

## **Tradição e modernidade nos arranjos corais de Marcos Leite: uma proposta analítico-interpretativa para *Vassourinhas e Rosa***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5 Performance Musical

*Anderson Maurício do Nascimento*  
Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB  
*anderson.nasc@gmail.com*

*Vladimir Alexandre Pereira Silva*  
Universidade Federal de Campina Grande - Universidade Federal da Paraíba  
*vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br*

**Resumo.** As contribuições de Marcos Leite (1953-2002) para o canto coral em nosso país podem ser percebidas em várias instâncias, sobretudo no que diz respeito à interpretação da música popular brasileira, por meio do canto coral. O objetivo deste trabalho, parte de uma pesquisa já concluída, é analisar dois arranjos do referido pianista e compositor, quais sejam, *Vassourinhas* e *Rosa*, focando nos aspectos estruturais e interpretativos. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e documental baseada em várias fontes, incluindo manuscritos e o relato de experiência de um dos pesquisadores que trabalhou com Marcos Leite. Os resultados indicam que Marcos Leite propôs mudanças substanciais para a escrita de arranjos vocais para coros, desenvolvendo uma técnica particular, fugindo dos moldes da música clássica europeia, muitas vezes impraticáveis para a realidade brasileira, por conta das peculiaridades dos grupos e da sonoridade específica da nossa música.

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

**Title.** Tradition and modernity in Marcos Leite's choral arrangements: an analytical-interpretive proposal for *Vassourinhas* and *Rosa*

**Abstract.** The contributions of Marcos Leite (1953-2002) to choral music in our country can be seen in several instances, especially regarding the interpretation of Brazilian popular music, through choral singing. The objective of this work, part of an already completed research, is to analyze two arrangements by the pianist and composer, namely *Vassourinhas* and *Rosa*, focusing on the structural and interpretative aspects. This is a bibliographic and documentary research based on several sources, including manuscripts and the experience report of one of the researchers who worked with Marcos Leite. The results indicate that Marcos Leite proposed substantial changes to the writing of vocal arrangements for choirs, developing a particular technique, moving away from the molds of European classical music, which are often impractical for the Brazilian reality, due to the peculiarities of the groups and the specific sound of our music.

**Keywords.** Conducting, Choral arrangement, Marcos Leite.

## Introdução

O canto coral no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, foi bastante diversificada, como apontam os estudos de Igayara-Souza (2020; 2011), Gabriel (2016; 2021) e Oliveira (2017). Se, por um lado, durante as décadas de 1930 e 1940 tal atividade musical também foi utilizada a serviço do Estado Novo (MONTI, 2008), a partir dos anos 70, diferentemente, ela passou a ser porta-voz do movimento de contracultura. De acordo com Kohler (1997), assim como nos Estados Unidos, em nosso país os jovens recusaram as formas tradicionais de contestação e adotaram uma postura diferente, valorizando a sensibilidade e a busca de outros valores existenciais. A repressão militar e a censura, oficializada por meio do AI-5, tentaram anular as vozes dissidentes, jogando tudo aquilo que não era hegemônico na criminalidade. Esse cenário contribuiu para esta tomada de posição. Tupinambá (1993), ao falar do tema, diz que a juventude da classe média levantou sua voz em favor das classes populares, usando as manifestações artísticas para a propagação de suas ideias, motivando a população à participação, expandindo sua força transformadora.

O canto coral foi um dos meios utilizados na luta por tais mudanças. Já havia, a essa época, por parte dos(as) regentes, um certo questionamento com relação à prática coral vigente. A inclusão de arranjos de música popular brasileira na literatura interpretada por coros, sobretudo quando se leva em conta o nível intelectual e artístico de muitos(as) compositores(as) da época, a exemplo de Chico Buarque e Caetano Veloso, era, de certo modo, inexpressiva. Além disso, os arranjos disponíveis, quando cantados por coros com sonoridade fundamentada exclusivamente na estética do *bel canto*, descaracterizava esse tipo de música, sendo, grosso modo, um equívoco cultural.

Observa-se, todavia, um movimento crescente de modificação desse panorama, sobretudo quando se leva em consideração que, entre 1967 e 2007, Damiano Cozzella produziu vários arranjos corais, em sua maioria da música popular feita no Brasil nos séculos XX e XXI (CUNHA, 2016). O desenvolvimento de uma linguagem cênica também é outro elemento indicador das mudanças que estavam em andamento, sobretudo nos coros universitários e independentes, nos trabalhos de maestros como, por exemplo, Samuel Kerr.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A proposta de coro cênico, no Brasil, é, em certa medida, um desdobramento do *show choir* norte-americano. O tema, nos Estados Unidos, começou a ser discutido e, em maio de 1981, Gordon Paine publicou, no Choral Journal, o artigo *The Show-Choir Movement: Some Food For Thought*. O ensaio, que discute a expansão do coro cênico, coreográfico e performático nos EUA, provocou grande frenesi no meio profissional, à época do seu lançamento. Conforme observa Silva (2022a), o texto carece de fundamentação, pois “trata-se de uma coletânea de opiniões baseadas em crenças e valores pessoais, recheada de adjetivos que provocam o leitor, sobretudo por conta dos preconceitos que reforçam.” Nesse debate, Michael L. Masterson escreveu *Response to Gordon Paine's Essay on Show Choirs*, também publicado no Choral Journal, em maio de 1982. Segundo Silva (2022b),

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

O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar dois arranjos do referido pianista e compositor, quais sejam, *Vassourinhas* e *Rosa*. O extrato aqui apresentado é parte de uma pesquisa já concluída e tem como meta identificar elementos formais, harmônicos, melódicos e rítmicos no repertório supracitado, dentre outros parâmetros, criando referenciais para a elaboração de estratégias para os ensaios. O estudo foi motivado por várias razões, a mais importante, indiscutivelmente, a conexão de um dos investigadores com o maestro carioca.

## **Vassourinhas**

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

Ainda segundo o historiador Evandro Rabelo, em texto postado no site da Fundação Joaquim Nabuco, a peça foi composta no dia 6 de janeiro de 1909, no bairro de Beberibe, em um mocambo que ficava em frente à estação do Porto da Madeira (BARBOSA, 2013). A primeira gravação de *Vassourinhas* foi realizada em 1956, pelo selo Mocambo, com as variações do músico Félix Linz de Albuquerque – o Felinho. Já aquela produzida nos anos 40, pelo radialista carioca Almirante, omite o nome dos autores deste frevo.

---

“o debate entre Paine e Masterson nos mostra que é preciso superar essa polarização, que, por um lado, superestima a literatura vocal historicamente consolidada por força do poder econômico e político de determinados grupos e povos e que, por outro, subordina tudo aquilo que não corresponde ao modelo imposto como *padrão*.”

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

Figura 1 – *Vassourinhas*, c. 1-7.

**VASSOURINHAS**

Arr. de MARCOS LEITE MATIAS DA ROCHA e  
JOANA RAMOS



The musical score for 'Vassourinhas' (measures 1-7) is presented in a four-staff format. The top staff is for Soprano, the second for Mezzo-soprano e Contralto, the third for Tenor, and the fourth for Baritone. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked as  $J = 72$ . The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords and dynamics such as  $D7$ ,  $A7(b9)$ ,  $G6$ ,  $G(Add)$ ,  $C#$ ,  $D7$ ,  $F7(13)$ ,  $E7$ ,  $C(m7)(9)$ ,  $F7C$ ,  $G6B$ ,  $Bb^+$ ,  $D7A$ , and  $D7$ . The score also includes a section marked  $J = 128$  *frevo*.

Fonte: Leite (1998).

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

Depois disso, há um ritornelo e a parte inicial é repetida uma vez, antes de seguir para a segunda casa, agora no trecho C, local no qual termina a repetição, já variada. A eliminação das ligaduras dos compassos 18, 19 e 25, a substituição da primeira colcheia do compasso 19 por uma pausa, bem como as indicações de acentuação e dinâmica, acrescentadas à mão, foram orientações do próprio maestro, na partitura original, manuscrita, conforme podemos observar na Figura 2.

Figura 2 – *Vassourinhas*, manuscrito, c. 12-19.



Fonte: Acervo dos pesquisadores.

No trecho C tem início uma variação do tema. Entre os compassos 39 e 45, identificamos uma frase constituída por segundas em semicolcheias, que transita entre os naipes, culminado no *tutti* do compasso 46. Para constituir uma espécie de emenda, na passagem da frase entre um naipe e outro, Marcos Leite conclui a passagem, inicialmente em semicolcheias, com uma nota de duração um pouco mais longa e uma terça acima. No decorrer destes compassos, cada naipe executa estruturas rítmicas que ajudam a configurar a harmonia, quando não estão executando a frase principal em semicolcheias. A variação é concluída com um coral menos movimentado ritmicamente nos compassos 47 a 55, sendo conferida ênfase ao acorde Lá bemol com sétima, substituto do quinto grau, antes de sua resolução em Sol com nona (Figura 3).



Figura 3 – *Vassourinhas*, c. 47-55.

Fonte: Leite (1998).

No trecho D (c. 55-82), temos novamente a alternância entre blocos de instrumentos, isto é, um *divisi* de contraltos que dialoga com os demais naipes do grupo. Também essa parte se encerra com um *tutti*. Na partitura manuscrita, na parte dos contraltos, o arranjador anota “vibrato lento (Hawai)” e indica *glissandi*, com flechas entre os grupos de semínimas dos compassos 61 a 63, 74 e 75, sugerindo a busca de uma sonoridade instrumental de “guitarra havaiana”. Observamos, ainda, outro recurso utilizado por Marcos Leite, que omite a última nota da melodia do compasso 70, evitando a conclusão da cadência proposta (Figura 4).

Figura 4 – *Vassourinhas*, c. 55-66.



Fonte: Acervo dos pesquisadores.

No trecho E (c. 82-96), temos apenas duas vozes dobradas, “contraponteadas num galopinho”, como um tema e sua variação (Figura 5).

Figura 5 – *Vassourinhas*, c. 82-96.



Fonte: Acervo dos pesquisadores.





The image shows two systems of musical notation for four staves. The first system covers measures 101 to 106. The second system covers measures 107 and 108. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Dynamic markings include *mf* and *P*. Chord symbols are placed above the staves: F/A, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>/B<sup>b</sup>, A<sup>o</sup>, A<sup>o</sup>, B<sup>b</sup>/D, C<sup>#</sup>, and F/C.

Fonte: Leite (1998).

A seção G (c. 109-127) começa com a indicação “mudando o clima, como uma banda”, numa referência ao caráter instrumental da proposta. A utilização de valores rítmicos curtos, nos primeiros compassos, e a distribuição das funções instrumentais pelas vozes, de modo similar aos naipes de uma banda, ajudam a evocar a sonoridade desejada: vozes agudas cantam a melodia, vozes médias realizam um acompanhamento em bloco, enquanto as vozes graves realizam o baixo. No compasso 117, a “banda” se torna ritmicamente menos movimentada e reapresenta a melodia exposta a partir do compasso 47. Finalmente, no compasso 124, todas as vozes retomam a segunda parte do tema original, estando, assim como no segmento iniciado no compasso 28, em oitavas e uníssono, com exceção do primeiro acorde do compasso 126 (Figura 8).

Figura 8 – *Vassourinhas*, c. 124-127.



Fonte: Leite (1998).

O trecho H (c. 128-140) reapresenta a primeira exposição do tema (c. 11-23) uma terça acima. O trecho I é onde se inicia a Coda, no compasso 140, com um coral homofônico, essencialmente em mínimas, retomando a levada de frevo no compasso 148. A conclusão se dá na fermata, no compasso 151, notadamente no trecho em que há redução do andamento, em Dó bemol maior com sétima maior e nona (enarmônico de Si maior com sétima maior e nona) e sua resolução em Si bemol com sétima maior e nona (Figura 9).

Figura 9 – *Vassourinhas*, c. 140-154.





Musical score for *Vassourinhas*, showing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with chords and dynamics. The score includes measures 148 to 151. Chords are Cm, D<sup>b</sup>7(9), Cm<sup>11</sup>/E<sup>b</sup>, E<sup>9</sup>, F<sup>4</sup>/7, and B<sup>b</sup>7M. Dynamics include *mp*, *cresc.*, *(lento)*, and *f*.

Fonte: Leite (1998).

O arranjo de *Vassourinhas* foi produzido por Marcos Leite na cidade do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1992, segundo assinatura contida na partitura original. Foi escrito para sete vozes (S-Mz-A-T<sub>1</sub>-T<sub>2</sub>-Br-B), para o grupo Garganta Profunda. As tessituras são as seguintes<sup>2</sup>: Soprano, Si<sub>2</sub> — Lá<sub>4</sub>; Contralto, Lá<sub>2</sub> — Sol<sub>4</sub>; Tenor, Dó<sub>2</sub> — Sol<sub>3</sub>; e Baixo, Fá<sub>1</sub> — Mi<sub>3</sub> (Figura 10).

Figura 10 – Tessitura do arranjo vocal de *Vassourinhas*

Diagram showing the vocal tessitura for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The tessitura ranges are: Soprano (Si<sub>2</sub> - Lá<sub>4</sub>), Contralto (Lá<sub>2</sub> - Sol<sub>4</sub>), Tenor (Dó<sub>2</sub> - Sol<sub>3</sub>), and Baixo (Fá<sub>1</sub> - Mi<sub>3</sub>).

Fonte: Elaboração dos autores.

Essa organização vocal está associada, como já mencionado, à banda de frevo, ou seja, as vozes de primeiro e segundo tenor, barítono e baixo seriam os metais, por terem mais harmônicos e mais volume, e as vozes de soprano, mezzo e contralto, as madeiras. As melodias não apresentam letras nem indicações dos fonemas que deverão ser usados. Esse tipo de abertura para o intérprete é um dos traços da escrita de Marcos Leite e que a escolha dos fonemas fica à cargo do diretor musical, conforme ele próprio comenta:

<sup>2</sup> Dó central = Dó<sub>3</sub>.

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

A Figura 11 é um *QR Code* com a gravação feita pelo Vocal Brasileiro, sob direção do maestro Marcos Leite, em uma das suas últimas apresentações com o grupo, no Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba-PR, em 2001. Também disponível no endereço <https://shorturl.at/tbI1h>

Figura 11 – *Vassourinhas*, com o Vocal Brasileiro, sob a direção de Marcos Leite (2001)



Fonte: Elaboração dos autores.

## Rosa

Um dos maiores sucessos de Pixinguinha, a valsa *Rosa*, segundo o autor, foi escrita em 1917 e foi chamada originalmente de *Evocação* (SEVERIANO e MELLO, 1997). A primeira gravação é do próprio Pixinguinha, em solo de flauta, lançada em 1917. A música se tornaria um sucesso nacional a partir da gravação de Orlando Silva, em 1937. Com arranjo de Radamés Gnattali para piano, flauta, dois clarinetes, baixo, violão, cavaquinho e bateria, tendo o próprio Pixinguinha na flauta, a música foi gravada juntamente com *Carinhoso*, que também integrou o mesmo álbum (SALLES, 2017).

Sobre a letra da valsa, até hoje pairam dúvidas. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Pixinguinha afirmou que a autoria seria de um mecânico do Méier, de nome Octávio de Souza, falecido muito jovem e que teria feito o texto em

homenagem à irmã de um certo Moacir dos Telégrafos, cantor do bairro. Para diversos pesquisadores, entretanto, existe a suspeita de que a letra, por seu estilo rebuscado e parnasiano, seria de Cândido das Neves, parceiro de Pixinguinha em *Página de dor* e outras músicas.<sup>3</sup> Polêmicas à parte, a música foi editada pela Mangione, em 1937, tendo Pixinguinha como único autor (SALLES, 2017).

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

Pixinguinha integrou o famoso grupo Caxangá, com Donga e João Pernambuco, que serviu de base para a formação do conjunto Oito Batutas, muito ativo a partir de 1919. Na década de 1930, foi contratado como arranjador pela gravadora RCA Victor, criando arranjos imortalizados na voz de cantores como Francisco Alves, Mário Reis e Carmen Miranda. Posteriormente, foi substituído na função por Radamés Gnattali. Na década de 1940, passou a integrar o regional de Benedito Lacerda, tocando o saxofone tenor. Em 17 de fevereiro de 1973, foi à Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema no Rio de Janeiro, para batizar o filho de um amigo. Na igreja teve um infarto, que foi fatal (MARCONDES, 2003).

A forma da canção é binária. A introdução (c. 1-11) é um jogo de pergunta e resposta entre o soprano, que está com a melodia, e o tenor e o baixo, que iniciam em *unísono* e concluem com um acorde de dominante (Figura 12). Esse acorde foi substituído por um Sub V, isto é, Ré bemol maior com sétima (GUEST, 2006), quando se compara com o acorde contido na partitura da melodia original, transcrita por Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (CHEDIAK, 2009).

---

<sup>3</sup> O nome do autor da letra não é apresentado no arranjo e as informações sobre a vida de Octávio de Souza não foram encontradas.



Figura 12 – *Rosa*, c. 1-11.

Measures 1-11 of the musical score for 'Rosa' by Leite (1998). The score is in 3/4 time with a tempo of 100. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baritone (Br). The lyrics are 'La ra la' and 'Ah!'. The score includes guitar chords and a key signature change to C major at measure 11.

Fonte: Leite (1998).

Da anacruse do compasso 11 até o compasso 21, que corresponde ao primeiro e terceiro versos, a apresentação do tema é feita em uníssono por sopranos e contraltos. Neste mesmo trecho, tenor e barítono fazem um acompanhamento homofônico e na sequência se dividem em contracantos polifônicos, até o compasso 26 (Figura 13).



Figura 13 – *Rosa*, c. 12-16.

11 D<sup>7</sup> C<sup>6</sup>/G G<sup>7</sup>(13)

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

Fonte: Leite (1998).

Da metade do compasso 22 até o 26, a melodia permanece com o soprano e o contralto abre uma segunda linha melódica com a letra da canção, cantando o quarto verso. Do compasso 27 ao 43, quinto e oitavo versos, as demais vozes acompanham o soprano (Figura 14).

Figura 14 – *Rosa*, c. 27-34.

25 G<sup>9</sup> G<sup>7</sup>(9) C<sup>6</sup> C<sup>6</sup>

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



Fonte: Leite (1998).

A seção B tem início no compasso 43 e engloba vários versos, que são interpretados por diferentes vozes que atuam como solistas (Figura 15).

Figura 15 – Rosa, c. 43-49.

Fonte: Leite (1998).

O acompanhamento do retorno da parte A é o mesmo apresentado anteriormente, entre os versos 1 ao 8. A coda é feita por contracantos, que usam fragmentos melódicos apresentados na introdução. A *codeta*, que aparece nos compassos 83 até 85, traz a cadência final em estrutura homofônica (Figura 16).

Figura 16 – *Rosa*, c. 77-82 e 83-85.



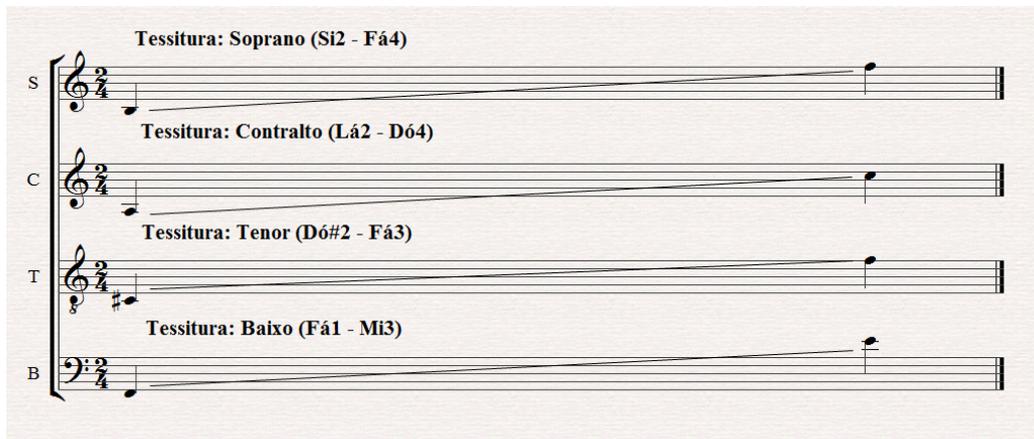
**Coda**  
77 C7(F5) F6/A Fm6/Ab  
-cer La ra la ...  
-cer Ah!  
-cer Ah! Ah!  
-cer Ah! Ah!

80 C/E A7/C# Dm7 C/E F6 G7(13) D/C Dm7(F5)/C C  
La ra la ...  
Ah! Ah!  
Ah! Ah!  
Ah! Ah!  
Ah! Ah!

Fonte: Leite (1998).

Marcos Leite comenta que este arranjo foi escrito para o Vocal Brasileirão, da cidade de Curitiba-PR, classificando-o como de dificuldade avançada (LEITE, 1998). Escrito para quatro vozes mistas, tem as seguintes extensões vocais: Soprano, Si<sub>2</sub> – Fá<sub>4</sub>; Contralto, Lá<sub>2</sub> – Dó<sub>4</sub>; Tenor, Dó<sub>2</sub> – Fá<sub>3</sub>; Baixo, Fá<sub>1</sub> – Mi<sub>3</sub> (Figura 17).

Figura 17 – Tessitura do arranjo vocal *Rosa*



The image shows a musical score for the vocal arrangement of 'Rosa'. It consists of four staves, each representing a different vocal part. The time signature is 2/4. The notes are placed on the staves to indicate the tessitura (range) for each voice type. The Soprano part is on the top staff, followed by Contralto, Tenor, and Baixo (Bass) on the bottom staff. The notes are placed on the staves to indicate the tessitura for each voice type.

Tessitura: Soprano (Si2 - F4)

Tessitura: Contralto (Lá2 - D64)

Tessitura: Tenor (D6#2 - F43)

Tessitura: Baixo (Fá1 - Mi3)

Fonte: Elaboração dos autores.

A Figura 18 é um *QR Code* com a gravação de *Rosa*, feita pelo Vocal Brasileiro, sob direção do Maestro Marco Leite, em uma das suas últimas apresentações com o grupo, no Teatro Fernanda Montenegro, na capital paranaense, em 2001. Também disponível no endereço <https://shorturl.at/aApNi>

Figura 18 – *Rosa*, Vocal Brasileiro sob direção de Marcos Leite (2001)



Fonte: Elaboração dos autores.

No que diz respeito à preparação dos dois arranjos, convivendo com o maestro, em várias ocasiões ouvimos suas ideias a respeito do papel colaborativo do intérprete. Para ele, era preciso deixar sempre espaço para a cooperação, para a interação entre o arranjador, o regente e os(as) cantores(as). No caso específico de *Vassourinhas*:



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

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

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

Nessa direção, observamos que os dois arranjos possuem elementos que não são habituais da escrita de Marcos Leite, porque exigem muito de cada cantor, demandando, em alguns casos, extremos. No caso de *Vassourinhas*, dificilmente encontraremos em outra arranjo ou composição produzida por ele esse tipo de escrita, pois a proposta, nesse caso, foi elaborada para um momento específico do Garganta Profunda, quando o grupo possuía um baixo com notável extensão para o grave e uma soprano com facilidade em uma região sobreaguda, e que tinha por objetivo buscar um certo virtuosismo.

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

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

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

De modo geral, a compreensão do texto poético é fundamental para que um coral alcance uma interpretação envolvente e significativa de qualquer obra. Na nossa perspectiva, os coralistas devem entender o contexto histórico, cultural e emocional da música. É importante que os intérpretes identifiquem os temas e as mensagens centrais da letra da canção. Uma vez compreendido os vários sentidos do texto, os cantores devem ser capazes de transmitir as emoções e sentimentos expressos na música. Isso requer uma interpretação emocionalmente autêntica, na qual os participantes se conectam verdadeiramente com a mensagem da música e a transmitam ao público de forma convincente. Isso significa que os(as) coralistas devem compartilhar uma compreensão comum do sentido da letra e trabalhar juntos para transmitir essa interpretação de forma unificada.

No processo de interpretação de arranjos deve-se considerar a dinâmica, a articulação, o fraseado e a forma como alguém se expressa corporal e vocalmente, criando, assim, uma interpretação rica e interessante. Quando os coralistas estão verdadeiramente envolvidos na mensagem da música, isso se reflete em uma performance mais cativante e envolvente para quem está assistindo. Baseado em tais ideias, a expectativa para cada interpretação torna-se completamente distinta, visto que cada canção tem um eu lírico distinto.

Em nossa concepção, a abordagem de tais elementos pode ajudar a construir uma interpretação mais significativa, porque, a partir de tais dados, é possível definir com mais propriedade, dentre outros parâmetros, os tempos das canções, bem como a forma de emissão vocal mais apropriada para cada uma delas.

## **Considerações finais**

Os elementos apresentados nesse estudo evidenciam vários aspectos da escrita coral de Marcos Leite. Inicialmente, devemos destacar a variedade de gêneros contemplados em sua produção, pois, ao incluir o frevo e a valsa, por exemplo, ele dá visibilidade às obras e aos(as) compositores(as) que até então estavam marginalizados por conta de estigmas e preconceitos definidos por marcadores sociais, geográficos e étnicos. A opção de Marcos Leite é, portanto, dissidente e vem para questionar as hierarquias que colocam em patamares distintos música popular e erudita, o local e o universal.

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

Há alternância entre passagens homofônicas e contrapontísticas, trechos em uníssono e melodia com acompanhamento vocal. O jogo com as onomatopeias, a percussão vocal e a falta de indicação de tempo abrem espaço para a improvisação e a participação ativa dos intérpretes, abrangendo regentes e coralistas. A variedade de combinações entre vozes e instrumentos também é um diferencial, sobretudo quando o arranjador insere apenas cifras ou não designa os instrumentos acompanhadores. Essa abertura amplia as possibilidades de escolha dos intérpretes.

O que vemos é uma mudança paradigmática, pois passamos do texto prescrito da partitura intocável para a obra aberta e colaborativa. Assim, as possibilidades interpretativas e discursivas se ampliam, porque, para além do texto, os intérpretes podem brincar com os múltiplos sentidos que o vocábulo evoca. Por isso, os aspectos discursivos são potencializados quando, para além do tecido musical e poético, os coros passam também a usar a expressão corporal. Isso tudo ganha ainda mais força quando entram em cena a indumentária, a maquiagem e os elementos cenográficos. Essa carnavalização é gesto político.

As contribuições de Marcos Leite para o canto coral brasileiro, no século XX, foram relevantes, fato que pode ser percebido até hoje no trabalho de arranjadores e maestros que seguiram sua linha de pensamento. Sua proposta artística e estética está em consonância com o movimento de contracultura, tão expressivo na sociedade brasileira na segunda metade do século passado.

## Referências

ALBIN, R C. **Dicionário Houaiss ilustrado – Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro. Editora Paracatu, 2006.

BARBOSA, V. **Vassourinhas (Clube Carnavalesco) - Pesquisa Escolar**. Recife, 31 de maio de 2013. Disponível em: <<https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/vassourinhas-clube-carnavalesco/>>. Acesso em 12 de maio de 2022.

CHEDIAK, A. **Songbook – Choro** In: SEVÊ, M.; SOUZA, R.; DININHO (Org.) Rio de Janeiro. Editora Lumiar, volume 1, 2009.

CORAL DA CULTURA INGLESA DO RIO DE JANEIRO. **Cobra Coral Ao(s) Vivo(s)**. Rio de Janeiro: Produção independente, 1981. LP.

CUNHA, A. **Arranjos Corais de Damiano Cozzella**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OLIVEIRA, Carolina Andrade. **O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros**. 2017. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

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

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

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

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