

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e  
Secretaria Municipal de Cultura apresentam

artigos

# Arranjos para coros

André Protasio



observatório coral carioca

Produção



Patrocínio



## Arranjos para coros

André Protasio

### O Olhar de um arranjador

No final dos anos 80, antes de começar a escrever arranjos para coros, eu cantava nos corais com uma certa curiosidade sobre o que eu estava escutando, sobre o resultado sonoro das composições e arranjos. Quando eram arranjos corais de uma música que eu conhecia, fazia algumas comparações com as gravações originais, tentando entender por que eu achava aquele arranjo interessante. Lembro dos arranjos de Marcos Leite para “Lua, lua, lua, lua” e “Alguém Cantando”, canções de Caetano Veloso, e “*She’s leaving home*” de Lennon e McCartney. Tudo funcionava muito bem, as melodias boas de cantar, mas já dava para notar que havia caminhos diferentes (e interessantes) que o arranjador trilhava livremente. Naquela época, com meus rudimentares conhecimentos de música, conseguia perceber em “Lua, lua...” uma conexão com a gravação de Caetano Veloso no LP. No arranjo de “Alguém cantando”, uma proposta bem diferente da gravação do compositor do mesmo LP, e “*She’s leaving home*” muitas vezes era parecido com o belíssimo arranjo da versão dos *Beatles*, no LP “*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*” Em outros momentos, era mais simples, e aproveitava o que as vozes são imbatíveis: cantar a letra da canção. Eram apenas conjecturas de um músico bem amador. Felizmente, tive a oportunidade de estudar esses arranjos e, principalmente, durante o mestrado, entender um pouco mais sobre o processo criativo da escrita de um arranjo para coro.

Entrei para o Mestrado já com uma boa bagagem como arranjador e professor de arranjo vocal, e minha primeira surpresa foi constatar que havia certo debate sobre o que é *Arranjo*. Vamos partir da seguinte situação: você escuta *Swingle Singers* cantando a “Ária da 4ª corda”, de Bach (<https://www.youtube.com/watch?v=bREfxlv8MIO>), e este mesmo grupo cantando “Lady Madona”, dos *Beatles* (<https://www.youtube.com/watch?v=BTxKQkv13Fo>). Tudo é lindo maravilhoso, mas se compararmos com as gravações “originais” (de uma boa orquestra de cordas para Bach e dos *Beatles* para “Lady Madona”), há uma diferença de intenção e conseqüentemente de processos de trabalho. No primeiro exemplo, há uma clara intenção de transcrever integralmente, ou em parte, a partitura das cordas para as vozes. No segundo exemplo, há uma intenção de criar uma nova concepção rítmica, de mudar o estilo: de um antigo *boogie-woogie jazz* para um *soul*. Nestes dois exemplos, não importa o processo de trabalho, o que temos são arranjos vocais.

Um outro exemplo: um hipotético arranjo para coro a duas vozes (vozes femininas e masculinas) com acompanhamento (cifra escrita), para a canção “Se eu quiser falar com Deus”, de Gilberto Gil, e o complexo arranjo *a cappella* que eu escrevi para o *Equale* dessa mesma música (<http://www.andreprotasio.com/musica>), que inicia com quatro vozes masculinas, modula e segue com coro misto a cinco vozes (S, M, C, T e B). Mais uma vez, os dois exemplos são arranjos para coro.

Essas múltiplas versões de uma mesma música podem ser necessárias no dia a dia do trabalho do regente/arranjador. A questão principal do debate é que, independente da intenção ou da elaboração, tudo se chama “arranjo”. Numa definição geral, o arranjo é o retrabalhar de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original. Esta definição, do *New Grove Dictionary*, poderia abranger todos os exemplos citados, mas, logo em seguida, o mesmo autor diz que poderia haver uma elaboração ou simplificação do original, mas que, em ambos os casos há algum nível de recomposição no trabalho do arranjo. É aí que a coisa complica ou fica mais interessante. Para entender qual o nível de recomposição, temos que comparar com o original, normalmente uma gravação, que inspirou o arranjador. E nem sempre isso é possível.

Alguns autores preferem dividir os processos e deixar para a palavra “arranjo” os trabalhos que apresentam algum nível de recomposição. Eu, particularmente, acho bem clara a definição de Samuel Adler, no seu livro de orquestração. Segundo Adler,

a Transcrição é uma transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro. O Arranjo envolve um processo composicional, pois o arranjador pode partir de uma melodia e criar a harmonia, contraponto, concepções rítmicas antes mesmo de pensar na orquestração.

Tendo em vista essas definições mais polarizadas, podemos arriscar que a primeira música citada do *Swingle Singers* (“Ária da 4ª corda”, de Bach) deve ser uma transcrição, ou algo bem próximo.

Na prática, é muito difícil encontrar uma partitura para coro escrito “transcrição”. No Brasil, desde os primeiros arranjadores para coro, Damiano Cozzella e Marcos Leite, praticamente tudo que é escrito é denominado “arranjo”. Não há nenhum problema ou demérito em fazer uma “transcrição”. É um processo importantíssimo dentro da história da música, e muito usado hoje e sempre. Acredito que esse caráter de “cópia”, de transferência total de dados da transcrição acabou praticamente banindo esse termo do canto coral brasileiro. As poucas vezes que vi, foi quando havia uma partitura baseada num arranjo vocal gravado, ou seja, o músico “tirou de ouvido” e editou a partitura. O que, aliás, é uma prática maravilhosa para quem quer escrever arranjos.

### Alguns caminhos possíveis

Se pudermos imaginar um grande arquivo chamado “Arranjo para Coro”, de lá podem sair peças com resultados estéticos completamente diferentes, mesmo quando estamos olhando apenas a partitura. Tanto a elaboração ou a simplificação, o arranjo que parece uma transcrição, ou uma versão totalmente nova da canção, tudo tem uma razão de ser. Destaco três tópicos intimamente interligados, que podem direcionar esse resultado estético:

1) **Qual a intenção do arranjador para aquela música?** Transcrever a gravação original ou aproveitar apenas a melodia como guia do trabalho? Talvez nesse tópico esteja o lado mais interessante do trabalho do arranjador, porque a liberdade é total. Entre a transcrição e o arranjo que recria tudo, há infinitas possibilidades. E eu só digo talvez, porque depende dos outros tópicos. Nem sempre há uma liberdade total, mesmo quando estamos escrevendo para o nosso próprio grupo;

2) **Para qual grupo estamos escrevendo?** Quem escreve arranjo para coro escreve para alguém, mesmo que seja um coro imaginário. Muitos arranjos simples, onde a criação de novas ideias é quase inexistente, são feitos porque é preciso, porque é importante para o repertório de um coro iniciante. Será que este grupo iniciante conseguiria ou teria interesse em cantar uma versão completamente nova da canção escolhida? Por outro lado, se estamos escrevendo para um grupo bem estruturado e experiente, um arranjo mais elaborado, recomposicional, pode puxar o nível técnico do grupo pra frente, causar um impacto na apresentação, virar uma peça importante dentro do repertório. Na posição de regente e diretor musical, acredito que o arranjo deve apresentar um desafio, independente do nível de desenvolvimento musical do grupo;

3) **Qual o background do arranjador?** Qual o domínio do arranjador, não só nas diferentes técnicas de escrita de arranjo vocal, mas também no estilo da canção escolhida? Do arranjo mais simples ao mais elaborado, ter o domínio das técnicas traz um extenso repertório de sonoridades. E a utilização dessas técnicas só se torna fluente se conhecemos a canção e o estilo em profundidade.

Vejamos, rapidamente, o que aconteceu com um arranjo encomendado. Um grupo de São Paulo, o *Trato no Tom*, me encomendou o arranjo de “Pro dia nascer feliz”, de Frejat e Cazuza (<https://www.youtube.com/watch?v=YLBbBUTwUB0>). A partitura está disponível em <http://www.andreprotasio.com/shows>. Walter Satomi, diretor do grupo, passou todas as informações do grupo (extensões, número de cantores por naipe, estilo preferido, gravações, etc.), e, de certa maneira, me deu carta branca para criar, mas senti que não poderia mudar muito o clima da música. Eles queriam um arranjo tão vibrante quanto a versão original com o *Barão Vermelho* (<https://www.youtube.com/watch?v=7TRFQsSqDLA>).

Seria possível, mas não ficaria bem fazer, por exemplo, um *reggae* dessa música. De uma forma resumida, os tópicos 1 e 2 já estavam começando a ser respondidos. Já sabia que tinha liberdade para criar, mas seria bom manter algumas características da versão original. Também já estava conhecendo mais o grupo, apesar de morar em outra cidade. Quanto ao terceiro tópico, não tinha problema quanto às questões técnicas de escrita, porém meu conhecimento de *rock* sempre foi, digamos, rudimentar. Confesso que não é um estilo que faz parte da minha formação. O jeito foi escutar muitas vezes essa música e outras do *Barão Vermelho*, do *Cazuza*, *Titãs*, *Paralamas do Sucesso*, enfim, mergulhar no *BRock*.

Quanto mais você mergulha, mais ideias surgem. De todas as bandas de *rock* surgidas nos anos 80, *Os Paralamas* foi a única que eu consegui acompanhar um pouco. Ouvei muito o CD “Hey na na”, e acabei misturando esse ótimo “texto” com a também ótima introdução instrumental de “Pro dia nascer feliz”. Ainda faltava uma certo ritmo que lembrasse a bateria do *rock*, principalmente caixa e bumbo. Logo que escrevi o ritmo das vozes masculinas, lembrei-me do mestre Gilberto Gil, e inseri o texto “Bat Macumba”. Estas duas citações acabaram acompanhando o arranjo todo, e acredito que ficou bem mais interessante para o cantor do que cantar um texto qualquer de acompanhamento (tchu-ru-ru, pá-ra-ra...). As citações de outras músicas dão um certo frescor, uma novidade para a canção “Pro dia nascer feliz”, que está sendo retrabalhada. Se olharmos com calma a peça toda, é claro que há nuances, mudanças de texturas, preocupação com o desenvolvimento do arranjo, mas considero esta peça um arranjo bem elaborado, porém muito próximo da versão original.

As partituras de arranjo para coro trazem pouquíssimas informações. Eu me incluo nessa sonegação. É raro encontrar textos que falem da canção escolhida e do arranjo. Para o regente aprofundar o seu conhecimento daquele arranjo, caberá a ele decifrar as possíveis relações com os originais, pesquisar sobre o estilo da música, analisar o que mudou, etc. E dou o maior apoio para esse estudo. Os cantores também devem ser incluídos, ouvindo referências musicais importantes para a interpretação do arranjo. Em muitos casos, a proximidade do regente e dos cantores com o estilo e com a canção acaba complementando o arranjo, inserindo instrumentos no acompanhamento (que não estavam escritos no arranjo) e tornando a interpretação da música mais consistente. Um bom exemplo disso foi a interpretação do *Dá no Coro* para o arranjo de “A Lua Girou” (<https://www.youtube.com/watch?v=MU1N9IEVF5A>). É um arranjo que funciona bem *a cappella*, mas que tanto o violão quanto a percussão nos remetem à gravação original, e, de uma maneira geral, à sonoridade das canções de Milton Nascimento. O uso do tambor de Minas reforça as vozes masculinas e segue na segunda parte dando uma ótima sustentação rítmica para o arranjo. E como nada estava sugerido na partitura, coube ao regente, aos instrumentistas e cantores pesquisar, ouvir a gravação do Milton, e acrescentar elementos para essa ótima interpretação do arranjo.

Quando citei Damiano Cozzella e Marcos Leite como primeiros arranjadores para coro no Brasil, estou me referindo ao arranjo de música popular para coro. São raros os exemplos de composições eruditas arranjadas para coro. Normalmente, essas composições eruditas recebem uma letra, são gravadas por cantores de música popular, e, a partir daí, os arranjadores se inspiram para escrever uma versão coral. O texto cantado e as gravações dos artistas populares foram fundamentais para a popularização da própria composição erudita. Foi o caso de “Trenzinho Caipira” (“Tocata da Bachiana nº 2”, de Villa-Lobos, de 1933), que recebeu uma letra de Ferreira Gullar no livro “Poema Sujo” (1976) e uma primeira gravação de Edu Lobo no LP “Camaleão” (1978). A partir dessa versão, outros cantores, como Adriana Calcagnoto e Ney Matogrosso fizeram novas versões. Um arranjo coral simples e eficiente que está sendo muito cantado é o arranjo de Zeca Rodrigues. Em “Melodia Sentimental”, outro tema de Villa-Lobos, a letra de Dora Vasconcelos foi feita poucos anos depois da composição, e ganhou inúmeras gravações e um bom número de arranjos para coro.

Mas, voltando ao nosso grande arquivo “Arranjo para Coro”, não me impressiona a esmagadora maioria de arranjos de música popular, nem os diferentes resultados estéticos desses arranjos. Trabalhando com vários grupos, assistindo várias apresentações, consultando algumas bibliotecas virtuais, nota-se uma quase onipresença da música popular no repertório de corais amadores ou semiprofissionais e, é claro, resultados bem variados em termos de elaboração e execução dos arranjos. Isso faz parte do nosso dia-a-dia. O que realmente me surpreende é a velocidade com que o repertório de música popular se estabeleceu no canto coral brasileiro, como um todo. Se o canto coral originalmente se baseava em um repertório de música erudita europeia ou composições brasileiras baseadas em temas do folclore, por que esta *outra vertente*, o arranjo coral sobre a música popular urbana, se estabeleceu de forma tão rápida e definitiva? O que levou cantores, regentes, arranjadores, compositores e o público a essa mudança do repertório do canto coral?

### **Uma breve história do Arranjo para Coro**

O arranjo coral atual é escrito, na sua grande maioria, a partir de uma canção popular. Essa canção, lançada no mercado fonográfico, tendo ou não um êxito comercial, é retrabalhada pelos arranjadores que produzem um arranjo para vozes. Vamos analisar quando isso começa a acontecer, traçando um paralelo entre a música erudita e a música popular.

### **Movimentos precursores**

O mercado fonográfico brasileiro teve seu início em 1902, fixando, nos rudimentares discos de cera, alguns gêneros que faziam parte da música popular brasileira, desde o final do século XIX: modinhas, marchas,



maxixes, valsas e polcas. Podemos destacar, nessa época, as composições de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, os intérpretes Baiano, Cadete, Mário Pinheiro e Eduardo das Neves, e as letras de Catulo da Paixão Cearense. Esse momento inicial do mercado fonográfico brasileiro, Luiz Tatit (no excelente livro “O Século da Canção”) chama de “Primeira Triagem”, uma triagem de ordem técnica que, em função da adequação aos meios de gravação, deixava de lado tanto as batucadas quanto a música erudita. De um lado, a percussão dos batusques era uma fonte sonora muito difícil de captar. De outro, a música erudita com sua complexidade orquestral, também tornava o processo de gravação muito trabalhoso e não havia o interesse de fazê-lo. Para os músicos eruditos, o registro das composições nas partituras e a interpretação nos concertos eram suficientes. Para os intérpretes e compositores de música popular, muitos deles amadores e sem qualquer conhecimento de escrita musical, a gravação significava o registro de suas pequenas canções e uma perspectiva de realização de um trabalho profissional com aquelas gravações. Para a pioneira indústria fonográfica, o formato da canção que privilegiava a voz acompanhada de poucos instrumentos era bastante adequado aos recursos técnicos da época. Ao mesmo tempo, a canção trazia, através da fusão do ritmo, da melodia e da letra, uma mensagem do cotidiano, uma comunicação direta com o público, que tinha, ao mesmo tempo, méritos artísticos e comerciais.

Um dos primeiros registros de arranjo coral de música popular no Rio de Janeiro seria de Villa-Lobos, no início dos anos 30. Encontramos, no catálogo de obras, a presença de arranjos nas coleções “Canto Orfeônico” e “Guia Prático”, e ainda partituras para coro *a cappella* de músicas, como “Luar do Sertão”, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, e “Ay-Ay-Ay”, tema popular chileno. “Luar do Sertão” é uma canção conhecidíssima até hoje, e fez muito sucesso, desde que foi lançada em 1914. Por iniciativa de Almirante, um grande intérprete da década de 30, “Luar do Sertão” se tornou, a partir de 1939, o prefixo musical da Rádio Nacional. Apesar da evidência desses arranjos, Villa-Lobos deixou clara a sua posição, contrária à música popular urbana, que se propagava através dos discos, no início dos anos 30. No documento “Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira”, escrito por Villa-Lobos, e enviado ao Presidente Getúlio Vargas, em 12/02/1932, o compositor aponta a sua preocupação com o desinteresse do grande público pela música de qualidade (a música erudita), influenciado pela “educação física levada ao extremo da moda, o exagero do futebol, os grandes espetáculos esportivos, as sociedades de rádio e a confusa berraria de eletrolas que executam discos populares de vários gostos”. Apesar dos arranjos citados e do pioneirismo de Villa-Lobos, esta declaração indica que músicos eruditos e populares traçavam caminhos independentes, uma tendência que já se identificava desde o início do século XX.

O “Apelo” de Villa-Lobos coincide com a primeira Época de Ouro da Música Popular, e com a indústria fonográfica se estabelecendo de maneira definitiva na sociedade brasileira. Neste período, introduz-se no país o

sistema elétrico de gravação, e instalam-se quatro gravadoras internacionais, além da pioneira Odeon. Este movimento significava a ampliação e consolidação de um mercado fonográfico iniciado em 1902 e que crescia ano a ano. Em decorrência disso, nota-se também o desenvolvimento do arranjo instrumental e do arranjo para grupos vocais, já nas décadas de 30 e 40. Esta produção cultural poderia fomentar o início de uma escola de arranjos corais brasileiros de música popular, mas não havia o interesse no desenvolvimento desse repertório. O repertório coral de música popular era baseado no folclore, dentro da tradição da escola nacionalista, presente desde o século XIX, e que ganha força no início do século XX, com Mário de Andrade e Villa Lobos. Para os regentes de coro nos anos 30, havia pouco interesse na música popular urbana, considerada de baixa qualidade.

É com esse espírito nacionalista que, no início do século XX, surgiu o primeiro orfeão do Brasil, o *Orfeão Piracicabano*, realizando apresentações muito bem sucedidas, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Seu idealizador e regente, Fabiano Lozano, apresentou, em 1931, à Diretoria Geral de Ensino do Estado de São Paulo, um projeto de ensino de canto orfeônico como elemento de musicalização e formação cívica. No mesmo ano, a política educacional do governo de Getúlio Vargas instituiu a obrigatoriedade de aulas de música para todos os níveis.

A partir dessa obrigatoriedade das aulas de música, é que surge a proposta de educação musical de Villa-Lobos. Mesmo com o folclore como linha mestra do seu trabalho, Villa-Lobos deixou uma certa margem para a integração de novas tendências musicais, naquele que seria o maior projeto de canto coral realizado no Brasil até os dias de hoje. Villa-Lobos tinha a ambição de lançar seis volumes contendo um repertório gigantesco e variado de canto coral, mas apenas o primeiro volume foi lançado, conhecido como “Guia Prático”.

Outro trabalho que merece destaque é o *Coral Paulistano*, que surgiu na década de 30, ligado ao Departamento Municipal de Cultura, em São Paulo. Instituído por Mario de Andrade, esse grupo buscava uma forma brasileira de cantar, buscava um timbre peculiar. Esse Departamento também foi responsável por pesquisas folclóricas que tinham o objetivo de montar um arquivo de melodias populares, transcrições de peças folclóricas, gravações e filmes. Até a década de 80, o *Coral Paulistano* só cantava peças em português e latim, e tinha o hábito de encomendar peças aos compositores a partir dos temas folclóricos pesquisados pelo Departamento de Cultura.

Sandra Souza, na sua dissertação de mestrado, analisa os documentos do “1º Congresso da Língua Nacional Cantada” (1939), onde aparecem críticas de Mário de Andrade aos compositores de música erudita brasileira, apontando a não adequação da música escrita por eles às reais dificuldades e necessidades da língua nacional.



É interessante notar a preocupação de Mario de Andrade, no final dos anos 30, quanto à sonoridade das vozes brasileiras, e até com relação a uma técnica de escrita. Quanto ao repertório, o objetivo era de trabalhar com a música folclórica, e não com as canções populares urbanas que se propagavam através dos discos e do rádio, e se diversificavam cada vez mais, incluindo, por exemplo, os estilos, os ritmos e os arranjos vocais e instrumentais.

A impressão que se tem é que até a década de 60 houve um caminho paralelo: de um lado a música erudita, com o seu projeto nacionalista, e de outro, a música popular atravessando diversas fases, transmutando-se em novos estilos, novas sonoridades e atingindo um público cada vez maior, através da indústria fonográfica e do rádio. Dessa forma, os regentes, os coralistas, os compositores e arranjadores para coro, enfim, os principais personagens que envolvem a produção e a interpretação do arranjo coral, focavam o repertório erudito europeu ou as composições baseadas em temas folclóricos.

Paralelo ao crescimento e consolidação do Canto Orfeônico, a chegada de Hans Joachim Koellreutter, em 1937, traz novas ideias e muitos questionamentos à música erudita brasileira. Atualizado com as novas tendências estéticas europeias, e com sólida base tradicional, Koellreutter traz para o Brasil a técnica composicional do dodecafonismo, funda o *Grupo Música Viva* e, mais do que isso, instiga uma discussão dos modelos estéticos utilizados nas Escolas de Música. Em pouco tempo, Koellreutter se torna o líder de uma nova geração de compositores livres da orientação unilateral do nacionalismo.

Essa era uma visão internacionalista influenciada pelo regente Herman Scherchen, e que, através de Koellreutter, influenciou vários músicos, tais como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger, Roberto Schnorrenberg, Isaac Karabtchevsky, David Machado, Damiano Cozzella, Samuel Kerr, entre outros.

Após críticas ao curso de composição da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, e assumindo um posicionamento contrário ao nacionalismo, o *Grupo Música Viva*, liderado por Koellreutter, polariza a cena da música erudita, colocando de um lado os nacionalistas e, de outro, os simpatizantes de uma música de vanguarda internacional.

O *Grupo Música Viva* começou a divulgar suas produções e seus ideais editando pequenos informes ou revistas a partir de 1940. O posicionamento claramente contrário ao academicismo começa com a publicação de Manifestos, a partir de 1944. No “Manifesto 1946” há uma “Declaração de Princípios”, um documento extenso que pregava, entre outros conceitos, a renovação da linguagem musical; a música como meio de expressão de uma época e de uma sociedade; o posicionamento contrário ao nacionalismo e ao formalismo vigente nas Escolas de Música.

Esse manifesto deu início à célebre discussão (na música erudita) entre Camargo Guarnieri e Koellreutter, que através de *Carta(s) aberta(s) aos músicos e críticos do Brasil*, demonstraram de maneira radical, as diferentes correntes estéticas vigentes na música erudita brasileira naquele momento. Não cabe aqui analisar detalhadamente estes documentos, mas, sim, ressaltar a importância dessa discussão na formação de diversos músicos.

Na década de 50, Koellreutter criou e dirigiu os Seminários de Música Pro Arte, o Setor de Música da Universidade da Bahia, os Cursos Internacionais de Música de Teresópolis e a Escola Livre de Música de Piracicaba. Propiciou, especificamente para o canto coral brasileiro, o desenvolvimento de um repertório mais amplo, incluindo desde madrigais renascentistas até a inclusão de peças contemporâneas sem características nacionalistas. Destacam-se o *Madrigal Renascentista*, dirigido por Isaac Karabtchevsky, e o *Cantoria Ars Sacra*, dirigido por David Machado.

Com relação à canção popular, compositores e arranjadores ligados à Bossa Nova, entre eles Tom Jobim e Severino Filho (Os Cariocas), também procuraram aprofundar seus conhecimentos através de aulas com Koellreutter. A Bossa Nova, que teve em 1958 um marco inicial através do lançamento de *Chega de Saudade*, com a interpretação de João Gilberto, ganha a simpatia de maestros e arranjadores, que, nessa época, transitavam entre o erudito e popular. Aderiram à Bossa Nova, tanto os maestros e arranjadores, muitos deles ligados às orquestras das rádios (Léo Peracchi, Lyrio Panicalli, Radamés Gnattali, Guerra-Peixe, Lindolfo Gaya e Moacyr Santos), bem como os novos maestros de São Paulo (Rogério Duprat, Diogo Pacheco e Julio Medaglia).

Mesmo com o sucesso da Bossa Nova, os caminhos da música popular e do canto coral ainda não se cruzavam. O primeiro livro de arranjos corais que encontramos tem uma forte característica nacionalista. Esse livro, de autoria de Aricó Júnior, foi editado pela Irmãos Vitale, em 1963, por sinal, um ano depois do célebre concerto de Bossa Nova nos Estados Unidos, no Carnegie Hall. O segundo arranjo do livro de Aricó Júnior é “Dedicado ao Coral Acadêmico ‘XI de Agosto’, da Faculdade de Direito de São Paulo”, grupo em atividade até hoje, regido atualmente por Eduardo Fernandes. Ele contém, em sua maioria, arranjos de temas folclóricos, e o texto do prefácio cita uma realidade dos corais da época, A falta de repertórios para coro ou orfeão misto de músicas nacionais.

O livro de Aricó Júnior, com arranjos executados até hoje, é um documento que representa uma transição: o autor identifica a carência de repertório de músicas nacionais, o crescimento do número de corais, mas escreve ainda dentro de uma escola nacionalista da música erudita, dando ênfase aos temas folclóricos. A exceção fica por conta do arranjo de “Boas Festas”, marcha carnavalesca de Assis Valente, gravada primeiramente por Carlos Galhardo, em 1933, e “Maringá”, de Joubert de Carvalho, de 1932. Nota-se, então, que,

de uma maneira similar ao arranjo de Villa-Lobos de “Luar do Sertão”, Aricó Júnior, ao trabalhar sobre a música popular urbana, preferiu arranjar canções que já eram clássicos do cancionário popular, 30 anos depois de terem sido lançadas.

### O início

Na década de 60, identificamos uma aproximação do canto coral com novas técnicas de composição e com a música popular brasileira. Nessa década, Damiano Cozzella e Gilberto Mendes começaram a estabelecer um novo paradigma, escrevendo arranjos e composições para coro que inovavam na linguagem coral. Essas inovações estavam presentes, tanto na técnica de escrita, resultando em uma nova sonoridade das peças, quanto nas apresentações, indicando interpretações cênicas dentro da obra. Esses dois músicos pertenceram a um movimento que merece destaque, o Grupo Música Nova de São Paulo.

O Grupo Música Nova teve suas primeiras manifestações em 1954, a partir do trabalho conjunto de poetas concretistas como Decio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, e com jovens compositores paulistas, como Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes.

Esse movimento lançou um manifesto, em 1963 (“Por uma nova música brasileira”), na revista “Invenção”. Havia, nesse movimento, uma série de intenções, de objetivos, que saíam totalmente do eixo nacionalista da música erudita. O Grupo buscava o compromisso total com o mundo contemporâneo, considerava a música como arte coletiva e refutava o mito de personalidade, ressaltava a importância da educação musical, da contribuição de outras áreas do saber, dos meios de informação, da comunicação, internacionalização da cultura e uma nova postura e tomada de posição frente à realidade.

Sobre as ideias presentes no movimento “Música Nova” surgem composições para coro com temática contemporânea. Gilberto Mendes compõe, em 1963, sobre poema de Haroldo de Campos, “nascemorre”, onde identifica-se tanto um retrabalhamento dos fonemas do poema dentro de uma estrutura serial, uma exploração do microtonalismo, da música sem melodia, quanto os sons percussivos de batidas de pés, mãos, maracas e máquinas de escrever. “Beba Coca-Cola”, de 1967, composta por Gilberto Mendes sobre a poesia concretista de Décio Pignatari, é um anti-jingle, uma anti-propaganda da Coca-Cola. Composta sobre quatro notas apenas, num desenvolvimento como que de *motet* renascentista à francesa, termina no que, hoje, poderíamos chamar de ‘rap’ (Mendes, 1999)”. “Beba Coca-Cola” se tornou uma composição muito conhecida, sendo executada em vários países e, aqui no Brasil, fez parte do repertório de vários grupos que cantavam tanto a música popular quanto a erudita, como, por exemplo, o *Coral da Cultura Inglesa*, regido por Marcos Leite. Gilberto Mendes compôs várias peças para coro a partir de poemas concretos.

Os compositores do Grupo Música Nova tiveram o apoio de intérpretes, tais como a *Orquestra de Câmara de São Paulo*, dirigida por Oliver Toni e, mais tarde, pelo *Madrigal Ars Viva*, dirigido por Klaus Dieter Wolf. Esses apoios, assim como as apresentações organizadas em Festivais de Música, gravações e atividades pedagógicas, possibilitaram a propagação dos ideais do Grupo Música Nova em outras regiões do país.

Alguns fatos que chamam atenção, ao analisarmos a história do Grupo Música Nova são: a liberdade estética que eles tinham ao compor, a assimilação de novas linguagens e a contemporaneidade dos assuntos das composições. Essa tomada de posição encontra uma ressonância na história dos arranjos corais de música popular, pois, de uma maneira ou de outra, os compositores, regentes e cantores começaram a olhar a Música Popular Brasileira, que estava no seu momento mais fértil, de outra forma.

A partir de 1965, Damiano Cozzella e Rogério Duprat praticamente abandonam a carreira de compositores eruditos. Entre 1966 e 1970, esses dois compositores se juntam com Julio Medaglia e trabalham intensamente numa produtora musical (Audimus), compondo e gravando *jingles* publicitários, trilhas para filmes, ou produzindo os discos de artistas de música popular. Rogério Duprat se torna um dos arranjadores brasileiros mais conhecidos, ao trabalhar Caetano Veloso, Gilberto Gil e *Os Mutantes*.

Numa entrevista, Duprat relata que tanto ele quanto Cozzella, Julio Medaglia e outros, ouviam, tocavam e trabalhavam com música popular desde o início de suas carreiras. Antes de tornarem-se os grandes arranjadores da música popular, eles já tinham um estreito contato com a MPB, por uma simples questão de gosto pessoal. Duprat relata que se iniciou na música aprendendo a tocar gaita de boca, cavaquinho e violão, e que tocava todas as músicas de Caymmi, especificamente do Caymmi e do Gonzagão. Na década de 50, Duprat já participava de gravações com músicos populares, tocando violoncelo. Na década de 60, em paralelo às atividades como compositor erudito, já trabalhava como produtor musical, e relata que a sonoridade dos *Beatles* sempre foi uma forte referência. Ao ser perguntado se ele tinha deixado a música erudita por motivos financeiros, Duprat responde: “É...não só; também, é claro, ...mas também porque a gente quis eliminar as fronteiras. Não deixando que se falasse que isto aqui é música erudita, isso aqui é música popular”.

Analisando a entrevista de Duprat e os trabalhos realizados por ele, Cozzella e Julio Medaglia, percebemos que, para eles, as fronteiras entre erudito e popular já não eram consideradas. Havia não só uma grande comunicação, mas também muito trabalho sendo realizado em conjunto, reunindo poetas, músicos eruditos e populares. Nas composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil, bem como os grupos de *rock*, foram registrados os maiores focos dessa convergência. Com a composição “Alegria, alegria”, Caetano Veloso teve projeção nacional, ao se classificar em quarto lugar no III Festival de MPB da TV Record. Além disso, essa canção aproximou Caetano tanto da vanguarda concretista (Augusto de Campos e Gilberto Mendes entre outros),

quanto do universo do *rock*, a partir do momento em que ele chamou os *Beat Boys* para acompanhá-lo na apresentação e gravação da música.

É na revista “Invenção” (onde foi publicado o manifesto do Grupo Música Nova), que também encontramos um artigo sobre os princípios da linguagem concretista, onde Décio Pignatari afirma que “na geléia geral brasileira alguém tem que fazer o papel de medula e de osso”. A expressão “geléia geral” foi usada em 1967 por Torquato Neto, na canção homônima em parceria com Gilberto Gil.

Julio Medaglia, além de trabalhar intensivamente durante os Festivais de Música, escreve o arranjo de *Tropicália*, uma canção do primeiro disco solo de Caetano Veloso que cujo título seria adotado para denominar o movimento poético-musical do final daquela década. Augusto de Campos classifica esta canção como “oswaldiano, antropofágico, desmistificador” (apud Severiano e Mello, 1998. p.132).

Especialmente no caso de Rogério Duprat, ressaltam-se as produções musicais de grupos de *rock* e os arranjos escritos para “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, segunda colocada no Festival da TV Record, e do importante disco “*Tropicália*”. Cabe lembrar que, na década de sessenta, tivemos uma superexposição da música popular, através dos programas de televisão diários, em horário nobre (Fino da Bossa, Jovem Guarda, e outros), e também através dos Festivais de Música.

Em 1967, o maestro Benito Juarez e José Luiz Visconti, então diretor do Grêmio da Escola Politécnica da USP, fundam o Coral USP. Esse grupo estava ligado à UNE e aos centros acadêmicos, e tinha a proposta de mesclar música erudita e popular. O grupo surgiu como uma resposta ao endurecimento da ditadura. Cantar música popular brasileira urbana fazia parte da proposta de engajamento político do grupo. Inicialmente, alguns segmentos da sociedade musical paulistana não receberam muito bem essa proposta. Segundo Benito Juarez, em uma apresentação no Teatro Municipal, houve quem fosse de preto, por estar assistindo à morte da música brasileira. Com apenas dois anos de existência, esse grupo foi eleito pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como o melhor coral do Estado de São Paulo.

O maestro e arranjador Samuel Kerr escreve, em 1968, para o *Coral da Santa Casa*, o arranjo coral de “Até pensei”, composta por Chico Buarque. O maestro confirma que os corais universitários do final da década de 60 tinham uma posição política firme e panfletária, e que, naturalmente, levantavam suas bandeiras através da inserção de música popular no repertório. A música popular era, muitas vezes, um meio de expressão política e de novos costumes, e não é difícil imaginar a importância de sua inclusão no repertório do canto coral.

O regente, arranjador e compositor Marcos Leite descreve que o arranjo de música popular para coral no Brasil pode ser definido em antes e depois de Damiano Cozzella, e de seu arranjo para a “Suite dos Pescadores”, de Dorival Caymmi.

Nestes primeiros arranjos, tal como a “Suíte dos Pescadores”, já podemos perceber uma nova abordagem técnica para a escrita vocal, que encontra diferenças significativas, quando comparamos com as composições e os arranjos trabalhados até aquele momento. Encontramos essas características peculiares em arranjos vocais escritos até hoje, cinquenta anos depois do início dessa renovação do repertório brasileiro do canto coral. Uma análise detalhada da estrutura da “Suíte” poderá identificar, por exemplo, texturas diferentes para cada movimento. Essas texturas, associadas a um tratamento harmônico refinado e um profundo conhecimento da escrita para vozes, trouxeram nova sonoridade para a música coral *a cappella*, e que, por vários motivos, se adequava muito bem às vozes brasileiras, aproximando os cantores e o público do canto coral de uma expressão cultural cada vez mais forte, a música popular brasileira produzida nas grandes cidades.

Quer seja pela iniciativa de alguns regentes e arranjadores, pela vontade de seus cantores, pela força expressiva da música popular brasileira, ou pela soma de todos esses fatores, o hábito de cantar arranjos vocais de música popular nos corais se espalhou rapidamente, estabelecendo novos padrões no canto coral. No prefácio do livro de Marcos Leite, uma das poucas publicações contendo arranjos vocais de MPB, Roberto Gnattali avalia que uma das causas dessa verdadeira revolução, que atingiu tão drasticamente a imagem e a sonoridade de uma das formações musicais mais antigas do mundo, foi, sem dúvida, sua (re)aproximação da música popular, a princípio apropriando-se das melodias folclóricas e, um passo adiante, das canções populares urbanas.

É neste “passo seguinte” que se formou no Rio de Janeiro, o primeiro grupo coral que, interpretando composições e arranjos de música popular, transitava tanto nos meios eruditos do canto coral quanto no meio da música popular: o *Coral da Cultura Inglesa*, que ficou nacionalmente conhecido como *Cobra Coral*, dirigido por Marcos Leite. Foi formado em 1975 e dissolveu-se em 1983. Este grupo reuniu as características de um novo conceito de canto coral, e tornou-as conhecidas: o *Cobra Coral* se apresentou tanto em Concursos de Canto Coral e Panoramas de Música Contemporânea até o popularíssimo MPB Shell 81 e 82. Pela ampla divulgação alcançada e por transitar com desenvoltura entre o erudito e popular, esse grupo apresenta de uma maneira singular a reunião de características que definiriam um novo perfil para o canto coral brasileiro. Desenvolve uma nova sonoridade, através de uma técnica vocal mais próxima do canto popular de seu tempo. Traz uma nova temática, através dos arranjos de composições da MPB do seu tempo, ou seja, um repertório atualizado e sempre renovado. Traz, também, uma nova proposta de *performance*, misturando teatro e música, inovando no



gestual, nos figurinos, enfim, na postura de cada cantor e do regente. Há registros de um *show* de 1981 desse grupo, que, apesar da péssima qualidade do vídeo, pode-se ter uma ideia da força desse trabalho. (<https://www.youtube.com/watch?v=7T-T6GYzzgc>).

Na década de 80, alguns cantores vindos do *Coral Pro Arte*, criam o grupo vocal *Céu da Boca*, que, pelo êxito de seus dois discos, e pela novidade dos arranjos de Paulo Malagutti mereceria também estudos mais aprofundados. Esse grande músico continua produzindo arranjos vocais para os seus diversos grupos tais como *Arranco de Varsóvia*, *Canto do Rio*, *Coral da Fiocruz*, *Bom Tempo*, entre outros.

O que nos chama a atenção, ao analisar a história do arranjo coral, é uma mudança de postura de maestros, arranjadores e cantores. Os depoimentos referentes ao *Coral USP* e as propostas de Marcos Leite para o canto coral brasileiro trazem, de certa maneira, uma similaridade com o Movimento Música Nova: ao deixarmos em segundo plano as barreiras entre popular e erudito, nos chama a atenção a criação moderna, o compromisso com a contemporaneidade e uma nova postura e tomada de posição frente à realidade. No caso de Marcos Leite e do trabalho realizado com o *Cobra Coral*, a reunião de diferentes linguagens (teatro e música) e o repertório escolhido estavam em total consonância com outro movimento: o tropicalismo.

A contemporaneidade dos arranjos, bem como a mistura dos estilos (folclórico, popular e erudito), nos remete a um *ideal tropicalista*, onde Marcos Leite buscou uma linguagem coral brasileira, através da *assimilação* de linguagens e estilos. Luis Tatit, no mesmo livro (“O Século da Canção”), considera que a multiplicidade de tendências na tela das TVs, no final da década de 60

promoveu a mais ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música popular brasileira. Das atitudes consumistas (e ‘alienadas’) da jovem guarda ou da anarquia manipulada pelo programa de auditório do Chacrinha até a expressão *kitsch* de Vicente Celestino ou as novidades do rock internacional, passando pelo flerte explícito com o mercado cultural e com os símbolos da contemporaneidade (história em quadrinhos, Coca-Cola, astronauta, sexo, etc.), o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento - e não suportaria qualquer gesto de exclusão.

Seguindo essa tendência, não podemos achar nada estranho ao encontrar na relação de arranjos da Biblioteca do Coral USP, arranjos de Cozzella (e de outros arranjadores) das canções brasileiras mais tradicionais até arranjos para hinos de clube de futebol, temas de seriados da TV, etc. Da mesma forma, Marcos Leite, na sua vasta produção de arranjos e composições, escreveu arranjos para marchinhas de carnaval do início do século,

para canções dos *Beatles*, sobre canções de Caetano Veloso, de Gilberto Gil, entre outros, e até arranjos da música sertaneja romântica dos anos 80.

A assimilação da música popular brasileira no repertório do canto coral também se deu pela eficiência da canção brasileira. Desde os primeiros registros no início do século, jamais se interrompeu o fluxo de criação das canções nos mais variados estilos, gerando no Brasil uma das tradições cancionais mais sólidas do planeta.

Acredito que foi exatamente a oralidade das canções, a comunicação direta e reforçada através da junção de letra e melodia, que o *Coral USP* e outros grupos buscavam, ao inserir a música popular no repertório. Havia a necessidade de expressão da realidade, uma necessidade de expressar o que se sentia naquele momento social e político através do canto coral. Nesse sentido, os cancioneiros eram extremamente hábeis em colocar à disposição, inúmeras composições nos mais variados estilos e tendências, e, o mais importante, extremamente eficientes na comunicação de seus intérpretes com o público.

Numa pesquisa feita em 2002 com regentes filiados à APARC (Associação Paulista de Regentes Corais), 64% consideram um arranjo de música popular tão importante quanto uma composição original para coro e, segundo essa mesma pesquisa, menos de 10% dos regentes entrevistados executam um repertório só de composições. Acreditamos que essa pesquisa, apesar de ser reduzida a um grupo de regentes da cidade de São Paulo, reflete um panorama nacional que se estabeleceu durante as décadas de 80 e 90. Mesmo que não tenhamos dados concretos para apresentar, há indícios de que houve no país um crescimento significativo no número de corais amadores. Esses corais, vinculados a escolas, universidades, empresas ou, simplesmente, grupos independentes, encontraram no arranjo vocal de MPB, um repertório bastante adequado para a prática coral.

Nos últimos anos, o debate sobre a importância dos arranjos de MPB e as primeiras análises de arranjos começou a surgir nos encontros e congressos específicos de canto coral. Participando como palestrante, professor e regente de vários congressos e mostras de música vocal, tenho evidenciado o interesse pelo assunto, no que diz respeito à escrita e interpretação de arranjos. Para citar alguns exemplos, a APARC abriu o seu primeiro congresso com uma palestra sobre Arranjos Vocais, e já tinha organizado em São Paulo, no mesmo ano, um Curso Intensivo para uma turma formada principalmente por regentes. De 2001 até 2004, nas quatro edições do Fórum Rio *a cappella*, palestras e oficinas sobre criação, técnicas de escrita, história e interpretação de arranjo vocal foram realizadas por arranjadores e professores de canto com vasta experiência no assunto. Outro exemplo recente é o Festival de Corais de Belo Horizonte, que, na primeira edição (2003), homenageou o compositor Ary Barroso, e, na segunda, realizada em novembro de 2004, homenageou os 30 anos do *Clube da Esquina*. Esse Festival acontece até hoje, e sempre homenageia algum artista ou grupo de artistas. Nesse Festival

a presença de arranjos era obrigatória: dezenas de corais cantando música popular em praças públicas e teatros. O próprio site do Festival disponibiliza diversos arranjos numa biblioteca virtual.

O Brasil Vocal CCBB é um concurso de arranjos vocais e de grupos vocais que fez edições anuais de 2011 a 2015. Nesse concurso de arranjo vocal de música popular brasileira, também havia sempre um artista homenageado. Além da premiação em dinheiro, os arranjos finalistas foram publicados e vários arranjos estão sendo cantados por grupos vocais e corais.

Além de Festivais temáticos, também é notório o aumento de shows temáticos dos corais, quer seja quando há um compositor popular homenageado, um trabalho específico ou um tema. No primeiro caso, temos o exemplo do *Equale*, que lançou um CD só com composições de Gilberto Gil, um segundo CD com as músicas de Milton Nascimento, e, em 2017, lançará um com as composições de Dorival Caymmi. O *Coral Unifesp*, sob a regência de Eduardo Fernandes, tem feito, nos últimos 15 anos, diversos shows em cima de um trabalho específico da música popular, por exemplo “Os Saltimbancos”, “O Grande Circo Místico”, “Os Afro-sambas” (de Baden e Vinicius), As canções praieiras de Caymmi, os musicais de Álvaro Cueva, entre outros. Em 2016, estrearam um show só com composições de Lenine. Há também um cuidado todo especial com a parte cênica, figurinos, iluminação e, normalmente, as canções são executadas sem regência.

Há também temas diversos: Os Festivais dos Anos 60, O Rock, A vanguarda paulista, *Jingles* de Rádio, ou até temas como “Água”, “O tempo”, onde arranjos são escritos para composições de diferentes estilos e compositores, mas com um tema em comum.

Esse repertório é um grande estímulo aos arranjadores, pois é uma ótima oportunidade para mergulhar no tema, criar links com outras composições, e aprofundar o conhecimento da obra dos compositores.

### **Lista de desejos**

Sou um entusiasta da criação e estudo de arranjos vocais. quer seja para coro ou grupos vocais. Na correria para escrever outro arranjo. e mais outro. e mais outro, não temos muito tempo para parar e analisar o que foi feito, e muito menos pensar sobre o que pode ser feito num futuro próximo.

E isso não é exclusividade nossa. Por incrível que pareça, guardadas as proporções, nos Estados Unidos não é muito diferente. São pouquíssimos os livros sobre o assunto, e já estão um pouco desatualizados. Um dos únicos livros de arranjo coral (*Choral Arranging*, de Hawley Ades) foi lançado em 1966, e teve uma segunda edição em 1983.

Uma dissertação americana mapeou as publicações sobre arranjo vocal, e, além de encontrar pouco material, concluiu que havia várias ideias diferentes, pontos de vista pessoais e distintos do assunto arranjo vocal. Não apontou nenhuma publicação que reunisse várias técnicas e desse um passo-a-passo para quem deseja começar a escrever.

Há pouquíssimos trabalhos de análise de arranjos. Tanto aqui quanto lá. E seria ótimo que tivéssemos mais análises dos arranjos de Damiano Cozzella, Marcos Leite, Yara Campos, Paulo Malagutti, Zeca Rodrigues, entre muitos outros. Eu comecei com a *Suíte dos Pescadores*, de Cozzella, e mais três arranjos de Marcos Leite, e foi um processo enriquecedor. Adoraria ler outras análises e entrevistas sobre esse assunto.

Ainda sonho com o dia em que vamos resolver as questões de direito autoral de uma maneira mais rápida e barata, e publicar os arranjos para coro, de preferência com pequenos textos de colegas arranjadores, que indiquem caminhos para a escrita dessa importante forma de expressão musical. Isto já será um primeiro grande passo para entender, e, quem sabe, até publicar um livro “Arranjo para coro”.

## André Protasio

**André Protasio** é pós-graduado na UNIRIO, em 2006 (Mestrado em Musicologia), onde defendeu sua dissertação sobre arranjos vocais brasileiros. Desde 2000, leciona arranjo vocal em cursos regulares, no Rio de Janeiro, ou intensivos, em São Paulo, Paraná e Ceará. Também atuou como palestrante em congressos de música vocal (Rio a Capella e APARC). Leciona *Design Sonoro* na Escola de Arte e Tecnologia Kabum! e na Faculdade de *Design* do Senac, e está no segundo ano do Doutorado em Musicologia, na UNIRIO. No teatro, trabalhou com os diretores Miguel Falabella, Karen Accioly, André Câmara e Augusto Thomas Vannucci, alternando as funções de diretor musical, preparador e arranjador vocal. Destaca-se a direção musical de *Arca de Noé–Vinícius para crianças*”, direção de Vannucci, onde foram escritos arranjos para coro, solistas e orquestra. Produziu o DVD do grupo vocal feminino *Mulheres de Holanda* (2008). É um dos cantores/arranjadores do premiado grupo vocal *BR6*, com 4 CDs e uma expressiva participação em Festivais de música na Europa. Foi o diretor musical e júri das cinco edições do Concurso Nacional de Arranjos e Grupos Vocais CCBB Brasil Vocal (2011–2015). Tem uma longa experiência na direção de corais amadores. Atualmente dirige o *Coro da Ladeira*, grupo independente formado em março de 2009, e o *Coral do TRT*. Dirigindo o grupo *Equale*, lançou em 2000 o CD “Equale no Expresso Gil”; em 2004, o CD “Um gosto de Sol”, com canções (e a participação) de Milton Nascimento, e, em 2017, lançará o CD “Na praia de Caymmi”.

### Seção Artigos Inéditos

**Coordenação de artigos** | Carlos Alberto Figueiredo

**Coordenação de eventos** | Jonas Hammar

**Coordenação geral** | Sérgio Sansão

**Programação visual** | Contágio Criação

**Ilustrações** | Kiti Soares

Este é um artigo inédito produzido sob encomenda por Observatório Coral Carioca. Sua impressão e reprodução estão autorizadas, desde que se mantenham o layout original e todos os créditos contidos neste arquivo PDF. A reprodução integral do artigo em outras mídias (sites, blogs, periódicos etc.) não está autorizada. A citação de trechos do artigo está sim autorizada, desde que todas as referências relativas à fonte e à autoria deste sejam devidamente creditadas.