

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

CRIAÇÃO DE ARRANJOS COMO FERRAMENTA
DE MUSICALIZAÇÃO NO CANTO CORAL

RAFAEL DOS SANTOS SOUZA

RIO DE JANEIRO

2019

RAFAEL DOS SANTOS SOUZA

CRIAÇÃO DE ARRANJOS COMO FERRAMENTA
DE MUSICALIZAÇÃO NO CANTO CORAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música sob a orientação do Professor Doutor Júlio Moretzsohn.

Rio de Janeiro, 2019

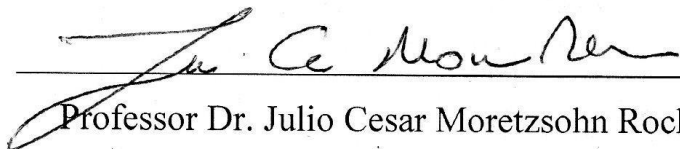


UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

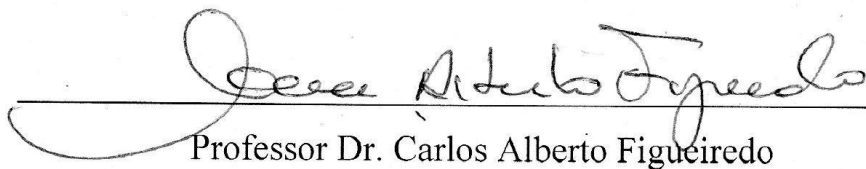
**“CRIAÇÃO DE ARRANJOS COMO FERRAMENTA DE MUSICALIZAÇÃO
NO CANTO CORAL”**

por
RÁFAEL DOS SANTOS SOUZA


BANCA EXAMINADORA



Professor Dr. Julio Cesar Moretzsohn Rocha (orientador)



Professor Dr. Carlos Alberto Figueiredo



Professor Dr. José Nunes Fernandes

Nota : Dez 10

DIA 12 DE DEZEMBRO DE 2019

AGRADECIMENTOS

A minha família,

Aos meus colegas,

E aos Professores.

“Talvez até possamos ensinar os padrões e as convenções que existem por aí, mas sempre atentos, pois padrões podem se tornar padrões, se escrito com T de técnica, risco que as convenções também correm de, no caso, se tornarem convenções.”

(Samuel Kerr)

SOUZA, Rafael dos Santos. *Criação de Arranjos como Ferramenta de Musicalização no Canto Coral*. 2019. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir a utilização de arranjos corais como ferramenta de suporte para os educadores musicais e regentes. Discutiremos o uso de arranjos na prática coral como instrumento de musicalização, como material para ampliação de repertório, como melhorar na performance. Falaremos ainda da importância dos arranjos no repertório coral brasileiro. Foram pesquisados os estudos de alguns regentes/arranjadores e suas orientações para a realização deste trabalho. No final traremos três propostas que criamos com o objetivo de demonstrar de forma prática, como podemos ter conteúdos musicais específicos, pensados para serem ensinados através dos arranjos corais.

Palavras-chave: prática coral, educação musical, arranjo, musicalização.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DA PRÁTICA CORAL	2
1.1 A prática coral	2
1.2 O papel do canto coral na educação musical	3
2. A IMPORTÂNCIA DO ARRANJO NO REPERTÓRIO CORAL BRASILEIRO	4
2.1 O que é um arranjo.	4
2.2 O maestro-arranjador.	5
2.3 A presença de arranjos no repertório coral brasileiro	8
3. O USO DE ARRANJOS COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO	9
3.1 Qualquer música musicaliza	9
3.2 Adequação do repertório ao coro	10
4. PROPOSTA DE 3 ARRANJOS PARA USO NA MUSICALIZAÇÃO CORAL	11
4.1 No fundo do mar	11
4.1.1 Descrição da canção	11
4.1.2 Conteúdo musical a ser trabalhado	12
4.1.3 Descrição do arranjo	13
4.2 Você Vai Gostar (Lá no Pé da Serra)	13
4.2.1 Descrição da canção	13
4.2.2 Conteúdo musical a ser trabalhado	14
4.3 Rap do Silva	15
4.3.1 Descrição da canção	15
4.3.2 Conteúdo musical a ser trabalhado	16
4.3.3 Descrição do arranjo	17
CONSIDERAÇÕES FINAIS	18
Anexo 1: Partitura do arranjo da música: "Tem Areia"	21
Anexo 2: Partitura do arranjo da música: "Você vai gostar"	21
Anexo 3: Partitura do arranjo da música: "Rap do Silva"	28

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a música foi bem novo, lembro-me que a música sempre fez parte de minha rotina, meu avô amante de música e violinista sempre sonhava em ter um músico em seu lar, mesmo nenhum dos seus filhos ter seguido seu sonho, de ser músicos, tornei-me conseqüentemente a geração que estaria disposta para tal atividade.

Comecei a participar de coros bem cedo, numa igreja evangélica, aos 3 á 5 anos de idade, claro que era um coro infantil, sem muita responsabilidade como corista, mas é algo que fez a diferença naquela época. Lembro-me que além desses coro infantil que participei, outra atividade com coro que tive o prazer de participar, foi na escola já com 6 á 8 anos de idade, onde um professor de inglês se utilizava do canto coral para poder ensinar a disciplina, e isso ficou tão marcado em minha vida que me lembro-me da música até hoje em dia.

Ao cursar a Licenciatura em Música no Instituto Villa-Lobos UNIRIO tive a oportunidade de participar dos coros que lá existem, primeiramente no coro obrigatório do curso, e logo depois, os outros que tive o prazer de participar, que são: o coro Oficina e o coro Juvenil, onde tive a oportunidade de cantar, reger e arranjar, e um dos fortes motivadores de estar escrevendo e desenvolvendo essa pesquisa.

Ao escolher o tema para o meu TCC pensei em um trabalho que pudesse contribuir o processo de musicalização em grupos corais, através da escrita de arranjos, e com isso facilitar a criação de novos e futuros arranjos corais.

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a importância da criação de arranjos para o repertório de um coro num processo de educação musical.

Como referencial teórico, utilizamos os livros, as dissertações, as teses e os artigos de Maria del Carmen Aguilar, no ano de 2012, com o título “El taller coral - técnicas de armonización vocal”, onde ela busca desenvolver um método, que tem como objetivo dar a futuros educadores musicais possibilidades de criar e utilizar, técnicas de harmonização, em prol da educação musical, tornando a experiência construtiva e bem assertiva em sua pedagogia. No Artigo de André Protásio, com o título “Arranjo para Coros” que nos dá algumas dicas sobre como fazer arranjos e baseia historicamente a grande popularidade de arranjos de música popular para coros. E pra finalizar utilizo o trecho escrito em forma de carta de Samuel Kerr, com o título “Carta Canto Coral” encontrado no livro “Ensaio – olhares sobre a música coral brasileira” Desenvolvido por Eduardo Lakschevitz, no ano de 2006, p. 118 até p. 143, onde tem como objetivo, auxiliar futuros

arranjadores de coros, dando alguns relatos históricos e apresentando possibilidades, dificuldades e soluções.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo iremos tratar sobre a importância do coro no processo de musicalização.

No segundo capítulo deste trabalho, vamos discutir a importância dos arranjos no repertório dos Corais brasileiros.

No terceiro capítulo iremos falar sobre a possibilidade do uso de arranjos com o objetivo de ensinar conteúdos musicais específicos, dentro de um planejamento educacional mais amplo, se baseando em alguns estudos voltados para coros.

O quarto capítulo é constituído da descrição de quatro arranjos que concebi voltados para o processo de musicalização e suas características, onde tentarei explicar como pode ser trabalhado foi todo o processo de criação do arranjo.

1. A MUSICALIZAÇÃO ATRAVÉS DA PRÁTICA CORAL

1.1 A prática coral

A prática coral proporciona uma rica experiência musical e social. E através dos ensaios os cantores vivenciam conteúdos diversos, fundamentais para sua formação musical, social e pessoal.

Figueiredo (2006, p. 3) explica que "um coro é uma espécie de tribo, com personagens essenciais, tais como os cantores e o regente". Ele fala ainda dos rituais típicos que constituem essa atividade, tais como ensaios e apresentações e de elementos que fazem parte do dia a dia de um integrante de um coro, como "a música e a partitura, sua representante material"

Percebemos que essa ideia, de que a experiência que o coro pode proporcionar aos coristas, vai muito além de somente elementos musicais, pois é algo benéfico para o convívio social. Oliveira (2012, p. 20) escreve que "Com a prática do canto coral a criança se socializa com outros colegas, aprendendo a superar possíveis individualismos, a ter afinidade com os colegas do grupo e a trabalhar em conjunto."

Figueiredo (2006, p. 3), busca descrever quanto é icônico, os fatores que encontramos quando estamos em um coro, quando fala "coro é uma espécie de tribo", quer dizer que a formação de um coro é algo que se pode denominar como sociedade, uma família. Descreve que cada

integrante daquele meio é de supra importância para a finalidade do todo, que no caso seriam as apresentações.

“Cantar em coro é uma experiência afetiva forte. Tudo se torna carregado de significados: o diapasão do regente (fascinante, para os inexperientes); o indefectível uniforme, às vezes bata, que sempre gera tantas discussões; a questão da afinação, sempre um objetivo mágico, que nem sempre os cantores entendem bem qual é, tornando-se, assim, um aparente privilégio dos iniciados; a correta colocação da voz, objetivo ainda mais vago, trabalhado pelo regente, ou professor de técnica vocal, com imagens incríveis, às vezes engraçadas e, às vezes, até, chulas (risinhos...); e, é claro, as partituras, que os cantores tratam de maneira variada, alguns as colocando em pastas especiais, protegidas, e outros que as carregam no bolso da calça, de onde saem completamente amarfanhadas.” (FIGUEIREDO, 2006, p. 4)

Trago outra situação de Figueiredo (2006, p. 3) onde ele diz, “Tudo se torna carregado de significados”. Significado é a palavra-chave quando se fala de uma educação com prazer. São essas identificações pessoais, que trazem o prazer, estímulo e crescimento à vida de todo ser humano.

Mostro como é importante a prática coral na vida de qualquer pessoa, obviamente que quando falamos de ensino musical, temos muitas outras formas de criar esse mesmo ambiente. Mas na prática do canto, “a música é trabalhada como uma experiência que promove o encontro de expressão em ritmo e melodia.” (OLIVEIRA, 2012, p. 20)

1.2 O papel do canto coral na educação musical

O canto coral na educação musical tem um papel fundamental, pois o aprendizado passa a ser mais expressivo, fazendo com que o aluno possa com a sua voz, construir um trabalho em conjunto com as demais vozes. Além de ouvir a sonoridade desse grupo cria relações interpessoais como vimos anteriormente na prática coral.

De acordo com Assumpção (2003, p.12) em seu texto “O Canto Coral Sob A Perspectiva Da Educação Musical Formal” ela diz que “o Canto Coral é, às vezes, a primeira vivência artística de um aluno, podendo ter como objetivo uma prática de iniciação através do fazer musical.”

Percebemos que para criar uma aula com objetivos bem práticos, temos e podemos usar o canto coral como uma boa ferramenta para começarmos. Se “Considerando a voz como um instrumento que faz parte do próprio corpo, a conexão entre ela e o pensamento musical é direta.” (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 12). “E a atividade de canto coral pode ser desenvolvida em qualquer contexto social, ou seja, tanto em escolas particulares quanto da rede municipal ou estadual, o que a torna de fácil acesso.” (OLIVEIRA, 2012, p. 20)

Como a voz é um elemento do canto coral, pensemos que ela pode ser considerada um instrumento, que carregamos conosco a todos os lugares. Ele está constantemente em usabilidade, a facilidade que o canto pode nos promover em relação a outros instrumentos é nítido. Apesar de que o canto seja um dos primeiros instrumentos que a humanidade começou a desenvolver. Hoje em dia “podemos dizer que o canto alavanca a concepção musical, e uma forma de aquisição de um pensamento musical.” (ASSUMPCÃO, 2003, p.13)

Ainda com o olhar educacional, mas partindo para uma perspectiva mais histórica, percebemos que educação e canto é algo que sempre andaram juntos. Oliveira (2012, p.17) nos conta que “O início se deu na catequização dos índios pelos jesuítas (séc. XVI) que ensinavam o canto para ser entoado durante as celebrações religiosas.” (OLIVEIRA, 2012, p. 17) E que tinham um papel disciplinador e de conversão dos indígenas. Até hoje em dia, temos exemplos das animações infantis, que sempre tem músicas, cantorias, que principalmente passam uma lição de moral para nossas crianças.

“Os trabalhos mais significativos na área do canto coral infantil surgiram no campo do ensino do canto orfeônico em São Paulo, no início do séc. XX, com projetos de João Gomes Júnior e Fabiano Lozano. Apesar de o governo do Estado de São Paulo ter apoiado o ensino do canto coral nas escolas primárias e normais, este ensino era considerado deficiente e precário, pois as canções eram mecanicamente executadas, com repertórios inadequados às vozes e possibilidades dos cantores, além de as letras das canções entoadas terem o principal objetivo de despertar nas crianças o amor à Pátria. O sentido disciplinador, implícito no projeto para a oficialização do ensino do canto orfeônico nas escolas, interessava aos educadores e agentes políticos, os quais queriam acabar com a República Velha, instaurando no lugar desta a República Nova (1930) e o Estado Novo (1937). A música poderia trazer as massas à cena política, uma vez que os próprios músicos acreditavam na força disciplinadora do canto orfeônico como veículo capaz de unir todos os brasileiros em torno de um único ideal de Nação.” (OLIVEIRA, 2012, p. 17).

2. A IMPORTÂNCIA DO ARRANJO NO REPERTÓRIO CORAL BRASILEIRO

2.1 O que é um arranjo.

Arranjo em uma definição mais simples, é a re-elaboração de algo que já existente com propósito de ser algo novo, buscando em algumas fontes sobre o arranjo fui me deparar com essa citação:

“No arranjo os elementos trocam de posição, ou seja, ordem. Com isso os agrupamentos tornam-se distintos, por possuírem seus elementos organizados em uma ordem diferente.” (OLIVEIRA, Naysa. Arranjo Simples. InfoEscola. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/combinatoria/arranjo-simples/>>. acesso em: 20 de nov de 2019.)

Essa ideia de arranjo é apresentado, na música, na matemática, na informática, e em outras áreas, pois o conceito básico de arranjo é fazer algo que não seja identicamente igual ao original,

mas que ainda tenha características ou elementos do mesmo em sua forma. Com isso podemos ter uma simples ideia do que é arranjo.

No conceito musical a definição de arranjo não muda muito, segundo Oliveira e Igayara-Souza (2017, p. 6), numa pesquisa com o tema “O conceito de arranjo coral no repertório brasileiro” citam que o arranjo é “como uma prática de reelaboração musical, onde também se enquadram: transcrição, orquestração, redução, adaptação e paráfrase.” e que com essa ideia elas chegaram à conclusão de que, “De todos estes termos, a designação “arranjo” parece dar ao seu criador a permissão de modificar, acrescentar ou diminuir, em suma, manipular de maneira flexível o material original pré-existente.” (OLIVEIRA, IGAYARA-SOUZA, 2017, p. 6)

“Em decorrência disso, obviamente um arranjador tem muito mais liberdade que um intérprete de música erudita com uma partitura. É bastante comum que um arranjador re-harmonize a canção, trabalhe com uma nova disposição das diferentes partes da música e até crie outras, faça variações da melodia original, crie contracantos, elabore uma nova estrutura de acompanhamento rítmico, enfim, nesta liberdade é que reside a ‘poiesis’ do arranjo vocal.” (PROTÁSIO, André, 2005, p. 71)

Como conclusão sobre o que é arranjo, conseguimos perceber que de qualquer nova estruturação re-composicional sobre alguma obra, passamos há classificá-la com sendo um novo arranjo, dando créditos ao compositor mas também ao arranjador que repensou a obra original, se tornando um co-compositor da obra nova obra.

2.2 O maestro-arranjador.

O Maestro que conduz um grupo coral, sempre tem uma grande responsabilidade. Figueiredo afirma que o regente "é um importante agente modificador" (FIGUEIREDO, 2006, p. 5). Explica que: ‘o Regente’ vai modificar seus cantores, vai transformar a música que será executada e assim vai atingir e transformar também o público das apresentações.

Os cantores serão transformados através dos ensaios, onde ocorre o aprendizado de uma determinada música. Inúmeras informações novas serão transmitidas e irão ampliar a percepção e a compreensão de seus coralistas. Essas informações vão desde uma contextualização histórica, isto é, quem compôs essa música, em que época e em que estilo. Passa ainda por uma ampliação da compreensão musical, isto é, que melodia, ritmo, textura, harmonia e forma constituem essa obra. No processo de ensaio, o maestro estabelece sua concepção da obra, e por isso a modifica no processo de ensaios para realizá-la na prática com seu grupo. Por fim, vai transformar o público ao apresentar a obra musical com todo seu conteúdo artístico, sensibilizando a plateia, que será transformada por essa experiência. Camargo (2010, p. 10), em sua dissertação de mestrado Criação

e Arranjo: Modelos de Repertório para o Canto Coral no Brasil também fala da importância do papel do regente como agente modificador em seu processo de ensaios:

“... regente conduz o aprendizado deste repertório, de sua habilidade e sensibilidade ao mediar as dificuldades propiciadas pelas limitações e as qualidades vocais das pessoas, e da sua capacidade de envolvê-las numa busca artística, muitas vezes distante da realidade dos mesmos.” (CAMARGO, 2010, p. 10)

As modificações alcançadas pelo regente, ocorrem como resultado de sua busca em ter um ambiente produtivo e agradável para seus cantores. Como consequência, o público também terá uma experiência enriquecedora. Essa autora nos fala ainda das ferramentas utilizadas pelo regente em sua atividade como ensaiador e educador, corroborando com as ideias expostas anteriormente por Figueiredo:

“O regente de um coral tem várias ferramentas para envolver volitivamente seus cantores, de forma a tentar conseguir pleno êxito neste processo, tais como: contextualização histórica da obra e do compositor, desafios técnico-vocais, ineditismo da obra ou do compositor, estrutura para uma adequada orientação vocal, cronograma de apresentações, etc. No entanto, mesmo que tudo seja feito da melhor forma possível, nada garante que o repertório escolhido atingirá satisfatoriamente os coralistas a que se destina.” (CAMARGO, 2010, p. 10)

Camargo chama a atenção para importância da escolha do repertório nesse processo. Esse repertório deve envolver o cantor e estimular sua vontade de aprender e ser um intérprete melhor.

“Seja qual for o objetivo do regente coral para o seu coro, a escolha das obras a serem trabalhadas influenciará toda sua abordagem artístico-pedagógica, principalmente no que diz respeito ao processo do envolvimento volitivo do coralista com as músicas escolhidas.” (CAMARGO, 2010, p. 10)

A seleção de músicas que serão realizadas por um coro é, certamente, uma das tarefas primordiais de um regente coral. Podemos dizer que foi neste sentido que Figueiredo afirma: “o conhecimento do repertório é um outro aspecto que tem que ser cultivado pelos regentes” (FIGUEIREDO, 2006 p. 6). Conhecendo um espectro amplo do repertório coral existente, o maestro amplia suas possibilidades de escolha de músicas mais apropriadas para o seu grupo.

Contudo, esse autor também chama a atenção para a dificuldade de se ter acesso a determinadas partituras, quando afirma que comprar em lojas físicas é uma realidade distante para a maioria dos regentes. Por outro lado, ele sugere alguns caminhos como o uso de lojas virtuais e o acesso a sites da internet com material domínio público. Entre os mais famosos que contém repertório coral, podemos citar o *CPDL - Choral Public Domain Library* (<https://www.cpdل.org>), que pode ser traduzido como Biblioteca Coral de Domínio Público, e o *IMSLP - International Music Score Library Project* (<https://imslp.org>) que pode ser traduzido como Projeto Biblioteca Internacional de Partituras Musicais.

Escolher um repertório pode parecer algo fácil, pois há uma fartura de partituras na internet. No século XXI, com as novas ferramentas de busca e compartilhamento, certos materiais musicais estão a um click de nossas mãos. Mas a maior dificuldade é encontrar obras que sejam adequadas para o seu coro. Isso demanda uma pesquisa realmente aprofundada. Por mais que dediquemos muitas horas nesta função, com frequência não encontramos aquilo que estamos procurando. Por isso Figueiredo afirma que "muitas vezes, a pesquisa de repertório se torna frustrante, ao constatarmos que aquilo que existe não se adapta ao coro que temos" (FIGUEIREDO, 2006, p. 7).

Camargo também fala da importância do papel do regente na escolha do repertório explicando que "em um coral amador brasileiro, atrelado ou não a projetos de extensão cultural, subvencionado por instituições públicas ou privadas, uma das questões que o diretor do coro enfrenta é a escolha do repertório" (CAMARGO, 2010, p. 10)

Como podemos observar, o estabelecimento de um grupo de canções que serão realizadas por um determinado grupo coral, é considerado de suma importância por diversos autores. Oliveira e Souza ampliam essa discussão que trata da escolha de repertório, incluindo a relevância de mais uma função para o regente coral, a de arranjador. Muitas vezes, não basta ir em busca de um repertório coral pré-existente, o regente precisa compor ou escrever arranjos que fazem sejam adequados ao seu coro. Essa tarefa visa atender a demanda de seus cantores, com suas especificidades, tanto de no que se refere a experiência e capacidade de realização, assim como do gosto dos cantores, fator que muito afeta o envolvimento e a sua vontade de participar de um grupo coral. Esse pensamento está presente na afirmação dessas autoras:

"Principalmente para aqueles regentes que trabalham o repertório popular em seus coros, arranjador tornou-se atividade intrínseca, tal como fazer preparação vocal, ensaio de naipe e geral, escrever programas, produzir concertos e tantas outras atividades inerentes a este profissional." (OLIVEIRA e SOUZA, 2017, p. 2)

Elas refletem ainda que produzir partituras é árduo para muitos regentes, pois eles não têm experiência ou formação apropriada para criar dentro de uma linguagem popular. Mesmo assim, elas acreditam que esse profissional tem que ter a disciplina para fazer pesquisas de repertórios, e procurar escrever arranjos que atendam às limitações e dificuldades de seus cantores, sejam amadores ou profissionais. É importante também que o material produzido em uma complexidade adequada, para que os ensaios não tornem o trabalho de preparação excessivamente cansativo. Além disso deve visar o público para o qual o seu grupo coral irá se apresentar, para conseguir estabelecer uma conexão com essa audiência.

Figueiredo também defende a importância da função do maestro-arranjador explicando que "uma demanda nova colocada aos regentes está na necessidade de virem a criar seu próprio

repertório, principalmente ao fazerem arranjos.” (FIGUEIREDO, 2006, p. 6). Para aqueles que tem dificuldade o autor recomenda:

“Para que esse processo amadureça, é necessário que eles se engajem em cursos de Arranjo Vocal, que são cada vez mais comuns, principalmente no âmbito de cursos de férias e eventos corais de todo tipo” (FIGUEIREDO, 2006, p. 7)

Concordamos com as reflexões expostas pelos autores neste capítulo e acreditamos que a função de um regente coral não é apenas ensinar um grupo de pessoas a cantar um repertório. É imprescindível que ele desenvolva outras tarefas, que são de grande importância para o desenvolvimento de seu coro. Esse profissional deve estar atento a diversas características importantes de sua atividade como escolher um repertório adequado, escrever arranjos, preparar apresentações, entre outras. Quando falamos da função de Maestro-Arranjador, é importante estarmos atento às características de nosso coro. Como conduzir o amadurecimento musical do grupo com arranjos que ao mesmo tempo sejam agradáveis de aprender, mas também sejam desafios apropriados à capacidade de nossos cantores. Os objetivos do regente são os mesmos de um educador musical, formando o seu grupo em diversos níveis: técnico vocal, compreensão e execução musical, compreensão do estilo de um determinado músico, entre outros. Neste sentido, tanto a escolha da música em si, como a construção do arranjo devem ser muito bem pensadas.

2.3 A presença de arranjos no repertório coral brasileiro

O arranjo nos repertórios brasileiros estão presente desde o séc. XX, um dos primeiros a fazer arranjos corais foi nosso grande mestre Heitor Villa Lobos, segundo Camargo (2010, p. 20) diz que “Embora os corais da primeira metade do século XX preferirem obras originais para coro, geralmente criadas a partir de temas folclóricos, encontramos na obra de Heitor Villa-Lobos um dos primeiros arranjos corais, criado em 1930.” Com isso percebemos que, fazer arranjo não é algo recente os coros brasileiros.

André Protásio (2017, p. 7) em seu artigo diz que “um dos primeiros registros de arranjo coral de música popular no Rio de Janeiro seria de Villa-Lobos, no início dos anos 30.” Isso reafirma a informação anterior de Camargo do sobre o primórdio do arranjo coral. Além de nos dizer de que “Encontramos, no catálogo de obras, a presença de arranjos nas coleções ‘Canto Orfeônico’ e ‘Guia Prático’, e ainda partituras para coro a cappella de músicas, como ‘Luar do Sertão’, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, e ‘Ay-Ay-Ay’, tema popular chileno.” (Protásio André, 2017, p. 7).

Fica nítido, pensar que a busca de reelaborar canções, sejam elas folclóricas, populares, eruditas, com carácter de reorganiza-la ou reestruturá-la, em prol de uma nova perspectiva, não é algo novo em nosso cotidiano.

“Assim como Villa Lobos, Aricó Júnior ao arranjar canções ‘clássicas’ do cancioneiro popular, aproveitou-se também da influência da Indústria da Cultura, que neste momento estava bem estruturada e prestes a uma conquista efetiva do mercado fonográfico em todos os extratos sociais, especialmente a classe média burguesa, e nela a juventude universitária, através dos festivais da MPB que aconteceriam a partir de 1966.” (CAMARGO, Cristina, 2010, p. 25)

3. O USO DE ARRANJOS COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO

3.1 Qualquer música musicaliza

Quando se está à frente de um coro com objetivo de ensinar uma nova música, um repertório ou qualquer música que escolha trabalhar, com ela haverá possibilidades de trazer conteúdos e informações músico-educacionais, como leitura musical, definições de tempo, ritmo, altura, conhecimentos harmônicos entre outros elementos intrínseco dentro da educação musical, o importante é que o educador veja essas possibilidades, e use-as devidamente como ferramentas no ensino musical.

Maria del Carmen Aguilar em seu trabalho “El taller coral” cita que “A Oficina coral, é então uma entidade que produz música, e é uma ferramenta pedagógica.”¹ (AGUILAR, 2012, p. 11, tradução nossa) com essas palavras podemos ver que o trabalho de canto coral é uma fonte de possibilidades e que a própria música produzida dentro do canto coral, já tem esse carácter de musicalização por si só, e que “se for criado o hábito de fazê-lo, o indivíduo será capaz de reconhecer os materiais sonoros básicos que compõem a música (intensidade, ritmo, altura, duração e timbre), organizá-los como experiência musical e até reproduzi-los cantando ou executando um instrumento.” (Oliveira, 2012, p.5)

Fernandes (2016, p. 86) em seu livro que fala sobre “música nas escolas públicas cariocas”, nos direciona, e mostra sobre como funcionam algumas formas de educação que dão certo se baseando segundo alguns educadores, psicólogos, filósofos e pesquisadores dessa área de atuação. Onde nos mostra que “A música pode ser manifestada em uma variedade de formas e adquire diferentes funções, sendo importante para os educadores musicais ter uma visão clara de nossos

¹ **Texto Fonte:** “El taller coral es entonces al mismo tiempo una entidad que produce música y una herramienta pedagógica.” (AGUILAR, Maria, 2012, p. 11)

procedimentos musicais atuais.” e que “o papel do professor deve-se ligar a uma intensificação da relação entre aluno e música.” (Fernandes, 2016, p.86).

3.2 Adequação do repertório ao coro

Quando estamos desenvolvendo um trabalho de musicalização, com coros ou não, a maior questão que aparecem em nossas mentes, é a escolha de repertório, ou qual música se utilizar para ensinar? segundo a entrevista há Elza Lakschevitz feita por Agnes, e publicado no livro “Ensaaios” desenvolvido por Eduardo Lakschevitz, a resposta para essa pergunta é: “Na verdade, o problema não é uma peça ser difícil ou fácil, mas sim despertar ou não o interesse dos cantores.” (LAKSCHEVITZ, Elza, 2006, p. 50). Então, podemos concluir que a ideia de que um repertório ou arranjo adequado ao grupo proposto, tem que um lado de interesse pela parte deles.

Apesar de muito das vezes nos termos que se basear muito no que nos é demandado como professor, tipo as música de dia das mães, pais, páscoa, natal, essas coisas. Nós mesmo assim temos a responsabilidade de conquistar nossos coristas com a escolha de repertório ou arranjos propostos.

Através do repertório, a criança tem contato com uma porção de coisas diferentes, desde elementos musicais até questões sociais, educativas, culturais. Além do mais, tem que ser prazeroso. Tem que fazer bem para cantores, platéia e regente. (LAKSCHEVITZ, Elza, 2006, p. 49)

A Identidade cultural com o repertório proposto, é um facilitador como vemos neste trabalho, o apego da significação da identidade do aluno ou corista, nos facilita muito na hora dos ensaios ou da compreensão do conteúdo. Pois o mesmo se torna disposto a aprender, e possibilita uma melhor autenticidade em sua performance.

“Cantar em coro deveria ser sempre uma experiência de desenvolvimento e crescimento, individual e coletivo: o desenvolvimento da musicalidade e da capacidade de se expressar através de sua voz; a possibilidade de vir a executar obras que tocam tanto no cognitivo quanto no coração, ensejando o crescimento intelectual e afetivo do cantor e de outros agentes envolvidos; o desenvolvimento da sociabilidade e da capacidade de exercer uma atividade em conjunto, onde existem os momentos certos para se projetar e se recolher, para dar e receber.” (FIGUEIREDO, Carlos, 2006, p. 4)

Escolha do conteúdo musical a ser trabalhado, dentro das perspectivas que apresento através desse texto, deve ser sempre baseados no sentido de musicalização. Segundo Sérgio Figueiredo (1990, p. 21) “A organização das atividades de um ensaio deve partir da organização do repertório para que possibilite a realização de tarefas de maneira progressiva e contextualizada” Então, a escolha do conteúdo do repertório deve ser feita de forma que possamos usá-las a nosso favor educacional.

4. PROPOSTA DE 3 ARRANJOS PARA USO NA MUSICALIZAÇÃO CORAL

Neste capítulo vamos apresentar três propostas de arranjo coral, objetivando seu uso como instrumento de musicalização. Cada um tem um nível de complexidade distinto e conteúdos específicos a serem abordados pelos regentes em seus grupos, como veremos a seguir.

4.1 No fundo do mar

4.1.1 Descrição da canção

"No fundo do mar" é uma música de matriz Afro-Brasileira, com caráter Religioso, tendo sua performance em rodas de capoeira ou centros afro-religiosos. João Camelo Barbosa, compositor de *No fundo do mar*, gravou inúmeras músicas religiosas e muitas dessas gravações podem ser encontradas no Youtube. Aparentemente não há muitas informações sobre este compositor na internet, mas ele gravou as músicas junto com o grupo "Coro do Terreiro Ogum Beira Mar de Santa Teresa do Rio de Janeiro" e tem vários discos em vinil gravados como "No Reino De Exu", "Na Gira de Exú", entre outros.

A canção tem um caráter popular e em sua origem busca representar o contexto de um grupo social específico em sua letra.

O texto da Canção descreve como é o fundo do mar, lugar onde mora Iemanjá, divindade afro-brasileira, vista como a Rainha do Mar, Deusa ou Espírito. Essa entidade é muitas vezes representada como um ser mitológica na forma de sereia, ou uma linda mulher de cabelos negros, vestida de azul. Segundo a religião de origem, ela é o espírito protetor dos pescadores e dos naufragos, deusa do nascimento da criação e o espírito do luar.

Segundo algumas fontes "Iemanjá é um orixá feminino (divindade africana) das religiões Candomblé e Umbanda. O seu nome tem origem nos termos do idioma Yorubá 'Yèyè omo ejá', que significam 'Mãe cujos filhos são como peixes'. Ela é a padroeira dos pescadores. É ela quem decide o destino de todos aqueles que entram no mar. Também é considerada como a 'Afrodite brasileira', a deusa do amor a quem recorrem os apaixonados em casos de desafetos amorosos" (verbete **Significado de Iemanjá**, no site Significados).²

² Verbete Significado de Iemanjá consultado em Significados, acessado em 15 de novembro de 2019 e disponível em: <https://www.significados.com.br/iemanja/>

Está música pode ser ouvida em festividades religiosas em homenagem à Iemanjá, em lugares com matriz de raiz africana, mesmo sendo celebrações de cunho sincrético como no caso das celebrações para Nossa Senhora da Conceição, no Brasil e para a Virgem de Regla, em 8 de setembro, em Cuba:

“Iemanjá sendo uma divindade possuidora de grande popularidade no Brasil e em Cuba é celebrada com grandes festas públicas, entre as quais se destacam o presente de Iemanjá na praia do Rio Vermelho na Bahia no dia 2 de fevereiro, e a festa no dia 8 de dezembro juntamente as festividades de Nossa Senhora da Conceição no Brasil. Em Cuba, suas festividades ocorrem no dia da Virgem de Regla, em 8 de setembro.” (Wikipédia, a enciclopédia livre, Iemanjá)³

4.1.2 Conteúdo musical a ser trabalhado

Este é um arranjo de pouca complexidade e é indicado para o trabalho com coros iniciantes. O aprendizado das sessões em uníssono irá desenvolver a sonoridade e afinação do grupo, uma das tarefas primordiais de um regente, como explica o maestro Carlos Alberto Figueiredo, citado anteriormente neste trabalho. Apesar de parecer fácil, criar um ambiente sonoro de igualdade entre as vozes e trabalhar o uníssono de qualidade é sempre um desafio. Como "No fundo do mar" é uma canção de caráter popular, a idéia de simplicidade deve estar contida na sonoridade do grupo: todos integrantes do grupo cantando juntos a mesma melodia irá remeter ao ambiente original onde foi criada.

Segue a abertura de vozes, com os intervalos de terças e sextas, que remete à sonoridade original das festas populares onde os cantores, de improviso, abrem vozes com essas melodias paralelas. Ao mesmo tempo oferecem ao coro uma primeira possibilidade de abertura de vozes.

Podemos perceber que a partir do compasso 9 existe uma divisão entre as vozes femininas e as vozes masculinas, essa divisão se dá com a utilização do recurso de sobreposição de uma das vozes em terças paralelas, nesse caso percebe-se que optei por utilizar o intervalo de sexta (terças invertida), entre as vozes masculinas e as femininas, para criar a divisão.

As vozes se movimentam identicamente, mas o intervalo entre elas cria uma sonoridade com amplitude, um som com mais complexidade. Em algumas gravações originais da música, feitas em rodas de capoeiras ou centros afro-religioso, as aberturas de vozes acontecem

³ Verbete Iemanjá consultado em Wikipédia, a enciclopédia livre, acessado em 15 de novembro de 2019 e disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Iemanjá%C3%A1#cite_verger-77

automaticamente, sem a preocupação composicional, mas neste arranjo, há uma organização para a música em si, permitindo compreender sua forma e divisões em sub-seções.

Para o cantor de coro é importante o reconhecer quando está fazendo a melodia principal ou quando está fazendo um contra-canto, quando ocupa o papel de protagonista na performance de uma obra ou quando deve passar para um segundo plano, com uma dinâmica mais suave, complementando e enriquecendo a sonoridade do grupo com outras melodias.

4.1.3 Descrição do arranjo

A idéia original deste arranjo foi remeter ao ambiente de uma roda de capoeira, mas trazendo elementos característicos da música coral. Ele foi concebido originalmente a duas vozes, com possibilidade de abertura a três vozes (no naipe de sopranos). Existe o acompanhamento instrumental de uma parte de piano, como possibilidade de apoio para os cantores com pouca experiência coral. Adotamos a tonalidade de Ré Maior, pois é a região central das vozes dos cantores que, nos grupos iniciantes, ainda não está com a extensão vocal trabalhada.

O início em uníssono proporciona um conforto na realização da música. As aberturas de novas melodias vão configurar um desafio aos cantores. O uso de intervalos consonantes em terças e sextas também favorece o aprendizado intuitivo.

4.2 Você Vai Gostar (Lá no Pé da Serra)

4.2.1 Descrição da canção

Canção escrita por Elpídio dos Santos⁴ (São Luiz do Paraitinga, 1909 - 1970), Compositor, violonista da pequena cidade do interior paulista, passou a infância e a juventude em São Luís do Paraitinga em contato com a musicalidade caipira da região. A obra inicialmente tinha como título “Lá no Pé da Serra” como podemos observar no site “A Arte do Meu Povo”⁵ onde encontramos

⁴ **Elpídio dos Santos** (São Luiz do Paraitinga, 1909 - 1970), Compositor, violonista. Filho de Benedito Alves, maestro da Banda Santa Cecília, da pequena cidade do interior paulista onde nasceu. Passa a infância e a juventude em São Luís do Paraitinga em contato com a musicalidade caipira da região. Na cidade natal, conhece Mazzaropi (1912-1981), ainda um desconhecido artista de circo, e tornam-se amigos. Quando Mazzaropi começa a atuar no cinema, convida Elpídio para compor as trilhas sonoras. O músico cria 27 composições, como “Fogo no Rancho”, para o filme *Jeca Tatu* (1959), e “Sopro do Vento”, para *Tristeza do Jeca* (1960), ambas incluídas no disco *Os Grandes Sucessos De Mazzaropi*, lançado em 1968. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11988/elpidio-dos-santos>>. Acesso em: 13 de Nov. 2019.)

⁵ O Blog **A arte do meu povo** tem como Objetivo mostrar a arte feita pelo povo do Brasil. Arte, que não está dentro dos padrões ditos comerciais, que na maioria das vezes não tem acesso as grandes mídias. A cultura popular ou cultura de raiz. Site: <http://aartedomeupovo.blogspot.com/2011/03/elpidio-dos-santos-o-nosso-grande.html>. Consultado em 19 de novembro de 2019

as letras das composições feitas por Elpídio. Com o passar do tempo e de muitas regravações da composição original, o seu título foi mudado e podemos encontrá-la pelo título de “Você vai gostar”, nas vozes de Sérgio Reis, grupo Paranga, entre outros. A composição também é conhecida como "Casinha Branca", como se fosse um título mais popular, já que a letra fala sobre uma casinha branca.

Este compositor tem obras registradas por artistas de renome como Sérgio Reis, Almir Sater, Fafá de Belém, Juliana Caymmi, Renato Teixeira entre outros. Muitas de suas canções fizeram parte de trilhas musicais dos filmes de Mazaropi, onde o tema, na sua grande maioria, era a história de um homem do povo que trabalha no campo e era chamado de "caipira".

É uma canção de grande expressividade e beleza que trata da temática da zona rural, onde a diferença de classe social é grande, e o trabalhador do campo tinha uma vida muito árdua, tirando seu sustento da própria terra. Podemos dizer, de maneira informal, que esta canção faz parte do estilo tradicional do homem do campo brasileiro de meados do século XX (caipiras). Seu texto, traz a fala de um homem apaixonado, que fez uma linda casa onde a sua amada iria gostar de viver.

Esta canção é descrita no site Música de São Paulo⁶ como uma guarânia. (<http://www.musicadesaopaulo.com.br>), estilo que surgiu originalmente no Paraguai e que foi incorporado pela música sertaneja brasileira. Uma de suas principais características rítmicas é a ambigüidade, podendo alternar entre os compassos 3/4 ou 6/8. Isto ocorre porque dependendo da acentuação das palavras da canção, podemos agrupar as colcheias duas a duas ou de três em três. Pode até ocorrer uma polirritmia: enquanto a melodia está em ritmo binário (6/8), o baixo instrumental pode estar em ritmo ternário (3/4). Higa nos fala dessa ambigüidade:

"Independentemente do andamento, o desenho rítmico das melodias das guarânias brasileiras e dos rasqueados são ambíguos. Não podemos afirmar com certeza se a escritura “correta” deveria ser feita utilizando o compasso 6/8 ou 3/4"... "Claro que a tarefa de escrever em partitura uma prática musical não pertence ao rol de preocupações de compositores e intérpretes da música sertaneja e popular de modo geral. Essa tarefa é confiada aos editores de partituras (e aos musicólogos) que, no caso das guarânias, hesitam na forma de abordar ritmicamente esse repertório." (HIGA, 2013, p. 181)

4.2.2 Conteúdo musical a ser trabalhado

⁶ O site **Música de São Paulo** se dedica a mostrar "um olhar sobre a mistura de sons que contam a história da música de São Paulo: da catira ao rap". Nele encontramos uma breve descrição da canção "Casinha Branca" de . Site: http://www.musicadesaopaulo.com.br/sec_musica.php?id=5. Consulta em 10 de novembro de 2019

Esta canção foi escolhida por ser uma guarânia com as características descritas na seção anterior. Nosso objetivo foi introduzir os cantores no universo da alternância de ritmos binários e ternários, através dos agrupamentos de colcheias com o mesmo valor. Acreditamos que realizar uma canção com essas características faz com que os cantores experimentem um tipo de construção rítmica que, futuramente, facilitará a compreensão de compassos alternados, como por exemplo: 7/8, 5/8, que alternam esses agrupamentos binários e ternários dentro de um mesmo compasso. Uma canção popular, de caráter informal, é um caminho de vivenciar intuitivamente esse conteúdo, para que posteriormente possa ser explorado em outros tipos de repertório coral.

Além disso, podemos usar esse arranjo para apresentar uma informação cultural diferente, aos alunos ou grupo. Temos na cultura musical brasileira muita diversidade de ritmos e melodias. As letras características de cada região, a possibilidade de trabalhar sonoridades diferentes daquelas que fazem parte do universo cultural do cantor. Isso amplia a visão e o respeito por diferentes tipos de repertório produzidos no nosso país.

Neste arranjo procuramos trazer uma sonoridade próxima aquela presente no universo original da canção. Foram introduzidos elementos desafiadores para o coro, isto é, realizar duas atividades simultâneas: cantar e fazer uma percussão de palmas. Aparentemente seria algo simples, mas quando colocamos em escrita ou com alternância de atividades: cantar ou bater palmas, as coisas começam a mudar. O uso de uma parte percussiva como componente da música vai requerer dos integrantes do coro mais de habilidade e uma maior concentração.

4.3 Rap do Silva

4.3.1 Descrição da canção

"Rap do Silva" é uma canção, no estilo funk carioca, composta por MC Bob Rum⁷, no ano de 1995, para os bailes funk. Conhecida, hoje em dia, como o Clássico do "Funk Consciente", é cantada por muitos funkeiros, e é consagrada por sua história e estilo. Sua mensagem é mostrar a realidade de um simples morador de comunidade que tenta sobreviver em uma realidade de violência gratuita.

⁷ **Moysés Osmar da Silva**, mais conhecido como **MC Bob Rum**, é um cantor de funk do Rio de Janeiro, que ganhou reconhecimento nacional pela canção "*Rap do Silva*". em 1995. Com seu hit, a coletânea "Rap Brasil Vol. 2", o álbum ganhou o certificado de platina, com mais de 250 mil cópias vendidas, e mais de 2 milhões no total de álbuns. (MC Bob Rum, Wikipedia, 18 de outubro de 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Bob_Rum> acessado em 15 de nov de 2019.

O Funk Brasileiro tem origem nas comunidades periféricas do Rio de Janeiro e de São Paulo, sendo um movimento cultural marginalizado em grande parte de sua própria história. Segundo Dantas em um artigo publicado no Site “Brasil Escola” diz que:

“O derivado do funk mais presente no Brasil é o funk carioca. Na verdade, essa alteração surgiu nos anos 80 e foi influenciada por um novo ritmo originário da Flórida, o Miami Bass, que dispunha de músicas erotizadas e batidas mais rápidas. Depois de 1989, os bailes funk começaram a atrair muitas pessoas. Inicialmente as letras falavam sobre drogas, armas e a vida nas favelas, posteriormente a temática principal do funk veio a ser a erótica, com letras de conotação sexual e de duplo sentido. O funk carioca é bastante popular em várias partes do Brasil e inclusive no exterior, chegou a ser uma das grandes sensações do verão europeu em 2005.” (DANTAS, Tiago. “Funk”; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/funk.htm>. Acesso em 15 de novembro de 2019.)

O blog Funk de Raiz, que trata do Funk Brasileiro, diz que o preconceito contra a música de caráter afro não se começou com o Funk, mas sim com toda manifestação cultural produzida por pessoas “marginalizadas”, pela grande massa da sociedade. FACINA, Adriana cita que:

“Além disso, o funk também é herdeiro de um longo histórico de perseguição às culturas negras. A perseguição aos batuques que vinham das senzalas, à capoeira, ao maxixe, ao samba, entre outros, fez parte da formação da nossa sociedade. Um exemplo importante dessa perseguição ocorreu quando Pixinguinha e os Oito Batutas, grupo de músicos jovens e de maioria negra, foram convidados a tocar na França em 1922, desencadeando a ira das elites, registrada nos jornais. Foram chamados de “pardavascos” que tocavam “instrumentos rudimentares” como viola e pandeiro, “pretalhada”, selvagens e por aí vai. Pixinguinha e seus parceiros eram os “Silvas” da época, mostrando que gosto é também questão de classe social e envolve preconceitos diversos.” (FACINA, Adriana, Era só mais um Silva, Funk de Raiz, 2012 Disponível em <<http://www.funkderaiz.com.br/2012/04/era-so-mais-um-silva.html>> acessado em: 15 de nov 2019)

Como podemos observar o Funk Brasileiro foi e é uma manifestação cultural que deve ser preservada. Assim, construir um arranjo que tem um tal fator de identidade cultural em meio a diversidade que o nosso país apresenta, motiva e, por si só, se justifica. “Sua função, se não a de ‘calar os gemidos’, é transformar em expressão estética a experiência cotidiana do sofrimento e da opressão vivida pelas camadas subalternizadas de nossa sociedade.” (FACINA, Adriana, 2012)

4.3.2 Conteúdo musical a ser trabalhado

No arranjo proposto da música Rap do Silva, busquei trazer elementos que transformassem a história do funk carioca, em uma cena teatral, apresentando todas as emoções que a história da própria música buscava nos apresentar.

Utilizei no arranjo o recurso que de criar mudanças de dinâmicas e andamentos no decorrer da música, o nome deste recurso é agógica, que segundo o Charles Haag:

“É uma expressão criada para designar a variação da cinética musical durante a execução de uma música. É a variação da velocidade da música sem ela ser interrompida, são

acelerações e/ou retardamentos que podem ser momentâneos ou permanentes durante a execução da peça musical e interferem na dinâmica da música.” (Charles Haag, Dicionário Musical - Agógica, Lenda na Musica, 2017, Disponível em <<https://lendasnamusica.blogspot.com/2017/05/dicionario-musical-agogica.html>> acessado em 17 de nov 2019)

Estas acelerações e retardamentos fazem com que o arranjador tenha mais liberdade nas ideias propostas no arranjo. São variações de tempo, diferente dos rubatos, ralentandos e acelerandos, que tem características próprias e momentâneas. Esta ferramenta de mudança de andamento e dinâmica dá mais liberdade ao arranjo, fazendo com que os coristas possam expressar com mais fidelidade a história proposta pelo compositor, criando assim mais clímax na interpretação.

Além de todas as questões musicais, que apresentei anteriormente, a ideia de fazer um arranjo para esta canção, foi falar do universo social do qual fazem parte diversos cantores do Coro Juvenil UNIRIO (grupo para o qual o arranjo foi concebido). Acreditando que aproximar o repertório do universo cultural do cantor, faz com o que o integrante do coro se identifique com o repertório e possa se expressar artisticamente de forma integral, e prazerosa.

Todos os conteúdos apresentados são possibilidades deste arranjo que podem ser mostradas e concretizadas em um coro. Há um certo grau de complexidade nesta versão coral do Rap do Silva, mas o desafio é um fator de motivação ainda mais para a realização do arranjo.

4.3.3 Descrição do arranjo

Inicialmente, do compasso 1 ao compasso 8 do arranjo, apresento o tema principal da música, cantado pelos tenores. As outras vozes complementam a música com contrapontos, dando um caráter de efeitos para melodia principal. Busquei apresentar uma abertura para história que irá ser contada, uma abertura épica. Logo após, no compasso 9, apresento o grito de guerra das gravações originais, remetendo a ideia que o compositor teve na criação da composição.

Do compasso 10 em diante, começa a música bem animada, festiva, dando a ideia dos bailes funks antigos, nos seus primórdios. Além do acompanhamento de um instrumento harmônico, nos propusemos a colocar o ritmo característico da batida antiga do funk, fazendo com que tivesse o estilo dos funks brasileiros antigos.

A Partir da anacruse do compasso 35 até o compasso 42, busquei apresentar uma fuga simples, onde as vozes vão entrando com a melodia e fazendo logo uma resposta. O objetivo foi ressaltar a mensagem desta parte do texto: "O Funk não é motivo, é uma necessidade. É pra calar os gemidos que existe nessa cidade. E todo mundo devia nessa história se ligar. Porque tem muitos

amigos que vem pro baile dançar." A ideia foi mostrar que o funk foi "criando massa", crescendo dentro da cultura e da indústria musical. No compasso 43 apresentamos um novo ritmo característico do novo funk que é tocado hoje em dia.

O Compasso 66 é o clímax do arranjo, onde usamos o andamento bem mais lento, para ressaltar o sentimento de tristeza que é apresentado no texto: "Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu com uma cara amarrada, sua alma estava um breu. Carregava um ferro em uma de suas mãos e apertou o gatilho sem qualquer explicação." Ter uma voz praticamente parada no arranjo, foi na intenção de buscar a ideia, que vemos em muitos filmes, de congelar o tempo para relembrar dos momentos bons e momentos tristes.

Este arranjo foi dedicado ao Coro Juvenil no ano de 2018, como uma forma de identificação e motivação para o coro e também para mim, assim como fonte de uma nova perspectiva de técnica e sonoridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Música da UNIRIO procuramos estudar a possibilidade de se utilizar arranjos corais com objetivo de musicalizar os integrantes de um coro. Esta certamente não é a única ferramenta para ensinar conteúdos teóricos e da prática dos cantores, mas pode ser utilizada complementarmente, pois proporciona um aprendizado lúdico e carregado de significado artístico e musical.

Os ensaios e o processo de ensinar qualquer música para um coro está, por si só, associado a introdução dos conteúdos musicais presentes na obra. Contudo, quando o arranjador faz isso a partir de um planejamento e com objetivos de trabalhar certos parâmetros específicos, é possível construir um caminho para, posteriormente, ser possível realizar obras de maior complexidade.

O contato com o trabalho de diversos arranjadores e regentes nos permitiu ampliar nossa visão dos recursos possíveis na execução dessa tarefa. Cada um dos autores pesquisados nos mostraram diferentes possibilidades de abordagem na criação de um arranjo coral.

A título de exemplo, esse trabalho é concluído com a apresentação de três arranjos corais, trazendo informações de contextualização histórica, artística e de informações musicais presentes em cada uma das canções apresentadas. Esses arranjos não devem ser vistos como fórmulas prontas. São, na verdade uma sugestão e um estímulo para que outros regentes/arranjadores vejam nessa proposta uma possibilidade de estimular seus grupos corais. Acreditamos que trabalhos futuros possam ser realizados com conteúdo musicais sistematicamente organizados, que possam ser ensinados através de uma coletânea de arranjos produzidos com esse objetivo.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Maria del Carmen. **El Taller Coral**, Maria del Carmen Aguilar ; Ilustrado por Maria del Carmen Aguilar. 1a ed. 3a reimp. Buenos Aires: el autor, 2012.

ASSUNÇÃO, Solange Roseli Martineli de. **O Canto Coral Sob A Perspectiva Da Educação Musical Formal**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de, **Criação E Arranjo: Modelos De Repertório Para O Canto Coral No Brasil**, Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

FERNANDES, José Nunes. **Música Nas Escolas Públicas Cariocas**. José Nunes Fernandes, Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Reflexões Sobre Aspectos Da Prática Coral**. In: Lakschevitz, Eduardo (Org.). *Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira*. p.03-28. 2006.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de, **O Ensaio Coral Como Momento De Aprendizagem: A Prática Coral Numa Perspectiva De Educação Musical**, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 1990.

KERR, Samuel, **Carta Canto Coral**. In: Lakschevitz, Eduardo (Org.). *Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira*. P. 118 - 143. 2006.

LAKSCHEVITZ, Elza. **Reflexões sobre a Prática de Coro Infantil**. In: Lakschevitz, Eduardo (Org.). *Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira*. P. 29-53. 2006.

OLIVEIRA, Carolina Andrade; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia, **O Conceito De Arranjo Coral No Repertório Brasileiro**, XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017

OLIVEIRA, Cleodiceles Branco Nogueira de. **A Prática Do Canto Coral Infantil Como Processo De Musicalização**, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, São Paulo, 2012

PROTÁSIO, André. **Arranjos para coros**, Artigo, Observatório Coral Carioca, Rio de Janeiro, 2017.

_____, André. **Arranjo Coral: Definições E Poiesis**, ANPPOM – Décimo Quinto Congresso, 2005.

ANEXOS

Anexo 1: Partitura do arranjo da música: "Tem Areia"

Coro 2 Voz + Piano

Tem Areia

(no Fundo do mar tem areia)

Compositor: João Camelo Barbosa

Arranjo: Rafael Souza

D7 G Gm7 D Bm7 Em7 A7

Voice 1
 Tem a - re - ia, _____ Tem a - re - ia, _____ tem a - re - ia No fun - do do mar tem a - re -

Voice 2
 Tem a - re - ia, _____ Tem a - re - ia, _____ tem a - re - ia No fun - do do mar tem a - re -

Piano

8 D D7 G Gm7 D Bm7 Em7

- ia. Tem a - re - ia, _____ Tem a - re - ia, _____ tem a - re - ia No fun - do do

- ia.

Pno.

15 A7 D D D7 G Gm7 D

mar tem a - re - ia. OH! No fun - do do mar, tem pe - dra, De - bai - xo da pe - dra tem a - re - ia, _____ On - de

OH! No fun - do do mar, tem pe - dra, De - bai - xo da pe - dra tem a - re - ia, _____ On - de

Pno.

2

Tem Areia

22 **Bm7** **Em7** **A7** **D** **D7** **G** **Gm7**

mo-ra Ye-man - já, Oh! Mi - nha mãe lin - da se - re - ia. Tem a - re - ia, Tem a - re -

mo-ra Ye-man - já, Oh! Mi - nha mãe lin - da se - re - ia.

29 **D** **Bm7** **Em7** **A7** **D** **D7** **G**

- ia, tem a - re - ia No fun - do do mar tem a - re - ia. Tem a - re - ia,

Tem a - re - ia,

36 **Gm7** **D** **Bm7** **Em7** **A7** **D** **A7** **D**

1. Tem a - re - ia, tem a - re - ia No fun - do do mar tem a - re - ia. mar tem a - re - ia.

2. Tem a - re - ia, tem a - re - ia No fun - do do mar tem a - re - ia. mar tem a - re - ia.

Pno.

Casinha Branca

(você vai gostar)

Music by: Elpidio Santos
arranged by: Rafael Santos

Voices Femininas

Voices Masculinas

Piano

Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum

Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum

G7 Cm

C 1

V. F.

Perc. 1

C 2

V. M.

Perc. 2

Pno.

6

Fine

Fiz u-ma ca-si-nha bran-ca Lá no pé da

Fiz u-ma ca-si-nha bran-ca Lá no pé da

G7 Cm Cm

Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum

Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum

Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum

Fiz u-ma ca-si-nha bran-ca Lá no pé da

Fiz u-ma ca-si-nha bran-ca Lá no pé da

G7 Cm Cm

2

Casinha Branca

12

C 1
V. F.
ser - ra Pra nós dois mo rar. Fi - ca per - to da bar ran - ca Do Ri - o Pa - ra ná

Perc. 1

C 2
V. M.
ser - ra Pra nós dois mo rar. Fi - ca per - to da bar ran - ca Do Ri - o Pa - ra ná

Perc. 2

Pno.

G7 Cm

18

C 1
V. F.
A pai - sa - gem é uma be le - za, Eu te - nho cer - te - za Vo - cê vai gos - tar. Fiz u - ma ca - pe - la

Perc. 1

C 2
V. M.
A pai - sa - gem é uma be le - za, Eu te - nho cer - te - za Vo - cê vai gos - tar. Fiz u - ma ca - pe - la

Perc. 2

Pno.

C7 Fm

Casinha Branca

3

23

C 1
V. F.
Perc. 1

Bem do la-do da ja - ne-la Pra nós dois re - zar. Quan-do for di - a de fes-ta Vo - cê ves-te'o

C 2
V. M.
Perc. 2

Bem do la-do da ja - ne-la Pra nós dois re - zar. Quan-do for di - a de fes-ta Vo - cê ves-te'o

Pno.

Cm G7 F C C

28

C 1
V. F.
Perc. 1

seu ves - ti - do de'al-go - dão, Que-bro meu cha-péu na tes - ta Pa-ra'ar-re-ma-tar as

C 2
V. M.
Perc. 2

seu ves - ti - do de'al-go - dão, Que-bro meu cha-péu na tes - ta Pa-ra'ar-re-ma-tar as

Pno.

G

4

Casinha Branca

33

C 1
V. F.
Perc. 1

coi-sas do lei-lão Sa-tis-fei-to'eu vou le-var Vo-cê de bra-ço da-do'A-trás da pro-cis são

C 2
V. M.
Perc. 2

coi-sas do lei-lão Sa-tis-fei-to'eu vou le-var Vo-cê de bra-ço da-do'A-trás da pro-cis são

Pno.

C F E Am

38

C 1
V. F.
Perc. 1

Vou com meu ter-no ris-ca-do U-ma flor do-la-do'e meu cha-péu na mão Vou com meu ter-no ris-

C 2
V. M.
Perc. 2

Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum Tum

Perc. 2

Pno.

F C G C F

Casinha Branca

5

43 D.S. al Fine

C 1

V. F.

ca - do U - ma flor do la - do'e meu cha - péu na mão

Perc. 1

C 2

V. M.

Tum Tum Tum Tum Tum Tum

Perc. 2

Pno.

C G C

The musical score is arranged in three systems. The first system contains the vocal line (C 1 and V. F.) with lyrics, a first percussion part (Perc. 1) with quarter notes, and a second percussion part (Perc. 2) with 'Tum' sounds. The second system contains the vocal line (C 2 and V. M.) with 'Tum' sounds and the second percussion part (Perc. 2) with 'x' marks. The third system contains the piano accompaniment (Pno.) with chords C, G, and C, and a bass line with eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Anexo 3: Partitura do arranjo da música: "Rap do Silva"

Musica Dedicada ao Coro Juvenil UNIRIO
Ano de 2018

Rap do Silva

Coral

Compositor: MC Bob Rum
Arranjador: Rafael Santos

Coro 4 Vozes

Moderado e Legado (♩ = 80)

E Am D G C/E Dsus4 D7 D#dim Em Em b 13 C

Soprano
AH... A - mi - gos es - que - cer - er

Alto
AH... A - mi - gos Bai - le - dan - c'es - que - er Ah...

Tenor
To-do Mundo di-vi-a Nessa'Histo - ria se li-gar... Porque tem Mui-tos a - mi - gos que vai pro bai - le - dan - çar... es - que cer os a - tri - tos deixar a

Bass
AH... A - mi - gos. Es - que - cer - er

Palmas Pé

Livre e Falando **Alegre e Movido** (♩ = c. 120)

D G C D D Em Em Am

S
bri-ga pra lá... Ah Quando D - J de-to-nar... Solta o RapD-J E-ra Só mais um sil - va que'a es -

A
... pra - lá Ah. Quando D - J de-to-nar... Solta o RapD-J E-ra Só mais um Sil - va que'a es -

T
bri-ga pra lá... e en-ten - der o sen tí - do quando D - J de-to-nar... Solta o RapD-J E-ra Só mais um Sil - va que'a es -

B
En - ter - der - er Sen - ti - do Quando D - J de-to-nar... Solta o RapD-J E-ra Só mais um Sil - va que'a es -

Pal. Pé.

12 D G C D D Em Em Am D G C D

S
tre-la não brilha e - le e - ra funkei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lha E - ra só mais um Sil - va que'a es - tre-la não brilha E - le e - ra funkei - ro mais e - ra

A
tre-la não brilha e - le e - ra funkei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lha E - ra só mais um Sil - va que,a es - tre-la não brilha E - le e - ra funkei - ro mais e - ra

T
tre-la não bri-la e - le e - ra funkei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lha E - ra só mais um Sil - va que'a es - tre-la não brilha E - le e - ra funkei - ro mais e - ra

B
tre-la não brilha e - le e - ra funkei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lha E - ra Só mais um Sil - va que'a es - tre-la não brilha E - le e - ra funkei - ro mais e - ra

Pal. Pé.

18

B7 Em Em C/E C#dim/E C/E Em C/E C#dim/E C/E

S
pai de fa-mi-lha E-ra do - min-go de sol - e - le sa - iu de ma-nhã - pra jo-gar seu fu - ti - bol - de'uma ro - sa pra a'irmã - Deu um bei -

A
pai de fa-mi-lha Ah Ah Ah Ah Deu um bei -

T
pai de fa-mi-lha pá pa pá pa pá pa pá pa pá pa pá pa pá Deu um bei -

B
pai de fa-mi-lha pá pa pá pa pá pa pá pa pá pa pá pa pá pa

Pal. Pé.

23

Em Am D G C D B Em Em7

S
jo nas cri-an-ças, pro-me-teu não de-mo-rar - Fa-lou pra su - a es-po-sa que ia Vim pra al-mo-çar - Ah -

A
jo nas cri-an-ças, pro-me-teu não de-mo-rar - Fa-lou pra su - a es-po-sa que ia vim pra al-mo-çar - Ah -

T
jo nas cri-an-ças, pro-me-teu não de-mo-rar - Fa-lou pra su - a es-po-sa que ia vim pra al-mo-çar - e - ra tra-ba - lha - dor - pe - ga - va

B
Tum Tum tum Tum Tum tu Tum Tum tu Tum Tum tu Tum Tu Tu Tu

Pal. Pé.

28

E Am D G

S
ah ah ah To - do Mun - do Ma - nei - ro

A
ah ah ah To - do Mun - do Ma - nei - ro

T
o trem lo - ta - do Ti-nha bo - a Vi - zi-nha-ça e - ra con-si - de-ra-do e to-do mun-do dí - zi - a que era um ca-ra ma-nei-ro ou-tros

B
Tum tu tu tu Tum tu tu tu Tum tu tu tu Tum Tum tu Tum Tum ou-tros

Pal. Pé.

33

C D B7 Em Em C/E C#dim/E C/E Em C/E C#dim/E C/E

S
o cri - ti - ca - vam por - que ele e - ra funkei - ro O Fu - nk não e mo - ti - vo e u - ma ne - ces - si - da - de É pra ca - lar os ge - mi - dos que exis - te nessa ci - da - de E to - do

A
o cri - ti - ca - vam por - que ele e - ra funkei - ro É pra ca - lar os ge - mi dos que exis - te nessa ci - da - de, E to - do

T
o cri - ti - ca - vam por - que ele e - ra funkei - ro E to - do

B
o cri - ti - ca - vam por - que ele e - ra funkei - ro

Pal. Pé.

39

Em Am D G C F#m B7 E

S
Mundo de - vi - a nessa his - to - ria se li - gar... porque tem mui - tos a - mi - gos que vem pro bai - le dan - çar

A
Mundo de - vi - a nessa his - to - ria se li - gar... porque tem mui - tos a - mi - gos que vem pro bai - le dan - çar

T
Mundo de - vi - a nessa his - to - ria se li - gar... porque tem mui - tos a - mi - gos que vem pro bai - le dan - çar E

B
Porque tem mui - tos a - mi - gos que vem pro bai - le dan - çar

Pal. Pé.

45

Em D/F# G Am Em Am

S
ah ah ah ah foi com'a me - lhor ca - mi - sa, tê - nis que

A
ah ah ah ah Me - lhor

T
a - noi - te - ci - a, e - le se pre - pa - ra - va pra cur - tir o seu bai - le que em su as ve - ias ro - la - va foi com'a Me - lhor ca - mi - sa, tê - nis que

B
ah ah ah ah Me - lhor

Pal. Pé.

50

S *D G C F#m B Em Em A D G*
 comprou so-a-do e bem an-tes da ho-ra e-le já'es - tava'ar-ru-ma-do se u - niu com'a ga-le-ra pe-gou bon-de lo-ta-do os seus

A
 Com - prou an - tes ta - va se u - niu com'a ga - le - ra pe - gou bon - de lo - ta - do os seus

T
 comprou so-a-do e bem an-tes da ho-ra e-le já'es tava'ar-ru-ma-do se u - niu com'a ga-le-ra pe-gou bon-de lo-ta-do os seus

B
 Com - prou An - tes ta - va se u niu com'a ga - le - ra pe - gou bon - de lo - ta - do os seus

Pal. Pé.

55

S *Em Am D G Em Am D G C F#m7*
 o-lhos bri-lha-vam, es - ta - va to-do'a-ni-ma-do foi pri - meiro'a des-cer e por al -

A
 o-lhos bri-lha-vam, es - ta - va to-do'a-ni-ma-do foi pri - meiro'a des-cer e por al -

T
 o-lhos bri-lha-vam, es - ta - va to-do'a-ni-ma-do su-a'a gri-a'e - ra tan-to, ao ver que ti-nha che-ga-do foi pri - meiro'a des-cer e por al -

B
 o-olhos bri-lha-vam, es - ta - va to-do'a-ni-ma-do foi pri - meiro'a des-cer e por al -

Pal. Pé.

60

Lento e Muito Legado $\text{♩} = 60$

S *B7 Em B7 Em B7 Em Em Am/E F#dim/E Em*
 gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau da-do Masnaque - la tris-te qui - na'um su-jei - to'apa-re-ceu - coma ca-

A
 gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau - da-do Ah.....

T
 gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau da-do Masnaque - la triste'es-qui - na'um su-jei - to'apa-re-ceu - coma ca-

B
 gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau-da-do e por al - gunsfoi sau - da-do Ah..... ah.....

Pal. Pé.

68

Em D/E G/E Em E7 Am7 D7 Gmaj7 Cmaj7 F#m7 B7

S ra a-mara - da, su-a'l - ma estáva'um Breu___ Carre - ga-va um fer - ro em uma de su-as mão___ e Aper tou o ga-ti - lho sem qual - quer'expli-ca-ção.

A ah ah ah ah ah ah

T ra a-mara - da, su-a'l - ma estáva'um Breu___ Carre - ga-va um fer - ro em uma de su-as mãos___ e Aper - tou o ga-ti - lho sem qual - quer'expli-ca-ção.

B ah ah ah ah

Pal. Pé.

79

Em E D/F# E/G# Am D D G C Bm Bm Em

S e'o po - bre do nos-so'a mi - go que foi pro bai-le cur-tir___ Ho - je com su - a fa-mi - lia e - le não i - rá dor-mir___

A e'o po - bre do nos-so'a-mi - go que foi pro bai-le cur-tir___ Ho - je com su - a fa-mi - lia e - le não i - rá dor-mir___

T e'o po - bre do nos-so'a-mi - go que foi pro bai-le cur-tir___ Ho - je com su - a fa-mi - lia e - le não i - rá dor-mir___

B e'o po - bre do nos-so'a-mi - go que foi pro bai-le cur-tir___ Ho - je com su - a fa-mi - lia e - le não i - rá dor-mir___

Pal. Pé.

Alegre e Movido (♩ = c. 120)

88

Em Am D G C D D Em

S E-ra Só mais um sil - va que'a es - tre - la não bri-lha e - le e - ra fun-kei-ro mais e - ra pai de fa - mi - lia E - ra

A E-ra Só mais um Sil - va que'a es - tre - la não bri-lha e - le e - ra fun-kei-ro mais e - ra pai de fa - mi - lia E - ra

T E-ra Só mais um Sil - va que'a es - tre - la não bri-lha e - le e - ra fun-kei-ro mais e - ra pai de fa - mi - lia E - ra

B E-ra Só mais um Sil - va que'a es - tre - la não bri-lha e - le e - ra fun-kei-ro mais e - ra pai de fa - mi - lia E - ra

Pal. Pé.

93

Em Am D G C D D Em

S
só mais um Sil - va que'a es - tre - la não bri - lha E - le e - ra fun - kei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lia

A
Só mais um Sil - va que'a es - tre - la não bri - lha E - le e - ra fun - kei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lia

T
Só mais um Sil - va que'a es - tre - la não bri - lha E - le e - ra fun - kei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lia

B
Só mais um Sil - va que'a es - tre - la não bri - lha E - le e - ra fun - kei - ro mais e - ra pai de fa - mi - lia

Pal. Pé.