

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

APRENDENDO MÚSICA COM AS OBRAS PARA CORO DE VOZES IGUAIS DE
JOSÉ VIEIRA BRANDÃO

VANESSA WEBER DE CASTRO

RIO DE JANEIRO, 2005

APRENDENDO MÚSICA COM AS OBRAS PARA CORO DE VOZES IGUAIS DE
JOSÉ VIEIRA BRANDÃO

por

VANESSA WEBER DE CASTRO

Monografia apresentada para conclusão
do curso de Licenciatura Plena em
Educação Artística – Habilitação em
Música do Instituto Villa-Lobos,
Centro de Letras e Artes da UNIRIO,
sob a orientação do Professor Carlos
Alberto Figueiredo

Rio de Janeiro, 2005

AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida.

A meus pais, pela força e incentivo que sempre me deram.

A minha irmã Vânia e namorado Edson, pela paciência durante as intermináveis horas de estudo.

Ao professor Carlos Alberto Figueiredo, pela paciente e segura orientação.

Aos meus professores da UNIRIO, pelos grandes ensinamentos e experiências que me proporcionaram.

A Solange Pinto Mendonça, pelo carinho e confiança que sempre depositou em mim.

A todos os meus companheiros de coral, em especial do Coro Feminino José Vieira Brandão.

“Desde a infância tomei a decisão de ser músico e, nem por um momento, durante a minha vida, me arrependi de haver feito esta opção.”

José Vieira Brandão
Maio de 2001

CASTRO, Vanessa W. de. *Aprendendo música com as obras para coro de vozes iguais de José Vieira Brandão*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo principal analisar vinte composições de José Vieira Brandão para coro de vozes iguais e observar que elementos musicais presentes nelas poderão ser apreendidos por pessoas sem conhecimento prévio de música e que venham, eventualmente, a cantar este repertório em coros amadores. Para tal, foi feito um levantamento da obra de Brandão e proposta uma análise baseada em cinco parâmetros básicos: altura, forma, ritmo, expressividade/agógica e texto literário. A partir da comparação dos dados de cada parâmetro, pudemos concluir que existem diversos elementos musicais que se repetem com frequência nestas obras, sendo, portanto, de fácil assimilação por parte de quem canta, enquanto outros jamais são abordados, fazendo com que estas pessoas não tenham conhecimento deles. Além disso, uma discussão inicial sobre aprendizado formal e informal baseada no trabalho de alguns pesquisadores que estudam este assunto propiciou um embasamento teórico para a discussão sobre aprendizado através do canto coral, no contexto de coros amadores.

Palavras-chave: aprendizado informal, canto coral, José Vieira Brandão

SUMÁRIO

| | Página |
|--|--------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| CAPÍTULO I – APRENDIZADO FORMAL E APRENDIZADO INFORMAL..... | 5 |
| CAPÍTULO II – JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E SUA RELAÇÃO COM A EDUCAÇÃO.... | 12 |
| CAPÍTULO III – A ANÁLISE DAS OBRAS..... | 18 |
| 3.1. Metodologia | |
| 3.1.1. Parâmetro Altura | |
| 3.1.2. Parâmetro Forma | |
| 3.1.3. Parâmetro Ritmo | |
| 3.1.4. Parâmetro Expressividade/Agógica | |
| 3.1.5. Parâmetro Texto Literário | |
| CAPÍTULO IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 29 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 32 |
| ANEXOS..... | 34 |

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 – Composições de José Vieira Brandão utilizadas na pesquisa

Anexo 2 – Tabela Parâmetro Altura

Anexo 3 – Tabela Parâmetro Forma

Anexo 4 – Tabela Parâmetro Ritmo

Anexo 5 – Tabela Parâmetro Expressividade/Agógica

Anexo 6 – Tabela Parâmetro Texto Literário

INTRODUÇÃO

Segundo Mike Brewer (1997) em seu livro *Kick-Start Your Choir*, o canto coral está no coração do aprendizado musical de quase todas as culturas. A atividade coral é uma das práticas musicais que mais integram indivíduos e mundos diferentes e, através dela, pessoas que nunca estudaram música têm a possibilidade de entrar, direta ou indiretamente, em contato com a linguagem musical e de obter conhecimento sobre elementos como dinâmica, textura, tessitura e outros.

Mesmo em escolas especializadas no ensino da música, o canto coral tem sido utilizado como parte do processo de ensino-aprendizagem. Esse fato mostra que esta é uma ferramenta que pode e deve ser utilizada em ambientes como escolas regulares, empresas e hospitais, buscando obter não somente a capacidade de trabalhar em grupo, de se expressar, de se auto-conhecer, mas também de se desenvolver um ouvido interno e externo mais trabalhado musicalmente, integrar a atividade vocal com a possibilidade de fazer música, criar texturas usando somente a voz e outros (Brewer, 1997, p. 4).

O interesse em estudar sobre o aprendizado informal através do canto coral surgiu a partir da minha prática coral. Desde criança participo de coro religioso e quando cursava o segundo ano do Ensino Médio, no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro (ISERJ), comecei a participar do Orfeão Carlos Gomes (OCG), o coral da escola que, em 2000, era regido por Solange Pinto Mendonça. Por este grupo, que na época contava com mais de cinquenta anos de existência, já haviam passado vários regentes e, por isso, a formação do coro estava sempre variando. Carregava toda uma tradição de ter sido criado no período áureo do Canto Orfeônico e de ser um dos poucos corais que mantinham o nome de Orfeão no Rio de Janeiro.

Como o ISERJ era uma escola de Formação de Professores, onde o número de homens costumava ser efêmero, o mesmo sempre aconteceu com o coral, que sempre foi formado somente por moças. Com o fim do Curso Normal em nível de Ensino Médio, e a abertura de cursos técnicos e de formação geral no ISERJ, a quantidade de rapazes aumentou na escola e, conseqüentemente, começaram a aparecer vozes masculinas no grupo. Houve, então, a tentativa de montar um grupo misto que foi a formação utilizada na gravação do CD, gravado em 2000, de caráter escolar, em homenagem aos *500 anos do Brasil*. No entanto, algum tempo depois, o OCG voltou a ser feminino, formação esta que seguiu até o fim desta geração, em 2002, quando Solange Pinto Mendonça se aposentou e saiu do ISERJ.

Foi neste grupo que conheci grande parte da obra de José Vieira Brandão para coro de vozes iguais, que inclusive dedicou diversas músicas ao OCG e à Solange Pinto Mendonça, que tinha uma relação muito próxima com o maestro. No repertório do OCG, as obras de Brandão eram presença marcante, e ele sempre que podia assistia nossas apresentações. Com o fim do OCG, a regente e as integrantes que ainda participavam e que na sua maioria já eram ex-alunas do ISERJ, onde me incluo, decidiram continuar o trabalho fora do colégio. A princípio, o grupo não tinha local de ensaio e nem nome. Depois, começamos a ensaiar no Conservatório Brasileiro de Música filial Tijuca, que acabou nos “apadrinhando”, mas ainda faltava o nome. Tentamos continuar com o OCG, mas a direção do ISERJ não permitiu. Em 2002, Brandão faleceu e, em 2003, houve uma grande homenagem a ele na Candelária. Decidimos, neste concerto, iniciar uma nova etapa deste grupo, agora com o nome de Coro Feminino José Vieira Brandão (CFJVB), em homenagem ao maestro que sempre se dedicou ao canto coral.

A característica marcante tanto do OCG e do CFJVB, era o fato de a maioria de suas integrantes não terem nenhum contato com a música. As peças a serem aprendidas eram passadas pela regente auditivamente, mas havia sempre a preocupação de cada integrante ter

em mãos a partitura para poder acompanhar a música. Foi a partir desta prática e experiência por mim vivida, que tive a curiosidade de saber que elementos musicais estas pessoas conseguem aprender ao cantar em conjunto, e baseada no contato que já tinha com este repertório, escolhi vinte composições de José Vieira Brandão para ser meu objeto de estudo.

Portanto, o objetivo principal desta monografia é analisar estas vinte músicas e observar que elementos musicais presentes nelas poderão ser apreendidos por pessoas sem conhecimento prévio de música e que cantam este repertório. Como objetivos secundários, destaco: promover uma maior discussão acerca do aprendizado informal através do canto coral, assunto este muito importante e presente na nossa sociedade como pudemos ver no início da introdução, mas pouco desenvolvido; e divulgar um pouco mais a obra deste grande compositor que foi José Vieira Brandão. Para tal, foi feito um levantamento da obra de Brandão, tanto nas bibliotecas de música do Rio de Janeiro, como no arquivo morto do OCG, que está com uma das ex-integrantes do grupo. Depois de feito o levantamento e selecionadas as peças, definimos quais seriam os parâmetros de análise e os aplicamos a todas as composições e, a partir da comparação destes parâmetros, pudemos tirar diversas conclusões.

Muitos irão perguntar: mas qual a importância deste estudo? Atualmente, quase não se encontram mais corais formados somente por vozes femininas e, dos que existem, poucos trabalham as composições de José Vieira Brandão, que possuem uma qualidade ímpar e que correm o risco de ficarem restritas a bibliotecas e arquivos pessoais. Talvez, a falta de conhecimento por parte de regentes de coros seja a causa principal deste fato. Sei que este trabalho não fará com que a obra do Brandão se torne instantaneamente conhecida, mas acredito que estarei trazendo estas composições e suas possibilidades de desenvolver uma consciência musical em pessoas que não tem contato direto com música, ao conhecimento de futuros professores e profissionais formados na UNIRIO, que no seu trabalho diário poderão encarar realidades como grupos formados apenas por mulheres, servindo esta monografia

como uma ferramenta que auxiliará seu trabalho. Além disso, há uma discussão inicial sobre o aprendizado informal através do canto coral, que poderá ser bastante útil em trabalhos posteriores sobre este assunto.

No primeiro capítulo, discorro sobre a questão do aprendizado informal. Como não localizei nenhum trabalho anterior que trabalhe diretamente o aprendizado informal no canto coral, utilizei diversos autores que desenvolveram pesquisa no campo do aprendizado formal e informal da música como Margarete Arroyo (2000), Regina Márcia Simão Santos (1991, 1995) e Johannella Tafuri (2000), tentando depois relacionar estes conceitos com a prática coral. No segundo capítulo, há uma breve biografia de José Vieira Brandão, no qual ressalto a sua importância para a educação musical brasileira. No terceiro e último capítulo, apresento as análises feitas a partir dos cinco parâmetros escolhidos: altura, forma, ritmo, expressividade/agógica e texto literário, de onde tiro diversas conclusões acerca de que elementos serão apreendidos ou não pelas pessoas que cantam este repertório.

CAPÍTULO I APRENDIZADO FORMAL E APRENDIZADO INFORMAL

Atualmente, muitos pesquisadores e educadores têm voltado sua atenção para a questão da formalidade e da informalidade na educação musical. Há trabalhos que discutem a forma de aprendizado em escolas oficiais de música e instituições especializadas (Santos, 1995), e outros voltados para o que acontece em contextos diversos, fora da sala de aula, como escolas de samba (Paz, 1995), grupos indígenas (Santos, 1991) e até em nossas casas através dos meios de comunicação (Santos, 1995; Arroyo, 2000). Nestes dois contextos diferentes ocorrem, respectivamente, o que a maioria dos estudiosos chamam de aprendizado formal e informal.

Margarete Arroyo (2000) define que o “formal e o informal (...) referem-se, respectivamente ao escolar (instituições oficiais e não oficiais) e ao não escolar (cotidiano, ‘oficinas culturais’, comunidade – congadeiras, sambistas, etc)” (Arroyo, 2000, p. 79) No entanto, ela ainda fala de uma outra possibilidade significativa para o termo “formal”, o de uma prática que acontece “no contexto da cultura popular, já que vários estudos têm desvelado que essas práticas de educação musical possuem formalidades próprias” (Arroyo, 2000, p. 79), se referindo a Rituais do Congado, Ternos de Reis e outros¹. Em relação ao aprendizado informal, ou não-formal como preferem alguns autores, Arroyo o relaciona com uma educação musical não oficial, não escolar, e afirma que este também é utilizado para nomear o tipo de aprendizado que acontece através dos meios de comunicação e informação,

¹ Sobre este assunto, a autora indica o artigo de Marinalva Rios, Educação musical informal e suas formalidades. *Anais do IV Encontro Anual da ABEM*. Goiânia, 1995, p. 67-72; de Luciana Prass, Saberes etnográficos em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os “Bambas da Orgia”. In: *ABEM – Fundamentos da Educação Musical*, n° 4, out. 1998, p. 308-312 e de Margarete Arroyo, *Representações sociais práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Porto Alegre, CPG-Música, UFRGS, 1999a. (Tese de Doutorado)

que, muitas vezes, por serem considerados prejudiciais, não recebem a devida importância que merecem como veículos de aprendizado musical.

Outra pesquisadora que tem desenvolvido trabalhos sobre essa questão é Regina Márcia Simão Santos que nos mostra que este tipo de ensino formal, disseminado em escolas especializadas de música, promove um “desprazer” nos alunos por impor “disciplina e persistência nem sempre espontâneas no ser humano” (Santos, 1991, p. 1). Ela afirma que este

(...) ensino se afasta do fato musical vivo, que no máximo é incluído para ilustrar item de programa, para estabelecer mais um elo favorável à retenção do conhecimento. Por vezes transformamos o ensino musical em treinamento de itens de programa que trazem como exemplos ilustrações musicais. (Santos, 1995, p. 87)

e ainda complementa: “costumo dizer, redundantemente, que *conteúdo musical* é o que está *contido* no fato musical vivo, concreto, real: uma *musicologia derivada da prática*.” (Santos, 1995, p. 88, grifos do original). Isto significa dizer que se deve partir de uma prática, de um “fato musical vivo” para a teoria, o que fará com que o aprendizado seja mais prazeroso e menos enfadonho. Esta seqüência de “primeiro a prática e depois a teoria”, é o que acontece em situações de aprendizado informal, onde muitas vezes a teoria não chega nem a ser abordada, e se isso fosse aplicado nas escolas de música, a formação seria bem mais completa e eficaz, pois o fazer musical estaria, finalmente, em primeiro lugar. Santos mostra que este caminho já vem sendo trilhado, uma vez que estudiosos da música e pedagogos, que se dedicam a estudar como se dá o aprendizado em contextos informais, contribuem para a transformação do aprendizado formal, tentando utilizar os princípios observados neste contexto para, pelo menos, ter um olhar mais crítico sobre o que acontece no aprendizado escolar.

Johannella Tafuri (2000) utiliza uma outra terminologia. Ela fala de uma maneira de aquisição de competências explícita e implícita, que se referem, de certa forma, ao formal e ao informal, respectivamente, principalmente por um estar relacionado a um contexto escolar e o

outro a contextos sociais diversos. Um exemplo de aprendizagem explícita acontece quando uma professora, durante alguma atividade de classe, chama a atenção dos alunos para elementos musicais presentes nas músicas executadas, e a implícita se refere àquela “impressão que qualquer experiência musical deixa dentro de nós (...) [e que] produzem uma interiorização e apropriação de diferentes modelos rítmicos, melódicos, harmônicos, de alguns tipos de estilos vocais e de acompanhamentos instrumentais” (Tafari, 2000, p. 61).

A prática coral está inserida no âmbito de ambos os aprendizados. Na introdução de um catálogo francês de obras para coro de diversas formações, dispostas em uma ordem crescente de dificuldade, de acordo com o desenvolvimento escolar das crianças, são levantadas diversas questões sobre o que seria o “cantar em um coral”:

- um meio de complementar ou substituir a formação musical?
- uma prática coletiva obrigatória (para os pianistas, guitarristas, harpistas por exemplo) ou opcional (primeiro, segundo ou terceiro ciclo)?
- uma prática em grupo em cursos especializados de “canto coral”?
- uma prática em conjunto de classes de canto?
- vários controles (com todas as variantes que o tema comporta)?
- um coro de adultos iniciantes (em escolas de música ou em “práticas amadoras”)?
- um grupo vocal selecionado (idem)?² (Maillard; Rose e Stroesser, 1998, p. 3)

Na realidade, estas questões se tornam afirmações, que, juntas, promovem uma visão bem ampla da importância do canto coral e de como é difícil definir este termo que muitas vezes parece comum. Mesmo se tratando de uma proposta para uma sociedade diferente da nossa, estas colocações são pertinentes ao nosso contexto cultural e social, uma vez que estas situações podem ser observadas também em nosso meio.

Além disso, estes aspectos confirmam que esta atividade engloba tanto o aprendizado formal como o informal. Como pode ser notado, o canto coral está relacionado tanto a escolas

² (...) Mais qu'est-ce que le chant choral ? Est-ce :

- le moyen de compléter ou de remplacer la formation musicale?
- la pratique collective obligatoire (pour les pianistes, guitaristes, harpistes, par exemple...) ou facultative (premier, second ou troisième cycle) ?
- la pratique d'ensemble d'un cursus spécialisé « chant choral », comme cela se développe çà e là ?
- la pratique d'ensemble des classes de chant ?
- les maîtrises (avec toutes les variantes que ce terme comporte) ?
- le chœur d'adultes débutants (en école de musique ou comme « pratique amateur ») ?
- l'ensemble vocal sélectionné (idem) ?

oficiais de música como a práticas amadoras. Nas nossas universidades e escolas que oferecem o ensino de música, por exemplo, são oferecidas disciplinas obrigatórias de Canto Coral aos estudantes de todos os níveis, seja de cursos livres, técnicos, licenciaturas, regência, composição e dos mais diversos bacharelados, pois se entende que a vivência coral complementa a formação musical de qualquer músico. Mas, também é cada vez maior o número de coros amadores, como os de empresa, escolas e programas assistenciais, onde as pessoas não têm nenhuma relação profissional com a música, ou seja, não são estudantes de música, geralmente tem outras profissões e muito menos sabem ler partitura. Nesta modalidade de coral, promover o aprendizado musical não é o objetivo principal do regente e nem dos coralistas. Busca-se muitas vezes integrar jovens ou pessoas da terceira idade em atividades sociais, valorizar empresas e instituições culturais ou, simplesmente, ter um trabalho vocal em grupo, mas sem que as pessoas se dêem conta disso, o aprendizado acontecendo, e é, muitas vezes, bastante eficaz.

Como este assunto é bastante vasto, restrinjo meu objeto de estudo no aprendizado informal através do canto coral. Infelizmente, não tomei conhecimento de nenhum trabalho que discuta a fundo a questão. No entanto, alguns educadores mencionam, de forma muito sucinta, algumas competências musicais que são adquiridas a partir do canto em conjunto. Johanella Tafuri (2000) diz que “cada repertório possui as qualidades próprias dos sistemas musicais no qual nasce, [e] são estas qualidades musicais que as crianças [cantores em geral] aprendem” (Tafuri, 2000, p. 60). Ela enumera, então, alguns dos elementos musicais que se referem ao repertório europeu ocidental:

- 1) metros binários e ternários;
- 2) estruturas métricas dos versos;
- 3) ritmos adequados ao metro no qual estão inseridos, ritmos feitos prevalentemente por múltiplos e submúltiplos de 2 e de 3;
- 4) melodias construídas com o sistema tonal, modal ou pentatônico;
- 5) procedimentos compositivos prevalentes: repetição e variação;
- 6) movimentos das alturas: prevalentemente graus conjuntos e intervalos amplos sobre os graus fortes (3°-1°; 5°-1°; 5°-3° etc.), uso dos sons da escala de 5-7-12 notas, presença de algumas modulações e cadências principais: suspensão-conclusão;

7) qualidades sonoras de um certo tipo de voz, por exemplo, voz clara, limpa e suave. (Tafuri, 2000, p. 60-61).

Estes elementos, que se referem à tradição musical europeia, são encontrados também na nossa música. Tafuri os identifica no repertório de canções infantis tradicionais da nossa sociedade, e mostra como a atividade coletiva com estas canções durante a infância desenvolve a percepção e já imprime nas crianças diversos elementos musicais, que, mais tarde, poderão ser lembrados e aproveitados por estes indivíduos caso optem por um ensino formal de música em escolas oficiais.

Zoltán Kodály (1965), na introdução de seu *Método Coral*, onde apresenta diversos exercícios a duas vozes, afirma que

o canto a duas vozes ajuda no desenvolvimento auditivo em todos os seus aspectos, inclusive para cantar em uníssono; de fato, os que cantam sempre em uníssono nunca chegarão a cantar corretamente. Por mais paradoxal que pareça, só se canta corretamente o uníssono, praticando intensamente o canto a duas partes: com esta prática as vozes se ajustam e balanceiam entre si.³ (Kodály, 1965, p. 1)

Deve-se ressaltar que seu contexto não é o do aprendizado informal em coros amadores brasileiros, onde muitas vezes o canto a duas vozes é algo problemático em vista da afinação, mas esta citação é válida, pois nela está implícita a importância do canto coletivo no desenvolvimento de habilidades musicais e da musicalidade dos indivíduos.

Mike Brewer (1997) também destaca alguns aspectos importantes que podem ser apreciados através da prática coral. Ao trabalhar o planejamento e escolha de repertório, ele ressalta a diversidade de elementos que podem estar presentes e variar de música para música: textura, que pode ir do uníssono até quantas partes o coro puder executar; estilo; sonoridades, que podem ser entendidas como timbres; técnicas expressivas, englobando articulação, dinâmica, fraseado e colorido, e dificuldade, afirmando ser necessário misturar peças de

³ El canto a dos voces ayuda al desarrollo auditivo en todos sus aspectos, inclusive para cantar el unísono; de hecho, los que cantan siempre al unísono nunca llegan a cantar correctamente. Por paradójico que parezca, sólo se puede llegar a cantar correctamente al unísono practicando intensamente el canto a dos partes: con esta práctica las voces se ajustan y balancean entre si.

níveis diferentes. Além disso, Brewer afirma que a atividade coral ajuda a desenvolver o ouvido interno e a musicalidade.

Na descrição das propostas de um *Seminario de Canto Coral* da Universidade de San Andrés na Argentina⁴, o propósito principal apontado pelos organizadores é desenvolver nos alunos um vínculo com a música, ampliando, assim, sua visão universitária e integradora. No entanto, quando se descreve o trabalho, são apontadas diversas habilidades áudio-perceptivas que serão desenvolvidas nos participantes no decorrer do trabalho, que engloba também escuta musical:

leitura musical (modos, escalas, arpejos, intervalos, etc.); polifonia vocal (canto a quatro vozes); técnica vocal (respiração, relaxamento, uso das cavidades de ressonância, afinação natural, etc.); execução (retórica musical, fraseado, articulação, agógica, direcionalidade, etc) compreensão de formas (madrigal, moteto, missa, corais, etc.); gêneros principais (sacro e profano) e a visão geral de diferentes estilos e técnicas de composição na história da música coral no ocidente.⁵ (<http://www.udesa.edu.ar/servicios/coro/seminario.htm>)

Esta citação é relevante a título de exemplificar alguns aspectos musicais que podem ser desenvolvidos em uma atividade coral. Novamente estamos falando de um contexto social e cultural diferente do nosso, mas alguns dos aspectos destacados pela universidade argentina podem e devem ser aplicados na análise do repertório concernente a um grupo amador brasileiro de vozes iguais, que é meu campo de estudo nesta monografia.

A partir de todas estas colocações, partimos então para a análise das 18 composições para coro de vozes iguais de José Vieira Brandão, onde busco aplicar na prática o que foi discutido neste primeiro capítulo, e identificar os vários elementos musicais que poderão ser apreendidos ou não, por integrantes de um coro amador que trabalhe alguma dessas peças. Antes, porém, é necessário falar um pouco sobre este compositor, que sempre esteve muito

⁴ Disponível na Internet no site <http://www.udesa.edu.ar/servicios/coro/seminario.htm> e acessado em 23 de novembro de 2005 às 09:41.

⁵ la lectura musical (modos , escalas, arpeggios, intervalos,etc.) la polifonía vocal (entonación a cuatro voces) la técnica vocal, (respiración, relajación, uso de las cavidades de resonancia, afinación natural,etc.,) a la ejecución (retórica musical, fraseo, articulación, agógica, direccionalidad, etc.) a la comprensión de las formas (madrigal, motete, misa, corales,etc.) y géneros principales (sacro y profano), y a la visión general de los diferentes estilos y técnicas de composición en la historia de la música coral en occidente.

preocupado com a questão da educação musical, sendo este um aspecto muito presente em sua obra.

CAPÍTULO II JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E SUA RELAÇÃO COM A EDUCAÇÃO

José Vieira Brandão nasceu em 26 de setembro de 1911 na cidade mineira de Cambuquira⁶. Em 1918, quando tinha sete anos de idade, veio para o Rio de Janeiro e em 1924 ingressou no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (URFJ), onde teve a oportunidade de estudar com importantes professores da época como Roberta Gonçalves de Sousa Pinto, Raimundo da Silva e Alfredo Richard de teoria e solfejo; Paulo Silva de contraponto e fuga, e Custódio Fernandes Góis de piano. Em 1929, terminou seu curso com grande êxito, obtendo inclusive o primeiro prêmio em piano. Três anos depois, diplomou-se em música e Canto Orfeônico no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro, quando teve início sua associação com Villa-Lobos. Em 1932, aperfeiçoou seus estudos de piano com a pianista Marguerite Long.

Sua carreira como regente coral começou em 1934, quando fundou o Madrigal Vox no Conservatório Brasileiro de Música que dirigiu até 1945 e com o qual fez recitais no Brasil e no exterior. Com este trabalho teve a possibilidade de desenvolver sua regência, tornando-se, a partir de 1943, professor de prática de regência coral no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Entre 1945 e 1946, viajou para os Estados Unidos como bolsista da University of Southern California, em Los Angeles, onde pôde estudar os diversos sistemas de educação musical das escolas americanas, além de reger o Madrigal Singers, conjunto coral desta universidade, com o qual realizou recitais com obras de sua autoria e de outros compositores

⁶ Todas as informações sobre a vida de José Vieira Brandão foram retiradas do verbete sobre ele na *Enciclopédia de Música Brasileira* (1998, p. 113), da sua biografia na Academia Brasileira de Música no site <http://www.abmusica.org.br/acad36.htm> (acessado em 29 ago 2005) de outra biografia presente no site <http://movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=1796> (acessado em 29 ago 2005)

brasileiros. Em março de 1946, Vieira Brandão representou o Brasil na Bienal de Educadores Musicais em Cleveland, Estados Unidos.

Ao retornar ao Brasil em 1947, dedicou-se mais à composição, e atuou como regente de corais, como os do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e do Conservatório Brasileiro de Música, do Rio de Janeiro. A partir de 1956 até 1967, Brandão desempenhou as funções de técnico em educação musical e artística junto à Secretaria Geral de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Desde 1950, era docente livre de piano na Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, onde se tornou doutor em música em 1958. Foi também presidente da Sociedade Mantenedora do Conservatório Brasileiro de Música, onde era professor titular de piano e canto coral, e um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, onde ocupou a cadeira de nº 36, cujo patrono é J. A. Barrozo Netto e que é ocupada atualmente por Lutero Rodrigues. Brandão faleceu a 27 de julho de 2002, um ano após ter sido muito homenageado pelos seus noventa anos de vida, e de ter recebido o Prêmio VivaMúsica!, categoria Reconhecimento.

Neste breve relato da vida de José Vieira Brandão, podemos perceber que na sua personalidade artística destacavam-se três aspectos que se inter-relacionam: o de educador, o de pianista e o de compositor. O que mais nos interessa é a sua faceta como educador e compositor. No entanto, se torna válido discorrermos um pouco sobre o pianista José Vieira Brandão, uma vez que foi assim que iniciou sua carreira.

Considerado um virtuose, Brandão teve a oportunidade e o privilégio de apresentar as estréias mundiais de várias obras de Villa-Lobos, do período que compreende 1932 a 1959, ano do falecimento daquele compositor. Dentre estas obras, destacam-se *Choros nº 11* e as *Bachianas Brasileiras nº 3* para piano e orquestra, que foram apresentadas sob a regência do próprio Villa-Lobos, sendo a primeira em 1942 no Rio de Janeiro com a Orquestra do Teatro Municipal, e a segunda em Nova York com a Orquestra da Columbia Broadcasting System no

ano de 1947. Brandão ainda gravou outras obras de Villa-Lobos, como *Plantio do Caboclo*, *Impressões seresteiras*, *Festa do Sertão*, e *Dança do Índio* do Ciclo Brasileiro, a *Suíte n° 1* do Guia Prático e a *Valsa da Dor*⁷. Seu contato com Villa-Lobos será mais aprofundado quando tratarmos de sua relação com a educação musical brasileira. Segundo Vasco Mariz, que o conheceu em meados dos anos 40, apresentado por Villa-Lobos, Brandão, “filho espiritual e intérprete oficial de Villa-Lobos, que muito o admirava, mais de uma vez teve de pôr de lado a composição para preparar alguma primeira audição de obra importante do mestre” (Mariz apud Fischer, 2001, p. 16), no entanto com o passar do tempo, o seu lado compositor foi se desenvolvendo cada vez e ganhando mais terreno em sua carreira. Vasco Mariz confirma isso ao afirmar que “nos anos 40 e 50 elogiava-se o pianista Vieira Brandão, que também era compositor; depois, pouco a pouco, a situação inverteu-se e, a partir dos anos 60, o jovem mineiro alcançou considerável êxito como compositor” (Mariz apud Fischer, 2001, p. 16).

Suas composições despertaram e ainda despertam a admiração de muitos. Alceo Bocchino, em depoimento à Viva Música em um livro em homenagem aos seus noventa anos, comenta que

Certa vez conversava com Iberê Gomes Grosso, a respeito de Brandão: sobre como ele conseguira fazer uma música pessoal, apesar da proximidade com Villa-Lobos. Graças ao talento espontâneo e técnica apurada, sendo grande compositor e pianista, Brandão tornara sua obra única e pessoal. (Bocchino apud Fischer, 2001, p. 42)

Vasco Mariz comenta o fato curioso de Brandão só ter se apresentado oficialmente como compositor em 1939, quando já tinha 29 anos de idade, sendo acolhido pelo público com muita simpatia. Sobre sua obra, Vasco Mariz afirma “que a sua inspiração brasileira brotava espontaneamente com muita facilidade” (Mariz apud Fischer, 2001, p. 24). Brandão possui músicas impressas em vários editores, e o seu catálogo possui mais de cem obras, de onde se destacam várias composições para piano solo e com orquestra, canções com

⁷ Estas e outras informações deste capítulo foram retiradas dos dados biográficos encontrados na partitura *Dança e Seresta* para violino e piano de José Vieira Brandão, editada pela prefeitura do Rio de Janeiro e RioArte em 1995, e encontrada da Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

acompanhamento de piano, música de câmara para várias formações, uma ópera intitulada “*Máscaras*” de 1959, composições para instrumentos solos como violão, e para coro, que Vasco Mariz considera “igualmente relevante, pois ele desde cedo soube manejar muito bem a voz humana, como experimentado regente coral.” (Mariz apud Fischer, 2001, p. 32)

É no seu conjunto de obras para coral, que podemos encontrar com mais clareza, a preocupação com a educação musical. Quando tratamos deste assunto, se torna inevitável falar sobre o Canto Orfeônico e Villa-Lobos, com o qual Brandão também trabalhou como assistente na implantação da educação musical nas escolas brasileiras, a partir de 1932, além da sua já comentada relação como intérprete de suas obras. Para entender um pouco mais o porque da sua obra ter muitas vezes um caráter educacional, discorro um pouco sobre o Canto Orfeônico e seus princípios.

Em 1932, a convite de Anísio Teixeira, Secretário da Educação da Prefeitura do Distrito Federal na época, Villa-Lobos criou o SEMA, Superintendência de Educação Musical e Artística, para que pudesse por em prática, no Distrito Federal, o projeto orfeônico iniciado em São Paulo em 1930. O SEMA e Villa-Lobos voltaram-se então, para a formação de professores de música, uma vez que, para levar o canto coletivo a todas as escolas públicas, seriam necessários muitos professores. Promoviam reuniões às quintas-feiras, tinham Boletins⁸ informativos que eram enviados aos professores e escolas, tinham técnicos que faziam visitas periódicas às escolas para ajudar na preparação musical dos eventos orfeônicos, e tudo isso, visando que toda a escola “participasse cantando da exacerbação nacionalista que então reinava” (Fuks, 1991, p. 119). Em 1942, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, com um curso de formação que durava dois anos. No entanto, como havia muitas escolas e poucos professores, foram criados cursos rápidos, que aconteciam nas férias,

⁸ Segundo a pesquisadora Rosa Fuks (1991, p. 119) “os Boletins do SEMA se destinavam à orientação dos professores de música, contendo, também, sugestões de músicas para canto coletivo. O SEMA promovia concursos de canções que, após serem aprovadas, eram enviadas, através do Boletim, para as escolas”.

geralmente com egressos do curso normal que tinham algum conhecimento mínimo de música, e que saíam formados depois de cerca de um mês (Fuks, 1991, p. 123)

Para Villa-Lobos, “o canto orfeônico é um totalizador de fatores educacionais os mais complexos” (Villa-Lobos, s.d., p. 9), pois “reúne todos os elementos essenciais à verdadeira formação musical: - a iniciação segura do ritmo, a educação auditiva, a sensação perfeita dos acordes” (Villa-Lobos, s.d., p. 9), além de ser “um meio especial de expressão musical, [e] um poderoso instrumento de unificação e coesão” (Alfonzo, 2004, p. 34). Citando Villa-Lobos (s.d.), Rosa Fuks (1991, p. 119) afirma que “o canto orfeônico, por intermédio de um trabalho oral, tentaria musicalizar os alunos da escola pública”. No entanto, os objetivos da implantação do Canto Orfeônico, segundo Villa-Lobos, eram em ordem de importância: desenvolver a disciplina, o civismo e a educação artística. Devido a isso, o Canto Orfeônico foi e ainda é bastante questionado, pois muitos o consideram uma prática que utilizou a música para divulgar e apoiar o governo Vargas, que muito incentivou o projeto, mas que o âmbito da educação musical ficou em segundo plano, não sendo realmente importante. Essa discussão não nos interessa agora, mas, mesmo que isso seja verdade, não podemos negar que com o Canto Orfeônico, a música esteve presente na formação educacional básica das crianças de escolas públicas até 1961, quando a Lei de Diretrizes e Bases da Educação o tirou do currículo das escolas brasileiras. A verdade é que até hoje não se conseguiu implantar um outro projeto onde a música tivesse uma presença tão marcante na educação escolar como aconteceu com o Canto Orfeônico!

Mas o que tudo isso interessa em se tratando de José Vieira Brandão? A resposta: tudo. Ele era uma espécie de “braço direito” de Villa-Lobos, e como já foi falado anteriormente, Brandão se formou e atuou como professor no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Além disso tudo, ele estava presente nas escolas públicas, participando e regendo os Orfeões escolares, uma vez que exerceu o cargo de técnico em educação musical e

artística junto à Secretaria Geral de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. O ambiente em que Brandão desenvolveu sua carreira de músico – compositor e intérprete – e de professor, era um ambiente preocupado com a educação e com a conseqüente valorização do Brasil e de sua música, e isso se reflete na sua obra e nos seus atos. Maria José Chevitarese em depoimento à Viva Música, afirma que:

Competência, integridade e singularidade são marcas de sua vida dedicada à música. Maestro, pianista e compositor, ampliou de forma significativa o repertório coral brasileiro. Suas obras, desde a mais singela até a mais complexa, mostram a preocupação de um educador atento à formação de nossos músicos e seu compromisso com a construção e uma estética brasileira. A Vieira Brandão toda minha admiração e respeito. (Chevitarese apud Fischer, 2001, p. 52)

É justamente neste espírito, que passamos para a análise de algumas de suas obras para coro de vozes iguais, a maioria composta no período de existência do Canto Orfeônico, onde buscamos identificar de que maneira estas músicas contribuem para o aprendizado musical de pessoas que não tem conhecimento prévio de música – pessoas como os alunos das escolas públicas onde o Canto Orfeônico foi implantado e conheceu dias áureos.

CAPÍTULO III

A ANÁLISE DAS OBRAS

Neste terceiro e último capítulo, empreenderemos, então, a análise das composições de Brandão. O objetivo desta seção é observar quais elementos musicais se repetem com frequência e quais não aparecem ou não são tão comuns, para, assim, podermos concluir que tipo de linguagem e de elementos musicais as pessoas que participam de corais amadores, onde ter conhecimento musical e saber ler partitura não é um pré-requisito importante, e que trabalham com estas músicas, estarão em contato e de certa forma, aprenderão com o passar do tempo.

Inicialmente, precisamos delimitar o nosso objeto de estudo, ou seja, as composições que foram utilizadas na análise. A obra do Brandão para coro de vozes iguais é bem vasta, e engloba desde composições próprias até arranjos e adaptações. Neste trabalho, decidimos utilizar somente as composições, ou seja, obras cuja música é dele, mesmo que o texto não o seja. Foram selecionadas vinte músicas, que, no entanto, não correspondem à totalidade de sua obra para vozes iguais⁹, mas para o nosso objetivo, este conjunto de peças já nos é suficiente.

No Anexo 1 encontramos a listagem das obras selecionadas, com o ano de sua composição, quando este é indicado na partitura, e o autor do texto. É importante ressaltar que estas obras englobam o período de 1940 a 1980, tendo pelo menos uma obra em cada década. Assim, encontramos peças que foram claramente compostas para serem cantadas pelos Orfeões das escolas públicas e pelo Orfeão dos Professores durante a execução do projeto do

⁹ No levantamento feito para esta pesquisa, encontramos mais algumas composições, mas, como algumas estavam com a partitura danificada ou faltando parte, não as incluímos neste trabalho. Acreditamos, também, que em acervos pessoais de regentes próximos ao Brandão que trabalharam com coro de vozes iguais, no arquivo do SEMA que guarda as memórias do Canto Orfeônico e no arquivo do próprio Brandão, existam mais obras para coro de vozes iguais. Uma pesquisa posterior poderá buscar estas obras e complementar o trabalho.

Canto Orfeônico¹⁰, que são hinos e marchas com textos de exaltação à pátria e ao civismo, geralmente para duas vozes, e que corresponde à maioria das obras. Há também duas *Ave Maria* que são datadas de 1941, e que foram encontradas em pequenas coleções de partituras dedicadas ao Canto Orfeônico. A partir da década de 70 e 80¹¹, as músicas passam a ter uma temática mais livre, sendo inclusive, baseada em poemas famosos, como *Quadrilha* e *Canção de Itabira*, ambos de Carlos Drummond de Andrade. Será muito importante, nesta análise, esta distinção de obras compostas durante o Canto Orfeônico e as posteriores.

3.1. Metodologia

Primeiramente, se tornou necessário definir que elementos seriam relevantes na análise. Temos que ter bem claro que esta não é uma análise que busca informações muito detalhadas de cada peça, e sim qualidades musicas presentes em todas, e que são importantes para a apreensão de quem canta. A partir disto, dividimos a análise em cinco parâmetros principais: altura, ritmo, forma, expressividade/agógica e texto literário, que se subdividem, e criamos uma tabela para cada parâmetro, onde os dados referentes a cada obra eram inseridos e padronizados, para que se tornasse mais prática a comparação e constatação das informações. Após este procedimento, analisamos os dados das tabelas, os comparamos e observamos os que se repetiam ou não.

¹⁰ Correspondem às décadas de 40 e 50, no entanto, há três músicas compostas nas décadas de 60 e 70 e que ainda carregam a temática orfeônica.

¹¹ Há uma única composição datada de 1956, *Voz interior*, que possui uma poesia mais lírica e menos voltada para o civismo.

3.1.1 Parâmetro Altura

No parâmetro altura, os sub-itens são: Tonalidade, Harmonia, Tessitura, Divisi, Melodias, Modulações e Textura (ver Anexo 2). Na Tonalidade, o importante, além de identificar o tom de cada peça, é observar se Brandão utiliza muita variedade entre escalas maior ou menor. Em Harmonia, buscamos identificar o sistema utilizado - tonal, modal, serial, atonal etc. -, e se as melodias são predominantemente diatônicas ou cromáticas. O item Tessitura, onde observamos o âmbito intervalar de cada voz, só foi incluído como constatação, não sendo importante para quem está cantando, e sim para nós, que podemos ter uma vaga idéia da extensão vocal dos integrantes de corais que fazem este repertório. No item Divisi, simplesmente identificamos quais as vozes que possuem divisi, enquanto que em Melodia definimos que tipo de melodia é utilizada, de acordo com a classificação de Ester Scliar:

Melodia angular – é incisiva, com predominância de saltos e demais tensões, reforçados por freqüentes mudanças de direção.

Melodia plana – baseada em conjunções, notas repetidas e saltos de pequena dimensão.

Melodia curva – combinação equilibrada dos dois processos anteriores. (Scliar, s.d., p. 3)

Em Modulações, identificamos para que grau da escala do tom original há modulação, caso esta ocorra na música. E, finalmente, em Textura, observamos que texturas são utilizadas: heterofônica, homofônica, monofônica e polifônica¹².

O que constatamos é que há uma predominância de música tonal e de escalas no modo maior. Das vinte composições, dez estão no modo maior, oito estão no modo menor, uma é totalmente modal e outra mistura o sistema modal com o tonal, havendo uma alternância entre eles. As tonalidades variam bastante, mas as predominantes são Dó maior e Lá menor. As

¹² De acordo com o Dicionário Grove de Música, heterofonia refere-se a “variações simultâneas de uma única melodia” (Grove, 1994, p. 427), com o seu significado podendo ir desde a referências à discrepâncias entre uníssonos, ou então, a uma escrita contrapontística. A homofonia, é quando, “literalmente, vozes ou instrumentos soando juntos” (Grove, 1994, p. 438). A monofonia é quando temos uma “música com uma única voz ou parte” (Grove, 1994, p. 616), e a polifonia, quando temos duas ou mais linhas melódicas soando simultaneamente em uma música.

melodias são predominantemente diatônicas, havendo pequenos cromatismos em algumas peças¹³, mas que não são muito significativos. Em relação à tessitura geral das obras: observamos que a primeira voz não ultrapassa, no grave, o dó 3 e no agudo o sol 4¹⁴; a segunda voz vai de sol 2 a mi 4, e a terceira voz compreende fá 2 ao ré 4, estando os limites de cada voz, bem próximos uns dos outros. Em relação à melodia, de acordo com a classificação de Ester Scliar, há uma predominância de melodias curvas, ocorrendo algumas planas, mas nenhuma angulosa. É comum nas obras de Brandão haver trechos com recitativo, onde algum texto é falado por todos com um determinado ritmo. Isto acontece em *A Missa e o papagaio*, *Marcha da Ciência*, *Minha terra*, *Canção de Itabira*, *Quadrilha* e *Onde está a noite*. Nestas duas últimas músicas, Brandão também utiliza glissandos sem altura definida, que devem ser feitos com a voz falada. No Exemplo Musical 1, transcrevo o trecho em que isto acontece em *Quadrilha*:

25

Joa - quim sui - ci - dou-se Ah! E Li-li ca - sou

Joa - quim sui - ci - ou-se Ah! E Li-li ca - sou etc

Joa - quim Joa - quim sui - ci - dou-se Ah! E Li-li ca - sou

Exemplo Musical 1 – Brandão, José Vieira. *Quadrilha*. Compassos 25 a 29

¹³ Destaco *Canção de Itabira* e *Ave Maria* (4 cantos sacros n° 3), pois são as que possuem movimentos cromáticos mais consideráveis.

¹⁴ Na *Canção de Itabira*, excepcionalmente, há um lá2 na primeira voz, mas bem rápido e passageiro, durante um momento de solo.

As modulações são bastante freqüentes, tanto que, das vinte músicas, somente cinco não apresentam nenhum tipo de modulação. Nas obras que correspondem ao período do Canto Orfeônico, é comum a modulação para a região da subdominante ou do relativo do tom principal na segunda seção da música. Já nas obras posteriores, de temática mais livre, as modulações variam bastante: em *Onde está a noite*, por exemplo, ocorre uma modulação para o homônimo do III, ou seja, a tonalidade principal é Fá menor, e ele modula para Sol maior, voltando depois para Fá menor. Dentre as composições, também é comum a presença de inclinações harmônicas, não chegando a modular.

Em relação à textura, só identificamos dois tipos: homofônica e polifônica, ocorrendo, com muita freqüência, uma mistura das duas. É muito interessante notar que a maior incidência de polifonia foi nas obras referentes ao Canto Orfeônico, o que foi uma surpresa, pois imaginávamos que por serem hinos e músicas para serem cantadas por grupos corais muito grandes, as texturas seriam mais simples, com todos cantando em uníssono. Como exemplo de textura polifônica, utilizo um trecho de *Bandeira do Brasil* (1940) - Exemplo Musical 2 -. onde podemos ver claramente a entrada das vozes em polifonia:

16 *mf* *f* (ritmo bem exato)

Gen-te mo-ça do Bra-sil Em vos-sas mãos es-tá o fu-tu-ro da nação De-po-si-tai com a-cen-dra-do amor etc.

(sem apressar)

Gen-te do Bra-sil, ó mo-ça gen-te, a espe-rança vós sois do Bra-sil, do Bra-sil,

Exemplo Musical 2. Brandão, José Vieira. *Bandeira do Brasil*. Compassos 16 a 21

Como exemplo de composição onde há mistura de textura, com predominância de homofonia, destaco os primeiros nove compassos de *Canção de Itabira*, no Exemplo Musical 3.

Lentamente (um pouco "rubati") apressando

Mesmo a es-sa al-tu-ra do tem-po — um tem-po que já se es-ti-ra — con-ti-

Mes-mo a es-sa al-tu-ra do tem-po — um tem-po que já se es-ti-ra — con-ti-ru-a con-ti-

Mes-mo a es-sa al-tu-ra do tem-po — um tem-po que já se es-ti-ra — con-ti-ru-a — con-ti-

6 dim p acalmado e dim

ru - a em mim — res - so - an - do — u - ma can - ção de I - ta - bi - ra — etc.

ru - a em mim — res - so - an - do — u - ma can - ção de I - ta - bi - ra —

ru - a em mim — res - so - an - do — u - ma can - ção de I - ta - bi - ra —

Exemplo Musical 3. Brandão, José Vieira. Canção de Itabira. Compassos 1 a 9

3.1. 2 Parâmetro Forma

Neste parâmetro, identificamos a forma de cada composição. As obras analisadas são bem curtas, chegando algumas a não ter nenhum tipo de divisão em seções, sendo a música, uma única grande seção. As obras do período do Canto Orfeônico possuem geralmente a forma A B A, onde B está em outra tonalidade, quase sempre na região da subdominante ou do relativo do tom principal. As outras músicas variam bastante (ver Anexo 3). Em *Marcha da Ciência*, por exemplo, temos uma espécie de rondó, onde as seções A e B, se repetem com algumas pequenas modificações, como algum ritmo variado e a tonalidade que vai mudando, formando uma marcha harmônica que começa em Ré Maior/Mixolídeo e vai percorrendo cromaticamente todas as tonalidades até chegar em Fá Maior/Mixolídeo.

O tipo de escrita que utilizamos para identificar a forma das obras, indicando a seção e a quantidade de compassos, não interessa a quem está cantando. Esta foi uma maneira que

utilizamos para identificar as repetições que acontecem nas músicas, que é o que importa para as pessoas que não sabem leitura musical. Saber que um determinado trecho é igual a outro cantado anteriormente, agiliza o aprendizado da canção, e a pessoa começa a ter, inconscientemente, uma noção de forma, identificando quando uma seção é repetida, quando a melodia volta ao início - *da Capo* -, quando há variações e outros.

3.1.3 Parâmetro Ritmo

Neste parâmetro, observamos o compasso utilizado, as indicações de andamento e o tipo de figuração rítmica utilizada (ver tabela em Anexo 4). Em relação ao compasso, notamos que as obras com temática nacionalista, compostas basicamente no período do Canto Orfeônico, são praticamente todas em compasso quaternário. Há somente uma composição, a *Ave Maria (4 cantos sacros n° 1)* que utiliza compasso ternário durante toda a música. Em outras, como o *Chorinho Natalino*, *Onde está a noite* e *Lua depois da chuva*, há uma alternância entre compasso binário e ternário. Há duas músicas, *Mandú Sarará* e *Canção de Itabira*, com compasso 2/2, e a composição *Fé*, que intercala os compassos 4/4, 3/4, 5/4 e 6/4, promovendo um deslocamento de acentuação em função do texto. Em *A Missa e o papagaio*, ele utiliza compassos 2/8, 3/8 e 4/8 no momento dos recitativos. Em compasso composto temos três músicas: *Quadrilha*, *Voz interior* - que utiliza 6/8, 9/8 e 12/8 - e *Adivinhação*. A *Ave Maria (4 cantos sacros n° 3)* e alguns trechos da *A Missa e o papagaio* possuem ritmo livre, pois são em estilo de canto gregoriano, não tendo, portanto, indicação de compasso.

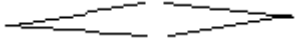
Os andamentos também são bem variados. Em algumas partituras ele indica a relação metronômica, em outras ele somente coloca alguma expressão para dar uma idéia do caráter da música, e em outras não há qualquer indicação. As obras do período do Canto Orfeônico possuem geralmente indicação de tempo de marcha, com a semínima igual a cerca de 112,

enquanto as outras obras são mais variadas. No entanto, há somente quatro músicas que apresentam mudanças de andamento, indicadas pelo compositor, durante a composição: *Quadrilha*, *Voz interior*, *Onde está a noite* e *Canção de Itabira*.

Em relação à figuração rítmica utilizada, a grande predominância é a de divisão binária do tempo, visto a quantidade de compassos quaternários, binários e ternários. Em algumas obras, como *Canto do avião brasileiro* e *Liberdade*, apesar do principal ser a divisão binária, é bem presente a divisão ternária do tempo, devido a existência de quáteras de três. O *Chorinho Natalino* e *A Missa e o papagaio* são as que mais exploram síncopes, e a primeira possui configurações rítmicas bem típicas do choro. A *Marcha da Ciência* também possui bastantes síncopes, e as outras obras do período do Canto Orfeônico, em geral, possuem configurações rítmicas típicas de marchas, como ritmos pontuados (ver Exemplo Musical 1). Com divisão ternária do tempo temos três músicas: *Quadrilha*, *Voz interior* e *Adivinhação*.

3.1.4 Parâmetro Expressividade / Agógica

Neste parâmetro, além de observarmos as indicações de expressividade e agógica, também consideramos a variação dinâmica de cada composição (ver tabela em Anexo 5). Em relação a este item, notamos que todas as composições possuem alguma indicação, mesmo que não haja muita variação, e que é bem comum a utilização de reguladores¹⁵ para indicar crescendos e decrescendos. Algumas possuem uma maior variedade dinâmica, outras somente acompanham o movimento do fraseado, crescendo quando a frase é ascendente e diminuindo quando a frase é descendente. *A Missa e o papagaio*, possui um trecho com um efeito bastante

¹⁵ Reguladores são estes sinais , utilizados para indicar crescendo e decrescendo.

interessante de eco, sendo indicado primeiro tutti, quando a dinâmica é forte, e depois piano súbito para fazer o efeito de eco, com a dinâmica mais piano:

29 Allegretto Tutti *mf* Be - lém Be - lém que meu bem já
Be - lém Be - lém que meu bem já

mf 4ª VOZ
Cur-ru-pa-co pa - pa-co cur-ru-pa-co pa - co pa-co cur-ru-pa-co pa - pa-co cur - ru - pa-co pa - co

33 *p* subito *mf* Tutti *p* subito *p* etc
vem Be - lém Be - lém que meu bem já vem Be - lém Be - lém que meu bem já vem *p*
vem *p* *mf* *p*
vem Be - lém Be - lém que meu bem já vem Be - lém Be - lém que meu bem já vem *p*
p 3ª *mf* *p*
pa-co Be-lém Be - lém meu bem já vem cur-ru-pa-co pa - pa-co cur - ru pa-co pa - co pa - co

Exemplo Musical 4. Brandão, José Vieira. *A Missa e o papagaio*. Compassos 29 a 37.1

Em relação à Expressividade e Agógica, há músicas em que as indicações são numerosas e frequentes, enquanto em outras não há qualquer indicação. As canções do período do Canto Orfeônico são as que menos possuem indicações de agógica, e algumas não possuem indicação alguma, como em *Bandeira do Brasil* e *Canto do Aviador Brasileiro*, onde se percebe que este elemento musical não é o mais importante nestas composições. As indicações mais comuns são de ralenando, alargando, cedendo e outros. Em se tratando de elementos de expressividade, a situação não é muito diferente. Nas músicas do período de

1940 e 1950¹⁶, não há muitas indicações, e nas outras, em geral, o compositor indica acentos, staccatos, sforzandos e sostenutos, sendo também freqüente, a utilização de fermatas em finais de frase, inclusive em pausas. Algumas músicas possuem marcação de fraseado e indicação de respiração, outras não possuem indicação alguma.

3.1.5 Parâmetro Texto Literário

Este parâmetro extramusical, foi acrescentado, pois é válido observarmos com que tipo de texto os coralistas estarão tendo contato ao cantarem as obras de Brandão. Para classificar estes textos, utilizamos três categorias: *Poesia*, *Religioso* e *Nacionalista*, que foram definidas a partir do caráter dos textos. A categoria *Poesia* é utilizada quando o texto é de característica lírica, mesmo que não seja originalmente um poema, podendo ser um texto baseado na cultura indígena como em *Mandú Sarará*, extraído da “Pequena Literatura Brasileira” de Ronald de Carvalho, ou então, um texto musicado, como em *Chorinho Natalino*. A categoria *Religioso*, foi utilizada somente duas vezes, para as duas *Ave Maria*, que utilizam o texto da oração católica, sendo uma em latim e a outra em português. E a última categoria, *Nacionalista*, engloba todos os textos das canções do período do Canto Orfeônico, onde o civismo e o nacionalismo são explícitos.

José Vieira Brandão musicava poemas e textos de diversos escritores, além de escrever, algumas vezes, também a letra de suas músicas. Dentre os escritores e poetas utilizados, destaco Carlos Drumond de Andrade (com dois famosos poemas musicados: *Quadrilha* e *Canção de Itabira*), Martins d’Alvarez (*Adivinhação*), Thomé Brandão (com quatro textos musicados), Cassiano Ricardo (com o belo poema *Onde está a noite* e o divertido *A missa e o papagaio*) e Cecília Meireles (*Lua depois da chuva*). A língua utilizada

¹⁶ Também estão incluídas algumas da década de 60, como *Liberdade e Minha terra*, que fazem parte do período do Canto Orfeônico.

é unicamente o português, com somente uma *Ave Maria* e alguns trechos da *A Missa e o papagaio*, onde há imitação de uma missa, em latim. Em *Mandú Sarará*, a segunda voz canta um texto baseado em uma língua indígena, enquanto a primeira canta o texto em português. No Anexo 6, temos a relação completa das canções com seus respectivos autores.

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise realizada, podemos concluir com que elementos musicais as pessoas que não estudam música estarão em contato e aprenderão, mesmo que inconscientemente, ao cantar este repertório ou parte dele. É importante ressaltar que muitos itens de teoria musical são realmente abordados. No entanto, há outros que jamais aparecem, e que, se um grupo hipoteticamente, só cantar este repertório, seus integrantes nunca terão contato com tais elementos.

Como pudemos ver, as músicas analisadas são predominantemente tonais e no modo maior, o que indica que este sistema é bem comum aos coralistas, que estarão acostumados com momentos de tensão e relaxamento, elemento fundamental neste sistema. No entanto, devido às duas composições que utilizam o sistema modal (*Mandú Sarará* e *Marcha da Ciência*), haverá um pequeno contato com um sistema diferente, mas este não muito profundo. No entanto, imaginando um grupo que só cante estas músicas, veremos que estas pessoas jamais terão contato com músicas atonais, seriais, ou com uma linguagem mais contemporânea. Além disso, como predominam melodias diatônicas e curvas, sem muitos saltos amplos, pode ser que, ao cantar alguma música com melodias mais angulosas e com mais cromatismos, os coralistas tenham mais dificuldade.

As modulações mais comuns são para a subdominante e para o relativo, o que indica que as pessoas não serão acostumadas a modular para regiões muito distantes, não tendo muita prática em mudar de relação intervalar dentro de uma mesma música. Já em relação à textura, só existem a homofônica e a polifônica, sendo a primeira predominante. Quando há melodia acompanhada, como em *Mandú Sarará*, a melodia principal é feita pela primeira voz, ficando a segunda, a terceira e a quarta voz com o acompanhamento, o que é bastante comum.

Os únicos momentos em que a terceira voz canta uma melodia, enquanto as outras vozes acompanham, é durante três compassos da segunda seção do *Chorinho Natalino* e em *Quadrilha*, quando canta três compassos, mas sem acompanhamento. Com isso, observamos que se alguma pessoa somente cantar na terceira voz, ela não terá experiência em cantar melodia. Devido, principalmente, aos hinos e marchas do período do Canto Orfeônico, a polifonia estará sendo trabalhada, uma vez que foi nas composições deste gênero que houve maior incidência de textura polifônica, onde há necessidade de uma maior independência vocal por parte de quem canta.

Os coralistas terão noção de forma e estrutura musical ao perceberem que determinado trecho está sendo repetido novamente, o que também agilizará o aprendizado. Em relação ao ritmo, será bem assimilada a divisão binária do tempo enquanto que a ternária será abordada, mas não tão trabalhada. É importante ressaltar, que as pessoas terão contato com um tipo de linguagem musical diferente, que é o canto gregoriano, através da *Ave Maria (4 cantos sacros n° 3)* e dos trechos de *A Missa e o papagaio* que utilizam esta linguagem, e do choro através do *Chorinho Natalino*.

Sobre Expressividade e Agógica, notamos que as pessoas terão uma boa noção de variação dinâmica e de elementos de expressividade e agógica, como ralenando e cedendo, elementos estes muito importantes para desenvolver a musicalidade das pessoas. No entanto, se determinado grupo só executar as obras referentes ao Canto Orfeônico, seus integrantes não terão essa noção, uma vez que esta parte do repertório não desenvolve estes elementos. Além disso, a utilização constante de reguladores para indicar crescendos e decrescendos, facilita a identificação deste tipo de efeito, que também é importante em execuções musicais em geral. Sobre o Texto Literário, é interessante ressaltar que, ao cantar essas obras, está-se em contato com grandes poetas e textos muito ricos, que Brandão consegue musicar de maneira muito apropriada, aproveitando todos os recursos fonéticos e estilísticos dos textos.

Como podemos ver, a obra de José Vieira Brandão é bastante rica didaticamente, apesar de não abordar alguns elementos que, na realidade, não faziam parte de sua experiência musical (como o atonalismo ou serialismo). No segundo capítulo, quando falamos sobre sua vida, vimos que ele tinha uma relação muito forte com a educação, o que se reflete em sua obra, que, se trabalhada com este intuito, tem a capacidade de “introduzir” diversos elementos musicais a pessoas que nunca tiveram contato com a linguagem musical.

É claro que estas são conclusões de uma pesquisa baseada nas análises das partituras. Cada regente ou diretor musical, ao trabalhar essas músicas, poderá e deverá buscar desenvolver outros aspectos, chamando atenção do grupo para outros elementos presentes nas músicas. Este é um trabalho inicial que buscou mostrar como que a atividade coral é importante para desenvolver a musicalidade e promover o aprendizado musical, mesmo que informal, nas pessoas que a praticam, e isto a partir de um determinado repertório voltado para um grupo amador de vozes iguais. Uma pesquisa posterior poderá trazer à tona como isto acontece na prática, fazendo entrevistas e experiências com grupos amadores que trabalham com este repertório e com o repertório coral em geral, observando como acontece o aprendizado neste tipo de contexto musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA - ACADÊMICOS - Cadeira nº 36. Disponível em <<http://www.abmusica.org.br/acad36.htm>> Acessado em: 29 ago. 2005.

ALFONZO, Neila Ruiz. *Prática coral como plano de desenvolvimento em Marcos Leite e em dois coros infantis*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. CLA. PPGM. Rio de Janeiro, 2004.

ARROYO, Margarete. Transitando entre o “formal” e o “informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. 7º *Simpósio Paranaense de Educação Musical*. Londrina, Paraná, p. 77-90, 2000.

BRANDÃO, José Vieira. *Dança e Seresta*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio e RioArte, 1995. Introdução da partitura para violino e piano.

BREWER, Mike. *Kick-Star your choir – Confidence-boosting strategies*. England: Faber Music, 1997.

FISCHER, Heloisa. (Ed.) *Cadernos VivaMúsica! Vieira Brandão, 90 anos*. Rio de Janeiro, VivaMúsica!, 2001.

FUKS, Rosa. Interferência do Modernismo no Ensino Musical. In: _____. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991, p. 111-127. (Série Música e Cultura v. 1)

HOWARD, John. *Aprendendo a compor*. Cadernos de Música da Universidade de Cambridge. Editado por Roy Bennett. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.

JOSÉ VIEIRA BRANDÃO. Disponível em <<http://movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=1796>> Acessado em: 29 ago 2005

JOSÉ VIEIRA BRANDÃO. In: *Enciclopédia de Música Brasileira – erudita, folclórica e popular*./ organização de Marcos Marcondes. Apresentação de Antônio Ricardo Ribenboim. 2 ed., ver. ampl. São Paulo, Art Editora, 1998, p. 113.

KODÁLY, Zoltán. *Metodo Coral – Cantemos correctamente a dos voces*. Edición castellana a cargo de Antonio Yepes. Barry, Buenos Aires, 1965.

MAILLARD, Augustin; ROSE, Brigitte; STROESSER, Florent. *10 ans avec le chant choral*. Cité de la musique, 1998.

PAZ, Ermelinda A. A didática informal no aprendizado dos ritmos populares das escolas de samba à universidade. *Raízes e Rumos*. Rio de Janeiro, Uni-Rio, Ano 2, n° 3, p. 20-25, 1995.

SADIE, Stanley (Ed.) *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Aprendizagem musical não-formal em grupos culturais diversos. In: KATER, Carlos (ed.). *Cadernos de Estudos de Ed. Musical*. N° 2/3. São Paulo: Atravez, Ass. Artístico Cultural, UFMG. p. 1-14, Fev/ag 1991.

_____. O Acontecimento Musical no processo de ensino-aprendizagem: recepção, intertextualidade e enunciação. *VIII Congresso Nac. Federação de Arte-Educadores do Brasil-FAES*, Florianópolis, p. 87-93, 1995.

SCLIAR, Ester. 3ª aula – Melodia. In: *Apostila de Análise*. [s.l.], [s.d.].

TAFURI, Johannella. O desenvolvimento musical através do canto na etapa infantil. *Anais do XI Encontro Anual da ABEM*, Belém, , p. 53-67, setembro de 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A música Nacionalista no Governo Getulio Vargas*. Rio de Janeiro, DIP: s.d.

ANEXOS

Anexo 1

| COMPOSIÇÕES DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO UTILIZADAS NA PESQUISA | | |
|--|---------------|---|
| Título | Ano | Autor do Texto |
| Adivinhação | - * | Martins d'Alvarez |
| Avante Brasileiro | 1951 | Cacilda Guimarães Fróes |
| Ave Maria (4 cantos sacros n° 1) | 1941 | - |
| Ave Maria (4 cantos sacros n° 3) | 1941 | - |
| Bandeira do Brasil | 1940 | José Vieira Brandão |
| Brasil, país do futuro | 1941 | José Vieira Brandão |
| Canção de Itabira | 1982 | Carlos D. de Andrade |
| Canto do Aviador | 1941 | C. Paula Bastos |
| Chorinho Natalino | 1977 | José Vieira Brandão |
| Fé | - * | Thomé Brandão |
| Liberdade | 1964 | Thomé Brandão |
| Lua depois da Chuva | - * | Cecília Meireles |
| Mandú Sarará | - ** | Extraído da "Pequena Literatura Brasileira" de Ronald de Carvalho |
| Marcha da Ciência | 1975 | José Vieira Brandão |
| Minha terra | 1965 | Corrêa Júnior |
| Missa e o papagaio, A | 1977 | Cassiano Ricardo |
| Onde está a noite | 1976 | Cassiano Ricardo |
| Quadrilha | Revisão: 1983 | Carlos D. de Andrade |
| Trabalhar, progredir e vencer | 1941 | Zulmira A. Colpaert |
| Voz interior | 1956 | Marly G. Fróes |

* A partitura é manuscrita e não há nenhuma indicação de data.

** Não há indicação de data, mas é provavelmente, da década de 40, pois foi encontrada junto com a Ave Maria de 1941.

Anexo 2

| TABELA PARÂMETRO ALTURA | | | | | | | |
|----------------------------------|-------------------|--|--|----------------|-----------------|--|--|
| Composição | Tonalidade | Harmonia | Tessitura | Divises | Melodias | Modulações | Textura |
| Adivinhação | Sol menor | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Ré 3 a Sol 4 2ª voz: Sib 2 a Ré 4 3ª voz: Fá# 2 a Réb 4 | 3ª voz | Curva | Para bIII (Sib Maior) em 12 e depois bV (Réb Maior) em 20. Volta para bIII (Sib Maior) em 26-27, voltando aos poucos para terminar em I (Sol Maior). | Predominantemente homofônica com momentos polifônicos. |
| Avante Brasileiro | Dó Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó 3 a Fá 4 2ª voz: Lá 2 a Ré 4 | Não há | Curva | Para VI (Lá menor) na segunda seção | Polifônica com momentos homofônicos |
| Ave Maria (4 cantos sacros n° 1) | Dó Maior | Tonal / Diatônica, havendo alguns cromatismos | 1ª voz: Ré# 3 a Sol 4 2ª voz: Si 2 a Dó 4 3ª voz: Sol 2 a Sol 3 | 2ª voz | Plana | Para III (Mi menor) em 8-10; o homônimo (Dó menor) em 14-17 e a finalização da 1ª seção em III (Mi menor) em 23-24. Termina com uma cadência plagal (V II I) | Homofônica com poucos momentos polifônicos |
| Ave Maria (4 cantos sacros n° 3) | Lá menor | Utilização da escala menor natural / Diatônica | 1ª voz: Sol 3 a Mi 4 2ª voz: Lá 2 a Si 4 3ª voz: Lá 2 a Lá 3 | Não há | Plana | Não há | Predominantemente homofônica com poucos momentos polifônicos |
| Bandeira do Brasil | Fá Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó 3 a Sol 4 2ª voz: Lá 2 a Ré 4 | Não há | Curva | Não há | Polifônica, com alguns momentos homofônicos. |
| Brasil País do Futuro | Dó Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó 3 a Fá 4 2ª voz: Sol 2 a Dó 4 | Não há | Curva | Para VI (Lá menor) na segunda seção | Polifônica, com alguns momentos homofônicos |
| Canção de | Dó #menor | Tonal / | 1ª voz: | 2ª voz e 3ª | Curva | Para o | Homofônica com |

| | | | | | | | |
|---------------------------|-----------|-------------------------------|---|---|---|--|--|
| Itabira | | Diatônica – cromática | Lá 2 a Sol 4 2ª voz: Si 2 a Ré 4 3ª voz: Sol# 2 a Sib 3 | voz no final | (presença de recitativo no final da música) | homônimo (Dó # Maior) que se transforma no seu enarmônico (Ré b Maior), havendo inclusive mudança de armadura. Depois vai para o Relativo Maior (Mi maior), depois para bI (Dó menor), e termina em Ré maior, bIIM do tom inicial. | vários momentos polifônicos |
| Canto do avião brasileiro | Sol Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó# 3 a Mi 4 2ª voz: Lá 2 a Dó 4 | Não há | Curva | Para VI (Mi menor) na segunda seção | Homofônica |
| Chorinho Natalino | Dó Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó# 3 a Sol 4 2ª voz: Si 2 a Dó 4 3ª voz: Sol 2 a Sib 3 | 1ª voz | Plana | Para IV (Fá Maior) na segunda seção e para IV/IV (Si b Maior) na terceira seção | 1ª e 2ª seção - Homofônica (1ª voz melodia, 2ª e 3ª acompanhamento) 3ª seção – Predominantemente polifônica, mas com alguns momentos homofônicos Nesta última seção, o acompanhamento passa a ser o mais importante. |
| Fé | Lá menor | Tonal / Diatônica - Cromática | 1ª voz: Ré 3 a Sol 4 2ª voz: Lá 2 a Ré 4 3ª voz: Fá 2 a Dó 4 | 3ª voz em cerca de quinze compassos da música, e com vários intervalos de segunda | Curva | Não há modulações, mas muitas inclinações. É importante ressaltar que a música se inicia na região da subdominante, ou seja, Ré menor, mas termina em Lá menor, fazendo uma cadência plagal (I IV I) | Predominantemente homofônica, com alguns momentos polifônicos. |
| Liberdade | Dó Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó 3 a Fá 4 2ª voz: Lá 2 a Dó 4 | 1ª e 2ª voz no final | Curva | Para IV (Fá Maior) na segunda seção | Predominantemente homofônica, e com poucos momentos polifônicos |

| | | | | | | | |
|-----------------------|----------------------|---------------------------|--|-----------------|--|--|--|
| Lua depois da chuva | Lá menor | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Mi 3 a Sol 4 2ª voz: Dó 3 a Mi 4 3ª voz: Lá 2 a Ré 4 | Não há | Curva | Não há. Termina com uma cadência plagal (V IV I) | Predominantemente homofônica, com momentos polifônicos. |
| Mandú Sarará | Dó mixolídeo | Modal / Diatônica | 1ª voz: Sol 3 a Mi 4 2ª voz: Fá 3 a Sib 3 3ª voz: Ré 3 a Fá 3 4ª voz: Sol 2 a Dó 3 | Não há | Curva | Não há | Entre a 1ª e 2ª voz : polifonia. A 3ª e a 4ª voz fazem um ostinato que serve como um acompanhamento para as duas vozes superiores. |
| Marcha da Ciência | Ré mixolídeo e Maior | Modal – Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó 3 a Fá 4 2ª voz: Lá 2 a Dó 4 | Não há | Curva. Há dois recitativos: compasso 10 (optativo) e compasso 50. Termina com <i>Hei!</i> Falado | Ocorre uma marcha harmônica que passa por Mi b, Mi e por último Fá. Termina com uma cadência plagal (V IV I) | Homofônica com momentos polifônicos |
| Minha terra | Lá b Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Mib 3 a Sol 4 2ª voz: Sib 2 a Ré 4 | 1ª voz no final | Curva (presença de pequeno recitativo no início da segunda voz) | Para IV (Ré b Maior) na segunda seção. Cadência final: plagal (IV I) | Primeira parte predominantemente polifônica com momentos homofônicos e segunda parte predominantemente homofônica com trechos polifônicos. |
| Missa e o papagaio, A | Lá Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó# 3 a Fá# 4 2ª voz: Dó# 3 a Ré 4 3ª voz: Si 2 a Dó 4 | 3ª voz | Plana (presença de recitativo no final e de uma imitação de papagaio) | Para IV (Fá# menor) na segunda seção, terceira seção é toda sobre o V (Mi maior), mas já voltando para Lá maior, fazendo uma cadência de engano no final. Faz um pequeno interlúdio no homônimo do V (mi menor), e termina a peça no V (Mi | Introdução, interlúdios e parte B: predominantemente homofônica mas com alguma polifonia. Parte A e C: Homofônica (Melodia acompanhada) |


| | | | | | | | |
|-------------------------------------|----------|----------------------|---|-----------------------------------|---|--|---|
| | | | | | | Maior). Termina com uma cadência plagal (VI I) | |
| Onde está a noite | Fá menor | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Ré 3 a Sol 4 2ª voz: Si 2 a Mi 4 3ª voz: Lá 2 a Dó 4 | 1ª voz no final | Curva (com recitativo e glissando sem altura definida no final) | Para o homônimo do III (Sol Maior) | Predominantemente Homofônica, com alguns momentos polifônicos |
| Quadrilha | Mi menor | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó 3 a Fá 4 2ª voz: Si 2 a Mi 4 3ª voz: Lá 2 a Si 3 | 1ª e 2ª voz: última nota | Curva (presença de recitativo nos compassos 28 e 29) | Para bII (Fá Maior) de 25 a 32, voltando para Mi menor em seguida | Predominantemente homofônica, mas com alguns momentos polifônicos |
| Trabalhar, progredir e vencer | Fá Maior | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Dó 3 a Fá 4 2ª voz: Lá 2 a Ré 4 | Não há | Curva | Para VI (Ré menor) na segunda seção | Polifônica com alguns momentos homofônicos |
| Voz interior | Ré menor | Tonal / Diatônica | 1ª voz: Mi 3 a Sol 4 2ª voz: Dó# 3 a Dó 4 3ª voz: Lá 2 a Si 3 | 1ª voz: última nota | Curva | Para o homônimo (Ré maior) na terceira seção, mas terminando em Ré menor | Polifônica |

ANEXO 3

| TABELA PARÂMETRO FORMA | |
|----------------------------------|--|
| Composição | Forma Básica |
| Adivinhação | É uma peça curta onde há uma Int. de 1.1.3 a 5.1.1, e depois a peça se desenvolve em uma única grande seção. |
| Avante Brasileiro | II:A:II B II:B:II A: an1 – 8 B: 9 – 24 |
| Ave Maria (4 cantos n° 1) | 1ª seção: 1 – 24 2ª seção: 25 – 39 |
| Ave Maria (4 cantos sacros n° 3) | Não há divisões de seções. A composição é dividida em frases, uma vez que tem caráter gregoriano e é o texto que define o ritmo. |
| Bandeira do Brasil | A II:B: II A A: 1 – 16 B: 17 - 26 |
| Brasil País do Futuro | A II:B:II A A: 1 – 20.3 B: 20.4 - 28 |
| Canção de Itabira | A: 1 – 17 B: 18 – 25 C: 26 – 36.1 D: 36.2 – 47 Coda: 48 - 51 |
| Canto do Aviador Brasileiro | II:A:II B II:A: II B A A: an1 – 9 B: 10 – 25.3 |
| Chorinho Natalino | II:A:II II:B:II II:C:II A A: 1 – 18.2 B: 18.3 – 34.2 C: 34.3 – 42 |
| Fé | É uma peça curta (30 compassos) onde não divisão de seções. |
| Liberdade | A B A coda A: an1 – 14 B: 15 – 34 Coda: 35 - 38 |
| Lua depois da chuva | É uma peça curta (20 compassos) onde não divisão de seções. |
| Mandú Sarará | Introdução: 1 – 2 Uma única seção que é repetida três vezes: 3 – 17 Coda: 18 - 22 |
| Marcha da Ciência | Int A B A' B' A'' B'' A''' B''' Int.: 1 – 10 |

| | |
|-------------------------------|--|
| | <p>A: 11 – 14 (Ré Maior) B: 15 – 22.3 (Ré Mixolídeo) A': 22.4 – 26.3 (Modulando para Mib Maior) B': 26.4 – 30.3 (Mib Mixolídeo) A'': 30.4 – 34.3 (Modulando para Mi) B'': 34.4 – 38.3 (Mi Mixolídeo) A''': 38.4 – 42.3 (Modu. para Fá) B''': 43.4 – 52 (Fá Mixolídeo)</p> |
| Minha terra | <p>A B A coda A: an1 – 16.2.1 B: 16.3 – 32.3.1 Coda: 33 - 35</p> |
| Missa e o papagaio, A | <p>Int A B Inter C Inter Coda Int: 1 A: 2 – 13 B: 14 – 27 Inter: 28 C: 29 – 47 Inter: 48 – 55 Coda: 56 – 61</p> |
| Onde está a noite | <p>A B A' B' A'' B'' A''' B''' C A: 1 – 5.1.1 B: 5.1.4 – 23 A': 25 – 28 B'': 29 – 44 A''': 46 – 50.1 B''': 50.2.2 – 57.1 C: 57.2.2 - 72</p> |
| Quadrilha | <p>Introdução: an1 – 8.1 1ª seção: 8.2.3 – 16.2.1 2ª seção: 16.2.3 – 24.2.1 3ª seção: 24.2.3 – 34.1.2 Coda: 34.2.3 – 44 (mesmo material da introdução)</p> |
| Trabalhar, progredir e vencer | <p>A B A A: 1 – 21 B: 22 - 37</p> |
| Voz interior | <p>É uma peça muito curta, podendo ser considerada uma única grande seção.</p> |

Anexo 4

| TABELA PARÂMETRO RITMO | | | |
|----------------------------------|---|-----------------------------------|--|
| Composição | Compasso | Andamento | Figuração rítmica utilizada |
| Adivinhação | 6/8 | Allegretto com vivacidade | Divisão ternária do tempo. |
| Avante Brasileiro | 4/4 | Marcha dobrado | Divisão binária do tempo. Com configuração rítmica bem característica de marcha. |
| Ave Maria (4 cantos sacros nº 1) | ¾ | Lento (<i>a mezza voce</i>) | Divisão binária do tempo |
| Ave Maria (4 cantos sacros nº 3) | Não há, quem indica as divisões é o texto | Não há indicação | Divisão simples do tempo. Não chega a ter nem divisão binária do tempo, visto que é em caráter gregoriano. |
| Bandeira do Brasil | 4/4 | Tempo de Marcha (♩ = 112) | Divisão binária do tempo. Em B aparece com frequência =>  |
| Brasil País do Futuro | 4/4 | Marcial (♩ = 112) | Divisão binária do tempo |
| Canção de Itabira | 2/2 | Lentamente (um pouco “rubati”) | Divisão binária do tempo, mas com várias quiálteras de divisão em três tempos. |
| Canto do Aviador Brasileiro | 4/4 | Sem indicação | Divisão binária e ternária do tempo devido a presença constante de quiáltera de três. |
| Chorinho Natalino | 2/4 e 3/4 (segunda e terceira seção) | Alegremente (♩ = 80 a 92) | Divisão binária do tempo. Explora síncopes e configurações rítmicas do choro. |
| Fé | 4/4, ¾, 5/4 e 6/4 | Sem indicação | Divisão binária do tempo. No compasso 5 há uma quiáltera de três colcheias. A freqüente mudança de compasso, altera somente a acentuação dos tempos fortes e não a divisão do tempo. |
| Liberdade | 4/4 | Tempo de Marcha ♩ = 108 a 112 | Divisão binária do tempo, mas também com divisão ternária devido a presença de quiálteras de três. |
| Lua depois da chuva | 2/4, ¾ | ♩ = 80 Bem ritmado (com espírito) | Divisão binária do tempo, com um destaque especial à semicolcheia e a sub-divisão em quatro do tempo. |

| | | | |
|-------------------------------|--|--|---|
| Mandú Sarará | 2/2 | Andantino, agitando na coda | Divisão binária do tempo |
| Marcha da Ciência | 4/4 | ♩ = 112 | Divisão binária do tempo. É bem marcante a presença de síncopes. |
| Minha terra | 4/4 | Tempo de marcha moderada ♩ = 100 a 104 | Divisão binária do tempo, havendo uma única quiáltera de 3 somente no compasso 15. |
| Missa e o papagaio, A | Sem compasso, 2/4, 3/4, 4/8, 3/8 e 2/8 | Recitativo (expressivo religioso) Allegretto | Divisão binária do tempo. Utiliza muitas síncopes, e na parte do recitativo o ritmo é livre, imitando o cantochão. |
| Onde está a noite | 2/4, 3/4 | Lentamente Allegro cômodo | Divisão binária do tempo, com bastante variação de configuração rítmica. |
| Quadrilha | 6/8 | Introdução e coda: Allegro moderato ♩.=100 a 108 Seções: Muito menos ♩.= 60+/- | Divisão ternária do tempo. No compasso 17 há uma divisão em cinco (quiáltera de 5 semicolcheias) e nos compassos 25-27 há uma divisão binária (quiálteras de 2 colcheias) |
| Trabalhar, progredir e vencer | 4/4 | Marcial (♩ = 112) | Divisão binária do tempo. |
| Voz interior | 6/8, 9/8 e 12/8 | Andantino (com leveza) ♩ = 80 Molto Meno (♩=160) Più Mosso Lento (quasi Adagio) | Divisão ternária do tempo |

| TABELA PARÂMETRO EXPRESSIVIDADE/AGÓGICA | | |
|--|--|---|
| Composição | Dinâmica | Expressividade/Agógica |
| Adivinhação | Há indicação, mas não muita variação. Indica crescendos e decrescendos através de reguladores. | Várias indicações: <i>allarg</i> ; <i>rall</i> ; <i>meno mosso</i> e um pouco <i>rubato</i> . Também utiliza fermatas e estacatos no final. |
| Avante Brasileiro | Não há muita variação, mas há indicações de crescendos e diminuindo expressos através de reguladores. | Não há indicações. Há alguma marcação de fraseado |
| Ave Maria (4 cantos sacros nº 1) | Grande variedade dinâmica | Há somente uma indicação de ralenando em 32 e uma fermata em uma pausa em 36. Há indicação de respiração. |
| Ave Maria (4 cantos sacros nº 3) | Não há muita indicação de dinâmica, mas quase todas as frases tem um movimento crescente e decrescente, expressos através de reguladores. | Não indica elementos de expressividade. Há somente uma fermata no início. Há marcação de fraseado. |
| Bandeira do Brasil | Há variedade, com bastantes crescendos e decrescendos expressos através de reguladores. | Não há indicações. Há marcação de fraseado. |
| Brasil País do Futuro | Não há muita variedade, ocorrendo alguns crescendos e decrescendos nas frase, expressos através de reguladores. | Não há indicações. Há marcação de fraseado. |
| Canção de Itabira | Há muitas indicações de crescendos e decrescendos expressos através de reguladores, mas não muita variação de dinâmica | Há várias indicações como apressando, diminuindo, cedendo, a tempo e outros. |
| Canto do Aviador Brasileiro | Não há muita variedade de dinâmica, somente em B aparecem mais crescendos e decrescendos, expressos através de reguladores. | Não há indicações |
| Chorinho Natalino | Não há muita variação, mas ele indica crescendos e decrescendos, expressos através de reguladores, e pede sempre a melodia forte enquanto o acompanhamento está piano. | Em cada final de seção é indicado <i>rall. e rit.</i> voltando a tempo depois. Utiliza acentos e sostenutos; fermatas geralmente no último acorde de cada seção e <i>sfz</i> na última seção. |
| Fé | Há várias indicações de dinâmica e muitos crescendos e decrescendos expressos através de reguladores e de escrita (<i>cresc</i>) | Não há indicações |
| Liberdade | Não há muita variação, mas ele | Somente na coda indica um <i>rit.</i> |

| | | |
|-------------------------------|---|--|
| | indica muitos crescendos e diminuindos expressos através de reguladores. | <i>molto até o fim</i> . Há marcação de fraseado. |
| Lua depois da chuva | Não há muitas indicações de dinâmica, mas há várias indicações de crescendo e decrescendo expressos através de reguladores. | Há duas indicações de <i>rallentando</i> e <i>ritenuto</i> , utiliza várias fermatas inclusive em pausas e utiliza <i>esforzando</i> . |
| Mandú Sarará | Não há variação. Indica o <i>ostinato</i> em piano e a 2ª voz <i>mf</i> . O final é fortíssimo com um piano súbito. | Utiliza alguns acentos na 2ª voz e fermatas no fim da peça. Indica somente um agitando na coda. Há marcação de fraseado. |
| Marcha da Ciência | Há várias indicações de crescendos e decrescendos, expressos através de reguladores, principalmente no início da peça. | Não há indicações de expressividade. |
| Minha terra | Não há muita variação. Há indicações de crescendos e diminuindos expressos através de reguladores. | Somente na coda indica um <i>allargando e rit</i> . Há marcação de fraseado. |
| Missa e o papagaio, A | Há muita variação de dinâmica, utilizando inclusive efeitos de <i>tutti</i> e <i>eco</i> . | Faz umas poucas indicações, mas todas as partes de recitativo ele pede com bastante expressividade. |
| Onde está a note! | Há indicações freqüentes de dinâmica e também de crescendo e decrescendo expressos através de reguladores. | Utiliza alguns elementos: <i>allargando</i> , <i>Poco menos</i> , <i>apressando</i> e <i>crescendo</i> |
| Quadrilha | Grande variedade dinâmica | Bem explorada, com a utilização de acentos, <i>sostenutos</i> , fermatas e <i>ritenuto</i> voltando a tempo. Faz um <i>glissando</i> no compasso 28 sem altura definida, somente falado. |
| Trabalhar, progredir e vencer | Há variedade, com crescendos e decrescendos expressos através de reguladores. | No final da seção B há uma única indicação de um <i>allargando</i> . Há marcação de fraseado e indicação de algumas respirações. |
| Voz interior | Não há muita variação. A música é quase toda piano com apenas um forte e um pianíssimo no final. | Há indicações de <i>rall.</i> ; <i>dim.</i> e <i>rall. molto</i> e muitas fermatas que pontuam finais de frases. |

Anexo 6

| TABELA PARÂMETRO TEXTO LITERÁRIO | | | |
|---|---|-------------------|---------------------------------|
| Composição | Autor do texto | Língua | Gênero |
| Adivinhação | Martins d'Alvarez | Português | Poesia |
| Avante Brasileiro | Thomé Brandão | Português | Nacionalista |
| Ave Maria (4 cantos sacros n° 1) | - | Português | Religioso |
| Ave Maria (4 cantos sacros n° 3) | - | Latim | Religioso |
| Bandeira do Brasil | José Vieira Brandão | Português | Nacionalista |
| Brasil País do Futuro | José Vieira Brandão | Português | Nacionalista |
| Canção de Itabira | Carlos D. de Andrade | Português | Poesia |
| Canto do avião brasileiro | C. Paula Barros | Português | Nacionalista |
| Chorinho Natalino | José Vieira Brandão | Português | Poesia |
| Fé | Thomé Brandão | Português | Poesia (de 3 cânticos místicos) |
| Liberdade | Thomé Brandão | Português | Nacionalista |
| Lua depois da chuva | Cecília Meireles | Português | Poesia |
| Mandú Sarará | Extraído da “Pequena Literatura Brasileira” de Ronald de Carvalho | Português | Poesia |
| Marcha da Ciência | José Vieira Brandão | Português | Nacionalista |
| Minha terra | Thomé Brandão | Português | Nacionalista |
| Missa e o Papagaio, A | Cassiano Ricardo | Latim e Português | Poesia |
| Onde desta a noite | Cassiano Ricardo | Português | Poesia |
| Quadrilha | Carlos Drummond de Andrade | Português | Poesia |
| Trabalhar, progredir e vencer | Zulmira A. Colpaert | Português | Nacionalista |
| Voz interior | Marly G. Fróes | Português | Poesia |