

O conceito de arranjo coral no repertório brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Carolina Andrade Oliveira

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

Susana Cecilia Igayara-Souza

Universidade de São Paulo - susanaiga@usp.br

Resumo: A pesquisa tem como objetivo discutir o conceito de arranjo coral no repertório brasileiro. Para tanto, discorremos sobre a relação do arranjo com a composição original e como as concepções mudam do âmbito erudito para o popular. Também analisamos o uso do termo “popular”, que sofreu ressignificações ao longo do período estudado (desde o início do séc. XX, quando das primeiras produções de arranjos corais). Consideramos ainda o arranjo como um produto híbrido, sendo o arranjador um intermediador de dois conjuntos culturais: a canção popular e as práticas corais.

Palavras-chave: Arranjo coral. Repertório coral brasileiro. Música popular. Hibridismo. Canto coral.

The Concept of Choral Arrangement in Brazilian Repertoire

Abstract: The research aims to discuss the concept of choral arrangement in Brazilian repertoire. Therefore, we discuss the relationship between the arrangement and the original composition and how the conceptions change from the erudite scope to the popular one. We have also analyzed the use of the term “popular”, which underwent re-significances throughout the studied period (from the beginning of the 20th century, by the time when occurred the first productions of choral arrangements). The arrangement is also considered as a hybrid product, the arranger being an intermediary of two cultural sets: the popular song and the choral practices.

Keywords: Choral Arrangement. Brazilian Choral Repertoire. Popular Music. Hybridism. Choral Singing.

1. Introdução

Nossa pesquisa de mestrado em fase de conclusão busca 1) investigar, identificar e analisar as práticas do regente-arranjador no ensaio e na performance de seus próprios arranjos de música brasileira, bem como 2) discutir a circulação desse repertório no ambiente coral. Para tanto, optamos por uma metodologia mista, com revisão bibliográfica, biografia coletiva (prosopografia), coleta e análise de programas de concerto, partituras e gravações, além de entrevistas semiestruturadas. Para este artigo, focamos na discussão do conceito de arranjo coral.

A partir do início do século XX, o arranjo coral surge como ferramenta para produção e conseqüente aumento do repertório coral no Brasil. Isso traz significativas modificações no que se refere à escolha do repertório a ser trabalhado e apresentado e,

consequentemente, na prática coral. Em todo este período, vemos diferentes tipos de repertório sendo mais ou menos ocorrentes, como arranjos de música folclórica, renascença, spirituals, música brasileira de vanguarda, arranjos de música popular brasileira, entre outros. Nosso foco investigativo são os arranjos de música brasileira e como eles foram usados ao longo do século XX, principalmente a partir dos anos 1970, quando houve um aumento significativo na produção e na performance¹.

Nos anos 1960, com o crescimento dos coros amadores, a criação de arranjos estabeleceu-se como prática frequente, entre os arranjadores desse movimento destacam-se Damiano Cozzella, e mais tarde, Marcos Leite e Samuel Kerr (OLIVEIRA, 1999). Em artigo apresentado e publicado na “III Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS – ECA/USP” (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2015b), analisando programas de concerto de 1991 a 1994, identificamos ainda outros arranjadores que têm suas criações bastante executadas: Alexandre T. Sanches, Esmeralda Ruzanowsky, Alberto Cunha, Alexandre Zilahi, Paulo Pauleira e Amaury Vieira Fernandes.

Principalmente para aqueles regentes que trabalham o repertório popular em seus coros, arranjar tornou-se atividade intrínseca, tal como fazer preparação vocal, ensaio de naipe e geral, escrever programas, produzir concertos e tantas outras atividades inerentes a este profissional. A habilidade de fazer arranjos pode ser desenvolvida e utilizada em maior ou menor grau, dependendo da necessidade do grupo com o qual se trabalha.

(...) atualmente a figura específica do arranjador coral ainda não se encontra totalmente instituída, por exemplo. Quantidade significativa de regentes atua também como arranjadores (...). Essa condição ambígua dialoga com a figura do regente, esta já estabelecida na tradição histórica e capaz de representar as funções e tarefas a ela inerentes há mais de um século (MOURA, 2012, p. 141-142).

2. Música (popular) brasileira

No princípio de nossa pesquisa, definimos que nosso objeto de estudo seriam arranjos de música popular brasileira. Essa delimitação nos fez refletir sobre o que poderia ser considerada “música popular brasileira”, e a questão se tornou mais complexa ao ponderarmos que esse conceito sofreu ressignificações ao longo do período estudado.

Desde o início do século XX vemos uma dicotomia entre o popular e o erudito no Brasil e no Ocidente. Havia uma distinção entre uma “cultura musical institucionalizada” e “outra de tradição oral e alheia às instituições musicais da época” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 99). Nesse contexto, o termo *popular* já foi sinônimo de *nacional*, e também utilizado como antítese do termo *erudito*, usado para a música ligada às tradições europeias.

Mário de Andrade, em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), busca fornecer material para os compositores elaborarem obras eruditas nacionais, através da identificação de características da *música popular brasileira*. Ao tratar desta temática, o autor utiliza os termos *popular* e *folclórico* como equivalentes.

No início do livro [Ensaio sobre a música brasileira], ele diz que “...uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística...” e, mais adiante, quando repetiu a ideia, trocou *música popular* por *folclore*. “O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 125, grifos da autora).

Nos anos 1950, o movimento folclórico no Brasil buscou romper a sinonímia entre os termos. Renato de Almeida, no texto *Música folclórica e música popular* (1958), escreveu: “o folclore é popular, mas o popular não é folclore”. A visão de Almeida converge com a de Oneyda Alvarenga, aluna de Andrade, que considerando as particularidades da música brasileira havia proposto deixar o termo *música folclórica* para música de tradição oral e *música popular* para música urbana (ALMEIDA, 1958, p. 9).

Devemos considerar ainda a gravação e reprodução do som, desde o início do século XX, que gerou mudanças que afetaram enormemente a atividade musical ao longo dos anos e também o conceito de *música popular*. Com a indústria discográfica, adotou-se o termo “música mecânica” para as músicas que circulavam nos discos. Houve mudanças não só nos mecanismos de difusão da música, mas também na prática musical, com a fixação de certos parâmetros interpretativos. A música de rádio e discos serviu também para desprender os gêneros de lugares fixos, a música erudita saía das salas de concerto para as ruas, e a música popular entrava no ambiente escolar e de pesquisa, exemplificando textos acadêmicos, viajando pelo mundo, tornando-se documentada (já que antes, não possuindo partitura, não havia registro da música popular, ela só era transmitida oralmente).

Existia nos centros culturais brasileiros um intercâmbio entre as tradições rurais e urbanas, o que permitiu grande troca de influências que foi intensificada com a difusão massiva da rádio e do fonógrafo:

O mais interessante desses limites difusos entre as tradições urbanas e rurais é observar que os meios eletrônicos modernos de comunicação foram ferramentas que influíram na divulgação da música das cidades a âmbitos longínquos, ao mesmo tempo em que alimentavam tradições rurais. É sabido que as companhias discográficas, desde cedo, promoveram seus aparelhos e discos por todo o continente sem deixar de visitar as cidades menores e que até mesmo fabricaram

gramofones de menor tamanho, visando as “festas no campo”, entre outros usos. (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 205).

Os cruzamentos e diálogos ocorridos entre as tradições musicais chamadas urbanas, rurais e eruditas eram demasiado complexos e frequentes, e isso se reflete na produção de arranjos corais.

Outro termo amplamente utilizado é o *música popular urbana*. Há um consenso entre especialistas em classificar assim a música popular que circula principalmente nas cidades e é transmitida pelos meios modernos de comunicação. Já o termo *música popularesca*, amplamente utilizado por Mário de Andrade, foi analisado por Pérez González (2012) e, apesar de talvez possuir uma certa carga pejorativa em relação à qualidade artística, é uma possível tentativa de denominar esta nova música que surgia com a radiodifusão e a indústria discográfica.

Certamente, a música que circulava nos discos começava a ter uma fisionomia própria e, portanto, acredita-se que o uso de *popularesca* é um indício de que o conceito de música popular começava a oscilar e procurava libertar-se da visão de mundo romântica para criar um novo matiz, por meio de um novo termo, que incluía o fenômeno midiático dentro da taxonomia habitual (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 236).

Diante deste cenário, optamos por denominar nosso objeto de estudo como “arranjos de músicas brasileiras”, que abarcam a música dita folclórica, regional, rural, popular, popular urbana, MPB, entre outras. Em suma, músicas que não foram compostas originalmente para coro, e que foram arrançadas.

3. Híbridismo

Em nosso artigo *Luiz Gonzaga em arranjos corais*, apresentado e publicado no “XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música” (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2015a), partimos 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.

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, p. xix). Neste contexto, temos o arranjo coral como um produto híbrido, como um novo objeto, e sua execução como uma nova prática.

Este produto é híbrido não só por estar inserido num repertório coral que antes era majoritariamente ligado a tradições eruditas. A partir do arranjo coral, a canção original passa por ressignificações de estrutura e discurso musical, e já não está mais no seu contexto de origem, sofre enormes mudanças sonoras devido à escrita coral e à realização ao vivo.

Este posicionamento singular do arranjo entre duas tradições tão distintas como a música popular e erudita, pode permitir a criação de um produto artístico de características novas que incorpora ao mesmo tempo elementos das duas linguagens, mas já não é mais nenhuma delas (FERNANDES, 2003, p. 94).

O arranjador torna-se um intermediador dos dois conjuntos culturais, a canção popular e as práticas corais.

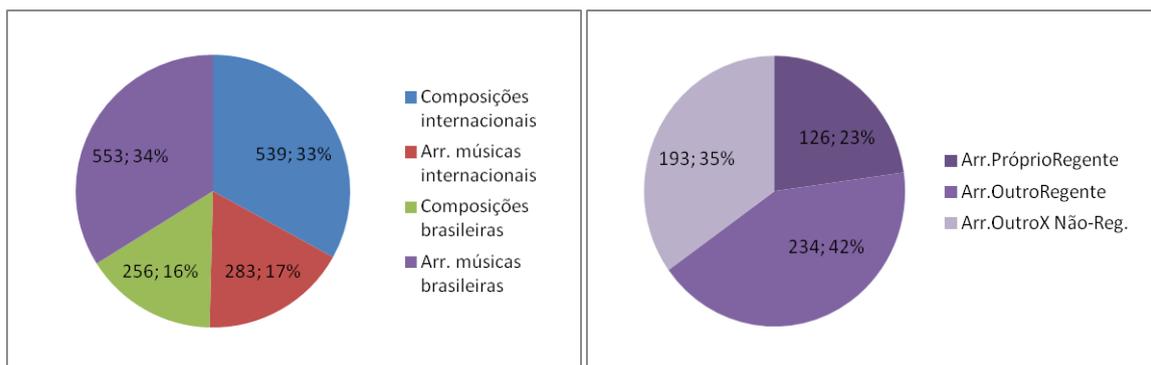
O desafio de unir as técnicas tradicionais de escrita vocal aos temas populares é notório na produção de alguns arranjadores e maestros, tais como Damiano Cozella, Amaury Vieira, Esmeralda Rusanowsky, Roberto Gnattali, Samuel Kerr, Marcos Leite, entre outros (SOARES, 2013, p. 5).

4. Conceito de arranjo coral

A presença e até a predominância dos arranjos sobre as composições originais nos repertórios dos coros é quase um “saber comum”. Soboll (2007) afirma que:

(...) a performance de arranjos tem sido quantitativamente superior em comparação ao uso de composições originais para coro. Estes dados puderam ser apurados ao longo dos anos de prática no universo da música coral brasileira, por meio da participação sistemática em encontros de coros – com grupos oriundos de todo o país – debates e colóquios com colegas regentes e troca de material entre grupos, esta última uma constante em meio coral. (SOBOLL, 2007, p. 9)

Buscando desnaturalizar este fato, em artigo apresentado e publicado na “III Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS – ECA/USP”, intitulado *O perfil do regente-arranjador e a presença de arranjos no repertório coral brasileiro* (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2015b), pudemos atestar este predomínio, através de uma análise quantitativa das músicas listadas em programas de concertos de encontro corais, em que pudemos identificar a porcentagem de arranjos em relação à de composições, também separando músicas brasileiras e músicas internacionais. Além disso, também identificamos o protagonismo do regente-arranjador na produção de arranjos. Para este artigo, ampliamos a amostragem inicial de quatro encontros corais (de 1991 a 1994, com 282 músicas executadas), para onze encontros² (de 1984 a 1994, com 1632 músicas), chegando aos seguintes dados:



Gráficos 1 e 2: (1) Presença de arranjos e de composições originais nos programas de concertos de encontros corais; (2) Porcentagem de regentes-arranjadores no repertório brasileiro (65%).

Diante desta massiva presença de arranjos no repertório coral, é preciso discutir o conceito de arranjo coral brasileiro, a relação do arranjo com a composição original e como as concepções mudam e sofrem ressignificações do âmbito erudito para o popular. Para tanto, recorreremos a diversos trabalhos que já trataram do assunto e destacamos alguns deles, principalmente por suas pesquisas na área de música popular.

Inicialmente é preciso localizar o arranjo como uma prática de reelaboração musical, onde também se enquadram: transcrição, orquestração, redução, adaptação e paráfrase. Muitas vezes esses termos são utilizados como sinônimos e, embora haja semelhanças entre esses procedimentos, é importante apontar algumas diferenças. De todos estes termos, a designação “arranjo” parece dar ao seu criador a permissão de modificar, acrescentar ou diminuir, em suma, manipular de maneira flexível o material original pré-existente.

Talvez por essa aparente “livre manipulação”, o arranjo é visto de maneiras diferentes nos âmbitos popular e erudito:

Na música popular podemos comentar que o arranjo é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo do arranjo a "própria composição". E na música erudita, por uma série de fatores já comentados anteriormente, essa prática tornou-se tão popular no séc. XIX que acabou transformando-a numa prática desvalorizada e discriminada. Ou seja, o arranjo ao mesmo tempo em que exerce um papel fundamental na música popular, sofre preconceitos na música erudita se revestindo de outros termos (orquestração, redução, etc) (PEREIRA, 2011, p. 176).

Aragão (2001) expõe que, na música clássica, a partitura é o ponto de partida para um arranjo e que este é uma etapa opcional na dinâmica de produção. Porém, na música popular, os elementos que constituem o “original” não são bem definidos. (Para registro, seguindo a lei de direito autoral, a música popular só precisa de um documento com letra e melodia. Em outros casos, também se convencionou adicionar a harmonia cifrada da música.)

O autor considera um “original virtual” (que é a música concebida pelo compositor) e explica que o arranjo é o elo entre este original e sua execução, ou seja, sua prática é “a forma de estruturação de uma obra popular” (ARAGÃO, 2001, p. 24).

Transportando essas questões para o âmbito de arranjo vocal de música popular e considerando a ausência da partitura original, Pereira (2005) descreve em seu artigo o processo de trabalho do arranjador vocal e explica o quão importante é o primeiro arranjo (descrito por Aragão) para esta prática: “porque na grande maioria dos casos é a partir deste primeiro arranjo, desta veiculação da composição no mercado de consumo, que o arranjador para coros e grupos vocais vai conhecer a canção e vai iniciar um novo processo de recomposição” (PEREIRA, 2005, p. 70). O autor insere o arranjador vocal no processo de criação.

Menezes Júnior (2014) investiga a gênese do termo arranjo, relacionando com o conceito de obra musical presente no livro de Goehr (1992) e traçando suas mudanças de significado, principalmente as provocadas pela área da música popular. O autor também questiona se “a prática do arranjo está vinculada somente a ideia de reelaboração ou pode também ser vista como um processo inerente à constituição da ‘obra’ musical” (MENEZES JÚNIOR, 2014, p. 6). Depois conclui que a expansão do termo arranjo, inserindo-o no processo de criação, possui algumas das características do ‘conceito de obra’ (descritos por Goehr) “que é o de ser um conceito aberto. Ele também é, assim como o CDO [conceito de obra], um conceito correlacionado com os ideais de uma prática, emergente e projetivo” (MENEZES JÚNIOR, 2014, p. 8).

Entre estes pesquisadores há um consenso de que o arranjo na música popular é parte integrante do processo de criação da obra musical, ainda mais se considerarmos que “a obra só está completamente produzida no momento que é tocada” (NATTIEZ, 1987 p. 100 apud DELALANDE, 1991), considerando que o arranjador está inserido no conjunto de processos *poiéticos* e *estésicos* que vão do compositor até o ouvinte (PEREIRA, 2005)³.

Referências:

ALMEIDA, Renato. *Música folclórica e música popular*. Boletim da Comissão Gaúcha de Folclore. v.22, 1958.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928] 3ª ed. Obras Completas de Mário de Andrade, Vol. IV, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Dissertação de mestrado – UNIRIO – Rio de Janeiro, 2001.

- DELALANDE, François. *Faut-il transcrire la musique écrite?* Paris: Analyse Musical, 1991.
- FERNANDES, Eduardo Gonçalves. *O arranjo vocal de Música Popular em São Paulo e Buenos Aires*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM (FFLCH /USP), São Paulo, 2003.
- MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. *Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992)*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo, 2014.
- MOURA, Paulo Celso. *Vozes paulistanas: as práticas do canto coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura*. Dissertação (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
- OLIVEIRA, Carolina Andrade; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. *Luiz Gonzaga em arranjos corais*. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória, 2015a.
- OLIVEIRA, Carolina Andrade; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. *O perfil do regente-arranjador e a presença de arranjos no repertório coral brasileiro*. In: Anais da III Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS – ECA/USP, São Paulo, 2015b, v. 1. p. 150-158.
- OLIVEIRA, Sergio Alberto de. *Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas – Campinas, 1999.
- PEREIRA, André Protásio. *Arranjo coral: definição e poiesis*. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Rio de Janeiro, 2005.
- PEREIRA, Flavia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2011.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Da música folclórica à música mecânica. Uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2012.
- SOARES, Lineu Formighieri. *A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de Marcos Leite*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas – Campinas, 2013.
- SOBOLL, Renate Stephanes. *Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Goiás – Goiânia, 2007.

Notas

¹ Podemos constatar esse aumento em nossa pesquisa, publicada no artigo *O perfil do regente-arranjador e a presença de arranjos no repertório coral brasileiro* (OLIVEIRA; IGAYARA-SOUZA, 2015b).

² Analisamos os programas de concerto dos seguintes encontros corais: V, VI, VII e VIII Semana do Canto Coral – Coralusp (1984-1987); 4º, 5º e 6º Encontro de corais do Centro Cultural São Paulo (1988-1990); e 1ª, 2ª, 3ª e 4ª Mostra Vocal – Faculdade de Odontologia da Universidade de São Paulo (1991-1994).

³ Os processos *poiéticos* abrangem os processos de criação, de produção musical. Já os *estésicos*, os processos de recepção da música.