

Luiz Gonzaga em arranjos corais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Carolina Andrade Oliveira¹

Universidade de São Paulo - carol_spm@yahoo.com.br

Susana Cecilia Igayara-Souza

Universidade de São Paulo - susanaiga@gmail.com

Resumo: A pesquisa analisa a presença de músicas de Luiz Gonzaga em arranjos corais brasileiros, demonstrando a receptividade do repertório popular como fator de identidade cultural. Foram localizados 66 arranjos em 96 diferentes partituras. Verificou-se a presença de elementos do estilo interpretativo de Gonzaga nos arranjos, combinados com procedimentos vindos da formação musical dos arranjadores. A partir de Burke e Canclini, o canto coral é visto como prática em que se observa o hibridismo cultural.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga. Arranjo. Canto Coral. Música popular. Música brasileira.

Title of the Paper in English: Luiz Gonzaga in Choral Arrangements

Abstract: This research analyses the presence of the music of Luiz Gonzaga in Brazilian choral arrangements, showing the receptivity of the popular repertoire as a factor of cultural identity. 66 Arrangements were localized in 96 different scores. The presence of the interpretive style of Gonzaga was verified, combined with other procedures coming from the musical training of the arrangers. After Burke and Canclini, choral singing is seen as a practice where cultural hybridism is observed.

Keywords: Luiz Gonzaga. Arrangement. Choral Singing. Popular music. Brazilian music.

1. Introdução

A produção de arranjos de canções populares urbanas ou folclóricas tem sido praticada em todo o século XX e XXI, a partir de uma história do repertório coral que remonta à Idade Média, em que temas populares eram “emprestados” e reutilizados a partir de uma técnica composicional erudita. Tal prática sofreu diversas transformações nos distintos períodos históricos, caracterizando o canto coral como uma espécie de “território fronteiriço”, propício às múltiplas possibilidades de contágio, circularidade cultural e hibridismo (BURKE, 2003). Canclini entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003: xix).

Esta pesquisa parte da ideia do repertório coral ligado a práticas culturais em que pode ser identificado este caráter híbrido entre a música popular e a música erudita, em nosso caso o cancionário de Luiz Gonzaga, observando como os gestos interpretativos de suas performances influenciam os arranjadores que, por sua vez, combinam esses elementos com sua formação musical erudita.

Os objetivos da pesquisa foram: (1) identificar e localizar arranjos corais feitos a partir de músicas de Luiz Gonzaga; (2) verificar a presença de elementos das performances de Gonzaga que estivessem contidos nos arranjos; (3) analisar os principais procedimentos corais encontrados nos arranjos, em que se verifica a importância atribuída às gravações de Luiz Gonzaga como matriz, combinadas com outros procedimentos vindos da formação musical dos arranjadores.

2. Problema e discussão

Nas primeiras décadas do século XX, foi grande a criação e adaptação de repertório para as práticas do canto coletivo, especialmente no repertório escolar que teve como alguns de seus iniciadores João Gomes Junior e João Baptista Julião (dois dos mentores do movimento orfeônico no Brasil).

A partir da década de 30, com Villa-Lobos dando dimensão nacional ao canto orfeônico, a produção de material adaptado continuou, tendo por base canções classificadas como “folclóricas”, transmitidas oralmente e transcritas para a notação musical, permitindo diversas adaptações e arranjos. O *Guia Prático* de Villa-Lobos, a partir de 1932, é o conjunto mais conhecido. (GILIOLI, 2003; IGAYARA, 2009).

Nos anos 60 do século XX, com o crescimento dos coros amadores, a produção de arranjos estabeleceu-se como prática frequente, não mais unicamente do cancioneiro tradicional ou folclórico, mas agora das canções populares gravadas e divulgadas sobretudo pelo rádio e pela televisão. Entre os arranjadores desse movimento destacam-se Damiano Cozzella, Marcos Leite e Samuel Kerr, entre outros (OLIVEIRA, 1999).

A produção de arranjos tornou-se uma prática consolidada e extremamente bem recebida pelos coralistas. A possibilidade de cantar as canções populares levou muitos regentes à criação de material específico para o seu grupo. Tornou-se comum os líderes de coros (principalmente dos formados por amadores) exercerem mais esta função: o regente-arranjador. Este depoimento de Samuel Kerr exemplifica bem a questão:

A minha introdução nesse campo do arranjo foi por uma necessidade do trabalho. Eu não disse: “Agora vou ser um arranjador”. Não, eu nem me percebi sendo chamado de arranjador porque eu fazia uma música que era necessária para o grupo. Tanto que os arranjos que eu fazia pra um coro nem sempre eu conseguia fazer em outro porque eles tinham a característica do grupo (TEIXEIRA, 2013: 14).

Atualmente, em diversos países e também no Brasil, há um predomínio de grupos amadores. “Nesses coros, em geral somente o regente tem formação em música” (HAUCK-

SILVA, 2012: 3). A partir dessa constatação, pode-se refletir sobre o papel desse regente no grupo, onde suas habilidades devem ir além de seus conhecimentos sobre regência coral. O “domínio do repertório” e de “questões interpretativas de natureza estilística” são aspectos elencados por Ramos (2003), entre as muitas habilidades que englobam o “reger um coro”, ao lado do conhecimento da “técnica vocal, ouvido apurado para questões de afinação, timbre, precisão rítmica, desenvoltura com questões analíticas e musicológicas” (RAMOS, 2003: 1). Considerar as características do coro é um aspecto muito relevante para Ramos, que afirma:

(...) a escolha do repertório é sempre uma adequação entre o potencial de desafio técnico e o prazer estético que cada obra revela. Portanto, devemos levar em consideração o grau de dificuldade, o interesse natural do grupo e do regente, o prazer estético que a obra poderá causar, o desafio que ela representa, etc. (RAMOS, 1989: 40).

A escolha de repertório, portanto, está profundamente atrelada à construção da identidade do grupo e o repertório de arranjos e adaptações de canções populares tem sido uma forma de incorporar populações não especialistas em uma prática musical. Ao regente-arranjador, é necessário ter vivência e conhecimentos práticos sobre a música popular, além da busca constante de compreensão do universo musical de seus coralistas.

(...) penetrar no universo coral não é, apenas, participar de uma atividade musical, mas adaptar-se, transformar e criar novas comunidades de leitura de um suposto repertório coral, com seu cânone e com suas aberturas, descobrir e construir sua identidade como grupo. Nesta discussão, assumem um papel importante os arranjos ou adaptações corais, que sempre fizeram parte da história do repertório coral e, por diversas vezes, operaram mediações entre os universos cultos e populares, ou entre universos culturais distintos. (IGAYARA, 2007: 5).

3. Arranjos de músicas de Luiz Gonzaga: fontes, metodologia e resultados encontrados

A pesquisa para localização dos arranjos foi realizada a partir de vários tipos de fontes: programas de concertos; entrevistas gravadas ou impressas; áudios, vídeos; além das fontes bibliográficas que constam nas referências. Os critérios de seleção foram: ser um arranjo coral ou para grupo vocal, independente da formação; e ter Luiz Gonzaga como autor da música (não apenas intérprete)².

A coleta de partituras foi feita a partir de pesquisa em acervos institucionais (*Acervo Comunicantus*, *Biblioteca da ECA-USP*) e em bases de dados eletrônicas, utilizando palavras-chave (*Google*, *4shared*)³. Contatos diretos ou por email com coralistas, regentes e arranjadores forneceram bom número de respostas⁴. O acesso às partituras foi feito ainda em

sites de arranjadores (Eduardo Carvalho, Alexandre Zilahi) e em livros (*O melhor de Garganta Profunda* e *Canto Coral: músicas e arranjos*).

A partir da coleta descrita, foram encontrados 66 arranjos corais, alguns deles com mais de uma versão, totalizando 96 partituras. Os arranjos referem-se a um conjunto de 26⁵ músicas compostas por Luiz Gonzaga, que foram encontradas tanto em sua forma completa, quanto em excertos (no caso de arranjos que contém mais de uma canção). Essas composições datam de 1944 a 1984, com a maior incidência em músicas das décadas de 40 e 50. As músicas mais encontradas nos arranjos foram: *Asa branca*: 17 arranjos; *Xote das meninas*, *O*: 9; *Qui nem jiló*: 9; *Baião*: 9; *A vida do viajante*: 7; *Sabiá*: 6.

Com relação à apresentação material das partituras, foram encontrados manuscritos do arranjador e cópias manuscritas, editorações eletrônicas anônimas, editorações eletrônicas com identificação do coro ou do editor, revisor e/ou adaptador. Ressaltamos que, das 96 partituras – considerando que, em alguns casos, há também arranjos com mais de uma versão –, apenas três foram editadas: *Asa branca*, arranjada por Marcos Leite (LEITE, 1998); e dois arranjos de *Sabiá* feitos por M. Bezerra (BEZERRA, 2003).

Encontramos 47 arranjadores (e/ou adaptadores) diferentes, sendo que alguns produziram mais de um arranjo de canções de Gonzaga, tais como: Eduardo D. Carvalho: 8 arranjos; B. Fonsêca: 5; A. Zilahi: 4; Antônio S. T. Chagas: 3 (+ 1 adaptação); Tom K: 3.

Difícilmente as partituras fornecem informações sobre localização e datação⁶. No âmbito deste artigo, não analisaremos as razões dessa omissão, apenas registramos que essas informações poderiam fornecer dados expressivos para uma análise mais detalhada sobre a circulação do repertório coral de música popular num contexto histórico e geográfico brasileiro. A partir dos dados informados, pudemos identificar arranjos feitos entre 1971 e 2013, sendo a maioria datada a partir de 2000, de diversas cidades do Brasil, como Estrela, Fortaleza, Maringá, Campina Grande, São Paulo entre outras (Tab. 1).

Título ⁷	Ano	Arranjos de
17 e 700	1945	Bontzye Schmidt Sandoval
A morte do vaqueiro	1963	Tom K
A vida do viajante	1953	Eduardo D. Carvalho (08/2012); Benedito Fonsêca [harm.] (1987); Junior Marques; Alexandre Zilahi (02/2002); Moacyr Carlos Jr. [adapt coral]
ABC do sertão	1953	Nelson Matias [sem e com adapt. de ?]; Benedito Fonsêca (1971)
Algodão	1953	Benedito Fonsêca (nov/1975 [?])
Asa branca	1947	Benedito Fonsêca [rev. compl. Alexander] (Ubá, MG, 09/09/1983); Bontzye Schmidt Sandoval; Sérgio; Marcio Buzatto (Estrela, 05.01.2003 #1); Marcio Buzatto (Estrela, 05.01.2003 #2); Marcos Leite ([?] antes de 1998); Fred Teixeira (São Paulo, 2011); Isac Martins (05/1994); Paulo Miranda [?] (2012); Alexandre Zilahi (08/2008); Benito Juarez; Antônio Sérgio Teles das Chagas; Ferrari Junior (2000[?])
Assum preto	1950	Pedro Santos (Campina Grande-PB 17/3/76); Paulo Tiné (1992)
Baião	1946	Eduardo D. Carvalho; Fátima Calixto
Baião de dois	1950	Carolina Andrade e Iury Cardoso (Santos/SP, 12/2011)

Cartão de natal	1954	Tonicesa Badu (2010)
Cintura fina	1950	Repegá Fermanian
Derramar o gai	1950	Duda do Recife [com rev.compl. Alexander e com adapt. Edu Fernandes] (Revisão de Alexander, Ubá, MG, 08/09/1983)
Forró no escuro	1957	Eduardo D. Carvalho [sem, com rev.compl. Alexander e com adapt.Comunicantus] ([?], rev. 02/01/2011)
Imbalança	1952	B. Fonsêca (Maceió 1972 ou 14/6/84)
Olha pro céu	1951	Antônio Sérgio Teles das Chagas; Adilson Rodrigues
Paraíba	1950	Marcos Leite (03/1982)
Qui nem jiló	1950	Eduardo D. Carvalho (sem e com Newton Macedo, 2); Ubaldo Medeiros; Alexandre Zilahi; Márcio Medeiros; Angelo José Fernandes (06/1993)
Riacho do navio	1955	Eduardo D. Carvalho ([?], rev. 07/2012)
Sabiá	1951	Eduardo D. Carvalho (2010); Fred Teixeira (São Paulo/SP, 2009); Gabriel Levy; M. Bezerra (02/2001 #1); M. Bezerra (02/2001 #2)
Xamego	1944	Eduardo D. Carvalho (01/2007, rev. 03/2012)
Xote das meninas, O	1953	Eduardo D. Carvalho (2010); Vilcimar Garcez Corrêa; Tom K [adapt. Chagas]; Cláudio Mesquita (22/05/2012); Edson Rodrigues; D'alva Stella; [?]; Suzana Samorano [adapt. Cristina Emboaba] (2002 [?])
Arranjos que contém mais de uma canção		
Baião (Juazeiro e Asa branca)	1946 / 1949 / 1947	Alexandre Zilahi (02/1980)
Baião / Baião de dois	1946 / 1950	Antonio Carlos Barros Garboggini (nov/1975 [?])
Estrada de Canindé / Forró no escuro	1950 / 1957	Potyguar Fontenelle (Fortaleza 03/90)
Medley Gonzagão (Sanfoninha choradeira / A vida do viajante / ABC do sertão)	1984 / 1953 / 1953	Márcio Medeiros
POT-POURRI LUIZ GONZAGA (Forró no escuro / Paraíba / A Volta da asa branca/ Baião / Qui nem jiló)	1957 / 1950 / 1950 / 1946 / 1950	Antônio Sérgio Teles das Chagas
POT-POURRI PONTE DE SANFONA (Último pau de arrara* / Forró no escuro / Riacho do navio / Baião / Moça de feira* / Xote das meninas, O / Sabiá / Cintura fina / Derramar o gai / Paraíba / Asa branca)	* / 1957 / 1955 / 1946 / * / 1953 / 1951 / 1950 / 1950 / 1947	Tom K
POT-POURRI 100 anos de Luiz Gonzaga (Baião / Asa branca / ABC do sertão / Qui nem jiló)	1946 / 1947 / 1953 / 1950	Viviane Valladão (2012)
Pot-pourri de Baião (Qui nem jiló / Forró no escuro / Paraíba / A Volta da asa branca / Baião)	1950 / 1957 / 1950 / 1950 / 1946	Cláudio Mesquita (11/05/2013)
POT-POURRI (Asa branca, Eu só quero um xodó* e Qui nem jiló)	1947 / * / 1950	Édipo Ferreira (Maringá/PR, 09/2012)
POT-POURRI, Luiz Gonzaga (A vida do viajante / Asa branca / Pau-de-arara / Baião / A volta da asa branca / Hora do adeus*)	1953 / 1947 / 1952 / 1946 / 1950 / *	José Beltrão e Pe. Pedro Ferre

[?] informação não consta ou é dúbia * não é de autoria de Gonzaga adapt. = adaptação harm. = harmonização
rev. = revisão compl. = complementação

Tab.1 - Informações sobre os arranjos coletados.

4. Procedimentos encontrados na coleção de arranjos

Entre os resultados da pesquisa, encontramos os seguintes procedimentos: (1) sílabas onomatopaicas para emular um grupo instrumental; (2) idem 1, porém como acompanhamento; (3) idem 1, porém sem altura definida e normalmente sem vogais também para emular instrumentos de percussão; (4) criação de seções para substituir ou acrescentar partes em relação à música original; (5) percussão corporal; (6) textos falados com ou sem função percussiva; (7) textura solista/coro, com repetição ou pergunta/resposta; (8) inserção de repetições ou respostas ausentes da música original; (9) criação de respostas ou

contracantos; (10) processo de imitação com um tema e/ou fragmento da melodia principal; (11) realização de modulações, alterações de textura e mudanças de andamento; (12) melodias de trechos/canções diferentes entoadas simultaneamente; (13) alterações melódicas e/ou rítmicas; (14) alterações harmônicas; (15) motivos, trechos e até arranjos inteiros sem texto/letra. A seguir, detalhamos, com exemplos, alguns deles.

Sílabas onomatopaicas: As interpretações de Luiz Gonzaga são acompanhadas pela sanfona, na maioria das vezes tocada por ele mesmo, assumindo um papel importante nos trechos instrumentais das canções, como nas introduções ou “pontes” para repetições. Alguns arranjadores, principalmente em arranjos *a capella*, transportam o que é executado pelos instrumentos para as vozes. Um dos recursos é utilizar sílabas onomatopaicas para emular um grupo instrumental (Ex. 1)⁸.



Ex. 1 - *Xote das meninas*, O, arr. Claudio Mesquita, c.1-8.

Vale ressaltar que o próprio Gonzaga cantarola trechos instrumentais em algumas execuções. Um exemplo é uma das passagens mais conhecidas do “rei do baião” ouvida entre as estrofes de sua *Asa branca*. Ora feita por sua sanfona, ora cantada pelo próprio, também é reproduzida nos arranjos através de sílabas onomatopaicas (Ex. 2). É interessante notar que, dos 13 arranjos que adotam esse procedimento nessa passagem de *Asa branca*, 5 utilizam o texto “lala ia” ou “la la la”.



Ex. 2 - *Asa branca*, arr. Sérgio, c.1-6.

Textos falados e função percussiva: No estilo interpretativo de Gonzaga, segundo Ramalho, há uma aproximação entre a entonação da melodia e da própria fala, o que é um traço identificado em alguns compositores no campo da música popular. Gonzaga submete a melodia ao ritmo das palavras, tirando proveito da prosódia da língua portuguesa. Em sua performance, ele desenvolveu um estilo próprio, concebendo em seu conjunto a zabumba e o triângulo para acompanhar sua sanfona e voz. Como cantor, sua emissão com estilo anasalado o difere, além de utilizar o dialeto como recurso em várias e suas interpretações (RAMALHO, 2000).

Por vezes, utiliza-se da notação com “x” na cabeça da nota, não só para sílabas onomatopaicas sem altura definida emulando instrumentos de percussão⁹, mas também para “textos falados”, ou seja, palavras soltas, comentários ou interjeições. Em muitos casos, estes textos também têm função percussiva, exercendo assim uma dupla função (Ex. 3)¹⁰. Quando explicitamente o arranjador não quer essa função percussiva, ele opta por abandonar a notação rítmica musical (Ex. 4)¹¹.



Ex. 3 - *Xote das meninas*, O, arr. Edson Rodrigues, c. 26-30.



Ex. 4 - *ABC do sertão*, arr. B. Fonsêca, c.31 ao fim.

Criação de respostas ou contracantos: Encontramos respostas ou contracantos que parecem não derivar diretamente de nenhuma parte da melodia principal. São motivos criados pelos arranjadores que trazem personalidade para o arranjo (Ex. 5)¹². Sobre esse procedimento, Pereira afirma: “O contracanto é uma ferramenta poderosa nos arranjos vocais. Com ela podemos dar nova cara à música. É a partir desta técnica que o arranjador começa a criar melodias que podem definir a forma geral do arranjo” (PEREIRA, 2006: 27).



Ex. 5 - *Cintura fina*, arr. Repegá Fermanian, c.24-32.

Imitação com um tema e/ou fragmento da melodia principal: Algumas das passagens mais interessantes dos arranjos utilizam a mesma linha cantada em defasagem por dois ou mais naipes (Ex. 6 e 7). A aplicação de cânones é muito utilizada em coros iniciantes (SOUZA, 2003), desta forma observa-se que os fragmentos melódicos conhecidos das canções de Gonzaga tornam-se um elemento facilitador para a abordagem de texturas corais.

Na prática coral, os cânones costumam ser um dos primeiros procedimentos polifônicos utilizados, por possibilitarem o contato com este tipo de textura, porém ainda com certo grau de simplicidade. A busca por formas simples para o trabalho inicial com grupos corais é uma necessidade (SOUZA, 2003: 73).



Ex. 6 - *Asa branca*, arr. Fred Teixeira, c.1-4.



Ex. 7 - Pot-pourri “100 anos de Luiz Gonzaga”, arr. Viviane Valladão, c.86-94.

5. Considerações finais

Uma das principais conclusões deste trabalho é a relação entre alguns dos procedimentos utilizados pelos arranjadores, tais como exemplificado na seção anterior, e o estilo interpretativo de Luiz Gonzaga. Já outros procedimentos demonstram a formação musical do arranjador que atua como intermediador de dois conjuntos culturais, a canção popular e as práticas corais. Analisando processos de hibridismo cultural, Peter Burke afirma: “Acho convincente o argumento de que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade” (BURKE, 2003: 17). A pesquisa demonstrou, ainda, a enorme presença da canção popular arranjada no repertório dos coros, exemplificada no cancioneiro de Luiz Gonzaga, como fator de identidade cultural e de ligação entre os objetivos artísticos e estéticos de coralistas, regentes e arranjadores.

Referências:

- BEZERRA, Maestro M. *Canto Coral: músicas e arranjos*. v.2. 2ª edição. Maceió: FUNDESPE, 2003.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante: A Saga de Luiz Gonzaga*. 3ª edição. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- FERREIRA, José de Jesus. *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986.
- GILIOLI, Renato de Sousa Porto. “Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930). 279f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- HAUCK-SILVA, Caiti. *Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP*. 179f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- IGAYARA, Susana Cecília. *Discutindo o Repertório Coral*. In: XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical e Congresso Regional da International Society for Music Education, 2007. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2007.

_____. *As Coletâneas de Canções Brasileiras (1907-1967) na história do livro e da leitura*. In: II Lihed - Seminário Brasileiro Livro e História Editorial. Anais do II Lihed. Niterói, RJ: UFF, 2009.

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

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil*. 163f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

PEREIRA, André Protásio. *Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica*. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Canto Coral: Do repertório temático à construção do programa*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. *O ensino da regência coral*. 2003. 107f. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SOUZA, Sandra Mendes Sampaio de. *O Arranjo Coral de Música Popular Brasileira e sua Utilização como elemento de Educação Musical*. Dissertação (Mestrado em Música). Univ. Est. Paulista Júlio de Mesquita – São Paulo, 2003.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos*. 179f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Notas

¹ A primeira autora apresentou este trabalho como monografia de conclusão do curso de licenciatura em música na Universidade de São Paulo em 2014, sob orientação da segunda autora que é professora de repertório coral na mesma universidade.

² Não apresentaremos uma síntese biográfica ou uma análise de sua trajetória musical, uma vez que a importância de Luiz Gonzaga na história da música popular brasileira tem sido exaustivamente demonstrada. No entanto, salientamos que a escolha deu-se, além da empatia, pelo importante papel de disseminação de um repertório nordestino em um panorama nacional, sobretudo com sua participação crescente na indústria fonográfica, acompanhando o processo migratório que fixou uma grande quantidade de populações nordestinas em estados do sudeste brasileiro.

³ Também foram consultados diretamente os sites com bancos de partituras: *Festival Internacional de Corais; Memphis; Solano Music; Maestro Antônio Sarazate; Agenda do samba & choro; Super partituras; Ouvindo vozes*.

⁴ Nessa consulta, obtivemos respostas de Claudio Mesquita; Diogo Santana; Fred Teixeira; Gina Falcão; Marco Antonio da Silva Ramos; Mariana Hammerer; Roberto Rodrigues e William Coelho.

⁵ Considerando as 4 canções (*Último pau de arara, Moça de feira, Eu só quero um xodó e Hora do adeus*), que não são composições de Gonzaga – com temas presentes em arranjos que contém mais de uma canção –, totalizamos 30 músicas arranjadas.

⁶ Alguns locais e datas que estão na tabela elaborada foram obtidos questionando diretamente o arranjador ou quem disponibilizou a partitura e sabia a origem.

⁷ Título e ano das músicas de Luiz Gonzaga foram unificados a partir dos livros de Dreyfus (1996), Ferreira (1986) e Ramalho (2000).

⁸ Esse procedimento também foi encontrado nos arranjos de Adilson Rodrigues (*Olha pro céu*), Pedro Santos (*Assum preto*), Eduardo D. Carvalho (*Riacho do navio*), entre outros.

⁹ A utilização de sílabas onomatopaicas, porém sem altura definida e normalmente sem vogais também para emular instrumentos de percussão pode ser vista nos arranjos de B. Fonsêca (*Algodão e Asa branca*), Eduardo D. Carvalho (*A vida do viajante*) e José e Pedro (*Pot-pourri Luiz Gonzaga*).

¹⁰ Esta dupla função também é empregado no *Pot-pourri “100 anos de Luiz Gonzaga”*, arranjo de Viviane Valladão e no *Pot-pourri Luiz Gonzaga*, arranjo de José e Pedro.

¹¹ Também encontramos “texto falado” em *Qui nem jiló*, arranjo de Márcio Medeiros.

¹² No *Pot-pourri* arranjado por Édipo Ferreira, por exemplo, também aparece esse procedimento.