

# Marcos Leite e o canto coral brasileiro no contexto da contracultura: aspectos históricos, analíticos e interpretativos

Marcos Leite and Brazilian choral music in the context of counterculture: historical, analytical and interpretative aspects

**Anderson Maurício do Nascimento<sup>1</sup>**

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba  
(PPGM-UFPB)

[maestroandersonnascimento@gmail.com](mailto:maestroandersonnascimento@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0007-9598-5760>

**Vladimir Alexandre Pereira Silva<sup>2</sup>**

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)  
Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba  
(PPGM-UFPB)

[vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br](mailto:vladimir.alexandro@professor.ufcg.edu.br)

<https://orcid.org/0000-0002-8694-5827>

*Submetido em 25/10/2024*

*Aprovado em 28/11/2024*

## Resumo

O objetivo geral deste artigo é analisar a atuação de Marcos Leite (1953-2002), pianista, compositor e regente, no contexto da contracultura. A pesquisa qualitativa, com caráter bibliográfico e documental, contemplou tanto a produção, a circulação e a recepção da obra de Marcos Leite no cenário brasileiro da segunda metade do século XX, quanto os princípios que nortearam a sua prática enquanto arranjador, maestro e pedagogo. Inicialmente, traçamos um panorama do movimento coral brasileiro, a partir da década de 1960, e discutimos sobre o trabalho de Marcos Leite na cidade de Curitiba. Depois, nos dedicamos à análise do arranjo de *Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos), produzido por Marcos Leite, identificando os seus elementos formais, harmônicos, melódicos e rítmicos. Os resultados indicam que, ao lado de outros nomes, Marcos Leite contribuiu para a renovação estética do canto coral, propondo formas de atuação cênica, visual e gestual, para cantores e regentes.

**Palavras-chave:** Canto Coral, Marcos Leite, Música Popular, Arranjo Coral.

## Abstract

The general objective of this article is to analyze the activities of Marcos Leite (1953-2002), pianist, composer and conductor, in the context of counterculture. This is qualitative research based on bibliographic and documental sources that contemplates both the production, circulation and reception of Marcos Leite's work in the Brazilian scene in the second half of the 20th century, as well as the principles that guided his practice as an arranger, conductor and pedagogue. Initially, we outline an overview of the Brazilian choral movement, from the 1960s onwards, and discuss the work of Marcos Leite in the city of Curitiba. Afterwards, we analyze *Vassourinhas* (Matias da Rocha and Joana Baptista Ramos), one of his choral arrangements, identifying its formal, harmonic, melodic and rhythmic elements. The results indicate that, alongside other names, Marcos Leite contributed to the aesthetic renewal of choral singing, proposing forms of scenic, visual and gestural performance for singers and conductors.

**Keywords:** Choral music, Marcos Leite, Popular music, Choral arrangement.

---

<sup>1</sup> Anderson Maurício do Nascimento é maestro, pianista e arranjador. Mestre em Música pela Universidade Federal da Paraíba (Práticas Interpretativas-Regência), Especialista em Interpretação Musical (Regência) pela UNINCOR-MG, Especialista em Gestão Cultural pelo SENAI-PR, Especialista em Pedagogia da Voz pela UNYLEYA-SP, Bacharel em Música Popular pela FAP-PR e Bacharel em Fonoaudiologia pela UNINGÁ-PR. Ex-cantor e diretor adjunto (1998 a 2006) do Vocal Brasileirão, sob a direção de Marcos Leite. Atualmente, é diretor do Vocal "Gogó à Brasileira", Vocal "Boca Bendita" e Coro da UDESC-CCT. Estudou rítmica com José Eduardo Gramani (SP/PR); Piano com Benjamim Talbkin (SP), Leandro Braga (RJ) e Antonio Adolfo (RJ); Harmonia e arranjo com Ian Guest (Hungria/RJ/MG); Arranjo vocal com Marcos Leite (RJ); Regência com José Pedro Boéssio (RS), Roberto Duarte (RJ), Osvaldo Ferreira (Portugal) e José de Barros (EUA/BR); Técnica Vocal com Madalena Bernardes (RJ) e Babaya (MG); Produção musical com Giovanni Luisi (Itália).

<sup>2</sup> Vladimir Alexandre Pereira Silva é doutor em Música (Regência Coral-Canto) pela Louisiana State University com atuação nas Américas, Europa e África. Tem peças publicadas pela FUNARTE, UFPE e Gentry Publications-Hal Leonard. Estreou obras de Beetholven Cunha, Eli-Eri Moura, Luís Passos, Reginaldo Carvalho

## 1. Introdução

O carioca Marcos Leite (1953-2002) estudou piano, violão, canto, viola e violoncelo com Evandro Rosa, Lúcia Branco, Carlos Prates, Esther Scliar, dentre outros (as) professores (as). Estudou Regência na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tornando-se conhecido por seu trabalho a frente da Orquestra de Vozes Garganta Profunda. Como pianista, violonista, violista, regente, compositor, arranjador e pedagogo, trabalhou em várias cidades brasileiras, incluindo São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, locais nos quais regeu grupos amadores e profissionais e para os quais escreveu cerca de 358 arranjos.

As contribuições de Marcos Leite para o canto coral em nosso país podem ser percebidas em várias instâncias. Ele propôs mudanças na estética dos arranjos corais, assim como na forma de apresentação e na disposição dos cantores no palco. Os efeitos dessa mudança na interpretação da música popular brasileira, por meio do canto coral, podem ser percebidos até hoje em diversos grupos, tendo estimulado o nascimento de arranjadores(as) e regentes que seguiram na mesma linha de trabalho. Este artigo tem como objetivo geral analisar a atuação de Marcos Leite no contexto da contracultura, abrangendo aspectos históricos, analíticos e interpretativos, bem como as reverberações das suas propostas-ações em nosso meio.

Para atingirmos nossa meta, dividimos o artigo em duas partes. Na primeira, traçamos um panorama histórico do movimento coral brasileiro, a partir da década de 1960, investigando de que modo a contracultura influenciou a prática coral, modificando, por exemplo, a forma de interpretação dos arranjos vocais, tendo como base as práticas de vários(as) regentes corais e arranjadores(as). Na ocasião, também discutimos sobre o trabalho artístico de Marcos Leite em diferentes localidades e, mais particularmente, na cidade de Curitiba, local no qual ele criou dois grupos, isto é, o Grupo Vocal Brasileirão e o Grupo Vocal Gogó à Brasileira. Na segunda, nos dedicamos à análise do arranjo de *Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos), produzido por Marcos Leite,

---

e Danilo Guanais. Deste último, regeu a *world première da Missa de Alcaçus*, no Carnegie Hall (EUA, 2017). Seus artigos estão publicados no Choral Journal, Per Musi, Musica Hodie, ICTUS, Opus e European Review of Academic Studies. Foi presidente da Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros – ABRACO (2021-2024). Atualmente, é professor nos cursos de graduação e pós-graduação (UFMG-UFPA), idealizador e diretor do Festival Internacional de Música de Campina Grande e regente do Coro de Câmara de Campina Grande.

identificando os seus elementos formais, harmônicos, melódicos e rítmicos, dentre outros parâmetros, a fim de compreendê-lo no contexto da sua produção, circulação e recepção.

As investigações sobre Marcos Leite, apesar de incipientes, englobam diferentes aspectos da sua vida e obra. Ao consultar, por exemplo, o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, usando o descritor Coral da Cultura Inglesa, identificamos a pesquisa de Tupinambá (1993). Quando o tema é o próprio nome do maestro, encontramos os estudos de Borborema (2004), Silva (2007), Carvalho (2009), Gomes (2022) e Lucatto (2023). A última investigação é uma das mais completa, pois:

tem por objetivo demonstrar as diferentes soluções técnicas e estéticas criadas por Marcos Leite em seus arranjos entre 1978 e 2001, identificando seu estilo, sua maneira de fazer os arranjos e seu processo de escrita. Quatro autores embasam metodologicamente este estudo: André Protásio Pereira, Ian Guest, Marco Antonio da Silva Ramos e o próprio Marcos Leite. A partir desses autores, chegou-se à identificação do elemento musical que foi utilizado para uma primeira avaliação dos 358 arranjos em estudo: a textura foi o elemento indispensável para diferenciar e classificar seus arranjos. Assim sendo, esses arranjos foram organizados em grupos que resultaram num total de oito texturas categoricamente diferentes. Para cada uma dessas texturas identificadas, com o auxílio de um cronograma dos arranjos e de uma tabela dessas texturas, foram selecionados oito arranjos que foram relevantes na carreira de Marcos Leite. (LUCATTO, 2023)

Com base no trabalho de Lucatto (2023), apresentamos, a seguir, o registro de todos os arranjos vocais de Marcos Leite (Tabela 1), em ordem cronológica, a fim de termos uma visão abrangente da trajetória musical do arranjador.

Tabela 1 – Arranjos de Marcos Leite (LUCATTO, 2023)

Ano	Título
1978	Alguém cantando; Chegando no baile; Lua, lua, lua, lua;
1979	Cidadezinha qualquer; Fair phyllis;
1980	El ahuasca-I; Morrer de amor; She's leaving home;
1981	O caderninho; Patuscada de Gandhi; Três cantos nativos dos Índios Kraó;
1982	Jumpin' Jack flash ou...; Meu amor me abandonou; Paraíba;
1983	Dorme, meu anjo lindo-I; Dorme, meu anjo lindo-II; Fascinação-I; Homenagem ao malandro; Kid's boy; Música suave; Rolinha;
1984	Astral; Creme rugol; Geleia geral; Jura; Vatapá;
1985	A violeira; Canção pra inglês ver; Eu dei-I; Forte corrente; Irerê-I; Marcha da quarta feira de cinzas;

1986	Água de beber; Amor tem fogo; Chovendo na roseira-I; Dona boa; Hey crocks; La biondina; Luz neon; Noite ocidental; O barco; Oh, Catarina;
1987	Imagine; IrerêII; Não precisa ser herói; Oh, darling; Sacha;
1988	Beibidol; Crescidos e crescentes; Hino ao músico; Rio de Janeiro; Samba do crioulo doido; Um a zero; Yesterday;
1989	Cae n'água; Ciribiribin; Disparada; Eu te amo; Fora dos eixos; Hula; Jaquetão/vê se ela chora; Lâmpadas ge; Na baixa do sapateiro-I; Palco-I; Pond's; Regulador Xavier; Tratamento de beleza para o lar; Universal;
1990	Ana Luiza-I; Anos dourados; Arca de noé; Aula de inglês; Ave Maria; Bossa nova; Canção amiga; Canção do papagaio; Carnaval nássara; Criança que não estuda; Dindi; El ahuasca-II; Esso; Garota de Ipanema-I; Grau dez; Hino do Senhor do Bonfim; História antiga; Isto aqui o que é; João valentão; Juazeiro; Lobo bobo; Marido & marido; Meditation; Meu consolo é você; Modinha; Mundo de zinco; No meio do caminho; O barquinho; O bom; O pato; Olha Maria; Pense em mim; Quadrilha; Ranchinho abandonado; Resíduo; Retrato em branco e preto; Trilogia; Um abraço no codó; Wave-I;
1991	A nível de...; Acorda, amor; Alvorada; Aquarius; Canção do amanhecer; Carnaval 51; Detalhes; Fado tropical; Fascinação-II; Fé cega, faca amolada; Georgia on my mind; Insensatez; Non è facile / datemi un martello; O que vier eu traço; Papai me empresta o carro; Pastilhas valda; Pega rapaz; Pierrô apaixonado-I; Primavera-I; Rosa dos ventos-I; Rosa dos venlos-II; Saudades da Guanabara; Terra; The fool on the hill; Theme song for i.c.c.a.;
1992	Alegria, alegria; Amargura; Ana Luiza_II; Ando meio desligado-I; Arrastão / Upa neguinho; Bandeira branca; Blackbird; Canção da felicidade; Dorme meu anjo Lindo-III; Expresso 2222; Figurinos; Irene; Linda flor, Malandragem dá um tempo; Marinheiro só; Menina de cinema; No rancho fundo; País tropical; Pastoril alagoano-I; Pastoril alagoano-II; Pois é; Superbacana;
1993	A história de Lily Braun; A Rita; Bat macumba; Brasil; Cachaça / saca-rolha; Cotidiano; Garota de Ipanema-II; Got to get you into my life; Hey jude; Jingle do Festival de Londrina; Lata d'água-I; Maria Maria; Maringá; Mulher, Não identificado; Noites de junho; O lado quente do ser; Revolution; São Paulo, São Paulo; The long and winding road; Trezentas e sessenta e cinco igrejas; Tropicália; Wave-II ; When i'm sixty-four;
1994	A jardineira; A vaca mimosa e a mosca zenilda; Baby; Bela; Bibidi-bobidi-boo; Blues da piedade; Blues do ano dois mil; Cantiga de amor; Carne de pescoço; Codinome beija-flor; Coração carioca; Exagerado; Fascinação-III; Faz parte do meu show; Formosa / Florisbela; Frevo de Orfeu; Gabriela; Guaratuba, matupá, Carandiru; Ideologia; Labirinto de dor; Linda morena; Maior abandonado; Máscara negra; Menino do rio; No cordão da saideira; O compositor me disse; O nosso amor a gente inventa; O poeta está vivo; Oh,as mulheres!; Pernas; Pra machucar meu coração; Tempo feliz; Todo amor que houver nesta vida; Um trem para as estrelas;
1995	Ando meio desligado-II; Brasileirinho; Desde que o samba é samba-I; Estrela brasileira; Eu dei-II; Eu sei que vou te amar; Haiti; Mamãe coragem; Mundo melhor; O teu cabelo não nega; Olhar brasileiro; Palco-II; Parabolicamará ; Perche; Piano na mangueira; Por causa de você-I; Por causa de você-II; São coisas nossas; Só danço samba; Soy loco por ti América; Splish splash; Trinta e três-destino Pedro II; Yo quiero una mujer;
1996	A festa do bolinha; As curvas da estrada de Santos; Asa branca; Até amanhã; Biquini / Lacinhos; Borzeguim; Cais; Chovendo na roseira-II; Coração materno; Deixe o ar respirar; El dia que me quieras; Eu sou terrível; Festa de arromba; Filme triste-I; Forever green; Gatinha manhosa; Love me do; Mocinhas da cidade; Muito bem; Namoradilha de um amigo meu; Não posso ver, O cantador; O passo do elefantinho; Papo firme; Pare o casamento; Pastorinhas; Paula e bebeto; Pierrô apaixonado-II; Rua Augusta; Samba torto; Sentado à beira do caminho; Smile; Suite cabaré; Tamba tajá; Um índio; Vassourinhas;

1997	A minha vida; A saudade mata a gente; Caso sério; Conto unta onda; Curumim; De onde vem o baião De volta ao samba; Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones; Estrada do sol; Eu te amo mesmo assim; Filme triste-II; Las secretarias; Nós de pinho; O carango; Ovelha negra; Por toda a minha vida; Rosa; Solidão que nada; Sonífera ilha; Tenha calma;
1998	A culpa é do saci; A paz; Alegria; Ao amanhecer; Aquarela do Brasil; Atrás da porta; Camisa amarela; Coco do coco; Como é que eu posso; Copacabana; Corcovado; Dora; Felicidade; Good day sunshine; Here, there and everywhere; Injuriado-I; La solitudine; Lata d'água-II; My love; Na carreira; Ne me quitte pas; Noite feliz; O gosto do amor; Sem eira nem beira; Suite alagoana; Tem mais samba; Verde;
1999	Can't buy me love; Casas da banha; É com esse que eu vou; Garota de Ipanema-III; Geni e o zepelim; Hino do carnaval brasileiro; In my life; Injuriado-II; Now here man; Planeta água; Primavera-II; Quando o natal chegar; Tango do covil; Tem gato na tuba; Valsa de uma cidade; Verdura; Você só...mente;
2000	A voz do morro; Bom tempo; Capoeira; Carnaval de Alagoas; Cidade mulher; De babado / partido alto; Desde que o samba é samba-II; Estação derradeira; Homenagem ao malandro-II; Meu caro amigo; Mil perdões; Na baixa do sapateiro-II; O brilho do teu olhar; O rio nasceu pra mim; Recenseamento; Século do progresso;
2001	Água; Alagoas; Ave Maria; Curtição nas entrelinhas; Mulheres do Brasil; Xangô mandô.

O conjunto de obras de Marcos Leite é expressivo, o que fundamenta, por si mesmo, a necessidade de mais estudos sobre o tema. Ademais, nossa abordagem justifica-se também por conta da grande influência que Marcos Leite teve na vida profissional de um dos pesquisadores, tanto no trabalho que realizamos durante sua direção musical com o Grupo Vocal Brasileirão, na cidade de Curitiba, quanto pelo desenvolvimento de suas técnicas no Grupo Vocal Gogó à Brasileira. Outra razão é o fato de que a prática do canto coletivo, seja ela com o canto coral ou grupo vocal, mostra-se como um elemento de relevância no âmbito da interpretação musical.

É necessário refletir, ainda, sobre os processos de elaboração e interpretação de arranjos vocais para a música popular brasileira, tomando como base o pensamento do próprio arranjador. Como já dito, Marcos Leite propôs mudanças substanciais para a escrita de arranjos vocais para coros, desenvolvendo uma técnica particular, fugindo dos moldes da música clássica europeia, muitas vezes impraticáveis para a realidade brasileira, por conta das peculiaridades dos grupos e da sonoridade específica da nossa música. Sua proposta foi voltada para o desenvolvimento de uma linguagem idiomática para o canto coral em nosso país, propondo novas identidades e uma originalidade que ganhou destaque mundo afora. Evidenciar o trabalho de Marcos Leite é, portanto, expandir as possibilidades de repertório de música brasileira em nossos coros.

## 2. O canto coral no Brasil na segunda metade do século XX

### 2.1 Música e Contracultura

O movimento da contracultura desenvolveu-se na América Latina, Europa e nos EUA no início dos anos 1960, juntamente com o movimento *hippie*. Com o crescimento dos meios de comunicação, o questionamento dos princípios morais, éticos, políticos e religiosos que regiam, de modo geral, as sociedades ocidentais ganharam uma dimensão mais ampla, aproximando a juventude de todo o globo. Segundo Favaretto (2019), a proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha com certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural, aparecia como motivação básica daquelas manifestações – o que implicava mudança acentuada da ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 1960.

O que a contracultura oferece é, em termos gerais, “um extraordinário abandono da arraigada tradição de intelectualidade secular, cética, que construiu durante trezentos anos o principal instrumento de trabalho científico e técnico no Ocidente” (ROSZAK, 1972, p. 147). Segundo Ribas (2016), a contracultura estava visível na prática do dia a dia em diferentes locais, nas ruas, nos shows e festivais. O fenômeno já não podia mais ser ignorado nem pela população, nem pelo Estado, nem pelas universidades. Desta forma, as universidades não só foram locais de aglomeração e troca de ideias dos jovens, mas passaram a tomar como objeto de estudo o fenômeno da contracultura (RIBAS, 2016).

No caso brasileiro, o movimento da contracultura é, em geral, descrito como uma das vias pelas quais a rebeldia da juventude de classe média trafegou a partir do AI-5 (CAPELLARI, 2007). Segundo Heredia (2015), no decreto do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, durante a ditadura militar brasileira, a censura às diversões públicas foi um importante mecanismo de controle utilizado pelo Estado autoritário, por um lado, promovendo perfis e alertando a polícia política sobre potenciais artistas “subversivos” e, por outro, tentando impedir a disseminação de obras que questionassem a ordem (fosse ela política, moral ou social). Apesar de esses dois papéis do serviço censório estarem bem delimitados, dentro do aparato repressivo estatal, a trajetória da atividade foi passível de tensões, contradições, pluralidades de posturas e rupturas em sua dinâmica interna, principalmente no que concernia às motivações ao veto e à relação

estabelecida com os artistas das obras examinadas, com setores da sociedade civil e com as próprias demandas do regime militar.

É possível detectar antes do Tropicalismo, a partir de 1964, vários sintomas de uma atitude contracultural em que a designação é associada a manifestações que, genericamente, se opunham à chamada vida burguesa e às expressões artísticas vigentes, distanciando-se da relação imediata entre arte e vida cotidiana e configurando um estilo poético de vida. Todavia, convém esclarecer que a denominação contracultura assumiu uma especificidade nos rastros do Tropicalismo, associada às designações de uma atitude caracterizada pela “nova consciência”, “nova sensibilidade”, “curtição” e “desbunde”, na qual a ênfase recaía no comportamento, na vida aberta, livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização (FAVARETTO, 2019).

Do ponto de vista artístico, a contracultura promoveu mudanças na música popular brasileira, que passou a abordar temas ainda ignorados e irreverentes, que rompiam com o tipo de música feito até então. Capellari (2007) diz que:

O surgimento do Tropicalismo, em 1967, no III Festival de MPB da TV Record, causou estranheza em função de suas propostas inovadoras, que revelavam, com base em uma linguagem metafórica, um Brasil fragmentado e contraditório. Justapondo o moderno e o arcaico... Muito embora tenha influenciado profundamente a produção cultural posterior, o movimento teve vida curta mas suficiente para abrir as portas para a contracultura. (CAPELLARI, 2007, p. 43).

Nas roupas e nos estilos dos intérpretes da MPB também havia a influência do estilo *hippie*, que contestava os padrões vigentes na sociedade daquela época. O cinema brasileiro, com o cineasta Glauber Rocha, por exemplo, contribuiu para o nascimento do chamado Cinema Novo, em que os filmes criticavam a pobreza e as desigualdades sociais no Brasil. Toda essa ebulição proporcionou as condições necessárias para as mudanças que aconteceram no movimento coral brasileiro, pois essa atividade reflete a experiência social dos seus cantores e regentes (KOHLE, 1997).

É certo que, como apontam os estudos de Igayara-Souza (2020; 2011), Gabriel (2016; 2021) e Oliveira (2017), o canto coral, nas primeiras décadas do século XX, foi bastante diversificado em nosso país. Entretanto, se, por um lado, durante as décadas de 1930 e 1940



tal atividade musical também foi utilizada a serviço do Estado Novo (MONTI, 2008), a partir dos anos 70, diferentemente, ela passou a ser porta-voz do movimento de contracultura.

De acordo com Kohler (1997), assim como nos Estados Unidos, em nosso país os jovens recusaram as formas tradicionais de contestação e adotaram uma postura diferente, valorizando a sensibilidade e a busca de outros valores existenciais. A repressão militar e a censura, oficializada por meio do AI-5, tentaram anular as vozes dissidentes, jogando tudo aquilo que não era hegemônico na criminalidade. Esse cenário contribuiu para esta tomada de posição.

Tupinambá (1993), ao falar do tema, diz que a juventude da classe média levantou sua voz em favor das classes populares, usando as manifestações artísticas para a propagação de suas ideias, motivando a população à participação, expandindo sua força transformadora. E o canto coral foi um dos meios utilizados na luta por tais mudanças. Já havia, a essa época, por parte dos(as) regentes, um certo questionamento com relação à prática coral vigente. A inclusão de arranjos de música popular brasileira na literatura interpretada por coros, sobretudo quando se leva em conta o nível intelectual e artístico de muitos(as) compositores(as) da época, a exemplo de Chico Buarque e Caetano Veloso, era, de certo modo, inexpressiva. Além disso, os arranjos disponíveis, quando cantados por coros com sonoridade fundamentada exclusivamente na estética do *bel canto* – técnica e conjunto de padrões estéticos vocais surgidos na Itália no início do Século XVIII (SUNDBERG, 2015) – descaracterizava esse tipo de música, sendo, grosso modo, um equívoco cultural.

No que diz respeito especificamente à música coral, o movimento da contracultura manifestou-se por meio de novas ideias, como, por exemplo, os arranjos escritos por Damiano Cozzella (1929-2018), que a partir de 1967 produziu cerca de trezentos arranjos corais, em sua maioria da música popular feita no Brasil nos séculos XX e XXI (CUNHA, 2016). Havia ainda a questão ligada à inexpressividade corporal. Cantava-se de forma rígida, com postura militar, provavelmente um resquício do projeto do Canto Orfeônico. No trabalho dos coros não se percebia um direcionamento técnico voltado à libertação do corpo, do canto acompanhado por movimento. Assim, o desenvolvimento de uma linguagem cênica também é outro elemento indicador das mudanças em andamento, sobretudo nos coros universitários e independentes, nos trabalhos de maestros como Samuel Kerr.

De modo geral, o modelo de coral baseado sobremaneira na tradição eurocêntrica e com predominância de música sacra e folclórica parecia não corresponder aos anseios do

novo contexto. Segundo Kohler (1997), a consciência dessa realidade e a busca de alternativas tiveram como consequência profundas mudanças, tanto no aspecto visual dos grupos quanto no aspecto sonoro. É nesse contexto que surge, então, no cenário brasileiro, o termo coro cênico, para designar os grupos que buscavam viabilizar o canto coral nessa nova dimensão e conseqüentemente exploravam padrões diferentes daqueles estabelecidos.

A proposta de coro cênico, no Brasil, é, em certa medida, um desdobramento do *show choir* norte-americano. O assunto, nos Estados Unidos, foi tema de discussão e, em maio de 1981, Gordon Paine publicou, no *Choral Journal*, o artigo *The Show-Choir Movement: Some Food For Thought*. O ensaio, que discute a expansão do coro cênico, coreográfico e performático nos EUA, provocou grande frenesi no meio profissional, à época do seu lançamento. Conforme observa Silva (2022a), o texto carece de fundamentação, pois “trata-se de uma coletânea de opiniões baseadas em crenças e valores pessoais, recheada de adjetivos que provocam o leitor, sobretudo por conta dos preconceitos que reforçam.” Nesse debate, Michael L. Masterson escreveu *Response to Gordon Paine's Essay on Show Choirs*, também publicado no *Choral Journal*, em maio de 1982. Segundo Silva (2022b), “o debate entre Paine e Masterson nos mostra que é preciso superar essa polarização, que, por um lado, superestima a literatura vocal historicamente consolidada por força do poder econômico e político de determinados grupos e povos e que, por outro, subordina tudo aquilo que não corresponde ao modelo imposto como *padrão*.”

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

## 2.2 Marcos Leite, o carioca

Marcos Leite estreou profissionalmente na música vocal quando fundou e dirigiu, entre 1979 e 1983, o Coral da Cultura Inglesa. O maestro procurou a instituição e propôs a formação de um coro. Eles aceitaram e ali iniciou o trabalho com alguns alunos, funcionários e vários amigos (FIGUEIREDO, 2006). Como queria desenvolver novas práticas, passou a

escrever arranjos com tessituras vocais mais cômodas, incluindo formas rítmicas mais vinculadas à estrutura da MPB, propondo uma nova postura visual de apresentação dos cantores do coral (Figura 1).

Figura 1 - Coral da Cultura Inglesa do Rio de Janeiro, Cobra Coral e Marcos Leite



Fonte: <http://www.facebook.com/profile.php?id=100063583000914>

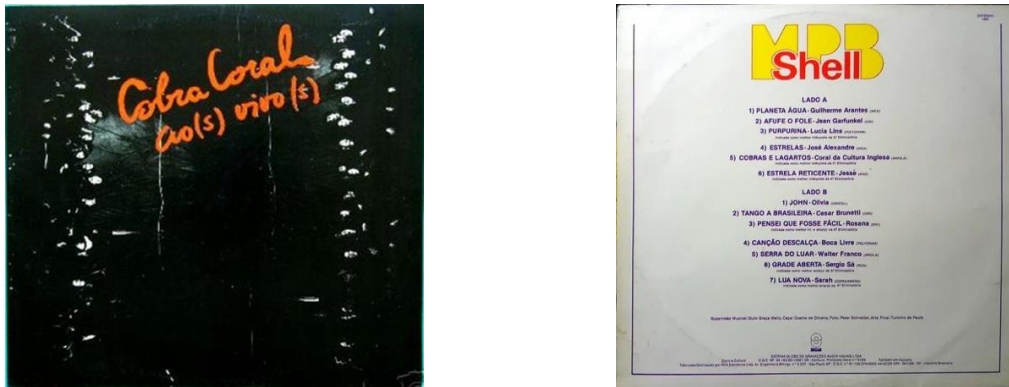
Marcos Leite sempre resumiu sua proposta de trabalho com a seguinte frase: “Faça o som possível a partir do disponível” (KÖHLER, 1997, p. 44). Seus cantores eram jovens. O mais velho era ele, que tinha 26 anos. Vestidos de malha preta, descalços e com uma maquiagem branca no rosto, como podemos ver na Figura 1, se apresentavam de maneira descontraída, aliando música e movimentos corporais em suas atuações.

Posteriormente, o Coral da Cultura Inglesa passou a ser chamado Cobra Coral, período no qual entra em ação o compositor e arranjador Nestor de Hollanda Cavalcanti. Ele conheceu o trabalho desenvolvido pelo coro em um concurso de Corais do Rio de Janeiro e ofereceu-se para escrever uma peça musical para o grupo, acreditando que aquele conjunto poderia executar suas obras. Tempos depois, Marcos Leite o convidou para ser o diretor musical do coral, nascendo assim a parceria que duraria muito tempo e seguiria com os trabalhos desenvolvidos na Orquestra de Vozes A Garganta Profunda.

O Coral da Cultura Inglesa participou de festivais de música e gravou o LP *Cobras e Lagartos – Ao(s) Vivo(s)*, em 1981. Contemplava, em seu repertório, obras de compositores brasileiros, dentre os quais Nestor de Hollanda, Gilberto Mendes, da MPB, como Caetano Veloso e Chico Buarque, dos Beatles, das tradições latino-americanas, canções indígenas e até mesmo obras renascentistas, escritas por Andrea Gabrieli. No mesmo ano, foi

contemplado com o Prêmio Shell, como melhor trabalho criativo no MPB Shell, promovido pela Rede Globo de Televisão, com a peça coral *Cobras e Lagartos*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti, dando destaque ao trabalho do canto coral na MPB (Figura 2).

Figura 2 - Capa e contracapa dos LPs Ao(s) Vivo(s) e MPB Shell



Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

Marcos Leite almejava a profissionalização do Canto Coral, isto é, criar um grupo que pudesse desenvolver trabalhos artísticos mais densos, com figurinos e cenários, conjuntos que pudessem captar recursos, com cantores que pudessem ser pagos, envolvendo profissionais de diversas áreas, perspectiva que, naquele momento, era inviável para o Coral da Cultural Inglesa, visto que era vinculado à uma instituição de ensino de idiomas que não tinha esta meta. Assim, Marcos Leite cria a Orquestra de vozes A Garganta Profunda, originalmente com 24 integrantes, alguns dos quais advindos do extinto Coral da Cultura Inglesa e outros selecionados em audições conduzidas por ele mesmo, Nestor de Hollanda Cavalcanti e Regina Lucatto.

O grupo fez sua estreia em 5 de março de 1985, no Jazzmania, casa de shows em Ipanema. Regido por Marcos Leite, com direção musical de Nestor de Hollanda Cavalcanti e produzido por Rogério Corrêa, também cantor do grupo, a Garganta Profunda conseguiu rapidamente grande projeção no meio musical, graças ao prestígio de seu regente e a originalidade e teatralidade de suas interpretações. Lançou seu primeiro vinil independente, gravado aqueles integrantes, sob o selo da produtora Arco e Flecha, em março de 1986. O

disco, que levava o nome do grupo, viria a ser escolhido como um dos 10 melhores daquele ano, pelo crítico Tarik de Souza, do Jornal do Brasil (Figura 3).

Figura 3 - Marcos Leite e Orquestra de Vozes A Garganta Profunda no lançamento do primeiro LP



Fonte: Brito (1986).

O repertório gravado é de canções como *Paixão ou Smile*, de Charles Chaplin; *Você Vai Me Seguir*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, que virou um clássico cantado pelos corais brasileiros; canções de compositores cariocas como *Astral*, de Gervasio D'Araújo e Maurício Lissovski; *Natal*, do maestro e compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti; *Hello Goodbye*, de John Lennon e Paul McCartney; *Meu Amor Me Abandonou*, do próprio Marcos Leite; uma releitura moderna do arranjo coral de *Alguém Cantando*, de Caetano Veloso; *Le Café Qu'on Sert*, de Celso Rizzo, uma adaptação do trecho da 7ª Sinfonia de Beethoven; *Música Suave*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; e *Irerê*, uma adaptação para coro de Marcos Leite sobre a obra de Villa-Lobos e Manuel Bandeira (Figura 4).

Figura 4 - Capa do LP *Orquestra de Vozes A Garganta Profunda* (1986)



Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

Ainda em 1986, foi convidado pela FUNARTE para gravar um disco com a obra do compositor Braguinha. O disco *Yes, Nós Temos Braguinha* foi lançado no ano seguinte, por ocasião da comemoração dos 80 anos do compositor. A temporada, na sala Sidney Miller (FUNARTE), com canções como *Pirata da Perna de Pau*, *Vai Com Jeito*, *Yes Nós Temos Bananas*, *Chiquita Bacana*, *Touradas Em Madri* e *Tem Gato Na Tuba*, foi um extraordinário sucesso de público, fato que motivou a FUNARTE a convidar o grupo a participar do Projeto Pixinguinha. Em 1997, o LP foi relançado pela FUNARTE em formato de CD, que fez parte da Coleção Acervo FUNARTE da Música Brasileira (Figura 5).

Figura 5 – Capa do LP/CD *Yes, nós temos Braguinha* (1987 e 1997)



Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

A partir de 1989, o conjunto entrou em uma rota de profissionalização definitiva nos palcos nacionais, conseguindo patrocínios importantes e mantendo uma intensa agenda de shows, fazendo, até 1994, cerca de 120 apresentações, em média, por ano. Nesse período, manteve também uma formação estável, que ainda perdura na memória de seus fãs. São sete cantores (Kristine Stenzel, Kátia Lemos, Regina Lucatto, Dagoberto Feliz, Celso Branco, Jorge Sá Martins e Pedro Lima) apoiados por uma base instrumental (Marcos Leite, piano; Jorge Sá Martins, baixo elétrico; e Lauro Júnior, bateria), numa formação típica de grupo vocal.

Assinou contrato com a gravadora CID, pela qual lançou dois discos. No primeiro LP/CD/K7 (1991), com nova formação vocal, gravou canções como *Isto Aqui O Que É*, de Ary

Barroso; *Fé Cega, Faca Amolada*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos; *Modinha*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; *O Pato*, de Jaime Silva e Neuza Teixeira; *Yesterday*, de John Lennon e Paul McCartney; *Dindi*, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira com arranjo especialmente escrito para o grupo pelo pianista Luiz Eça; *Terra*, de Caetano Veloso; e *Rosa dos Ventos*, de Chico Buarque, com um arranjo em que as vozes imitam um conjunto de cordas de câmara barroco. O grupo Garganta Profunda percorreu grande parte do país com este repertório e conquistou legiões de admiradores. Os espetáculos ganharam conteúdo teatral mais consistente, com a direção cênica de Pedro Paulo Rangel (Figura 6).

Figura 6 – Capa do LP/CD/K7 *Garganta Profunda* (1991)

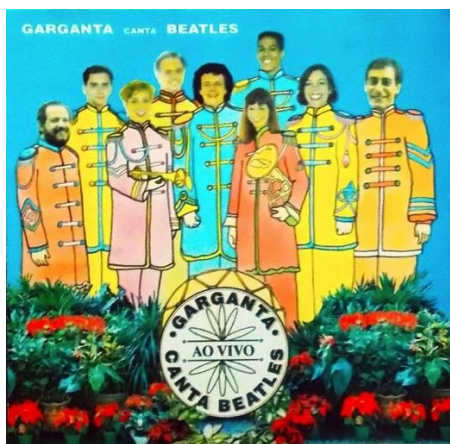


Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

Em 1993, Marcos Leite, que era um grande admirador da banda inglesa *The Beatles*, escreveu vários arranjos vocais e lançou, com o conjunto, um LP/CD gravado de um show ao vivo, diferente de todos os anteriores, somente com canções em inglês. Posteriormente, em 1995, lançou um de seus grandes sucessos de venda, o CD *Vida, Paixão e Banana – Garganta Profunda Canta Tropicália*. O sucesso da Garganta Profunda era grande. Todavia, nem todos os integrantes dispunham de tempo para os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, pois muitos atuavam em outros setores profissionais, que os impediam de participar dos projetos. Por este motivo, Marcos Leite reduziu a formação vocal ao longo do tempo, passando de 25 para 7 e posteriormente apenas 5 integrantes: Marcos (piano e voz), Kátia (Soprano), Regina (Contralto), Celso (Tenor) e Pedro (Baixo). Perdeu nas possibilidades teatrais, mais facilmente

realizadas com um número maior de integrantes, mas ganhou em definição musical. Neste período, reduziu sua exposição nas casas de shows, embora tenha conseguido mostrar seu trabalho no exterior, em países como Argentina, França e Itália (Figura 7).

Figura 7 – Capa do LP/CD *Garganta canta Beatles* (1993) e *Vida, Paixão e Banana: Garganta Profunda canta a Tropicália* (1995)

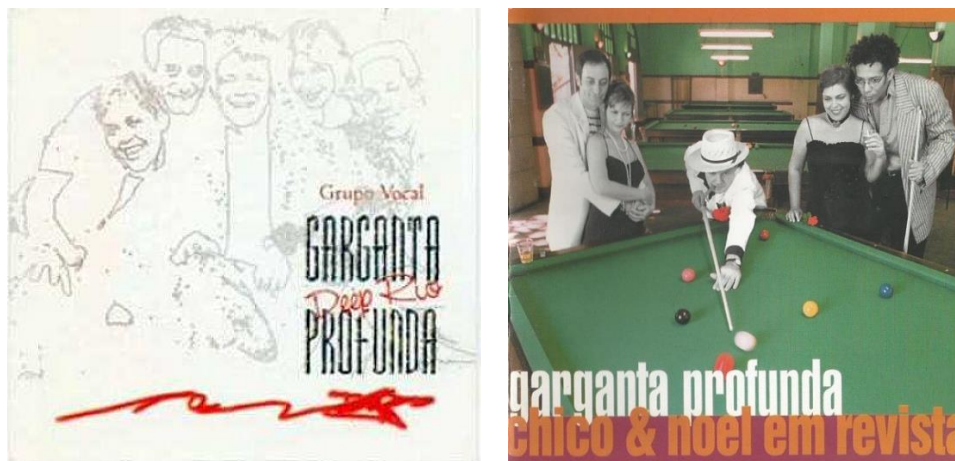


Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

Com esse novo perfil, em 1998, gravou o primeiro CD, *Deep Rio*, no qual a maioria dos arranjos vocais foram executados *a cappella*, garantindo ao grupo o Prêmio *Sharp* de melhor do ano, em sua categoria. O último trabalho de gravação foi o CD *Garganta profunda – Chico e Noel em Revista*, com a participação do próprio compositor, Chico Buarque, produzido no ano 2000 (Figura 8).

Figura 8 – Capa dos CDs *Deep Rio* (1998) e *Chico e Noel em Revista* (2000)





Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

### 2.3 Marcos Leite, o andarilho

Na década de 1980, a FUNARTE criou os Painéis de Regência Coral, uma atividade, que, segundo Lakschevitz (2006), era uma reunião nacional de regentes, para começar a provocar a interação e sempre direcionar o trabalho do projeto no sentido da popularização da música coral e, ao mesmo tempo, sua evolução técnica. Assim, ações práticas foram desenvolvidas, na implantação de cursos, festivais, concertos, edições e concursos. Para Rasslan (2013), os Painéis, que nasceram da intenção de estabelecer uma política cultural para a área, podem revelar, pela seleção de cultura que expressam, uma intenção de política curricular para o ensino da música, ancorada nas possibilidades que apresentam para uma compreensão de forma escolar, bem como conteúdos curriculares que poderiam configurar o conhecimento escolar por ela transmitido, mas que encontra, na desigualdade de capitais culturais e econômicos distribuídos no campo, a falta de poder de legitimação enquanto conhecimento poderoso, no sentido de ser, para além de produto, uma linguagem que articula elementos que permitem a compreensão do homem em seu tempo e espaço.

Marcos Leite lecionou nos Painéis FUNARTE de Regência Coral em Cuiabá, Nova Friburgo, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Rasslan (2013) cita que Marcos Leite ofereceu, por exemplo, uma oficina de arranjos, promovendo atividades de criação entre os(as) regentes, utilizando-se de música popular, desenvolvendo o potencial criativo dos(as) participantes. Marcos Leite também atuou como professor no Festival de Música de Londrina (1984, 1985, 1993, 1998, 1999 e 2000), Oficina de Música de Curitiba (de 1993 até 2000),

Festival de Música de Ouro Preto (1986); Festival Nordeste (1983); Paineis de Regência FECORS (de 1996 até 1998); Festival Madryncanto, em Puerto Madryn (1996 e 1997); Festival Internacional de Coros de Mendoza (1996); Seminário Internacional de Composição na cidade de Córdoba (1996); Regeu o Coral do Estado de São Paulo (1983 e 1984); e dirigiu e produziu o CD do Coral da FURB, Universidade Regional de Blumenau, Santa Catarina (1997).

Por iniciativa do ex-prefeito da cidade de Curitiba, Jaime Lerner, em 1992 foi criado o Conservatório de Música Popular Brasileira, com projeto pedagógico e artístico idealizado pelo professor e maestro Roberto Gnatalli, que atuou na direção da instituição até o início de 2001. Segundo Lopes (2004), mantido pela Fundação Cultural de Curitiba, o Conservatório de MPB, como é mais conhecido, oferece semestralmente uma média de 40 cursos livres regulares das áreas de instrumento, canto, estruturação musical, didática, prática de conjunto e cursos para crianças e adolescentes.

Além dos cursos regulares, anualmente o Conservatório realiza em Curitiba, desde 1993, a Oficina de Música Popular Brasileira. Trata-se de um evento de ensino intensivo de MPB, de dimensão nacional, que reúne durante 10 dias, no mês de janeiro, importantes nomes do cenário artístico brasileiro. Também com o objetivo de exercitar e difundir as diversas vertentes da MPB, o Conservatório criou quatro grupos artísticos, um deles idealizado e dirigido por Marcos Leite, em 1994, o Vocal Brasileirão.

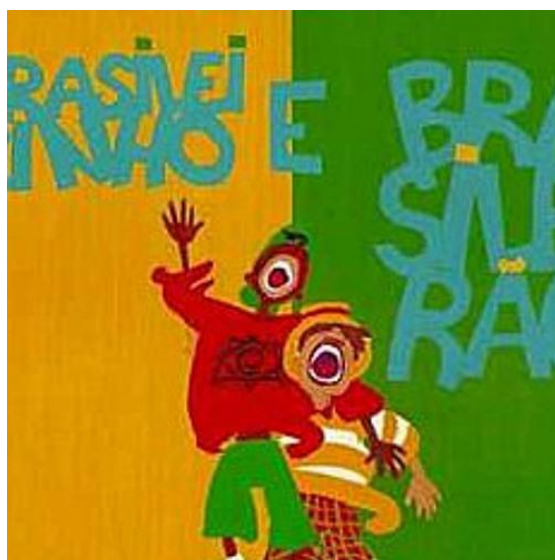
Segundo Fontoura (2018), no início de 1994, Marcos Leite, Zeca Wachelke e Rosiane Lovato iniciaram o planejamento de atividade do Coral do Conservatório de MPB. A primeira intenção do Conservatório era montar um coral apenas com pessoas que soubessem ler partitura, afinal, o maestro Marcos Leite estava acostumado a trabalhar no Rio de Janeiro com cantores profissionais. A partir de 1995, a Fundação Cultural de Curitiba concedeu 16 bolsas para cantores, para a criação do Vocal Brasileirão como um grupo profissional e permanente do Conservatório de MPB de Curitiba. De modo geral, Fontoura (2018, p. 48) diz que “a mudança não tinha a ver só com a profissionalização do grupo. A ideia de Marcos Leite era eliminar um preconceito existente sobre o termo coral, um estigma de negócio antigo, anacrônico, careta, fora de moda”.

Desse modo, entre 1993 e 2001, a cada duas semanas, Marcos Leite passou a sair regularmente do Rio de Janeiro, a cidade onde residia, para lecionar arranjo vocal, prática de canto coral e dirigir o Vocal Brasileirão, em Curitiba. Fontoura (2018) relata que as determinações do maestro eram bem claras e rígidas: só estaria apto a cantar no grupo quem

tivesse leitura fluente de partitura e fosse bem-sucedido na interpretação de uma canção de livre escolha no processo seletivo. Inicialmente, por conta de uma grande procura de cantores, Marcos Leite criou dois grupos entre os “brasileirões” classificados. O grupo A era formado pelos cantores que já sabiam ler partitura, enquanto o grupo B era composto por aqueles que não tinham leitura musical, mas que se comprometeram a assistir aulas de teoria musical no Conservatório.

Agnes Zischler, pianista e regente, foi selecionada para cantar no grupo e iniciou também como regente assistente do maestro, ensaiando o conjunto na semana em que Marcos Leite não estivesse em Curitiba. Em 1996, Reginaldo Nascimento assumiu a regência adjunta do Vocal Brasileirão e, no mesmo ano, foi lançado o seu único CD, em parceria com o Coral Brasileirinho, grupo artístico infantil do Conservatório de MPB. Marcos Leite seguiu como diretor musical e arranjador do Vocal Brasileirão até seus últimos dias de vida (Figura 9).

Figura 9 – Capa do CD Brasileirinho e Brasileirão (1996)



Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

O Grupo Vocal Gogó à Brasileira foi, em certa medida, apadrinhado por Marcos Leite. Em 2000, a Fundação Cultural Solar do Rosário, instituição curitibana privada, sem fins lucrativos e de fomento à cultura, ficou interessada em montar um coral. Sabendo que Marcos Leite era diretor musical do Vocal Brasileirão e professor do Conservatório de MPB,

convidou-o para ser o regente deste coro. Ele agradeceu o convite, porém não pôde aceitá-lo, pois, como já mencionado, estava indo para o Rio de Janeiro quinzenalmente, porque os trabalhos do Grupo Vocal Garganta Profunda e do Vocal Brasileirão tomavam-lhe muito tempo e exigiam bastante dedicação. Assim, Marcos Leite propôs à instituição que ele ficaria como um orientador musical do coro, tendo me indicado, como seu aluno, para ser o regente do coral do Solar do Rosário.

Nessa trajetória, o coral do Solar do Rosário recebeu, em 2002, o convite do diretor do Conservatório de MPB para seguir como um grupo artístico amador daquela instituição. No mesmo ano, passou a se chamar Grupo Vocal Gogó à Brasileira, que, desde então, trabalha com montagem de espetáculos temáticos sobre a história da MPB, com arranjos escritos por mim e por Marcos Leite.

Em 2010, o Gogó à Brasileira deu início a um grande trabalho de pesquisa acerca dos movimentos musicais brasileiros, de forma cronológica, resultando numa série de espetáculos intitulado *Brasil Musical*. A Figura 10 apresenta todos os cartazes das dez edições desse projeto.

Figura 10 – Cartazes das edições do Projeto Brasil Musical (2010-2019)



Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

As edições do projeto se desdobraram em várias sessões, que foram assistidas por mais de 20.000 pessoas, entre 2010 e 2019, conforme descrito: 1) *Brasil Musical I – As aculturações que deram origem à Música Popular Brasileira*; 2) *Brasil Musical II – A Era do Rádio (1930 – 1945)*; 3) *Brasil Musical III – A Bossa ainda é nova*; 4) *Brasil Musical IV – Os brotos comandam a Jovem Guarda*; 5) *Brasil Musical V – Da Tropicália ao Rock dos anos 70*; 6) *Brasil Musical VI – Prepare seu coração – As canções dos festivais*; 7) *Brasil Musical VII – Eu não sou cachorro não – A música considerada Brega*; 8) *Brasil Musical VIII – Pro dia nascer feliz – A música brasileira dos anos 80*; 9) *Brasil Musical IX – Mix à brasileira – A salada musical dos anos 90*; e 10) *Brasil Musical X – Geração 21 – A MPB do novo Século*.

Ao longo de uma década, foram cantados mais de 200 arranjos vocais nas edições do referido empreendimento, muitos deles, como já dito, escritos por mim e por Marcos Leite. Nesses 24 anos de história do Grupo Vocal Gogó à Brasileira foram muitos os cantores que participaram do grupo. Da formação inicial, todavia, apenas um cantor está até hoje. Atualmente, o grupo é formado por 28 cantores amadores, profissionais de áreas distintas, entre 24 e 70 anos, e boa parte deles têm leitura musical.

### **3. Vassourinhas: tradição e modernidade**

#### **3.1 Sobre a obra**

O frevo *Vassourinhas*, de Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos, foi escrito para o Clube Vassourinhas, no final do século XIX, tornando-se a música-símbolo do carnaval pernambucano (MENDES, 2021). Mathias Theodoro da Rocha nasceu em 1864, sabe-se, pelo depoimento assinado por Nô Pavão e testemunhado por Jasson da Silveira Barros, Valdomiro Gomes da Silva e Lindolfo Edwige de Souza, em 1977, que ele participou da fundação do referido clube, juntamente com outras pessoas, inclusive o seu irmão, Cabeça de Pau. Segundo a mesma fonte, Mathias seria autor de outra música para *Vassourinhas*, mas não recorda o nome (FREVO, 2022). Sobre Joana Batista Ramos, nasceu em 1878, no estado de Pernambuco, provavelmente filha de negros escravizados. Ela vendeu os direitos autorais da obra ao Clube Vassourinhas, em 1910, por três mil réis. Teve dois filhos, Júlio e Albertina, com Amaro Vieira Ramos, e morreu em 1952, aos 74 anos (MESQUITA, 2019).

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

### 3.2 Sobre o arranjo

*Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Baptista Ramos) é um arranjo representativo do trabalho de Marcos Leite. As ponderações que apresentaremos, a seguir, estão baseadas na observação da partitura e nas memórias de um dos pesquisadores, conhecimentos que foram construídos ao longo de vários ensaios realizados com Marcos Leite no processo de preparação dos espetáculos do Grupo Vocal Brasileiro.

Os encontros do conjunto aconteciam no Conservatório de MPB, duas vezes por semana, cada um com 180 minutos de duração. O grupo era composto por Andrea Oliveira, Adriana Fabro e Renildes Chiquito (sopranos); Anna Toledo (mezzo-soprano); Ana Cascardo (mezzo-contralto), Rogério Holtz e Ariadne Oliveira (contraltos); Andrey de Oliveira e Kennedy Telles (primeiros tenores), Reginaldo Nascimento (segundo tenor); Márcio Mattana (barítono); Anderson Nascimento (baixo). Acompanhavam o grupo Fábio Cardoso (piano) e Marcelo Gomes (percussão). Havia também a direção cênica de Márcio Mattana.

Os ensaios aconteciam em conjunto e, dependendo da necessidade e do grau de dificuldade do arranjo, os cantores eram separados por naipes. Marcos Leite ficava com o soprano, *mezzo* e contralto. Tenor, barítono e baixo estudavam suas partes vocais em outra sala. Ao fim do ensaio, todos se reuniam para leitura final e o trabalho de interpretação (Figura 11).

Figura 11 – Grupo Vocal Brasileirão com Marcos Leite ao centro (2001)



Fonte: Acervo particular dos pesquisadores.

Em termos formais, esse arranjo pode ser considerado como um tema com variações. Inicialmente, há uma introdução, em seguida o tema é exposto, e a ele se sucedem diversas variações obtidas por meio de diferentes tratamentos do material inicial. O trecho A (c. 1-10), descrito pelo arranjador como “solene”, antecede a primeira exposição do tema. Nos quatro primeiros compassos, as vozes caminham em blocos de semínimas e mínimas, surgindo, nos compassos seguintes, figurações rítmicas diferentes para tenor e baixo (essencialmente em colcheias) e soprano e contralto (essencialmente em quiálteras). A introdução acaba com as notas Mi e Ré, em unísono ou oitavas entre os naipes (Figura 12)<sup>3</sup>.

Figura 12 – Vassourinhas, c. 1-7.

Fonte: Leite (1998).

<sup>3</sup> Ao longo do artigo, só apresentamos fragmentos dos arranjos, tanto no formato manuscrito quanto na versão editada, uma vez que não temos permissão para publicar as partituras integralmente.

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

Depois disso, há um ritornelo e a parte inicial é repetida uma vez, antes de seguir para a segunda casa, agora no trecho C, local no qual termina a repetição, já variada. A eliminação das ligaduras dos compassos 18, 19 e 25, a substituição da primeira colcheia do compasso 19 por uma pausa, bem como as indicações de acentuação e dinâmica, acrescentadas à mão, foram orientações do próprio maestro, na partitura original, manuscrita, conforme podemos observar na Figura 13.

Figura 13 – Vassourinhas, manuscrito, c. 12-19.



Fonte: Acervo dos pesquisadores.

O trecho C começa com uma variação do tema. Entre os compassos 39 e 45, identificamos uma frase constituída por segundas em semicolcheias, que transita entre os naipes, culminado no *tutti* do compasso 46. Para constituir uma espécie de emenda, na passagem da frase entre um naipe e outro, Marcos Leite conclui a passagem, inicialmente em semicolcheias, com uma nota de duração um pouco mais longa e uma terça acima. No



decorrer destes compassos, cada naipe executa figurações rítmicas que ajudam a configurar a harmonia, quando não estão executando a frase principal em semicolcheias. A variação é concluída com um coral menos movimentado ritmicamente nos compassos 47 a 55, sendo conferida ênfase ao acorde de Lá bemol com sétima, substituto do quinto grau, antes de sua resolução no acorde de Sol com nona (Figura 14).

Figura 14 – Vassourinhas, c. 47-55.

Fonte: Leite (1998).

No trecho D (c. 55-82), temos novamente a alternância entre blocos de instrumentos, isto é, um *divisi* de contraltos que dialoga com os demais naipes do grupo. Também essa parte se encerra com um *tutti*. Na partitura manuscrita, na parte dos contraltos, o arranjador anota “vibrato lento (Hawai)” e indica *glissandi*, com flechas entre os grupos de semínimas dos compassos 61 a 63, 74 e 75, sugerindo a busca de uma sonoridade instrumental de “guitarra havaiana”. Observamos, ainda, outro recurso utilizado por Marcos Leite, que omite a última nota da melodia do compasso 70, evitando a conclusão da cadência proposta (Figura 15).

Figura 15 – Vassourinhas, c. 55-66.

The image displays two systems of handwritten musical notation for the piece 'Vassourinhas'. The first system, starting at measure 55, features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. A handwritten instruction 'VIBRATO LENTO (HMM)' is written above the piano part. The second system shows the vocal line with lyrics 'Hum, Ah, — Hum, Ah! —' and the piano accompaniment continuing with chords and rhythmic accompaniment.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Mais adiante, no trecho E (c. 82-96), temos apenas duas vozes dobradas, “contraponteadas num galopinho”, como um tema e sua variação (Figura 16).

Figura 16 – Vassourinhas, c. 82-96.



Fonte: Acervo do pesquisador.

O ritmo sobre o qual essas duas partes são escritas é característico de um pandeiro de frevo. Segundo Mendes (2017), o pandeiro é um instrumento de pele e possui platinelas, também chamadas de “fichas” não usando baquetas e sim as mãos para tocar. Podendo obter dois sons distintos, um som da “pele” e outro das “fichas”. A “levada” básica de frevo está representada na Figura 17.

Figura 17 – Figura rítmica do frevo interpretado pelo Pandeiro.



Fonte: Mendes (2017).

Uma variação modulante ocorre na seção F (c. 97-108). O tema aparece em diferentes momentos como um bloco, tanto nas vozes agudas quanto nas graves ou ainda apenas como

uma linha de tenores. Partindo do tom de Sol, no modo maior, no compasso 97 o arranjo ameaça estabelecer como tom de chegada Si bemol, Lá bemol e Mi bemol, mas apenas se estabelece, no compasso 108, em um acorde dominante de Fá maior com sétima e Dó no baixo. Esse acorde será resolvido no novo tom, Si bemol maior (Figura 18).

Figura 18 – Vassourinhas, c. 97-108.

Fonte: Leite (1998).

A seção G (c. 109-127) começa com a indicação “mudando o clima, como uma banda”, numa referência ao caráter instrumental da proposta. A utilização de valores rítmicos curtos, nos primeiros compassos, e a distribuição das funções instrumentais pelas vozes, de modo

similar aos naipes de uma banda, ajudam a evocar a sonoridade desejada: vozes agudas cantam a melodia, vozes médias realizam um acompanhamento em bloco, enquanto as vozes graves realizam o baixo. No compasso 117, a “banda” se torna ritmicamente menos movimentada e reapresenta a melodia exposta a partir do compasso 47. Finalmente, no compasso 124, todas as vozes retomam a segunda parte do tema original, estando, assim como no segmento iniciado no compasso 28, em oitavas e uníssono, com exceção do primeiro acorde do compasso 126 (Figura 19).

Figura 19 – Vassourinhas, c. 124-127.

Fonte: Leite (1998).

O trecho H (c. 128-140) reapresenta a primeira exposição do tema (c. 11-23) uma terça acima. O trecho I é onde se inicia a Coda, no compasso 140, com um coral homofônico, essencialmente em mínimas, retomando a levada de frevo no compasso 148. A conclusão se dá na fermata, no compasso 151, notadamente no trecho em que há redução do andamento, no qual se ouve o acorde de Si maior com sétima maior e sua resolução em Si bemol maior com sétima maior (Figura 20).

Figura 20 – Vassourinhas, c. 140-154.

140 Cm **I** E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>6/9 E<sup>b</sup>m(add9) B<sup>b</sup>(add9)/F D<sup>b</sup>(add9)/D C<sup>#</sup>

148 Cm D<sup>b</sup>7(65) Cm11/E<sup>b</sup> E<sup>o</sup> F4/7 B<sup>b</sup>7M

*mp cresc. (lento) f f*

Fonte: Leite (1998).

O arranjo de *Vassourinhas* foi produzido por Marcos Leite na cidade do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1992, segundo assinatura contida na partitura original, embora na pesquisa de Lucatto (2023) esteja assinalado o ano de 1996. Foi escrito para sete vozes (S-Mz-A-T<sub>1</sub>-T<sub>2</sub>-Br-B), para o grupo Garganta Profunda. As tessituras são as seguintes<sup>4</sup>: Soprano, Si<sub>2</sub> — Lá<sub>4</sub>; Contralto, Lá<sub>2</sub> — Sol<sub>4</sub>; Tenor, Dó<sub>2</sub> — Sol<sub>3</sub>; e Baixo, Fá<sub>1</sub> — Mi<sub>3</sub> (Figura 21).

<sup>4</sup> Dó central = Dó<sub>3</sub>.

Figura 21 – Tessitura do arranjo vocal Vassourinhas

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). Each part is written on a five-line staff with a treble clef for Soprano, Contralto, and Tenor, and a bass clef for Baixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of a single melodic line for each voice, starting on a whole note and ending on a half note. The tessitura for each voice is indicated by a dashed line connecting the starting and ending notes. The tessitura for Soprano is Si2 - Lá4, for Contralto is Lá2 - Sol4, for Tenor is Dó2 - Sol3, and for Baixo is Fá1 - Mi3.

Fonte: Elaboração dos pesquisadores

Essa organização vocal está associada, como já mencionado, à banda de frevo, ou seja, as vozes de primeiro e segundo tenor, barítono e baixo seriam os metais, por terem mais harmônicos e mais volume, e as vozes de soprano, mezzo e contralto, as madeiras.

As melodias não apresentam letras nem indicações dos fonemas que deverão ser usados. Esse tipo de abertura para o intérprete é um dos traços da escrita de Marcos Leite e que a escolha dos fonemas fica à cargo do diretor musical, conforme o Maestro comenta:

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

Ao longo do convívio com o maestro, um dos pesquisadores ouviu, em várias ocasiões, suas ideias a respeito do papel colaborativo do intérprete. Para ele, era preciso deixar sempre espaço para a cooperação, para a interação entre o arranjador, o regente e os cantores. No caso específico de *Vassourinhas*, é importante observar que,

A não indicação de sonoridades-fonemas para cada nota existe exatamente para permitir a liberdade de cada um em descobrir o seu som, único e inimitável. É importante que se compreenda o fraseado, o sentido melódico de cada voz, que não precisa ser necessariamente cantado com sílabas escolhidas através de um planejamento tímbrico do arranjador. Aproveite esta liberdade para experimentar sonoridades nem sempre consideradas 'nobres' pelo ensino tradicional do canto. Não há, a princípio, nenhum impedimento técnico para se procurar novas sonoridades, muitas vezes mais afinadas com o conteúdo da música em questão. É

muito comum a confusão entre técnica e estética, aonde [sic] o professor ensina, além da questão do funcionamento do aparelho fonador, o seu gosto pessoal para o aluno. Amplie os seus horizontes como intérprete. (LEITE, 1997, p. 8).

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

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

Nessa direção, observamos que o arranjo possui elementos que não são habituais de sua escrita, porque ele exige muito de cada cantor, demanda extremos. Dificilmente encontraremos em outra partitura escrita por ele esse tipo de escrita, pois a proposta, nesse caso, foi elaborada para um momento específico do grupo Garganta Profunda, quando este possuía um baixo com notável extensão para o grave e uma soprano com facilidade em uma região sobreaguda, e que tinha por objetivo buscar um certo virtuosismo.

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

Quanto às cifras e indicações de andamento, presentes na edição da Irmãos Vitale, Marcos Leite explica que a cifragem tem função de acompanhamento mesmo, nem sempre espelhando todas as dissonâncias contidas nos acordes da partitura. É importante ressaltar que esses arranjos funcionam perfeitamente sem acompanhamento, mas podem eventualmente receber a visita de quaisquer instrumentos, inclusive de percussão. Quanto aos andamentos desse arranjo e dos demais, Leite (1997) diz que são eles sugestões e “podem ser entendidos como pontos de partida. Cada grupo tem um tempo. O andamento de um maestro mais calmo é diferente de outro maestro mais ansioso. O importante é um resultado orgânico” (LEITE, 1997, p. 8).



A Figura 22 é um *QR Code* com a gravação feita pelo Vocal Brasileirão, sob direção do Maestro Marcos Leite, em uma das suas últimas apresentações com o grupo, no Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba-PR, em 2001. Também disponível no canal *YouTube*, através do *link* <https://shorturl.at/tbl1h>

Figura 22 – Vassourinhas, com o Vocal Brasileirão, sob a direção de Marcos Leite (2001)



Fonte: Elaboração dos autores.

#### 4. Considerações finais

Os elementos apresentados nesse estudo evidenciam vários aspectos da escrita coral de Marcos Leite. Inicialmente, devemos destacar a variedade de gêneros contemplados em sua produção, sobretudo num contexto no qual os arranjos de música popular brasileira não tinham espaço no repertório dos coros brasileiros. Ao incluir frevo, samba, bossa nova, valsa e canções dos povos originários dentre as possibilidades de literatura para os seus grupos, ele dá visibilidade às obras e aos compositores que até então estavam marginalizados por conta de estigmas e preconceitos definidos por marcadores sociais, geográficos e étnicos. A opção de Marcos Leite é, portanto, dissidente e vem para questionar as hierarquias que colocam em patamares distintos música popular e erudita, o local e o universal.

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

Há alternância entre passagens homofônicas e contrapontísticas, trechos em uníssono e melodia com acompanhamento vocal, reiterando o caráter coletivo da prática coral. Chama a atenção o jogo com as onomatopeias, a percussão vocal, a falta de indicação de tempo, bem como o espaço para a improvisação e participação ativa dos intérpretes, abrangendo regentes e coralistas. A variedade de combinações entre vozes e instrumentos também é um diferencial, sobretudo quando o arranjador insere apenas cifras ou não designa os instrumentos acompanhadores. Essa abertura amplia as possibilidades de escolha dos intérpretes, que poderão usar os mais variados instrumentos em suas atuações. Sob a perspectiva vocal, a análise das extensões nos mostra que *Vassourinhas* explora os extremos da voz, ficando os limites agudos e graves para momentos específicos, as culminâncias da narrativa poético-musical.

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

As contribuições de Marcos Leite para o canto coral brasileiro, no século XX, foram relevantes, fato que pode ser percebido no momento atual na ação de arranjadores e maestros que seguiram sua linha de pensamento. Sua proposta artística e estética está em consonância com o movimento de contracultura, tão expressivo na sociedade brasileira na segunda metade do século passado. A proposta coral então em voga, de alguma forma ainda influenciada pelo Canto Orfeônico, refletindo aquilo que era imposto pelo regime de exceção, já não correspondia aos anseios da época, tanto no que diz respeito ao repertório, baseado sobremaneira na tradição eurocêntrica e com predominância de música sacra e folclórica, quanto no aspecto performático.

A diversidade das técnicas aplicadas, os temas e autores contemplados em seus arranjos, de modo geral, e, mais particularmente, em *Vassourinhas*, mostram a amplitude da visão do artista, seu engajamento e compromisso com a música do seu povo, tempo e lugar. É importante lembrar que toda a ruptura dos primeiros trabalhos com o Coral da Cultura



Inglesa, Cobra e A Orquestra de Vozes Garganta Profunda não perdeu sua força. Ao contrário, ela foi consolidada gradualmente, à medida que Marcos Leite se empenhava para desenvolver uma identidade coral brasileira, com uma sonoridade própria, razão pela qual explorou elementos diversos da nossa cultura, criando arranjos acessíveis ao nosso contexto. Finalmente, esperamos que, com esse trabalho, possamos contribuir para a área da regência e do canto coral, sobretudo na divulgação do trabalho de Marcos Leite, uma referência em nossa área.

## Referências

- BARBOSA, V. **Vassourinhas (Clube Carnavalesco) - Pesquisa Escolar**. Disponível em: <<https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/vassourinhas-clube-carnavalesco/>>. Acesso em 12 de maio de 2022.
- BORBOREMA, Denise de Miranda. **Marcos Leite e as diferentes vozes'** 31/12/2004 320 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BRITO, M. R. **Canto, Afinado com o novo, O Canto Coral recupera seu prestígio na garganta jovem das orquestras de vozes**. Revista Domingo do Jornal do Brasil, São Paulo, ano 11, n. 524, p. 12-13, 18 de maio de 1986.
- CAPELLARI, M. A. **O discurso da contracultura no Brasil: O underground através de Luiz Carlos Maciel**. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. 2007.
- CARVALHO, Rogério Lacerda. **O arranjo vocal de canção popular brasileira: Villa-Lobos, Os Cariocas e Marcos Leite'** 30/09/2009 146 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CORAL DA CULTURA INGLESA DO RIO DE JANEIRO. **Cobra Coral Ao(s) Vivo(s)**. Rio de Janeiro: Produção independente, 1981. LP.

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

FAVARETTO, C. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: Hedra, 2019.

FIGUEIREDO, C.A.; LAKSCHEVITZ, E.; CAVALCANTI, N.H; KERR, S. **Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006.

FONTOURA, J. **Vocal Brasileiro: uma história**. Curitiba: Cântaro, 2018.

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

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

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

GARGANTA PROFUNDA. **Chico e Noel em revista**. Rio de Janeiro: Independente, 2000. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Deep Rio**. Rio de Janeiro: Garganta Profunda produções artísticas Ltda, 1998. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Garganta Profunda Canta Beatles ao Vivo**. Rio de Janeiro: CID, 1993. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Garganta Profunda**. Rio de Janeiro: CID, 1991. LP/CD/K7.



Marcos Leite e o canto coral brasileiro no contexto da contracultura: aspectos históricos, analíticos e interpretativos

GARGANTA PROFUNDA. **Orquestra de Vozes A Garganta Profunda**. Rio de Janeiro: Produção independente, 1986. LP.

GARGANTA PROFUNDA. **Vida, paixão e banana – Garganta Profunda canta Tropicália**. Rio de Janeiro: Albatroz, 1995. CD.

GARGANTA PROFUNDA. **Yes, nós temos Braguinha**. Rio de Janeiro: FUNARTE / INM / Divisão de Música Popular, 1987. LP.

GARGANTA PROFUNDA. **Yes, nós temos Braguinha**. Rio de Janeiro: FUNARTE / INM / Divisão de Música Popular, 1997. CD.

GOMES, ADRIANA FABRO. **Marcos Leite e o Vocal Brasileiro'** 05/12/2022 103 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: Universidade Estadual do Paraná, Curitiba.

HEREDIA, C. R. **A caneta e a tesoura: Dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo.

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

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

LAKSCHEVITZ, E. Entrevista In: LAKSCHEVITZ, E (Org.) **Ensaio: Olhares sobre a música coral brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral / Oficina Coral, 2006.

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

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

LOPES, M. **Conservatório de Música Popular Brasileiro e Curitiba**. In: NETO, Manoel J. de Souza (Org.) **A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense**. Curitiba: Editora Aos Quatro Ventos, 2004.

LUCATTO, M. R. T. **Os arranjos de Marcos Leite: Criação, ensino, identidade e técnica na relação com sua trajetória pessoal**. 2023. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo.

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

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

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

MPB SHELL. **LP Oficial do Festival MPB 81 da Rede Globo**, Volume 2. Rio de Janeiro: Sistema Globo de Gravações Áudio Visuais Ltda, 1981. LP.

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

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

QR CODE GENERATOR. Disponível em: <https://br.qr-code-generator.com/> Acesso em: 19 de abril 2024.

RASSLAN, M.C. **Painéis FUNARTE de Regência Coral (1981-1989): De política cultural à política curricular**. 2013. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

RIBAS, R.M. **Contracultura musical brasileira: Movimentos e particularidades**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie.

ROSZAK, T. **A Contracultura**. Petrópolis. Vozes, 1972.

SILVA, Flavio Mateus da. **Marcos Leite e Seus Arranjos Vocais Para o Grupo Vocal Garganta Profunda: aspectos históricos e estilísticos do arranjador e análise do seu arranjo vocal para a canção O Pato'** 28/02/2007 95 f. Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

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

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

SUNDBERG, J. **Ciência da voz. Fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

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

VOCAL BRASILEIRÃO. **Brasileirinho e Brasileirão**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. CD.