

Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro

Rogério Carvalho

Mestrando em composição - Escola de Música da UFRJ

rogeriocarvalho@ufrj.br

www.rogeriocarvalho.palcomp3.com.br

Marcos Nogueira

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Escola de Música

mvinicio@centroin.com.br

Sumário:

O presente trabalho faz uma análise textural do arranjo coral de Villa-Lobos para a toada *Luar do Sertão*. Objetiva-se destacar os procedimentos texturais adotados pelo compositor com base em referenciais teóricos sobre arranjo (Ades, 1966; Almada, 2000; Guest, 1996; Ostrander e Wilson, 1986; Pereira, 2006), e textura (Berry, 1987; Lucas, 1995). Será discutido aqui o papel da textura na inauguração de uma nova estética no arranjo coral brasileiro.

Palavras-Chave: Villa-Lobos, arranjo coral, textura, luar do sertão, música popular brasileira.

Introdução

Este texto é a primeira parte de uma pesquisa em andamento, que tem como objetivo principal investigar as mudanças estéticas mais importantes pelas quais passou o arranjo coral/vocal de MPB, num recorte histórico que se inicia nos anos 30 com Villa-Lobos, enfoca Os Cariocas, nos anos 50, e termina em Marcos Leite, na década de 90. Para tanto, estão sendo feitas análises de arranjos dos três períodos. Tem sido aplicado o método de análise textural utilizado pelos autores Ostrander e Wilson no livro *Contemporary Choral Arranging* (1986), adaptado por nós para esta pesquisa, como o intuito de destacar os procedimentos texturais adotados por cada um dos arranjadores. Temos utilizado, além da obra já citada, outros referenciais teóricos sobre arranjo, como: Ades (1966), Almada (2000), Guest (1996), Pereira (2006) e, sobre textura, Berry (1987), e Lucas (1995).

Neste artigo será exposto apenas o conteúdo da pesquisa relativo a Villa-Lobos. Inciaremos com um breve histórico sobre Villa-Lobos e o canto orfeônico, e em seguida será apresentada a análise do arranjo coral escrito pelo compositor para a toada *Luar do Sertão*. Para tornar mais claros os argumentos defendidos nessa análise, confrontaremos este arranjo com trechos extraídos de arranjos corais escritos pelos compositores Lorenzo Fernández e Viera Brandão. A escolha desses compositores se deu pelo simples fato de ambos terem sido contemporâneos de Villa-Lobos, e com ele trabalhado junto ao projeto nacional do canto orfeônico.

Discutiremos ao longo da análise o papel da textura na inauguração de uma nova estética no arranjo coral brasileiro. Terminada a análise, apresentaremos alguns quadros nos quais estarão resumidas as texturas de outros três arranjos corais do compositor, com o objetivo de evidenciar o estilo de Villa-Lobos como arranjador coral.

Villa-Lobos e o canto orfeônico

Segundo nos relata Alessandra Coutinho Lisboa em sua dissertação de mestrado, intitulada “*Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*” (2005), o canto orfeônico no Brasil não

se inicia com Villa-Lobos, como muitos acreditam. Segundo a autora, na década de 10, o regente paulista Fabiano Lozano cria no município de Piracicaba o que viria a ser o primeiro orfeão brasileiro.

O “Orfeão Piracicabano” conquistou na década seguinte a admiração do público e de pessoas ilustres como Mário de Andrade, que ao coro dedicou entusiasmado artigo de jornal. No início dos anos 30, o maestro Lozano apresenta à Diretoria Geral de Ensino do Estado de São Paulo o seu projeto de ensino de canto orfeônico a ser aplicado nas escolas do estado. Após a revolução de 1930, Getúlio Vargas ascende ao poder e apóia a implantação do canto orfeônico nas escolas de diversos estados, dentre eles São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco. A fusão da política Vargas com o projeto de nacionalização das elites intelectuais introduziu, em 1931, a obrigatoriedade do ensino de música para todos os níveis escolares. Sandra Mendes Sampaio de Souza, em sua dissertação de mestrado intitulada “*O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical*”, comenta este fato: “Extrapolando as funções estéticas e pedagógicas, a inclusão da música na reforma de ensino se tornou possível pelo reconhecimento por parte dos poderes oficiais de sua importância na formação de uma “consciência nacional” por meio da educação” (Souza, 2003: 14). A autora completa:

Em suma, a relação música nacionalista – Estado é bastante complexa, não sendo possível resumí-la a uma mera posição e/ou imposição da ideologia do Estado em relação à arte, sendo muito mais a combinação de diversos outros fatores sociológicos que tornaram possível a congruência de idéias entre arte – no caso a música – e política. (Souza, 2003: 15)

Com o advento da obrigatoriedade do ensino da música na rede escolar, surgem inúmeros projetos, propostas e modelos para este fim. Entre eles, o projeto pedagógico de Heitor Villa-Lobos. Nele, o compositor defendia a instituição de um programa de educação musical que agregasse todos os níveis escolares e abrangesse todo o território nacional. O compositor já havia tornado público, em um solenidade organizada pela Universidade do Rio de Janeiro, o seu projeto cultural e educacional. Em abril de 1931, Villa-Lobos é nomeado Diretor de Educação Musical do Distrito Federal. Estava fundada a instituição que iria ditar as regras e os procedimentos para a implantação do canto orfeônico em todo o país, a S.E.M.A.¹

O ensino do canto orfeônico permaneceu nas escolas até os anos 60, quando então foi substituído pela Educação Musical. Segundo Souza (2003), a LDBEN nº 5692, promulgada em 1971, extinguiu a disciplina do sistema educacional brasileiro. Em 2008, foi aprovado um projeto de lei que prevê o retorno da obrigatoriedade da educação musical em toda a rede escolar.

O arranjo coral de Luar do Sertão

Com a implantação do canto orfeônico a nível nacional, Villa-Lobos viu-se na responsabilidade de criar e organizar o material didático a ser utilizado no projeto. Daí surgiram os *Cadernos de Canto Orfeônico – primeiro e segundo volumes*, o *Guia Prático*, que segundo Souza (2003) teve seis volumes planejados, dos quais apenas o primeiro foi editado, e algumas partituras que foram publicadas de forma avulsa. Ao examinarmos esse material em busca de arranjos corais baseados na música popular urbana, foco principal dessa pesquisa, encontramos no caderno de *Canto Orfeônico – segundo volume*, três arranjos de canções de sucesso, todas lançadas no mercado fonográfico da época. São elas: *Santos Dumont*, de Eduardo das Neves; *Canção do Pescador Brasileiro*, de Bastos Tigre e Eduardo das Neves; e *Canção do Marinheiro*, de Benedito Xavier de Macedo e Antônio M. Espírito Santo. Esta última veio, mais tarde, a se tornar o Hino da Marinha, também conhecido como *Cisne Branco*, posto que ocupa até hoje. Além dos arranjos citados, encontramos no acervo do Museu Villa-Lobos um arranjo para coro misto a *capella* da toada *Luar do Sertão*, que não chegou a ser editado. Beatriz Campello Paes Leme, em sua dissertação de mestrado intitulada “Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos – Reflexões acerca da prática da transcrição”(2000), comenta que este é um dos primeiros arranjos corais de Música Popular Brasileira² de que se tem registro, e foi escrito por Villa-Lobos no início dos anos 30. Luar do Sertão, com música de João Pernambuco e letra de Catulo da Paixão Cearense, foi lançada em 1914, na interpretação de Almirante. Alcançou enorme sucesso na época e tornou-se, a partir de 1939, o prefixo musical da Rádio Nacional, sendo bastante conhecida até hoje. Segundo Severiano e Mello:

¹ Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal.

² O termo Música Popular Brasileira será usado aqui sempre para se referir à canção popular autoral, normalmente lançada no mercado fonográfico, tendo ou não um êxito comercial.

É um dos maiores sucessos de nossa música popular em todos os tempos. Fácil de cantar, está na memória de cada brasileiro, até dos que não se interessam por música. Como a maioria das canções que fazem apologia da vida campestre, encanta principalmente pela ingenuidade dos versos e simplicidade da melodia. (Severiano e Mello, 1997: 39)

Por essas razões, escolhemos este arranjo como objeto da nossa análise. Tivemos acesso, no Museu Villa-Lobos, a três versões dessa partitura, todas mimeografadas. Em uma delas encontramos a referência ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Nas demais, não foram encontradas referências quanto a procedência. As partituras são idênticas do ponto de vista da escrita, diferenciando-se apenas na diagramação. Escrito para cinco vozes, coro misto³, com as sopranos dividindo a mesma pauta com as meio-sopranos, este arranjo foi provavelmente composto para o orfeão dos professores, grupo que segundo Lisboa (2005), era formado por professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que cantava um repertório variado, composto de peças eruditas e arranjos.

Daremos agora início a análise do arranjo. Com relação à forma, Villa-lobos mantém a original da canção, acrescentando apenas uma introdução e uma codeta. A forma final apresenta-se no esquema demonstrado a seguir:

Introdução	Seção A	Seção B	Seção A	Codeta
c. 01 ao 08	c. 09 ao 12	c.13 ao 25	c.26 ao 31	C.32 ao 36

Figura 1: Tabela da forma

Lisboa (2005) afirma ser bastante recorrente nos arranjos corais escritos por Villa-Lobos para o canto orfeônico a forma A-B-A, precedida de pequenas introduções que, em muitos casos, utilizam onomatopéias como 'lá, lá', 'nan, nan' ou ainda, como no caso deste arranjo, 'tum, tum' e 'um'.

A introdução pode ser dividida em duas partes. A primeira compreende os quatro compassos iniciais, e se faz sobre a cadência I-V-I do tom de Dó Maior, tom principal do arranjo. Os naipes de contralto, tenor e barítono vocalizam acordes sustentados com a sílaba "tum". André Protásio Pereira, em sua dissertação de mestrado intitulada "*Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a capella*" (2006), comenta que essas são chamadas "prosódias neutras", pois são sílabas que não tem a função de sublinhar o texto da canção. O autor completa dizendo que, nesses casos, quando a intenção é de apenas sustentar a harmonia, a articulação deve se dar com vogais "a", "u" ou "o". Aqui o compositor utiliza as consoantes "t" para articular o ritmo e "m" para auxiliar na ressonância, causando um efeito sonoro muito próximo da *boca chiusa*.

The image shows a musical score for the first part of the introduction. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing four measures of rests. The second staff is a vocal line with a treble clef, 2/4 time signature, and lyrics 'Tum!' under each of the four measures. The third staff is another vocal line with a treble clef, 2/4 time signature, and lyrics 'Tum!' under each of the four measures. The bottom staff is a bass line with a bass clef, 2/4 time signature, and lyrics 'Tum!' under each of the four measures. The music is in a simple harmonic structure, likely I-V-I as mentioned in the text.

Figura 2: Primeira parte da introdução

A segunda parte da introdução tem início no c.05 e termina no c.08. Este trecho apresenta um pouco mais de movimentação rítmica das vozes de tenor e baixo, mantendo os acordes sustentados sobre a progressão VI-VII-V-I-V.

³ Soprano, mezzo-sopranos, contralto, tenor e barítono.



Figura 3: Segunda parte da introdução

Façamos agora uma breve comparação da textura apresentada nesta introdução com a que encontramos na introdução do arranjo para vozes femininas de Viera Brandão para a canção *Azulão*, música de Jayme Ovalle, com letra de Manuel Bandeira. Inicialmente, porém, se faz necessário precisar o conceito de textura. Segundo o *The Grove Concise Dictionary of Music* (1988), textura é o termo usado para se referir ao aspecto vertical de um estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas. Wallace Berry, em seu livro “*Structural Functions in Music*” (1987), complementa a definição encontrada no *Grove*. Segundo o autor: “Textura é concebida como aquele elemento da estrutura musical, determinado pela voz ou número de vozes e demais componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro e (quando há dois ou mais componentes), pelas inter-relações e interações entre eles.” (Berry, 1987: 191)

A definição apresentada por Berry irá nortear o conceito de textura utilizado ao longo desse trabalho. A textura apresentada pela introdução do arranjo de Viera Brandão é predominantemente polifônica, apresentando motivos rítmicos que se completam, soando como pergunta e resposta.

Marcos Vieira Lucas, em sua dissertação de mestrado intitulada “*Textura na Música do Século XX*” (1995), define a textura polifônica da seguinte maneira:

Entende-se por polifonia, o tipo de textura onde duas ou mais vozes se movem simultaneamente, com uma certa autonomia melódica. Foi certamente o segundo tipo de textura a emergir na música ocidental, embora não se saiba ao certo se sua origem se deve às experiências práticas do canto coletivo nas igrejas, ou ao universo da música secular fora delas. (Lucas, 1995: 38)

Pereira (2006) denomina a textura presente no arranjo de Viera Brandão de “polifonia rítmica”, e completa afirmando que esta caracteriza-se por melodias que se complementam, com funções diferentes para cada linha. Podemos notar a acentuada diferença textural apresentada por cada uma das introduções. Enquanto Villa-Lobos opta pela progressão de acordes sustentados, Viera Brandão prefere a polifonia, e faz uso de motivos rítmicos em contraponto.

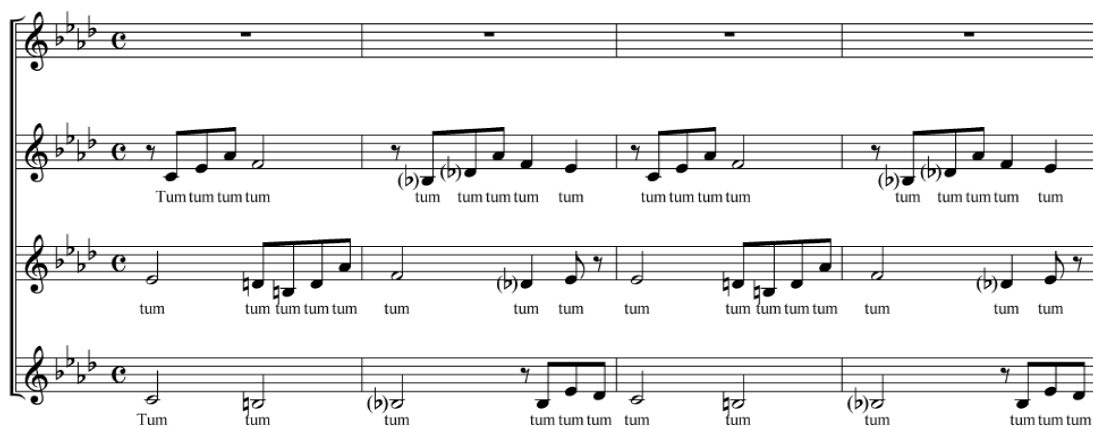


Figura 4: Introdução de *Azulão* arranjo de Viera Brandão

Voltemos ao arranjo de Villa-Lobos. Na seção A encontramos apenas uma frase, que tem início anacrústico no c. 09 e termina no c. 12. Este trecho é o famoso refrão da canção, no qual é exposta a textura homofônica que vai prevalecer por todo o arranjo. Lucas (1995) fornecerá o conceito de homofonia adotado por essa pesquisa. Segundo o autor:

O termo “homofonia”, denota a condição textural onde as diversas vozes ou partes mantêm entre si uma relação de extrema interdependência. Porém, sua conotação mais habitual é a de uma textura na qual uma voz principal se destaca (melodia) acompanhada por um grupo de dois ou mais sons (díades, tríades, etc) subordinados, e que mantêm entre si relativa interdependência. Este acompanhamento pode ou não interagir com a melodia principal, e, da mesma forma o grau de coesão entre seus componentes pode variar, sendo este fator certamente um traço característico na distinção de diferentes gêneros e estilos. (Lucas, 1995: 59)

Neste trecho do arranjo encontramos as vozes de soprano e meio-soprano cantando a melodia principal em um *solis*⁴ de sextas paralelas. Segundo Ian Guest (1996) no seu manual de arranjo, os termos *solis* ou bloco podem ser empregados quando duas ou mais vozes executam melodias diferentes em ritmo igual. Pereira (2006) comenta que *solis* em movimento paralelo trazem leveza e fluidez ao arranjo. Almada (2000) também aborda essa técnica no seu livro sobre arranjo. Segundo o autor:

A técnica de *Solis* (também conhecida por “escrita em bloco”) é, sem dúvida, a mais bem documentada de todo o estudo do arranjo. Apesar de, ao menos em tese, poder ser aplicada a naipes de quaisquer classes de instrumentos, é muito mais apropriada aos sopros. (...) O arranjo para vozes humanas também utiliza frequentemente o *Solis* como um excelente meio expressivo, como podemos constatar nos trabalhos de grupos como os americanos *The Swingle Singers L.A. Voices e The Manhattan Transfers*. (Almada, 2000: 133)

Acompanhando a melodia principal, encontramos as outras vozes sustentando acordes longos, por sobre a cadência I-V-I. A esta forma de acompanhamento Ostrander e Wilson (1986) denominam “*background vocal texture*”. Outros autores, como Almada (2000), Pereira (2006) e Guest (1996) chamam esta técnica de “cama harmônica”, “*background harmônico*”, ou ainda “cortina harmônica”. Pereira, na sua apostila de arranjo vocal, discorre sobre essa textura. Segundo o autor: “Se o interesse é acompanhar uma melodia, o mais importante é dar uma boa estrutura harmônica, sendo o mais discreto possível. (...) esta é a textura que talvez melhor represente o movimento oblíquo entre as vozes.” (Pereira, 2006: 25). Almada concorda com Pereira e completa: “Não é regra, mas de uma forma geral, trata-se quase sempre de um acompanhamento essencialmente harmônico, em notas longas, espaçamento aberto, próprio para andamentos medianos e lentos” (Almada, 2000: 289). Almada aborda vários tipos de *backgrounds*. Em seu livro, o autor define *background* da seguinte forma:

O termo *background* (em inglês, “segundo plano”) é muito empregado no jargão musical para designar, a grosso modo, tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o *Solista* (o foco principal, ou primeiro plano) e a base rítmica (que seria então o terceiro plano). Poderíamos também chamar de *acompanhamento*, embora este termo seja por demais abrangente, podendo designar, como sabemos, até o que fazem os próprios instrumentos de base. (Almada, 2000: 281)

O autor segue comentando o *background* harmônico:

O melhor *background* harmônico (que fique bem claro: em sua função primordial, que é acompanhar, num plano secundário, o que está no foco) é aquele em que seus acordes são encadeados da forma mais suave possível (isto é, com linhas movendo-se, de preferência, por graus conjuntos nas mudanças de harmonia. (Almada, 2000: 289)

Segundo o autor, além do *background* harmônico, existem ainda outros dois tipos de *backgrounds*, o melódico e o rítmico. Almada define o *background* melódico como aquele em que a melodia principal é acompanhada por uma outra, que lhe é subordinada nos aspectos intervalar, rítmico e motivico. Comentaremos o *background* rítmico mais adiante.

Podemos perceber, durante a análise desse trecho do arranjo, que Villa-Lobos teve o intuito de destacar a melodia principal gerando dois planos bem distintos, inclusive no que tange a importância de cada

⁴ O termo *solis* significa em italiano o plural de solo.

um deles, e por isso acreditamos que o conceito de melodia com *background* seja o mais indicado para definir essa textura. O fluxo do acompanhamento é interrompido apenas no compasso 12, onde a melodia principal finaliza a frase e as vozes masculinas fazem um contracanto em *solí*, utilizando um padrão rítmico já exposto na introdução. Segundo Pereira (2006), contracantos apenas preenchendo espaços da melodia e a mesma harmonizada em bloco são elementos texturais que demonstram uma valorização da melodia principal e uma busca da simplicidade na condução das vozes.

The image shows a musical score for the chorus of 'Luar do Sertão'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Não há ó gen - te.o não lu - ar como es - te do ser - tão. Não'. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional instrumental parts, possibly for guitar or bass.

Figura 5: Refrão de Luar do Sertão

Observemos agora uma frase do arranjo escrito para coro misto por Lorenzo Fernandez para a modinha *Casinha Pequeninã*. Está presente aqui, como também foi visto em Viera Brandão, o predomínio da textura polifônica, textura esta reforçada pela presença do texto escrito para todas as vozes. Segundo Pereira (2006), esta textura polifônica, somada a presença da letra da canção em todos os naipes, podem gerar problemas no entendimento da melodia principal. Almada (2000), discorrendo no seu livro sobre a textura polifônica na música popular, considera: “na música popular são raras as texturas polifônicas *reais*. Ela (a música popular) é essencialmente homofônica.” Almada (2000: 327).

The image shows a musical score for 'Casinha Pequeninã'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Tu não te lem - bras das juras e per ju - ras que fi - zeste com fer - vôr'. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional instrumental parts, possibly for guitar or bass.

Figura 6: Casinha Pequeninã, arranjo de Lorenzo Fernandez

Apesar de a melodia principal estar no soprano, este arranjo de Lorenzo Fernandez não apresenta uma textura que gere planos e destaque a melodia principal em relação as outras linhas melódicas, como acontece claramente no arranjo de Villa-Lobos. A escrita sugere que todas as vozes tem o mesmo grau de importância, como é típico em texturas polifônicas tradicionais.

A seção B do arranjo de *Luar do Sertão* pode ser dividida em quatro frases. A primeira frase tem início na anacruse do compasso 13 e termina no c. 17. Neste trecho o *solí* dos sopranos com as meio-sopranos se mantém paralelo, mas agora alternando terças e sextas. O naipe de tenores apresenta um pouco mais de movimentação rítmica, articulando semínimas, ao invés de mínimas. A progressão harmônica desta

frase é: VI-VII-V-I. Segundo Guest (1996), no *solí* a duas vozes, a alternância entre terças e sextas resolve o problema das notas indesejáveis na harmonia e diminui a monotonia da mesmice dos intervalos.

The image shows a musical score for the first phrase of section B. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "O que sa - da - de do luar da mi - nha terra, lá na serra prate - an - di fo lhas secas pelo chão". The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts, showing a complex harmonic texture with many chords and moving lines.

Figura 7: Primeira frase de B

A segunda frase da seção B começa na anacruse do c. 18 e termina no c. 21. Nesta frase o *solí* passa a ser feito pelos sopranos juntamente com os contraltos, ainda alternando sextas e terças, sempre em movimento paralelo. As meio-sopranos se unem às vozes masculinas para compor o *background* harmônico com notas longas. A harmonia deste trecho é uma cadência I-V-I. Sobre o *solí* na música popular, Almada (2000) considera que:

a total transformação naquilo que hoje conhecemos por *solí* só aconteceria mesmo nas orquestras de jazz norte-americanas, nas quais a escrita coral para sopros – já consagrada na música do Romantismo (século XIX) e ensinada nas classes de composição – foi adaptada, desta vez ao ritmo sincopado, à harmonia e à melodia peculiares do estilo. Foi a partir daí que surgiu a, digamos assim, “regulamentação” desta técnica (...) (Almada, 2000: 133)

A textura gerada por Villa-Lobos, com uso do *solí* na melodia principal, e esta sendo acompanhada por um *background* harmônico, indicam a preocupação do compositor em aproximar o arranjo coral da estética característica da música popular.

The image shows a musical score for the second phrase of section B. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "Es - te lu - ar cá da ci - da - de, tão es - cu - ro, não tem a - que - la sau - da - de do lu - ar la do ser - tão." The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts, showing a complex harmonic texture with many chords and moving lines. The lyrics "Tum!" are written below the third and fourth staves.

Figura 8: Segunda frase de B

Vejamos agora um trecho da introdução do arranjo coral escrito por Viera Brandão para a marchinha carnavalesca *Cidade Maravilhosa*, de autoria de André Filho. Podemos observar uma textura

polifônica, baseada no contraponto imitativo. Nesse caso, as vozes movimentam-se com independência, sendo ligadas pelo princípio condutor da imitação. Esta é uma textura distante da música popular, e próxima da polifonia coral sacra.

La la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la la la la la la la la la la la

Figura 9: *Cidade Maravilhosa*, arranjo de Viera Brandão

A terceira frase da seção B do arranjo de Villa-Lobos começa na anacruse do c. 22 e finaliza no c. 25. Esta frase apresenta o único contraste do arranjo, apesar de não interferir na textura predominante. Neste trecho, acontece a inversão dos papéis atribuídos a cada naipe. O naipe de soprano, que até aqui ficou responsável por cantar a melodia principal, deixa de fazê-lo, passando o naipe de tenor a assumir este papel. As vozes masculinas passam a fazer o bloco que antes vinha sendo feito pelos naipes de soprano e contralto, mantendo sempre o paralelismo de sextas e terças. As vozes femininas, por sua vez, passam a cumprir a função de acompanhamento, antes desempenhada pelas vozes de tenor e baixo. Esta frase se estrutura sobre uma cadência I-V-I.

Segundo Almada (2000), nem sempre o *background* harmônico precisa estar abaixo do solista pois, dependendo da tessitura deste último, o acompanhamento pode envolvê-lo ou mesmo posicionar-se numa região mais aguda, como acontece neste arranjo.

Tum! Tum!
Si.a lu - a nasce por de trás da ver de ma-ta mais pa.re.ce um sol de prata, pra tean do a sol li - dão.
Si.a lu - a nasce por de trás da ver de ma-ta mais pa.re.ce um sol de prata, pra tean do a so-li - dão.

Figura 10: Terceira frase de B

A quarta frase da seção B é exatamente igual a terceira, apresentando mudanças apenas quanto a letra da canção. Após esta frase acontece a repetição da seção A (refrão) sem alterações, e ao término desta encontramos a codeta, que tem início no c. 32 e termina no c. 36. Do ponto de vista da textura, essa codeta se assemelha a introdução do arranjo, com os seus acordes sustentados, todavia, ao contrário da seção inicial, a codeta possui a presença dos naipes de sopranos e meio-soprano sustentando notas pedais, enquanto as outras vozes articulam os acordes de I e VI graus, vocalizando a sílaba “tum” até o último acorde, onde soa a sílaba “um”.

The image shows a musical score for a piece titled 'Codeta'. It consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is a bass line. Each vocal line starts with the word 'Tum!' and ends with 'Um!'. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is indicated at the end of each vocal line. The score is written in a style typical of 20th-century Brazilian music, with a focus on rhythmic patterns and homophonic textures.

Figura 11: Codeta

Além da importância histórica deste arranjo, podemos notar durante a análise que esta peça inaugura uma nova estética no arranjo coral, apresentando uma textura predominantemente homofônica, bastante simples e transparente, caracterizada pelo *solí* paralelo de terças e sextas, que valoriza e destaca a melodia principal, sobre um acompanhamento de acordes sustentados (*background*). Marcos Leite, ao comentar o pioneirismo de Villa-Lobos, diz o seguinte:

Do Villa-Lobos para cá tem uma historinha no canto coral brasileiro. Acho que ele é o cara mais importante, no sentido de utilizar a música folclórica numa estrutura de música européia. Pegar uma técnica de escrita de coro européia (S, C, T e B) e escrever ponto de macumba, escrever ciranda, maracatu, estas coisas. Ele foi o primeiro cara que fez isso. Se não o primeiro, foi o primeiro a ser reconhecido a nível nacional e tal... Acho que ele foi fundamental, genial (Leite, apud Afonso, 2004: 213).

Faremos agora uma breve exposição das texturas encontradas nos outros três arranjos corais citados no início deste trabalho, arranjos estes escritos por Villa-Lobos para canções populares urbanas. São eles: *Santos Dumont*, *Canção do Marinheiro* e *Canção do Pescador Brasileiro*. Serão ignoradas as repetições integrais de seções que resultarem do uso de *ritornelo* e *D.C.*

Santos Dumont

Seções	Introdução	Seção A	Seção B
Compassos	01 ao 16	17 ao 24	25 ao 39
Texturas	<i>Solí</i> a duas vozes	<i>Solí</i> a duas e três vozes	<i>Solí</i> a três vozes

Figura 12: Tabela da textura

Abriremos aqui um breve adendo nas análises para comentar uma textura que encontramos nos próximos arranjos e que, apesar de citada, ainda não tinha sido discutida, o *background* rítmico.

Almada (2000) considera: “É aquele usado quando se deseja dar à melodia principal um acompanhamento mais movimentado, percussivo, quase sempre enfatizando ritmicamente o estilo musical e o caráter da passagem” (Almada, 2000: 291). Pereira (2006) aborda esta técnica de forma aprofundada na sua apostila de arranjo vocal, na qual denomina essa textura de “Estruturas Rítmicas”. Segundo o autor:

Muitos grupos vocais americanos trabalham como “vocal band”, imitando instrumentos e quase que transcrevendo os arranjos instrumentais para o vocal. Em determinadas músicas, esse tipo de textura, um solo acompanhado por “instrumentos”, mantém a leveza e o swingue e faz com que a música vocal fique mais próxima da música popular original. É claro que alguns arranjadores brasileiros, aproveitando da riqueza rítmica da nossa MPB, já escreveram vários arranjos com esta textura e hoje temos bom repertório de sambas, maxixes, frevos, afoxés etc. (Pereira, SD: 24)

Cancão do Marinheiro

Seções	Introdução	Seção A	Intermezzo	Seção B
Compassos	01 ao 19	20 ao 52	53 ao 56	57 ao 88
Texturas	Uníssonos, <i>Soli</i> a duas vozes	<i>Soli</i> a duas vozes	<i>background</i> rímico	Melodia com <i>background</i> rímico

Figura 13: Tabela da textura

Qual lin - da gar - ça que ahivai cor-tan - do os a - res...

Plá! Plá! Plá! Plá! (simile)

Ôn! Ôn! Ôn! Ôn! (simile)

Figura 14: Background rímico encontrado na Cancão do Marinheiro

Cancão do Pescador Brasileiro

Seções	Seção A	Intermezzo	Seção B
Compassos	01 ao 12	13 ao 20	21 ao 28
Texturas	<i>Soli</i> a três vozes	Uníssonos	Melodia com <i>background</i> rímico

Figura 15: Tabela da textura

E se a Pá - tria, um dí-a De ti pre - ci - sar

Tra! la!

La! la! la! la! la! la! la! la! la! la!

Figura 16: Background rímico encontrado na Cancão do Pescador Brasileiro

Podemos concluir que a textura predominantemente homofônica apresentada por Villa-Lobos em todos os arranjos aqui analisados, inaugura uma nova estética no arranjo coral brasileiro, influenciando assim o que viria a seguir e contribuindo para a consolidação do modelo de arranjo coral de MPB que conhecemos hoje.

Referências Bibliográficas

- Ades, Hawley (1966). *Choral Arranging*. Delaware Water Gap: Shawnee Press.
- Alfonzo, Neila Ruiz (2004). *Prática coral como plano de composição em Marcos Leite e em dois coros infantis*. Rio de Janeiro: UNIRIO. (dissertação de mestrado).
- Almada, Carlos (2000). *Arranjo*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Berry, Wallace (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications Inc.
- Leme, Beatriz Campello Paes (2000). *Guerra-Peixe e as 14 canções do Guia Prático de Villa-Lobos – Reflexões acerca da prática da transcrição*. Rio de Janeiro: UNIRIO. (dissertação de mestrado).
- Lisboa, Alessandra Coutinho (2005). *Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. São Paulo: UNESP. (dissertação de mestrado).
- Lucas, Viera Marcos (1995). *Textura na música do século XX*. Rio de Janeiro: UNIRIO. (dissertação de mestrado).
- Ostrander, Arthur e Wilson, Dana (1986). *Contemporary choral arranging*. New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Guest, Ian (1996). *Arranjo*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar. (volumes 1, e 2).
- Pereira, André Protásio (2006a). *Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a capella*. Rio de Janeiro: UNIRIO. (dissertação de mestrado).
- _____ (2006b). *Apostila de arranjo vocal*. Rio de Janeiro, UNIRIO. (curso de extensão).
- Sadie, Stanley (1988). *The Grove Concise Dictionary of Music*. Londres: Macmillan Press Ltd.
- Severiano, Jairo e Mello, Zuza Homem de (1997). *A Canção no Tempo*. São Paulo: Ed. 34. (volume 1. 1901-1957).
- Souza, Sandra Mendes Sampaio de (2003). *O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical*. São Paulo: UNESP. (dissertação de mestrado).
- Villa-Lobos, Heitor (1951). *Canto orfeônico*. São Paulo: Irmãos Vitale editores. (segundo volume).