



SERÁ QUE AQUILO DEU NISSO? – A DETERIORIZAÇÃO DO CANTO E DA COMPOSIÇÃO CORAL NO BRASIL DESDE A INSERÇÃO DE ARRANJOS DE CANÇÕES DA INDÚSTRIA DA CULTURA

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo*
Rubens Russomanno Ricciardi**

Resumo – Levanta-se aqui a tese de que o movimento de arranjos de MPB a partir dos anos 1960 – tendo como principais arranjadores pioneiros Damiano Cozzella, Samuel Kerr e Marcos Leite – desencadeou um processo em que pouco a pouco foi decrescendo o nível artístico de boa parte dos corais brasileiros. A influência excessiva dos padrões medianos da indústria da cultura acaba por aniquilar os fundamentos e os parâmetros da música como arte.

Palavras-chave: canto coral, arranjo coral, indústria da cultura, canção popular, composição coral.

No Brasil, a partir da década de 1960, ocorreu uma gradual substituição do projeto anterior dos principais compositores modernistas – cujo amplo repertório para coral oscilava entre linhas experimentais, neofolcloristas ou neoclássicas – pelo movimento monolítico de arranjos de canções oriundas da *indústria da cultura*. Esse processo teve início no tempo dos festivais e das canções populares urbanas justamente quando se inventou o conceito de MPB. Tal processo se iniciou em São Paulo e no Rio de Janeiro para depois atingir também os demais centros do país.

De acordo com a hipótese de trabalho levantada pelos arranjadores desse movimento – hipótese assumida imediatamente por muitos regentes dos mais diversos corais (inicialmente universitários e depois também de comunidades civis e religiosas, empresas etc.) –, a inserção da canção popular viabilizaria uma melhor recepção, tendo em vista as atividades em canto coral por meio de um suposto “jeito brasileiro de cantar” (expressão reiteradamente utilizada

* Doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Regente do coral da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp-Franca/Jaboticabal).

** Professor titular do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP).

por vários agentes desse movimento). Quem sabe em meio a uma distorção ideológica, diziam que a MPB, "com sua riqueza e capacidade de retratar o Brasil de hoje, cria interesse direto para os cantores, regentes e pessoas em geral ligadas ao canto coral" (LEITE, 1997, p. 7).

Nesse contexto histórico-geográfico reduutivo, excluía-se, *a priori*, as demais possibilidades de obra de arte musical composta para coral que não se enquadrassem nesse repertório de arranjos populares sempre já subjugado à indústria da cultura: "a escrita coral tem influências diretas da música erudita européia, o que a torna um tanto asséptica e formal" (LEITE, 1997, p. 7).

Assim, esses agentes pretendiam entender o Brasil como cultura extraeuropeia, como se o violão não fosse espanhol, a viola caipira não fosse portuguesa, a harmonia da bossa nova não fosse tanto erudita quanto francesa, como se nosso idioma não fosse o antigo português europeu. É como se o futebol não fosse um esporte bretão e o carnaval não fosse uma festa católica. Como se nossas universidades e nossos sistemas políticos nada tivessem a ver com as tradições epistemológicas e administrativas europeias. Cabe aqui a seguinte questão: "Como será possível apagar por *lobby* ou corporativismo nossa condição ocidental – condição que nada mais é que a assimilação incontornável de toda herança greco-romana?". Aliás, será possível eliminar da arte (para além do ritual culturalista) sua origem na tragédia grega?

No entanto, esses agentes que trabalharam prioritariamente com arranjos de canções (e perguntamos ainda: "A música não seria uma arte por certo muito maior que o gênero canção?"), buscaram à força uma brasilidade musical apartada do resto do mundo. Será que sonhavam com um exotismo purista? Não é por menos, para esses arranjadores e regentes, a opção de repertório coral fora da MPB era algo sem tempero, sem graça, sem interesse e ainda de difícil execução e/ou compreensão.

Localizamos aqui dois problemas imediatos: 1. normatizar uma política cultural em detrimento da arte a partir do que seria supostamente o desejo de uma maioria; e 2. fechar a questão do que possa ou não ser considerado pertencente a uma identidade nacional, submetendo-se a arte a tal arbitrariedade.

Em relação à primeira questão, temos em Bertolt Brecht (1966, p. 335, tradução nossa) um bom argumento contra esse tipo de postura (e Brecht criticava então os regimes totalitários de seu tempo), justamente quando se confere uma suposta universalidade a projetos culturais, condição na qual a política cultural pode anular a possibilidade própria da obra de arte.

Eles nunca falam do efeito de uma obra de arte por si própria, mas sempre sobre seu respaldo popular. Eles mesmos não parecem pertencer ao povo. Mas em contrapartida, sabem exatamente o que o povo quer, e reconhecem o povo com isto, pois o povo quer o que eles querem. Eles dizem "isso o povo não entende". E o artista pergunta: "Você entendeu? Caso você não tenha entendido, diga tranquilamente que você não entendeu e eu posso te reconhecer como testemunha". Na verdade, é um desaforo como essa gente subestima o povo, pela maneira depreciativa com a qual eles o avaliam.

Já o segundo problema se dá na seguinte identificação automatizante: cantar como coral brasileiro é exclusivamente cantar nos padrões da MPB – ignorando assim os mais complexos e diferenciados processos da *poiesis*, da *práxis* e da *theoria* musical no Brasil, desde os tempos coloniais até outras realidades da música de concerto contemporânea.

Embora os corais brasileiros da primeira metade do século XX dispusessem de obras originais para coral, encontramos em Heitor Villa-Lobos um dos primeiros arranjos corais, escrito em 1930, da canção "Luar do sertão" (1908), de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense.

Segundo André Protásio Pereira (2006), Villa-Lobos deixou clara sua posição contrária à música popular urbana que se propagava no mercado fonográfico no início dos anos 1930, apesar de ter produzido arranjos de algumas canções de consumo. No entanto, há certa ambiguidade nesse posicionamento de Villa-Lobos, pois a canção "Luar do sertão", lançada no mercado fonográfico em 1914, tornou-se muito popular desde então, representando bem a força da indústria da cultura que se instalava no âmbito da música popular urbana. E foi justamente essa canção muito conhecida em seu tempo que ele utilizou para seu arranjo coral. Portanto, Villa-Lobos aproveitou-se da influência da indústria da cultura a qual, paradoxalmente, repudiava em seu discurso. Já Rogério Carvalho (2008), em seu artigo "Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética [sic] no arranjo coral brasileiro", concluiu que, com o arranjo coral da canção "Luar do sertão", Villa-Lobos inaugurou "uma textura predominantemente homofônica, bastante simples e transparente, caracterizada pelo *solí* paralelo de terças e sextas, que valoriza e destaca a melodia principal, sobre um acompanhamento de acordes sustentados (*background*)".

Essa textura homofônica em Villa-Lobos se diferenciava da textura polifônica utilizada pelo compositor Vieira Brandão nos arranjos das canções "Azulão", de Jaime Ovalle, com texto de Manuel Bandeira, e "Cidade maravilhosa", de André Filho; e ainda por Lorenzo Fernandez, no arranjo coral da modinha "Casinha pequenina", sem autor determinado. Nesses arranjos, Carvalho (2008) considera a textura utilizada típica da polifonia coral sacra e tradicional, distanciando a canção do universo popular a que pertence, enquanto a textura utilizada no arranjo de Villa-Lobos indica "a preocupação do compositor em aproximar o arranjo coral da estética [sic] característica da música popular". Percebemos também a utilização de onomatopeias (*Tum! Tum! Lá, lá, nam, nam*) no acompanhamento harmônico da melodia principal da canção, procedimento bastante reiterado pelos principais arranjadores corais no período posterior já da MPB.

Segundo Marcos Napolitano (2002), ao longo das décadas de 1920 e 1930, alguns fatores foram fundamentais para a consolidação histórica da canção popular urbana industrializada e não industrializada, que transcorreu ora de forma tangencial, ora marcada por encontros e cruzamentos com a música de concerto. As tecnologias que surgiram no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (1931-1933) ancorada pela crescente edição de revistas, o desenvolvimento do cinema

sonoro (1928-1933) e o posterior advento da televisão (1950), todos alinhados ao processo da indústria da cultura, iniciado no final do século anterior e provindo dos países industriais liberais, impuseram métodos de reprodução técnica que determinaram a consolidação desse universo "musical-popular", gerando o nascimento dos gêneros musicais modernos da canção industrializada que marcaram o Brasil no século XX.

Já para Carlos Sandroni (2004), a expressão "música popular" estava associada, até 1940, à música de origem rural e do Nordeste. Tal associação teve origem em Mário de Andrade, influenciando os demais musicólogos, como Oneyda Alvarenga. Para a música popular urbana, empregava-se o termo "popularesca", percebendo-se uma forte carga pejorativa, devido à utilização da poesia popular de uma forma caricata.

Somente a partir de 1930, a canção popular urbana tornar-se-ia um elemento de comunicação de massa, devido à sua veiculação pelo rádio e pela indústria fonográfica.

De fato, num congresso de folclore dos anos 1950, Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão entre "folclore" e "popular". [...] Assim, a distinção deixa de ser valorativa e passa ao plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática como se diz atualmente) (SANDRONI, 2004, p. 28).

Logo adiante, Sandroni (2004, p. 29) esclarece o estabelecimento do conceito de MPB, que incluía samba e bossa nova, mas excluía, num primeiro momento, a música eletrificada influenciada pelo *rock*:

No decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocadamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. [...] Nos anos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural.

A MPB atravessou as décadas de 1960 e 1970 entre censura e lutas democráticas marcadas pelas canções de cunho político, principalmente de Chico Buarque. De importância também para o movimento de arranjo em questão, surgiram no Brasil vários movimentos teatrais com forte interação de música e cena (como o Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura da UNE – conhecido pela sigla CPC). A força de expressão e persuasão que a canção ganhou com a encenação gestual nos espetáculos teatrais e musicais – como *Opinião* (1964), *Liberdade, liberdade* (1965) e *Roda viva* (1967-1968) – talvez tenha influenciado e impulsionado o surgimento da *performance* cênica nos corais paulistas a partir de 1967.

A abertura política, no entanto, contribuiu para diluir seu uso restrito. Já nos anos de 1980, o *rock* e demais gêneros da indústria da cultura foram de tal forma incorporados à sigla que se tornou quase impossível a delimitação precisa de suas fronteiras a partir daí.

Outro fator que pode ter impulsionado posteriormente essa tendência foi o surgimento do videoclipe na TV ilustrando a canção. A MTV funciona como nova cultura do audiovisual, em que a arte da música já se torna inconcebível sem a imagem, num processo claro de fragmentação ou mesmo de degradação da escuta. Essa interação se tornou cultura de massa com o advento da TV:

A tendência de fusão entre as artes performáticas de espetáculo (cinema, teatro, música) esboçava aquilo que a televisão pouco mais tarde iria levar às últimas conseqüências dentro de um contexto cultural e mercantil: imagem, encenação gestual e interpretação musical iriam encontrar na TV um meio técnico propício, indo ao encontro de um público amplamente massivo, boa parte oriunda de espaços culturais pouco impactados pela bossa nova, pelo teatro engajado e pelo cinema novo (NAPOLITANO, 2001, p. 68).

Nesse mesmo contexto histórico, observa-se o surgimento de expressões musicais distintas. Gilberto Mendes e Levy Damiano Cozzella, cada qual a seu modo, propunham novos paradigmas de escrita coral, incluindo a mesma tendência citada anteriormente de encenações na *performance* musical.

Gilberto Mendes (compositor e não arranjador) dialogou numa dimensão crítica com o *jingle*, como em *Beba-Coca-Cola* (1966), *Asmathour* (1971), *Mamãe eu quero votar* (1984) e *TV Grama I* (1995), entre outras obras, permitindo intersecções com os procedimentos da indústria de massa na criação de obras originais. Gilberto Mendes incorporou elementos da indústria da cultura, mas os utilizou como materiais num outro universo musical, bem como numa postura sempre crítica, mesmo que na maior parte das vezes bem-humorada (é importante lembrar que seu laboratório foi o Madrigal Ars Viva de Santos).

De modo bem diverso, Damiano Cozzella adotou a canção da indústria da cultura, seus padrões e estereótipos, como fontes para a elaboração de arranjos, mesclando ainda elementos do romantismo com o *happening* e/ou *aleatoriedade* de John Cage.

Vamos então rever um pouco como se deu esse processo em que os arranjos de canções deterioraram, em grande parte, o canto coral no Brasil. Ressaltamos que esse processo de arranjo foi uma escolha pedagógica inicialmente de alguns corais universitários paulistanos na época, bem como dos corais que surgiram desde então, como aqueles comunitários, de fábricas, empresas, igrejas, escolas e demais instituições. Talvez uma das razões para isso tenha sido o desaparecimento da música na grade curricular das escolas brasileiras. Assim, o canto coral se tornou uma entre as raras possibilidades de *práxis* e educação musical. Lembremos, porém, que essa hegemonia de arranjos nos corais brasileiros se torna menos evidente se observarmos alguns entre os poucos corais brasileiros de melhor desempenho artístico, estes desde sempre mais criteriosos tanto na escolha como na preparação de seu repertório. Mas são antes raras exceções e não a regra.

A escrita dos arranjos corais facilitou a nova forma de cantar influenciada pela MPB das décadas de 1960, 1970 e 1980. No aparelho fonador, por causa da colocação do palato mole, o canto, que antes era levantado (o assim chamado canto empostado com o apoio de diafragma no contexto do canto lírico), tornou-se abaixado, tal como na fala, aproximando o canto coral à oralidade cotidiana brasileira, além, é claro, do recurso do microfone (já que não se exige mais qualquer volume de voz, e o canto mesmo sussurrado – lembremo-nos dos paradigmas de João Gilberto – foi expandido através da amplificação sonora com o respectivo apoio tecnológico). E, de modo geral, a pronúncia e o jeito da fala carioca predominaram sobre os demais, provocando adaptações à técnica do canto coral verificáveis nos arranjos a partir de então.

A vasta produção de arranjos de Damiano Cozzella, bem como de arranjadores como Samuel Kerr e Marcos Leite (este no Rio de Janeiro), formou um novo repertório para o coral amador brasileiro, principalmente o coral universitário, e cada um deles, com suas abordagens particulares, transformou-se em paradigmas para o arranjo coral de canção, como também para a modificação da conduta pedagógica e social dos corais. A partir de então, são considerados como referências para a formação dos novos regentes e arranjadores brasileiros.

Destacamos, na proliferação de arranjos coral de canção popular urbana, o uso irônico do processo de *kitschificação* (no caso de Cozzella), o resgate da memória das comunidades dos coralistas, a pedagogia socializante do ensaio (no caso de Samuel Kerr) e a harmonização em blocos provinda do *jazz*, bem como a adequação de recursos vocais no coral de acordo com os padrões da indústria da cultura (no caso de Marcos Leite).

A princípio, esse processo tinha uma proposta bem-intencionada crítico-ideológica inerente, especialmente no caso da atuação do compositor e arranjador Levy Damiano Cozzella, que, a partir da década de 1960, alicerçou seu trabalho para corais universitários, muitas vezes de forma irônica, na utilização de canções de consumo como matéria-prima para seus arranjos corais, introduzindo elementos da então autoproclamada vanguarda via Darmstadt e estereótipos da indústria da cultura, na tentativa de seduzir para educar o público-massa. Ainda no caso de Cozzella (lembrando que seu laboratório foi o CoralUSP de São Paulo), a inclusão de seus arranjos no repertório coral (e talvez ele tenha sido o arranjador coral mais cantado de sua geração em São Paulo) permitiu, por sua vez, uma *performance* vocal mais descontraída, mudando a postura dos corais, numa presença de palco atrelada a uma movimentação com roteirização cênica. A orientação de Cozzella era levar para as massas, de alguma forma, essas novas tendências poéticas e transformar culturalmente a sociedade. Cozzella declarou que não devemos "restringir repertório, porque não estamos aqui a fim de 'educar' o povo, [...] ninguém vai tocar Beethoven para eles. Tem mais é que fazer arranjo de música popular, que desta o povão gosta. E aos poucos descobre a riqueza da música instrumental" (COELHO, 2008, p. 114). Paradoxalmente, em suas composições, principalmente as orquestrais, Cozzella utilizou o serialismo e era avesso à tendência

da volta ao sistema tonal, inserindo em sua obra, em sua perspectiva, críticas ao elitismo do concerto tradicional. Mas está claro que o nome de Cozzella prevalece sempre ainda mais como arranjador que compositor. Em seus primeiros arranjos corais, tal como a "Suíte dos pescadores", do cancionista Dorival Caymmi, podemos perceber uma nova abordagem na escrita vocal, tais como a utilização de diferentes texturas contrapontísticas para cada movimento da suíte, tratamento harmônico proveniente da bossa nova e uma tessitura mais concentrada na região média (sem agudos e baixos extremos), numa vocalidade para a música coral *a cappella*, própria da canção popular. Segundo Eduardo Fernandes (2006), Cozzella abandonou aos poucos o ofício de compositor e dedicou-se aos arranjos para discos, trilhas sonoras para teatro e campanhas publicitárias, atuando também como júri de seleção dos festivais de MPB daquele período. Sua produção de arranjos corais está em torno de 253 peças para variadas formações: coral feminino, coral e piano, coral e percussão, mas, em sua maioria, para quatro vozes mistas SATB (sigla internacional que designa os quatro naipes fundamentais de um coral: soprano, contralto, tenor e baixo).

Simultaneamente, o regente e arranjador Samuel Kerr também se engajou no mesmo processo de arranjo coral, com forte apelo social e pedagógico, utilizando canções de consumo e folclóricas, mas dentro de uma proposta de resgate da memória das comunidades. Assumiu, em 1964, o coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa em São Paulo, programando inicialmente seus arranjos de canções folclóricas no repertório. Já a partir de 1967-1968, incluiu também seus arranjos de canções populares urbanas. Temos no seu arranjo coral da canção "Até pensei" (Chico Buarque), um exemplo de engajamento político no contexto da época.

Já no Rio de Janeiro, um processo similar sucedeu a partir da década de 1970 com a atuação do regente e arranjador Marcos Leite, que visava, com seus arranjos corais da canção popular urbana, inserir o formato coral na indústria da cultura, iniciando um processo de adequação vocal e artística aos padrões medianos estabelecidos pela indústria fonográfica. Em 1975, Marcos Leite iniciou um trabalho com o Coral da Cultura Inglesa, também com arranjos da canção popular urbana industrializada. Nesses corais, notamos ainda a incorporação da *performance* cênica, de formas singulares, mas procurando atender às mesmas necessidades de transformar uma apresentação coral em espetáculo, onde ocorresse a fusão das artes performáticas: música, teatro e cinema.

Portanto, podemos apontar prováveis fatores que determinaram a substituição dos projetos modernistas da primeira metade do século XX pela nova onda de arranjos: a expansão e o domínio da indústria da cultura, a assimilação da contracultura pelos intelectuais e artistas da década de 1960, que passaram também a atuar no movimento da MPB, e a decorrente assim pretendida quebra de barreiras entre a *alta cultura* e a *pop art*. Fazem parte também desse panorama o engajamento político da canção popular urbana durante a ditadura militar no Brasil, principalmente no meio universitário paulista. Nesse cenário, as obras original-

mente escritas para coral (àquela altura imperava também entre os principais compositores brasileiros a hegemonia hermética de Darmstadt, a assim chamada *Neue Musik*) foram gradualmente substituídas por arranjos de execução mais fácil.

Lembramos que simultaneamente à proliferação de arranjos desse repertório popular, a Funarte, por volta de 1980, publicou coleções (como *A música nova do Brasil para coral a cappella*), contendo composições inéditas de Cláudio Santoro, Ernst Widmer, Mário Ficarella, Gilberto Mendes, Lindembergue Cardoso, Aylton Escobar, Almeida Prado, Willy Corrêa de Oliveira, Sérgio de Vasconcellos Corrêa, Ricardo Tacuchian, entre outros tantos. No entanto, esse repertório contemporâneo original para coral foi, em sua grande parte, preterido por arranjos, cuja execução aparentemente seria mais fácil ou acessível. Entre a música de concerto de nosso tempo e o entretenimento da indústria da cultura, prevaleceu a força sedutora desta última.

Desde meados da década de 1960 (período ao qual remontam os primeiros arranjos de Damiano Cozzella), observa-se, nesse processo, uma preocupação artística decrescente, sempre ainda ancorada na canção de consumo brasileira e já também estrangeira (numa postura em que os coralistas cantam simplesmente aquilo que ouvem nos meios de comunicação de massa). Em decorrência dessa mudança drástica no repertório coral no Brasil, com a nova hegemonia de arranjos oriundos da indústria da cultura, obras escritas originalmente para coral desde a Idade Média passam a ser cantadas só muito raramente. Observa-se hoje ainda mais uma ausência quase que total de obras originais contemporâneas escritas para coral. O processo tornou-se mais agudo de uns vinte anos para cá, ao contrário de outros países (como Canadá, Suécia, Dinamarca, Alemanha, Itália, Argentina etc.), nos quais os movimentos corais estão diretamente atrelados às novas poéticas da escritura específica para coral.

A partir da década de 1990, os corais universitários paulistas, já desengajados politicamente, bem como a atividade de canto coral como um todo, principalmente os corais ligados a empresas, fábricas, escolas etc., restringiram as temáticas de seus repertórios ao entretenimento mediano, à diversão sempre descontraída e ao lazer social, afinal, "quem se diverte, está de acordo" (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p. 153). As encenações típicas de um *show* de entretenimento e as movimentações de palco tornaram-se cada vez mais comuns, o que acabou por criar uma nova categoria coral: o coro cênico. Esses grupos incorporaram a linguagem midiática com a criação de cenografia, figurino, iluminação etc., confirmando a tendência de transformar o concerto em espetáculo. Contudo, em vários casos, a direção cênica era concebida pelos integrantes do grupo e/ou pelo próprio regente, e não por um profissional da área de teatro, comprometendo muitas vezes a qualidade do trabalho. Em todos os casos, prevalecia sempre um mesmo caráter monolítico: a alegria, a descontração, o clima de festa. Será que os coralistas cantavam buscando uma sensação de reconhecimento e sucesso, ao saírem do anonimato por meio das canções de seus ídolos da indústria da cultura, como Chico, Caetano, Gil, Milton Nascimento, Djavan, entre outros, aproveitando e usufruindo a consagração desses *pop-stars* já estabelecida na mídia?

Os arranjos de canção popular, escritos agora pelas novas gerações de arranjadores e/ou pelos próprios regentes dos corais, tornaram-se ferramentas pedagógicas e facilitadoras desse processo de difusão das canções populares no repertório coral, mas ocorrendo, em muitos casos, uma simplificação em todos os parâmetros da escrita coral (tratamento textural, harmônico, contrapontístico, timbrístico, de dinâmicas e fraseados, de agógica etc.) e escritura musical. Num descaso flagrante, cada vez mais a anotação musical perdeu em riqueza de detalhes até, por fim, nas partituras, só restarem precariamente notas da melodia cantada em uníssono ou em oitavas (indicação de alturas) e a letra da canção, numa clara substituição do alicerce (*Unterbau*) da partitura (escritura musical) pelo fonograma descartável, já que os coralistas ouvem o fonograma previamente, sendo a leitura da partitura apenas uma roupagem nova do que já havia sido assimilado de ouvido. As canções utilizadas nos arranjos corais, em sua maioria, eram preferencialmente as novidades musicais do mercado de consumo. Parece que a postura assim por fim se resume: tanto mais o arranjo se identifica com a versão difundida pela indústria da cultura, tanto melhor será sua aceitação – em detrimento de qualquer autonomia artística ou composicional em meio à escritura coral.

Atualmente muitos corais universitários sofrem uma estagnação no repertório. Arranjos de canção popular urbana tornaram-se há muito recorrentes. O repertório inédito foi substituído pelos arranjos de canção, afastando os coralistas e o público dos desafios e da fruição estética provocados pela composição original para coral não só da música contemporânea, mas também dos demais compositores consagrados da música de concerto. Enfim, o canto coral se tornou mais um reduto da reproduzibilidade dos bens culturais produzidos pela indústria da cultura.

Se podemos nos valer aqui daquela conhecida indagação popular, talvez caiba a seguinte questão: "Será que aquilo deu nisso?". Ou seja, será que as boas intenções iniciais de regentes e coralistas em aproximar o canto coral no Brasil à realidade dos meios de comunicação de massa da época (não obstante qualquer argumento *politicamente correto* a favor de um processo de popularização da música, algumas vezes até mesmo justificado por ideologias de esquerda) culminaram de fato nesta nova realidade vivenciada hoje, quando muitos corais só cantam em uníssono (seria o fim da polifonia coral após mais de mil anos de história?) as canções da indústria da cultura (acompanhadas invariavelmente por um teclado que funciona como apoio harmônico redutivo, cuja mão esquerda se fixa na nota fundamental de cada acorde – geralmente um acorde perfeito ou no máximo com sétima – e a percussão é ainda uma reprodução mecânica elaborada de acordo com os padrões japoneses da Yamaha, Korg, Casio e Roland)?

Será que não se vivenciou de fato um processo como esse em que a atividade musical se desloca de sua essência? Perguntamos isso porque a música, como protomúsica, desde pelo menos Aristóxeno (século IV a.C.), em seus mais de 2.500 anos de história, sempre fora até aqui uma arte grafocêntrica concebida como *poiesis, práxis e theoria*. Com esse movimento

de arranjos (já não estaria ele próprio cansado e exaurido?), não estamos subtraindo do canto coral sua essência como música, em que a composição musical (ofício do artista compositor) é substituída pela mera estilização?

Did that become this? – The deterioration of the singing and the choir composition in Brazil due to the insertion of song arranges of the culture industry

Abstract – There is an argument that the MPB arrangement's trade, from the 60s of the last century – such as pioneer arrangers: Damiano Cozzella, Samuel Kerr and Marcos Leite – started a process that has been gradually decreasing the artistic level from the majority of Brazilians choir. The large influence of the median patterns of the culture industry has destroyed the elements and parameters of music as an art.

Keywords: choir, choir arrangements, culture industry, popular song, choral composition.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Fischer, 1969.

BRECHT, B. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band II. 1934–1956. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1966.

CARVALHO, R. Villa-Lobos e o surgimento de uma nova estética no arranjo coral brasileiro. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 18., 2008, Salvador. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/27508442/Villa-Lobos-e-o-surgimento-de-uma-nova-estetica-no-arranjo-coral-brasileiro>>. Acesso em: 22 out. 2009.

CAVALCANTI, N. Às voltas com o canto coral. In: FIGUEIREDO, C. A. et al. *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Organização Eduardo Lakschevitz. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 91–198.

COELHO, J. M. *No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERNANDES, E. G. *O arranjo vocal de música popular em São Paulo e Buenos Aires*. 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LEITE, M. Notas do autor. In: _____. *O melhor de Garganta Profunda*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

_____. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, A. P. *Arranjo vocal de música popular brasileira: estudos de caso e proposta metodológica*. 2006. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RICCIARDI, R. R. *Tagebuch de Hanns Eisler – implicações estético-ideológicas analíticas sobre uma cantata*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, B.; STARLING H. M.; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República: outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1, p. 23-35.