

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE ARRANJO NA MÚSICA POPULAR

Paulo Aragão

Este trabalho tem como proposta a realização de uma breve reflexão sobre o conceito de “arranjo” no campo da música popular, em especial da música popular brasileira. A motivação para a escolha desse tema veio da constatação de que a palavra “arranjo” pode remeter a diversos significados e que as sutilezas existentes entre as diferentes ações de que o termo pode dar conta provocam, freqüentemente, uma certa indefinição conceitual e uma imprecisão no discurso, observáveis tanto no cotidiano da prática musical quanto na literatura sobre música popular em geral. O termo “arranjo” aparece em inúmeros trabalhos, utilizado, em geral, a partir de uma noção calcada no senso comum nem sempre definida com rigor. Na prática, essa indefinição não acarreta maiores problemas, sendo atenuada ou eliminada de um jeito ou de outro. Em um estudo acadêmico, porém, torna-se absolutamente essencial definir, com exatidão, o que se deve entender por “arranjo”.

Essa definição é particularmente importante no estudo que ora desenvolvo sobre as orquestrações de Pixinguinha, no período em que ele trabalhou como diretor da Orquestra Victor entre 1929 e 1937. Em um estudo como esse, de cunho histórico, é fundamental se ter em mente a noção exata não apenas do significado atual de arranjo, mas também da noção atribuída ao termo *na época*, para que se possa evitar possíveis distorções provocadas pela análise de um material antigo a partir de concepções atuais e não necessariamente compatíveis com aquelas. De fato, ao longo da pesquisa, por diversas vezes foram encontradas em fontes de época (fonogramas, revistas e livros) referências à palavra “arranjo”, dando conta de significados bastante variados, como veremos adiante, e bastante diferentes da idéia atual que se tem de arranjo; idéia esta que, na verdade, também está bem longe de ser absolutamente consensual.

A procura por fontes que pudessem auxiliar e alicerçar as discussões promovidas aqui, mostrou o quão limitada é, ainda, a literatura específica sobre música popular; especialmente a que se refere à música popular brasileira, e apesar de o arranjo ser um tema absolutamente fundamental dentro dessa modalidade de música. A grande maioria dos dicionários a que recorreremos traz definições de arranjo a partir do ponto de vista da música clássica. A leitura desses verbetes “clássicos”, especialmente daquele escrito por Malcolm Boyd para o *New Grove Dictionary*, foi, porém, de suma importância para o estabelecimento do significado e do papel exercido pelo arranjo na dinâmica de produção da música clássica, o que ajudou sobremaneira na compreensão de alguns aspectos inerentes ao arranjo popular. O principal verbe “arranjo”, elaborado

a partir das concepções musicais populares que pudemos encontrar, foi escrito por Gunther Schuller (autor do conceituado *Early Jazz*) para o *New Grove Dictionary of Jazz*. Outros exemplos foram encontrados em outros livros de referência (como o *Guide to Jazz* ou a *Encyclopedia of Popular Music*), trazendo, porém, definições extremamente superficiais que não serão aproveitadas. Assim, as duas principais fontes utilizadas nesse texto acabaram sendo, por força das contingências, duas fontes estrangeiras (os verbetes do *Grove* e do *Grove of Jazz*). A compreensão efetiva do significado de arranjo nesses dois universos musicais (música clássica e jazz) será extremamente útil no estabelecimento de paralelos com a música popular brasileira e no entendimento das particularidades características do arranjo brasileiro. Além dessas, foram utilizadas outras fontes complementares, como aquelas onde encontramos as referências ao termo arranjo já nas primeiras décadas do século.

Começemos, pois, descrevendo e analisando o verbete “arranjo” do *New Grove Dictionary*. Segundo a definição geral do *Grove*, arranjo seria “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”. O verbete principia, porém, com a apresentação de duas definições mais amplas de arranjo, que, de certa forma, ilustram a amplitude de alcance do termo. A primeira delas, sem dúvida a mais ampla de todas, aventa a possibilidade de aplicação do termo a toda música ocidental, “de Hucbald até Hindemith”, já que cada composição envolve o “rearranjo dos componentes melódicos e harmônicos básicos e imutáveis conforme são encontrados nas séries harmônicas e na escala cromática”. O termo arranjo daria conta, assim, do processo de organização e estruturação dos sons disponíveis (aptos segundo os critérios culturais da música ocidental). A segunda definição, um pouco menos abrangente, faria aplicar o termo arranjo a “qualquer peça de música que fosse baseada ou que incorporasse um material pré-existente”. Essa proposta englobaria, portanto, formas musicais, como a variação, a paródia e trabalhos litúrgicos baseados em um *cantus firmus*, os quais, por definição, utilizam-se de material oriundo de outras obras já estruturadas. Essas duas definições mais amplas, apesar de pouco usuais, serão importantes, adiante, na comparação do papel do arranjo nos processos de produção da música clássica e popular.

A definição mais usual de arranjo, e aquela a que o *Grove* dedica quase a totalidade do verbete, aponta para o caminho já esboçado na definição geral transcrita acima. Arranjo seria a “transferência de uma composição de um meio para outro ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio”. Haveria aí um grau variável de recomposição envolvido, que faria o resultado do arranjo variar “de uma transcrição quase literal até uma paráfrase, que seria mais obra do arranjador do que do próprio compositor em si”. De fato, esta parece ser a definição utilizada com mais frequência no cotidiano da música clássica, o que pode ser confirmado, inclusive, com a observação da presença corriqueira, nesse universo, de algumas das modalidades de arranjo apontadas pelo *Grove*. Essas modalidades seri-

am espécies de categorias informais (já que não se trata de uma caracterização rígida, havendo superposição e entrecruzamento entre os diversos tipos) que ajudariam a mapear as diversas formas de arranjo. Teríamos assim, por exemplo, uma primeira categoria constituída por “arranjos comerciais”, ou seja, partituras elaboradas com objetivo de fazer uma composição alcançar um público consumidor sempre maior. Nessa modalidade seriam incluídas tanto edições do séc. XVIII de canções de Dowland para diversas formações, quanto arranjos de “clássicos popularizados”, como *O vôo do besouro* de Rimsky-Korsakov, por exemplo. Também poderiam ser incluídos arranjos que não trazem mudança de meio, como simplificações de peças virtuosísticas visando atingir instrumentistas amadores. Uma segunda modalidade englobaria o que poderíamos chamar de “arranjos práticos”, que seriam representados pelas reduções de partes orquestrais ou corais para piano, por exemplo. A terceira modalidade traria arranjos elaborados com a intenção de expandir o repertório de instrumentos que, por alguma razão, tenham um corpo de peças originais limitado; é esse o caso das inúmeras peças adaptadas por Segovia para o violão. Há ainda uma quarta modalidade de arranjos representada por reorquestrações motivadas pela necessidade de melhor aproveitamento de instrumentos modernos (como é o caso das partes de metais da 3ª Sinfonia de Beethoven, raramente tocadas como estão escritas) ou por uma suposta deficiência nas orquestrações originais (como nas Sinfonias de Schumann reorquestradas por Mahler).

O *Grove* destaca um parâmetro de comparação entre os arranjos, aplicável a qualquer uma das categorias relacionadas acima e todas as outras existentes, que separa o arranjo meramente prático, no qual há “pouco ou nenhum envolvimento artístico por parte do arranjador”, do arranjo mais criativo, no qual a composição original é “filtrada através da imaginação musical do arranjador”. Por outro lado, fica evidente, ao longo do texto, o forte teor ético e o julgamento moral que envolvem a prática do arranjo e a questão da alteração de material original de que ela consiste. O verbete prossegue com um longo histórico dos arranjos desde a Idade Média. Nota-se que a definição de arranjo exposta aqui nos remete à definição de “transcrição”, usual em vários países, inclusive no Brasil, e muito mais associada à música clássica. A única diferença reside no fato de que a noção de transcrição seria um pouco menos ampla, dando conta apenas da reelaboração de uma obra *com* mudança de meio. Não se consideraria como “transcrição” a simplificação de uma obra virtuosística para amadores ou a reorquestração de uma sinfonia de Schumann, por exemplo. De todo modo, continuaremos usando a terminologia tal como encontrada no *Grove*.

Passemos, então, à descrição do verbete “arranjo”, encontrado no *New Grove Dictionary of Jazz*, para posterior comparação. Este verbete é claramente elaborado nos mesmos moldes e estruturado de forma parecida com aquele descrito anteriormente. Temos, assim, a seguinte definição geral de arranjo: “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio

ou conjunto diferente do original; também a versão resultante da peça”. Tal como no *Grove*, a abertura do verbete traz uma definição mais ampla do conceito de arranjo no jazz. Segundo esta definição, “toda a *performance* de jazz, mesmo que improvisada e completamente renovada, constitui uma forma de arranjo, uma vez que os executantes reorganizam o material básico a cada nova variação”. Assim, toda execução jazzística prescindiria, necessariamente, de um arranjo, ainda que totalmente improvisado e sem nenhum tipo de estruturação *a priori*. Haveria casos, portanto, de execuções únicas, que não poderiam ser repetidas da mesma forma. Um caso como esse seria denominado pelo *Grove of Jazz* de um *one-time arrangement*, que seria uma vez mais reorganizado em uma outra execução.

Em uma perspectiva não tão ampla, o *Grove of Jazz* chega a uma segunda definição de arranjo, afirmando que o termo seria aplicado a uma versão mais fechada, “escrita, fixa e às vezes impressa ou publicada de uma obra, em geral arranjada para uma das formações tradicionais do jazz (*jazz orchestra*, *big band* ou algum grupo menor)”. Observar-se-ia no arranjo, assim compreendido, uma grande variação no que diz respeito à interferência do arranjador no material original. Teríamos assim, de um lado, aquelas versões práticas, muitas vezes elaboradas para servir a interesses comerciais (como os chamados *stock arrangements*, um tipo de arranjo “simplificado, estritamente prático e em estilo convencional, em geral disponibilizado em edições comerciais”) e, de outro, recomposições altamente criativas, onde o material original seria transformado através da criatividade e da imaginação do arranjador, que poderia utilizar toda a inventividade harmônica e toda a gama de recursos orquestrais que julgasse apropriada. Nesse ponto, o verbete traça alguns paralelos com a música clássica, a título de exemplificações. Os arranjos práticos na música popular seriam comparáveis, na música clássica, àqueles que consistem de reinstrumentações de peças já existentes (uma sinfonia de Mozart adaptada para um pequeno grupo constituído por flauta, violino, cello e piano, por exemplo). Já os arranjos que reelaboram totalmente o material original – não apenas em termos de instrumentação mas também em relação a aspectos melódicos, harmônicos e formais –, representados no jazz nos trabalhos de arranjadores como Duke Ellington ou Gil Evans, encontrariam paralelo na música clássica em reorquestrações como a de *Boris Godunov*, de Mussorgsky, por Rimsky-Korsakov.

Paralelamente a essa segunda definição, o *Grove of Jazz* aponta um outro tipo de arranjo muito comum e importante no jazz: o chamado *head-arrangement*, uma modalidade de arranjo muito habitual em algumas orquestras de jazz como as de Count Basie e Duke Ellington. Trata-se de arranjos não escritos, ou apenas parcialmente escritos (esboçados), muitas vezes elaborados coletivamente pelos diversos músicos integrantes das bandas (ainda que, em geral, prevaleça a palavra final do *band-leader*). Esse tipo de arranjo costuma surgir ao longo de ensaios, a partir de sugestões e contribuições intuitivas, prontamente memorizadas pelos músicos.

Antes de começar uma retrospectiva histórica que revê os arranjos no jazz desde 1910 até os dias atuais, o verbete aborda um outro tema interessante: a tensão existente entre arranjo e improvisação. Especialmente nos primeiros tempos do jazz, tempos em que a grande maioria dos músicos não lia partitura e tocava improvisando quase que integralmente, a utilização de arranjos (no sentido mais “fechado” do termo) foi considerada incompatível com o espírito livre, característico dessa música. Somente ao longo de algumas décadas, através do trabalho de arranjadores como Don Redman, Duke Ellington e John Nesbitt, é que se constatou que arranjo e improvisação não são procedimentos contraditórios, muito pelo contrário, o que de fato contribuiu para a consolidação do arranjo como uma necessidade no jazz.

Concluído esse breve resumo dos verbetes “arranjo” encontrados no *New Grove Dictionary* e no *New Grove Dictionary of Jazz*, passamos agora a uma comparação entre os significados apresentados e as particularidades de cada um. Começamos, pois, pela análise mais minuciosa das duas definições gerais encontradas no princípio dos verbetes. Como vimos, no universo clássico arranjo seria “a reelaboração de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original”, enquanto no universo popular teríamos “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original”. Ora, temos aí conceitos relativamente parecidos. Aparentemente, a diferença maior estaria na inclusão, no arranjo popular, do processo de “recomposição” alternado ou somado ao de “reelaboração”, encontrado em ambos os verbetes, além da possibilidade de serem utilizados no arranjo popular apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com o original na íntegra. Essa diferença, sem dúvida, é muito importante, pois já demonstra uma perspectiva menos rigorosa, um comprometimento mais flexível com a composição original no arranjo popular, expressos na possibilidade de “recomposição” pelo arranjador e na liberdade concedida a esse no tratamento dos elementos originais segundo seus próprios critérios.

Porém, as diferenças mais marcantes entre os dois processos parecem estar camufladas pela utilização de termos iguais que designam, na verdade, significados distintos em cada um dos dois universos musicais. É o caso, por exemplo, do termo “original”, presente em ambos os verbetes, que, de fato, exprime um significado particular em cada uma das definições. Esse é um ponto absolutamente central e essencial para a compreensão efetiva do significado de arranjo na música clássica e na música popular.

No universo da música clássica, é relativamente simples visualizar o “original” de uma obra. Indubitavelmente, esse original estaria representado, nesse caso, pela partitura. Esta, obviamente, não é um registro totalizante e absolutamente fiel do que acontecerá na execução de uma obra, mas tem na música clássica, por definição, a característica de apontar todas as notas a serem executadas, além de uma gama de instruções que visa aproximar, ao máximo, a execução ao que foi imaginado pelo compositor. Por isso, temos na partitura algo que poderíamos considerar como a

“instância original” das composições clássicas, talvez o registro mais próximo das intenções do compositor. Pois bem, é a partir desse original que poderá ser elaborado um arranjo, é nele que estará contido todo ou praticamente todo o material usado nesse último.

Já na música popular, o reconhecimento de uma “instância original” é, certamente, bem mais difícil. O que seria o “original” em música popular? Uma partitura? A primeira gravação de uma obra? A versão apresentada em uma primeira execução? A resposta certamente não poderia apontar uma solução fixa. Há casos em que uma partitura pode ser considerada como o produto mais próximo do “original” em música popular. Essa partitura pode trazer um mínimo de informações necessárias, como a melodia e a harmonia cifrada da música (fórmula consagrada na notação de temas e standards de jazz, por exemplo), ou pode trazer todo o material de uma forma mais fixa, semelhante ao que acontece em uma partitura clássica (digamos que a partitura de uma peça de Ernesto Nazareth para piano, por exemplo, se incluiria nesse caso). Há outros casos em que a partitura não tem valor algum enquanto representação de uma peça popular, ou ainda a possibilidade de uma gravação ficar marcada como “original” de uma peça, determinando suas características mais marcantes. O problema é que se tomarmos essas duas últimas possibilidades (partitura completa e gravação marcante) de forma estrita teríamos de considerá-las não como “original” de uma peça, mas sim já como um arranjo constituído.

Dada essa dificuldade na delimitação do “original”, talvez o mais correto seja considerar que a música popular *não tem* um original, ao menos no sentido em que o tem a música clássica. A melhor alternativa seria considerar que, na música popular, a “instância original” de que falamos seja *virtual*, pelo menos em um plano teórico e ideal de análise. Deste modo, qualquer execução de obra popular prescindiria necessariamente de um arranjo, o que parece outorgar ao arranjo a condição de processo inerente a essa música. Naturalmente, a qualificação do original popular como “virtual” só pode se dar nesse plano de análise teórica. Na prática fica difícil imaginar o modo como se daria o contato entre o arranjador e o “original virtual” para a realização de um arranjo. Poderíamos supor, então, a existência de um “original prático” na música popular, que seria a primeira configuração de uma obra através de um primeiro arranjo, ou esboço de arranjo, que permita a transformação da obra até então “virtual” em obra arranjada e passível de execução. Esse processo não é, naturalmente, didaticamente seqüencial como apresentamos aqui. A noção de “original virtual” algumas vezes se funde com a de “original prático”, como no caso da já citada partitura de um standard, por exemplo. Na maioria dos casos é muito difícil o reconhecimento do modo como se deu a passagem do “original virtual” para o “original prático”, mas o fato é que ela efetivamente ocorre, ainda que em termos ideais, e que possibilita a existência de um arranjo.

Assim, poderíamos identificar, a grosso modo, três fases na dinâmica musical popular: composição, arranjo e execução. Partindo dos princípios de que na música popular não existe um original predeterminado e de que qualquer execução se dará, naturalmente, através de uma organização dos sons, é natural supor que o arranjo esteja presente *sempre* entre os processos de composição e execução. Naturalmente, a etapa do “arranjo” na música popular pode se dar de maneiras muito diferentes. Podemos ter, por exemplo, o processo de organização dos sons realizado pelo próprio compositor, em um modelo que talvez seja o mais próximo do suposto “original virtual”. Nesse caso, porém, o arranjo continuaria existindo, nem que fosse apenas por definição. Por outro lado, podemos ter aquele mesmo processo organizado por outra pessoa — surge aí a figura do arranjador. Na música clássica, as duas primeiras fases dessa dinâmica (composição e arranjo, se tomarmos esse último na acepção de “organização dos sons disponíveis”) estariam acopladas e sob os auspícios da mesma figura, o compositor, e teriam ainda, como resultado, a partitura. Além disso, o processo de arranjo assim concebido, por não constituir na música clássica uma fase independente dentro dessa dinâmica, não ganharia denominação própria, fazendo parte do próprio processo de composição.

A questão do “original” parece ser a única ressalva a ser feita ao verbete “arranjo” do *New Grove Dictionary of Jazz*: não há, em nenhum momento, explicação acerca do conceito de “original” que está sendo utilizado, apesar de ser freqüente a utilização do termo. Pode-se supor que, de fato, esse conceito de “original” não seja no jazz tão obscuro assim — sendo representado, por exemplo, por essa partitura básica que contém a melodia e a harmonia cifrada do “tema” (termo que acabou substituindo “obra” nesse universo musical). Porém, para um leitor não totalmente familiarizado, pode ficar a dúvida.

A fim de promover uma melhor visualização das dinâmicas de produção nos universos clássico e popular, esboçamos a seguir dois esquemas gráficos que tentam representá-las simplificadamente. Com isso, poderemos também diferenciar os diferentes significados adquiridos pelo termo “arranjo” quando aplicado a etapas diversas dessas dinâmicas. Começemos no universo da música clássica:

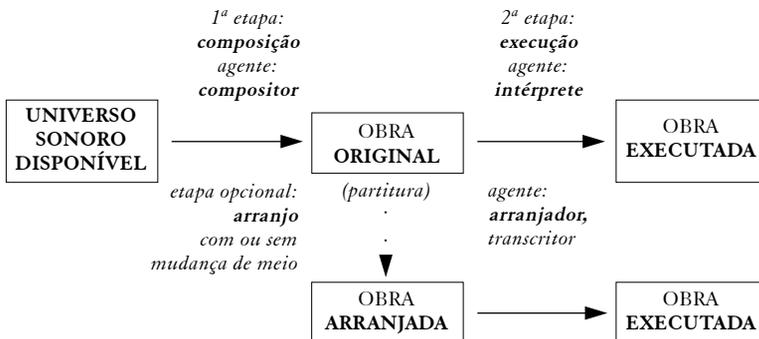


Figura 1: Dinâmica de produção na música clássica

Na Figura 1, as setas indicam as etapas da produção, e os grifos, o status do material sonoro ao longo dessas etapas. Temos, assim, uma primeira etapa que consiste na organização e estruturação dos sons escolhidos no universo sonoro disponível (no caso, representado pelas “séries harmônicas e escalas cromáticas”, segundo o Grove), a cargo do compositor. Essa etapa é chamada de “composição” e possibilita o surgimento de uma “obra”. É importante perceber que aquela definição mais ampla e menos utilizada de arranjo que aparecia logo no princípio do verbete do Grove, dá conta, justamente, do processo que estamos colocando nessa primeira etapa e denominando “composição” — sem dúvida um termo muito mais usual nesse caso. Instaurada a obra original e representada na partitura, temos então a possibilidade (ilustrada no gráfico) de realização de um arranjo na definição mais usual do termo, isto é, de uma reelaboração dessa obra original (com ou sem mudança de meio). Essa etapa, levada a cabo pelo arranjador, faria surgir uma obra arranjada, igualmente representada em uma partitura, que poderíamos considerar como uma “segunda instância original”. A última etapa da dinâmica, a etapa da execução, faria soar a obra segundo os critérios de interpretação dos executantes. Naturalmente, o gráfico proposto acima é apenas uma tentativa de representação estanque de um processo extremamente dinâmico; é certo que há inúmeros meandros e caminhos impossíveis de serem levados em consideração aqui, o que fugiria, inclusive, aos objetivos deste texto.

Passamos, então, à representação semelhante da dinâmica de produção na música popular, centro das atenções aqui:

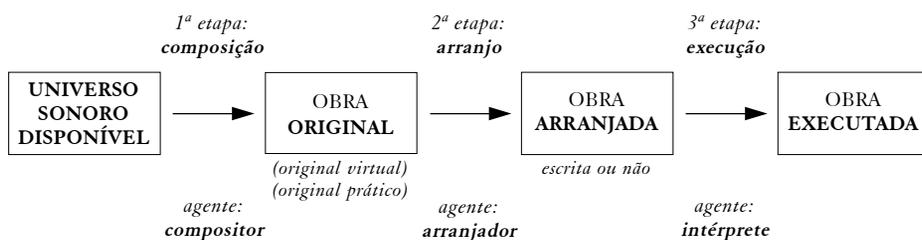


Figura 2: Dinâmica de produção na música popular

Temos uma primeira etapa relativamente semelhante àquela descrita na dinâmica clássica, guardadas todas as particularidades técnicas e estilísticas inerentes a cada um desses universos. A diferença mais significativa para nós, porém, estaria na forma de representação da obra gerada ao final dessa etapa. Como já discutimos acima, na música popular a “instância original” de uma obra não é representável do mesmo modo que acontece na música clássica — por isso a estamos considerando como “virtual”. É justamente essa característica que torna a etapa seguinte, a etapa do arranjo, absolu-

tamente essencial na música popular — e não opcional como na música clássica. É essa etapa que possibilitará a realização e a concretização da obra popular. A etapa do arranjo estará a cargo do arranjador, do compositor-arranjador ou do próprio intérprete, como veremos adiante. O produto final dessa etapa será o arranjo propriamente dito, ou seja, a obra estruturada e passível de execução (seja o arranjo escrito ou não). Essa execução constituiria a última etapa do processo, a cargo do intérprete.

Esse seria um processo geral; há algumas variações muito importantes e dignas de nota, principalmente em relação à forma como é conduzida a etapa do arranjo. A primeira delas ocorre justamente quando as etapas de arranjo e execução se fundem em uma só, sendo o próprio intérprete o “arranjador momentâneo” de uma obra. Estariam circunscritos a essa variação, por exemplo, os *one-time arrangements* citados pelo *Grove of Jazz*, isto é, os arranjos que consistem na estruturação do material original virtual realizada de forma totalmente improvisada (no que diz respeito à aspectos formais, harmônicos, texturais, de instrumentação etc). Poderíamos supor a existência de uma outra variação ao processo se imaginássemos uma situação extrema, na qual as três etapas (composição, arranjo e execução) estivessem acopladas: teríamos como exemplo disso um compositor que cria e executa uma obra simultaneamente, de improviso.

Essas variações nos conduzem a um parâmetro de classificação muito importante na caracterização da etapa “arranjo” na dinâmica musical popular: o grau de pré-definição dos arranjos estabelecido nessa etapa. Teríamos assim, em um dos pólos dessa escala, os arranjos totalmente “fechados”, isto é, os arranjos que determinam *a priori* todos os elementos a serem executados pelos intérpretes. Esse tipo de arranjo, em geral escrito, se aproxima muito da concepção clássica de pré-definição total (ou quase total) dos elementos executados. Um arranjo de uma peça popular qualquer para coro, por exemplo, poderia se encaixar nessa definição. No pólo oposto dessa escala teríamos os arranjos totalmente “abertos”, exatamente como os *one-time arrangements* já citados. Entre os dois pólos teríamos uma gradação quase infinita de possibilidades de arranjos “mais fechados” ou “mais abertos”. Nesse campo intermediário estariam, por exemplo, os *head-arrangements* (arranjos coletivos não escritos e parcialmente pré-definidos) de que fala o *Grove of Jazz*. Há, evidentemente, diversos casos em que é praticamente impossível se saber o quanto um arranjo é improvisado ou o quanto ele já estava pré-determinado *a priori*. Esse parâmetro fica, de qualquer maneira, implícito na caracterização geral de um arranjo, ainda que apenas numa esfera de ação ideal.

Um outro parâmetro de caracterização da etapa “arranjo” seria o grau de interferência do arranjador no original da obra. Assim teríamos, de um lado, os arranjos que mantêm as características do original (ou de um outro arranjo considerado original, ou de um tipo de arranjo representativo do gênero ou do caráter da obra original); e de outro, teríamos as recriações, arranjos com elementos inteiramente novos em relação ao original (ou a todo o conjunto de possibilidades de original). Para uma definição

mais rígida desse parâmetro, porém, seria necessário determinar, anteriormente, quais os aspectos musicais que estariam no âmbito do original, apresentando-se então para a possível interferência do arranjador. Por exemplo, podemos considerar que a modificação da melodia ou a rearmonização de uma música em um arranjo constituam uma interferência no original. Porém, há casos em que alguns elementos não podem ser tão facilmente considerados como “parte do original”. Uma “levada” característica de alguma música, por exemplo, constituiria parte do original ou já parte do arranjo em si? O original de uma música popular seria representado apenas por melodia e harmonia? Mais uma vez essa discussão nos remete ao amplo problema da conceituação e delimitação exata do “original” em música popular, discussão que transcende os limites desse texto. Assim, temos aqui um parâmetro de aplicação tão ou mais ideal quanto o primeiro, porém igualmente importante.

A compreensão desses dois parâmetros é importante não apenas porque eles dão conta de critérios de avaliação de arranjos efetivamente usados no dia-a-dia da música popular, mas também porque eles acabaram por determinar a utilização no meio musical do termo “arranjo” com uma outra acepção. Segundo essa acepção, muito usual entre os músicos populares, “tocar com arranjo” seria tocar com um alto grau de pré-determinação e com diversos elementos novos em relação ao original. “Tocar sem arranjo” seria tocar mais livremente, sem pré-determinações, de forma mais próxima ao caráter original (ou ao caráter do arranjo original da obra). Assim, “arranjo” nessa acepção daria conta de uma série de elementos, escritos ou não, pré-definidos antes da execução de uma obra popular. Essa definição difere totalmente daquela com que vínhamos trabalhando, que consideraria todo e qualquer tipo de estruturação de uma obra popular como arranjo. É muito importante estabelecer a diferença entre ambas e se detectar a qual das duas está se referindo o termo “arranjo” quando utilizado.

Temos, assim, uma descrição básica, generalizante, do processo de arranjo, do papel exercido por ele na dinâmica de produção da música popular e dos parâmetros principais que o caracterizam. Tentaremos, agora, observar como se dá a utilização do termo “arranjo” na música popular brasileira. Naturalmente, uma análise completa do papel do arranjo na música popular brasileira teria de levar em conta a enorme diversidade de gêneros nela implícitos e todas as particularidades inerentes a cada um deles. Generalizamos esse conceito de música popular brasileira, porém, apenas para podermos apontar - ainda que superficialmente - algumas modalidades de arranjo e suas características.

Primeiramente, é importante perceber que a variação de significados para o significante “arranjo” é antiga. A análise de alguns casos de utilização desse termo em documentos do início do século pode nos ser útil para a compreensão de algumas das possibilidades de significados associados então a ela. A escolha de exemplos advindos das primeiras décadas do século XX não se deu por acaso, já que esse é o período abordado na pesquisa que estou desenvolvendo. Não é minha intenção aqui,

porém, realizar uma genealogia dos significados adquiridos historicamente pelo termo; pretendo apenas ilustrar o alcance adquirido por ele já nessa época e tentar estabelecer uma forma de utilização coerente do mesmo em nossa pesquisa.

A primeira incidência da palavra arranjo que podemos encontrar nos é trazida por Tinhorão¹ e ocorre em um disco intitulado *Em um café-concerto*, lançado em 1910 pela pioneira Casa Edison e registrado no catálogo da Odeon sob o número 108.172. Trata-se de um disco de “intenções cômicas” no qual tenta-se recriar o “clima barulhento, acanalhado, algo triste, mas vigorosamente popular dos chopes-berrantes cariocas na virada do século”. A cena em si é precedida, na gravação, da tradicional voz responsável pelo anúncio da atração que seria ouvida a seguir — tal como sempre ocorria nos fonogramas da época: “Espetáculo em um café-concerto da rua do Lavrado. Arranjo para a Casa Edison, Rio de Janeiro”. Naturalmente, o “arranjo” aí se refere à montagem da cena característica dos chopes-berrantes dentro de um estúdio de gravação. Não há propriamente uma conotação musical específica.

Em seu livro *Na roda de samba*, o cronista carnavalesco Francisco Guimarães (Vagalume) traz pelo menos mais duas referências para “arranjo”, desta vez de conotação mais musical, ambas em comentário sobre o caso *Pelo telefone*.² A primeira é a seguinte:

Quem foi o precursor da indústria do samba? Foi Donga com uma assimilação denominada “Pelo telefone”. A letra do samba é um arranjo de Mauro de Almeida (o Peru dos Pés Frios) e a música também é um arranjo do Donga de acordo com a letra e o resto foi pescado na casa de Tia Asseata na rua Visconde de Itaúnas n° 117.

Mais adiante temos o outro trecho:

Foi na casa da Tia Asseata, num de seus famosos sambas, que o Donga apanhou o *Pelo Telefone* e fez aquele arranjo musical...

Ainda acerca de *Pelo telefone*, Almirante³ mostra uma versão alternativa da letra, na qual os freqüentadores da casa de Tia Ciata recriminam Donga pela apropriação da composição como sua:

¹ Tinhorão, J. R., *História social da música popular brasileira*, São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 223.

² “Vagalume” (Francisco Guimarães), *Na roda de samba*, Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

³ “Almirante” (Henrique F. Domingues), *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 26.

PELO TELEFONE

A minha gente boa
Mandou me avisar
Que o meu bom arranjo
Era oferecido para se cantar.
Ai, ai, ai
Leve a mão à consciência,
Meu bem,
Ai, ai, ai
Mas por que tanta presença
Meu bem?
Ó que caradura
De dizer nas rodas
Que este arranjo é teu!
É do bom Hilário
E da velha Ciata
Que o Sinhô escreveu.

Nos exemplos de Vagalume e Almirante, o “arranjo” em questão parece se referir à consolidação de uma obra, no caso o samba *Pelo Telefone*, através de um processo de ordenação de um material musical e poético difuso e de caráter, até então, improvisado. O “arranjo” garantiria o status de “obra” ao produto dessa ordenação, o que possibilitaria inclusive o registro da mesma. Já temos aqui, de certa forma, uma acepção de arranjo mais ligada à questão musical.

A revista *Phonoarte* nos oferece uma outra forma de compreensão de “arranjo”. Na edição nº 11 de janeiro de 1929, na seção “A Linguagem da Música” — uma espécie de glossário destinado a “facilitar o conhecimento dos termos mais usados em música” —, podemos encontrar uma longa definição do verbete “arranjo”. Elaborada claramente a partir do ponto de vista da música clássica, a definição começa assim:

Arranjo: Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de coro ou orquestra para o piano ou qualquer outro instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música.

O verbete continua com uma longa lista de “arranjos” realizados por mestres como Bach e Mozart, ressaltando o “alto valor artístico e musical” alcançado. Mais adiante, chegamos à seguinte comparação: “Podem ser consideradas como sinônimos de arranjo as expressões **adaptação** e **transcrição**” [grifo original].

Tal concepção parece ser válida também para a *Phonoarte*, quando da utilização do termo no campo da música popular. Nas diversas referências encontradas ao longo de 1929, podemos perceber que o termo é utilizado quase sempre para nos remeter a adaptações de foxtrotes americanos por artistas nacionais. Nesses casos, o arranjo se refere tanto à tradução da letra quanto à adaptação da música — que aparentemente não sofria muitas alterações nesse processo. Na edição nº 25, por exemplo, o crítico da revista afirma: “A Simão Nacional Orchestra tem ocasião de rivalizar com os melhores jazz norte-americanos ao traduzir com belo arranjo (...) *Paradise and you*, cujo estribilho em português é levado a cabo por Chico Viola”. De fato, “arranjo” parece ter, nesta concepção, o sentido de adaptação ou mesmo de uma tradução musical.

Todas as concepções de arranjo reveladas nos trechos transcritos — concepções associadas às noções de arregimentação, ordenação de material musical disperso, adaptação, transcrição, tradução — revelam conceitos certamente bastante diferentes, sendo alguns deles (principalmente os primeiros apresentados) muito pouco usuais atualmente.

Mas quais seriam, afinal, as noções de arranjo mais usuais na música brasileira hoje? Acreditamos que é possível buscar a resposta desta questão através da utilização daquela mesma esquematização representativa da “dinâmica de produção na música popular” apresentada anteriormente. Apesar de ter sido elaborada principalmente a partir da leitura de uma fonte estrangeira, o *New Grove Dictionary of Jazz*, queremos crer que essa esquematização e todas suas implicações sejam perfeitamente aplicáveis também à música popular brasileira.

Primeiramente, a independência e a importância da etapa “arranjo” na dinâmica musical popular brasileira podem ser mesuradas pelo reconhecimento da obra de uma série de arranjadores notáveis, numa linhagem que vai de Pixinguinha a Deodato, de Radamés a Leandro Braga. A essa etapa também poderemos aplicar aqueles mesmos parâmetros de caracterização (grau de pré-determinação e grau de interferência do arranjador), que irão gerar inúmeras modalidades de arranjo possíveis na música popular brasileira. Temos assim, tal como no jazz, casos em que as etapas “arranjo” e “execução” se fundem. Ainda que não haja nessa música um caráter de “liberdade” tão emblemático como no jazz, são diversos os exemplos em que deparamo-nos com arranjos totalmente improvisados (que se assemelhariam, guardadas as devidas proporções, aos *one-time arrangements* de que fala o *Grove of Jazz*). Como ilustração deste caso, poderíamos citar um recente lançamento em CD do grupo *Arranca Toco*, composto por músicos expressivos do choro (Nailor Proveta, Pedro Amorim, Maurício Carriho e Jorginho do Pandeiro), no qual todas as faixas foram gravadas sem que os músicos jamais tivessem tocado juntos antes, isto é, sem nenhum (ou praticamente nenhum) tipo de combinação prévia. Em um outro extremo, teríamos

também numerosos exemplos de arranjos totalmente fechados, totalmente “pré-determinados”. Os arranjos de Radamés Gnattali para sua *Camerata Carioca* parecem se incluir nesse exemplo: são arranjos escritos quase dentro de uma concepção musical clássica (como o próprio nome do conjunto indica). Os *head-arrangements* do jazz também teriam inúmeros paralelos no universo musical popular brasileiro, como, por exemplo, o arranjo típico de regional de choro (um arranjo em geral coletivo e não escrito). Arranjos que tornam-se quase “re-composições”, englobando processos como reestruturação, rearmonização ou reinstrumentação também aparecem largamente na música brasileira — citemos um exemplo apenas à guisa de ilustração: um arranjo de Cyro Pereira para *Feitio de oração*, de Noel Rosa, para piano e orquestra, utilizando harmonias e texturas inspiradas no impressionismo.

Possibilidades e exemplos de modalidades de arranjo não faltam na música popular brasileira. A busca por uma definição de arranjo nessa música, porém, nos levaria a tentar englobar todas essas modalidades em duas noções já apresentadas anteriormente. A primeira delas seria uma noção mais ampla, mais teórica, e apregoaria que o arranjo seria inerente a “toda a execução de música popular”, ou seja, seria a forma de estruturação de uma obra popular. A segunda noção, mais usual, consideraria arranjo como um conjunto de pré-determinações acertadas de alguma maneira antes da execução de uma obra popular (“tocar com arranjo”). Por exemplo: um choro “sem arranjo” seria tocado na forma tradicional do gênero (ABACA), com revezamento espontâneo entre os solistas (caso houvesse mais de um) e com cada instrumento desempenhando um papel mais ou menos fixo dentro dessa tradição (violão realizando os baixos e cavaquinho o centro harmônico-rítmico, por exemplo). Já o mesmo choro tocado “com arranjo” poderia trazer forma diferente, materiais e procedimentos novos (uma modulação ou melodia dividida entre vários instrumentos com um sentido mais camerístico, por exemplo).

É importante perceber que a primeira noção engloba a segunda, ou seja, a definição mais usual de arranjo dá conta apenas de parte do que é abordado na primeira. A tensão existente entre essas duas definições não deve ser ignorada em nenhum estudo que lide, de alguma forma, com o arranjo. Assim, para nós, o arranjo será condição para a existência de uma obra popular. O fato de que essa definição não parecia usual na época estudada, a julgar pelos exemplos recolhidos, não parece ser problema, desde que sejam feitas todas as ressalvas necessárias. Afinal, nada impede que consideremos que havia, de fato, um arranjo na execução de um samba de Sinhô, por exemplo, por um cantor acompanhado por dois violões. Mais do que isso, podemos considerar que qualquer acompanhamento nessa época configuraria um arranjo, fosse ele realizado conscientemente dentro daquela dinâmica ou não, tenha tido ele essa denominação ou não.