, este último também considerado dominante em determinados contextos (GUEST, 2006, p. 112-113).

A partir do compasso 9, na seção *B*, a canção transpõe para a tonalidade homônima, sendo que o primeiro acorde de tônica (*Dm*), como no original, ocorre somente na 2ª estrofe. A 1ª e 3ª estrofes iniciam no VI grau, com *BbM7* e *Bb6* respectivamente, e a última estrofe ainda mantém o acorde maior, sendo nesse caso a dominante secundária, harmonizando para a subdominante e tônica menor (*D7* → *Gm/D* → *Dm*).

Na 1ª estrofe, a partir do acorde *BbM7*, há uma sequência cromática descendente através da dominante *A713* e do acorde *Dm7(b5)/Ab*, finalizando o encadeamento no acorde maior (*Dadd9*). Pode ser considerado, entretanto, um acorde de passagem, que retorna em seguida à intenção da tonalidade menor. Ainda nessa estrofe, na sequência a partir do compasso 10, o arranjador opta por substituir a superdominante pela dominante. Logo após, a dominante invertida *Am/G* é trocada por dois acordes com características modais, *C9sus4* e *D9sus4*. No último compasso dessa estrofe, esse contorno modal permanece com os acordes *E/D* e *Am7/D*, finalizando em *D69*, antecipando o retorno à tonalidade original.

A seção *B*, na 2ª estrofe, apresenta uma sequência harmônica com movimento cromático ascendente (*Dm* → *Bb/D* → *Dm6* → *Dm7*). Esse tipo característico de desenvolvimento harmônico ocorre novamente no compasso final da última estrofe, com a sequência *Gm6* → *Gm7* → *Gm6*. A 2ª estrofe finaliza com uma sequência de cinco acordes de dominante, utilizando tensões variadas, resolvendo na estrofe seguinte, mas mantendo o baixo com a nota da dominante, num pedal mantido por seis compassos consecutivos.

A 3ª estrofe na seção *B* apresenta uma condução harmônica com total de sete acordes, onde a linearidade do baixo fica novamente evidente, como segue:

*Bb6 → Bb6/A → Gm → Gm/F → E7(b5)*

O último acorde, *E7(b5)*, deve ser analisado no contexto da modulação que se seguirá. Finalmente, destacamos ainda, na última estrofe, a reincidência do movimento do baixo linear de forma descendente na sequência dos acordes:

*Dm → C7/4(9) → Bb96 → Am711 → Gm6*

O último acorde do arranjo indica a finalização em modo maior, assemelhando-se à proposta da gravação dos Beatles. A escrita para coro *à capella* com características polifônicas pode ser uma das justificativas para a presença acentuada de acordes e também de tensões diferenciadas.

### **Texturas utilizadas**

A principal marca característica dos arranjos de Marcos Leite é a simplicidade, e neste sentido o seu arranjo para *The Fool on The Hill* se constitui uma exceção, por apresentar grande variedade de recursos texturais. Como já vimos, há variação constante nas estruturas *solí* e nas métricas. A exposição da linha melódica transita com frequência entre os naipes no decorrer do arranjo, e há uma diversidade de contracantos, trazendo opções de texturas variadas.

O arranjo inicia com um *solí a2* pelas vozes masculinas, seguido de contracanto pelo contralto e depois pelo mezzo soprano e soprano. A última parte da primeira frase complementa a melodia iniciada com o tenor, tendo o contracanto de resposta em *solí a2* pelas mulheres. Na segunda frase a melodia alterna para o baixo, com as outras vozes em background vocal seguido de contracanto em *solí a3*. No compasso 8, a melodia é cantada pelo soprano, alternando para o contralto no meio da frase, num trecho com características homofônicas. A última nota desta frase apresenta pela primeira vez no arranjo um *solí a7*.

no - bo - dy wants to know him — that he's just — a fool

no - bo - dy wants to know him they can see that he's just — a fool and

no - bo - dy wants to know him see that he's just a fool and

Fig. 4.7 – Soli a5 e a7

Na sequência a melodia inicia-se com o tenor, em oitava com o soprano, que finaliza melodicamente a última frase da seção A. O tratamento homofônico permanece, oscilando entre *soli a4* e *a5*.

A primeira exposição da seção B começa com a melodia no tenor, acompanhado pelas outras vozes, num *soli a4*. Ao final desse trecho, na anacruse do compasso 19, o barítono canta duas notas na melodia, que repentinamente deslocase para o soprano. O tenor apresenta dois contracantos consecutivos com características melismáticas.

head see the world spi - nning around tchu - ru - ru

head see the world spi - nning around tchu - ru - ru - ru - ru

Fig. 4.8 – Deslocamento de melodia e contracanto melismático

Ocorre em seguida um interlúdio polifônico em três planos: as mulheres em uníssonos, com contracanto dos tenores e baixos em linhas independentes. O final do interlúdio e início da seção A' ocorrem simultaneamente no compasso 24, tendo a melodia no tenor, com *soli a4* nos homens e *soli a2* nas mulheres. Esse recurso de

superposição é utilizado novamente por Marcos no compasso 65, onde se inicia a última repetição da seção B.

Fig. 4.9 – Superposição de formas

Na sequencia, tenor e baixo cantam em uníssono a melodia, finalizando num *soli a3*, acompanhado de *BG* feminino com *soli a3*, e contracanto com *soli a2*. Na segunda frase dessa repetição da seção A, a melodia passa para o soprano, sendo acompanhada pelas outras vozes num *soli a5*, seguido de contracanto em *soli a2* entre contralto e tenor. Essa frase finaliza na nota mais aguda para o soprano em todo o arranjo, onde também há a maior abertura de vozes, num *soli a8*. Há um contraste em seguida, com uníssono entre soprano, contralto e tenor, tendo o baixo em *tacet*.

Fig. 4.10 – Contraste entre Soli a8 e uníssono

Após o uníssono do compasso 35, ocorre um *solí a4* seguido de *solí a5* na volta do baixo, finalizando a frase com descante do tenor. O trecho *B'*, a partir do compasso 42, inicia com o coro em *solí a5*. O naipe feminino continua com *solí a2* seguido de *solí a3*, tendo o naipe masculino em contracanto de resposta com *solí a3*, finalizando em *tutti* com *solí a7*, seguido de descante pelo baixo, conduzindo para a modulação que se segue no compasso 48.

Essa linha de contracanto do baixo prossegue até o compasso 45, sendo que nesse trecho de *A'*, a melodia é cantada pelo soprano, com a resposta em ostinato pelo contralto e tenor. Esse trecho simula um grupo instrumental, sendo cantado com fonemas onomatopaicos, com o baixo repetindo a expressão *day after day*, sendo considerado o trecho com maior movimento rítmico em todo o arranjo. A partir do compasso 55, o andamento é gradativamente reduzido, conduzindo ao rubato e fermata do compasso 60. O soprano permanece com a melodia e as outras vozes num *solí a4*.

A partir do compasso 62 há uma alternância da linha melódica, começando com o contralto, passando pelo soprano na anacruse do compasso 64, passando para o tenor no início da seção *A'*, e retornando ao contralto em seguida. Além de manter o andamento lento, conduzindo ao final da canção com caráter intimista, as estruturas de melodia com *BG* são mantidas. Há uma breve retomada rítmica no compasso 69, num *solí a4* e *a5*, com uma condução levemente swingada, retornando em seguida ao andamento lento, no compasso 72.

The musical score consists of two staves: a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'a tempo' from measure 70 to 71, and 'Lento' from measure 72 onwards. The lyrics are: 'He ne - ver lis - tens to them he knows that they're the fools — he knows that they're the'. The melody is primarily eighth notes, with some quarter notes and rests. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes, including some syncopation and a slight swing feel in the later measures.

Fig. 4.11 – Estrutura homofônica swingada

No sentido musical e estético do arranjo, Marcos Leite inicia a parte final, uma espécie de *coda*, a partir do compasso 74. Há uma aparente discrepância, pois a frase musical do arranjo se inicia de forma deslocada quando comparada à forma da canção. O trecho começa antecipadamente no final da última frase do tema A, e não no início de B, o que seria o procedimento padrão.

but the fool \_\_\_\_\_ B' and the eyes in his head

but the fool on the hill sees the sun go - ing down \_\_\_\_\_

but the fool sun go - ing down \_\_\_\_\_

Fig. 4.12 – Antecipação de início da frase musical

No compasso 77, o soprano e o mezzo soprano fazem um contracanto em dueto, respondendo ao restante do coro que harmoniza num *solí a4*. No final, o contralto e o tenor respondem duplamente com ornamento à fermata das outras vozes, sendo que na segunda vez o tenor ornamenta a partir da quarta aumentada característica do modo lídio.

eyes in his head

see the world spi-nning around

spi-nning around

Fig. 4.13 – Ornamento harmônico e final

O quadro abaixo apresenta as texturas utilizadas em cada frase do arranjo de Marcos Leite.

### Resumo das texturas

<b>Seções</b>	<b>Compassos</b>	<b>Frases</b>	<b>Compassos</b>	<b>Texturas</b>
<i>A</i>	<i>1 a 15</i>	<i>a1</i>	<i>1 a 3</i>	<i>Soli a2</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a2</i>	<i>4 a 7</i>	<i>Soli a3</i> <i>BG</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a3</i>	<i>8 a 11</i>	<i>Soli a5 e 7</i>
		<i>a4</i>	<i>12 a 15</i>	<i>Soli a4 e 5</i>
<i>B</i>	<i>16 a 21</i>	<i>b1</i>	<i>16 a 21</i>	<i>Soli a4 e 5</i> <i>Contracantos</i>
<i>Interlúdio</i>	<i>22 a 23</i>	<i>i1</i>	<i>22 a 23</i>	<i>Soli a2</i> <i>Duetos</i> <i>Contracantos</i>
<i>A'</i>	<i>24 a 41</i>	<i>a'1</i>	<i>24 a 26</i>	<i>Soli a4, 2 e 3</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a'2</i>	<i>27 a 30</i>	<i>Soli a3, 5 e 2</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a'3</i>	<i>31 a 35</i>	<i>Soli a4, 2, 5, 6 e 8</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a'4</i>	<i>36 a 41</i>	<i>Soli a3, 4 e 5</i> <i>Contracantos</i>
<i>B'</i>	<i>42 a 47</i>	<i>b'1</i>	<i>42 a 47</i>	<i>Soli a5, 2, 3, 6 e 7</i> <i>Contracantos</i>
<i>A'</i>	<i>48 a 61</i>	<i>a'1</i>	<i>48 a 51</i>	<i>Soli a2 e 3</i>

				<i>Ostinato rítmico</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a'2</i>	<i>52 a 54</i>	<i>Soli a3 e 4</i> <i>Ostinato rítmico</i>
		<i>a'3</i>	<i>55 a 58</i>	<i>Soli a4 e 5</i> <i>BG</i>
		<i>a'4</i>	<i>59 a 61</i>	<i>Soli a4 e 5</i>
<i>B'</i>	<i>62 a 64</i>	<i>b'1</i>	<i>62 a 64</i>	<i>Soli a 4, 5 e 3</i> <i>BG</i>
		<i>a'1</i>	<i>65 a 66</i>	<i>Soli a3, 2 e 4</i> <i>BG</i>
		<i>a'2</i>	<i>67 a 68</i>	<i>Soli a5 e 6</i> <i>BG</i>
<i>A'</i>	<i>65 a 75</i>	<i>a'3</i>	<i>69 a 72</i>	<i>Soli a4, 5 e 3</i> <i>Contracantos</i>
		<i>a'4</i>	<i>73 a 75</i>	<i>Soli a5, 6 e 2</i> <i>BG</i>
<i>B'</i>	<i>76 a 82</i>	<i>b'1</i>	<i>76 a 82</i>	<i>Soli a4, 2, 3 e 6</i> <i>Contracantos</i>

Ao estabelecer comparações entre os procedimentos adotados em cada um dos arranjos, é possível observar padrões musicais recorrentes, considerando-se a notada desigualdade nos níveis de performance. A linha estética de Marcos Leite pode ser considerada objetiva, clara, coerente e repleta de elementos criativos. Particularmente creio que todos esses recursos são importantes no sentido da preservação de seu repertório e estilo, especialmente como objeto de incentivo e pano de fundo para a prática dos arranjadores vocais atuais.

## **Aspectos relacionados com a preparação e execução**

Como já mencionado anteriormente, a despeito de trabalhar exclusivamente com música religiosa, ocasionalmente preparei algum repertório secular para ser apresentado em alguma atividade ou apresentação específica. Finalmente, em 2009 decidi criar um coro para diversificar oficialmente repertórios, com o objetivo de ampliar a visão dos cantores sobre as possibilidades oferecidas em diversos estilos e linguagens. Surgiu então a Academia da Voz, com aproximadamente 40 cantores, e desde então temos participado em eventos culturais dentro e fora do campus do UNASP EC. Cantamos também em alguns festivais de coros, sendo o último deles o Festival Unicamp de Corais, que ocorreu em dezembro de 2012, no Teatro do SESI, em Campinas (SP).

Com esse coro, trabalhamos alguns arranjos do Marcos Leite para o recital que cumpriu os requisitos da pós graduação. Esse evento ocorreu no dia 04 de dezembro de 2012, no UNASP EC. Nesse dia o coro apresentou os seguintes arranjos de Leite:

*Asa Branca* (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)

*Lata d'Água* (Luiz Antônio / Jota Júnior)

*Copacabana* (João de Barro / Alberto Ribeiro)

*Rosa dos Ventos* (Chico Buarque)

*Injuriado* (Chico Buarque)

*Mocinhas da Cidade* (Salvador Graciano)

*Morrer de Amor* (Oscar Castro Neves / Luvercy Florini)

*Vatapá* (Dorival Caymmi)

*O Pato* (Jayme Silva / Neusa Teixeira)

Antes de prosseguir na análise do processo que desencadeou essa performance, é importante pontuar que o coro Academia da Voz é formado por uma seleção dos cantores do Coral UNASP (120 vozes). No entanto, eles representam os variados cursos da instituição, inclusive música, e a imensa maioria deles não tem

leitura musical fluente. Em outras palavras, é um coro com todas as características acadêmicas, que se reúne em apenas um ensaio semanal com duas horas de duração.

Estabelecendo a relação do repertório com o nivelamento do grupo executante, pode-se considerar três níveis de dificuldade nos arranjos em questão. No nível básico, somente a canção *Injuriado*. Esse é um arranjo somente a duas vozes, o que deixa claro a intenção do autor muito mais em ressaltar as possibilidades de diálogo cênico do que explorar recursos vocais.

A maioria das canções poderiam ser incluídas num nível intermediário de dificuldade. No entanto, é provável que haja uma subdivisão nesse nível. Os arranjos de *Asa Branca* e *Copacabana* podem ser considerados de mais simples execução do que *Lata d'Água*, *Mocinhas da Cidade*, *Morrer de Amor* e *Vatapá*. No nível avançado estariam *Rosa dos Ventos* e *O Pato*, arranjos com características técnicas um pouco mais elaboradas e exigentes.

O processo de preparação desse repertório corroborou o fato já citado de que os arranjos de Marcos Leite possuem, em geral, elementos que tornam sua execução agradável, prazerosa e atrativa aos cantores. No aspecto cênico, não somente o teor das canções, mas também a abordagem utilizada em alguns efeitos técnicos do arranjo, sugerem naturalmente elementos de expressão corporal, que logicamente foram sistematizados e unificados durante o processo dos ensaios.

Discorrendo sobre o aprendizado de cada canção especificamos pontualmente as seções que apresentaram algum aspecto complicador, e qual a solução encontrada para resolver. Na canção *Asa Branca*, quando se repete o tema, há uma seção melódica cantada pelos homens em resposta à melodia das mulheres. Esse trecho se inicia com um arpejo ascendente, característico do baião, seguido de melodia descendente por grau conjunto. A seção ascendente se repete e a descendente possui pequenas alterações em cada uma das repetições. Encontramos certa dificuldade por parte dos cantores na compreensão dessas repetições e afinação do trecho.

Fig. 5.1 – Linha contra canto tenor – Asa Branca

Na sequência da mesma canção há um trecho ostinato em terças cantado pelas mulheres respondendo a linha melódica masculina, que apresenta características modais (*lídio*). Foi relativamente trabalhoso conseguir o equilíbrio de dinâmica desse trecho, pois o ostinato rítmico, repetido num longo trecho (30 compassos), naturalmente soava muito forte em relação à melodia. Quanto mais suave (*p*), maior a tendência de relaxamento da pulsação rítmica.

Fig. 5.2 – Ostinato em terças

A letra original dessa canção só foi mantida na seção A, sendo que na seção B foram usados os fonemas *pa* e *ra* com grande sentido rítmico. É grande a quantidade de arranjos de Marcos Leite que se utilizam desse recurso.

Em *Lata d'Água*, encontramos ligeira dificuldade de manter a melodia no primeiro plano de dinâmica, considerando a passagem constante desta por todos os naipes do coro. Esse é talvez um dos arranjos de Leite mais conhecidos e cantados, e a despeito desse pequeno cuidado necessário, o resultado de equilíbrio sonoro se alcança com relativa facilidade.

Já na canção *Copacabana*, a dificuldade de se estabelecer o plano dinâmico desejável foi bem maior. O descante cromático do soprano, contralto e baixo, cantado na sílaba *ô*, suplanta em volume a melodia do tenor. Pode-se considerar esse um

problema de escrita. O fato se repete posteriormente quando a melodia passa para as mulheres e o mesmo descante é executado pelos homens, embora nesse caso o controle da dinâmica seja mais fácil de se corrigir. Outra dificuldade foi manter a divisão rítmica da quiáltera, sendo cantada muito mais com a intenção tercinada.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a chromatic descent: G4 (quarter), F#4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter). The lyrics are: "ô - pa - ca - ba - na prin - ce - si - nha do mar tchu ru tchu ru ru ru ô". The bottom staff is a bass line in 2/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The bass line consists of a chromatic ascent: E3 (quarter), F3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter), G#3 (quarter), A3 (quarter), A#3 (quarter), B3 (quarter), B#3 (quarter), C4 (quarter), C#4 (quarter), D4 (quarter), D#4 (quarter), E4 (quarter). The score is numbered 24, 25, and 26.

Fig. 5.3 – Unísono cromático

A canção *Rosa dos Ventos* ofereceu um nível de dificuldade superior em relação às outras, e nela foi necessário um tempo maior para corrigir os problemas a fim de se alcançar um resultado satisfatório. Os cantores demoraram a assimilar a proposta da articulação barroca com as semínimas separadas. Outro fator complicador foi a subdivisão em cinco ou seis vozes, com ritmos independentes em alguns casos. Cantando à capella, na maioria das vezes não conseguíamos manter a mesma tonalidade até o final. Detectamos algumas passagens harmônicas que ocasionavam essa situação, trabalhando separadamente em andamento lento para criar o senso harmônico relativo. Abaixo, um dos locais problemáticos nesse sentido (na modulação momentânea para *F*):

Fig. 5.4 – Aberturas vocais e tensões harmônicas – Rosa dos Ventos

Houve ainda grande dificuldade de equilíbrio sonoro entre o solista e coro. Tentamos algumas soluções cênicas modificando a posição do coro, mas nenhuma com resultado convincente. Decidimos pelo uso do microfone pelo solista, concluindo assim que o arranjo poderia ser melhor executado por um grupo vocal, com uso de equipamento amplificador, do que pela formação coral.

Como já mencionado anteriormente, a canção *Injuriado* não apresentou maiores dificuldades. O maior trabalho nesse caso foi organizar a movimentação cênica. A canção *Mocinhas da Cidade* possui estrutura muito simples, assemelhando-se ao estilo das cantigas de roda. No arranjo, a estrutura repetitiva da canção foi respeitada. Para não se tornar monótona, decidimos criar uma simples encenação, estabelecendo um

clima de humor para a interpretação. Na terceira estrofe, o coro diminuiu a intensidade para *p*, retornando ao registro normal na última estrofe. Esse arranjo apresenta certa dificuldade de manutenção da pulsação rítmica e da tonalidade. O desafio é cantar com leveza as estruturas rítmicas acentuadas.

Nesse ponto, é importante ressaltar o eficiente trabalho de preparação realizado pela cantora e pedagoga Regina Mota. A constante contextualização dos exercícios às necessidades e problemas verificados, bem como as estratégias criadas para desinibir e provocar uma performance descontraída, tem alcançado resultados altamente satisfatórios no desenvolvimento do coro.

A canção *Morrer de Amor* é a única do repertório apresentado que possui um caráter reflexivo e lento, por seu estilo romântico. Na primeira parte da música, há que se ter o cuidado a fim de que o volume do coro não suplante a melodia que está no soprano, especialmente no contralto que canta em sua região média nesse trecho. O arranjo termina com o soprano no agudo em registro (*p*), o que exigiu preparação direcionada a esta questão.

Nas duas últimas canções, *Vatapá* e *O Pato*, há uma série de mudanças de clima sugeridos no arranjo, incluindo trechos falados e emissões vocais diferenciadas. Em *Vatapá*, há um coro que deve imitar o timbre aberto das cantoras de procissão. No mesmo contexto em *O Pato*, em determinado momento os cantores simulam um coro lírico de patos. Para conseguir essas sonoridades foi necessário um esforço acentuado de conscientização e muita repetição. As duas canções oferecem muitas possibilidades de movimentação e a Academia naturalmente foi definindo o contorno da performance, sendo corrigidos os exageros e gestuais despropositados, quando surgiam. O arranjo de *Vatapá* não apresenta maiores dificuldades além das já mencionadas. Diferentemente, em *O Pato* há vários elementos complicadores. Por ser um arranjo escrito originalmente para as vozes masculinas, alguns trechos estão totalmente fora da tessitura do soprano. Outra dificuldade é o tratamento harmônico, especialmente na introdução, de difícil execução.

Fig. 5.5 – Introdução O Pato

No meio do arranjo há uma citação ao *Tico-Tico no Fubá* (Zequinha de Abreu, 1917), fazendo referência à versão gravada por João Gilberto que inclui o *tico-tico* na letra. O solo nesse trecho é dos baixos e há grande dificuldade em manter as outras vozes em segundo plano sonoro. Tanto em *Vatapá* como em *O Pato*, nos trechos falados cada uma das vozes executa texto e ritmos independentes, o que gera problemas de legibilidade. A solução foi trabalhar no sentido de valorizar o texto principal em cada um dos casos.

Além dos arranjos de Marcos Leite, a Academia da Voz interpretou a canção *Autumn in New York* (Vernon Duke) com arranjo de Gene Puerling, fazendo referência ao estilo americano de arranjo para a canção popular. De forma indireta, Leite se apropriou dessas referências na sua escrita.

No âmbito da música religiosa, foi cantado um arranjo meu para *Eu Não Te Negarei* (Jader Santos), que apresenta características de escrita muito semelhantes à estética de Marcos Leite. Diante do critério de classificação proposto anteriormente, essas últimas canções podem ser inseridas no nível avançado de performance.

## Considerações finais

Trabalhar com os arranjos de Marcos Leite foi uma experiência muito gratificante. Conhecer um pouco melhor sua trajetória, pela pesquisa bibliográfica e também pelas entrevistas com quem o conheceu pessoalmente, foi igualmente prazeroso e esclarecedor. Para um músico com o perfil de Marcos Leite, envolvido totalmente com os aspectos da performance, possuir um grupo à disposição para testar técnicas de escrita é um fator positivo e significativo, e nesse sentido há que se valorizar a importância do Cobra Coral e do Garganta Profunda. É notável perceber a contribuição desses grupos, juntamente com seu idealizador, no sentido de solidificar uma estética musical apropriada à realidade brasileira, que serve de norte para as iniciativas atuais no gênero.

As análises musicais demonstraram diversidade e abrangência de estilos e gêneros, mantendo porém uma considerável homogeneidade na estética, mesmo em arranjos que apresentam diferentes níveis de dificuldade. O tratamento harmônico homofônico é evidente, mas os elementos polifônicos que servem de contracanto estão sempre presentes como recursos criativos tornando o discurso musical atraente, e por vezes acentuando aspectos relacionados ao humor.

A simplicidade é uma das características marcantes da produção de Marcos Leite, mesmo nos arranjos mais complexos, sobretudo quando comparados com a obra de seus contemporâneos. Parece claro que o seu maior interesse era aproximar o coro do público, ao rejeitar qualquer aspecto da tradição musical que pudesse gerar distanciamento entre essas partes.

Por ter alcançado muito sucesso e visibilidade, especialmente com o Garganta Profunda, alguns o associam de forma mais direta ao mercado da canção de consumo, ao buscar “inserir o formato coral na indústria cultural” (CAMARGO, 2010, p. 28).

Entretanto, é reconhecida a sua importância e contribuição no cenário atual, independente de qualquer associação que se possa estabelecer com esse ou aquele gênero. Mesmo que seus arranjos não estejam presentes no repertório atual, sua

proposta de trabalho é mantida. Seus princípios e conceitos são conhecidos e praticados pela maioria dos atuantes na música vocal brasileira atual.

O respeito demonstrado por Marcos Leite aos valores estéticos da música popular brasileira fica evidente, não somente na análise musical mas também no preparo e ensaio das canções para a performance. Aspectos como a adequação das extensões das vozes ao discurso popular, o equilíbrio na utilização das regiões nas variadas texturas, são elementos que aprimoram a qualidade de reprodução de seus arranjos.

Ele consegue contagiar através dos seus arranjos, transmitindo o dinamismo e empolgação que são a sua marca registrada, e que acredita serem os ingredientes necessários e adequados à performance desse gênero e estilo. Em oposição a qualquer sistema rígido, a escrita de Marcos Leite oferece liberdade de execução, fazendo com que cada nova performance de seus arranjos adquira um caráter original na visão de quem o interpreta. Mesmo que não haja indicação específica de atividade teatral em suas partituras e manuscritos, como ocorre em muitos casos, os recursos utilizados em seus arranjos expõem sua intenção de valorização constante dos recursos cênicos.

Dentre os músicos de sua geração, Marcos Leite se destaca não somente pela consistência e continuidade de sua obra, mas também pela relevância ao fortalecer e revitalizar o movimento coral brasileiro, sendo que seus efeitos repercutem na prática atual, motivando os novos arranjadores e músicos. Sua visão é importante no sentido de estabelecer parâmetros eficazes para a continuidade e fortalecimento das atividades musicais que envolvem os grupos vocais.

## Referências bibliográficas

ADES, H. **Choral arranging**. Delaware Water Gap: Shawnee Press Inc., 1966.

ADOLFO, A. **Arranjo: Um enfoque atual**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1997.

ALFONZO, N. R. **Prática coral como plano de composição em Marcos Leite e em dois coros infantis**. 2004. Dissertação de mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro.

ALMADA, C. **Arranjo**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

\_\_\_\_\_. **Harmonia funcional**. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

BARBOSA, A. M. T. B. **Arte-educação no Brasil**, 6ª ed., Campinas: Debates, 2010.

BLATTER, A. **Instrumentation and orchestration**. 2ª ed., EUA: Schirmer. 1997.

BOAL, A. **200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Caderno de Música, Dezembro/81.

BORBOREMA, D. M. **Marcos Leite e as diferentes vozes**. 2005. Dissertação de Mestrado – Instituto Villa-Lobos, UFRJ, Rio de Janeiro.

BRANCO, C. In: PROFUNDA, G. **Chico & Noel em revista**. Rio de Janeiro: Independente, 2000. 1 CD.

CALDAS, W. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Editora Manole, 2010.

CAMARGO, C. M. E. da C. J. de. **Criação e arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil**. Dissertação de Mestrado – ECA/ USP. São Paulo. 2010.

CAVALCANTI, N. de H. In: **Pacote musical do Garganta Profunda**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 2 de maio de 1986.

\_\_\_\_\_. et al. **Às voltas com o canto coral**. In: LAKSCHEVITZ, E. (Org.). **Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, Funarte, 2006.

CHEDIAK, A. **Dicionário de acordes cifrados**. São Paulo: Irmãos Vitalle, 1984.

CORDEIRO, A. L.; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C. **Método Laban: nível**

**básico.** s.e.d., s.d.

CONTIER, A. D. **Mário de Andrade e a música brasileira.** IN: *Revista Música*, vol. 5, nº 1, maio 1994.

COSTA, P. **Canto coral no 2º grau: uma alternativa para a continuidade do ensino de música nas escolas.** 1996. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. **A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil.** Per Musi, nº 19, Belo Horizonte, 2009.

FIGUEIREDO, C. A. et al. **Reflexões sobre aspectos da prática coral.** In: LAKSCHEVITZ, E. (Org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira.** Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, Funarte, 2006.

FREITAS, S. **Teoria da harmonia na música popular.** 1995. Dissertação de Mestrado – UNESP, São Paulo.

GUEST, I. **Arranjo: método prático.** vols. 1, 2, 3. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996.

\_\_\_\_\_. **Harmonia: método prático.** vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006

HINDEMITH, P. **Harmonia tradicional.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1949.

KERR, A. **Voices.** New York: MCA Music, 1972

KERR, S. et al. **Carta canto coral.** In: LAKSCHEVITZ, E. (Org.). **Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira.** Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, Funarte, 2006..

LA RUE, J. **Guidelines for style analysis.** New York: W. W. Norton, 1970.

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

\_\_\_\_\_. **Canto popular brasileiro.** Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. **Apostila de sugestões de arranjo.** Curitiba: Conservatório de MPB de Curitiba, 1995.

MANCINI, H. **Sounds & scores.** New York: Schirmer. 1980.

MARCONDES, M. A. edit. **Enciclopédia da música brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Art Editora, 2000.

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. 4ª ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MED, B. **Teoria da música**. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996.

MELLO, Z. **A era dos festivais**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

MILES, B. **Paul McCartney: many years from now**. New York: Henry Holt & CIA, 1997.

NESTICO, S. **The complete arranger**. EUA: Kendor Music Inc., s.d.

OLIVEIRA, S. A. de. **Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil**. 1999. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.

PINTO, D. de O. **A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem É Um Homem e Nossa Pequena Mahagonny**. Dissertação de mestrado - UFMG, 2008.

POMEROY, H. **Técnica de escrita linear**. Trad. e adap. Joel Dias Barbosa. Campinas, 2003.

PROTÁSIO, A. **Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a cappella**. 2006. Dissertação de mestrado. Instituto Villa-Lobos - UFRJ, Rio de Janeiro.

PUEBLA, R. **O canto em cena**. In: Congresso Internacional SESC/ARCI de Regência Coral, 2, 2004, São Paulo. *Anais...* São Paulo: SESC/ARCI.

RIBEIRO, H, W. G. **Semeando vozes – um relato das práticas de Marcos Leite e Tranka**. 2007. Trabalho de conclusão de curso – graduação em Música - UFRJ, Rio de Janeiro.

SADIE, S. edit. **Dicionário grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTOS, E. A. dos. **A importância dos jogos teatrais e musicais para uma melhor expressividade artística de um coro**. 2003. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro.

SERRA, M. A. **Análise do movimento expressivo**. Campinas, UNICAMP. s.d. (Apostila de classe disciplina AT-106).

SEVERIANO, J. e MELLO, Z. **A canção no tempo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

SILVA, F. M. **Marcos Leite e seus arranjos vocais para o grupo vocal Garganta Profunda: aspectos históricos e estilísticos.** In: XV ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2005. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ.

TATIT, L. **O século da canção.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, J. R. **Música popular de índios, negros e mestiços.** 2ª ed., Petrópolis: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

VENEZIANO, N. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!** Campinas: UNICAMP, 1996.

WERNECK, H. **Chico Buarque: tantas palavras.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WISNIK, J. M. **Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo.** In SQUEFF, E. e WISNIK, J. M. *Música: O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

WRIGHT, R. **Inside the score.** New York: Kendor Music Inc., 1982.

## Discografia

PROFUNDA, G. **Orquestra de Vozes A Garganta Profunda.** Rio de Janeiro: Arco e Flecha, 1986. 1 LP.

\_\_\_\_\_. **Yes, nós temos Braguinha.** Rio de Janeiro: Funarte, 1987. 1 LP.

\_\_\_\_\_. **Garganta Profunda.** Rio de Janeiro: CID, 1991. 1 LP.

\_\_\_\_\_. **Garganta canta Beatles.** Rio de Janeiro: CID, 1993. 1 LP.

\_\_\_\_\_. **Vida, paixão e banana Garganta canta Tropicália.** Rio de Janeiro: Albatroz, 1995. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Deep Rio.** Rio de Janeiro: Independente, 1998. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Chico & Noel em revista.** Rio de Janeiro: Independente, 2000. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Cantando a história.** Rio de Janeiro: Grupo Positivo, 2003. 1 CD.

\_\_\_\_\_. **Quando a esquina bifurca.** Rio de Janeiro: Rob Digital, 2009. 1 CD.

## Partituras

SINHÔ. Arr: LEITE, M. Edit: SOARES, L. **Jura:** coro. Engenheiro Coelho, 2012. 1 partitura (3 p.).

HOLANDA, C. B. Arr: LEITE, M. Edit: SOARES, L. **Rosa dos ventos:** coro. Engenheiro Coelho, 2012. 1 partitura (7 p.).

LENNON, J. e MCCARTNEY, P. Arr: LEITE, M. Transc: SOARES, L. **The fool on the hill:** coro. Engenheiro Coelho, 2013. 1 partitura (6 p.).

SINHÔ. Arr: LEITE, M. **Jura:** coro. S.d. 1 partitura (2 p.). excerto do manuscrito original.

HOLANDA, C. B. Arr: LEITE, M. **Rosa dos ventos:** coro. Rio de Janeiro, 1991. 1 partitura (2 p.). excerto do manuscrito original.

LENNON, J. e MCCARTNEY, P. Arr: LEITE, M. **The fool on the hill:** coro. S.d. 1 partitura (2 p.). excerto do manuscrito original.

## Sites

REIS, M. **Instituto Moreira Salles.** São Paulo, 1992. Disponível em: <<http://acervo.ims.uol.com.br>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

CORTES, A. **Instituto Moreira Salles.** São Paulo, 1992. Disponível em: <<http://acervo.ims.uol.com.br>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

PROFUNDA, G. **Instituto Cultural Cravo Albim.** Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/garganta-profunda>>. Acesso em 10 jan. 2013.

# Anexos

## JURA

Arr. Marcos Leite

Sinhô

**INTRO 1** C D9 G7 C **INTRO 2** G9

*Fech.* *Ab.*

6 C(add9)  
E Eb Dm7 G7 C(add9) G7sus4 G7

*Fech.*

10 **A** CM9 C6 Dm7 G7 C CM7 CM7 Dm

Ju - ra Ju - ra

*Ab.* *Fech.*

16

Dm G G G C6 C CM7

Ju - ra - pe - lo Se - nhor Ju - ra

22

C E° G E A7 D Dm

pe - la i - ma - gem da san - ta cruz do re - den - tor pra ter - va -

*Ab.* *Fech.*

28

G7 CM7 C#° Dm G7 G

lor a tu - a ju - ra Ju - ra Ju - ra

34

G G C6 Gm11 C9 F F6

de co - ra - ção Pa - ra que um di - a eu pos - sa dar - te o meu a - mor

40

F#° C A9 Dm9 G7 C C

sem mai - sa - ir da i - lu - são

Da - í en - tão

**B**

46

G7 G C6 C Dm7 G G

dar - te eu i - rei um bei - jo pu - ro na ca - te - dral do a - mor

52

C G7 C(add9) G C

E os so - nhos meus bem jun - to aos teus

Ab. Fech. Ab.

57

C E Eb° Dm7 G11 G9 C C C9(#11)

pa - ra sen - tir - mos as e - mo - ções do a - mor do a - mor

palmas

Fech.

# ROSA DOS VENTOS

arr. Marcos Leite

Chico Buarque de Holanda

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems of music.

**System 1:** Features a vocal line starting with a *mf* dynamic. The lyrics are "da da da da da ba da da ba da da da da da ba da da ba da da ba". Chord markings above the staff include C#m and G#7. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.

**System 2:** Continues the vocal line with lyrics "da ba da ba da da da ba da ba". Chord markings include C#m, G#7, D#, C#m, G#, C#m, F#m7, B7, EM7, and A M7. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

**System 3:** The vocal line begins with a *solo* marking and the lyrics "do a - mor". The piano accompaniment features a *p* (piano) dynamic. Chord markings include G#sus4, G#, C#m, F#m, C#, F#m, C#, E, and C#m.

13

gri - tou-se o es - cân - da - lo — do me - do cri - ou - se o trá - gi - co —

F#m7 B 7sus4 B7 E M7

17

no ros-to pin-tou-se o pá - li - do — e não ro - lou u - ma lá - gri - ma, ne - nhu - ma lás -

A M7 D#m7(b5) D#m7(b5) A F#m6 G#7sus4 G#7 C#m

da ra da da da da

21

- - ti - ma pra so - cor - rer E na gen - te — deu o

C B 7sus4 B7 E m E m D

25

há - bi - to de ca - mi - nhar pe - las te - vas de mur - mu - rar en - tre as

A m6 C B 7sus4(b9) B E m C

29

pre - gas de ti - rar lei - te das pe - dras de ver o tem - po pas - sar da ra ra

F#m7(b5) B 7sus4(13) B E m G#

33

mas sob o so - no dos sé - cu - los a - ma - nhe - ceu o es - pe - tá - cu - lo

C#m F#m7 B 7sus4 B 7 E M7

38

co - mo u - ma chu - va de pé - ta - las — co - mo se o céu ven - do as da ra

A M7 D#m7(b5) D#m7(b5) A F#m6 G#7sus4 G#7

41

pe - nas mor-res-se de pe - na e cho-ves-se o per - dão e a pru-dên-cia dos

C#min C FM9

45

sá - bios — nem ou - sou con - ter nos lá - bios — o sor - ri - so e a pai - da ra ra ra da da ra

Gm6 Bb Gm6 A7 Bb° Dm F BbMaj7

49

xão — Pois trans-bor-dan-do de flo-res a cal -

G#9sus4 G# C#m F#m7

54

- - ma dos la - gos zan - gou-se a ro - sa dos ven - tos da - nou-se o

B 7sus4 B 7 E M7 A M7 D#m7(b5)

58

lei - to dos ri - os far - tou - se e i-nun-dou de á-gua do - ce a a-mar - gu - ra do

D#m7(b5) A F#m6 G#7sus4 G#7 C#m C7

da ra

61

mar nu - ma en - chen - te a - ma - zô - ni - ca

Em/B B Em/B B Em/B B B7 Em Am7

65

nu - ma ex - plo - são a - tlân - ti - ca e a mul - ti - dão ven - do o

D7sus4 D D9sus4 D D7 GMaj7 CMaj7

68

pâ - ni - co e a mul - ti - dão ven - do a - tô - ni - ta a - in - da que tar - de da ba da ba da ba ua

F#m7(b5) B7sus4 B7sus4(b9) B B7 Em G#aug

71

o seu des - per - tar

A DM9

da da ba da da da ba

74

GM9(#11) A(add4)G G6 F#(add9)

da ba da ba da ba da ua ba da ba da

# THE FOOL ON THE HILL

transc. Lineu Soares

Lennon & McCartney

Arr. Marcos Leite

B<sup>b</sup>

B<sup>b</sup>M9

F9sus4

B<sup>b</sup>(add9)  
F

Day a-fter day

Day a-fter day \_\_\_\_\_ A - A - lo - ne on a hill \_\_\_\_\_

the man with the foo - lish

F9sus4

F9sus4

But no - bo - dy wants to

\_\_\_\_\_ kee - ping per - fe - ctly still \_\_\_\_\_ no - bo - dy wants to  
 kee - ping per - fe - ctly still \_\_\_\_\_ no - bo - dy wants to

grin is kee - ping per - fe - ctly stil \_\_\_\_\_

know him that he's just a fool

B<sup>b</sup>M7 E A E<sup>m</sup> A<sup>b</sup> G 7(#5) C m7 D m E<sup>b</sup> D m9 C m9 F9sus4

know him they can see that he's just a fool and he ne - ver gi - ves an an -  
 know him see that he's just a fool and

and

G9sus4 F9sus4 G<sup>b</sup>M7 F713  $\frac{B^b m7(b5)}{E}$  B<sup>b</sup>(add9) E<sup>b</sup>m7 A<sup>b</sup>9sus4

13  
 swer but the fool on the hill Sees the sun go - ing down  
 go - ing down

A<sup>b</sup>9sus4 A9sus4 A<sup>b</sup>9sus4 B<sup>b</sup>9sus4  $\frac{C}{B^b}$  F<sup>m</sup>7 B<sup>b</sup>

17  
 and the eyes in his head see the world spi - nning  
 spi - nning around

eyes in his head see the world spi - nning  
 B<sup>b</sup>6  $\frac{A^b 13}{G^b}$  B<sup>b</sup>(add9) B<sup>b</sup>6

21  
 around tchu - ru - ru - ru ru - ru - ru ru tchu - ru - ru - ru Well on the  
 well on the way

around tchu - ru - ru - ru - ru ru - ru ru - ru  
 F9sus4  $\frac{G 7(\#5)}{F}$  B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>6 F9sus4

25  
 way head in a cloud The uh man of a thiu - sand voi - ces tal - king  
 per - fe - ctly loud

30

But no - bo - dy e - ver hears him \_\_\_\_\_

per - fe - ctly loud ô \_\_\_\_\_ or the

$E^b9sus4$   $Dm7$   $F$   $F13(b5)$   $A^b13$   $Ao(p13)$

$B^b$   $B^b6$   $B^b$   $A^b13$   $G7(b9b13)$   $Cm7$   $Dm7$   $Gm$   $D$   $E^bm7$   $E^bm6$

34

sounds he a - p - p - e - a - r - s to make And he ne - ver seems to no - tice — but the

$B^bm$   $G^b$   $B^b$   $B^bm6$   $B^bm7$   $B^bM7$   $B^bm7$

38

fool — on — the hill \_\_\_\_\_

tchu - ru - ru - ru - ru - ru - ru Sees the Sees the

$A^b9sus4$   $E^b13(b5)$   $E13(b5)$   $F13(b5)$   $E^bm6$   $F13(b5)$

Sees the

42

sun go - ing down and the eyes in his head see the world the world spi - nning

sun — go - ing down sees — the world spi - nning

sun do do do do



Dm9 G9sus4 A<sup>b</sup>6 A<sup>b</sup>6/G Fm Fm/E<sup>b</sup>

fee - lings — But the fool — on the hill

60

fee - lings — but the fool Sees the sun go - ing down and the eyes  
 fee - lings — but the fool uh

C7/E Fm/E<sup>b</sup> D7(b5) G(add9)/D D9sus4

— see the world spi-nning around —

63

— in his head sees the world spi-nning around a - lo - ne on a hill the  
 — sees the world spi-nning around a - lo - ne on a hill

G A<sup>m</sup>/G Day a - fter day ou

uh — C A<sup>m</sup> B m7 A m7 A<sup>m</sup> G F#m711 A<sup>m</sup>/E D#o(#5)

uh — *a tempo*

67

man with the foo - lish grin is kee - ping per - fe - ctly still He ne - ver lis - tens to them he  
 uh

G<sup>M7</sup>/D A<sup>b</sup>M7/E<sup>b</sup> D#o(#5) D#° Em9 E<sup>b</sup>M7 Dm711D<sup>b</sup>7(b5) C M7 G(add9)/B Am13A<sup>b</sup>9(b5)

Lento

uh — but the

71

knows that they're the fools — they — don't like him but the  
 he knows that they're the fools they — don't like him

uh — but the

G7 Cm G m F9sus4 Eb<sup>6</sup>

fool \_\_\_\_\_ and the

75

fool on the hill sees the sun go - ing down \_\_\_\_\_

fool sun go - ing down \_\_\_\_\_

E<sup>b</sup>M7Dm711 Cm6 Cm7Cm6 G

eyes in his head

77

\_\_\_\_\_ see the world \_\_\_\_\_ spi-nning around \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ spi-nning around

*Andante*  
**ANDANTE TRANQUILO**  $\text{♩} = 80$  **JURA** ARR.: **SANTO MARCOS LEITE** (1)

6 10 15 20

JU - RA JU - RA

PE - LO SE - NHOR PE - LO SE - NHOR

*p* *p*

Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into four systems, each with a measure number in a box (25, 30, 35, 40) and a circled number (2) in the top right corner.

**System 1 (Measures 25-30):** Lyrics: JU- RA PE- LA i- MA- GEM DA SAN- TA CRUZ. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 2 (Measures 31-36):** Lyrics: DO RE- DEN- TOR PRA TER VA- LOR A TU- A JU- RA. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

**System 3 (Measures 37-40):** Lyrics: JU- RA DE CO- RA- CÃO. The piano accompaniment includes a handwritten note "seguro" in the right hand.

**System 4 (Measures 41-44):** Lyrics: PARA QUE UM DI- A EU POS- SA DAR- TEO MEU A- MOR. The piano accompaniment features a dynamic marking "f" (forte) in the right hand.



(♩=120)

# ROSA DOS VENTOS

CHICO BUARQUE

— MEZZO SOLO E VOZES A CAPELA — ARR — MARCOS LETTE

Handwritten musical score for the song "Rosa dos Ventos" by Chico Buarque, arranged by Marcos Lette. The score is written for voice and piano.

**Instrumentation:** S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), BR (Bass), and Piano (P).

**Tempo:** (♩=120)

**Arrangement:** MEZZO SOLO E VOZES A CAPELA

**Composer:** CHICO BUARQUE

**Arranger:** ARR — MARCOS LETTE

The score consists of three systems of staves. The first system includes vocal parts (S, C, T, BR) and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment, ending with a double bar line and two large arrows pointing to the right, indicating the end of the piece.

ROSA DAS VENTOS (2)

MEZZO/SOLO

E DO AMOR - GRI-TOU-SE O ESCÂNDALO, DO ME-DO CRIOU-SE O TRA-

- GICO NO ROSTO PINTOU-SE O PÁ-LIDO E NÃO ROLOU UMA LÁ-

GRIMA, NENHUMA LÁ- TINGO PRA SOCORRER E NA GEN-

# THE FOOL ON THE HILL

LENNON & MCCARTNEY

— VOZES SEM ACOMPANHAMENTO —

ARL. M. LEITE

Handwritten musical notation for the first system, featuring three staves. The key signature is Bb and the time signature is 4/4. The lyrics are: "DAY AFTER DAY AFTER DAY A - LONE ON A HILL". There are handwritten annotations including "3", "Eb", and "3".

Handwritten musical notation for the second system, featuring three staves. The lyrics are: "HILL, HILL, KEEP-ING PER-FECTLY". There are handwritten annotations including "3" and "+++".

MAN WITH A FOOL-ISH GRIN IS KEEPING PERFECTLY STILL,

Handwritten musical notation for the third system, featuring three staves. The lyrics are: "STILL - (u) TO KNOW THAT CAN SEE THAT HE'S JUST A FOOL BUT NOBODY WANTS TO KNOW HIM THAT HE'S JUST A FOOL SEE THAT HE'S JUST A FOOL". There are handwritten annotations including "2", "3", and "p".

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring three staves. The lyrics are: "HE NEVER GIVES AN ANSWER BUT THE FOOL ON THE HILL SEE THAT HE'S JUST A FOOL AND". There are handwritten annotations including "Cm/F", "Dm/G", "Cm/F", "G57M", and "Bb9".

BUT THE FOOL ON THE HILL

THE POOL ON THE HILL (2)

SUN GOING DOWN, EYES IN HIS HEAD, SEE THE WORLD,  
 SUN GOING DOWN AND THE EYES IN HIS HEAD, SEE THE WORLD,  
 SUN GOING DOWN, EYES IN HIS HEAD, SEE THE WORLD,

SPIN-NING ROUND, THURU---  
 SPINNING ROUND, THU, THU, THU, THU,  
 SPIN-NING ROUND, THURU---

WELL ON THE WAY, WELL ON THE WAY, (u),  
 WELL ON THE WAY, HEAD IN A CLOUD  
 2 Bb9 Eb/F 4 G7(#5) 3 Bb6

TALKING PERFECTLY LOUD BUT THE MAN OF A THOUSAND  
 TALKING PERFECTLY LOUD, NOBODY EVER  
 VOICES TALKING PERFECTLY LOUD,  
 5 Bb9 3 Cm/F Eb7m Dm7 Cm7

## Entrevista com Regina Lucatto

Rio de Janeiro, 09/09/12

**REGINA:** Primeiro, pode escrever aí que o Marcos tem catalogado 264 arranjos vocais, para grupos vocais, com a estrutura vocal a capela ou não. Isto a gente está catalogando agora...

Marcos dizia que ele era músico desde sempre. Ele cursou química, e não conseguiu fazer escola de música, teve filho cedo e entrou e parou no meio.

**L:** Isto aqui no Rio?

**R:** É na UFRJ... Ele nunca participou de canto coral, ele era um músico *eruditasso*, ele tocava viola na orquestra. Não sei exatamente quanto tempo ele ficou na orquestra, mas ele tocava viola e muito, fora piano, todo instrumento que ele pegava ele saía tocando. Tem uma história que ele conta que a irmã dele tinha aula de piano e ele ficava ouvindo do lado de fora, na parede do lado de fora do quarto. A professora ou professor, não sei, ia embora, a irmã dele tentava tocar, ele entrava e falava assim: - Ela te ensinou isto aqui hoje e sentava e .... tocava tudo. Então o ouvido dele era uma coisa assim, ele captava os sons todos, ele tinha realmente o ouvido absoluto, ele sofria até muito com isto, tanto que ele perdia muito a paciência, quer dizer quando perdia a paciência ele saía, pois era do bom humor. O Marcos teve sempre esta alegria, esta coisa que passa, quando transmite a música dele. Era a marca dele, era contagiante neste sentido.

Ele analisava as obras instrumentais e fazia adaptações para canto coral. A abertura tal de Beethoven, sinfonia tal, marcha fúnebre... A gente falava que ele era muito parecido com Beethoven. Tinha o cabelo meio assim, era surdo de um ouvido... Ele pegava uma grade da partitura das sinfonias, uma grade imensa, ele transformava em quatro vozes, uma coisa absurda de linda, respeitando a ideia dos autores. Isto era um estudo dele. Sabe esta coisa, que nem você falar: - Vou costurar uma roupa. - Vou comer alguma coisa. - Ah, vou estudar a Sinfonia de Beethoven. Fazer uma adaptação pra coral.

Isto não vi ele fazendo, era tão antigo dele. Quando ele era bem novinho. Conheci o Marcos mais tarde um pouco. Eu fui perceber isto na escrita dele, que era tudo

manuscrito. Ainda vou fazer uma edição disto, passar pro Finale que vai para este arquivo do site dele. Eu arqueei isto lá por que acho importante, isto é uma referência de como uma pessoa sem um estudo, sem uma faculdade produz.

Outra coisa que eu achei importante dizer aqui, é o método de canto que ele fez, e que nem viu ser lançado, ele morreu antes. Morreu em 2002.

**L:** Com o Celso?

**R:** É o que ele fez com o Celso: Método de Canto Popular Brasileiro - Marcos Leite. Ele fez pra vozes médio-graves, ele tratava assim a música popular brasileira, isto é muito importante. Vozes médio-graves e vozes médio-agudas. A minha dissertação de mestrado é sobre o método dele, esta técnica vocal deste método. E aí tinha as composições dele com o Celso. Estas composições são belíssimas.

Você ouviu aquela (The Fool on The Hill)? Aquilo é uma loucura, ele transformava a música, ele tinha este poder. Com a musicalidade dele em quatro vozes ali ele conseguia escrever a música. Ele ampliava, parecia assim uma sinfonia, um arranjo sinfônico. Aquilo tem caráter erudito, ele escrevia difícil mesmo. Era difícil, mas é lindo, você vê como soa tudo.

Quando o grupo saiu do Brasil, o Marcos já tinha morrido. A gente foi para a Europa.

**L:** De referencias musicais o Celso já comentou comigo, o Maurício também, entrevistei ele hoje a tarde sobre os grupos da década de 40

**R:** Isto, o Marcos ouvia muito isto. Sabe o que a gente fazia sempre era tirar. Assim, ouvia tirava. O arranjo dos cariocas, por exemplo eu tirava junto com ele. Ele tirava uma parte, entendeu.

Ele trabalhou com fonoaudióloga com a Glorinha Beuttenmüller no Cobra Coral. Já no Garganta eu fazia uns aquecimentos, eu trabalhava esta parte já mais com canto popular que minha formação também é toda assim, né, fui cantora no Teatro Municipal, vim toda por uma área erudita. Até falei assim. – Ah, cai na popular sem querer. Mas não foi não, sempre amei a música popular. Foi minha praia também. Sempre fiz isto nos corais de São Paulo.

**L:** Fale um pouquinho sobre a questão cênica, não tem como falar em Marcos Leite sem citar o aspecto cênico.

**R:** Tem que falar. A gente ensaiava a música, uma vez ensaiada, tentando que ela fizesse de cor, aí o PP [Pedro Paulo Rangel] começava a trabalhar com a gente cenicamente, como a gente se posicionava. A gente meio cru, não sabia direito, a gente era meio avacalhado, meio solto. Isto já era legal porque já era um contágio dele, esta alegria que ele tinha a gente tinha também.

**L:** Só precisava dar uma organizada.

**R:** É precisava organizar para não pagar aquele mico no palco. Aí o PP falava assim: - Tá de cor? - A gente: - Não. - Quando estiver me chama. Ele falava assim: Se vocês querem fazer a minha parte..., Eu não vou fazer com vocês lendo a partitura. A gente fazia tudo para decorar o mais rápido possível.

Aí o Marcos no teclado, a gente no palco, o PP dizia: - Façam o que vocês quiserem, a partir do que sentirem da música. E do que ele assistia a gente fazendo determinados movimentos, ou brincadeiras ou atitudes de movimentos ali no palco, naquele momento, ele começava a trabalhar cenicamente. Porque é assim, a gente, teve uma época, que foi um trabalho com Cláudio Gaia. Ele era um dançarino, um coreógrafo. Então ele trabalhou com a gente. Ele dizia: - Nesta música vocês podem fazer assim. A gente fez. Foi um show lá no Mistura Fina de Ipanema. Era tudo marcadinho assim. Com o PP era um mercado de ator, então você vem pra cá, a gente transitava mais no palco, ele gostava muito de figurino, pelo menos dois figurinos por show. Um intermezzo no meio, a gente saía pra trocar de roupa, o Marcos tocava. Voltava um até que outros terminassem de trocar de roupa, até chegar todo o mundo com outra roupa. Era sempre assim. Ele dizia: - Tem que enfeitar o pavão. O público tem que gostar, eu não gosto de fazer nada que eu não vou gostar como público. Eu quero gostar. Ele era exigente nisso, ele sempre foi exigente. Então ele fazia que fosse um colírio pros olhos, que fosse bacana ver. Uma música se transformava de repente, ganhava um corpo no palco.

Ele fez um dia, lá na sala FUNARTE, por exemplo, um tipo de exercício que não deu certo, então ele disse: - Vou trabalhar em cima da música, que é a melhor coisa. E foi onde funcionou. Então a gente tinha um domínio do palco, a gente tomava conta mesmo, assim como cantores atores. Era tudo assim, aqui você vai olhar pra plateia, aqui você vai olhar pra cá, depois que a gente tinha um esboço ele começava a

direcionar. Ai ele refinava os movimentos. Mas a gente sempre teve uma estrutura. Isto é muito interessante. Eu vejo muito diferente de hoje em dia. As pessoas hoje em dia querem cantar, não que o teatro seja o grande foco, mas se você vai apresentar, você está em cena.

Acho que tanto o Marcos como o PP tinham um cuidado com o grupo, e cuidava do Garganta, como se fossem artistas mesmo. Diferente do regente pro canto coral, quer dizer, o regente pode até pensar, mas às vezes é tão difícil trabalhar com 20 pessoas, cada um pensa uma coisa, eu sei que é complicado isto mesmo. Mas você tem que instigar e tem que mostrar que são artistas que estão ali se posicionando na frente.

A gente estudava a música, a gente conversava sobre ele a gente se inteirava dela, tinha o domínio daquilo. Tanto o Marcos com o PP tinham esta preocupação: um exigia do lado musical e o outro do lado teatral. Esta complementação com o Nestor de Holanda, bem no início, os dois se complementavam nisto. Depois saiu o Nestor, entrou mais a direção do PP, um ator, então tinha sempre uma equipe forte e exigente.

**L:** Tornar uma música uma coisa só, música e cena.

**R:** E os arranjos do Marcos eram belíssimos então o Garganta teve uma carreira muito bonita, muito alegre, muito profissional mesmo. A gente tinha orgulho daquilo, você não ia pro ensaio... Hoje tem ensaio, estou cansada. Não tinha isto, porque era tão bom! Pra você ter uma ideia o PP ia começar a ensaiar, por exemplo, ele tinha que estar na FUNART às 10 horas, isto foi num show do Braguinha, a gente tinha que chegar as 4, eu chegava as 10 junto com ele. Eu perguntava: - Posso chegar às 10? Eu tinha vontade de ver como ele ia fazer o palco... Imagina, ele ficava 6 horas lá, pensando o que ia fazer, como ia fazer. Ele sozinho no palco, ele trabalhando na cabeça dele. E eu ia com ele e dizia: - Posso ajudar se você quiser. Então tá bom. E eu fazia algumas coisas, alguns panos, inventava alguma coisa para fazer lá.

Tinha uma exigência muito legal, que tinha a ver com o nível dos arranjos do Marcos, uma exigência musical. E o piano dele já era uma coisa absurda, era muito bom. Uma coisa muito interessante que aconteceu, quando ele faleceu e entrou o Marcelo Caldi no lugar, eu não sei se o Maurício te falou isto.

**L:** Não

**R:** É, o Maurício até entrou depois um pouquinho. O piano do Marcelo Caldi era igual o dele. Quer dizer um piano elaborado, estudado, a mãe do Marcelo é pianista, ele estuda piano desde pequeno também, um excelente músico. Então foi muito engraçado isto, porque a gente continua a manter uma qualidade do som do piano, que tinha ali pelo bom nível do Marcelo. Ele era tão bom quanto o Marcos, ele inventava, improvisava também, igualzinho. E nesta hora a gente pensa: - Tem muita gente boa que a gente nem sabe! E, as vezes não vai a frente, não está fazendo alguma coisa e você desconhece, você só percebe quando está em cartaz...

**L:** É sempre muita novidade.

**R:** Sempre. É sempre uma releitura, mostrando uma diferença no que descaracterizava o original da música. Sempre ele dava uma outra cara, uma cara que era assim, da onde que é isto? Isto sempre ele gostava de fazer, inovar. Era uma cara que não tinha tanta referência com a música, ele distorcia.

**L:** Mas, por outro lado também ele era bem fiel com a ideia original. Eu estou analisando O Jura, por exemplo, já analisei o original, as gravações originais

**R:** Você viu que ele mudou a letra? A gente falou Marcos está errado aqui

**R:** Sabe o que ele falou: - Eu não gosto desta letra. Era da dor, ele falou: - Eu não quero da dor, quero do amor. E a gente cantava do amor. Era a cabeça dele, era com a vida. Tanto quando ele morreu foi uma loucura, a gente não entendia.

**L:** Foi repentino assim.

**R:** Foi. Foi muito repentino. A gente estava em Itajaí, ele estava regendo um grupo de 100 crianças, estava fazendo um trabalho lá, de percepção, de arranjo, de orquestra e coro infantil. Um trabalho belíssimo que ele fazia, ele ia pra lá e voltava, além de Curitiba. Mas este foi um dos últimos trabalhos dele, não foi nem tantas vezes. Ele falou que, isto ele contou depois, ele estava regendo assim de repente o braço parou. - Ih, ele não está respondendo, tem alguma coisa errada. Ele chamou a Kátia, sua regente assistente e falou: - Continua regendo, eu vou encostar ali, tem alguma coisa errada aqui comigo. Daí foi direto para o hospital. Eu estava trabalhando a Ópera do Malandro numa outra sala lá no teatro.

**L:** Era um Festival?

**R:** Um Festival lá em Itajaí. Falei: - Gente, o que que é isto? Fui lá encontrar com ele, os médicos sabem, né. – Pode ser um AVC, mas vamos fazer uma ressonância do cérebro pra ver o que que é. Eles sacam né, eles sacam na hora. Mas a ressonância ele só fez no dia seguinte, o aparelho estava quebrado. Ele passou a noite no hospital, não podia sair, meio que deu uma paralisia do lado direito, pouquinho, mas deu, era o começo né, depois foi voltando. Mas eram dois tumores, um em cada hemisfério, era uma coisa absurda. Isto foi em setembro. Vamos operar. Sem chance de ele se mover, aí fomos de jatinho pro Rio, ambulância levando até o hospital, passou um tempo lá, marcou a operação, aí foi pra casa, ele só ia operar em novembro. O médico abriu e fechou. Em janeiro ele morreu.

Aí o Grupo viajou, fomos para os Estados Unidos, lá fizemos uma homenagem a ele. O próprio simpósio estava homenageando uma arte dele. Ele sempre foi muito querido e muito conhecido pelos arranjos.

## Entrevista Nestor de Hollanda Cavalcanti

Rio de Janeiro, 10/09/12

**NESTOR:** Você esteve no festival em 85?

**L:** Estive, mas eu estava fazendo regência orquestral com o Claudio Santoro. E aí no sábado a noite eu lembro que teve um concerto duplo.

**N:** Eu estava lá em 85. Foi o único festival que eu participei como professor porque geralmente eu rejeitava esse negocio. Mas nesse em particular o Marcos chamou, convidou e queria que eu fosse, fez questão. Eu trabalhava na FUNARTE, eu era funcionário. Era difícil viajar se não fosse a serviço da FUNARTE. Eu tinha que contar uma historia... tinha que associar o trabalho, não à atividade minha pessoal, mas à atividade da FUNARTE. Como eu trabalhava no projeto memoria musical brasileira eu podia inventar uma historinha

Na época foi quando começou o trabalho com o Garganta, a orquestra de vozes Garganta Profunda. Aí eu tinha começado e ele queria que eu fosse. Mas aí ele queria juntar um pessoal amigo dele, nós amigos. O Amaury Vieira, vc conhece?

**L:** Só de nome.

**N:** Amaury Vieira, voz maravilhosa. Inclusive um empreendedor pra coisas de coral e tal, sempre adiantando. Tem um negocio que ele faz permanentemente um festival lá em Itajubá de coro ou qualquer coisa assim. E o Roberto Gnatalli, um amigo nosso. Ele queria formar uma patota e aí tentou um curso que é o curso de grupos vocais. Aí ele me botou. Aí eu falei o que que eu vou fazer? Eu não sou regente, não canto, não quero ser regente, nunca regi. Eu sou tímido pra palco. Meu negocio é, faz a obra, faz o escândalo, mas outro faz. Eu não. Eu fico longe. Aí eu disse não. - Vamos lá, Vamos lá. Você dá umas dicas. Tudo a mesma coisa né? Papo, papo. Aí eu ia pra aula, formava os grupos. Era aula à quatro. Eu ficava num canto sentado, mas eu não fui fazer só isso. Tinha também um outro curso que eu dava. Outro curso que eu trabalhava. Esse eu ficava lá e tinha que ficar lá pra cumprir o horário. Eu as vezes saía.

Mas ai nos fizemos também um espetáculo. Aí foi o negócio de arranjos, eu fiz os arranjos do espetáculo final que foi em Londrina. O Roberto fez os arranjos da orquestra e fizemos lá o espetáculo.

O Marcos nunca participou de coral ou se participou eu não sei, eu acho que não. Ele começou a fazer coro pra Lia. Ele tinha uma mulher que não era a Regina, anterior, a Eliane. O filho, o Fabiano pequenininho. Quando conheci o Marcos a Eliane estava com o Fabiano na barriga. Conheci através de um amigo nosso comum, Antonio Jardim, compositor aqui no Rio de Janeiro. Ele que me apresentou o Marcos.

E eu tinha acabado de ganhar um concurso de composição internacional. Estava com 25 anos, tinha assurgido como um compositor, ganhando um concurso de compositor onde todo mundo que estava atuando participou e quem ganhou fui eu. E todo mundo queria saber quem era eu, logo um cara que ninguém conhece. Eu não era conhecido por ninguém. Ninguém me conhecia. Ai eles queriam que eu fosse lá e inventaram que eu tinha que ir lá dar aulas pra eles. E eu não gosto desse negocio de dar aula, não sou muito chegado. Não gosto da posição professor aluno. Eu resolvi o seguinte. A gente se reunia e começava a bater papo e a gente ficava mais ou menos assim, estimulando. Ai comecei ir na casa deles lá na Tijuca.

**L:** Que ano foi isso Nestor?

**N:** 85. Aí fiquei pensando no Marcos. Ele tocava Bach, essas coisas todas né?

A formação dele era muito fraca. Ele fez o curso técnico de química, mas nunca exerceu. Tocava piano. Músico muito intuitivo, muito curioso. Ele era o cara que se alguém começasse a falar qualquer coisa, ele ficava ouvindo. É um cara de ouvir e perguntar. E eu falava né? Se bem que eu falo pra burro. E eu começava, estimei e tal. Ai comecei a colocar as ideias que eu tenho, que eu também não tenho uma formação boa. Eu sou bem parecido com ele. A minha formação é pratica, não sou um cara de teoria. A minha formação é, meu pai era musico, era radialista, cara ligado a radio nacional, foi ligado a teatro, revista, teatro mesmo, televisão, ele foi uma pessoa que escrevia, ele fez tudo. Minha formação é primeiro voltada a esse tipo de coisa. Eu via muita música, muito músico popular conhecido, cara a cara. Eu fiquei um tempo com ele e aprendi a estudar com ele. Eu via ele fazer e eu passei a

fazer por causa dele. Meu negocio é fazer e foi isso que eu passei pro Marcos, pros meus amigos ali, fazer coisas da prática e não ter vergonha de fazer as coisas. Bom, e nessa brincadeira acabamos nos separando e depois a história é aquela que você viu. Sumiu mesmo, eu o vi na rua em 75, houve um desentendimento boboca de época, né? Só volto a vê-lo em 80 já com o coral da Cultura Inglesa.

Aí eu vi o coro do Marcos. Fui falar com ele. - Você está regendo coro? Eu achei o coro legal, assim, o visual e descontraído. Ele estava fazendo as coisas descontraídas. Voltamos a conversar e ele me disse que o coro queria cantar a minha peça que cantou uma peça difícil. O cara põe lá sétimas e segundas e outras coisas mais. Pra coro isso é sempre meio complicado porque sétima vira oitava, sexta, oitava ou buscava... Quando afina, desafina. O cara consegue acertar desafinando. Aí foi o que eu fiz, virei pra ele e falei: vou fazer uma peça pra você. Eu falei assim por falar, né? Aí ele cobrou. Faz a peça. Fiz entreguei pra ele, ele fez e em duas semanas ele entregou a peça. Eu achei muito rápido porque a peça não é fácil, é bem difícil. Ficou pronto em duas semanas.

O Marcos tinha uma formação muito ruim, uma formação muito frágil, mas ele era um músico extraordinário. O pessoal amava o Marcos. O Marcos era uma figura impressionante. Tocava piano, bom piano de sair acompanhando a pessoa. Sempre intuitivo, capaz de sair acompanhando qualquer coisa e muito intuitivo. Ele era muito atento pras coisas, então muitas vezes ele não mostrava as coisas que escreveu. No começo das coisas que eu vi na época do Cobra, o coral, principalmente o coral da Cultura.

A coisa muito importante dele, justamente por não ter uma formação, por um lado era boa porque não teve ninguém pra ficar cerceando a sua criatividade. Eu tenho dois tipos de formação e ele também tinha dois tipos. Uma atrapalhou a vida dele quando ele estudou piano, ele gostava muito do professor de piano, mas se esse voltasse pras coisas que o cara passou pra ele não tocava piano. É porque ele teve que viver tocando piano então teve que se misturar com outros e se libertou daquilo. E a outra de musica que era assim: estudou um pouquinho aqui, um pouquinho ali, ouvia aqui, sempre ouvia muita coisa, sempre curioso.

Você vê que ele teve que formar um coral sem ser regente. A história do Cobra Coral do Coral da Cultura Inglesa, ele apresenta a ideia à cultura inglesa de formar um coro pra ele ter um salário. Aí a Cultura Inglesa achou ótimo pra fazer com os alunos, mas com os alunos não dava, aí ele chamou os amigos. Aí os amigos eram músicos, então eles começaram a fazer. Pegou o que foi possível de fazer e tal. Ele começa a fazer a partir da prática da formação do coral.

**L:** Isso aí é final dos anos 70.

**N:** É, ele começou exatamente por volta de 76. Ele teve que sobreviver, era mais uma atividade pra ele. Ter um dia pra ele ir lá além dos outros trabalhos que ele arrumava. Ele começou a trabalhar no teatro. Então ele começou a fazer e o negócio era ter que escrever pra aquele coro cantar. E começou a perceber que ele tinha que fazer uma coisa, é tudo prática né? A partir daí, a medida que o coro desenvolve ele também desenvolve. E ele procurava ouvir, né? Ele se apaixonou muito pelos grupos vocais, ele gostava muito do Bando da Lua, dos Cariocas, vários grupos vocais, aquela forma de harmonização vocal né? Que era comum. Você tem que se juntar ao passado pra desenvolver, você tem que fazer uma ligação pra trás senão não vai. Não existe coisa que nasça do nada, né?

**L:** Esses grupos da dec. de 40 que você mencionou tinham muitas influências dos grupos americanos, né?

**N:** É que também tem influência dos corais protestantes que é a formação de toda a música americana. É justamente o fato de cantar em vozes que sai os grupos vocais. A formação do Marcos era essa. Era ouvir e tirar, ele tinha um bom ouvido né? E as vezes tirava o arranjo e reproduzia. A Garganta Profunda reproduziu coisa do meu tempo na época dele e ele botou o arranjo dos Cariocas para o Amor e Paz do Tom Jobim. E fez uma adaptação pra coral.

O sonho dele era fazer uma orquestra de vozes. Ele nunca conseguiu o que ele queria mesmo. Pra fortalecer a ideia eu fiz uns arranjos pensando nesses tipos de coisas puramente vocais, trazendo a voz como instrumento como ele queria e fiz alguma coisa. Mas depois ele viu que tinha se tornado inviável porque é difícil arranjar cantor. Não que vai ser tão difícil quanto cantar opera ou qualquer coisa assim, mas que tenha poder, inclusive ver o acorde, se situar quando se abre um

acorde. Ele se vê dentro do acorde, na ouve só a sua voz que é o que acontece no coro. Se tem soprano, só tem soprano e tenor fica naquela nota e não consegue ver o resto. As vezes quando o cara é mais intuitivo ele consegue ver o resto do coro, mas as vezes nem isso, só ouve a sua voz e a dos outros tenores e isso é um empecilho.

**L:** Ele gostava muito de fazer redução na sinfonia

**N:** Ele fez algumas coisas. No tempo que eu estava com ele, ele fez algumas coisas, mas... eu posso te falar só até 87 que foi quando eu trabalhei com ele, 3 anos na Garganta. Quando a Garganta virou grupo vocal fomentou outros grupos vocais. O pessoal surge nos grupos que sai de coro. E foi o Marcos, o coro do Marcos que fomentou isso que as pessoas vinham, inclusive eu vi uma coisa acontecer na época do Garganta: um grupo se apresentava por inteiro e um grupo vocal se apresentava dentro do grupo. Vinha só um grupo e cantava.

**L:** Você enxerga o Marcos como divisor, assim: antes dele a música tradição europeia de se cantar?

**N:** Não. Eu acho que inclusive isso é uma fantasia. Ele, como todas as pessoas, contribui para alguma coisa. A gente não pode centralizar em uma coisa. Eu falei do Céu da Boca, por exemplo, que gravou discos que saíram do coral clássico da Pro Arte. É um clássico. Regência do Carlos Alberto Figueiredo atualmente. Tem uma história grande cantando com orquestra, fazendo musica de câmara, musica renascentista, musica clássica, musica barroca.

**L:** De repente o volume do trabalho do Marcos acabou solidificando essa ideia, né? Eu acho que o Marcos deu uma tremenda contribuição que não foi aproveitada não. Eu vejo alguns alunos do Marcos, que alias foram até cantores desses corais, que regem igual aos antigos, da mesma maneira, se apresentam da mesma maneira. O Marcos se apresentava de uma maneira simples, sabe? Não tinha nada pensado, nada. Ele não sabia. Ele até estudou, teve aulas de regência. Estudou com o Carlos Alberto da Fonseca. Fez cursos assim. Conversava com os regentes pra saber coisas e tinha uma capacidade criativa muito grande, mas a grande coisa dele, contribuição, é não ter esse padrão. As pessoas vão estudar com o fulano, o fulano diz que é

assim e o cara passa a fazer assim. Só que quando ia estudar com o Marcos, ele dizia que era assim, mas deixava o cara solto.

Aí que eu me entendia com ele. E tinha um negocio que eu acho fantástico e lamento que ninguém entenda isso, ele me chamou pra trabalhar com ele. Isso eu achei genial. Nenhum regente se submete a ter um outro cara pra pensar. Inclusive pensar por ele. Ele me via como um ouvido externo. Ele vinha e eu estava ali sentado, ele me respeitava como músico.

Aí na hora da cerveja depois era a hora de você dar um feedback. Tem umas coisas assim que ele pedia pra eu falar. Aí eu ia assistir o coral da Cultura Inglesa. Eu assistia porque eles resolveram colocar a peça [Cobras e Lagartos] no festival. A historia da musica é essa. Foi ideia da Paula, a esposa dele antes da Regina, colocar no festival. Ai o Marcos ligou pra mim. Mas musica de coro colocar no festival não tem nada a ver. Ai ele contou essa historia e eu falei: está bom, mas eu não vou fazer nada. Não tenho grana pra gastar em estúdio, não tenho condições, vocês é que façam. - Não, não! Deixa comigo, a gente faz aqui. E a peça foi gravada e inscrita no festival.

Eu não estava nem aí pra festival da Globo. O Marcos estava muito entusiasmado porque ele queria apresentar o grupo. O Marcos gostava muito de ter visão de negocio. Ele queria muito esse tipo de carreira. Eu não, eu queria o contrário. No final eu deixava ele aparecer, o trabalho aparecer. Até que o cara disse pra mim: Quem é que vai fazer o arranjo? Qual é a orquestra que tem? É essa.

O que eu posso usar daqui? Eu vou fazer.

Ah, pode usar tudo.

Ai eu usei tudo. Depois eles queriam limar, né?

... Aí o Marcos falou pro grupo: bom vamos fazer nosso trabalho lá, pelo menos a gente entusiasma essa galera. Foi o que aconteceu. Plateia fria de televisão, Quando o coral apareceu o pessoal já fez uuuu, isso não apareceu na televisão. Ai quando o coro cantou a plateia deu uma levantada, parecia que acordou. Não apareceu nada disso na televisão. Só quem estava lá que viu. Ai a gente ficou entusiasmado. Pô, a gente fez o que nosso trabalho saiu e aí, acho que não vai dar, a gente estava fora do palco, mas depois tinha que ficar lá pra saber o resultado. Não tinha ninguém,

mas o Cesar Vanucci, produtor, disse: eu quero esse coral no festival. Foi ele que classificou. Ai foi pra final e o Vanucci gostou tanto do grupo, ficou tão apaixonado que se o grupo tivesse entendido isso e fosse organizado... Depois disso o grupo foi pra final e ele inventou um premio, não tinha aquele premio, melhor trabalho criativo. Ele tinha que botar destaque pro grupo. E depois programou pro Fantástico, havia programas musicais, ele foi pra todo tipo de programa e menos os programas que tinha que pagar.

Clipe no Fantástico, foi difícil. 1981... Fantástico, audiência máxima, estava fazendo clipe, cantando que é a peça de um compositor clássico, se posso chamar assim.

**L:** Aí era o cobras e lagartos.

**N:** E essa peça fez, fez musica popular que era o caso, fiz contrato com o editor como musica popular. Sai em revistinha de letra com cifra, aquelas revistinhas que saia a cifra, que tinha a letra com a cifra, nem sei se deve existir mais isso. Ao mesmo tempo participou da bienal de musica brasileira contemporânea a mesma peça, panorama da música brasileira atual, música contemporânea.

A música não tem fronteira, não tem nenhum tipo de limitação. Você pode, o público está preparado pra qualquer coisa. Você pode botar lá contando que você faça bem feito. A garganta tinha um segredo que era muito simples. Era entrar, que ninguém conhecia, e conquistar o público. Conquistou o público fazia tudo que quisesse.

**L:** Aí entra a parte cênica né?

**N:** Não, vocal. Nunca entrei nessa parte cênica, no inicio. Cênica era livre, era a liberdade de cantar. Aí isso era outra fantasia. A cênica na Garganta e no Cobra Coral tinha sim, mas não uma coisa organizada. Era em função da musica. Então pra você ter uma ideia as primeiras coisas cênicas que o coral fez, foi puramente por questões de som. Porque o lugar que a gente apresentava era péssimo de acústica, então cada música que a gente apresentava tinha que ter uma posição no espaço cênico. Então tal música não podia cantar no fundo porque sumia o som, aí tinha que ir pra frente. Então muitos não podiam cantar com essa formação e tinha que fazer com outra. Então eu que dirigi toda a parte cênica. Fui o primeiro diretor cênico da Garganta Profunda. Sem fazer nenhuma cena, sem dizer: tem que fazer assim ou fazer isso, só posição e eles, como tinham liberdade de cantar, ficavam soltos.

E criavam uma tremenda comunicação com o público.

Quando as primeiras direções de Pedro Paulo Rangel começaram, o Marcos queria que a Garganta tivesse um diretor cênico. Mas antes do PP teve umas tentativas, o Hamilton Vaz Pereira ia ser o diretor cênico, mas ele saiu fora. Aí ficou, tentou uma pessoa, tentou outra. Até que o PP aceitou. E o PP era muito cuidadoso com essa coisa. Vamos fazer a cena. Ele fazia e a coisa ia. A conversa foi essa. A gente apresentou pra ele a coisa, isso é um grupo vocal, não são atores.

**L:** A Regina contou ontem que isso não era uma coisa imposta, o PP gostava de trabalhar dando a liberdade deles se movimentarem. Aí a partir disso ele começava a pensar questões cênicas.

**N:** Mas ele recebeu essa orientação antes de ser chamado. Isso foi conversado e quando o PP foi chamado eu apresentei como problema o coro ter cara de teatro. Não pode porque eles não são atores. Aí batemos um papo e... não de jeito nenhum, vocês são cantores, e ele teve essa sensibilidade. Porque teve gente que queria fazer o pessoal encenar e não dá pra ser assim. Como é que vai fazer o cantor encenar se não tem vocação para isso? E quanto a pessoa ele entendia que havia uma representação, que o cara cantava o que era.

Havia muita rotatividade na Garganta, alguns saiam e outros o Marcos tirava. - Vou cortar o fulano, ai eu dizia porque?

- Pô, você já viu como é o fulano? Desafinado e ainda fica num sei o que... Eu ia lá e cortava o cara, cortava o garoto, cortava muito gente. Ele queria um grupo que fosse coeso, queria que o pessoal fosse solto, fosse autentico, fosse simples, algumas pessoas não tinham formação de corpo, então, vc já sabe...

É engraçado ver um grupo cantando. O coro sempre reproduz a cara do regente, se você quiser ver a cara do regente é só ver a cara do coro, ai se faz a volta e vê a cara do regente ele está fazendo aquela cara e o coro está fazendo o mesmo.

**L:** A despeito dessa intuição toda, eu sinceramente não sinto falta de técnica no trabalho do Marcos...

**N:** Tem toda a razão, no caso do Marcos, eu fui professor dele, teve uma época que ele disse assim: quero estudar com você. Ele disse das fraquezas dele, falou tudo; ele não tinha problema nenhum em dizer quem ele era.

Era um irmão, nós tivemos uma briga, uma separação. No final da vida dele ele ficou muito doente ele se aproximou, e eu me aproximei, fomos tentando, falamos algumas vezes, eu lamentei muito a morte dele, lamentei por tudo lamentei por varias razões, além da pessoal outras razões, mas essa coisa da simplicidade a gente se identificava nisso, ele gostava da minha maneira de pensar porque era dele. A gente precisa de apoio tem que encontrar um outro doido que pensa igual a mim, igual a ele. ele queria encontrar gente que pensasse assim, daí ele juntou esses quatro, porque o Roberto Gnattali, professor de música da UNIRIO, criou a orquestra de música brasileira nos moldes da garganta profunda, tocando livremente repertório. E o Amauri é um camarada também que compartilhava dessa história. O Amauri talvez tenha sido, não tenho certeza não teria que conversar com ele sobre isso, talvez tenha sido o Amauri a ter introduzido essa história dos vocais, porque é mais que nos todos né, um pouquinho mais velho. Ele era muito chegado a grupos vocais, ele que apresentou essa ideia, esse negocio de corais.

Quando eu fiz Cobras e Lagartos, a peça, originalmente, é em sol maior. Aí ele pegou a peça pro coro dele e subiu meio tom.

- Eu vou botar em lá bemol, aí ele disse porque sol, lá bemol, eu escuto o baixo.

Aí eu fiquei sabendo coisa que eu nem sabia direito. Nós não temos baixo no Brasil, tem barítono, encontrar um baixo é muito difícil. Eu não sabia. Não cantava em coro. Achava que sol estava bom, mas acontece que no meu coro melhor será em lá bemol, que aí vai soar. E aí ele tinha notas agudas, não ultrapassava e tinha sopranos agudas e estava bem, o problema era a nota mais grave que ele queria que aparecesse a nota. Aí eu fiquei sabendo o que era lá bemol e a partir daí eu só escrevi em lá. Aí foi bom quando eu escrevi pra lá bemol porque quando eu fui por na orquestra eu tinha saxofone, né? Eu tinha instrumentos que bemol é melhor.

**L:** E essa é uma coisa legal nele também. Ele dava espaço pra você criar. Até porque ele não tinha muita paciência. A Regina falou que quando o pessoal começava a errar muito ele assumia o erro como parte do arranjo.

**N:** Ele não gostava muito de ensaiar. Quando a garganta se formou um grupo, antes de ser um grupo vocal foi um coral. 4 sopranos, 2 altos, 2 mesos, 2 tenores e 3 barítonos. As 4 sopranos líricas. Os barítonos tinham 2 ali. Um lia e o outro ia atrás e tal, não sei o que. A contralto era a Regina que lia, a outra não lia mas acompanhava direitinho. Os tenores não liam nada e o Marcos ensaiava os tenores. Quer dizer, entregar os arranjos... Soprano ir pra lá e aprender e ir pro ensaio sabendo, o resto sabendo e o Marcos tinha que explicar aos tenores. Ele odiava isso porque os outros não liam e ele tinha que ficar passando nota, ele não tinha paciência. Mas eu preciso dizer uma coisa pra você que eu comecei e não falei. O papo é complicado, ele tinha me chamado, e é muito legal admitir uma outra pessoa pensante. Pra pensar, pra ajudá-lo a ouvir o que ele não está ouvindo, o que ele não ouvia. Ter outra pessoa com quem ele pudesse compartilhar, sabe? O que você está ali fazendo, você ouve, mas se tiver um outro pra dar um apoio, e ele se submeteu a isso: ter um diretor musical no coro, na orquestra. Ter uma pessoa que você confie. Tem que ser os dois. Um está aqui ouvindo, o outro está lá. Isso foi incrível. Era eu chegar, estava ensaiando, acabou o ensaio e ele vinha falar comigo. Intervalo de ensaio, que que você achou? Que está faltando? Não está soando isso por quê? Não estou entendendo porque isso não está certo. Eu não consigo acertar aqui. Em vez do cara ficar, pô, porque não está...ter uma outra pra dialogar, que confie. Genial. E é justamente, nada mais nada menos do que dividir as tarefas. Aquilo que o regente não ouve, as vezes, direito, tem uma outra pessoa que escute. Troca ideia.

**L:** Isso é um princípio tão simples né? Porque só consegue enxergar, criticamente, quem se distancia do objeto.

**N:** Exatamente, e é pelo trabalho. Não é pra você e nem pro regente. Não é pra glória do regente ou do diretor musical ou dos dois, é coletivo isso. O Marcos Leite não é importante, o trabalho é importante. A importância de abrir e fazer, o importante é fazer, entendeu? O importante é ir lá e fazer.

O Marcos é uma figura que botava você pra cima. Ele botava o cara pra cima. Ele queria que a equipe dele, o pessoal que estava com ele trabalhando aparecesse. Ele fez tudo pra que eu aparecesse em entrevistas. Algumas vezes ele conseguiu, eu não pude escapar, mas eu fugia, eu sempre fugi disso.

O Marcos era indisciplinado. Eu tinha que aconselhar, não faça isso, não faça aquilo. Ai você tem que ter noção de tempo a música tem coisa que não entende, a ordem. Tudo tem que ser bem pensado. Não pode ser de qualquer maneira. Não sei se eu conto isso no texto, o último trabalho que eu fiz foi os Beatles com ele. Eu fiz os arranjos e ele fez uma apresentação com o grupo e eu não estava mais com o grupo, mas os arranjos eu fiz. Mas antes disso eu fiz um disco com ele sobre o Braguinha, uma homenagem pro Braguinha. Ele tinha paixão por esse trabalho. Eu vim saber isso recentemente, nem sabia que ele gostava tanto. Mas a Garganta fez um espetáculo no Rio, fez em São Paulo também, pela televisão. Cantou muitas vezes esse espetáculo com o Braguinha. E dentro desse espetáculo tinha uma música que o Lauro do Garganta cantava, talvez você conheça. E fez um sucesso tremendo e quando fazia sucesso a gente combinou que pediam bis, pediam bis, e como a música era muito comprida você faz a partir daqui. E ele começou a fazer e o Marcos no piano, o Marcos era um ótimo pianista, acompanhador assim, deixava o cara a vontade. Se o cara errasse ele ia lá pra traz, era ótimo, cobria os espaços. Se ficava um buraco ele cobria com o piano, era uma figura em espetáculo e era fantástico. E ai o cara fazia, cantava o espetáculo, bis, eeee, aplaudia e acabava o espetáculo e tinha gente que pedia autógrafo. Um dia ele chegou pra mim e disse assim: deixa eu cantar a música inteira, que várias pessoas chegaram pra mim e disseram porque você não canta de novo? Tão lindo. Ai eu disse, cara faz assim, faz assim que é melhor. Aí o Marcos falou: deixa ele cantar. - Tá, então canta, vamos ver o que dá. Aí ele cantou a primeira vez e tal, aplausos. Ai ele cantou a segunda vez a música inteira e... clap clap, aí acabou, claro. Tempo. Você tem que saber até onde vai. Ai ele falou: você tinha razão. Não é a toa que é pra cortar, é pra deixar a saudade.

Garganta Profunda se apresentou no sambódromo num grande evento. Ninguém conhecia, estava no início de carreira e foi chamado, arrumaram pra se apresentar. Era abertura do evento. Sambódromo abarrotado de gente numa tarde de sábado, depois ia a Xuxa, ia não sei quem. O que que a gente ia apresentar? Problema nenhum, carinhoso. Carinhoso? A tarde, abarrotado de gente, primeiro negócio. Vamos entrar e vão vaiar a gente com esse carinhoso.

Em uníssonos. Você no piano, coro e uníssimos. O piano... Meu coração... não sei por quê... bate feliz... Aí foi.

Cantou... ahhhh... ai foi uma segunda... ahhhh. O pessoal sabia onde fazer e o que fazer. Carinhoso. Uma unanimidade, você pode fazer isso em qualquer lugar do país. Pode fazer. Experimenta. Ninguém me conhece então eu vou cantar o carinhoso e você canta o carinhoso.

É o Marcos Leite se você quer conhecer, não o Marcos Leite com ideias porque se fosse ele ia falar um bocadinho de coisa. Muita coisa que ele falava ele não fazia nada daquilo. Ele aprendeu um negócio no teatro que é uma coisa que eu aprendi no teatro também. Você cria um personagem e fala, fala, fala e as vezes você consegue inventar uma coisa que as vezes não é e quem ouve acredita naquilo, é o teatro. E ele trabalhou muito com o teatro. Fez muita coisa pra teatro, não sei se você sabe disso. Trabalhou com muita gente conhecida aí.

## Entrevista com Mauricio Dettoni

Rio de Janeiro, 09/09/12

**MAURÍCIO:** Eu conheci o Marcos Leite primeiramente assim, um nome lá na partitura, eu cantava em Cuiabá, cantava no coral universitário, a gente cantava uns arranjos dele, agora não vou me lembrar quais. O nosso regente da UFMT levou uns arranjos do Marcos pra gente fazer, isso no início da década de 90, então eu sabia que existia um Marcos Leite que era um arranjador popular, maravilhoso, etc. Em 93 eu fui fazer uma oficina, participar da oficina de música de Londrina, foi quando eu me inscrevi na oficina de arranjo vocal dele, e vi o Garganta pela primeira vez, um show do Garganta num ginásio, olhei aquilo e falei, é isso que eu quero fazer da minha vida, achei o meu grupo, é isso que eu quero fazer, encontrei o sonho, encontrei o trabalho, o meu objetivo é esse. Ai foi o primeiro contato com ele, fazendo os arranjos, escrevendo os arranjos da sala e ao mesmo tempo participei de todas as atividades que ele deu, canto coral, arranjos, grupo vocal, participei dos três, virei tiete dele, andava atrás. E aí comecei cantar com ele, ele viu que eu cantava, tinha um certo talento pra coisa, eu comecei a participar do grupo dele nesses festivais e nesse momento nós trocamos figurinhas da possibilidade da gente levar o coral da UFMT que eu cantava na época, e assim foi, dois anos depois, ou um ano depois, não me lembro muito bem, em 94, ou 95, nós levamos o Garganta para Cuiabá e aí começou nossa amizade, nossa história em conjunto.

Desde então eu me liguei no trabalho do Marcos, do Garganta, é assim como o meu norte, minha referência do grupo vocal e de trabalho. Ficamos amigos, eu vinha ao Rio de vez em quando, a gente fazia contato, eu ia ao show do Garganta. Foi quando eu me mudei para o Rio em 99. Em 2000 o Garganta foi fazer durante um mês, o mês de junho, tinham quatro shows marcados no Passo Imperial. Nessa época era Regina, Cátia, Celso e o Pedrão, o quarteto, o Marcos tocando e o Fabiano na percussão. Esse era o grupo. O Pedrão fez teste pro musical do Falabela, passou no teste e foi ensaiar nos musicais, foi ensaiar com o Falabela. E aí o Marcos me disse: Você não quer substituir o Pedrão nesses shows do Garganta? Eu quase tive um treco, eu! Você me convidando pra cantar no Garganta, no show do Garganta? -

Você topa? Lógico que eu topo. Mas é assim, daqui três semanas, 18 músicas, têm que estar prontas. Eu falei, eu topo. Ai ele me mandou o material e sai eu engolindo nota, aprendendo nota, aprendendo dois, três arranjos por dia e decorando e me joguei naquilo ali. Comecei a ensaiar com eles, o Pedrão junto comigo nos ensaios. Depois o Pedrão não pode mais e eu continuei ensaiando com eles, eu, Katia, Regina e Celso e o Marcos. E assim foi, fiz os quatro shows com eles no Passo. Inclusive esses shows viraram CD com vários grupos, várias coletâneas. Em agosto de 2001 ele teve um enfarto lá em Itajaí, numa oficina e aí nunca mais voltou, não trabalhou mais, em Janeiro ele morreu. Então meu contato com ele foi esse.

**L:** Com ele mesmo foi um período curto.

**M:** Com ele foi um período curto, assim trabalhando com ele. Foi em período curto, mas de muito aprendizado assim. Como eu aprendi cantando ali, ensaiando com o grupo. Lendo aquelas partituras e ele ensaiando e eu ficava perguntando, por que essa nota aqui? Por que você faz essa nota aqui e não essa aí? Ele dizia: Porque soa melhor na hora que você for fazer, e ele me dizia como é que ele escreveu o que ele pensou. Eu tinha uma aula.

**L:** Vocês executavam os arranjos exatamente como ele escrevia ou existiu uma liberdade pra criar?

**M:** Existia. Como eu já cheguei, cai dentro de um grupo que já existia, já tinham trabalhado, já tinham feito aqueles arranjos, eu entrei dentro da coisa já pronta. Muitas coisas eles inventavam, mas não inventavam por nota, não. Inventavam... o Marcos nunca escreveu assim – crescemos aqui - às vezes sim, ele anotava - crescendo aqui, esforçando, forte, fraco, piano, as dinâmicas. Ele quase não anotava, era tudo feito ali, na hora, a gente na hora do ensaio olhava na cara um do outro e ia. Um abria o olho, você ia com o timbre junto, então a gente ia fazendo assim, construindo lá muitas coisas, mas como o Garganta já tinha cantando esses arranjos durante muito tempo, eu cai dentro da coisa já meio quase que pronta.

**L:** A questão de toda essa estética de arranjo e tal, da onde você acha que veio essa influência dele, quais as principais influências que contribuíram para essa estética de arranjos dele?

**M:** Então como a gente falou. Ele foi concertista aprendeu piano erudito, Chopin, Mozart, Bach. Ele era um concertista, ele era um músico erudito, então ele herdou essa erudição, essa construção, a maneira polifônica de escrever e colocou na música brasileira vocal. Fora isso, influência dos grupos vocais do década de 40, 50: Bando da Lua, Quatro Ases e Um Coringa...

**L:** Alguma influência de fora?

**M:** Então, esses grupos tinham uma influência americana, totalmente americana, Os Cariocas, jeito americano de fazer, e a gente consumia esse tipo de música. Consequentemente incorporou isso também na feitura dos arranjos. Eu acho que mais isso assim, a música europeia, erudita e a música americana, a música vocal americana. Eu não me lembro de ele ouvir rock, o rock inglês que ele ouvia era Beatles, tinha essa influência. E Beatles é totalmente quase barroco, uma harmonia meio modal assim, quase barroca então tinha esse pé na música erudita, então acho que essa era a influência dele na confecção dos arranjos. O Az dos Ventos é totalmente erudito, barroquíssimo. O quarteto de cordas baixo contínuo...

**L:** Ele utilizou isso em vários momentos na carreira dele. A carreira dele era mais na área de arranjos e performance, ou tinha alguma coisa de autoral também?

**M:** Tinha, não era o forte assim, não era o trabalho principal dele. Ele compunha algumas coisas, algumas parcerias, Gervásio de Araújo... Depois ele veio a compor canções com o Celso Branco para escrever o método de canto. Eu acho que o maior volume de composições está ali naquele livro, com perfil mais didático. Ai, num CD do Garganta tem uma canção dele e do Celso. Mas não era o principal, não era o forte, o que ele fazia primeiro.

**L:** Quantos trabalhos você gravou no Garganta?

**M:** Eu gravei três discos, gravei foi três. Um foi com Biscoito Fino que foi de 2000 que foi gravado ao vivo. O Cantando a História que foi um projeto daquele grupo Positivo pra Escola, e o Quando a Esquina Bifurca que foi o último CD, 2008, já com outra formação, sem o Marcos, musicas inéditas.

**L:** Da época que você cantava, ainda antes do Garganta, que você cantava no coral da UFMT e você já conhecia o trabalho dele, vocês incorporavam esse repertório, ou esse jeito de cantar, com coreografia?

**M:** Não, mais ou menos, assim, quando a gente convidou o Marcos, a primeira vez veio só o Garganta, outra vez o Marcos chegou uma semana antes e deu uma oficina e nos construímos um espetáculo. Ele trabalhou o coro e o Garganta participou também desse espetáculo. A gente fez o espetáculo cênico. Ai o Celso veio trabalhar a parte cênica. Ai a gente colocou, como tinha trabalhos cênicos com o Renato Puebla a gente fez uma vez uma experiência com ele, mas não era o trabalho do coro, o coro não era um coro cênico, não tinha nada assim que o coro fazia, eram em torno de 60 vozes. A gente não tinha isso, então aproveitava uns caras assim como o Marcos, como o Puebla, como o Celso pra experimentar, fazer um show assim. Tanto que depois disso a gente até fez outros shows. Sempre tinha um figurino, sempre tinha uma luz diferente, uma movimentação, tinha um personagem, ação em dizer aquilo, colocar uma cara, uma atitude, colocar uma intenção. Então havia isso sim. Isso foi herança dessas pessoas, o Marcos Leite inclusive.

**L:** Você encara o Marcos como um divisor, até então, forte influência europeia na cultura coral e a partir dele com inserção da música popular à música coral? É um divisor de águas, ou ele é mais um de vários arranjadores e maestros do Brasil que deram a sua contribuição?

**M:** Dizer que ele era um divisor de águas não sei se é realmente isso, mas também não sei dizer se ele era mais um. Parece mais um não é. Ele era mais um grande e importante, porque antes disso Cozella escrevia, Samuel Kerr tinha esse pensamento, essa ideia de como escrever MPB, como escrever para coro, sendo que a escola é erudita, como se faz, transpõe aquilo pra música popular. Eu acho que o Marcos além de fazer isso ele colocou a coisa cênica também. Ele colocou a sua maneira de dizer aquilo, de interpretar aquela canção. Ele se preocupava com a palavra, com o texto, muito, o cantor estava dizendo alguma coisa e aquilo tinha que ser dito de uma maneira clara, de uma maneira verdadeira, o coral tinha que sentir aquilo. Então eu acho que isso, essa humanização para a música, dar importância ao cantor, e ele fez muito isso. Acho que nisso ele contribuiu. Mais do que os outros, não. Ele deu uma outra contribuição diferente para a música vocal popular.

**L:** É porque agente tem a sensação de que hoje, o que mais permanece desse momento histórico, e essa influência que o Marcos trouxe. Se fala muito mais no Marcos hoje do que propriamente nos outros. Em certo sentido dá a impressão que ele solidificou essa marca.

**M:** Eu acho que sim. Da década de 80 pra cá, até onde eu conheço foi ele mesmo que fez. Foi ele que fez, ele que deixou essa história, que deixou essa marca. Ele que imprimiu a marca dele assim, nos arranjos, na maneira de fazer. Através da semente que ele plantou no Brasil a fora. Pessoas que ouviram ele, aprenderam com ele e estão reproduzindo. Eu sou um deles.

**L:** Você acha que realmente permanece esse espírito assim de continuidade do trabalho do Marcos no seu trabalho, no trabalho do André [Protásio] e de outros, centenas de arranjadores?

**M:** Acho. No meu muito, muito. Sou discípulo, seguidor, assumido assim. Eu me espelho no trabalho dele, na maneira de escrever os arranjos que eu faço. Patrícia Costa esses dias falou isso comigo. O São Vicente a Capela cantou um arranjo meu e está cantando um segundo agora e a Patrícia Costa cantou no Garganta, então ela conhece o Marcos, conhece os arranjos do Marcos, então ela fala que eu tenho uma maneira de escrever, de entender o cantor como o Marcos tinha. De escrever para a pessoa cantar. Então tem uma característica ali, tem mesmo. Eu assumo, eu sei que tem. Eu procuro imprimir isso. Tem a minha cara, a minha personalidade, o meu trabalho, mas ao mesmo tempo a influência dele. Tem em outros arranjadores, tem sim cada um tem a sua maneira de escrever, mas o nome do Marcos está aí. Todo mundo fala sobre ele, todo mundo sabe e tem ele como referência. “Há o Marcos Leite faria assim, o Marcos Leite gosta disso, o Marcos escreveria assim, o Marcos entendia as vozes dessa maneira”. Então a gente tem a ele como referência.

**L:** Tem mais alguma coisa que você acrescentaria, especificamente sobre técnica de arranjo, textura, reharmonização?

**M:** Eu acho que assim, tem coisas características dos arranjos dele muito, muito presentes. A coisa de harmonia mais apertadinha, vozes em bloco, mais fechadas, mais juntinho, mais grudadas pelo vocal, coisas mais abertas, podendo expandir. Texturas maiores, mais amplas para um grupo maior. O uníssono que acontece, que

existe, ele gosta do uníssono de repente, dá uma descansada na orelha assim. Tem um arranjo que tem um monte de vozes, de repente entra o uníssono. Isso, por exemplo é uma marca dele. Uma coisa que ele faz, ele escreve a partitura, os vocalizes, ele não coloca de é parara, parara, ou hooo, iuiuiu, falala, ele não escreve as sílabas, ele deixa o cantor executar da maneira que quiser, descobrir, ele fala isso aqui no método. Você pode cantar do jeito que você quiser. Você sabe o que funciona pro seu corpo, você vai fazer. Isso é uma coisa, a liberdade que ele dava pra você fazer o que você quiser. Isso é uma coisa muito forte, uma característica bastante presente. Nessa música que a gente está fazendo muita coisa não está escrito. Eu que falo, ó gente vamos fazer hoo, porque quando eu cantei com ele, agente fazia hoo e dava certo. Ele disse naquela época que podia ser. Até porque os cantores, muitos vem do canto coral com aquela coisa mais definidas, você tem que definir o que você quer.

**L:** Isso com um grupo pequeno é mais fácil de você dar essa liberdade...

**M:** Exatamente, com um grupo grande você tem que definir melhor as coisas, a não ser que você queira um efeito. Trabalhando o Asa Branca com o coral da UFMT lá em Gramado, o Asa Branca não tem nada escrito, é só instrumental. Aí ele falava: vamos fazer assim tcham..., Então ele ia lá e escrevia na partitura tcham... Eu estou cantando com um outro grupo com outro arranjo de um outro jeito, eles fazem vocalize, outra coisa. Então essa liberdade que eu acho que é importante.

**L:** Assim, mudando um pouquinho agora, a gente sabe que o Garganta teve um auge, conquistou muita coisa em termo de mídia mesmo, é um grupo respeitado e tal. A gente sabe que isso não se consegue muito facilmente na nossa cultura. Como é que era a relação política do Marcos. Ele era um cara que se relacionava politicamente, isso se refletia nessa mídia que o grupo conseguiu ou ele era desencanado com isso, era meio apolítico?

**M:** Pelo que eu me lembro assim... era um marqueteiro, não era... Assim, ele vendia o peixe dele, daquele jeito ali, fazendo música. Eu nunca vi ele panfletar nada, levantar a bandeira pra nada assim. Há não ser que fosse pras coisas dele, pra causa dele, pra música dele, ponto. Ele se envolveu muito com a parte pedagógica, participando de vários festivais. Parece que lá em Itajaí ele participava dos festivais

da época, ele passou anos indo a Curitiba quando foi fundado o conservatório de música popular de Curitiba. Ele e o Roberto Gnattali fundaram o conservatório, eles passaram anos, viajando de 15 em 15 dias para dar aulas lá. Davam aulas. O Marcos ensaiava o Brasileirão com um grupo de lá. Existe até hoje, agora com um carioca que mora lá. Da parte pedagógica ele tinha muito.

## Diálogo com Celso Branco

Rio de Janeiro, 09/09/12

**CELSO:** Eu peguei uns nomes aqui... Lá de Minas, o Amaury Vieira. E o Samuel Kerr tinham assim... Trocavam muita figurinha musical com o Marcos. Tinham uma linguagem muito próxima. Eu lembro que um arranjo que a gente cantou do Amaury, me lembrava muito a forma de escrita do Marcos, era uma coisa sobre hinos de futebol. Hinos de futebol dos times cariocas, ele lá de minas fez dos times daqui. E o Garganta cantou. Então parecia um parentesco ideológico inclusive, né? E chegava a fazer musicas juntos, Amaury e o Marcos. Fizeram uma coisa meio “pinga nim mim”, chamada “kids boy” o nome da música. Era uma coisa cômica, engraçada... E o que mais... Acho que por enquanto eu não consigo te falar muita coisa mais em termos de influência não.

**L:** Teorizando sobre o meu trabalho: O Marcos foi o cara no Brasil que rompeu, lógico que não foi só ele né? Mas ele marca o rompimento da tradição europeia daquela coisa tradicional...

**C:** É uma das pessoas que marcam. O Samuel já tinha feito isso em São Paulo, mas ele não é pioneiro, mas acho que o Marcos foi algo mais contundente. Por que o Samuel fez essa ousadia, mas se recolheu digamos assim. Então fez esse trabalho com o coral dele, que era se eu não me engane da Unesp lá em São Paulo. E...não teve uma projeção muito grande no meu entender, né? Por outro lado o Marcos com o Garganta conseguiu uma projeção maior, então é por isso que ele é entendido como pioneiro, mas não é exatamente o pioneiro. Mas a minha experiência com o Marcos, no primeiro contato com ele foi no Coral do Estado de São Paulo. E lá eu fazia com todos os cantores um repertório super tradicional. Usamos musicas barrocas mineiras, coisa assim. Ai o Marcos chegou propondo musicas com Roberto Carlos, Caetano Veloso...

## **Arquivo de Memória – Garganta Profunda – com Regina Lucatto**

**Rio de Janeiro, 09/09/12**

Eu trouxe para vocês hoje uma hora e cinco da história do Garganta, com algumas fotos que eu consegui, foi um trabalho grande que eu tive com relação as fitas, passei para DVD, enfim a maioria dessas imagens são de shows do Grupo ao longo do tempo, não consegui as últimas imagens do Grupo. No final foram 23 anos do Garganta, 1985 a 2008. No início era o Marcos Leite que fazia os arranjos e regia e como instrumentista também, e a direção era de Nestor de Hollanda Cavalcanti. Ao longo do Garganta fora nove cds, o Marcos fez sete cds. Queria dizer também que os últimos integrantes da última formação foram Kátia Lemos, Regina Lucatto, Maurício Detoni e Marcelo Caldi com a direção da Malu Vale. O Marcelo ficou com a direção nos últimos tempos. Uma das características do grupo desde o início era a sua atividade em cena, estar em cena mesmo estando estático. O Marcos tinha muito essa preocupação e sempre trabalhou com vários atores, várias pessoas ligadas ao teatro. Então a gente teve alguns diretores cênicos, Carlos Gregório, Marcos Aurélio, Malu Vale e o ator que trabalhou muito mais tempo foi Pedro Paulo Rangel com João Brandão. O Garganta foi para os Estados Unidos nessa época em Minnessota representando o Brasil num simpósio de Encontro Corais, a gente em 1998 foi para a Europa. Ele começou no Jazzmania e o último show foi no Jazzmania também, fechou a cortina. O que eu acho importante frisar aqui é essa continuidade. O Garganta foi uma escola, assim como todo o coral é. Ele dá uma desenvoltura pra quem passa por ali, abre novos olhares, tem novas percepções da vida. A atitude de fazer música é uma atividade eleva o espírito, a alma e a sabedoria mesmo. Eu coloquei aqui algumas contribuições. Tem milhares, cada uma é uma contribuição dentro do cenário musical brasileiro. Eu coloquei aqui a Orquestra de Vozes Meninos do Rio, o Marcos começou a fazer, não sei exatamente em que ano, é um trabalho da Prefeitura. Esse nome Orquestra de Vozes vem do Garganta Profunda que se chamava, no início, Orquestra de Vozes Garganta Profunda. Tem essa história que tem a sua origem no Garganta. O grupo Os Inimigos do Rei, aquele Grupo os Inimigos do Rei do Paulinho Moska que hoje está ai fazendo a sua carreira solo. Luiz

Nicolau, entre outros, dentro dos shows do Garganta eles eram tão fortes que a gente deixava um espaço pra eles fazerem o show deles e ai se destacaram e foram fazer a sua vida própria como Os Inimigos do Rei. Tem outras duas pessoas que eu gostaria de citar, uma é a Patrícia Costa que deixou um recadinho: Meu primeiro ensaio como regente no São Vicente de Paula com Lua, Lua, Lua, Lua. Eu sou tinha competência pra fazer as duas vozes, como ela falou ontem. Só lembrava da linha do contralto e assim eu fiz. Anos depois passei a fazer o arranjo do Marcos na íntegra, inventei umas bolas brancas e essa música passou minha marca registrada minha e do meu grupo. Seria uma coincidência? Justo um dos arranjos do Marcos com proposta cênica? Claro que não. O Marcos Leite e o Garganta Profunda me ensinaram que era possível juntar minhas maiores paixões, teatro e canto em grupo. Todo o meu trabalho essa marca, esse norte, essa lembrança do tempo em que cantei no Garganta. Tive também sorte de ser aluna de arranjos do Marcos num curso de verão que mudou minha cabeça pra sempre. Deixo aqui o meu registro escrito da importância do Marcos Leite e do seu trabalho genial que acompanhei desde o coral da Cultura Inglesa na minha formação, serei sempre grata. Que ele seja sempre lembrado, reconhecido e homenageado.

**Oficina: Arranjos de Marcos Leite**  
**com Regina Lucatto e Maurício Dettoni**

**Rio de Janeiro, 09/09/12**

**REGINA:** Vou falar sobre os arranjos do Marcos Leite. O Marcos dizia que ele era um músico peixe sempre. Ele cursou a Escola de Música da UFRJ, sem concluir, o curso de composição e regência. Um detalhe importante da vida dele como arranjador coral é que ele nunca participou de um grupo coral como cantor. Tem muita gente que fala que é importante se ter experiência como cantor para estar na frente, fazer arranjos, enfim, e ele nunca participou como cantor. Ele sempre foi um músico ligado ao instrumental, era violista, tocava viola, tocava violão, piano além de sanfona que ele tocava desde os cinco anos de idade animando as festas juninas com os coleguinhas dele da escola. Tocava órgão, punha na frente dele um baixo e ele tocava. Tinha uma banda de rock. Ficou quase surdo de um ouvido em função das frequências altíssimas da banda de rock. Os arranjos dele começaram assim, ele analisava obras instrumentais e fazia adaptações para o canto coral, por exemplo: a abertura da Sinfonia 4<sup>a</sup> de Beethoven, abertura da Sinfonia 8<sup>a</sup> de Beethoven, o Adágio da Marcha Fúnebre de Beethoven e o Prelúdio 8 do Cravo Bem Temperado de Bach. Era o estudo que ele fazia, ele pegava ouvia e transcrevia aquilo para coro. A gente vai disponibilizar o site do Marcos Leite que vai ter todo o registro de vídeo, partituras. Ele escreveu também o Método de Canto Popular Brasileiro que é o objeto da minha pesquisa de mestrado, mas o livro seria lançado em dezembro de 2001 mas ele não chegou a ver, já estava hospitalizado. Gostaria de dizer que nesse livro há composições próprias para cada capítulo e as letras são do Celso Branco. Na palestra do Felipe Abreu ele começou com uma coisa interessantíssima, uma indagação: Pra que uma música deve ser feita pela segunda vez? Eu achei isso fantástico e responde quanto a uma perspectiva que o Marcos tinha, a uma indagação que ele sempre tinha em relação à música coral. Então quando ele escrevia um arranjo, ele sempre fazia uma releitura, como se fosse uma composição nova, inclusive as composições dele, não só no Método de Canto, mas outras que o

Garganta também cantava o Celso era também o letrista. Foram muito parceiros. Assim como Damiano Cozella em São Paulo o Marcos desenvolveu uma escrita inconfundível para seus arranjos vocais, ele quase sempre unia a música erudita à música popular isso era bem claro, e ele comenta essa fusão no seu livro O Melhor do Garganta Profunda ele fala isso. Como a música brasileira espelha o seu próprio sentimento nacional da absorção da linguagem - sempre fomos muito hospitaleiros - não poderia ser diferente com a música coral. Essa generosidade nos enriquece, nos confere esse caráter macunaímico no recriar e transformar. Ele chegou a editar uns arranjos seus naquele livro que tem o melhor do Garganta Profunda, ele coloca em nível de dificuldades básica, média, intermediária e avançada, os arranjos. Então e isso que ele conseguiu fazer nesses 23 anos. Foi um bom trabalho e ele conseguiu colocar esses graus de dificuldade, cada arranjo é feito para cada grupo. Então eu vou colocar o primeiro que é o Lua, Lua que a Patrícia Costa fez ontem no São Vicente. Esse ele classificava de arranjo fácil, tinha uma melodia fixada no soprano, e uma harmônica com contralto, tenor e baixo.

A de nível intermediário, começa já com diálogo entre as vozes, uma coisa mais determinada nesse sentido é Lata D'água que é um arranjo muito cantado também. O Marcos tinha uma facilidade, um ouvido tão bom, parece que ele entrava na sua cabeça e sabia o que você ia cantar, então quando alguém esbarrava numa nota, uma nota que não vai dar certo, ele cantava, fazia improviso. Ele ficava na percepção tocando piano e ouvindo, parece que tinha um radar. Ele cantava, fazia um improviso em cima daquele momento, então a gente sempre falava: Nenhum show é igual ao outro mesmo. Então tem milhões de outras possibilidades, ele trabalhava muito com mudanças de sons, de tonalidades no meio da música. (...) Um arranjo vocal do Marcos Leite sempre dá prazer de cantar. É uma coisa gostosa, soa bem.

**MAURÍCIO:** Então continuando a falar sobre os arranjos do Marcos, eu tinha falado sobre quatro arranjos e se a gente observasse características da escrita desses arranjos – eu infelizmente não consegui trazer, organizar os arranjos pra vocês verem e a gente falar sobre eles, partitura, enfim, mas a gente vai falar sobre eles – vou demonstrar os trechos desses arranjos que eu preparei com o grupo que eu vou

mostrar já, já. Então é o seguinte, a escrita que o Marcos usava e que a gente, nós arranjadores e regentes costumamos usar, damos de cara com o grupo para o qual a gente tem que escrever, a gente tem que pensar, que grupo é esse, o tamanho desse grupo, quem são essas vozes, e o Marcos escrevia muito bem, tanto para coros vocais grandes, tanto pra grupos vocais menores. Então ele, nesse livro, O Melhor de Garganta Profunda, mais uma vez citando o livro, ele tem uns arranjos que ele escreveu, tanto para grupos menores, (quartetos, sextetos, octetos) como para coro e ele diz o seguinte sobre esses arranjos: a música coral versus a música vocal (ele só vai discutindo a musica coral e a musica vocal pra quê? Pra chegar em lugar nenhum). Então a gente sabe identificar o que é um e o que que é outro. Então a escrita, ela própria para essas formações. Ele diz assim que a escrita coral tem influência direta da escrita europeia, enquanto a música vocal tem influência de grupos vocais americanos, a música americana. Então a escrita para esses grupos era bem diferente, como eles abrem as vozes de maneira que aquilo soasse coro e soasse para grupo vocal então algumas características são para coro: as vozes mais abertas, a textura vocal mais ampla, sopranos mais agudos, baixos mais graves, distância entre as vozes um pouco maior, distancia entre as linhas, entre as notas escritas para esses grupos, para o coro. Vozes mais distantes entre elas, tinha a presença do regente. A presença do regente é uma das características de um coro como alguém que vai conduzir toda a execução desses arranjos. A escrita pra coro é mais polifônica: vozes conversam entre si, tem frases independentes uma das outras, as linhas melódicas a maioria das vezes com soprano e as demais vozes fazendo contracantos. Mas ele gostava muito de contralto cantando, as vozes mais graves cantando, ele achava ótimo aquilo. Em contrapartida os arranjos para grupo vocal menores, arranjos mais em bloco, vozes cantando em bloco, essa distância entre as vozes menores, quarteto vocal, todas bem apertadinhas ali, médio, graves na região média, os graves e os agudos, nada muito extremo. Uma característica da musica vocal americana, todo mundo cantando ali juntinho, origem dos vocais brasileiros década de 40, 50. Herdaram muito da música americana, então o Marcos se inspirava nessa escrita para esses arranjos. Então assim, eu preparei 4 arranjos pra gente ouvir trechos dele e pra executá-los eu gostaria de convidar o candimba

que é um grupo que tem um aninho de idade (clap clap clap). Esse grupo tem um aninhos só, vozes não identificadas, então o candimba tem um aninho de idade e eu convidei esses caras pra gente fazer um trabalho, cantar o arranjo do Marcos. Primeiro projeto seria cantar os arranjos fazendo show, um concerto só com os arranjos do Marcos Leite, esse ano em homenagem ao dez anos de morte do Marcos, então resolvi, o ano passado, cantar esses arranjos. Eu chamei grupos de 12, que é um grupo pra minha ideia híbrido, a gente pode cantar arranjos escritos pra coro, pra grupos maiores e arranjos para grupos menores que tem mais flexibilidade, mais agilidade, então acho que com um grupo de 12 eu posso brincar. Com isso eu tenho aqui pra gente um timbre pra grupos vocais, arranjos pra grupos vocais, um timbre mais na frente do rosto, mais anasalado, mais na fala e pros arranjos pra coro a gente abre um pouco o timbre pra soar um pouco maior. Então a gente vai fazer um trecho do arranjo da música “Linda Flor Ai Ioiô” que o Marcos escreveu com o quarteto Pedro, Celso, Kátia e Regina, escrito pra quarteto vocal, então queria que vocês observassem algumas características desse arranjo que são assim: bloco o tempo todo, quase que o tempo todo, todo mundo cantando junto, a harmonia, muitos uníssonos que o Marcos usava muito, partir de uma nota e abrir o acorde. Esses uníssonos normalmente acontecem na região confortável tanto pras vozes femininas quanto pras masculinas (região mais aguda das vozes masculinas e as mais graves das vozes femininas) numa região média, esse uníssonos ocorrem normalmente. Então ai Ioiô.

Então eu queria fazer uma música dessa mesma época, um outro arranjo agora pra coro que foi escrito pra um grupo maior, acho que para o Brasileirão, que é o “Rosa”, segundo o livro, escreveu pro Brasileirão que é um outro grupo do conservatório de Curitiba e tem essa formação, acho que são 12 cantores, ou seja, um grupo um pouco maior que o anterior, o ai Ioiô para quarteto e o Rosa para grupo maior. Então vocês observam que a gente buscou uma sonoridade um pouco mais arredondada, vozes que tem mais extremos, soprano mais agudos e baixos mais graves, a gente vai cantar um trequinho pra vocês.

A gente faz agora o arranjo que foi gravado no disco Chico e Noel que é em homenagem ao malandro do Chico Buarque, o arranjo também escrito pra quarteto (os mesmo daquela formação, Pedro, Kátia, Regina e Celso) e mais uma vez tudo apertadinho, caminhando juntinho as vozes todas e um trechinho desse arranjo.

Agora mais um samba do Chico, Cotidiano, escrito pra um coro maior do que Brasileirão segundo Marcos escrito para o coral Nilton Paiva, do sul, um arranjo de 93. Então aqui também vozes mais distantes, soprano e contralto caminham juntos, tenores e baixos caminham juntos, escrita pro coral tradicional.

O Marcos fez um arranjo de encomenda de 5 canções do cancionista popular alagoano. Isso virou uma suíte, suíte alagoana. Essa suíte é linda, a gente adora cantar pra fazer suíte alagoana, pastoril, um pouco de roda baiana, maracatu e guerreiros. A gente vai fazer pastoril que é a primeira dela.

## Cd com gravações

**Artista: Garganta Profunda**

1. Jura
2. Rosa dos Ventos
3. The Fool on the Hill

