

O NÚCLEO DE CULTURA POPULAR “CÉU NA TERRA” E SUA RELAÇÃO COM  
GÊNEROS E REPERTÓRIOS MUSICAIS TRADICIONAIS.

PAULO JOSÉ AFONSO CALDAS

Monografia submetida ao Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música, sob a orientação da Professora Dra. Elizabeth Travassos.

Rio de Janeiro  
2008

AFONSO, Paulo. *O Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra e sua relação com gêneros e repertórios musicais tradicionais*. 2008. Monografia (Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO.

## RESUMO

A monografia aborda um caso de apropriação de estilos de música tradicional por um grupo artístico do Rio de Janeiro - o Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra. O grupo é formado por artistas e pesquisadores e recria festejos tradicionais, além de atuar na noite do Rio de Janeiro, tanto com repertório próprio quanto de compositores renomados de samba, choro, marchinha de carnaval. Discuto inicialmente a recriação de músicas tradicionais no âmbito da chamada world music, um fenômeno típico da globalização. Focalizo a forma como são representadas músicas de outros povos ou segmentos sociais pelos músicos profissionais e a relação que estes (e demais atores do mercado fonográfico e do entretenimento) estabelecem com as fontes sonoras utilizadas. Analiso, mais especificamente, exemplos musicais extraídos de três frentes de atuação do grupo objeto da pesquisa: a cantoria de reis, o pastoril e as marchinhas de carnaval. Nas duas primeiras, analiso comparativamente as fontes consultadas pelo grupo e as versões que elaboram. Na terceira, analiso uma marchinha de carnaval composta e interpretada pelo grupo. A pesquisa de campo junto ao grupo as entrevistas e a observação participante geraram o material analisado na monografia.

Palavras chave: Música tradicional – Céu na Terra

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a UNIRIO e ao CNPq o apoio recebido na forma de bolsa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq).

Agradeço a Daniel Fernandes, Bianca Leão, Jean Philippe de Beyssac, Rita Gama, Luzia de Mendonça, Péricles Monteiro, Vânia Santa Roza, Wagner Chaves, Joana Lyra, Norma Nogueira, Andréa Falcão e Rafael Velloso e todos os demais participantes do Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra pelo carinho com o qual me receberam e me auxiliaram no levantamento de dados para a realização da presente pesquisa.

Agradeço a minha orientadora Professora Doutora Elizabeth Travassos pela oportunidade de participar dessa pesquisa sob sua especialíssima, paciente e generosa orientação.

E finalmente, e primordialmente, agradeço a toda a minha família pelo apoio incansável e zeloso de sempre.

## SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	1
INTRODUÇÃO.....	2
Objetivo	
METODOLOGIA.....	4
O NÚCLEO DE CULTURA POPULAR CÉU NA TERRA.....	6
CASOS DA <i>WORLD MUSIC</i> E CASOS DE APROPRIAÇÃO NO BRASIL.....	9
ANÁLISE DOS EXEMPLOS MUSICAIS.....	16
Estratégia	
1º passo	
2º passo	
Cantoria de reis	
Análise de duas cantigas da cantoria de reis	
Canto da entrada da bandeira do folião	
Versão da fonte	
Versão do Céu na Terra	
Folia do Geraldo	
Pastoril	
Análise de uma cantiga do pastoril	
Vinde, moços e velhos	
Versão da fonte	
Versão do Céu na Terra	
Análise de dois exemplos das marchinhas compostas por Daniel Fernandes contidas no CD “Bonde Folia”	
Bonde Folia	
Me dá meu boné (Marcha do Pitboy)	
CONCLUSÕES.....	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	59
ANEXOS.....	60

## **LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS**

- Exemplo musical 1. Arranjo vocal, fonte – pág 19-20.
- Exemplo musical 2. Arranjo vocal, C.T. – pág 22.
- Exemplo musical 3. Cavaquinhos da introdução, fonte – pág 27.
- Exemplo musical 4. Caixa, fonte – pág 27.
- Exemplo musical 5. Triângulo e platinelas, fonte – pág 27.
- Exemplo musical 6. Cavaquinhos base, fonte – pág 28.
- Exemplo musical 7. Melodia e arranjo vocal, fonte – pág 29.
- Exemplo musical 8. Arranjo vocal, C.T – pág 32.
- Exemplo musical 9. Caixa, C.T. – pág 32.
- Exemplo musical 10. Afoxé, C.T. – pág 32.
- Exemplo Musical 11. Pandeiro, C.T. – pág 32.
- Exemplo musical 12. Arranjo vocal, fonte – pág 37.
- Exemplo musical 13. Arranjo vocal, C.T. – pág 39.
- Exemplo musical 14. Pandeirolas, C.T. – pág 40.
- Exemplo musical 15. Arranjo vocal, Bonde Folia – pág 47.
- Exemplo musical 16. Colcheia pontuada e semicolcheia, Bonde Folia – pág 48.
- Exemplo musical 17. Quiálteras, Bonde Folia – pág 48.
- Exemplo musical 18. Melodia marchada, Bonde Folia – pág 48.
- Exemplo musical 19. Pandeiro, Me dá meu boné – pág 51.
- Exemplo musical 20. Arranjo vocal, Me dá meu boné – pág 53-54.
- Exemplo musical 21. Lobo Mal – pág 55.
- Exemplo musical 22. Maria sapatão – pág 56.
- Exemplo musical 23. Sétima menor – pág 56.

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi realizada como projeto de iniciação científica intitulado *As apropriações de estilos tradicionais por grupos musicais urbanos no Brasil* (agosto de 2006 a junho de 2008)<sup>1</sup>. A pesquisa focalizou a atuação do Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra, particularmente suas realizações inspiradas na música de tradição oral e nos festejos tradicionais. Analisei o processo de elaboração das versões das cantigas de tradição oral utilizadas pelo grupo e as composições próprias (marchinhas de carnaval) de integrantes do grupo.

O Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra é formado por profissionais de diversas áreas artísticas, além de pesquisadores, todos com formação universitária, alguns deles em nível de pós-graduação. Seu interesse pela cultura popular tradicional foi o motor da criação do grupo, em 1998.

A apropriação de música tradicional não é fenômeno inédito. Principalmente no caso do Brasil, o recurso à música popular de tradição oral foi muito utilizado, vinculando-se, aliás, a uma tradição ideológica e estética de valorização das formas populares, que remonta ao romantismo. Esta valorização das tradições musicais populares tornou-se novamente visível nos anos 1990 e, conseqüentemente, desencadeou a formação de um mercado da tradição popular, constituído de uma ampla rede de mediadores dessas tradições junto ao público urbano. Concomitante a essa valorização ocorre o advento da chamada *world music* que, principalmente, na Europa e América do Norte, proliferou num mercado ávido pelas sonoridades exóticas de tradições e culturas distantes. O rótulo *world music* não pegou no Brasil e isso pode ter relação com as peculiaridades dos casos brasileiros de apropriação de música tradicional, como poderemos ver adiante.

A interpretação da cultura popular pelo Céu na Terra tem peculiaridades que são próprias da condição sócio-econômica e cultural dos integrantes (em se tratando de um grupo de ex-universitários de classe média da zona sul do Rio), próprias de seu tempo e próprias da relação que o povo brasileiro, em geral, tem com as tradições de seu país. Analiso aspectos da atuação do Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra comparando versões do grupo para canções da “cantoria de reis” e do “pastoril” com as versões que constituíram as fontes consultadas pelo grupo. Meu objetivo foi evidenciar as peculiaridades de sua relação com as fontes tradicionais. Analiso também as marchinhas de

---

<sup>1</sup> Agradeço a UNIRIO e ao CNPq o apoio recebido na forma de bolsa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq). O projeto que desenvolvi integrava-se a pesquisa intitulada *O moderno gosto das raízes: uma abordagem etnomusicológica da mediação cultural*, coordenada pela Professora Elizabeth Travassos.

carnaval compostas por um dos integrantes do grupo, com o intuito de averiguar como abordam o gênero em sua composição.

## **OBJETIVO**

O objetivo desta pesquisa foi contribuir para o conhecimento sobre as apropriações da tradição musical popular por grupos urbanos no Brasil. Descrevendo as apropriações realizadas atualmente por um grupo artístico carioca, o Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra, salientei as peculiaridades deste caso em relação a outros, dentro e fora do Brasil. Observei as modificações que o grupo introduz nas canções da tradição popular ao elaborar suas próprias versões.

## METODOLOGIA

Para alcançar o objetivo proposto, selecionei uma bibliografia que trata de *world music* (em nível internacional) e hibridismos musicais (no Brasil).

No caso da pesquisa empírica, estabeleci um contato muito produtivo com os membros do Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra, com quem mantive diálogo sobre o próprio tema da pesquisa e de quem recebi colaboração irrestrita no levantamento de dados sobre sua proposta e suas realizações<sup>2</sup>.

Realizei uma entrevista formal gravada com Daniel Fernandes e Luzia de Mendonça, ambos integrantes do grupo, no dia 10 de novembro de 2006. Obtive uma cópia de um videoclipe com o grupo executando uma de suas composições (o ijexá *Açucena*, de Luzia de Mendonça). Adquiri o CD *Bonde Folia* onde estão as marchinhas compostas pelo grupo. Obtive também de Daniel Fernandes (membro do Núcleo) um CD com as gravações das fontes de boa parte do repertório utilizado em suas cantorias de reis, o que me facilitou muito o trabalho. Assisti a apresentações do grupo e realizei diversos registros em vídeo digital das atuações as quais me propus analisar. A produção de documentos em vídeo digital cobriu os seguintes eventos:

Cantoria de reis - durante todo o dia 20 de janeiro de 2007, na residência de Luzia de Mendonça na Urca, na residência dos pais de Daniel Fernandes em Copacabana, em diversas residências no Morro do Pavãozinho, e no Largo das Neves em Santa Teresa, juntamente com o grupo Três Marias.

Ensaio do pastoril – Domingo, dia 25 de novembro 2007, das 10:00 às 14:00, na sede do grupo, Rua do Oriente, 414, Santa Teresa.

Ensaio do pastoril – Domingo, dia nove de dezembro 2007, das 12:00 às 16:00, na Pharmácia Cultural Baixo Santa do Alto Glória, Herenegildo de Barros, 73, Glória.

Apresentação do pastoril – Sexta-feira, dia 14 de dezembro 2007, às 20:00, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, Rua José Higino, 115, Tijuca.

Lançamento do CD “Bonde Folia” – Terça-feira, dia 18 de dezembro 2007, às 23:00, no Circo Voador, Rua dos Arcos, 1, Lapa.

Apresentação do pastoril – Quinta-feira, dia 20 de dezembro 2007, às 17:00, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rua Primeiro de Março, 66, Centro.

---

<sup>2</sup> Agradeço a colaboração de Daniel Fernandes, Bianca Leão, Jean Philippe de Beyssac, Rita Gama, Luzia de Mendonça, Péricles Monteiro, Vânia Santa Roza, Wagner Chaves, Joana Lyra, Norma Nogueira, Andréa Falcão e Rafael Velloso.

Apresentação do pastoril – Segunda-feira, dia 24 de dezembro 2007, às 11:00, no Largo do Machado.

Quanto às análises musicais feitas na pesquisa, dividiram-se entre as que abordam a interpretação de cantigas de reis e de pastoril, e as que abordam a produção autoral do grupo no gênero marchinha de carnaval.

A primeira modalidade de análise implica comparar exemplos de versões do grupo com exemplos de versões que constam das fontes utilizadas na apropriação das canções. Para isso, recorri ao acervo do Museu do Folclore, assim como acervos pessoais, como o de minha orientadora Elizabeth Travassos, e o CD fornecido por Daniel Fernandes.

A segunda modalidade pretende verificar como o grupo se utiliza do gênero marchinha de carnaval para compor, necessitando de variados exemplos de marchinhas para análise dos aspectos do estilo em suas diferentes épocas e no trabalho autoral do grupo. Recorri ao acervo do Instituto Moreira Salles através da Internet e do acervo de minha orientadora. Não se trata de fazer um estudo deste gênero de canções carnavalescas, o que não seria possível no curto tempo de desenvolvimento da monografia, mas de apenas identificar alguns traços musicais característicos para verificar se o grupo Céu na Terra os emprega em suas composições.

## O NÚCLEO DE CULTURA POPULAR CÉU NA TERRA

O “Pé no Chão, Céu na Terra” , como se auto-denominava o grupo inicialmente, formou-se em 1998, da junção de amigos artistas com a intenção de fazer trabalhos voluntários em orfanatos, creches, favelas, com um teatro de bonecos. Posteriormente, ainda em 1998, o grupo começou a fazer *O auto do boi estrela* que foi elaborado a partir de diversos textos sobre diversos tipos de boi (folguedos populares tendo como personagem central um boi).

Hoje em dia o Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra atua em diversas frentes:

- Com a Orquestra Popular Céu na Terra - que se apresenta em casas noturnas do Rio com um repertório voltado para tradições mais urbanas como o samba e as marchinhas de carnaval, dentre outros gêneros. É a frente mais profissionalizada do trabalho do grupo e é onde se manifesta mais fortemente o lado autoral do grupo, inserido no mercado fonográfico com o CD *Bonde Folia* (Dubas Música / Universal – 2007/2008). No dia 28 de maio de 2008 o Grupo conquistou, com o Cd *Bonde Folia*, o prêmio da 6ª edição do Prêmio Tim de Música como o melhor grupo na categoria “Popular”. O festival premiou grandes nomes do *main stream* do mercado fonográfico brasileiro, como os compositores Martinho da Vila e Paulinho da Viola, a cantora Fafá de Belém e a dupla Sandy e Júnior.
- Com o Bloco de Carnaval Céu na Terra – que chega a agregar cerca de 40 pessoas tocando, o Bloco é bastante famoso no carnaval do Rio juntando centenas de pessoas para brincar o carnaval. Sendo o repertório e a instrumentação uma parte do trabalho da Orquestra, o bloco reúne todos os integrantes da Orquestra e, na ocasião da gravação e lançamento do CD *Bonde Folia*, contou com a participação de diversos participantes do Bloco. O Bloco é um exemplo de frente de atuação não profissionalizada. Como não profissionalizada, entendo por não remunerada, desvinculada do mercado.
- Com a cantoria de reis – versão própria do grupo para a folia de reis que, até onde foi observada, consiste numa comitiva dos integrantes que cantam um

repertório de cantigas de folia de reis e da festa do Divino Espírito Santo, além de algumas composições próprias, em residências dos próprios integrantes e eventualmente em alguma comunidade ou localidade onde se encontrem laços com a tradição da folia de reis (encontros de folias, por exemplo). A cantoria é mais um exemplo de uma frente de atuação não profissionalizada.

- Com o Pastoril – que mistura aspectos do pastoril de Recife e de pastorinhas da região Sudeste, além de referências pessoais que não dizem respeito a nenhuma das duas tradições. É montado como um espetáculo tanto para teatro como para a rua. É uma frente de atuação profissionalizada e que concomitantemente guarda uma função festiva para os integrantes.
- Com o cortejo da Paixão – Realizado no dia seis de abril, no bairro de Santa Teresa, composto, em sua maioria, pelos integrantes da comitiva da cantoria de reis, consistiu numa encenação itinerante, com música, da Paixão de Cristo. O evento foi patrocinado pela Prefeitura e contou com obras de artistas plásticos, não integrantes do grupo, que serviam de cenário em diferentes pontos do caminho onde realizavam as cenas. O cortejo foi filmado pela Prefeitura, mas a gravação nunca chegou às mãos do grupo.

O Núcleo também possui um boi, mas este não foi documentado nem investigado nesta pesquisa.

O Núcleo consiste em nove pessoas que sustentam a sede e cuidam dos recursos do grupo. Para cada atividade, outros participantes se juntam ao Núcleo naquelas ocasiões específicas. Por exemplo, no pastoril, participam dezessete pessoas. Oito além do núcleo. O bloco de carnaval chega a agrupar quarenta pessoas tocando, segundo Daniel Fernandes. E que só se juntam para fazer o bloco. No próprio Núcleo, nem todos participam de todas as atividades (i.e. integrantes que participam do pastoril, mas não da orquestra). O Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra conta, também, com integrantes que atuam esporadicamente nos folguedos que o grupo faz para si mesmo. Por exemplo, eu mesmo participei de uma cantoria de reis. Nessa ocasião, o grupo teve também a colaboração de Pierre, um oboísta que, como pude observar pelo diálogo que tinha com os companheiros,

há muito tempo não participava das atividades. Nesse sentido, o “Céu na Terra” assemelha-se a um grupo de foliões<sup>3</sup> que se junta para tocar nas festas tradicionais.

O grupo não se propõe a reproduzir as tradições, não tem uma profunda preocupação com o “autêntico” ou com a utilização de suas pesquisas para alcançarem alto grau de fidelidade às fontes. Antes, tomam as tradições que pesquisam e vivenciam como influência e alimento de sua própria produção e expressão artística, tendo em seu repertório não só músicas da tradição urbana e rural, mas também composições próprias seguindo essas estéticas. Utilizam instrumentação tradicional ou similar à tradicional. Não usam instrumentação elétrica ou eletrônica, com exceção de sistemas de P.A. (*public adressment*) eventualmente empregados para a amplificação da voz e dos instrumentos.

Mesmo em se tratando de um grupo inserido no mercado fonográfico, com cd sendo distribuído por um selo (há pouco mais de seis meses), com os shows e bailes noturnos e escassas vendas de outros trabalhos, o Céu na Terra passa bastante dificuldade financeira. Às vezes, não consegue arcar com as despesas do próprio grupo. O grupo já teve uma sede, alugada por três anos (na Rua do Oriente, 414, em Santa Teresa), onde armazenava todo o seu material, realizava ensaios, e, pouco freqüentemente, oferecia oficinas. Os recursos não foram suficientes para que pudesse manter a sede, que foi entregue no fim do ano passado (2007). Passaram então a ensaiar e armazenar seus materiais em lugares cedidos por amigos. Assim sendo, os integrantes não podem contar somente com o retorno financeiro do grupo.

Um aspecto muito interessante do grupo é a valorização do ideal da festa e da cerimônia, inspirados em festejos e certas cerimônias tradicionais. Independentemente da venda da apresentação de algum dos festejos “tradicionais” que o grupo recria, este último os realiza, da mesma forma, pois a prática destina-se à confraternização e à própria devoção dos participantes, esta última não vinculada à igreja católica. Assim sendo, os festejos fazem parte do calendário pessoal dos participantes, que segue o calendário tradicional.

---

<sup>3</sup> Foliões são os integrantes de folias-de-reis e outros agrupamentos de devotos que realizam os rituais do catolicismo tradicional brasileiro.

## CASOS DA *WORLD MUSIC* E CASOS DE APROPRIAÇÃO NO BRASIL

Steven Feld, no ensaio intitulado “Uma doce canção de ninar para a world music” (Feld, 2005), conta a história do rótulo *world music* e discute as relações do mundo acadêmico e do mercado fonográfico com músicas tradicionais e seus músicos. Relações entre valores materiais, estéticos, políticos e artísticos distintos são discutidas pelo autor, com foco em dois casos específicos da utilização de uma canção das Ilhas Salomão, ‘Rorogwela’. Feld compara as opiniões e posições sobre o tema no mundo acadêmico, sintetizando-as em dois grupos: o das narrativas ‘celebratórias’ (que partem da idéia de que todas as transformações são positivas) e o das narrativas ‘ansiosas’ (que ressaltam os problemas inerentes à *world music*). Feld revela um cenário esperançoso, apesar dos pesares, por parte de ambos os lados.

Este ensaio foi muito importante para minha análise por constituir uma base para começar a entender o cenário dessa tendência que é o objeto de nossa pesquisa. Por mais que o rótulo *world music* não tenha proliferado aqui no Brasil, seguimos um caminho semelhante para com as diversas tradições de nosso país, produzindo similares produtos, problemas e pontos de vista.

As análises que tenho consultado também apontam algumas peculiaridades no caso brasileiro. Numa monografia sobre a apropriação da tradição do jongo por um grupo de música pop, o “Caixa Preta”, Thiago Ferreira de Aquino (2004) discute o modo como se deu a relação do grupo com a tradição e especialmente com Mestre Darcy. Por ser um jogador ligado à tradição e simultaneamente um músico profissional atuando no mercado, Darcy estava numa posição propícia a fazer a mediação entre os dois mundos – o da tradição e o do mercado. Por um lado, representa o desejo de ver a tradição se manter viva, por outro o desejo de expandir suas fronteiras ao mesmo tempo com compromisso e respeito, fazendo dessa tradição um gênero musical nacional.

Esta monografia e outras leituras sobre o jongo e Mestre Darcy, como a comunicação “Duas lideranças jogueiras” (Moura, Higa e Aquino, 2004), ajudaram a situar-me inicialmente na discussão sobre apropriações e hibridismos aqui no Brasil, bem como a fazer a ponte e paralelos com o texto sobre *world music*.

No artigo “Um espaço para respiração: a cultura popular e os modernos cidadãos”, Marcus Vinícius Carvalho Garcia (2004) faz reflexões sobre a aceitação de práticas tradicionais (festas, folguedos, cerimônias) pelos habitantes dos grandes centros urbanos.

Pude tomar conhecimento não só de um caso muito semelhante ao do “Céu na Terra”, analisado por Garcia, como também de “uma tendência que vem ocorrendo nos centros urbanos ditos modernos”: a de grupos *citadinos* buscarem um certo mimetismo “com conteúdos e contextos mais ‘originais’ ou ‘autênticos’” nos quais seriam realizadas as festividades e cerimônias. (Garcia, 2004: p.117 - 127).

O grupo “Céu na Terra” é um exemplo da peculiaridade dos tipos de apropriação de estilos tradicionais que ocorrem no Brasil. A comparação com casos tais como os apresentados por Feld, em seu ensaio sobre a *world music*, revela uma grande diferença no que tange às mediações, relações de contato entre os músicos profissionais e os “populares”, conhecimento e respeito à tradição. Nos casos relatados por Feld, os músicos profissionais ignoram a procedência correta e a autoria dos materiais musicais que utilizam, e os utilizam sem respeito a uma finalidade e simbologia originais da música. Além disso, ganham muito dinheiro num mercado de consumidores igualmente desconhecedores e entusiastas do exótico. No Brasil temos casos que contrastam ao extremo com os citados por Feld, no que tange a esse respeito pela tradição de uma determinada comunidade. Exemplo desse contraste é o grupo “Caixa Preta” que, para produzir seu híbrido de jongo e pop, vai à comunidade pedir permissão aos responsáveis pela prática do jongo e, numa cerimônia religiosa, conseguem a benção e a permissão direta dos espíritos.

Um caso interessante e muito discutido *da world music* é o do clássico álbum de Paul Simon, *Graceland*, produzido com a participação de músicos sul-africanos. Participação esta tanto como instrumentistas e arranjadores - pois as faixas eram resultado de sessões de improvisação dos diversos músicos e de Simon em conjunto, fazendo assim a junção das “bagagens musicais e culturais” de todos - como compositores – como é o caso da faixa “Homeless”, na qual parte da canção é composta em língua nativa sul-africana pelo grupo vocal Ladysmith Black Mambazo. O sucesso do álbum promoveu internacionalmente os músicos e a música sul-africanos. Um documentário sobre o álbum mostra depoimentos dos músicos falando sobre sua relação com Paul Simon e mostrando que não houve nenhum uso abusivo, não respeitoso, de suas participações. Este documentário também mostra, por outro lado, o processamento dos sons originais<sup>4</sup>, parte da produção do disco onde não houve participação dos músicos sul-africanos. Vê-se que

---

<sup>4</sup> Por processamento dos sons me refiro aos processos de transformação eletro-eletrônicos do som gravado feitos em estúdio, sejam eles de parâmetros frequências do som, seja de seccionamento de partes e utilização destas para recomposição: equalizações, efeitos, loops, etc...

todos os sons sofrem uma “rearrumação” para funcionarem nos padrões sonoros do mercado fonográfico. Este é um caso no qual as relações mantiveram respeito no que se refere à representação da fonte (músicos sul-africanos). Porém, sinto que isso só foi possível porque esses músicos, conforme descrito no documentário, tinham muita influência da música de mercado norte-americana em suas trajetórias musicais. Em outras palavras, ser inserido nesse mercado como artistas com sua arte seria, bem provavelmente, uma aspiração desses músicos.

A ligação do grupo “Céu na Terra” com as tradições é muito mais próxima por conta da identificação nacional. Feld mostra um mercado global de música oferecendo algo que vem de longe, algo escondido, virgem, inexplorado, e que se destina a um público completamente desfamiliarizado. No Brasil e, mais especificamente, no centro urbano onde atua o grupo pesquisado, as tradições estão como que “debaixo de nossos narizes”, apesar de ignoradas ou postas sob o exílio do preconceito das camadas mais abastadas. Tendo-as vivenciado, músicos e público, na sua infância, em cirandas e brincadeiras infantis, ou observando-as entre grupos de imigrantes provenientes de outros cantos do país, ou ainda, tomando conhecimento através das diversas formas pelas quais essas manifestações chegam aos centros urbanos, como por exemplo, a literatura, os museus, programas de televisão, shows, filmes, discos etc.

Quanto à reflexão sobre as posições “ansiosas” e “celebratórias” identificadas por Feld em seu ensaio, observei que Daniel e Luzia (dois integrantes do “Céu na Terra”) mostravam-se ansiosos quando se referiam à atuação de grupos por eles chamados de “parafolclóricos”. Mostravam-se preocupados com as transformações realizadas por esses grupos, por produtores culturais e, às vezes, pelos próprios grupos tradicionais, ao adaptarem festas e cerimônias em *pocket-shows* para turistas, suprimindo assim aspectos importantes da manifestação. Neste sentido, o “Céu na Terra” é um defensor da autenticidade da tradição, ainda que não o admita explicitamente.

Conscientes de sua posição de intérpretes do repertório tradicional, os dois integrantes do “Céu na Terra” criticam essas produções por se apresentarem como “a tradição”. Além, é claro, de criticarem o modo como os produtores e organizações reconhecem e recompensam os grupos que vivem a tradição. O “Céu na Terra” não se vê como um grupo de representação da “tradição”, apesar de, às vezes, o jornalismo não especializado os apresentar dessa forma.

Mesmo com uma cultura tão rica e, nestes tempos, tão valorizada e respeitada por muitos, com um mercado que consome produtos da “tradição” tida como própria da nação,

ainda assim, no Brasil esse contexto compreende uma exploração desrespeitosa dos músicos e músicas tradicionais. Não tão extrema quanto às utilizações feitas da canção de ninar ‘Rorogwela’, despojada de, praticamente, toda sua identidade, até vindo a ser usada como música para comercial de xampu. Além de, provavelmente, a comunidade e a musicista provedoras da canção nunca terem sido recompensadas pela utilização ou creditadas pela autoria da mesma.

Apesar das diferenças, há razões para não aderirmos inteiramente à postura “celebratória”. É comum (como pude ouvir a respeito em diversas discussões do III Encontro Internacional da ABET), no Brasil, os curadores ou agentes culturais embolsarem grossas fatias das recompensas que deveriam destinar-se de forma mais justa aos que vivem a tradição. Isso revela uma valorização da tradição somente como produto vendável e, simultaneamente, desvalorização dos que vivem a tradição. Nesse sentido, a relação “indústria cultural x tradição” ocorre de forma semelhante aos casos abordados por Feld.

Além disso, a idéia de “tradição oral” pode ser usada como uma desculpa para não haver “autores” a quem se deve creditar e recompensar como proprietários intelectuais da tradição. Feld faz essa observação ao se referir a advogados que conseguem evitar que gravadoras tenham obrigações para com a fonte de um material musical utilizado, munindo-se do argumento da “tradição oral”. Sendo assim, um grupo que toca música que é tida como de domínio público, pois ninguém a registrou autoralmente perante a lei, acaba não tendo a mesma importância de um músico com um trabalho autoral reconhecido. Dessa forma, os grupos populares que, quase sempre, não têm conhecimento de leis e de mercado, estão sujeitos a esse tipo de exploração.

Um outro aspecto, também trazido por Feld (2000) em seu texto sobre apropriações de música dos pigmeus da África Central, mostra músicos de jazz afro-americanos, que por serem descendentes de africanos, traçam uma relação de parentesco muito distante com os pigmeus, vindo a encontrar nisso um bom motivo para se apropriar de material musical dos pigmeus como se tomassem emprestado de seus “irmãos” sem que, com isso, tenham que pedir qualquer permissão.

Por outro lado, é extremamente “celebratório” ter as tradições de seu país redescobertas e valorizadas. No caso do Brasil, essas tradições populares foram, com o tempo, se transformando na identidade cultural brasileira. Assim, junto a esse consumo da tradição como produto de mercado, ou como moda, está a exaltação do nacional com a redescoberta da cultura nacional como um valor identitário. Se é que esta exaltação não é uma das causas do consumo da tradição. Digo redescoberta, pois já houve, na história do

Brasil, movimentos de valorização da cultura popular e de nacionalização da mesma. E nesses tempos de redescoberta, momentos do passado são lembrados, estudados e, também consumidos. Pesquisas e gravações de repertórios antigos que vêm desde a música sacra de Minas Gerais do período colonial, da obra de compositores como Chiquinha Gonzaga e Joaquim Calado, etc. Ou seja, todo um panorama da música brasileira, não só a popular tradicional, ressurge para essa exaltação do nacional.

Para o “Céu na Terra”, a “festa”, como um dos sentidos da manifestação, tem importância considerável e é inspiradora para o grupo, principalmente em suas apresentações de rua onde eles têm maior contato com o público. Um público mais participante, numa apresentação interativa, traz esse espírito de festa. Na entrevista, Daniel conclui que o grupo se sente mais “de rua” do que “de palco”. O que revela uma tendência contrária à demandada espetacularização de manifestações por grupos profissionais, em casos de adaptações para palco.

Essa preferência pela performance de rua e a importância dada à festa como modo de confraternização e troca com o público pode, ao meu ver, ter relação com as reflexões feitas por Garcia (2004) a respeito de uma tendência ao mimetismo do popular nos grupos atuantes em centros urbanos. Tendência, segundo o autor, que pode talvez ter sido desencadeada pela necessidade de localização e pertencimento, assim como pelo “caótico panorama cultural” produzido pela globalização. Ele se refere também a um “sentimento de melancolia” que pode ser associado a uma “ausência (ou pouca visibilidade) de referências que remetam a uma ancestralidade, a uma ‘Tradição’” (Garcia, 2004, p. 117).

Garcia pesquisou o grupo “Cupuaçu” do Morro do Querosene em São Paulo. Um grupo que “se dedica à pesquisa e difusão da cultura popular, principalmente maranhense” (Garcia, 2004, p.119-120). Diferente do “Céu na Terra”, o “Cupuaçu” tem integrantes que são herdeiros da tradição maranhense: Tião Carvalho, o líder do grupo, e sua família. O grupo começou com a intenção de vivenciar a brincadeira do bumba-meu-boi, assim como o “Céu na Terra” que, antes mesmo de ter esse nome, “tinha” um Boi, entre outras manifestações, atraindo outras pessoas interessadas, dentre profissionais e diletantes, e acabou se profissionalizando e oferecendo oficinas e apresentações em escolas da cidade. Assim como o “Céu na Terra”, o “Cupuaçu” tem essa relação forte com a festa e tem seu calendário de festas e manifestações pautado nas respectivas datas religiosas. Sendo assim, também tem uma relação de devoção, provavelmente mais ligada religiosamente aos símbolos originais e à igreja, através do parentesco do líder do grupo e sua família com herdeiros da tradição. A meu ver, a relação religiosa construída nas práticas do “Céu na

Terra” fez um caminho diferente. Penso que essa “ligação” foi iniciada pelo interesse estético e desenvolvida em experiências existenciais coletivas proporcionadas por uma tentativa de recriação de contextos simbólicos da festa. Estes festejos são em grande parte sagrados para as comunidades que os vivem e esse “espírito” é componente fundamental para o sentido do festejo. Sendo assim, este aspecto é mais uma extensão desse mimetismo praticado pelos grupos urbanos.

Devem ser mencionadas as conclusões do estudo de Garcia. Segundo este pesquisador, o interesse pela festa e pela confraternização, ou seja, pela vivência de caráter mimético da tradição, cria “espaços de respiração” para “extrapolar a repetição cotidiana, transgredir convenções e mergulhar em suas raízes culturais na intenção de subverter, por alguns momentos, a ordem pré-estabelecida” (Garcia, 2004, p.126).

Nesse sentido, recordo minha experiência brincando carnavais de rua em alguns blocos: pessoas que não se conhecem, nunca se viram, e que, normalmente, nem cruzariam os olhares, trocam sorrisos e brincadeiras num evento em que desafiam a necessidade de uma postura defensiva para com pessoas estranhas.

O grupo “Céu na Terra” seria, assim, muito mais do que uma oportunidade para músicos e outros profissionais de artes se inserirem no mercado do entretenimento com seu conhecimento da tradição ou sua produção artística baseada em influências tradicionais. É também lugar de socialização, de coletividade. A relação com os festejos e cerimônias tradicionais ganha um sentido diferente quando há pouca receptividade para uma folia de reis, um boi ou um pastoril no mercado da cultura popular no Rio de Janeiro. A música e a cultura tradicional são, para o “Céu na Terra”, mais um campo de experiências estéticas e existenciais do que propriamente um filão de materiais brutos que serão transformados em produtos para o mercado.

## ANÁLISE DOS EXEMPLOS MUSICAIS

### **Estratégia:**

Para a realização da análise, foi adotada a seguinte estratégia:

1º passo: Identificar a fonte sonora consultada pelo grupo Céu na Terra.

Na interpretação de peças da tradição oral (música de folias-de-reis e pastoris, principalmente), diferentemente da interpretação de peças de autor (composições de Pixinguinha, por exemplo, e de membros do próprio grupo, como Luzia de Mendonça e Daniel Fernandes), o grupo Céu na Terra baseia-se em fontes bibliográficas, fontes sonoras gravadas e, mais raramente, em experiências diretas de audição ao vivo. Não há partituras dessas peças disponíveis para consulta e, pelo que se sabe, os músicos do grupo não transcrevem as cantigas da tradição oral para elaborar os arranjos por escrito ou para dispor de suas partes escritas para tocar.

Quando interpretam peças de autor, como sambas e marchinhas, eles também se baseiam em fontes sonoras gravadas, os discos comerciais. No caso específico de Pixinguinha, dispõem também, para algumas peças, dos arranjos escritos pelo próprio compositor. Nesse caso, porém, eles dispõem de um leque maior de fontes, algumas delas já integradas à memória auditiva inconsciente dos membros do grupo: um contato mais estreito e assíduo com o repertório, audições regulares de interpretações de outros grupos etc. A diferença principal está no fato de sambas e marchinhas pertencerem ao universo sonoro do músico carioca, ao contrário das cantigas de folias-de-reis e de pastoris. A interpretação de cantigas de folias e de pastoris demanda aos membros do grupo pesquisa de fontes sonoras ou pesquisa de campo. Disso resulta a menor disponibilidade de fontes, o que reduz o leque de escolha do grupo. Com isso, a identificação da fonte remete a um fonograma preciso e pode-se acompanhar, como que de perto, o trabalho de arranjo e interpretação de uma peça.

O grupo Céu na Terra, ademais, forneceu de bom grado um Cd no qual gravaram as fontes das peças que interpretaram em sua cantoria de reis. Não é possível conhecer, senão através de depoimentos, os mecanismos de busca, audição, seleção, decisão por essa ou aquela peça. Ou seja, não sabemos como se constitui o repertório usado como fonte, nem mesmo quem decide, em que circunstâncias e por que razões foram escolhidos folias-de-reis e pastoris no amplo leque de gêneros de tradição oral brasileira. Salta aos olhos, no entanto, que o grupo tem certa inclinação pelos repertórios de ritos do catolicismo

tradicional (e por estes ritos também). É possível que a experiência anterior de dois componentes do grupo, Norma Nogueira e Wagner Chaves, tenham alguma influência na inclinação.

Norma, acordeonista e professora de música, está ligada há tempos à pesquisa de repertórios folclóricos para interpretação em ambientes urbanos, incluindo escolares. Concebeu o espetáculo “Loas e Luas de Natal”, encenado por alunos no Colégio São Vicente de Paulo, escola particular de ensino médio situada na zona sul do Rio de Janeiro. Trata-se de uma produção ímpar, tratando-se de uma escola, com publicação de um folheto com Cd gravado com as cantigas e falas do espetáculo. As fontes do espetáculo, concebido e realizado por Norma em 2003, não são listadas no folheto<sup>5</sup>. Em conversa comigo, Norma afirmou que, na infância, teve contato direto com o pastoril, em Recife, atribuindo à sua vivência pessoal as referências e experiências do repertório desse ritual.

Wagner Chaves, graduado em Ciências Sociais pela UFRJ, tem mestrado em Antropologia Social pelo Museu Nacional e é doutorando em Antropologia Social também pelo Museu Nacional. Pesquisou as folias de reis da região do Médio Paraíba com foco principal na folia do mestre Tachico. Sua pesquisa envolvia diversas folias da região, e uma delas se trata da folia do Mestre Geraldo, de onde Wagner obteve o registro sonoro da canção, assim chamada pelo grupo, “Folia do Geraldo” que veio a fazer parte do repertório da cantoria de reis do Céu na Terra. Uma canção muito interessante para a análise por se tratar da fonte única de consulta do grupo para concepção de sua versão.

No caso do pastoril, a identificação não é nada simples, pois não havia uma única fonte que, seguramente, tivesse sido usada pelo grupo. Foi preciso, então, conversar com os integrantes para que eles dessem pistas das referências. Constatou-se que uma das fontes poderia ser o Lp *Pastoril* (v. nota 5), pois foram encontradas nessa gravação três peças do repertório do Céu na Terra.<sup>6</sup> Uma dessas peças foi analisada (v. adiante).

Assim, no caso da cantoria de reis, a identificação foi muito simplificada pelo fornecimento do Cd de referências gravado pelos membros do grupo. No caso do pastoril, reconhecemos peças do repertório dos Irmãos Valença, da pesquisa inédita de Norma Nogueira sobre as pastorinhas de Ibitiguacú (Estado do Rio de Janeiro). A identificação das fontes de algumas peças permitiu passar à segunda etapa da análise, descrita a seguir.

---

<sup>5</sup> É possível que entre elas estejam o livro de Dulce Martins Lamas (*Pastoris, lapinhas e presépios*) e o disco Lp *Pastoril* editado em 1975 (gravação, em estúdio, dos textos e cantigas do pastoril de Recife, tal como realizado pelos Irmãos Valença). Os dois títulos importantes para os pesquisadores de cultura popular e, particularmente, das festas do ciclo de Natal.

<sup>6</sup> Joana Lyra, integrante do grupo, chegou a mencionar o Lp dos Irmãos Valença, entre outros, como fonte de pesquisa do pastoril.

As marchinhas exigiram uma estratégia diferente, pois, ao contrário do pastoril e da folia-de-rei, elas fazem parte da cultura musical dos membros do grupo, moradores do Rio de Janeiro, habituados a ouvir o repertório carnavalesco. Entretanto, não se tratava de analisar o modo como o grupo executa peças de outros compositores, mas o modo como o grupo se apropria do gênero para compor.

Houve, no Rio de Janeiro, nos últimos anos, um esforço para incrementar a composição de novas marchinhas carnavalescas – como também vem ocorrendo no samba e no choro. A Fundação Progresso organizou um concurso de marchinhas carnavalescas em 2006, no qual conquistou o segundo lugar a marcha “Bloco do Pinico” de Bianca Leão, integrante do Céu na Terra, que faz crítica à falta de infra-estrutura oferecida pelo governo de César Maia para o carnaval de rua de 2005, não havendo banheiros químicos para os foliões que acabaram por transformar as ruas em imundos banheiros coletivos. A marcha rendeu repercussão ao aparecer em matéria do “Fantástico” sobre o carnaval daquele ano, resultando em melhorias para o carnaval seguinte. Além disso, o grupo resolveu dedicar-se ao gênero, tendo gravado o Cd *Bonde Folia* de marchinhas, a maioria delas de autoria de Daniel Fernandes. No dia 28 de maio de 2008 o Grupo conquistou, com Cd *Bonde Folia*, a 6ª edição do Prêmio Tim de Música como o melhor grupo na categoria “Popular”. O festival premiou grandes nomes do *main stream* do mercado fonográfico como os compositores Martinho da Vila e Paulinho da Viola, a cantora Fafá de Belém e a dupla Sandy e Júnior.

Foram selecionadas para análise duas marchinhas: “Bonde Folia” e “Me dá meu boné – Marcha do Pitboy”. Foi necessário então ouvir uma seleção de marchinhas gravadas em diferentes épocas para identificar aspectos constantes, identificadores do gênero<sup>7</sup>. Em seguida, procurou-se examinar se as duas marchinhas recorrem aos identificadores e em que medida elas apresentam aspectos inusitados.

2º passo. Audição comparativa e seleção de parâmetros estratégicos de análise.

### **Cantoria de reis**

A cantoria de reis é assim chamada pelo fato dos integrantes não possuírem um conhecimento que é próprio da folia de reis e que os limita a realizar a festividade como encontro para cantar as cantigas. Apesar de procurarem na tradição “a festa”, “a

---

<sup>7</sup> Foram usados o Cd da coleção Revivendo e o site <http://ims.uol.com.br/ims/>

cerimônia”, e de construírem seu evento inspirados na tradição, reconhecem que estão consideravelmente distantes de terem elementos o bastante para poder ter uma folia de reis, como Luzia de Mendonça e Daniel Fernandes mencionam em entrevista (realizada em 10 de Novembro de 2006):

*“... a folia da Mangueira sempre chama a gente pra cantar lá no encontro e a gente sempre faz questão de falar, que não é uma ‘folia’, que a gente faz uma ‘cantoria de reis’... no sentimento devocional pode ter um ponto em comum, mas no procedimento ritual, assim, tem todo o conhecimento tradicional que a gente não tem e não segue também...”.*

Como por exemplo:

*“Eles não vão chamar a gente pra fazer um duelo de versos de presépio porque eles sabem que a gente não tem esse conhecimento. Eles fazem duelo com os elementos do presépio, tem que adivinhar as imagens... então, tem todo um conhecimento que a gente não domina e nem é nossa intenção. Apesar de que cada vez mais a gente vai entrando...”.*

Assim, a cantoria do Céu na Terra é realizada como festejo do grupo. É um evento no qual eles se reúnem para confraternizar entre si, com outros amigos e outros grupos, dentre estes últimos, grupos tradicionais. É um exemplo de atuação completamente desvinculada do mercado:

*“... tem esse trabalho que é um ritual, que não é um trabalho comercial, que a gente não vende, mas a gente faz questão de dizer que a gente não é um grupo de folia...”*

São analisadas duas cantigas extraídas da cantoria de reis: “Folia do Geraldo” (intitulada assim pelos membros do grupo) e “Canto da entrada da bandeira do folião”. Essa última foi escolhida por ser a mesma encontrada no disco *Cururu e outros cantos das festas religiosas/MT*, n. 45 da série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro” (Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte /Funarte; Instituto Nacional do Folclore, 1987). O fonograma foi gravado em Cuiabá (MT) por Elizabeth Travassos e Roberto Nunes Corrêa. Essa gravação, também contida no CD de referências fornecido pelos integrantes do grupo (faixa 5), oferece, então, a possibilidade de confrontarmos uma interpretação do grupo com sua “fonte” de consulta: o disco da Funarte.

## Análise de duas cantigas da cantoria de reis:

### Faixa 5 - Canto da entrada da bandeira do folião

Aparições no vídeo: cap.9 – 00:42:46 / 00:47:55

### **Versão da fonte (LP)**

#### Instrumentação:

Uma viola e uma caixa.

#### Vozes:

No LP a cantiga é interpretada por Francisco Salles, seu filho e uma amiga. A primeira impressão, que foi indicada pela minha orientadora (Travassos), é de que a sonoridade do “Céu na Terra” é mais “feminina” quando comparada à sonoridade de um grupo tradicional de foliões, geralmente composto só de homens. No LP, percebe-se a presença de uma voz feminina que, na ocasião da gravação, teria substituído a habitual voz de um menino (comunicação pessoal de E. Travassos). Na mesma gravação, observei três vozes que, com a exceção da já mencionada voz feminina, eram masculinas. A formação tradicional para este tipo de canto de peditório das festas do Divino Espírito Santo que era feito por pequena comitiva (bandeira de tirar esmola) era de um folião que puxava os cantos e se acompanhava com viola (12 ou 10 cordas), dois meninos que respondiam ao folião num dueto de “contalto” e “tipe” e um caixeiro, além do bandeireiro e do tropeiro (que cuidava dos animais da comitiva).

#### Arranjo vocal:

No LP, em estrofes de duas frases, a primeira frase é cantada pela voz mais grave masculina, sendo posteriormente repetida por outra voz masculina (contalto), uma terça acima da voz anterior, e pela voz feminina cantando a mesma melodia, oitava acima da principal (tipe). A princípio, a resposta é dada somente pelas duas vozes mais agudas, porém no segundo membro de frase desta mesma resposta, a voz mais grave, que canta a primeira frase, apóia as outras duas fazendo seu desenho habitual. Após essa primeira frase ser chamada pelo solista e repetida pelos três, conforme descrito antes, todos cantam juntos uma frase complementar com a mesma textura apresentada (solista masculino-segunda voz masculina, uma terça acima – voz feminina, uma oitava acima). A frase complementar é cantada uma única vez seguida de um interlúdio da viola que separa as estrofes. A tonalidade é Fa maior.

Típe  
 Contalto  
 Voz principal

Meu Se - nhor do - no da ca - sa É ho -

4  
 1  
 2  
 3  
 ra da re - e - ve - rên - cia Meu se - nhor do - no da

7  
 1  
 2  
 3  
 ca - sa É ho - ra da re - e - ve - rên - cia

10  
 1  
 2  
 3  
 Den - tro da vos - sa mo - ra - da Con - ce -

Exemplo musical 1. Arranjo vocal, fonte

### Arranjo instrumental:

Esse interlúdio de viola, mencionado anteriormente, consiste numa “levada” rítmica que acompanha os cantores durante toda a canção. Trata-se de um ritmo baseado no *tresillo* (Sandroni, 2001. pag. 28-32). O interlúdio é também a introdução que cita a primeira frase cantada. Nas estrofes, o acompanhamento da viola segue, sempre, dobrando o que é cantado. A levada da caixa segue paralelamente a levada da viola.

Sobre a forma e o arranjo, há diferenças visíveis no que se refere às repetições dos versos, duração de alguns trechos e à presença de interlúdios instrumentais. Temos a seguinte forma:

**I, A** - (sete vezes).

**I** – Introdução e interlúdios.

**A** – Estrofes - contendo cada uma: Uma primeira frase (solo, voz principal), repetição da primeira frase (coro), segunda frase (coro).

### **Versão do Céu na Terra**

#### Vozes:

No caso da formação vocal do “Céu na Terra”, observei um grupo misto quanto ao sexo, com uma vantagem no número de vozes femininas (sete mulheres para quatro homens). Havia mais dois homens, mas estes tocavam instrumentos de sopro impossibilitando-os de cantar. Apesar disso, suas partes consistem basicamente em dobrar a melodia principal. O que fazem por toda a cantoria, com exceção de alguns momentos em que um dos sopros harmoniza em terças ou em momentos em que ornamentam as melodias ou fazem longos trinados.

#### Instrumentação:

Falando da instrumentação que acompanhava os dois casos, temos uma situação de contraste entre uma única viola e uma única caixa, presentes no disco, e um grupo com cordas, sopros e percussões (viola, violão de 12 cordas, duas caixas, acordeão, oboé, flauta doce e pandeiro) no caso do “Céu na Terra”. Além disso, o instrumental era acompanhado pelas palmas dos que não portavam instrumentos.

#### Arranjo vocal:

No caso do arranjo vocal do “Céu na Terra”, todos cantam o tempo todo, sem essa forma responsorial e sem esse interlúdio que separa as estrofes conforme é apresentado no LP. A tonalidade para o “Céu na Terra” é Ré maior. Fazem a mesma relação de vozes (voz principal masculina – segunda voz masculina uma terça acima – voz feminina uma oitava

acima da principal). Como o grupo estava composto na maioria por mulheres, ouve-se predominantemente a melodia oitavada, e o restante mais suavemente. E no lugar do interlúdio, uma repetição da frase complementar, assim fazendo uma ligação com a primeira frase da estrofe subsequente.

Tite

Contalto

Voz principal

Meu se - nhor do - no da cas - sa É ho - ra da re - c - ve -

1

2

3

rên - cia Meu se rên - cia Den - tro da vos - sa mo - ra - da con - ce -

1

2

3

de a vos - sa - a li - cen - ça Den - tro cen - ça

Exemplo musical 2. Arranjo vocal, C.T.

### Arranjo instrumental:

Daniel Fernandes, que é quem toca a viola, faz uma cópia fiel da levada (gesto da mão direita no instrumento), porém é possível ouvir diferenças na digitação (posicionamento da mão esquerda para a configuração do acorde) e em certos gestos que podemos ouvir no LP. Francisco Salles, ao tocar a viola, escolhe para os acordes que iniciam cada membro de frase uma região mais aguda que a primeira posição; usando as cordas mais graves (provavelmente a terceira, quarta e quinta), chega ao acorde por meio de um glissando e imita em terças a frase a ser cantada, uma frase com dois membros descendentes (a primeira começando na quinta do primeiro acorde e a segunda começando na sétima do acorde dominante). No final do segundo membro de frase, Francisco faz um ornamento com um ligado ascendente. Daniel, por sua vez, faz a imitação da frase em sua levada, porém sem os glissandos e sem o ligado para ornamentar. Além disso, mantém a digitação nas cordas mais agudas e, fora o primeiro acorde, se mantém na primeira posição (compreendida pelas primeiras quatro casas do braço). Sendo assim, no caso da viola, como instrumento que participa das duas gravações com a mesma função, rítmica e de dobra da melodia, há uma simplificação na interpretação de Daniel em relação à original. Além do que, na versão do “Céu na Terra” não há o interlúdio feito apenas pela viola.

Assim temos a seguinte forma:

**I, A, I', A** (mesmo número de estrofes).

**I** – Introdução.

**A** – Estrofes.

**I'** - Repetição da segunda frase ao invés do interlúdio.

### Melodia:

No que se refere ao tempo de duração de cada frase, o “Céu na Terra” mantém uma regularidade de quatro compassos de quatro tempos para cada frase. Eles dão, portanto, uma interpretação que enfatiza o aspecto isomórfico da canção. Na interpretação dos foliões cuiabanos, as frases duram mais tempo, pois há “alternância de compassos” de quatro e de seis tempos, separados por um compasso de dois tempos, da seguinte forma: a primeira frase tem 4-6-4-6 compassos, a repetição 4-6-4-6 compassos, em seguida há um espaço de dois compassos de duração, e a segunda frase tem 4-6-4-6 compassos. A viola entra logo em seguida ao canto, com seu interlúdio, fazendo o modelo mais regular de compassos de quatro tempos, salvo na introdução em que finaliza com um compasso de seis tempos para a entrada do canto.

Observa-se nesta comparação a tendência à simetria dos compassos de mesma medida (sejam quaternários ou binários) no caso do “Céu na Terra”, característica da música popular urbana, da música de massa, na música de mercado. E que encontra respaldo na regularidade da música erudita de moldes mais ligados ao período “clássico”.

Esta transformação pode ter acontecido casualmente, devido à tendência dos músicos urbanos para esse tipo de padronização de métricas, derivada de sua bagagem musical urbana, enquanto o grupo cuiabano de foliões, mais movido por alguma necessidade expressiva em seu fraseado, não se prende à necessidade de manter tal simetria.

Por outro lado, essa mudança pode ter acontecido propositalmente. Ao escutar os dois exemplos, percebi que ocorre uma clara mudança de caráter na interpretação do “Céu na Terra”, em relação à interpretação de Francisco Salles e seus foliões. A versão do LP tem um caráter de oração, solene, sentimental, emocionado. O que para mim explica a liberdade com a métrica (que não deixa de ser regular, pois o padrão se repete em todas as estrofes), frases mais longas, com mais espaço para respiração, para a “inspiração divina”. Nas respostas de primeiro membro de frase por parte do “cantalto” e “tipe” chegam a fazer um portamento descendente na última nota. Além do que, é importante dizer, esse canto é realizado por pequeno grupo que tem aquela função de fazer a comitiva nas épocas de festa.

No caso do “Céu na Terra”, a cantiga vira uma dança, de andamento mais rápido que a versão do LP. Uma dança para uma festa para confraternização não só do grupo, mas também de convidados, de um público, que muitas vezes aprende a cantar a cantiga na hora, numa roda onde todos cantam, dançam (ainda que restritos à roda) e batem palmas acompanhando. Onde, então, não há espaço para entradas de vozes em tempos diferentes, muito menos para portamentos nos finais encurtados das frases. A transformação poderia provavelmente acontecer então para facilitar o aprendizado e a participação dos convivas junto ao grupo na festa.

Por um outro lado, esse canto, originalmente, como o próprio nome diz, é o “canto da entrada da bandeira”, quando a comitiva pede licença ao dono da casa para dar início aos cantos. Na cantoria de reis do “Céu na Terra” esta cantiga não aparece como a primeira do repertório a ser cantado e sim mais para o meio da cantoria, segundo o documento em vídeo. Outra canção faz a abertura e é dado a esta um caráter menos dançado, mais solene. Talvez não houvesse mais a necessidade de um caráter mais contido, de quem pede licença, no meio da festa.

Não acredito que essa transformação de métrica seja uma tentativa de correção de algo que pareça “errado”, “rudimentar”, como nos é familiar observar no princípio da nossa história de pesquisa de música de tradição popular no Brasil. Ainda porque observa-se exemplos de canções na “cantoria de reis” cujas melodias não são isométricas. Melodias cujas seqüências de notas, e não seus espaços em pausa (ou notas finais longas que podem ser abreviadas), ocasionam essas diferenças métricas. Vejo que a tendência de hoje é de preservação e de mimese. Um músico não vai preferir recriar música de rabeça num violino, por ser um instrumento acusticamente mais sofisticado. O que importa é o instrumento que faz aquela música ter aquele som.

Faixa 6 – Folia do Geraldo – Toada assim chamada pelo Céu na Terra foi gravada por Wagner Chaves, em pesquisa de campo, e é uma das canções entoadas pela folia do mestre Geraldo, de Sobragi, Município de Belmiro Braga, Minas Gerais.

O Céu na Terra usa parte da toada (primeira metade). A gravação foi editada por Daniel Fernandes.

Aparições no vídeo: cap.1 – 00:03:48 / 00:06:21

cap.12 e 13 – 01:03:51 / 01:06:48

### **Versão da fonte**

#### Instrumentação:

Provavelmente temos dois cavaquinhos, triângulo, caixa (grave), instrumento com platinelas (pandeirola ou um chocalho de platinelas).

#### Vozes:

Uma voz principal masculina; vozes masculinas dobrando a principal e fazendo uma linha paralela uma terça acima; voz feminina cantando uma oitava acima da principal. Uma das vozes masculinas, que canta uma terça acima, faz um estilo *yodel*, isto é, muda rapidamente de registro entre uma nota e outra. Possivelmente, temos duas ou três vozes masculinas e uma feminina, além da principal.

#### Arranjo instrumental:

Há uma introdução dos dois cavaquinhos, que vai funcionar como interlúdio e que é diferente do acompanhamento que vão fazer para o canto:

Cavaquinho

Exemplo musical 3. Cavaquinhos da introdução, fonte.

Essa introdução, tal como os interlúdios, é acompanhada pelos instrumentos de percussão. A caixa faz acentuações diferentes no ritmo, produzindo dessa forma uma levada diferente da que faz para acompanhar o canto. Essa levada da caixa utiliza, além do som da maceta na pele, o som do aro da caixa produzido com a haste da maceta:

Caixa

Corpo da caixa

Exemplo musical 4. Caixa, fonte.

Triângulo e platinelas fazem uma levada mais contínua de semicolcheias:

Exemplo musical 5. Triângulo e platinelas, fonte.

Tanto a introdução como os interlúdios consistem em uma idéia curta que é tocada duas vezes.

No acompanhamento do canto a levada de caixa consiste simplesmente na marcação do pulso. Os demais instrumentos de percussão continuam sua levada contínua. E os cavaquinhos fazem uma levada com desenhos semelhantes à introdução, porém com uma harmonização diferente, mais condizente com a frase cantada. Esta levada de cavaquinho seria algo próximo ao descrito abaixo.

Cavaquinhos

Exemplo musical 6. Cavaquinhos base, fonte.

### Melodia e arranjo vocal

A voz principal canta seu membro de frase, sendo, em seguida, repetida responsorialmente pelo resto das vozes, repetindo também o mesmo texto. Logo depois vem uma segunda frase que é cantada por todos, com dois membros de frase, assim concluindo o período.

Curiosamente, na segunda estrofe a voz principal canta a melodia uma terça acima da melodia previamente cantada. O resto do grupo responde à chamada da mesma forma que fez na primeira estrofe. A forma de cantar da voz principal passa a ser essa até onde a gravação se estende.

Voz Principal (masculina)  
Dá li-cen-ça meu de - vo - to/ai ai      Dá li-cen-ça meu de - vo - to/ai ai

Voz feminina  
"Yodel"  
(um integrante)

Vozes masculinas

Princ.  
Dei-xa/os pas-to-res en - tra/ai ai ai      Dei-xa/os pas-to-res en - tra/ai ai ai

Fem.

Mas.

Interlúdio 8

Exemplo musical 7. Melodia e arranjo vocal, fonte.

Temos, portanto, a seguinte forma:

**Introdução - 1ª estrofe [membro A (voz principal) – membro A (repetição com o coro) – membros B e C (coro)] – interlúdio – 2ª estrofe em diante [A' (voz principal uma terça acima, solo) – A' (repetição com o coro) – B e C (coro)] – Interlúdio.**

A gravação nos mostra parte da toada. Assim não foi possível saber como termina ou como se faz a ligação desta com uma possível outra toada em seqüência.

### **Versão do Céu na Terra**

#### Instrumentação:

Viola, violão de 12 cordas, acordeão, flauta doce, oboé, pandeiro, caxixi, chocalho, afoxé e duas caixas (grave).

Como temos duas versões diferentes no vídeo, com mudança de instrumentistas, temos uma primeira versão (cap.1 – 00:03:48 / 00:06:21), onde não participa o pandeiro e o acordeão. O afoxé é o instrumento percussivo agudo e contínuo nesta versão.

Na segunda versão (cap.12 e 13 – 01:03:51 / 01:06:48) já temos a presença do acordeão, e, ao invés do afoxé, o pandeiro participa.

Fora essas modificações a instrumentação permanece a mesma em ambas as versões.

#### Vozes:

Assim como na canção de cantoria de reis analisada anteriormente (Canto da entrada da bandeira do folião), temos uma sonoridade mais feminina: sete mulheres e três homens cantando.

#### Arranjo vocal e melodia:

A melodia interpretada pelo Céu na Terra traz notáveis diferenças em relação à melodia da fonte e a organização das vozes é mais dinâmica em sua arrumação. Um primeiro grupo começa a cantar a voz principal uma terça acima (**A'** da fonte). Logo depois do primeiro membro de frase, descem para a linha fundamental (**A** da fonte), onde o outro grupo se insere fazendo a mesma linha, uma terça acima, como num cânone - É importante lembrar que, na versão da fonte (2ª estrofe em diante), a voz principal não volta a cantar a primeira forma (como em **A**) quando o coro entra na repetição de **A'**. A voz principal passa então a cantar sempre a mesma linha cantada pelo grupo das vozes masculinas.

Sendo assim, temos neste arranjo o grupo **1** e o grupo **2**, ambos grupos mistos, cada qual tendo vozes masculinas e femininas separadas em oitavas diferentes, mantendo sempre essa textura.

Na segunda frase (c.5), os dois grupos de vozes, já encaixados em terças, mantêm a textura.

Uma mudança importante se dá no desenho rítmico. Em todos os membros de frase, os últimos dois tempos de cada compasso inicial passam a ter ritmo de colcheia pontuada e semicolcheia em cada um dos tempos.

As bordaduras, comuns nos primeiros dois membros de frase de cada estrofe da versão da fonte, não são propriamente usadas. Só o grupo **1** apresenta uma bordadura semelhante à bordadura feita na melodia da fonte, que não é feita paralelamente pelo grupo **2**. Esta bordadura tem sua segunda nota adiantada, quando comparamos com a da fonte.

Outra mudança interessante é o final de cada estrofe. A última nota é esticada por mais dois tempos. Representei como se houvesse um compasso de dois tempos a mais antes do interlúdio. Quando esta última nota toca o interlúdio, todas as vozes fazem um glissando para baixo, alguns não definindo o ponto de chegada, outros indo para notas inferiores do acorde alcançado.

Uma das vozes masculinas do grupo **1** termina o último membro de frase das estrofes mantendo a nota Lá (c.8). E uma das vozes femininas do grupo **2** mantém o Dó#

resolvendo ascendentemente numa primeira, superior a todas as outras vozes (c.8). As vozes se dispõem da mesma forma desde o início até o fim da música.

Assim se dispõe o arranjo:

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system features four vocal staves: two for female voices (Vozes femininas) and two for male voices (Vozes masculinas). The lyrics are "Dá li-cen-ça meu de-vo-to/ai ai". The second system features four instrumental staves (V.f.1, V.m.1, V.f.2, V.m.2) and is labeled "Interlúdio". The lyrics for the instrumental part are "Dei-xa/os pas-to-res en-tra/ai ai ai". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Exemplo musical 8. Arranjo vocal, C.T.

### Arranjo instrumental:

O acompanhamento para a voz não é imitativo por parte dos instrumentos de cordas e acordeão. Os sopros tocam junto com as vozes imitando-as e, eventualmente, fazendo alguma intervenção ou comentário. Terminam o período com notas longas ou ornamentadas com trinados, interlúdio adentro. O oboé quase sempre apóia a nota superior cantada pela voz feminina no final de cada período. Os sopros constituem, portanto, uma dobra de apoio às vozes.

As percussões apresentaram diferenças nas duas versões que consegui registrar. Na primeira execução a caixa não toca senão nos interlúdios, onde faz o mesmo desenho rítmico da versão da fonte. Já na segunda versão, que foi registrada no mesmo dia, a caixa faz a levada descrita abaixo, com uma acentuação de baião.

The musical notation for Example 9 shows a drum pattern for the Caixa (snare drum) in common time. The pattern consists of a series of eighth notes with accents, followed by a double bar line.

Exemplo musical 9. Caixa, C.T.

As demais percussões também apresentam variação de uma execução para a outra.

Na primeira execução temos um afoxé e o pandeiro.



Exemplo musical 10. Afoxé, C.T.



Exemplo Musical 11. Pandeiro, C.T.

Na segunda temos um pandeiro, um caxixi e um chocalho em forma de ovo. Ambos fazem levadas convencionais contínuas. O pandeiro mantém a mesma idéia da execução anterior.

Tais mudanças na instrumentação e no jeito de tocar devem-se à troca de instrumentistas que ocorre durante o longo dia de cantoria pelos diversos lugares, o que acabou impedindo a participação das integrantes grávidas na época.

A introdução não segue a mesma idéia da introdução da fonte. Antes cita a idéia do canto, iniciada pelos instrumentos de corda – primeira frase **A** e **A** (repetição) – abrindo espaço para os sopros completarem o período – segunda frase **B** e **C** (onde as cordas só mantêm a base harmônica). O acordeão mantém a base e eventualmente dobra alguma frase. Os sopros não abrem em terças imitando as vozes, mas eventualmente ornamentam a melodia com trinados, e o oboé pode mudar de oitava de forma livre. Ou seja, os sopros tocam a idéia da voz principal, idealizada pelo Céu na Terra, de forma improvisada e livre. As percussões fazem o mesmo ritmo usado para acompanhar a voz em ambos os casos.

Os interlúdios não seguem totalmente a idéia da versão da fonte. As cordas não fazem a mesma seqüência harmônica, vindo a manterem-se no acorde de primeiro grau.

Os sopros tendem a improvisar comentários ou ornamentar a última nota do período anterior. Porém as caixas seguem a idéia da gravação da fonte com sua levada diferenciada, caracterizando o interlúdio da canção. E, além disso, o pandeiro também faz o mesmo desenho da caixa no interlúdio.

Temos, então, a seguinte forma:

**Introdução** (todas as frases do canto imitadas por instrumentos) – **A'** (canto principal uma terça acima da idéia do A da fonte, coro misto oitavado) – **A** (como acontece

no **A** da fonte, grupo 2 entra cantando uma terça acima da linha fundamental) – **B** e **C** (coro misto oitavado) – **interlúdio** (vozes fazem glissando descendente).

Assim sendo, as principais diferenças podem ser notadas na organização dos tipos de vozes em cada linha vocal e a sonoridade geral dos grupos, na dinâmica de entradas das linhas vocais, na diversidade da instrumentação e no papel em que se inserem os instrumentos, e em algumas figuras rítmicas da melodia.

### **Pastoril**

O primeiro ensaio do pastoril do ano de 2007 foi também o último ensaio do grupo em sua sede na Rua do Oriente, 414. Sem condições de continuar a bancar o aluguel do espaço, o grupo teve que entregar a sede, onde ensaiaram e armazenaram seus materiais por três anos, terminando por continuar os ensaios na Farmácia de Cultura Baixo Santa do Alto Glória na Rua Herenegildo de Barros, 73, na Glória, espaço que foi cedido ao grupo.

A situação profissional do grupo tem apresentado instabilidade. Os ânimos variam entre os integrantes. Há o desejo e iniciativa de se profissionalizar e, ao mesmo tempo, uma relação de informalidade devido à fraca demanda do mercado, ao forte amor e a dedicação ao trabalho e ao encontro.

Os cachês recebidos foram baixos levando-se em conta o grupo de 17 integrantes, sendo dez pastoras, cinco músicos, Diana e o Velho (também diretor do espetáculo), e do fato de estarem renovando seu figurino.

Foram quatro apresentações ao todo, sendo que, três delas pagas e uma informal: a apresentação do dia 24 de dezembro no Largo do Machado, que é o momento de celebração e convívio do grupo, e do prazer de fazer a festa na rua, um grande valor para os integrantes e amigos.

As três apresentações e seus respectivos cachês recebidos foram: no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (em auditório), dia 14 de dezembro, receberam 2.000 reais, no SESC São João de Meriti (em praça pública), dia 15 de dezembro, receberam 3.500 reais, e no CCBB, dia 20 de dezembro (no foyer), culminando com o absurdo cachê recebido de 1.000 reais para o grupo todo.

### **O espetáculo**

O elenco consiste em 10 pastoras, Diana, o Velho e os músicos. São cinco músicos acompanhando, sendo que três deles também participam representando os reis magos e o

Arcanjo Gabriel. A instrumentação consiste em um sax soprano, uma flauta transversa, um acordeão, um surdo e uma caixa clara com um pequeno prato acoplado. Em certos momentos Diana (Norma Nogueira) também toca o acordeão, sendo assim, quando isso ocorre são dois acordeões. Todas as pastoras tocam pandeirolas (ou Pandeiro de Flandres<sup>8</sup>).

No repertório musical cantado, identifiquei três canções em comum com a cantoria de reis: “Clareou”, “Estrela” que é o hino da bandeira do grupo Céu na Terra, e “Ô gente que casa é essa?” (o nome da canção ainda não consta na lista de letras nem no CD de referência, provavelmente essa canção não faz parte da cantoria de reis tendo sido tocada apenas como aquecimento para o grupo antes de subir o Morro do Pavão).

Duas das canções do pastoril encenado pelo grupo Céu na Terra foram localizadas também num livreto chamado *Loas e Luas de Natal*, elaborado e produzido por Norma Nogueira, membro do Céu na Terra, no âmbito de suas atividades como professora de música do Colégio São Vicente de Paulo. Trata-se de uma cantiga das “Pastorinhas de Itibiguaçu”, “Boa Noite”, e a canção “Velhos”, recolhidas diretamente pela própria Norma Nogueira.

Conversei com Marcos Hamellin (Marquinho) que faz o Velho e dirige o grupo no que se refere à encenação e coreografias. A demanda do diretor, como pude observar, era a de quem “limpa” a performance (intenções, gestos e coreografias) e apronta um espetáculo para um público. Durante os ensaios, preocupavam-se em fazer referências ao espaço que encontrariam num palco, e às dificuldades que viriam a encontrar, relacionando com as ocasiões em que estariam em praça pública.

As referências de Marquinho para a conceituação da direção do pastoril vêm, de início, de ter assistido a histórica montagem “Da Lapinha ao Pastoril”, de 1978, dirigido por Luiz Mendonça, apresentada no Teatro Rival, no Rio de Janeiro. Posteriormente, estudou a respeito por meio de literatura, de um vídeo e fitas de áudio, mas nunca viu um pastoril tradicional ao vivo. Marquinho trabalha com teatro, atuando e dirigindo.

Marquinho também chegou a mencionar que adora trabalhar o pastoril com o pessoal do Céu na Terra por causa da ingenuidade com que trabalham a performance teatral. Ou seja, o grupo não carrega vícios que atores estudados carregam. Nesse sentido o diretor os vê mais próximos das pessoas que fazem o pastoril “original”. Possivelmente o diretor visualiza nessa falta do estudo acadêmico e de prática teatral profissional, portanto na

---

<sup>8</sup> Termo tirado do disco dos Irmãos Valença “Pastoril”.

ausência dos vícios que podem ser desenvolvidos nesse tipo de vivência, ou - em outras palavras - na crueza de atuação, uma proximidade com a estética tradicional.

O espetáculo realizado pelo Céu na Terra mistura aspectos de pastoril nordestino e pastorinhas da região Sudeste, dentre outras misturas que são apontadas pelos próprios integrantes. A indumentária das pastoras, por exemplo, faz mais referência às saias longas usadas em pastorinhas do que propriamente às mini-saias usadas no pastoril nordestino. Apesar dessa aparente inclinação, a preferência pelas saias longas, segundo Bianca Leão, é devida ao gosto pelo efeito produzido pelas saias ao se dançar e rodar.

Não há uma preocupação em seguir exatamente os padrões desta ou daquela tradição. Antes ocorre uma junção de várias referências, que podem ser das tradições ou não, com desejos estéticos a fim de produzir efeitos para embelezar a apresentação. É claro que, as cores dos cordões das pastoras são levadas em conta. Afinal estas são fundamentais na construção dos personagens. Falando sobre a indumentária, me contaram sobre um apoio pela empresa Werner que cedia retalhos para a confecção das roupas durante dois anos. Por terem tomado conhecimento, segundo o comentário da própria Bia, que o grupo era mais informal, a empresa disponibilizou apenas retalhos brancos, que provavelmente eram os mais baratos, enquanto disponibilizava retalhos coloridos para outros grupos mais profissionalizados. Como o grupo não pode comprovar que mostrava de alguma forma o nome da Werner o apoio foi retirado. Eles pensam em pleitear o apoio novamente. Porém o figurino deste ano está sendo todo bancado pelos participantes.

O primeiro figurino que foi feito foi usado durante sete anos, vindo a ser substituído somente este ano pelo que estão fazendo. Durante discussão de gastos pude ouvir sobre um tecido azul que seria o ideal para o grupo que custava 29 reais o metro. Alegavam estar muito acima dos demais gastos, uma vez que uma saia de um e meio a 2 metros para fazer. De qualquer forma, optaram por gastar agora e ter um figurino em condições do que economizar e não ficarem satisfeitos.

### **Análise de uma cantiga do pastoril:**

Faixa 3 – “**Vinde, moços e velhos**” (00:00:25)

Aparições no vídeo: (00:01:33) – Apresentação no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, dia 14 de Dezembro de 2007.

### Versão do Disco dos Irmãos Valença

Como já foi mencionado anteriormente, o repertório do pastoril do Céu na Terra não foi tirado de uma única fonte e a possibilidade de rastreamento das fontes é remota. Tendo-se constatado a possibilidade de terem ouvido o conhecido disco dos Irmãos Valença, que é um produto já “filtrado” por agentes possuidores de bagagens diferentes dos grupos tradicionais, o que se pode fazer, em termos de análise, é pouco.

#### Arranjo vocal :

Coro uníssono de sonoridade puramente feminina:

The image shows a musical score for a vocal arrangement. It consists of three staves of music in a single system. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, unison style. The lyrics under the first staff are: "Vin - de vin - de mo - ços e ve - lhos Vin - de to - dos a - pre - ci - ar \_\_\_\_". The second staff begins at measure 9 and continues the melody. Its lyrics are: "Co - mo is - so / é bom Co - mo is - so / é be - lo co - mo is - so / é bom é bom de - o - lhai o -". The third staff begins at measure 17 and concludes the phrase. Its lyrics are: "lhai a - di - mi - ai co - mo / is - so / é bom é bom de - mais o - lhai o - lhai a - di - mi - rai co - mo / is - so / é bom é bom de - mais". The score ends with a double bar line and repeat dots.

Exemplo musical 12. Arranjo vocal, fonte.

#### Instrumentação e arranjo:

Trata-se de uma banda sinfônica: metais, madeiras e percussões. Não consegui ter certeza dos instrumentos, mas ouço saxofones, clarinetas, tuba, trompetes, trompas, pratos e caixa clara. Sendo assim, nesta análise não tentarei especificar quem faz o que.

Na introdução, a banda cita um trecho, correspondente a quatro compassos da melodia da segunda parte cantada (**B**), com uma textura de melodia acompanhada. Essa melodia é dobrada por vários instrumentos.

Ao entrar a primeira parte cantada, a banda faz um acompanhamento que sustenta a melodia cantada, dobrando-a. Um dos sopros faz um apoio harmônico tocando uma terça acima, nos primeiros dois compassos, e depois um outro instrumento, que parece ser um saxofone soprano, une-se num uníssono com a melodia para fechar o membro de frase. Em seguida, a mesma idéia de tocar acima da melodia acontece, só que, desta vez, fazendo um trítone (um acorde dominante) durante os primeiros dois compassos do segundo membro de frase, seguido da junção em uníssono para terminar o membro. Outros instrumentos em bloco fazem **comentários** entre os membros de frase que vão aparecendo. Ainda nesses

comentários da primeira parte, um sopro mais grave e doce faz uma escala descendente de uma terça do acorde dominante para sua oitava inferior, no espaço entre o primeiro membro de frase e o segundo. Em seguida, faz uma frase menor na direção da terça do acorde de tônica. Essa primeira frase é tocada duas vezes de forma idêntica.

Na segunda parte, o instrumento agudo que harmonizava em terças com as vozes passa a dobrar a voz. Não é muito claro que este instrumento dobre o coro o tempo todo, mas este aparece em muitos momentos até o final da segunda parte. Alguns sopros preenchem os intervalos das frases com acordes e, na conclusão dessa segunda parte, todos trabalham mais em bloco numa sonoridade mais cheia.

A levada da caixa e dos pratos me soa uma marcha, mas a levada da caixa não é a mesma de uma levada de marchinha como posso observar na versão do Céu na Terra.

Sendo assim a forma da música é **Introdução, A, B, A, B, Introdução.**

### Versão do Céu na Terra

#### Melodia e arranjo vocal:

O Céu na Terra faz o mesmo uníssono de vozes femininas que, em se tratando de pastoril, não poderia ser diferente. Mas a melodia tem diferenças rítmicas e em alguns momentos há abertura de uma voz a mais, como se fosse um brado de alguém na multidão. Além disso, alguns saltos difíceis são suprimidos uma vez que o andamento em que o grupo toca a canção é bem mais acelerado, agitado como um frevo.

Vin - de vin - de mo - ços e ve - lhos Vin - de to - dos a - pre - ci - ar \_\_\_\_\_

(Voz superior soa feito brado)

Vin - de vin - de mo - ços e ve - lhos Vin - de to - dos a - pre - ci - ar \_\_\_\_\_

Co - mo is - so / é bom Co - mo is - so / é be - lo co - mo is - so / é bom é bom de - mais \_\_\_\_\_ o - lhai o -

lhai a - di - mi - tai \_\_\_\_\_ co - mo / is - so / é bom é bom de - mais o - lhai o - lhai a - di - mi - tai \_\_\_\_\_ co - mo / is - so / é bom é bom de - mais

Exemplo musical 13. Arranjo vocal, C.T.

### Instrumentação e arranjo instrumental:

A instrumentação do Céu na Terra, neste caso, é mais simples pois eles não dispõem de uma banda sinfônica.

Entre as apresentações houve mudança na instrumentação. No caso da versão escolhida, o grupo estava sem Wagner, que toca a flauta transversa. Escolhi esta versão por ser a mais clara em termos de resolução de áudio. Mas basicamente tanto o sax soprano quanto a flauta fazem a dobra da melodia. Quanto aos acordeões, o de Norma faz um acompanhamento com acordes curtos nos contratempos, enquanto o de Daniel faz uma base mais cheia e também dobra a melodia cantada. Nesse sentido as funções instrumentais não estão muito distantes, na versão do disco dos Irmãos Valença e na versão do Céu na Terra.

A caixa clara faz a levada de marchinha, ou de frevo, e o surdo faz marcação dos tempos acentuando, no segundo tempo. As pastoras com suas pandeirolas fazem convenção com todo o grupo em determinado momento:



The image shows a musical score for 'Pandeirolas, C.T.'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in G major, starting at measure 17. The lyrics are 'Co-mo is-so/é bom Co-mo is-so/é be-lo'. The bottom staff is for a pandeiro (cymbal), also starting at measure 17, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Exemplo musical 14. Pandeirolas, C.T.

A forma da música é a mesma da versão do disco dos Irmãos Valença.

## Análise de dois exemplos das marchinhas compostas por Daniel Fernandes contidas no CD “Bonde Folia”

Faixa 1- **Bonde Folia – 3:14** (2002)

### Forma:

**I** [00:00], **A** [00:17], **A** [00:33] (coro uníssono), **B** [00:49], **A** [01:12], **A** [01:28] (coro comentando e abertura de vozes), **B'** [01:44], **A** [02:07], **A** [02:23], **I'** [02:39] (final com improviso e ritmo de funk brasileiro)

**I** - Introdução –

**A** - Refrão ou estribilho –

**B** - Estrofes um e dois (**B'**)

**I'** - Mesmo material da introdução, com diferença rítmica, repetido uma vez mais.

### Instrumentação:

A instrumentação da Orquestra quando se apresenta em palco consiste em sopros (tuba, trombone, saxofone alto ou tenor e trompete), cordas (violão e cavaquinho), percussões (surdo, caixa e prato, afoxé ou pandeiro ou ganzá ou chocalho etc.), duas vozes masculinas (Daniel e Alan) e duas femininas (Bianca e Luzia). Já no disco, Rafael Velloso grava dois saxofones em certas faixas, como por exemplo, na faixa “Bonde Folia”. A voz principal nesta faixa é a de Bianca Leão.

### Arranjo instrumental:

A introdução tem o trombone fazendo uma melodia, dobrada pelo trompete uma oitava acima. Os saxofones e a tuba fazem um acompanhamento harmônico em bloco, arpejando num desenho ondulado (subindo e descendo), num padrão rítmico de *tresillo*. O violão e o cavaquinho fazem acompanhamento com levada de marcha. O surdo marca como marchinha ou samba, mas a caixa não faz a levada mais convencional de marcha com a qual estou familiarizado. Antes, faz um desenho parecido com o “carreteiro”<sup>9</sup> comumente feito em tamborins de samba-enredo, fazendo assim a mesma acentuação rítmica ditada pelos primeiros dois compassos da melodia do trombone e do trompete. Há um ganzá (ou chocalho) fazendo o mesmo desenho da caixa e este se mantém contínuo

---

<sup>9</sup> Termo usado no Rio de Janeiro para designar o padrão de oito semicolcheias num compasso binário com acentuações e timbres característicos na primeira e quarta semicolcheias.

durante toda a música, sem fazer pausas junto com o resto do grupo. Há também uma marcação feita com um contratempo (*hi hat*) que se mantém contínua juntamente com ganzá (ou chocalho).

A harmonia da introdução tem uma peculiaridade. Usa Sol menor como acorde de segundo grau (de Fá maior) em alternância com Dó maior - que vem a ser a tonalidade da marchinha - como um quinto grau que não expõe sua sétima. Logo depois, a partir do compasso 15 (levando-se em conta que Daniel escreveu em 2/4), acontece uma cadência conclusiva em Dó (F, G7, C).

No primeiro **A**, os primeiros dois membros de frase (“Viva o bonde”) são acompanhados apenas pelas cordas percussões e tuba, que fazem uma convenção que responde a cada um dos membros de frase que são cantados. Em seguida [00:22] entram em bloco os outros sopros e começa a levada de marchinha executada pelos demais outros instrumentos. Essa levada vai ser contínua durante toda a música, com exceção da convenção citada acima que tem lugar em todo início de **A**.

O **B** e o **B'** também começam com o acompanhamento somente das cordas, percussões e tuba, já com a levada contínua de marcha, sem convenções. Os sopros, exceto a tuba, comentam a melodia principal cantada, harmonizados em bloco. A princípio fazem arpejos de três toques descendentes [de 00:51 a 00:56] e depois bordaduras cromáticas simples descendentes [de 00:58 a 01:00], numa figura rítmica flutuante que consiste em: toques no quarto quarto de tempo do primeiro tempo do compasso, na metade do segundo tempo do mesmo compasso, e no segundo quarto de tempo do primeiro tempo do compasso seguinte.

A seção é finalizada com uma escala ascendente com os sopros fazendo duas vezes em quartas (trompete e trombone x saxofones)

O **I'**, que se trata da introdução variada, é usada como área de improvisação para o trompete, além de usar uma batida de funk brasileiro, ou de morro. Na gravação o trompete também dobra o trombone uma oitava acima. Sendo assim, o trompete solista foi gravado posteriormente em *overdub*. A música termina com um G sus4 com sétima e nona. Arranjado pelo próprio compositor.

#### Arranjo vocal:

A quatro vezes, com uma principal e as outras três fazendo: dobras com a principal em uníssono (segundo **A** da seqüência e demais finais de refrão) ou abrindo em acordes, tanto acompanhando a voz principal como fazendo comentários responsoriais. Em certos momentos fica clara uma divisão de vozes por sexo. As duas vozes femininas fazem a

melodia principal em uníssono - no primeiro “para entrar o meu amor” (**B** – [01:00]) e no primeiro “que é o bloco da formosura” (**B** – [01:55]), e no quarto **A** [01:28] e no último **A** [02:23], onde as vozes masculinas comentam reponsoriamente a melodia principal até se encontrarem em bloco [01:32] e [02:27]. No último “Pra caber o Céu na Terra” ([01:59] que é a mesma idéia do momento **B** – [01:00] citado acima), a voz feminina que dobra a melodia principal (Luzia) passa para uma terça acima, e segue assim até juntarem-se, todas as vozes, na mesma melodia [02:05] culminando num acorde final [02:06]. O arranjo vocal é de Glória Calvente.

Bianca

Vi-va/o bon-de Vi-va/o bon-de Vi-va/o bon-de de San-ta Te-re -

B.

sa E/e-le já vem sur-gin - do \_\_\_ tão lin-do co-lo-rin-do/a na - tu-re - za Vi-va/o

B.

bon-de Vi-va/o bon-de Vi-va/o bon-de de san-ta te-re - za E/e-le já

L.

D.

A.

27

B.

L.

D.

A.

35

B.

L.

D.

A.

44

B.

L.

D.

A.

55

B.

Pa-ra/en - trar o meu a - mor - Vi - va/o bon-de Vi - va/o bon-de Vi - va/o

62

B.

bon-de de San-ta Te - re - sa E/e-le já vem sur - gin - do - - tão lin-do Co - lo-rin-do/a

71

B.

na - tu-re - - za Vi - va/o bon-de Vi - va/o bon-de Vi - va/o

L.

D.

A.

Vi - va/o bon-de Vi - va/o bon-de Vi - va/o

78

B.

bon-de de San-ta Te - re - sa E/e-le já vem sur - gin - do - - tão lin-do Co - lo-rin-do/a

L.

D.

A.

bon-de de San-ta Te - re - sa

87

B.

L.

D.

A.

96

B.

L.

D.

A.

105

B.

L.

D.

A.

114

B.

123

B. vem sur-gin\_\_\_ do\_\_\_ tão lin-do Co-lo-rin-do/a na-tu-re\_\_\_ za Vi-va/o bon-de

L.

D.

A. Vi-va/o

131

B. Vi-va/o bon-de Vi-va/o bon-de de San-ta Te-re - sa E/e-le já

L. Vi-va/o bon-de Vi-va/o bon-de de San-ta Te-re - sa E/e-le já

D. bon-de Vi-va/o bon-de Vi-va/o bon-de de San-ta Te-re - sa

A. bon-de Vi-va/o bon-de Vi-va/o bon-de de San-ta Te-re - sa

139

B. vem sur-gin\_\_\_ do\_\_\_ tão lin-do Co-lo-rin-do/a na-tu-re\_\_\_ za

L.

D.

A.

Exemplo musical 15. Arranjo vocal, Bonde Folia.

Poucas foram gravações de marcha de carnaval que pude encontrar cujos arranjos vocais têm abertura de vozes, ainda mais em quarto vozes. Uma delas é da marcha “Cordão dos puxa sacos” de Eratóstenes Alves Frazão e Roberto Martins, gravada pelos Anjos do Inferno (Victor-1945). Porém o arranjo instrumental desta gravação é bem mais tímido e simples. Em “Bonde Folia” são usadas suspensões e tensões como nonas e acordes suspensos com quarta, o que não pude notar na marcha cantada pelos Anjos do Inferno. E o arranjo vocal do Céu na Terra demonstra uma certa independência das linhas vocais, enquanto o arranjo dos Anjos tende a se manter em bloco, quando não em uníssono. No máximo os Anjos fazem um jogo de alternância dos cantores que cantam, cada um deles um membro de frase a cada vez. Assim a melodia de um dos trechos tem arranjo bastante dinâmico, mas não chega a ser polifônico (no sentido de mais de uma melodia diferente ocorrendo em ritmo e movimentação diferentes). Porém no arranjo do Céu na Terra pode-se observar um jogo responsorial propriamente dito, assim como movimentos em bloco separados do movimento da melodia principal. Fora esse exemplo, não encontrei um outro que apresentasse abertura de vozes como o mencionado. Em conversa com Daniel Fernandes, ele me relatou nunca ter ouvido um arranjo de marchinha com abertura de vozes.

### Melodia:

A melodia de “Bonde Folia” é uma típica melodia de marchinha. Nela podemos encontrar aspectos característicos de uma melodia de marchinha como, por exemplo:

-O padrão de grupinhos de colcheia pontuada e semicolcheia e as repetições de um padrão rítmico.



Exemplo musical 16. Colcheia pontuada e semicolcheia, Bonde Folia.

- A presença de quiálteras de semínima num tempo 2/4.



Exemplo musical 17. Quiálteras, Bonde Folia.

- E trechos onde a melodia é marchada



Exemplo musical 18. Melodia marchada, Bonde Folia.

Além disso, cromatismos, arpejos, apojaturas e uma não predominância de antecipações nas frases, dentre outros aspectos que podem ser citados como característicos do gênero.

Em conversa, Daniel mencionou um pensamento de João Roberto Kelly sobre a composição de marchinhas. Segundo Kelly, a marchinha deve ter uma melodia muito simples e fácil para que as pessoas possam aprender rápido para cantar. No caso de “Bonde Folia”, penso que não se trata de uma marchinha tão fácil como por exemplo “Cabeleira do Zezé” ou “Ô Abre Alas”. Além disso, a melodia possui no refrão um arpejo de quatro notas e um cromatismo que não são tão simples de se cantar. Juntando essas características com o arranjo vocal requintado, fica claro que a intenção dessa marchinha, ao menos nessa versão, não é a execução em bloco de carnaval.

Porém, analisando as gravações do CD *Carnaval – Sua história, sua glória – volume 21* pude observar nas marchinhas em geral melodias longas, requintados arranjos instrumentais para uma rica e volumosa instrumentação, ainda que os coros sempre fosse arranjados em uníssono e oitavas.

Como “Bonde Folia” não é o único exemplo de marchinha com essas características, fica claro para mim que, misturado ao incremento harmônico, típico das releituras que a música popular de tradição urbana vem recebendo nos últimos tempos, interferência de uma bagagem cheia de jazz e bossa-nova por parte dos arranjadores, há uma inclinação ao resgate de um gosto do gênero marchinha da primeira metade do século passado.

#### Faixa 4 - **Me dá meu boné (Marcha do Pitboy) - 2:39**

##### Forma:

**I** [00:00], **A** [00:19], **B** [00:35], **A'** [00:54], **B'** [01:09] (com coro), **I'** [01:29], **A''** [01:48], **B''** [02:03], **F** [02:24].

**I** – Introdução instrumental seguida da fala da personagem.

**A** – Refrão ou estribilho.

**B** – Estrofe única com comentários de sopros e coro.

**A'** – Refrão ou estribilho com sopros, dobrando a linha melódica, e coro.

**B'** – Estrofe única com coro em bloco com a melodia, e comentários de sopros e coro.

**I'** – Introdução seguida da fala da personagem com final diferente.

**A''** – Refrão ou estribilho, com variações nos sopros, e coro.

**B''** – Estrofe única, com variações nos sopros comentando a linha melódica e coro.

**F** – Final.

#### Instrumentação:

Sopros (tuba, trombone, trompete e saxofone tenor), cordas (violão e cavaquinho), percussões (surdo, caixa e pandeiro), duas vozes masculinas (Daniel e Alan) e duas femininas (Bianca e Luzia). A voz principal nesta faixa é a de Alan Rocha.

#### Arranjo instrumental:

O arranjo instrumental foi escrito por Diego Cavalcanti, que me cedeu gentilmente uma cópia que vem anexada ao relatório. Para dar-me esta cópia, teve que fazer uma atualização, tendo em vista que o arranjo originalmente escrito sofreu alterações no período de gravação. A divisão das seções na partitura de Diego é representada de forma diferente do modelo de análise que adotei desde o início da minha pesquisa, assim estou anexando números de compasso referentes aos trechos descritos.

Começa com um acorde de tônica, curto e marcado, tocado por toda a banda, seguido de uma frase do trombone que consiste numa descida cromática da tônica, deste mesmo acorde, para a sétima menor - marcando uma inclinação para o acorde subdominante de quarto grau – seguido de um arpejo descendente do acorde de Dó maior (primeiros dois compassos). Toda essa decida é antecedida por um salto ascendente de sol para a tônica cuja chegada é ornamentada por um glissando da sétima até a tônica. Esta primeira frase chama a entrada de todos os instrumentos para o que se segue. Trombone e trompete (oitava acima) tocam em bloco uma melodia que sobe cromaticamente do Fá até Sol, permeada de bordaduras descendentes, e desce cromaticamente de Sol até Mi, permeada de bordaduras ascendentes. Ritmicamente começando na cabeça do terceiro compasso, esta

frase apresenta antecipações em todos os demais compassos de seu seguimento (até o compasso nove). O saxofone tenor segue o trombone e o trompete ritmicamente em bloco, porém não os segue paralelamente. A tuba começa junto com os demais sopros e segue somente marcando as antecipações e fazendo uma costura entre a primeira e segunda frase (comp. nove e dez). Na segunda frase (comp. 11 ao 17) o trombone e o trompete começam da mesma forma que a primeira, porém a frase toma rumo melódico diferente terminando diatônica e ascendentemente, de Sol para Dó, permeada de bordaduras descendentes. O saxofone continua ritmicamente em bloco com o trompete e o trombone, porém não paralelamente. A tuba termina também diferente indo parar em Dó oitava acima. A tuba segue repetindo continuamente o mesmo desenho que faz para costurar a primeira frase à segunda, só que agora em direção a Dó (comp. 17 ao 23). Essa base serve de espaço para a fala do personagem (pitboy) representado pela voz principal. Há neste final ainda a presença marcante de um acorde de Mi bemol maior com sétima, tocado pelos sopros, que é uma dominante substituta particular do acorde de Ré menor, acorde subdominante de segundo grau. Algo bem incomum de se encontrar em um arranjo de marchinha, o mais ousado que este venha a ser. Segundo o arranjador, esse acorde não fora proposto por ele, vindo a ser originalmente da composição de Daniel Fernandes. As cordas marcam todas as entradas e antecipações feitas pelos sopros e não fazem ainda levadas. Com relação às percussões, a caixa toca ritmicamente em bloco com os sopros, excetuando a tuba, fazendo assim uma convenção nas duas frases da introdução. No intervalo entre uma frase e outra e no espaço para a fala da personagem, a caixa faz a levada característica de marchinha. O surdo segue a tuba por toda a introdução, e o pandeiro, durante a convenção da caixa e sopros, faz uma levada tipo um galope. No restante do tempo, estes últimos fazem a levada da marcha, junto com a caixa.



Exemplo musical 19. Pandeiro, Me dá meu boné.

Na parte **A** (comp. 24 ao 39) só temos as cordas, tuba e percussões fazendo uma levada de marcha.

Na parte **B** (comp. 41 ao 63) além da levada de marcha pelos já citados na parte **A**, temos um comentário do trombone entre a primeira frase e a segunda (comp. 47 e 48), e, em seguida, dobra uma frase com a tuba (comp. 49 ao 51). Essa situação se repete com a repetição da segunda frase (comp. 55 ao 59). Um outro elemento é o comentário - “por

quê?” - feito pelo coro, que é dobrado por todos os sopros exceto a tuba (comp. 48 ao 49, e 51 ao 52).

Depois destes momentos surgem acréscimos e variações do arranjo tanto vocal quanto instrumental nas partes **A'**, **A''**, **B'** e **B''**. Em **A'**, o trombone e o trompete dobram a melodia cantada principal (comp. 24 ao 39). Em **A''** essa dobra já é feita de forma diferente: O saxofone tenor dobra todo primeiro e terceiro membros de frase, deixando longa a suas últimas notas, que dura por todo resto da frase. O trombone e o trompete dobram todo segundo e quarto membros de frase (comp. 86 ao 102). Em **B'** não há modificações no instrumental. Mas em **B''** os sopros, excetuando a tuba, comentam, em bloco, no espaço do primeiro membro para o segundo membro de frase (comp. 106 ao 109), no espaço do segundo para o terceiro membro de frase – relembrando o mesmo desenho que faz o trombone em **B** (comp. 110 e 111).- e continuam em bloco fazendo uma harmonização do primeiro membro da segunda frase principal cantada (comp. 112 ao 114, e 120 ao 123), assim como do comentário “Por quê?” (comp. 114 e 123). Nos demais espaços fazem comentários diferentes.

Em **I'**, o espaço para a segunda fala da personagem conta apenas com a levada das percussões que culmina com uma virada da caixa e um acorde de Dó maior, que substitui o corriqueiro Mi bemol maior com sétima. A costura feita pela tuba muda para uma escala cromática descendente de Lá para Fá (comp. 73 ao 74).

**F** consiste numa repetição da segunda frase de **B''** que é antecedida por uma escala em tercinas tocada em bloco pelos sopros (exceto a tuba), que repetem, em seguida, a mesma harmonização que fazem em **B''** (comp. 128 ao 130), culminando num último “Por quê?” (comp. 130 ao 131), que termina num glissando para baixo. O arranjo finaliza com dois toques destacados do acorde de Dó maior (comp. 142).

#### Arranjo vocal:

O arranjo foi transcrito por mim. A numeração dos compassos é diferente da numeração da partitura de Diego, neste caso, por ter sido confeccionada sem levar em conta a parte instrumental. Também transcrevo somente até o final de **B'**, por não haver dados diferentes que venham a ser de relevância para se documentar em pauta. O arranjo vocal é de Glória Calvente.

A quatro vozes, sendo uma principal e as outras sempre em bloco harmonizadas, tanto fazendo o bloco com a melodia principal como fazendo comentários nos espaços da melodia principal. Esses comentários podem ser tanto de forma cantada como de forma recitada.

Em **A** só temos a melodia principal. Em **B** temos o comentário “Por quê” cantado em bloco (comp. 22 e 30). Em **A’** temos todo o canto feito pelas quatro vozes. A mais alta, de Bianca Leão, dobra oitava acima a de Alan, voz principal. As de Daniel Fernandes e Luzia de Mendonça preenchem a tessitura harmonicamente. Em **B’** o coro (Bianca, Luzia e Daniel) comenta recitativamente – “fala sério” (comp. 47), “Por quê?” (comp. 55 e 63) (ambos só as meninas) – além de dar risadas (comp. 59 e 67) e acompanhar em bloco os trechos “agora só pensa em bater” (comp. 52 ao 55, e 60 ao 63) sem dobras, com todas as melodias distintas.

Alan



Lá vem o pi-t-boy pi-t-boy pi-t-boy Jun-tan-do com/a tur-mi-nha pra fa-

Bianca,  
Luzia e  
Daniel



8

A



zer do-dói. Lá Pa-pai ban-cou a-ca-de-mi-a Ele fi-cou ma-rom-

B  
L  
D



17

A



ba-dão A-go-ra só pen-sa/em ba-ter Só as-sim e-le

B  
L  
D



Por quê? \_\_\_\_\_

25

A



sen-te te-são A-go-ra só pen-sa em ba-ter só as-sim e-le sen-te te-

B  
L  
D



Por quê? \_\_\_\_\_

34

A

são Lá vem o pi - t - boy pi - t - boy pi - t - boy Jun - tan-do com/a tur - mi-nha pra fa - zer do-dói. —

B

L

D

42

1. 2. (recitado -----)

A

Lá Pa - pai ban - cou a-ca-de - mi-a — E - le fi - cou ma - rom - ba - dão —

B

L

D

Fala sério!!!(coro recitando)

51

A

— A - go-ra só pen-sa/em ba - ter Só as - sim e - le sen-te te - são

B

L

D

Por quê? — (Risadas-----)

60

1. 2. (recitado -----)

A

A - go-ra só pen - sa em ba - ter só as - sim e - le sen-te te - são

B

L

D

Por quê? — (recitado -----)

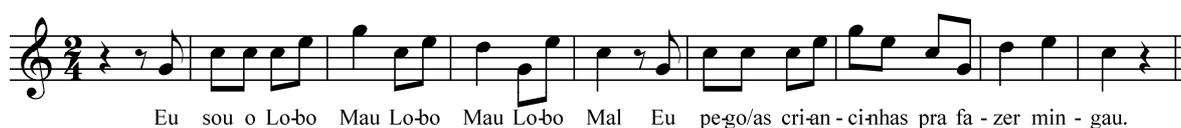
Exemplo musical 20. Arranjo vocal, Me dá meu boné.

Em **A''** a voz principal aparece sozinha na primeira vez, e é acompanhada pelo coro em bloco na segunda vez, da mesma forma em que é acompanhada em **A'**. Em **B''**, na primeira vez, o coro comenta “Por quê?”, cantado como em **B**, com o acréscimo de um comentário “Ahhh!”, dito pelas meninas logo depois do desfecho “Só assim ele sente tesão”. Na segunda vez de **B''**, a voz principal é acompanhada pelo coro em bloco na passagem “Agora só pensa em bater”, e o coro ainda comenta “Por quê?” de forma recitada, como acontece em **B'**. Finalmente em **F**, o coro só acompanha o trecho “só pensa em bater”, e canta logo em seguida um longo “Por quê?”, seguido de comentário recitado

pelas meninas “Ah!! Conta, vai!!!” (feito em overdub), e a marchinha é concluída pela voz principal.

### Melodia:

Escolhi esta marchinha por me parecer, a princípio, a melodia mais simples e próxima de melodias de marchinhas. Além disso, ela traz elementos muito interessantes. A melodia apresenta a mesma escansão rítmica do texto da canção tema do Lobo Mau composta por João de Barro para a gravação da história de Chapelzinho Vermelho, da nostálgica coleção fonográfica infantil *Disquinho*. A proximidade com a tal canção de João de Barro me foi posteriormente confirmada, como uma inspiração, pelo próprio compositor da marcha, Daniel Fernandes. Seria assim uma brincadeira intencional com a imagem musical do Lobo Mau para caracterizar a imagem musical da real personagem social do Pit boy. A crítica social bem humorada e cheia de referências sociais para montar imagens é bem comum dentre as típicas temáticas de marchinhas de carnaval.



Eu sou o Lo-bo Mau Lo-bo Mau Lo-bo Mal Eu pe-go/as cri-an-ci-nhas pra fa-zer min-gau.

Exemplo musical 21. Lobo Mau.

As referências à escansão rítmica não param por aí. “Me dá meu boné também” tem a escansão rítmica muito próxima da marchinha “Maria Sapatão”, de Chacrinha, Roberto Martins, dom Carlo e Leleco <sup>10</sup>. O que mostra que Daniel Fernandes emprega a escansão rítmica de marchinhas consagradas quando compoe nesse gênero.



Ma-ri-a Sa-pa-tão Sa-pa-tão Sa-pa-tão De di-a é Ma-ri-a de noi-te é Jo-ão.

Exemplo musical 22. Maria sapatão.

<sup>10</sup> <http://acervos.ims.uol.com.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

Um aspecto interessante da melodia de “Me dá meu boné”, e que é incomum em melodias de marchinha, é uma sétima menor, subtônica, encontrada nos inícios de frase dos refrões (i.e. comp. 1 e 5).

Alan

Lá vem o pi-t - boy pi-t - boy pi-t - boy Jun - tan-do com/a tur - mi-nha pra fá -

### Exemplo musical 23. Sétima menor.

Essa sétima menor pode ser, provavelmente, gerada por um acorde diminuto (Dó suspenso diminuto) na passagem do acorde de primeiro grau para o de segundo grau, ou então do acorde maior com sétima (Mi bemol maior com sétima) tocado na entrada de cada refrão que é um acorde dominante substituto particular. De qualquer forma, na cifra contida na partitura do arranjo dado a mim por Diego Cavalcanti, em todos os momentos em que essa passagem ocorre, com acompanhamento instrumental, está indicado Lá maior com sétima, acorde de quinto grau dominante particular. Nesse caso, esse Si bemol seria uma nona menor no acorde de Lá maior com sétima (A7<sup>9b</sup>).

Seria comum, em marchinhas, bemolizar essa sétima sensível com fins de transformar o acorde de primeiro grau em dominante particular para uma inclinação ao acorde de quarto grau. Além disso, na gravação é claramente audível, em determinadas vezes, que esse trecho aparece, o cantor principal cantar a sétima sensível. Essa variação de sétimas, que não se encontra na melodia escrita da partitura fornecida por Diego Cavalcanti, pode ser justificada pela naturalidade com que se utilizaria uma sétima sensível nesse tipo de melodia. Ou seja, trata-se de uma variação casual, de uma especificidade que não ficou tão bem internalizada para o cantor.

## CONCLUSÃO

Levando em conta todas as análises feitas até o presente momento, podemos concluir que a relação que o Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra tem com a tradição e seus repertórios é muito mais próxima do que nos casos abordados na literatura a respeito da *world music*, que foram aqui estudados. As buscas dos músicos, no Brasil e na *world music* norte-americana e européia, se dão em direções opostas. Os casos brasileiros aqui estudados, incluindo o do Núcleo de Cultura Popular Céu na Terra, mostram uma busca calcada numa identificação pessoal com a cultura do país em que vivem. Em consequência disso, a busca dos indivíduos é pelo sentimento de pertencer a uma comunidade e por participar das manifestações culturais ditas nacionais, mesmo que de forma mimética, através de uma leitura de sua estética. Já os casos da *world music* mostram um mercado que busca sonoridades diferentes – as sonoridades exóticas de culturas que não são familiares aos músicos e públicos – para incrementarem seus produtos musicais. É como se almejassem abraçar a sonoridade do resto do mundo, que não lhes pertence, para assim produzir a música global. Ou seja, de um lado, profissionais, ou diletantes, procurando se aproximar da cultura de seu país, e de outro, produtores e consumidores a procura de culturas que lhes são alheias.

As análises das cantigas utilizadas pelo grupo levantaram dados importantes no que diz respeito às transformações geradas na adaptação das peças musicais e pelo direcionamento que as bagagens culturais dos integrantes dão à leitura desses repertórios. A tendência à simetria dos compassos de mesma medida, no caso da leitura do “canto da entrada da bandeira do folião”, feita pelo grupo, é, no meu entender, um dos dados mais

interessantes que surgiram na análise, caracterizando mais diretamente esse filtro, gerado pelas bagagens características dos músicos urbanos, que atua na leitura da cantiga. As adaptações de instrumentação e vozes, devido à presença diversificada do número de participantes, de seu tipo de voz e do instrumental disponível revelam adaptações ao evento e à aspiração do grupo na realização de determinado folguedo em que são empregadas as cantigas, bem como preferências estéticas. Sendo assim, em frentes onde a prioridade é o espetáculo, um cuidado especial é dado à execução, à afinação vocal, ao arranjo. E o que se observa no caso do pastoril, onde o elenco é restrito, os ensaios mais árduos e a participação do público é reduzida (quando este é apresentado em teatros), assim como o caso das gravações contidas no CD *Bonde Folia*, onde o grupo conta com alguns arranjos vocais e instrumentais escritos por especialistas de fora do grupo. E, por outro lado, também é possível observar momentos em que predomina o clima de festa e confraternização, de alegria e brincadeira, em que a participação de todos é fator importante na realização, em que há maior liberdade e menor preocupação com regras estéticas, como é o caso dos folguedos que servem a confraternização e devoção dos integrantes.

Por fim, fica bastante evidente, na análise, a familiaridade de Daniel Fernandes com o gênero marchinha de carnaval. Além de ser um carioca que esteve e está em contato com o carnaval e sua música, deve ter realizado suas pesquisas, ainda que informais, sobre o gênero. Na análise, são também evidentes os sinais das bagagens atuais de um músico profissional, que também teve contato, direto ou indireto, com funk, rock e jazz, entre outras referências musicais internacionais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Thiago. *100% Gonça – Jongo, Tradição e Modernidade no Grupo Caixa Preta*. UNIRIO, 2004. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BECKER, Howard S. *Métodos em Pesquisa em Ciências Sociais*, Ed. HUCITEC, São Paulo, 1999.

FELD, Steven. “The Poetics and Politics of Pygmy Pop”. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. (Ed.). *Western music and Its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 2000.

\_\_\_\_\_ “Uma doce cantiga de ninar para a ‘World Music’” *Debates*, 8 (Cadernos da Pós-Graduação em Música). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, p. 9-38.

GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho “Um espaço para a respiração. A cultura popular e os modernos cidadãos”. *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. :Ed UFRJ, 2001.

TAGG, Philip. *Introductory notes to the Semiotics of Music*. (Upd 1999, version 3). In: Philip Tagg Home Page. Disponível em: < <http://www.tagg.org/texts.html> > Acesso em: agosto de 2007.

\_\_\_\_\_ *Music Analysis for ‘non-musos’- Popular perceptions a basis for understanding musical structure and signification*. Paper delivered at Popular Music Analysis Conference, University of Cardiff, 17 Nov. 2001. In: Philip Tagg Home Page. Disponível em < <http://www.tagg.org/texts.html> > Acesso em: agosto de 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

\_\_\_\_\_ "Música folclórica e movimentos culturais", Debates, 6: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2002, p. 80-113.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

DVD Paul Simon Graceland. Eagle Rock Entertainment Ltd. UK, 2002 (st2d20059)

Cururu e outros cantos das festas religiosas/MT, n. 45. série "Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro". Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte /Funarte; Instituto Nacional do Folclore, 1987 (Inf 45)

Orquestra Popular Céu na Terra. Cd *Bonde Folia*. Rio de Janeiro, Dubas Música; Universal, 2007/2008. 60251753589.

*Carnaval – Sua história, sua glória – volume 21*, Vários artistas. Revivendo, [www.revivendomusicas.com.br](http://www.revivendomusicas.com.br)

FRAZÃO, E; MARTINS, Roberto. Anjos do Inferno (Intérprete). *Cordão dos puxa-sacos*. Victor (1945). Álbum 800342, Acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Salles. Consultado em Dezembro de 2007 no site: <http://ims.uol.com.br/ims/>

*Disco de referências do Céu na Terra*. Acervo pessoal de Daniel Fernandes, fornecido em março de 2007.

*Pastoril*. 1975. 1 disco sonoro 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol., 10 músicas. LP 90.006. Documento sonoro – DL0471. Acervo do museu do folclore. Rio de Janeiro

NOGUEIRA, Norma. *Loas e Luas de Natal*. Coral Infantil Loas e Luas, Colégio São Vicente de Paulo, Rio de Janeiro, 2003. Acervo pessoal de Elizabeth Travassos.

CD *Disquinho - O Chapeuzinho Vermelho*. AddafBRWMB0101658 C1960. Coleção Warner 30 anos. (P) 2006 Warner Music Brasil Ltda.

# **A N E X O S**

# Me dá meu boné

Gênero: Marchinha

Daniel Fernandes

Arranjo: Diego Cavalcanti

♩ = 135

**A**

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Voz, Sax. Tenor, Trompete, Trombone, Tuba, Cavaquinho Violão, and Percussão. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte). The vocal line (Voz) is mostly silent, with a few notes in the first measure. The saxophone, trumpet, and trombone parts feature melodic lines with accents and slurs. The tuba part provides a low-frequency accompaniment. The guitar part (Cavaquinho Violão) includes chord markings: C, F, F#, C/G, and A7. The percussion part (Percussão) features a rhythmic pattern of eighth notes.

6

Sx. I.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vião.

Perc.

D7 G7/B

Me dá meu bo



*ff*  
 Sx. T.  
*ff*  
 Tpt.  
 Tbn.  
 Tub.  
 Cvq. Vião.  
 Perc.

F    F#    C/G    A7    D7    G7

Me dá meu boné

16

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

16

C6

Levada

*mf*

*mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It contains six staves. The first staff is empty. The second staff is for Saxophone (Sx. T.), the third for Trumpet (Tpt.), and the fourth for Trombone (Tbn.). The fifth staff is for Tuba (Tub.), and the sixth is for Conga/Vibraphone (Cvq. Vlão.). The percussion staff (Perc.) is at the bottom. The score starts at measure 16. The key signature has one sharp (F#). The Saxophone, Trumpet, and Trombone parts have a melodic line starting in measure 16, marked with an accent (>) and a dynamic of *mf*. The Tuba part has a rhythmic pattern starting in measure 16, also marked with an accent (>) and a dynamic of *mf*. The Conga/Vibraphone part has a chordal accompaniment starting in measure 16, marked with an accent (>) and a dynamic of *mf*. The percussion part has a rhythmic pattern starting in measure 16, marked with an accent (>) and a dynamic of *mf*. The word "Levada" is written above the percussion staff in measure 17. The word "C6" is written above the Conga/Vibraphone staff in measure 17. The score ends at measure 20.

Me dá meu boné

4

**B**

21 *mf* Lá vem o Pi - t Boy Pi - t

Sx. T.

21 *mp* *Tacet 1a.*

Tpt.

Tbn. *mp* *Tacet 1a.*

Tub.

Cvq. Vlão. *E<sup>b</sup>7(9)* *D7* *mf*

Perc. *Levada*

Me dá meu boné

26

Boy Pi - t Boy Jun - tan - do co'a tur - mi - nha pra fa - zer do - dói

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

G7 C6 A7/C# D7 G7

Me dá meu boné

31

Lá vem o Pi - t Boy Pi - t Boy Pi - t Boy Jun -

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

C6 A7 D7 G7 C6

Perc.

Me dá meu boné

36 *Solo*

tan - do co'a tur - mi - nha pra fa - zer do - dói Pa -

Sx. T.

Tpt. 36

Tbn.

Tub.

Cvq. Vlão. A7/C# D7 G7 C6

Perc.

Me dá meu boné

**C**

41

pai pa - gou a - ca - de mi - a E - le fi - cou ma -

Sx. T.

41

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

C6 G7/B C6 C7/B<sup>b</sup>

Perc.

Me dá meu boné

46

rom - ba - ão A - go - ra só pen - s'em ba -

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

*mp*

C7/G F F/A F F#°

Me dá meu boné

51

*Côro* *Solo*

ter *f* Por - quê? *mf* Só as - sim e - le sen - te te - são

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

C/G A7 D7/F# G7 C6/E

Me dá meu boné

56

A - go - ra só pen - s'em ba - ter *f* Por - quê? *mf* Só as -

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq. Vlão. C7/B<sup>b</sup> F F<sup>#</sup> C/G A7

Perc.

Me dá meu boné

61

sim e - le sen - te te - são são

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq. Vlão. D7 G7 1. E<sup>b</sup>7(9) 2. C7

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Me dá meu boné'. It features a vocal line at the top with lyrics 'sim e - le sen - te te - são são'. The score includes parts for Saxophone (Sx. T.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Guitar (Cvq. Vlão.), and Percussion (Perc.). The guitar part shows chords D7, G7, E<sup>b</sup>7(9), and C7. The percussion part has a simple rhythmic pattern. The score is divided into two systems, each with first and second endings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Me dá meu boné

**A2**

66

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

F F# C/G

Me dá meu bo

71

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq. Vião.

Perc.

Levada

C6 C7 F F# C/G

Me dá meu boné

**D**

76

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vião.

Perc.

A7 D7 G7 C6

Levada

Me dá meu boné

81

Sax. T.

81

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vião.

Perc.

The musical score consists of six staves. The top staff is empty. The second staff, labeled 'Sax. T.', contains three measures of music with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking of *sf*. The third staff, labeled 'Tpt.', also contains three measures of music with a treble clef, a key signature of two sharps, and a dynamic marking of *sf*. The fourth staff, labeled 'Tbn.', contains three measures of music with a bass clef and a dynamic marking of *sf*. The fifth staff, labeled 'Tub.', contains three measures of music with a bass clef and a dynamic marking of *sf*. The sixth staff, labeled 'Cvq. Vião.', contains three measures of music with a treble clef and a dynamic marking of *sf*. The seventh staff, labeled 'Perc.', contains three measures of music with a double bar line and a dynamic marking of *sf*.

**B2**

Côro

*ff* Lá vem o Pi - t Boy Pi - t

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq. Vião.

*ff* C6 D7

Perc.

*ff* Levada

89

Boy Pi - t Boy Jun - tan - do co'a tur - mi - nha p'ra fa - zer do - dói

Sx. T.

89

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vião.

G7 C6 A7/C# D7 G7

Perc.

Me dá meu boné

94

Lá vem o Pi - t Boy Pi - t Boy Pi - t Boy Jun -

Sx. I.

94

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

C6 A7 D7 G7 C6

Perc.

Detailed description of the musical score: The score is for a 4-measure phrase starting at measure 94. The vocal line (top staff) has lyrics 'Lá vem o Pi - t Boy Pi - t Boy Pi - t Boy Jun -'. The instrumental parts include Saxophone I (Sx. I.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tub.), all in a key of D major. The Chorus/Viola (Cvq. Vlão.) part shows a chord progression of C6, A7, D7, G7, and C6. The Percussion (Perc.) part is indicated by a double bar line with a vertical tick mark at the beginning of the first measure.

Me dá meu boné

99 Côro

tan - do co'a tur - mi - nha p'ra fa - zer do - dôi Pa -

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq. Vlão. A7/C# D7 G7 C8

Perc.

Me dá meu boné

**C2**

104

pai pa - gou a - ca - de - mi - a E - le fi - cou ma -

Sx. T.

104

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

Me dá meu boné

109

rom - ba - dão A - go - ra só pen - s'em ba -

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

C7/G F F/A F F#°

Me dá meu boné

114

ter Por - quê Só as - sim e - le sen - te te - são

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

C/G A7 D7/F# G7 C#E

Me dá meu boné



124

sim e - le sen - te - são A - go - ra só

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vlão.

Perc.

D7/F# G7 C8/E C7/B<sup>b</sup> F

Me dá meu boné

129

pen - s'em ba - ter Por - quê

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq. Vlão.

Perc.

F#° C/G A7

Me dá meu boné

134

Sx. T.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.  
Vião.

Perc.

D7 G7 C8

Me dá meu boné

130

Sx. T.

130

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cvq.

Vlão.

Perc.

Me dá meu boné