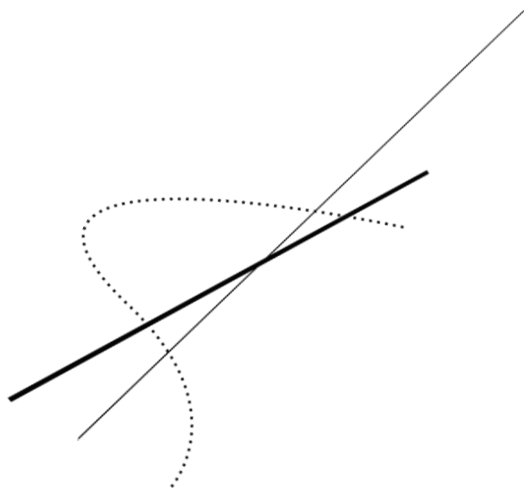




AS PRÁTICAS ORAIS NA FORMAÇÃO DE ARRANJADORES DE MÚSICA POPULAR - UM ESTUDO ETNO-PEDAGÓGICO NO CIGAM

Rafael Henrique Soares Velloso¹

Resumo: Este artigo apresenta um relato etnográfico sobre as práticas de arranjo na música popular, com foco na oralidade e nas estratégias pedagógicas utilizadas no curso do Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (CIGAM). Essas práticas foram observadas em um estudo realizado em 2009, numa das últimas turmas ministradas pelo idealizador do curso. A pesquisa investiga como os conceitos musicais são transmitidos através das atividades práticas do curso, especialmente na Orquestra Laboratório de Arranjo (OLA). As atividades privilegiam a criatividade, a oralidade e a colaboração entre músicos, em contraste com a formalidade dos métodos tradicionais. Além disso, discutimos a evolução histórica do arranjo na música popular e suas definições, destacando a importância de práticas pedagógicas flexíveis e democráticas na formação de arranjadore e músicos, contribuindo para a compreensão das dinâmicas contemporâneas do ensino e da performance musical.

Palavras-chave: Prática de arranjo, Oralidade, Ensino musical, Performance musical.

ORAL PRACTICES IN THE TRAINING OF POPULAR MUSIC ARRANGERS - IAN GUEST CENTER FOR MUSICAL IMPROVEMENT

Abstract: This article presents an ethnographic study of arrangement practices in popular music, focusing on orality and the pedagogical strategies used in the Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (CIGAM) course conducted in 2009, in one of the final cohorts led by the course founder. The research investigates how musical concepts are transmitted through the course's practical activities, especially in the Orchestra Laboratory of Arrangement (OLA), which privileges creativity, orality, and

¹ Bacharel em Saxofone pela Universidade Estácio de Sá (1998), Mestre e licenciado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Doutor em Música (Etnomusicologia) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de pesquisa nos Estados Unidos financiado pela Comissão Fulbright. É professor adjunto do Curso de Música (Música Popular) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Coordena o Laboratório de Etnomusicologia e a Discoteca L. C. Vinholes e lidera grupos de pesquisa dedicados ao patrimônio cultural e à música popular.

collaboration among musicians, in contrast to the formality of traditional methods. Furthermore, it discusses the historical evolution of arrangement in popular music, its definitions, and the influence of international references, highlighting the importance of flexible and democratic pedagogical practices in the training of arrangers and musicians, contributing to the understanding of contemporary dynamics of teaching and musical performance.

Keywords: Arrangement practice, Oral tradition, Musical education, Musical performance.

PRÁCTICAS ORALES EN LA FORMACIÓN DEL ARREGLISTA DE MÚSICA POPULAR - CENTRO IAN GUEST DE PERFECCIONAMIENTO MUSICAL

Resumen: Este artículo presenta un estudio etnográfico sobre las prácticas de arreglos en la música popular, con énfasis en la oralidad y las estrategias pedagógicas utilizadas en el curso del Centro Ian Guest de Perfeccionamiento Musical (CIGAM), realizado en el año 2009, en una de las últimas cohortes impartidas por el ideólogo del curso. La investigación analiza cómo los conceptos musicales se transmiten a través de las actividades prácticas del curso, especialmente en la Orquesta Laboratorio de Arreglos (OLA), que favorece la creatividad, la oralidad y la colaboración entre músicos, en contraste con la formalidad de los métodos tradicionales. Además, se discute la evolución histórica del arreglo en la música popular, sus definiciones y la influencia de referencias internacionales, destacando la importancia de prácticas pedagógicas flexibles y democráticas en la formación de arreglistas y músicos, contribuyendo a la comprensión de las dinámicas contemporáneas de la enseñanza y la interpretación musical.

Palabras clave: Práctica de arreglo, Oralidad, Enseñanza musical, Performance musical.

1. Introdução

Este artigo apresenta um estudo etnográfico sobre as práticas de arranjo em música popular, com foco na oralidade e nas estratégias pedagógicas utilizadas no curso do Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (CIGAM), especialmente na Orquestra Laboratório de Arranjo (OLA). A pesquisa investiga como os conceitos musicais relacionados ao arranjo são transmitidos através das atividades práticas do curso, que privilegiam a criatividade, a oralidade e a colaboração entre músicos e arranjadores, em contraste com a formalidade dos métodos de arranjo e orquestração na tradição da música de concerto. Além disso, é discutida a evolução histórica do arranjo na música popular, suas definições, e a influência de escolas internacionais de arranjo, com particular destaque para a importância de práticas pedagógicas flexíveis e democráticas na formação de arranjadores e músicos. A pesquisa se fundamenta na observação empírica dos processos de ensino e aprendizagem que deram origem ao método de arranjo escrito de Ian Guest (Guest, 1996), destacando os desafios enfrentados nesse processo e suas implicações atuais. Outrossim, pretende-se contribuir para uma compreensão mais aprofundada das dinâmicas pedagógicas e dos métodos adotados na formação dos estudantes, refletindo sobre suas implicações na prática do arranjo musical na educação superior.

2. O arranjo em música popular: definições

Antes de iniciarmos as observações acerca do trabalho de campo, é importante refletirmos sobre os conceitos e práticas de arranjo na música popular. Destacamos que, historicamente, a construção dessas práticas está relacionada a capacidades e aplicações distintas na produção musical, embora frequentemente sejam discutidas a partir de definições similares. Alguns verbetes, como veremos a seguir, abordam o termo “arranjo musical” a partir da perspectiva da música de concerto, na qual, historicamente, o compositor detém o protagonismo na elaboração do material musical. Nessa perspectiva, mesmo quando um arranjo é recriado e adaptado por um arranjador que não é o autor da obra, a sonoridade e a intenção originais costumam permanecer perceptíveis.

No *New Grove Dictionary of Music*, o verbete *Arranjo*, elaborado por Malcolm Boyd, define o termo como “a reelaboração de uma composição musical, geralmente para um meio diferente do original” (BOYD, 2001, n.p). Contudo, essa definição está centrada no repertório e na prática da música artística ocidental, na qual certos elementos do material composicional — que não são reconstituídos na atividade de arranjo — são preservados, diferentemente do que ocorre na música popular.

Tais propriedades do arranjo em música popular foram contempladas na definição do *New Grove Dictionary of Jazz*, escrita por Gunther Schuller. Essa definição estabelece que a criação de um arranjo consiste na reelaboração ou recomposição de uma obra musical, ou de uma parte dela, para um meio ou conjunto diferente do original, incluindo também uma versão derivada da obra original. Além de atender às demandas de criação e produção na música popular, essa abordagem amplia ainda mais as possibilidades de alteração do material composicional. O autor ainda afirma que “toda performance de jazz, mesmo que improvisada e completamente renovada, constitui uma forma de arranjo, uma vez que os executantes rearranjam o material musical básico a cada variação” (SCHULLER, 2002, n.p.). Nesta definição, o arranjo se aproxima da ideia de improvisação, que é bastante utilizada na música popular, ao mesmo tempo em que se distancia das práticas tradicionais da música de concerto, pois não é limitada aos formatos escritos, permitindo assim, uma maior liberdade de criação e fruição musical.

Segundo a pesquisadora Virginia Bessa (2010), o conceito de arranjo, como o entendemos comumente, teria surgido na Europa na segunda metade do século XIX. Essa prática consistia em adaptar obras já consagradas para a escrita orquestral ou, inversamente, em orquestrar peças originalmente criadas para instrumentos solistas ou formações reduzidas. Essas ações foram rapidamente incorporadas à chamada música *ligeira*, ou seja, aquela executada em ambientes domésticos, tornando-se uma prática comum e uma fonte de renda para editoras e gravadoras. Exemplos dessas práticas podem ser encontrados na dissertação de Paulo Aragão (2001), que analisa historicamente os processos criativos utilizados por Pixinguinha em seus arranjos, ou nas práticas realizadas por Radamés Gnattali no início de sua

trajetória, quando chegou a trabalhar na elaboração de arranjos para as casas de partituras e pianos durante sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro, sob orientação de Guilherme Fontainha cuja a atuação foi objeto da minha pesquisa de doutorado (Velloso, 2015).

Na sua pesquisa sobre os arranjos de Pixinguinha, Aragão oferece uma importante reflexão sobre diferentes concepções de arranjo na música popular brasileira, identificando duas principais abordagens. A primeira, mais ampla e teórica, entende a prática de arranjo como inerente a toda execução de música popular, sendo a forma de estruturar uma obra. A segunda considera o arranjo como um conjunto de modificações predeterminadas, feitas antes da execução de uma peça. Apesar dessas diferenças, ambos os conceitos foram fundamentais para a compreensão da construção histórica desta prática, e indicam que arranjar, nestes contextos, envolve diferentes graus de alteração na obra original.

Apesar de diversos pesquisadores contribuírem com definições conceituais e análises históricas das práticas de arranjo, a reflexão sobre o ensino dessas práticas ainda é pouco explorada, especialmente na visão dos próprios arranjadores e músicos. Na segunda metade do século XX, o ensino de arranjo em música popular começou a ser sistematizado por algumas escolas, em contextos nos quais essa produção se tornou economicamente viável e popular, como nos Estados Unidos, de 1940 a 1950. Nesse período, a prática do arranjo foi essencial para a atuação de músicos e compositores das chamadas *Big Bands*. Tal desenvolvimento de técnicas de sistematização da escrita para as formações populares teria, anos depois, um papel fundamental na formação das principais escolas de jazz, como a *Berklee School* (agora *College*) of Music. A partir dessa sistematização, diversos métodos práticos de arranjo foram desenvolvidos e ensinados, tornando-os referências para arranjadores interessados na música popular, sendo gradativamente adotados em outros países. No Brasil, muitos arranjadores se formaram em universidades norte-americanas ou tiveram sua formação baseada em métodos importados e adaptados à realidade brasileira (Velloso, 2015). Antes mesmo disso, os arranjadores brasileiros buscaram inspiração nas orquestras de jazz norte-americanas, criando arranjos para música popular. Representantes dessa tendência são Radamés Gnattali e Severino Araújo (Velloso, 2006 e 2015).

Os primeiros livros de arranjo escritos e editados no Brasil foram os de Antônio Adolfo (1997) e Ian Guest (1996). Este último chegou a se formar na *Berklee* e, a partir dessa experiência, buscou adaptar as técnicas aprendidas para o repertório brasileiro, apresentando de forma didática e, sobretudo, prática, as técnicas de arranjo que aprendeu na escola norte-americana, em uma obra dividida em três volumes. O método de Antônio Adolfo, por outro lado, procurou abordar outros aspectos do arranjo, tratando principalmente de questões relacionadas aos instrumentos de base, pontos que Guest não trata de forma tão detalhada. Em comparação ao método de Antônio Adolfo, o livro de Ian Guest oferece uma perspectiva mais completa das técnicas de arranjo, capaz de orientar tanto a criação quanto a construção de diferentes texturas para as linhas melódicas, o que ampliou significativamente o repertório dos arranjadores brasileiros.

Ambos os autores criaram cursos livres de música no Rio de Janeiro na década de 1980: CIGAM (1987) e Centro Musical Antônio Adolfo (1985). Os cursos foram responsáveis pela formação de diversas gerações de músicos profissionais, incluindo vários arranjadores de atuação consolidada no mercado musical brasileiro. Embora ambos os cursos sejam reconhecidos no meio e ofereçam atividades para diversos instrumentos, o que os distingue são, justamente, as disciplinas teórico-práticas, dentre elas as de arranjo. No caso do CIGAM, como veremos neste artigo, o arranjo não apenas é ensinado como também é estruturado como curso teórico-prático voltado para a música popular.

3. Práticas formativas do arranjador de música popular

Minha relação com o CIGAM surgiu justamente da necessidade de complementação da formação teórico-prática em música popular, durante a graduação em música na Universidade Estácio de Sá. Tanto em relação à harmonia funcional, à improvisação e ao arranjo, quanto à leitura e escrita pelo método Kodály, minha experiência de formação no CIGAM, nos anos de 1994 a 1998, foi essencial para que eu viesse a atuar como músico profissional.

Tive a oportunidade de tocar pela primeira vez na OLA como saxofonista em 2004. Essa experiência me chamou a atenção para uma dinâmica muito peculiar que ocorria neste espaço de formação; as interações que ocorriam entre os alunos de arranjo e os músicos durante a leitura e interpretação das obras. Nesses momentos, muitas informações eram trocadas, impactando de forma positiva a prática musical e, por vezes, alterando significativamente os arranjos que eram ali apresentados.

Anos depois, na minha segunda formação, como licenciado em música, retornei ao CIGAM em um estágio docente, no qual pude ter contato com o curso, agora como monitor da disciplina de Arranjo. Essa oportunidade me proporcionou acesso a todos os espaços formativos do curso, o que favoreceu tanto o aprendizado empírico quanto a produção de relatórios para o estágio docente. Motivado pelas provocações de leitura da disciplina “Música de Tradição Oral no Brasil”, ministrada pelo professor Samuel Araújo na Escola de Música da UFRJ, decidi realizar um trabalho de observação participante nas práticas da OLA. O objetivo foi observar de maneira mais estruturada as interações entre alunos e músicos nas aulas, a fim de produzir uma reflexão sobre os significados e os processos que ali ocorriam.

A partir dessas observações de campo foi possível perceber tanto a aplicação quanto a proposta criativa do curso, concebidas pelo próprio Guest em seu método prático. Além disso, pude constatar que o método continua presente em escolas e universidades, se expandindo para diversos espaços formativos. Uma das evidências relacionadas à consolidação dessa proposta foi a percepção de que, além do curso de arranjo, a metodologia de ensino que permeia o CIGAM, criado em 1987, ainda funciona, preservando o legado do seu autor e principal difusor. O CIGAM se define

como um espaço livre, voltado ao ensino da música popular. No *site* oficial do curso, encontra-se a seguinte definição sobre seu histórico e objetivo:

O CIGAM (Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical), fundado em 1987 pelo professor, compositor e arranjador Ian Guest, é um curso livre voltado para o ensino da música popular. Criá-lo foi uma saída para atender à enorme demanda de músicos que, por puro prazer ou por exigências profissionais, desejavam se aperfeiçoar. Aos poucos a ideia de poder lidar com a música popular, desde os níveis mais elementares do aprendizado até os mais avançados, atraiu um novo público. Atualmente investimos tanto no aperfeiçoamento como na iniciação de adultos, jovens e adolescentes, amadores ou profissionais. O formato institucional do curso livre foi escolhido por ser o mais próximo da necessidade de leveza e criatividade, pré-requisitos básicos para um bom trabalho de pesquisa e ensino de música. (O que é o CIGAM? in: www.cigam.mus.br)

Mesmo após a venda do curso pelo seu fundador, a escola não só manteve o nome mas a proposta metodológica original de Guest, que busca atender às necessidades técnicas e teóricas de músicos profissionais e amadores do Rio de Janeiro. Ao adotar um perfil de ensino não tradicional, a instituição valoriza uma abordagem mais flexível e estimulante, na qual as atividades didáticas promovem a mediação de saberes por meio de diálogos informais e interativos. Essas conversas, enriquecidas pela prática musical, priorizam a liberdade de conceitos e a troca dinâmica de informações entre alunos e professores, criando um ambiente de aprendizagem mais colaborativo e estimulante.

O curso de arranjo, que fez parte da proposta didática do CIGAM desde sua origem, sofreu inúmeras modificações em seu formato, sendo ministrado por diferentes professores. Contudo, o curso buscou manter sempre ativa a OLA, espaço em que os alunos podem ouvir, na prática, como soam os arranjos. Este é um grande diferencial do curso, permitindo a interação e formação dos alunos, que interagem com músicos profissionais atuantes nas orquestras da cidade, tendo por diversos anos Ian Guest como mentor conceitual e teórico. Nas observações aqui apresentadas, as dinâmicas de interação foram mediadas pelo próprio Ian Guest.

Guest teve uma formação musical baseada no método Kodály, em seu país de origem, a Hungria. Sua especialização incluiu, além de uma formação acadêmica que abrange cursos de composição na Escola de Música da UFRJ e de arranjo na Berklee College of Music, uma longa prática profissional como músico, arranjador, produtor e diretor em inúmeros grupos e projetos musicais abrangendo tanto a música erudita quanto a popular.

Ao longo de sua carreira como professor, Guest elaborou um método prático de arranjo, baseado em sua experiência profissional e acadêmica, em três volumes, nos quais expõe as técnicas de arranjo fundamentadas nesses conhecimentos teóricos e práticos, servindo assim como um guia teórico-metodológico para o curso. O método, que inicialmente foi editado por Almir Chediak, faz atualmente parte do catálogo da editora Vitale e tem grande apelo popular, sendo periodicamente reeditado.

O método apresenta, além das técnicas de arranjo em níveis básico e avançado, a sistematização dos elementos da teoria musical e da harmonia funcional necessários para a atividade a ser desempenhada. Demonstra, por meio de exemplos musicais, as diversas técnicas de arranjo, ilustradas também pelas gravações do CD que acompanha o método e inclui participações de músicos profissionais de destaque no cenário nacional, como Cristóvão Bastos, Ricardo Silveira, Adriano Giffoni, Pascoal Meirelles, Carlos Malta, Vittor Santos e Paulo Sérgio Santos. Na introdução do primeiro volume, o autor esclarece alguns conceitos importantes acerca dos processos presentes na criação e elaboração de um arranjo musical:

Sendo o arranjo essencialmente um processo com todas as características da própria composição musical, o espírito criativo é indispensável ao executar a maioria dos exercícios. O estudante aproveitará o curso proposto em proporção ao nível de arrojo e desembaraço que já possui em seu instrumento, pois a criatividade é estimulada pelo domínio instrumental. Encontram-se, num arranjo bem-feito, as características “ensinadas” num curso, mas isso não quer dizer que a aplicação, por si, desses conhecimentos, resulte num arranjo bem-feito. O arranjo bem-feito não é “correto”, mas “bonito”. Ele soa tão natural e espontâneo como se fosse improvisado na hora, não obstante o seu preparo extremamente refletido e detalhado e a quantidade de músicos que nele participam. (Guest, 1996, p.8)

Guest esclarece que sua concepção de arranjo não é limitada a uma forma fechada, segundo a definição de (Aragão, 2001) como na música erudita, e descreve como o processo criativo que envolve tanto o compositor quanto o arranjador e o intérprete posiciona a prática musical como seu momento ápice de construção. Para o autor, o ensino teórico teria tanta importância quanto a aprendizagem por meio da experiência musical prática; entretanto, a sistematização do processo e sua organização pelo arranjador — que, para Guest, teria um papel central — seriam fundamentais para um maior desenvolvimento dessas práticas.

No período em que esta pesquisa foi realizada, o conteúdo e o programa do curso apresentavam algumas diferenças em relação ao método, pois, ao final de sua carreira, o músico, que passou a morar em Mariana, em Minas Gerais, começou a oferecer uma versão mais dinâmica e intensiva, similar a um *workshop*, com duração de três dias, uma vez por mês. O formato baseado no trabalho individual e na apresentação dos exercícios práticos representa a parte mais importante do programa, já que os alunos têm mais tempo para a elaboração do arranjo entre um encontro e outro. Nessa modalidade, os alunos têm mais tempo para consolidar as técnicas e elaborar os arranjos, que, como propõe Guest, dependem de arrojo e criatividade para um maior aproveitamento do curso.

4. Procedimentos da pesquisa

O curso de arranjo oferecido por Guest em 2009 teve duração de um ano e foi dividido em dois módulos: básico e avançado, um por semestre. No módulo básico, o grupo observado era composto por 16 alunos, entre pianistas, trompetistas, violonistas e cavaquinistas, abrangendo instrumentistas profissionais

com diferentes formações e especializações, bem como alguns estudantes provenientes de cursos e universidades de música.

As aulas teóricas e práticas ocorriam em 3 encontros mensais, realizados em uma mesma semana. Foram observados seis desses encontros, realizados nas semanas de 22 de setembro e 20 de outubro de 2009, datas previamente agendadas. Como músico profissional, integrante da orquestra OLA e monitor do curso de arranjo, pude observar os diversos contextos de interação do curso, por meio do registro em vídeo das práticas de arranjo da orquestra OLA, no dia 20 de outubro, além da análise das anotações durante as aulas teóricas e das gravações dos arranjos corrigidos, registradas em um *MP3 Player* — procedimentos normalmente adotados pelos demais alunos do curso.

No formato adotado durante a pesquisa, os encontros eram organizados da seguinte forma: às segundas-feiras, eram feitas as correções dos arranjos; às terças, a execução desses arranjos pela orquestra; e às quartas, as aulas teóricas, nas quais eram apresentadas novas técnicas de arranjo e definidas as músicas que seriam trabalhadas nos encontros seguintes.

As observações de campo foram divididas em três categorias: *conceitual*, *teórica* e *prática*, referentes aos três contextos de ensino acima descritos, a fim de analisarmos as diferentes propostas de interação entre os alunos, músicos e professores do curso.

As observações de natureza *conceitual* referem-se aos elementos estético-musicais utilizados nas diversas atividades de sistematização e aplicação das técnicas do curso, a partir da organização nos projetos, como *levada*, andamento e dinâmica. Observamos que muitos desses conceitos foram, por sua vez, reformulados coletivamente, principalmente durante a prática de orquestra e nos intervalos entre as atividades.

Já as observações de natureza *teórica* referem-se ao conteúdo passado no primeiro módulo do curso, que trata das técnicas mecânicas de orquestração em blocos, a uma, duas e três vozes, bem como de eventuais dobramentos e distribuição das vozes. O conteúdo destas observações difere das de ordem *prática*, que também são abordadas durante as aulas, como limites de aplicação e escolha das técnicas, além dos impedimentos acústicos e intervalares dessas técnicas, os quais não estão descritos no método.

As demais observações foram realizadas durante a prática com a orquestra, quando foram anotadas as indicações tácitas de regência, andamento, notação musical formal e informal, e estratégias de demonstração oral dos arranjos. Nesse momento, os alunos tiveram a oportunidade de experimentar os efeitos práticos das técnicas de arranjo, a partir do contato com o material sonoro e humano da orquestra. É nesse diálogo entre músicos e arranjador que muitas descobertas são feitas, e as técnicas ganham, portanto, sua dimensão real.

Antes de analisar esses contextos de aprendizagem, farei algumas considerações sobre características presentes nas práticas musicais observadas, que

influenciam diretamente a relação entre arranjadores e intérpretes. Nas atividades da OLA, os arranjos apresentados pelos estudantes não são conduzidos na forma como ocorre tradicionalmente na música de concerto. Segundo Guest, todas as informações musicais, a princípio, deveriam estar presentes na partitura; porém, a escrita se apresenta de forma incompleta (aberta), sendo que muitas *levadas* e dinâmicas são combinadas na hora.

Com exceção dos instrumentistas de sopro, apenas alguns músicos profissionais presentes no ensaio — como o pianista e o guitarrista, ambos alunos do curso — conseguiram ler com fluência os símbolos da notação musical tradicional. Os demais adotaram uma leitura mais prática do arranjo, apoiando-se nas informações fornecidas pelos arranjadores oralmente durante os ensaios. Entre as estratégias adotadas destaca-se a combinação de padrões de acompanhamento por meio da audição de gravações de referência e a *levada* rítmica orientada pela leitura de cifras, divididas por compassos. Essa prática é comum entre contrabaixistas, guitarristas e bateristas.

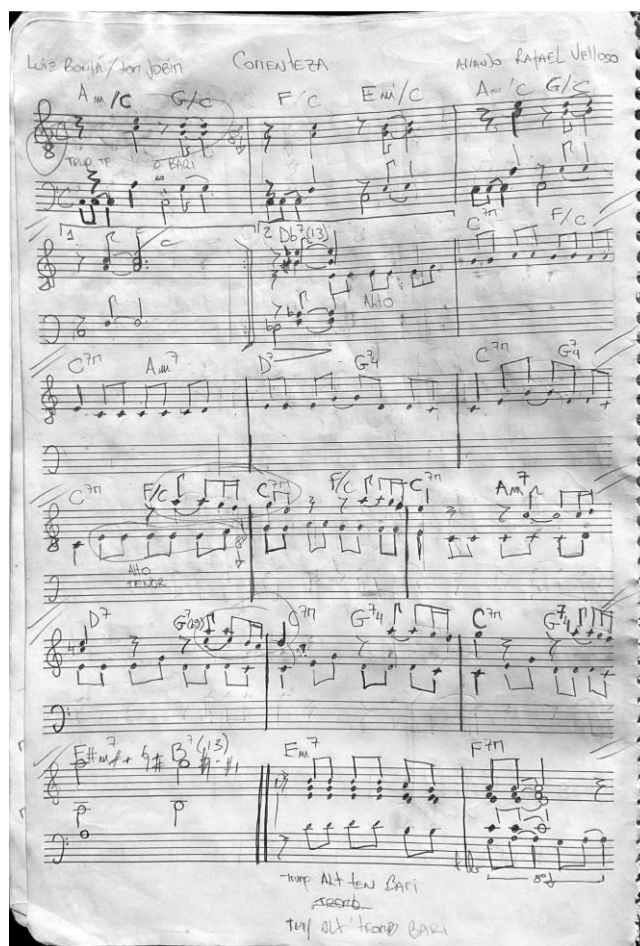
5. As correções dos arranjos

As correções dos arranjos foram realizadas no primeiro dia da semana reservada aos encontros, entre 13h e 17h, quando a turma foi dividida em grupos com horários específicos para corrigir os arranjos e prepará-los para a prática de orquestra na manhã seguinte. Essa organização ocorreu devido à mudança no formato do curso, que passou a propor três encontros na penúltima semana do mês; assim, a parte teórica ficou para o último dia, enquanto a elaboração dos arranjos podia ocorrer no intervalo entre um encontro e outro. Durante as correções, os alunos buscavam ajustar questões técnicas dos arranjos conforme as orientações passadas por Guest, seja de forma coletiva ou individual. A aplicação das técnicas assumiu outra configuração, por meio de uma reflexão provocada pela primeira leitura e análise do arranjo através da audição ao piano, em frente à grade de arranjos, quando foram propostas considerações e eventuais correções. Nesse momento, muitas dúvidas e sugestões foram apresentadas, visando definir os planos e a execução dos arranjos no dia seguinte.

As observações dividiam-se em dois aspectos considerados por Guest como essenciais: a organização espacial do arranjo, que deveria primar pela clareza e inteligibilidade, e a coerência na distribuição das vozes, a serviço da melodia e da harmonia, como elementos centrais na elaboração do arranjo. O estímulo à escrita no papel era polêmico entre os estudantes, que já utilizavam programas de edição de partituras no computador; contudo, Guest incentivava o uso da escrita no papel, com lápis e borracha, para que o processo de criação fosse mediado pela musicalidade e pela prática no instrumento. Após a apresentação da pauta de 11 linhas (pauta de piano), os alunos eram liberados para transcrever o arranjo no computador e para a elaboração da grade e das partes cavadas, que deveriam seguir a mesma lógica de clareza visual.

Na Figura 1, está a correção do arranjo do tema *Correnteza*, de Luiz Bonfá e Tom Jobim, elaborado por mim. O arranjo está organizado em um caderno pautado, seguindo a pauta de 11 linhas, e foi submetido à correção por Guest durante a pesquisa de campo.

Figura 1 - Caderno de arranjo na pauta de 11 linhas com correções



Fonte: elaboração do autor (2009)

Na grade, escrita a lápis conforme orientação de Guest, há três observações com sugestões de correção:

- 1) A alteração da oitava do contracanto (compassos 10 e 11);
- 2) A indicação de instrumentação adequada às diferentes tessituras (rodapé da página);
- 3) Uma sugestão de mudança de textura, já que o contracanto está acima da linha melódica, o que pode obscurecer a melodia principal.

Além disso, foram feitas observações sobre escrita e organização da partitura, com sugestões de grafia, como a separação dos sistemas de 11 linhas por meio de colchetes.

Outro elemento observado nesta etapa é a escolha das notas de tensão que aparecem nas vozes do arranjo. Esse critério, conforme o método de Guest, pode não soar de forma satisfatória para o aluno ou para o professor, variando conforme o contexto. A liberdade continua sendo destacada como elemento fundamental do processo criativo, tornando o critério de escolha individual e estético. Em comentário feito durante as correções, Guest afirma: “a análise não leva à criatividade; a síntese leva à análise, mas a análise não leva à síntese” (Guest, 2009). Assim, a criação artística, ou a “síntese” segundo Guest, deve ser realizada de maneira intuitiva, apoiada pelas técnicas de orquestração. Somente após alcançar o resultado estético desejado deve-se realizar a análise para compreender racionalmente o que foi efetivamente implementado.

Percebemos que na atividade técnica de elaboração de um arranjo entram outras esferas do conhecimento, como a reflexão estética sobre o estilo e os efeitos a serem alcançados. A musicalidade é apontada como uma forma de atingir esses elementos estéticos. Esta definição torna-se mais clara na correção dos contracantos elaborados pelos alunos. O processo recomendado confere ao arranjador a tarefa de criar um contracanto livre, de forma criativa e musical, sem a necessidade de racionalização técnica. Somente após a sua criação, a instrumentação pode ser escolhida de acordo com a tessitura dos instrumentos disponíveis. O conteúdo melódico deve vir, portanto, antes da escolha da orquestração, priorizando, neste momento, a criatividade e a musicalidade do arranjador.

A ênfase no processo de elaboração do arranjo é sempre dada à atividade criativa do arranjador e à sua capacidade de prever possíveis problemas de sonoridade dos instrumentos e limitações técnicas dos instrumentistas. Tanto a organização do arranjo quanto a escrita da grade e das partes finais requerem um processo metódico, claramente ligado à capacidade e à experiência prática do realizador. Nesse sentido, a organização, a clareza e a objetividade na formatação das partes, são essenciais para comunicar de forma clara aos instrumentistas as ideias do arranjador, evitando aprisioná-las ou limitar sua expressão artística.

6. A prática com a orquestra

Por não dependerem de uma representação gráfica excessivamente detalhada em suas partes, a definição de *levada* para os músicos da base é reforçada de forma oral durante a prática da orquestra. A explicação para o termo *levada* foi feita de forma informal durante o intervalo de aula. Ele foi definido, entre os presentes, como o processo originalmente empregado nas práticas violonísticas, a fim de definir o ritmo da batida da mão direita, e passou, de modo geral, a ser utilizado para se definir o acompanhamento da seção rítmica e harmônica.

Figura 2 - Orquestra Laboratório de Arranjo Turma de 1997 no CIGAM



Fonte: Acervo do CIGAM (2009)

Além das cifras e de algumas indicações de convenções rítmicas presentes em suas partes, o tipo de acompanhamento e o padrão de *levada* são definidos conforme o estilo e o repertório de referência, prática que ocorre de forma similar em diversos contextos de produção musical, tais como gravações e ensaios para apresentações. Nessas ocasiões, é comum que determinadas informações sobre a *levada* sejam passadas aos músicos, tendo como modelo gravações de músicos consagrados em seus instrumentos, que se consolidaram como parâmetros de *levadas*, como, por exemplo, a *levada* de samba feita pelo baterista Kiko Freitas na música "Incompatibilidade de Gênios", de João Bosco. A definição da *levada* também pode ser feita apenas pela designação de gênero, intérprete e gravação, mesmo que o estilo da composição escolhida seja diferente da proposta de arranjo.

Como pude observar nos acordos orais feitos durante o ensaio, a regência deve indicar apenas o andamento, ignorando as entradas e as divisões rítmicas, o que difere essencialmente da conceituação usual de regência, na qual, através de gestos visíveis, caberia ao maestro garantir a coerência, a unidade de execução e interpretação como define Sadie (1994) e Lago (2008). As definições das entradas são feitas por alguns alunos oralmente durante a execução do arranjo. O andamento é dado ao início da música e, em seguida, abandonado pelo regente, que percebe que a indicação não se faz mais necessária, uma vez que os músicos continuam tocando conforme o andamento dado, sem a necessidade de condução. A divisão métrica e o andamento, portanto, não são alterados durante a execução do arranjo, sendo de responsabilidade do grupo, e não do regente, a garantia da sua correta manutenção.

A dinâmica é outro aspecto prático do arranjo que passa a ser definido oralmente pelo arranjador, depois que ele identifica dificuldades ou a necessidade de ênfase em determinados trechos, utilizando termos não musicais, como “um pouco mais suave” ou “mais brilhante”. Nesse caso, a dinâmica não é totalmente memorizada e combinada de forma oral, pois a informação já consta nas partituras; a combinação oral acontece apenas nos termos de grau e intensidade das dinâmicas, o mesmo ocorrendo nas articulações.

O recurso da demonstração oral da divisão rítmica da *levada* ou do arranjo escrito pode ser observado em dois momentos: primeiro, através do solfejo das partes melódicas, demonstrando a intenção rítmica e melódica do arranjo; segundo, por meio da percussão vocal, quando é demonstrada a *levada*, imitando o som da bateria e dos instrumentos harmônicos.

Já as alterações na forma são reforçadas antes da execução mediante a explicação oral das indicações presentes nas partes. As reduções ou mudanças de forma seguem o mesmo padrão de diálogo entre o arranjador e os intérpretes, sendo alteradas e combinadas verbalmente antes da execução musical.

7. A parte teórica

A apresentação das técnicas mecânicas de arranjo em bloco a 3 e 4 vezes segue o roteiro e conteúdo presentes no volume dois do método de arranjo de Guest. A aula é essencialmente expositiva, com a demonstração passo a passo das técnicas mecânicas a serem utilizadas, bem como algumas orientações relacionadas às limitações de seu uso.

Antes, porém, Guest apresenta uma introdução sobre arranjo, de uma forma mais filosófica, relacionando-o com sua própria percepção sobre a prática musical. Ele inicia a aula afirmando que o arranjador é o responsável por viabilizar a música; ele fornece o roteiro a ser percorrido pelos músicos, pensando em sua aplicação. O projeto deve ter uma dimensão espacial; é um processo de criação tanto vertical quanto horizontal. Contudo, devemos pensar no arranjo como uma forma de estabelecer diálogos, que devem ser traduzidos para a pauta e concretizados através dos gestos dos músicos. Assim, a partitura seria um roteiro a ser percorrido, que integra uma das ações de bastidores que ocorrem para que a *performance* musical aconteça.

O processo de escrita do arranjo, para Guest, envolve algumas etapas indissociáveis: *aprender, estudar e analisar*. Ele também fala sobre como a metodologia de criação musical está ligada à prática, já que a escrita deve sintetizar a musicalidade e a criatividade do arranjador. Por isso, embora pareça, para os alunos, uma forma um pouco desatualizada, a escrita no papel permite a realização dessas etapas, uma vez que o recurso da sistematização é apenas gráfico. Com lápis e borracha, temos a dimensão real da sistematização musical que estamos produzindo, o roteiro; este pode ser revisado e alterado, pois se desenvolve diretamente na elaboração mental e musical do arranjador.

Após a apresentação dos aspectos teóricos de tais técnicas, são então demonstradas, no quadro negro de forma coletiva e participativa, exemplos para a apreensão do conteúdo. Depois de definida a música e indicada a tonalidade, para cada trecho melódico é feita a escolha da técnica mais adequada, de acordo com a região que ocupa no pentagrama, sendo demonstrado como tais escolhas soam ao piano.

Como complementação da atividade, são tocadas algumas faixas do CD que acompanha o método, apresentando outras possibilidades de aplicação das técnicas ensinadas. Ao final da aula, são feitas algumas observações sobre o trabalho a ser realizado, incluindo sugestões de temas e recomendações, como a de fazer, antes de tudo, um esboço do arranjo, pensando nas técnicas que serão aplicadas em cada trecho, na forma e na tonalidade a serem trabalhadas, para facilitar execução dos instrumentistas.

8. Conclusões

As atividades das orquestras de música popular, como pude observar em campo, apesar de manterem uma relação com as atividades das orquestras sinfônicas no contexto da música de concerto, diferem das mesmas por apresentarem de forma mais contundente e democrática o diálogo declarado entre os seus agentes. A oralidade deste processo diminui a distância entre as hierarquias de poder e as diferentes funções realizadas, tirando o papel centralizador do compositor, do arranjador e do regente, que passam a dividir suas responsabilidades entre os diversos participantes da *performance* musical. Assim, constrói-se uma prática na qual atuam formas de construção e transmissão do conhecimento musical que não se utilizam somente da partitura como campo de negociação, descentralizando a ênfase na legitimidade do conhecimento baseado nas formas escritas.

Sendo uma atividade ligada à organização e estruturação da *performance*, o arranjo assume uma dimensão mais espacial e, assim como a composição, o roteiro da *performance* é negociado nos bastidores, aprimorado e ressignificado durante os ensaios resultando em uma *performance* única. Tal processo é somente revelado em sua dimensão temporal, quando a composição, o arranjo e a improvisação são integradas na *performance*, estabelecendo um diálogo direto entre o compositor, o intérprete, o improvisador e o público.

Para que isso ocorra, os arranjadores se utilizam da estrutura tonal e modal, e de padrões rítmicos e formais da composição para criar linhas melódicas, contrapontos e *ostinatos* que dialoguem com os músicos que irão participar da *performance*. A correta interpretação destes elementos vai depender, entretanto, do conhecimento técnico do conjunto quanto à harmonização e distribuição das ideias musicais entre as diferentes vozes, podendo o arranjador modificar e subverter ou alterar a ordem desses elementos, conforme os instrumentistas disponíveis, tudo em favor do resultado sonoro e estético desejado.

Para Guest, um arranjo correto não é necessariamente um arranjo belo, ou seja, a aplicação das técnicas não é o suficiente para produzir um bom arranjo, mas sem elas o arranjador não pode explorar todas as possibilidades criativas. Isto ocorre porque apesar de ser uma atividade essencialmente técnica, a capacidade de expressão musical do conjunto que irá interpretar o arranjo é essencial para a qualidade musical da *performance*, sendo negociados de forma variada, acordos tácitos para a interpretação dos elementos do arranjo em suas diferentes etapas, tanto quando o arranjo é concebido como quando são criados os acabamentos. Para Jason Toynbee, em seu artigo *Music, Culture and Creativity* (2003), a criatividade musical deve ser tomada como um processo cultural, mais do que como o produto de um indivíduo, considerado no conceito romântico, como gênio e único responsável por sua produção. A nova produção musical ou a música que possui um sentido original, é feita por atores sociais que trabalham em rede de forma colaborativa, com seus pares e com a audiência. O tema da autoria musical é recorrente nos estudos etnomusicológicos. O etnomusicólogo John Blacking, no seu livro *Music, Culture & Experience* (1995), afirma, contudo, que é difícil definir precisamente quando a música produzida passa a ser mais do que um elemento de socialização ou de função social, transformando-se em um movimento estético ou mercadológico específico. Assim, o arranjador deve se basear tanto no conhecimento técnico, como no seu processo criativo para a tradução destes elementos para os músicos que irão tocar. Ao escrever uma introdução ou um contraponto, o arranjador insere nestas estruturas sonoras sua capacidade criativa e o conhecimento sobre os intérpretes que irão atuar, o que é essencial para decisões de ordem técnica como a harmonização e a interpretação do arranjo a ser executado.

Referências

- ADOLFO, Antônio. *Arranjo: um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Rio de Janeiro, 2001. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, 2001.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escrita singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BLACKING, John. 1995. *Music, culture and experience - Selected papers of John Blacking*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BOYD, Malcolm. *Arrangement*. Grove Music Online. 2001. Oxford University Press. Acessado em 26 jul. 2025
<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>>
- GUEST, Ian. *Arranjo Método Prático I e II*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996.

GUEST, Ian. *Práticas de Arranjo I* [Entrevista concedida a Rafael Velloso] Rio de Janeiro, 22 de outubro de 2009.

LAGO, Sylvio. *Arte da Regência: História, técnica e maestros*. São Paulo: Algor, 2008.

O que é o CIGAM. Disponível em: www.cigam.mus.br, acesso em: 29/09/2025

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SCHULLER, Gunther. *Arrangement*. The New Grove Dictionary of Jazz. New York, Oxford University Press, 2002.

TOYNBEE, Jason. 2003. *Music, Culture and Creativity* Em: The Cultural study of Music A Critical introduction, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton. Nova York: Routledge.

VELLOSO, Rafael H. S. *O Saxofone no Choro: a introdução do Saxofone e as mudanças na Prática Musical do Choro*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

VELLOSO, Rafael H. S. *Aquarelas musicais das américas: projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939-1945)*. Tese (doutorado em música). Porto Alegre, UFRGS. 2015.

RECEBIDO EM: 6 ago. 2025

APROVADO EM: 27 set. 2025
