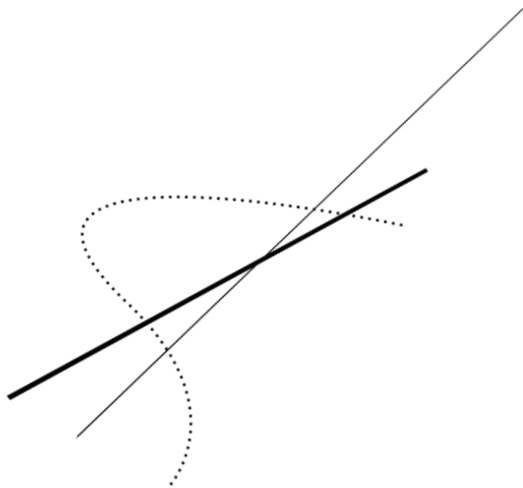




O REGENTE-ARRANJADOR COMO ELO ENTRE CRIAÇÃO E PERFORMANCE NO AMBIENTE CORAL

Carolina Andrade Oliveira¹
Susana Cecília Igayara-Souza²

Resumo: Este artigo tem por foco a prática do arranjo coral, destacando a importância do regente-arranjador como elo entre a criação e a performance. Como metodologia, foi realizada uma revisão bibliográfica inicial que apontou para a ausência de temas relevantes, o que levou à realização de entrevistas semiestruturadas e abertas com os regentes-arranjadores Eduardo Fernandes, Marcelo Recski e Roberto Rodrigues, residentes em São Paulo. Tais entrevistas foram uma forma efetiva de se chegar a esclarecimentos sobre as questões práticas sobre criação e interpretação de arranjos de música brasileira, além de questões específicas sobre determinados arranjos (utilizados como exemplos em partitura), que as outras metodologias não eram capazes de abarcar. A metodologia incluiu também o levantamento de dados sobre regentes-arranjadores em atividade no sudeste do Brasil desde a década de 70, utilizando dados disponíveis na internet, a partir do método prosopográfico. O artigo problematiza três aspectos da prática de arranjos corais: 1) o repertório como fator de identidade de grupo; 2) adaptações de arranjos; 3) comunidade interpretativa: regras e estratégias de escrita, leitura e interpretação de arranjos corais. Entre os resultados, é fornecido um perfil do regente-arranjador em atividade no sudeste do Brasil e são apresentadas discussões sobre a prática da criação e performance de arranjos corais. Conclui-se que as partituras de arranjos corais são geralmente partituras abertas, sujeitas a alguns acréscimos, supressões ou transformações, de acordo com as regras e estratégias de uma comunidade interpretativa. A partir das entrevistas, foi possível identificar práticas de leitura e de uso compartilhadas pelos regentes corais brasileiros. Destaca-se ainda a importância dos coralistas e dos regentes-arranjadores na definição de obras a serem arranjadas e nos processos de adaptação e performance.

¹ Carolina Andrade Oliveira é Doutora em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa CAPES (2022), Mestra em Música (2017) e Licenciada em Educação Artística Com Habilitação em Música pela mesma instituição (2014). Regente coral, violonista, arranjadora, compositora e professora, é integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC). Atualmente realiza Pós-doutorado em Música na ECA-USP e é assistente de coordenação do Comunicantus: laboratório coral. ORCID: 0000-0002-7484-2484. E-mail de contato: carol_spm@yahoo.com.br

² Susana Cecília Igayara-Souza é Professora Associada (livre-docente) do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, especialista em Repertório Coral. É orientadora plena do PPGMUS em Musicologia e Questões Interpretativas. Coordena o Comunicantus: Laboratório Coral e é líder do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC/USP, certificado pelo CNPq). ORCID: 0000-0002-5444-0357. E-mail de contato: susanaiga@usp.br

Palavras-chave: Regente-arranjador; Arranjos corais; Repertório coral brasileiro; Práticas Interpretativas; Canto Coral.

THE CONDUCTOR-ARRANGER AS A LINK BETWEEN CREATION AND PERFORMANCE IN THE CHORAL ENVIRONMENT

Abstract: *This article focuses on the practice of choral arranging, highlighting the importance of the conductor-arranger as a link between creation and performance. As a methodology, an initial bibliographic review was carried out, which pointed to the absence of relevant themes, leading to the realization of semi-structured and open interviews with conductor-arrangers Eduardo Fernandes, Marcelo Recski, and Roberto Rodrigues, residents of São Paulo. These interviews proved to be an effective way to clarify practical issues related to the creation and interpretation of Brazilian music arrangements, as well as specific questions regarding certain arrangements (used as examples in score form), which other methodologies were unable to address. The methodology also included the collection of data on conductor-arrangers active in southeastern Brazil since the 1970s, using data available on the internet and applying the prosopographic method. The article problematizes three aspects of choral arranging practice: 1) repertoire as a factor of group identity; 2) arrangement adaptations; and 3) interpretative community: rules and strategies for writing, reading, and interpreting choral arrangements. Among the results, a profile of the conductor-arranger active in southeastern Brazil is provided, and discussions are presented on the practice of creating and performing choral arrangements. It is concluded that choral arrangement scores are generally open scores, subject to additions, suppressions, or transformations according to the rules and strategies of an interpretative community. Based on the interviews, it was possible to identify shared reading and usage practices among Brazilian choral conductors. The importance of choristers and conductor-arrangers in defining the works to be arranged and in the processes of adaptation and performance is also highlighted.*

Keywords: Conductor-arranger; Choral arrangements; Brazilian choral repertoire; Interpretative practices; Choral singing.

EL DIRECTOR-ARREGLISTA COMO VÍNCULO ENTRE LA CREACIÓN Y LA INTERPRETACIÓN EN EL ÁMBITO CORAL

Resumen: *Este artículo se centra en la práctica del arreglo coral, destacando la importancia del director-arreglista como vínculo entre la creación y la interpretación. Como metodología, se realizó una revisión bibliográfica inicial que señaló la ausencia de temas relevantes, lo que condujo a la realización de entrevistas semiestructuradas y abiertas con los directores-arreglistas Eduardo Fernandes, Marcelo Recski y Roberto Rodrigues, residentes en São Paulo. Dichas entrevistas fueron una forma eficaz de aclarar cuestiones prácticas sobre la creación e interpretación de arreglos de música brasileña, así como cuestiones específicas sobre determinados arreglos (utilizados como ejemplos en partitura), que otras metodologías no lograban abarcar. La metodología también incluyó el levantamiento de datos sobre directores-arreglistas en actividad en el sureste de Brasil desde la década de 1970, utilizando datos disponibles en internet y aplicando el método prosopográfico. El artículo problematiza tres aspectos de la práctica del arreglo coral: 1) el repertorio como factor de identidad del grupo; 2) las adaptaciones de los arreglos; y 3) la comunidad interpretativa: reglas y estrategias de escritura, lectura e interpretación de arreglos corales. Entre los resultados, se presenta un perfil del director-arreglista en actividad en el sureste de Brasil y se desarrollan discusiones sobre la práctica de la creación y la interpretación de arreglos corales. Se concluye que las partituras de*

arreglos corales son generalmente partituras abiertas, sujetas a adiciones, supresiones o transformaciones, de acuerdo con las reglas y estrategias de una comunidad interpretativa. A partir de las entrevistas, fue posible identificar prácticas compartidas de lectura y uso entre los directores corales brasileños. Asimismo, se destaca la importancia de los coralistas y de los directores-arreglistas en la definición de las obras a ser arregladas y en los procesos de adaptación e interpretación.

Palabras clave: Director-arreglista; Arreglos corales; Repertorio coral brasileño; Prácticas interpretativas; Canto coral.

1. Introdução

A presença do arranjo coral no panorama brasileiro é marcante. Em investigação anterior (OLIVEIRA, 2017) analisamos o repertório praticado em encontros corais dos anos 1984 a 1994, em que se verificou uma gradual intensificação do arranjo coral, principalmente de música brasileira, como principal conjunto de repertório dos coros amadores.

A partir desta constatação, esta investigação concentrou-se em discutir aspectos da criação e performance de arranjos que demonstram a importância do regente-arranjador.

Como metodologia, foi realizada uma revisão bibliográfica inicial, na qual se percebeu a ausência de importantes temas. Diante disso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas e abertas com três regentes-arranjadores com larga experiência, residentes na cidade de São Paulo, como forma de coleta de dados e problematização das perguntas de pesquisa. Esses regentes são: Eduardo Fernandes, Marcelo Recski e Roberto Rodrigues. Como método de transcrição, foi preservada a oralidade adotada pelos entrevistados, considerando-se que a informalidade, o relato de experiência e o tom de conversa estabelecido na entrevista (uma vez que a primeira autora é também uma regente-arranjadora) são fundamentais para se entender a dinâmica da atividade coral, que é o foco desta pesquisa.

As questões problematizadas (separadas como subitens neste artigo) são: 1) o repertório como fator de identidade de grupo; 2) adaptações de arranjos; e 3) comunidade interpretativa: regras e estratégias de escrita, leitura e interpretação de arranjos corais.

Para introduzir essas temáticas, são apresentados dados sobre o perfil do regente-arranjador no sudeste do Brasil, a partir do método prosopográfico.

Este texto retoma alguns aspectos da dissertação de mestrado concluída, a partir da reflexão atual, depois da continuidade dada a essa pesquisa que se iniciou no mestrado e continuou no doutorado (também concluído) e em pesquisa de pós-doutorado (em andamento). Os trechos das entrevistas que figuram neste artigo nunca foram publicados.

2. Percursos de formação e dados biográficos de regentes-arranjadores do sudeste do Brasil

Para discutir a importância do regente-arranjador na definição das práticas de criação e performance ligadas ao arranjo coral, resolvemos começar por uma definição do perfil deste regente-arranjador. Os elementos selecionados foram as trajetórias acadêmicas e profissionais de um grupo de pessoas que atuam (ou atuaram) no ambiente coral brasileiro a partir dos anos 70 até hoje, como regentes e arranjadores de coros ou grupos vocais. Nesta fase da pesquisa, recorreremos ao uso da prosopografia ou biografia coletiva, recolhendo dados biográficos de diversos regentes-arranjadores e formando um mapa analítico das categorias consideradas fundamentais para entender como se forma um profissional com esse perfil. “A prosopografia é a investigação das características comuns de um grupo de atores na história por meio de um estudo coletivo de suas vidas” (STONE, 2011, p. 115).

Evitando correr o risco de generalizar alguns resultados, optamos por fazer um recorte geográfico e temporal, para podermos trabalhar com um número menor de dados. Para a aplicação do método prosopográfico, definimos listar regentes-arranjadores do Sudeste do Brasil (sejam nascidos e/ou que atuaram nele) e atuantes a partir dos anos 1970.

Para a coleta de dados biográficos, escolhemos utilizar apenas fontes disponíveis na internet. Apesar de essa escolha eliminar certo tipo de perfil (pessoas que não usam este recurso), acreditamos que abrange a maior parte da comunidade coral, visto que se usa cada vez mais esta tecnologia para facilitar a reunião de pessoas, o que é uma característica inerente a grupos corais. Através da internet, fizemos uso de diversas fontes: (1) currículos artísticos – recorrentes em programas de concerto; (2) currículos lattes – amplamente utilizados no ambiente acadêmico; (3) Artigos, dissertações ou teses – trabalhos acadêmicos que abordem a temática coral; (4) redes sociais e sites de compartilhamento de áudios ou vídeos; (5) sites diversos da área coral.

Além do recorte geográfico e temporal, foi definido que, para poder figurar no grupo de regentes-arranjadores listados, o profissional deveria ter suas atividades, como regente e arranjador, registradas em alguma das fontes pesquisadas. E ainda, que em sua produção de arranjos constasse alguma música brasileira.

Para formar um mapa analítico que fornecesse informações pertinentes, foram escolhidas e categorizadas as seguintes variáveis: (1) Gênero; (2) Local de nascimento; (3) Ano de nascimento; (4) Local de atuação como regente-arranjador; (5) Formação musical; (6) Outras formações; (7) Instrumentos que domina/Canto; (8) Profissão principal; (9) Gênero musical; (10) Atividade coral desde quando; (11) Coros em que trabalha (trabalhou) [tipo]; (12) Repertório.

3. Análise dos dados

Nossa pesquisa coletou dados de 32 regentes-arranjadores da região Sudeste do Brasil, atuantes a partir de 1970.

Algumas das informações inicialmente escolhidas para serem coletadas nesta pesquisa simplesmente não são encontradas na grande maioria dos currículos artísticos e demais fontes analisadas. Silêncios e inconsistências são importantes, pois também são passíveis de análise e podem nos encaminhar para outros tipos

de investigação. Algumas informações que ajudariam a definir o perfil do regente-arranjador estão ausentes, o que nos levou a buscar métodos complementares, como a utilização de entrevistas.

A categoria “outras formações”, que talvez viesse a confirmar uma hipótese nossa de que regentes-arranjadores vêm de outras áreas que não a música, não foi informada em 81% dos currículos. Mas não há como saber se esta falta de informação é por inexistência ou omissão. O fato é que nossa hipótese não se confirmou, visto que apenas 12% não têm ou não informam sua formação (musical ou não). Os outros 88% têm formação musical, inclusive os que declaram outras formações (tendo duas ou mais). Os níveis de formação musical vão de técnico a doutorado.

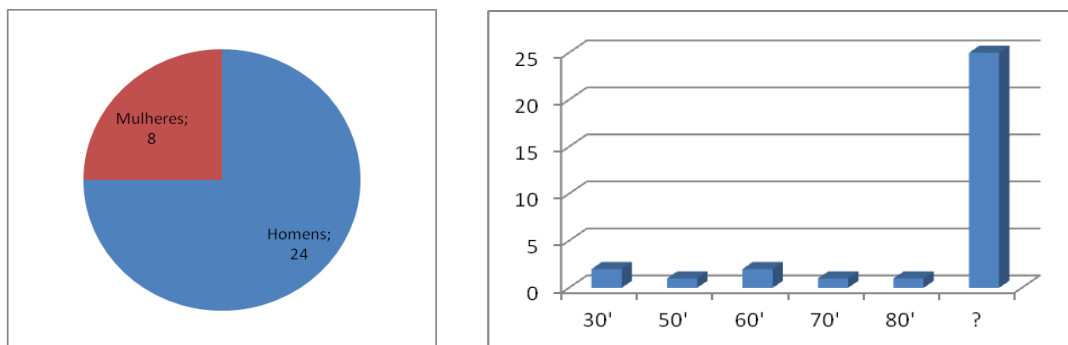
Ainda relacionado à formação do regente-arranjador, o item “atividade coral desde quando” é um dado quase sempre desprezado nos currículos, talvez por não considerá-lo importante em sua descrição profissional, os regentes-arranjadores não o fornecem, assim como “ano e local de nascimento” – os poucos dados encontrados foram obtidos em redes sociais. Localizar em que momento da vida este indivíduo adentrou no ambiente coral – o que costuma ocorrer inicialmente atuando como coralista – torna-se quase impossível, visto que currículos artísticos tendem a não relatar inícios de carreira e ambientes de aprendizagem. Paz (2014) relata o “silêncio dos dados” de sua pesquisa, analisando a ausência de informações sobre as primeiras e últimas aprendizagens de músicos que formaram a elite musical portuguesa:

Muitos artistas foram formados em contexto profissional e, nos vários momentos em que as suas biografias foram escritas e rescritas, nem sempre fez sentido nomear determinado ambiente como local de aprendizagem. [...] O certo é que, incapazes de designar muitas aprendizagens como tal, as narrativas de vida fazem frequentemente surgir do passado figuras que, com algum tipo de educação ou contacto com a prática musical, rapidamente passaram a um estágio de excelência musical que as tornou dignas de memória. Ou será, no limite, impossível designar este primeiro e este último ambiente de formação? (PAZ, 2014, p. 13-14).

Os “gêneros musicais” e o tipo de “repertório” são informações também desconsideradas nos currículos, isso nos sugere uma possível característica desses indivíduos, que é a diversidade de gêneros e repertórios trabalhados, considerando que estes trabalhem com mais de um grupo com perfis diferentes, ou às vezes diversifiquem o repertório num mesmo coro. Isto foi verificado através da análise dos programas de concerto e das entrevistas.

Seguindo a metodologia da prosopografia, ou seja, buscando uma biografia coletiva do regente-arranjador coral a partir de 1970 no sudeste brasileiro com dados divulgados na internet, vemos: 75% de indivíduos do gênero masculino, nascidos e/ou atuantes principalmente em São Paulo (28% e 40%), 53% dos que declaram sua formação musical possuem pós-graduação, 25% são pianistas, 62% têm como profissão principal ser regente coral e 75% exercem atividade de docência.

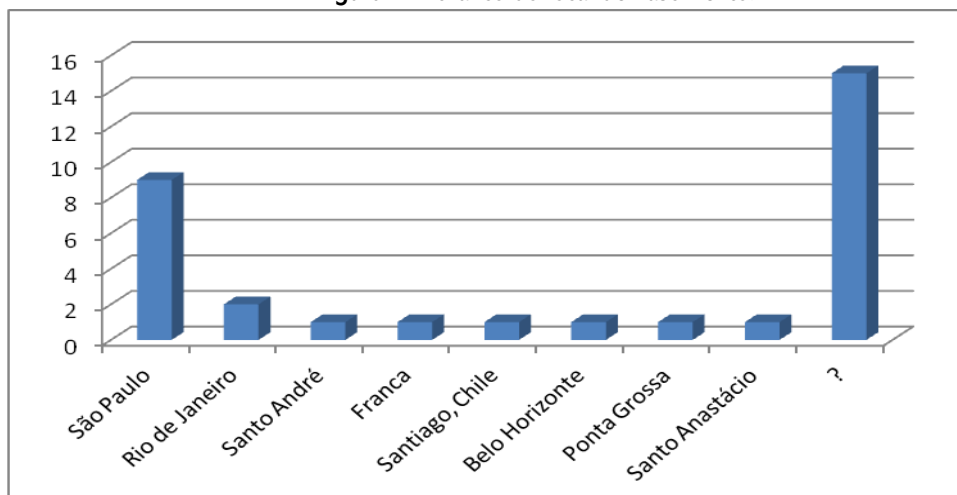
Figura 1 – Gráficos de gênero e década de nascimento.



Fonte: Oliveira (2017).

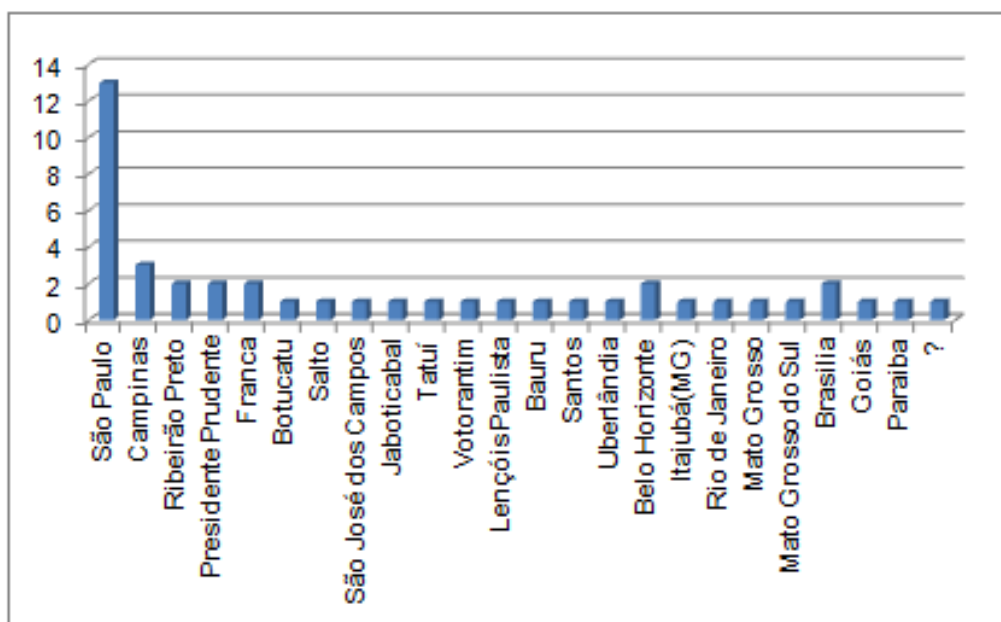
Apenas dois regentes-arranjadores nascidos no Sudeste trabalham fora dele. A discussão sobre migração foge do âmbito deste trabalho, mas é interessante notar esse aspecto, que reforça a opinião geral de um mercado de trabalho bastante ativo no Sudeste.

Figura 2 – Gráfico do local de nascimento.



Fonte: Oliveira (2017).

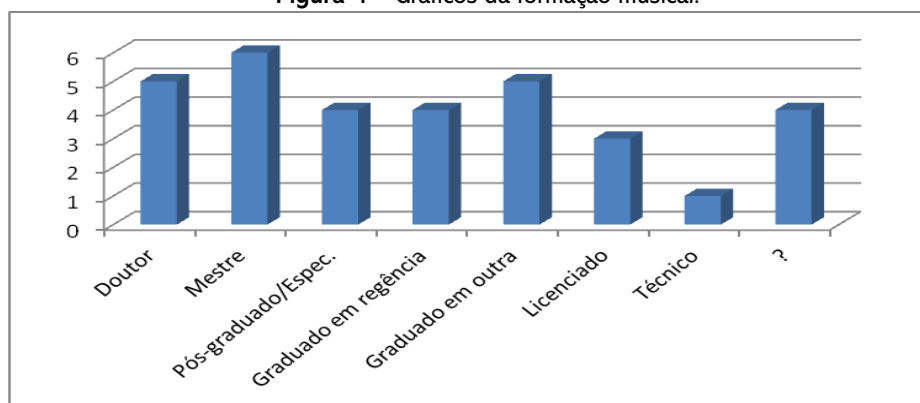
Figura 3 – Gráfico do local de atuação.



Fonte: Oliveira (2017).

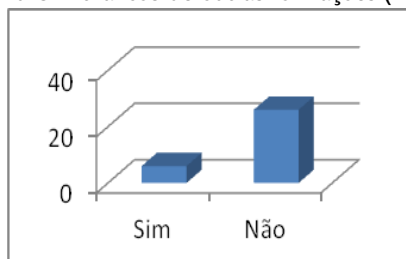
Apenas 12% dos pesquisados são formados em Regência, apontando uma forte característica do regente-arranjador que é a multidisciplinaridade, com pessoas bachareladas em instrumento ou licenciadas. As formações também apontam para carreiras acadêmicas, visto que mais da metade possui pós-graduação.

Figura 4 – Gráficos da formação musical.



Fonte: Oliveira (2017).

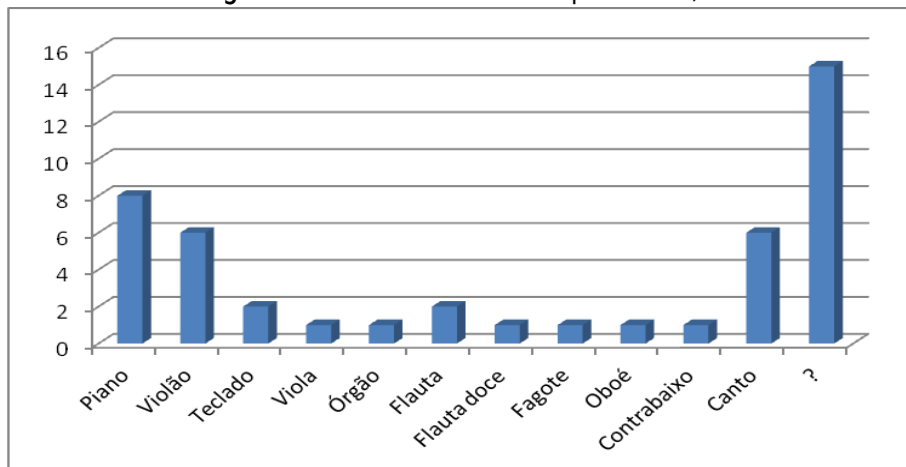
Figura 5 – Gráficos de outras formações (não musicais).



Fonte: Oliveira (2017).

Entre os regentes-arranjadores há um predomínio de pianistas (25%), violonistas (18%) e cantores (18%), porém vale ressaltar que 46% não declararam que instrumentos dominam ou se são cantores em seu currículo artístico, nem em outras fontes pesquisadas.

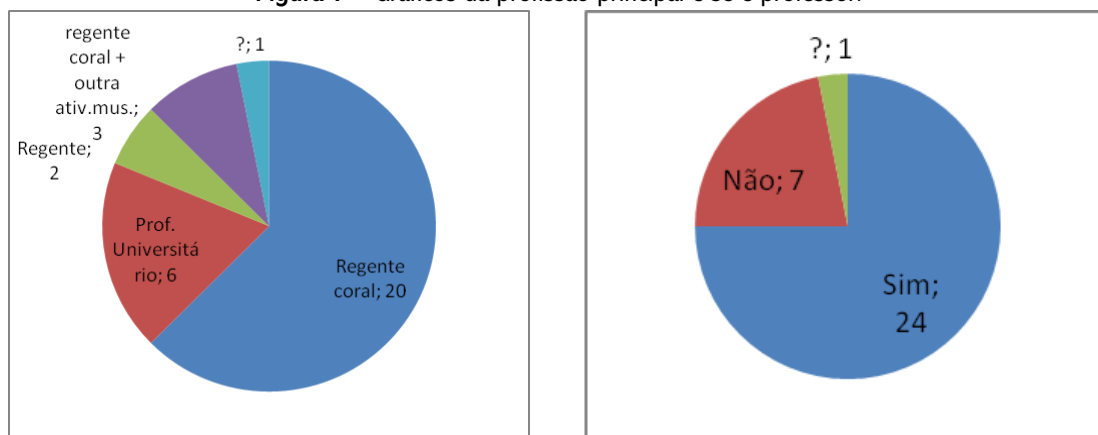
Figura 6 – Gráfico de instrumento que domina / canto.



Fonte: Oliveira (2017).

Grande parte dos regentes-arranjadores (62%) tem como profissão principal ser regente coral, seguido por ser professor universitário (18%). Porém a maioria (75%) é ou atuou também como professor, seja em conservatórios, escolas regulares, universidades, festivais etc. O que reafirma a estreita relação do ambiente coral com a educação musical.

Figura 7 – Gráficos da profissão principal e se é professor.



Fonte: Oliveira (2017).

A prosopografia é um método que não se esgota em si mesmo, ele serve para explorar e apontar as características comuns de um determinado grupo de pessoas. Este estudo coletivo nos deu base para projetar o perfil do regente-arranjador brasileiro.

Para aprofundar a análise e elucidar alguns pontos, tomamos como próximos passos da análise a particularização de alguns indivíduos, usando entrevistas semiestruturadas e abertas.

4. As práticas do regente-arranjador

Em nossa dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2017), no subcapítulo Análise de programas de encontros corais (1984-1994), já constatamos que os arranjos predominam no repertório dos coros. Apesar disso, a figura do arranjador não se estabeleceu como prática.

[...] atualmente a figura específica do arranjador coral ainda não se encontra totalmente instituída, por exemplo. Quantidade significativa de regentes atua também como arranjadores. Mesmo que apenas, e especificamente, para os grupos com os quais trabalham. No entanto, essa produção dedicada circula com variada amplitude entre muitos grupos de maneira informal – como de resto acontece frequentemente neste circuito (MOURA, 2012, p. 141-142).

Moura (2012) sintetizou bem como se dá a produção e circulação dos arranjos. Nossa análise resultou exatamente nisso: a maioria dos arranjos executados são criações de outros regentes, mas também há muitos grupos fazendo arranjos de seus próprios regentes. Em ambos os casos temos a figura do regente-arranjador.

Assim como existem regentes não arranjadores, também há situações em que músicos não regentes fazem arranjos corais. Sem dúvida o maior exemplo é Damiano Cozzella, que inclusive é o único arranjador que tem arranjos seus executados em todas as edições dos encontros corais analisadas em nossa dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2017). Cozzella, apesar de ter formação em regência, atuou como arranjador do Coralusp por quatro décadas, mas não como regente. Eduardo Fernandes, regente coral e hoje diretor artístico do Coralusp, relata esta experiência dizendo ser uma situação privilegiada e bem diferente da realidade da maioria dos regentes no Brasil.

Aqui na USP a gente tem uma situação muito diferente de um cara que rege num outro local, que a gente teve durante 30, 20 anos, não sei quantos anos, o Damiano Cozzella, que é o pai do arranjo coral da música popular. Então era uma coisa sensacional, porque eu chegava pra ele, imaginava uma música, eu lembro que um dos primeiros arranjos que eu pedi pro Cozzella a gente tinha uma fita cassete em 87, 88 de uns temas de seriados americanos de TV: Flintstones, Batman, Jeannie é um gênio, Manda-chuva, que na época era o que a gente assistiu na televisão, o que a gente assistiu na nossa infância. Eu achei bárbaro, era uma fita de 90 minutos que tinha milhares de temas, isso pra você talvez não seja tão... isso era uma coisa muito legal. Hoje em dia você vai lá na internet aperta um botão e o mundo vem pra você, nessa época não. Você conseguir uma gravação da Missa do Mignone você tinha que percorrer 20 sebos aqui, ir até a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. [...] com essa fita, fiz uma seleção das músicas que eu queria, da ordem que eu queria, cheguei pro Cozzella e falei 'Mestre, queria que você fizesse um arranjo disso aqui.'. A gente tinha uma situação muito privilegiada aqui porque tinha o arranjador da casa (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Vou fazer várias coisas que o Cozzella escreveu pra mim, especificamente pro XI de Agosto. É interessante quando você volta e você vê o que você fez, porque acho que tem uma linha. Engraçado que os arranjos que eu pedi sempre tem uma coisa assim: o humor está sempre muito presente, o questionamento social, enfim, algumas coisas que fazem parte da minha trajetória. Então a gente tinha aqui, digamos, essa vantagem, essa regalia de ter um arranjador do porte do Damiano Cozzella e que às vezes fazia

um arranjo de uma semana pra outra. [...] Ele era um arranjador contratado, isso é um caso raríssimo (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Sendo então o regente o principal produtor dos arranjos, vemos também, embora haja outros, o principal motivo dessa produção, que é a necessidade de ter um repertório exequível para seu coro. Samuel Kerr comentou esta realidade.

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

Eduardo Fernandes corrobora:

Quando eu comecei, tava na faculdade, por conta de outros corais que eu regia, eu tinha muitas vezes a necessidade de fazer arranjos pra outros corais. Pra mim o ser humano é movido à necessidade. [...] Foram poucos os arranjos em que ‘ah, que música legal, acho que essa música seria legal pra fazer um arranjo’ (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Marcelo Recski, regente-arranjador, conta que na época em que começou a reger até era possível encontrar arranjos SATB, mas para coro feminino e outras formações não tinha material.

O Zen Canto, esse grupo sim me fez fazer muito arranjo. [...] Há 17 anos atrás [...], como não tinha tanta internet, né? 2000, 1999, internet não rolava ainda, então a gente tinha que se virar. Tem que escrever as coisas. Às vezes pra você achar um arranjo de vozes femininas aqui no Brasil não era fácil. SATB facinho, mas pra vozes femininas não rolava, você tinha que escrever. Tinha que aprender a escrever e fazer coisas pr’aquele grupo (RECKSKI in OLIVEIRA, 2017).

A primeira [motivação] delas é a necessidade. Me veio um coro feminino na mão. E aí, onde eu arranjo coisa pra coro feminino? Naquela época não tinha nada. Então eu comecei a escrever pra elas. Depois veio as crianças, também escrevia pra criança diferente do que pra feminino. As crianças têm vozes mais leves, você não tem que cobrar muito volume. O volume vem pela quantidade de crianças, mas todas elas cantando na boa. [...] As crianças têm muito mais facilidade pro agudo, fazem agudo muito mais facilmente que o soprano. [...] Mais uma vez a pergunta: quem está fazendo? Se tiver adolescente, meninos que tão mudando de voz, aí você já tem que pensar de outra maneira. [...] Eu sou *on demand*, porque eu comecei a escrever pra mim, pros meus coros e grupos, e muitas coisas da ARCI³, as pessoas começaram a me conhecer por causa da ARCI, [conhecer] os arranjos (RECKSKI in OLIVEIRA, 2017).

Quando o arranjador é também regente, e ainda mais quando sabe que será ele próprio a ensaiar e executar determinado arranjo, há uma série de práticas – singulares ou mais comuns – que ele adota, desde a concepção do arranjo até a sua performance, o que nos instigou a investigá-las.

A seguir, abordaremos algumas práticas do regente-arranjador, a saber: (item 5) Repertório como fator de identidade; (item 6) Adaptações; e (item 7) Comunidade

³ Marcelo Recski foi diretor-presidente da Associação de Regentes e Corais Infantis (ARCI) de 1993 a 2017.

interpretativa: regras e estratégias de escrita, leitura e interpretação de arranjos corais. Relacionaremos as informações e vivências dos entrevistados, também trazendo exemplos selecionados de seus arranjos, com as referências bibliográficas específicas de cada assunto.

5. Repertório como fator de identidade de grupo

Conforme mencionamos anteriormente, temos a necessidade como o principal motivo para a produção de arranjos, porém outro motivo citado foi o gosto, a vontade de fazer determinada música. E, às vezes mais do que gosto, segundo Fernandes, há também uma busca por fazer determinada música de maneira única e inédita (arranjo originalmente escrito para um grupo), e isso é um exemplo de repertório como fator de identidade de grupo. Roberto Rodrigues, regente autor de centenas de arranjos, discorre:

Eu fiz arranjo sem saber harmonia. O primeiro arranjo que eu fiz foi do Tom Jobim, foi Tema de amor de Gabriela e o CUCA cantou. [...] Daí eu fiz um super aberto que era o Beatriz, que é impossível de ser cantado, principalmente porque ele é muito difícil e nem é adequado. Depois eu fiz Sonora Garoa. Então eu fui fazendo assim por fazer, por gosto, música que eu gostava. [...] Quando eu comecei a reger, e a gente começou a fazer espetáculos temáticos, antes de fazer espetáculos cênicos. A gente pegava, tinha lá uma fonoteca com centenas talvez milhares de partituras [...] e a gente começava a fuçar. Não tinha internet, não existia computador e aí a gente montava, só que aí faltava uns arranjos. Então a gente tinha, por exemplo, a possibilidade de pedir pro Cozzella fazer, então o Cozzella era o banco de partituras novas. [...] E algumas vezes quando eram coisas demais e ele não podia fazer, ou eu não queria que ele fizesse tantos arranjos pra não ficar tudo com a cara do Cozzella, eu comecei a fazer arranjos pro grupo. E aí outros grupos também começaram a pedir arranjos (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Na UNIFESP a gente tem um trabalho que é voltado pro coro-cênico, e a gente tem uma outra característica do repertório de lá, é que a gente trabalha com arranjos originais. Por quê? Não só, mas grande parte. Porque uma coisa que me incomodava muito nos anos 80, quando comecei a reger e ia em muitos encontros de corais, era assim: você fazia o encontro de corais, aí tinha cinco coros cantando, três coros cantavam Vira Virou do Kleiton e Kledir, que era uma peça que soava muito bem, era um arranjo muito bem feito do José Pedro Boéssio. Depois num outro encontro você ouvia quatro coros cantando os Três Cantos dos Índios Kraó do Marcos Leite. Enfim, algumas coisas que eram ícones ali daquele momento. O Trem do Pantanal, Gato na tuba, Marambaia, Ai que saudade d'ocê. Então alguns arranjos ficaram muito marcados os coros cantarem, isso às vezes incomoda muito o coralista. Ride the chariot, *spiritual*, que era uma coisa muito feita nos anos 80, atualmente não é mais tanto feito. [...] Tem um prazer de cantar uma música que o arranjo é só do seu grupo. Então na UNIFESP a gente começou a fazer um trabalho, como eu já tinha essa coisa de 'ah, vou fazer um trabalho de coro-cênico', então a gente decide um repertório: 'vamos fazer as canções praieiras do Dorival Caymmi', então ver que músicas a gente vai escolher. Bem, se vamos escolher, então temos que pensar os arranjos, pois não existem arranjos pra isso. Então, você começa a 'Amigo, dá pra você fazer esse?', vai na faculdade 'Tem uma verba pra isso?' [...] (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

A escolha do repertório adequado feita pelo regente perpassa diversos fatores, Marco Antonio da Silva Ramos (1989) afirma que:

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

Os entrevistados comentaram alguns desses fatores, relatando algumas situações que o resultado não é bom justamente porque o regente não se atentou para a adequação do repertório. Recski inclusive salienta que isso pode provocar frustração e desinteresse no grupo e também pode colocar em risco o emprego do regente: “Se você dá um repertório errado, um arranjo que não é adequado, você tá arriscado a perder aquilo ali, perder o seu emprego mesmo” (RECSKI in OLIVEIRA, 2017). Fernandes comenta:

[...] às vezes você vê coros com tantos problemas. E às vezes com problemas que poderiam ser sanados se a escolha do repertório fosse um pouco mais inteligente. Coro cantando coisas que não tem capacidade de cantar, coro que é desafinado não porque as pessoas não têm condição de cantar afinado, mas porque está cantando um repertório muito acima do que elas podem. Ou então o cara faz questão de abrir quatro vozes e ele tem um baixo que é meio desafinado, dois tenores, vinte contraltos e vinte sopranos. Então, será que não é melhor fazer um coro feminino ou fazer uma voz só pra barítonos, enfim, algumas soluções que seriam interessantes (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Por outro lado, a possibilidade de criação do regente-arranjador permite que, conhecendo as qualidades e deficiências de seu coro, ele crie um arranjo “sob medida”, adequado e funcional.

Eu acho que a primeira coisa que a gente tem que se perguntar ao olhar pra um arranjo é quem vai fazer. Ao fazer o arranjo eu pergunto isso. E ao ler eu pergunto se isso que já está pronto o meu grupo pode fazer. [...] É uma coisa educacional assim, é didático. Eu acho que todos os grupos têm que estar num limiar entre o que é difícil e o que é fácil. Se você fizer tudo muito fácil, vai gerar desinteresse, se você fizer tudo muito difícil, eles não vão fazer. Então não pode ser muito fácil, tem que ter um certo desafio pro grupo fazer, e você tem que fazer ele galgar ele ir subindo de nível (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

[musical] Forrobodó a gente escreveu tudo [arranjos] e foi o melhor, você ia falar ‘nossa, mas o coro tá cantando super bem, o coro melhorou muito em Forrobodó [comparando com os musicais feitos anteriormente]. Não, o coro é o mesmo, é porque foi escrito pra eles [nos outros musicais interpretaram arranjos que já existiam] (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Quanto ao “interesse natural do grupo e do regente”, descrito por Ramos (1989, p. 40), podemos dizer que este é um ponto importante (ainda mais em coros amadores), pois a escolha está profundamente atrelada à construção da identidade do grupo. Se considerarmos coros comunitários, religiosos, mantidos por empresas ou por entidades governamentais etc., onde a educação voltada à ação na sociedade sobrepõe-se à voltada ao indivíduo, far-se-á necessária uma imersão do grupo, através do repertório, no “universo coral”. Sobre isso, a segunda autora (2007) discorre:

[...] penetrar no universo coral não é, apenas, participar de uma atividade musical, mas adaptar-se, transformar e criar novas comunidades de leitura de um suposto repertório coral, com seu cânone e com suas aberturas, descobrir e construir sua identidade como grupo. Nesta discussão, assumem um papel importante os arranjos ou adaptações corais, que sempre fizeram parte da história do repertório coral e, por diversas vezes, operaram mediações entre os universos cultos e populares, ou entre universos culturais distintos. Como prática inerente ao canto coral, desde sempre, o exemplo histórico poderá servir como elemento para as discussões e para as ações concretas de apropriação e criação de um repertório significativo para determinada comunidade ou grupo coral (IGAYARA, 2007, p. 5).

Podemos considerar também a importância social de alguns repertórios, por estarem relacionados à identidade dos coralistas. A escolha do repertório passa por questões de identidade do grupo, Beard e Gloag discutem:

A Identidade, portanto, é expressada através de um conjunto de atitudes que se relacionam a um grupo ou são compartilhadas por ele, a identidade insere-se na relação entre a experiência pessoal e o significado público. "Textos" culturais, tais como a música, possibilitam que as identidades sejam expressadas, formadas e mantidas, por exemplo, através do que os psicólogos chamam de *priming*, onde uma "rede de associações que são ligadas por conexões compartilhadas de estado de espírito é ativada pela música" (CROZIER, 1998, 79 apud BEARD; GLOAG, 2005, 88).

Uma hipótese sobre a preferência em arranjar canções populares é a identificação, não só dos coralistas, mas também do público, em que a comunicação intérprete-ouvinte se dá através do texto de maneira natural e familiar.

Mas talvez pra você ganhar as pessoas, que tem essa história de você ganhar o coro, você faz o que eles gostam de cantar. E o que eles gostam de cantar, o que a maioria das pessoas tem contato é a música popular por causa dos meios de comunicação (RECKSKI in OLIVEIRA, 2017).

Há um método de trabalho interessante, adotado por Fernandes, além de executar arranjos escritos especialmente para seu grupo, ele também escolhe a temática do repertório junto aos coralistas. Sobre o processo de escolha da temática do repertório, Fernandes afirma que:

[...] acho que não é uma coisa tão comum no processo de todos os regentes. Eu defino o repertório do coro democraticamente com eles, desde 1986, sempre, em todos os coros. [...] Às vezes alguma pessoa sugere um tema 'ah, vamos cantar amor', alguém sugere um compositor, alguém sugere uma época, alguém sugere um estilo, alguém sugere uma cantata de Bach. [...] A única prerrogativa que eu me dou como regente é a prerrogativa de veto, que eu nunca usei em 30 anos regendo. Porque eu tenho um conhecimento técnico que eles não detêm, então de repente o coro pode meter os pés pelas mãos e fazer um repertório que seja muito repetitivo, que seja muito igual, que eles não tenham condição de fazer, muito difícil, ou então o contrário, um repertório que não tenha nenhum desafio. Eu acho essa questão do repertório absolutamente importante, então decidimos juntos (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Mas essa não é a realidade da maior parte dos coros, o mais comum é vermos a formação de repertórios mais ecléticos. Um possível motivo é que a maioria dos grupos corais amadores reúne pessoas de diferentes idades, níveis sociais,

econômicos, de formação e culturais. Esta variedade de tipos de pessoas faz com que o grupo tenha um profuso panorama de referências, o que reflete na sua atuação, através da forma de cantar, da escolha do repertório, da postura no palco etc. Neste contexto, é possível que o grupo clame por um repertório que abranja toda essa diversidade, como comentam os regentes-arranjadores abaixo.

Desta forma, é muito comum um tipo de repertório variado (ecclético) onde convivam peças que vão da renascença europeia até adaptação de trilhas de seriados de TV, passando por negro spirituals, adaptações de música folclórica e arranjos de canções da música popular, todas num mesmo programa (FERNANDES, 2003, p. 97).

Dessa atividade despretensiosa nasceu o tema de nosso repertório, a costura de nosso programa, um espírito de corpo que juntou aqueles participantes em amizades enormes no decorrer dos anos vindouros. Fizemos um discurso sobre a diversidade no Brasil, cantamos obras originais, arranjos, música indígena, afrobrasileira, MPB, e até mesmo repertório internacional que representasse etnias e povos imigrantes (RAMOS, 2017, p. 11).

É uma coisa até que nos dá muita liberdade e muita flexibilidade, porque quando você tem um grupo, mesmo com gente saindo e entrando, ele caminha. E nesse caminhar você tem que ter peças que proporcionem a esse grupo crescer. Então, por exemplo, o grupo tá bom, mas eu vou pegar uma peça que tem nota longa, então a gente vai trabalhar, 'olha o grupo tá legal e eles nunca fizeram agora uma peça de repente numa língua alemã, vamos pegar uma peça numa língua alemã'. Então eu acho que fica mais fácil pra gente misturando o repertório, entendeu, conseguir ter músicas pra fazer um programa (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

A escolha de um repertório adequado está, então, não somente ligada a fatores técnicos, equilibrando o que é possível de ser realizado pelo coro, ao mesmo tempo promovendo seu crescimento. A escolha também deve considerar questões de gosto e familiaridade dos coralistas com o repertório, principalmente fazendo um repertório que reflita a identidade do grupo.

6. Adaptações de arranjos

Uma prática muito utilizada por regentes (quer se denominem arranjadores ou não) é a de adaptações. Na busca por um repertório adequado, às vezes encontra-se uma peça (arranjada ou escrita originalmente para coro) que é “quase ideal”. Este “quase” faz com que o regente altere algumas coisas, por exemplo: tonalidade; alturas de notas; trocas de naipes que cantam determinadas linhas; ou mesmo que excluam ou adicionem trechos etc.

Eu mudo alguma coisa. Assim como a gente faz em renascença, a gente fazia no Coral da USP, o tenor pegava lá uma coisa agudíssima e trocava com contralto, a gente fazia essas adaptações mesmo sendo obra original. Porque qual é a outra opção: não fazer. Ah, essa opção não é boa. Então muito do que o regente faz são escolhas. Ele se coloca a cara pra crítica, mas assim, eu sei a escolha que eu fiz. Então às vezes eu pego arranjos e eu mudo, eu não vou transferir eu nem pego os arranjos e coloco meu nome, não. Eu mudo uma coisinha, mudo uma nota, mudo uma entrada, faço uma coisa que todo mundo erra e vai ficar mais fácil, então eu faço igual a primeira vez e a segunda vez (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Roberto Rodrigues adaptou o arranjo de Alexandre Zilahi da música “Baião” (L. Gonzaga e H. Teixeira), fazendo algumas alterações, principalmente melódicas, mas também rítmicas e de texto. Conforme ele comentou na entrevista, não colocou na partitura indicação da adaptação de sua autoria.

Figura 8 – Trecho do arranjo de “Baião”, de Zilahi.

The image displays a musical score for the song "Baião" by Zilahi. It consists of two systems of staves. The first system (staves 16-19) features three vocal staves and a bass line. The lyrics are: "é melhor pres - tar a - ten - ção... Quan - do oi - Ju - a - (ão)". The second system (staves 20-23) continues the melody with lyrics: "nhão nhão nhão nhão nhão nhão nhão eu pergun - ei a ter - ra'ar - den - do qual fo - guei - ra de São João eu pergun - zeiro Ju - a - zeiro me'arres - pon-da por fa - vor Ju - a - zeiro ve ho'a - mi-go on - de an da'meu a - mo eu pergun". Several notes are circled in the score, highlighting specific melodic or rhythmic elements. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 9 – Trecho do arranjo de “Baião”, de Zilahi com adaptações de Rodrigues.

17

tar a - ten-ção... nhão! nhão! nhão! nhão!

tar a - ten-ção... Quan-do o-lhei a ter - ra ar - den -

tar a - ten-ção... Ju - a - zeiro, Ju - a - zeiro, me res-pon-de, por fã-

tar a - ten-ção... nhão! nhão! nhão!

23

nhão! nhão! nhão! nhão! eu per - gun -

do qual fo - guei - ra de São João, eu per - gun -

vor! Ju - a - zeiro, meu a - mi-go, on - de an-da o meu a - mor? eu per - gun -

nhão! nhão! nhão! eu per - gun -

Fonte: Acervo pessoal.

Apesar de assumirem fazer modificações em composições escritas originalmente para coro, principalmente no repertório renascentista, há uma certa diferença de postura dos regentes frente a obras originais e a arranjos.

Acho sim [tudo bem fazer pequenas adaptações], trocar de tom, mudar de voz, isso pra arranjos. Pra original não, eu acho que não, [...] se você acha que seu grupo pode fazer aquilo [obra original] então faça como está escrito. [...] música popular é uma coisa mais livre eu acho, menos encanada (RECKSKI in OLIVEIRA, 2017).

Muito dessa diferenciação vem de um pensamento conceitual de arranjo, de considerá-lo uma obra aberta. Em contraposição, consideram as composições algo quase que “intocável”: “Mas eu faço mais [adaptações] nos arranjos. A peça [composição original] assim que foi escrita ela tem uma certa santidade, ela tá um pouco assim no altar” (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Um exemplo dessa “liberdade” – atrelada ao conceito de obra aberta – é a introdução do arranjo de Rodrigues da canção “Me chama” (Lobão). Ele, que escreveu este arranjo enquanto coralista, deixou esta parte de sua criação sem texto. Rodrigues contou que a própria regente do grupo propôs um texto com ‘as’ e ‘os’. “Ela ficou muito impressionada porque ela achou assim que a música [o arranjo] não tinha nada a ver com o original” (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017). Também falou

que a introdução é derivada de alguns complementos e/ou acompanhamentos presentes no arranjo, e que adota este procedimento também em outros arranjos, para dar unidade.

Primeiro que eu via como exemplo que o Bach fazia isso, que os compositores faziam isso. Eles economizavam, você pegava aquilo que já tinha feito e usava. E isso também rende a uma unidade, então esse senso de unidade, de fechamento, era importante pra mim. Então quando eu consigo colocar uma introdução é porque eu acho que cai bem e porque ela funciona com algo que tem. Mas eu não sinto a necessidade premente de uma música brasileira mesmo, que na gravação tem introdução, dela [o arranjo] ter introdução (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Figura 10 – Introdução do arranjo de “Me chama” sem texto notado.



Fonte: Acervo pessoal.

O Cozzella faz muito isso, o Cozzella escrevia e não colocava texto. Então quando ele faz isso, ele que dizendo assim ‘olha, não importa muito o que você faça, não tem importância’. Então você pode até criar em cima de um ambiente. Porque às vezes a gente fala assim ‘*bocca chiusa*’. *Bocca chiusa* só funciona em ambiente pequeno ou com coro muito grande, então a gente faz com ‘u’, porque na prática sempre que você tá numa igreja grande, num teatro grande, a *bocca chiusa* não é ouvida, não é verdade? (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Outras omissões de notações na partitura – como dinâmicas, andamentos, respirações – serão tratadas no próximo subitem, porque estão relacionadas ao conceito de comunidade interpretativa.

O regente-arranjador pode ainda adaptar seu próprio arranjo, que inicialmente foi escrito para determinado grupo ou situação, mas depois foi apresentado em outro contexto.

O André [Protasio] é um cara que ‘ah, outro dia alguém me pediu a partitura do Volte para seu lar, dele’ que eu já fiz há muitos anos atrás quando eu tava fazendo essa música falei ‘tô fazendo o Volte para seu lar’ ele falou ‘versão 1, 2, 3, 4, 5 ou 9?’. Porque ele falou assim ‘em cada situação eu tive que mudar um pouco a música [o arranjo] pra situação que pedia’ (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Também é nomeada adaptação quando um regente-arranjador adéqua um arranjo (seu ou de outrem), criado para uma determinada formação coral – por

exemplo, coro misto a quatro vozes (SATB) – para outras formações. Eduardo Fernandes contou na entrevista que seu arranjo de “Meio dia na Praça da Sé” tem uma adaptação sua a três vozes, e que seu arranjo de “Natal menino” tem adaptações suas a 4, 3 e 2 vozes. Marcelo Recski também adota esta prática, por ser regente-arranjador de grupos de formações variadas: “O arranjo é uma coisa mais livre eu acho. [...] essa música eu fiz primeiro pra coro SATB e piano, depois fiz pro coro feminino, depois pro coro masculino. Se a música dá certo e o arranjo tá bacana eu adapto” (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

Aqui temos um exemplo de adaptação mudando a formação. O arranjo “Ai que saudade d’ocê” (V. Farias), de Rodrigues é muito conhecido e executado, e também há a adaptação de Carlos Taubaté que é bastante difundida. Na gravação que tomamos como referência⁴, a regência é de Luís Anselmi, aqui temos três regentes-arranjadores atuando em diferentes etapas do processo do arranjo: Rodrigues (arranjo); Taubaté (adaptação); e Anselmi (regência). Nesta adaptação a principal alteração é a formação, que passa de quatro para três vozes. As linhas de tenor e baixo escritas por Rodrigues são mescladas, fundidas. Taubaté também faz pequenas alterações melódicas e rítmicas.

Figura 11 – Adaptação de Taubaté do arranjo de Rodrigues da canção “Ai, que saudade d’ocê”.

Ai, que saudade d’ocê

Vital Farias

Arr: Roberto Rodrigues
Adapt. Carlos Taubaté

Num seg-d-mi-re seum di - aum bei-ja-flor in va-di a por-ta da su-a ca - sa tederumbei-joe par-ti ocom frases di-zen-doassim.
 Quan-do vo-cê se lem-brar scre-v'u-ma car-ta prá mim, bo-te lo-go no cor-rei- o di - zen-doassim.

Fonte: Acervo pessoal.

Neste outro exemplo semelhante, Fernandes adapta o arranjo de “Qui nem jiló” (L. Gonzaga e H. Teixeira) feito por Eduardo Dias Carvalho.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SP866IEHFHk>

Figura 12 – Adaptação de Fernandes do arranjo de Carvalho de “Qui nem jiló”.

Fonte: Acervo pessoal.

[...] eu vou fazer um arranjo seu no coró, ah, meu coró não dá pra fazer, então eu corto aquela nota aguda de soprano. Então é melhor eu fazer um outro arranjo, talvez, se eu vou mutilar o seu arranjo, talvez seja melhor eu pegar e escrever um outro arranjo. Mas às vezes você não mutila, você pega e suprime alguma coisa, ou muda uma coisa que tá um pouco grave pro baixo, você tira ali, enfim, sutil. Você não coloca notas suas lá, você deixa a estrutura principal como tá escrito, mas ok, aqui esse *divisi* não faz, então tira uma nota aqui, então, coisas assim que preservam a ideia de quem fez o arranjo e, ao mesmo tempo, você pode fazer a música. Mas eu acho importantíssimo que você coloque no programa: arranjo original de Fulano de Tal, adaptação: Fulano de Tal. Pra que a pessoa do público saiba que você meteu a mão. Eu poderia chegar pra você e dizer ‘ah não, nunca faço isso’, mas eu faço. Eu faço e muita gente faz. A questão eu acho que é o critério de como se fazer, entendeu? (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

É difícil apontar os limites de uma adaptação. Diante da necessidade de várias alterações, substituição de muitas notas, exclusão de contracantos inteiros etc., para tornar o arranjo exequível para determinado coro, talvez o regente se questione sobre fazer um novo arranjo de determinada música, ou fazer outra música.

Por outro lado, se há um arranjo com ideias muito boas utilizadas, mas ao mesmo tempo o regente acrescenta muitas coisas suas (enquanto arranjador), fica difícil definir se o resultado deste processo é adaptação ou (re)arranjo. Marcelo Recski encontrou uma boa solução para este impasse.

Ele tomou conhecimento do arranjo de Elvis Matos, da canção “Eu só quero um xodó” (Dominguinhos e Anastácia), que é para coro misto a três vozes (soprano, contralto e barítono) e resolveu fazer uma adaptação para quatro vozes (SATB). Então, a voz mais grave que ele acrescentou (barítono), herdou linhas do barítono escrito por Matos (que é o tenor na versão de Recski) e também linhas do contralto. Recski relatou que se as adaptações tivessem sido apenas estas, ele teria chamado sua criação de adaptação.

Figura 13 – Arranjo original de “Eu só quero um xodó”, de Elvis Matos.

SÓ QUERO UM XODÓ

DOMINGUINHOS-ANASTÁCIA
ARRANJO: ELVIS MATOS

Soprano: Que fal - ta_eu sin - to de um bem, que eu
Contralto: Que fal - ta_eu sin - to de um bem, que eu
Barítono: Que fal - ta_eu sin - to de um bem, que eu

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14 – Arranjo de Matos e Recski, da canção “Eu só quero um xodó”.

Só Quero um Xodó

Arranjo: Elvis Matos & Marcelo Recski
marcelo.recski@uol.com.br

Dominguinhos & Anastácia

Soprano: 1. Que fal - ta_eu sin - to de um bem, que eu
Contralto: 1. Que fal - ta_eu sin - to de um bem, que eu
Tenor: 1. Que fal - ta_eu sin - to de um bem, que eu
Barítono: 1. Que fal - ta_eu sin - to de um bem, que eu

Fonte: Acervo pessoal.

Porém, Recski adicionou mais elementos. Na verdade ele adicionou uma seção inteira (c. 28-45), onde as vozes imitam o trecho instrumental presente na gravação original da canção (de Dominginhos), tal seção não existe no arranjo de Matos. Os naipes masculinos emulam instrumentos de percussão, enquanto os femininos, a sanfona. A solução de Recski foi denominar “Arranjo: Elvis Matos & Marcelo Recski”, coautores.

Figura 15 – Trecho da nova seção criada por Recski no arranjo de “Eu só quero um xodó”.

35

ba da ba de le le le le - o la - le le ba da ba

la ba da ba de le le le le - o la - le le ba da ba

tum ts tumm (simile)...

tum ts tumm (simile)...

Fonte: Acervo pessoal.

7. Comunidade interpretativa: regras e estratégias de escrita, leitura e interpretação de arranjos corais

Discutiremos neste subitem as regras e as estratégias de escrita, leitura e interpretação dos arranjos corais, trabalhando-os a partir da ideia de uma comunidade interpretativa formada pelo ambiente do canto coral brasileiro. Para tanto, utilizaremos este conceito teórico originado da estética da recepção, explicado por Tereza Virginia de Almeida no E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)⁵:

Comunidade interpretativa é, portanto, aquele ponto de intersecção a partir do qual se constrói uma certa estabilidade significativa, a partir do momento em que os indivíduos que ali se agrupam compartilham regras e estratégias de leitura que emolduram a aceitabilidade interpretativa e que permitem a comunicabilidade, o intercâmbio e a coincidência de interpretações (ALMEIDA, s/d).

Solange Oliveira (2002) disserta sobre a contribuição da estética da recepção para a análise musical, destacando que parte da obra resulta da ação criadora do intérprete, e afirma que “sem a participação de um intérprete, a obra literária, como a musical, assemelha-se a uma partitura, simples material recoberto de caracteres gráficos. Só a ação de um leitor/ouvinte pode chamá-la à vida” (OLIVEIRA, 2002, p. 82).

No ambiente coral há certos conceitos, padronizações e práticas que são conhecidos por quem o frequenta, nem sempre compreendidos por outros músicos relacionados a outras práticas. Uma diferença fundamental, por exemplo, que recebemos na formação erudita instrumental a partir do solfejo: duas colcheias têm o mesmo valor, são sempre iguais, porém, se há um texto nessas colcheias, já não serão iguais, visto que aspectos fonéticos e de dicção interferirão na execução, o que é uma estratégia de leitura vocal compartilhada mundialmente.

⁵ <http://www.edtl.com.pt>

A seguir destacaremos algumas práticas relacionadas à escrita, leitura e interpretação que foram encontradas e analisadas nos arranjos e discutidas com os entrevistados, são elas: prosódia, reutilização de materiais do arranjo, ritmo, cifras, texto, andamentos, dinâmicas, respirações e fermatas.

A relação entre escrita e oralidade é tema de estudo de várias áreas de conhecimento, o linguista Luiz Antônio Marcuschi afirma que “na sociedade atual, tanto a oralidade quanto a escrita são imprescindíveis. Trata-se, pois, de não confundir seus papéis e seus contextos de uso, e de não discriminar seus usuários” (MARCUSCHI, 1997, p. 123). Escrita e oralidade são interdependentes: “É preciso compreender que os usos do oral e do escrito complementam-se nas práticas de letramento e que a fala e a escrita se relacionam em vários níveis” (BRASIL, 2015, p. 9).

Trazendo essas ideias para um contexto musical, no ambiente coral que estamos considerando, há dois fatores que em certa medida fazem a oralidade se sobrepor em alguns momentos, são eles: os coros realizarem um tipo de repertório, dito popular, que já vem de uma tradição oral; e os coralistas serem normalmente leigos que não dominam plenamente a leitura musical. Porém grande parte dos coros amadores trabalha com o uso de partituras, pois seus regentes concordam que cantores constantemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem de certo modo esta habilidade. Rodrigues contou na entrevista: “você não precisa saber a partitura, mas o desenho, ele é autossugestivo pra você, ele é mnemônico” (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017). Logo, no âmbito coral, escrita e oralidade são indissociáveis.

A experiência do canto coral, ela leva a uma certa leitura. Os coralistas, os cantores experientes, que nunca estudaram música, sabem seguir a partitura. Sabem seguir sua linha, sabem pra onde vai, e sabem até olhar pras “bolinhas” aí, pras notas. [...] Eu acho que a grande escola de música que existe é o canto coral. É a mais eficiente na verdade, e é uma coisa assim que as pessoas vão aprendendo (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

Também há de se considerar que a oralidade atrelada à memória auxilia não só no processo de aprendizagem da leitura, mas principalmente na aprendizagem da música trabalhada, neste ponto, ao se tratar de canções e no idioma nativo dos cantores este processo é ainda mais eficaz. Ceição de Barros Barreto comenta esta prática, vale salientar que isso já era uma preocupação em 1938, quando esse texto foi publicado pela primeira vez:

O estudo das canções corais realize-se por audição e por leitura. O canto por audição, utilizado comumente nos orfeões escolares e de amadores apresenta a vantagem, para os que não conhecem a leitura musical, de promover a educação auditiva, obediência à regência, memorização das canções, recreações e demais fatores educacionais. Assim sendo, as canções a estudar não serão muito extensas, possuindo caráter melódico bem definido, singeleza rítmica e relação exata entre a letra e a música (BARRETO, 1973, p. 114).

Um outro exemplo relatado pelos entrevistados de inter-relação entre escrita e oralidade é considerar o ato de cantar (oralidade) como parte importante no processo de criação de seus arranjos (escrita): “primeiro que eu canto muito, eu

tenho a experiência de cantar aquela melodia, eu experimento. Geralmente eu acerto [a tonalidade mais adequada]” (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

E eu canto muito, porque é o que eu fazia antes, eu sabia que as melodias tinham que ser bonitas, então eu canto muito tudo antes de falar ‘tá bom’. [...] depois eu canto, eu canto, eu canto, eu canto as vozes, e as vozes vão sugerindo pra mim vontades próprias, ‘ah, aqui eu quero fazer uma bordadura, aqui eu quero fazer um retardo, aqui eu quero segurar tal nota, aqui eu quero mudar essa nota da melodia’. [...] às vezes eu mudo [uma nota da melodia] pra caber um acorde especial. Às vezes eu faço uma fermata onde não tem. Até um ponto assim que você fala: gostei. E isso é uma coisa muito importante, porque quando você fala ‘não gostei’, não é pronto (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

A questão da notação dos arranjos está fortemente ligada à ideia de uma comunidade interpretativa. Considerando o arranjo uma obra aberta, a interpretação depende dos conceitos compartilhados por seus intérpretes. A partitura não é um plano fechado, cabe ao regente estabelecer e completar seu plano junto com seu coro.

O que tá escrito de repente não é a música, é o jeito melhor de se registrar a música. E você tem que entender isso quando você vai ler. Você tem que ler o que tá escrito, mas não está escrito. Por exemplo, se eu der prum alemão cantar isso daqui, vai sair muito quadrado, como ser uma colher dentro de um liquidificador, então a gente que é brasileiro já tem mais ginga e já tem aquele swing. Então é como um cara do jazz que escreve tudo redondo. [...] Não [escrevo o swing] (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Uma situação bastante vivenciada pelos regentes e contada pelos entrevistados é o fato de ocorrerem alterações no arranjo durante o ensaio. Algumas alterações têm sua origem na oralidade, através dos coralistas, que acabam não cantando alguma linha como está escrito, mas de uma maneira que cabe no arranjo. E por este ter esta liberdade, no que se refere a ser uma obra aberta, ainda mais considerando que seu autor está ali presente, os regentes acabam incorporando essas alterações involuntárias dos coralistas, e tornando-as parte do arranjo.

Um exemplo desse tipo de alteração foi relatado por Fernandes, que inicialmente escreveu a palavra “noite” para as vozes femininas com o prolongamento da sílaba “te”. Durante a leitura da peça algumas coralistas prolongaram instintivamente a sílaba “noi” e Fernandes notou que soava mais orgânico, inclusive melhorando a prosódia. O mesmo ajuste ocorreu posteriormente com “prisioneiro” (c. 34-35), prolongando a sílaba “nei” e não a “ro” (como está escrito).

Eu acho que o coralista tem que fazer uma coisa, aqui não faz tanta diferença da prosódia, tem lugares que a prosódia fica horrorosa, mas aqui ‘noite-e’ é ok, ‘no-oite’ também é igual, porque a palavra é NOIte, não é noiTE, certo? [...] porque o tempo forte da palavra tá caindo no tempo forte do compasso., então já tô garantido. E por algum motivo, o que eu tinha escrito originalmente não era o que eles cantavam. E aí é a hora de ser inteligente e não ficar brigando com o coro. Se não faz grande diferença. Eu acho que o regente deve aprender com o coro (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Figura 16 – Como Fernandes escreveu (à esquerda) e como o coro passou a cantar (à direita) o arranjo de “O meu sangue ferve por você”, com a modificação na prosódia.

The figure displays two musical staves side-by-side, comparing the original arrangement (left) with the modified version (right). Both staves are in C minor (Cm) and feature a G7 chord. The lyrics are: 'es - sa noi - te', 'es - sa noi - te -', 'Jun tos_ es-sa noi-te_ ih_', and 'Jun tos_ es-sa noi - te_'. Red boxes highlight the prosodic changes in the 'noi - te' phrase.

Fonte: Acervo pessoal.

Outras alterações originadas pelos cantores são acomodações rítmicas, sobre isso os entrevistados atentaram para que o regente-arranjador seja flexível em relação a mudanças, porém tomando cuidado com a estrutura do arranjo, pois dependendo da textura esta acomodação pode gerar mais problemas que soluções.

Eu acho que depende um pouco da situação. Tem momentos que você tá fazendo... primeiro eu acho que você deve escrever o mais próximo do que o cara cantou, da gravação original, (porque nem sempre a pessoa vai... se bem que a gravação popular tem a possibilidade atualmente de ouvir o original, mas vamos dizer que a pessoa não tenha) então eu acho interessante que você escreva próximo ao original, eu acho que é o ideal. Em relação à acomodação rítmica do coro depende um pouco da estrutura do arranjo, da engenharia do arranjo. Tem coisas, por exemplo, se você tem uma melodia acompanhada: o coro tá acompanhando com notas longas um naipe que tá cantando uma melodia, não tem problema nenhum esse naipe ter alguma liberdade, porque não interfere na engenharia. Agora se você tem um momento imitativo, por exemplo, uma imitação mais cerrada assim, e um naipe se dá a liberdade de atrasar um pouco ou acelerar um pouco, isso gera problema. [...] Quando é em naipe você precisa chegar num consenso: ah, é assim! (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Num outro momento da minha vida, eu acho que eu ficaria que nem um louco pra eles fazerem o ritmo que tá escrito. [...] o que me interessa é dizer alguma coisa com a música. E às vezes um ritmo que ficou mais acomodado de uma determinada maneira não tem problema nenhum (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

[...] mas aí você cede também. Eu acho que tem umas coisas que você não... sabe? Essa coisa, se fosse uma música erudita que tivesse escrito, sabe decreto lei? Você tem que fazer, mas aqui, cara, é música popular, porque que eu vou ficar brigando com o coro por causa de um 'm' [...] você tenta, tenta, não rola, pronto: vai assim mesmo. Sinto, pra mim eu quero que role o efeito do negócio (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

Muitas dessas acomodações rítmicas por parte do coro estão relacionadas à memória dos coralistas de uma determinada interpretação da canção original, os regentes-arranjadores, já sabendo desta possível memória, procuram às vezes guiar-se pelo modo de fazer de um determinado intérprete, ou encontrar um meio termo entre várias gravações. Mas o grande desafio talvez seja lidar com uma liberdade rítmica de um determinado intérprete que seria muito difícil de reproduzir com o coro, ou mesmo com um naipe. Os regentes-arranjadores acabam normatizando determinados ritmos para acurar a execução sem que ela perca sua organicidade.

Não é pra facilitar, é pra normatizar. Porque quando você tem aquela coisa do performer, do cara que faz a gravação, ele é livre. E aí tem uma gravação [música] que tem cinco cantores, e cada um canta dum jeito. Então não tem certo e errado, então a gente simplesmente normatiza. [...] Por exemplo, quando a gente canta bem assim, com algumas diferenças, e as sopranos, elas não tão fazendo o ritmo escrito, só que todas tão fazendo juntas o mesmo ritmo, eu fico quieto, pra mim tá ótimo (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

No arranjo de “Sampa” (C. Veloso), Marcelo Recski claramente buscou uma normatização rítmica (c. 5-6), não escrevendo da forma (mais livre) cantada por Caetano Veloso.

Essa entradinha aqui desse jeito facilita a história da regência, de cantar junto, [foi uma escolha durante a criação do arranjo] [...]. Porque não dá pra você seguir o solista, o cara faz o que quer. E assim, você ouve uma gravação é uma coisa, você ouve outra, é outra. Então é livre, solista é livre. [...] [Quando é um naipe], você pode até fazer chegar a ‘soar livre’, mas não é (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

Figura 17 – Padronização rítmica no início do arranjo de “Sampa”.

5

Cmaj7 Bm7(add11) E7(9) Am(maj7) Am7 Gm7 Gb7(11)

1. Al - gu - ma coi - sa_a - con - te - ce no meu co - ra - ção que

1. Al - gu - ma coi - sa_a - con - te - ce no meu co - ra - ção que

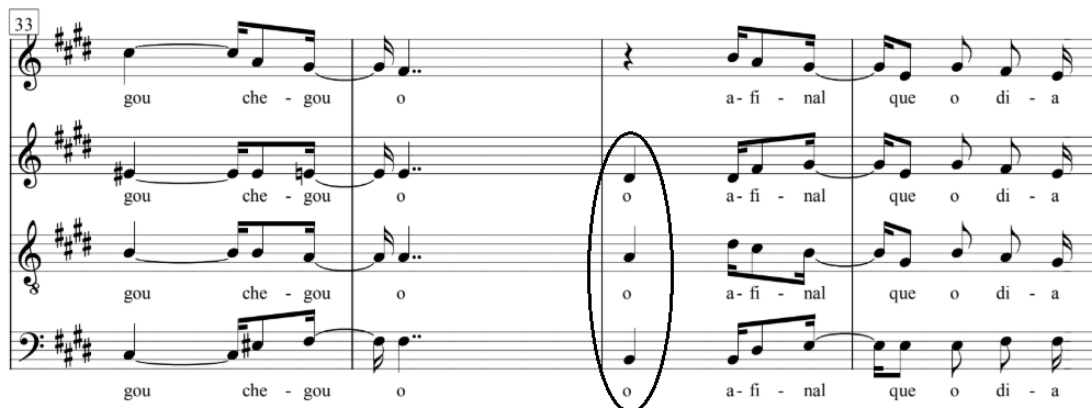
1. Al - gu - ma coi - sa_a - con - te - ce no meu co - ra - ção que

Fonte: Acervo pessoal.

Outras alterações podem ocorrer durante o processo de ensaio. No arranjo de “Dois de fevereiro” (D. Caymmi), Fernandes acabou substituindo o texto (c. 35) de “o” para “é”, possivelmente para ficar igual ao compasso 43, já que o trecho se

repete⁶. Além disso, é feito um *staccato*, não notado na partitura, o que colaborou para caracterizar o estilo do samba.

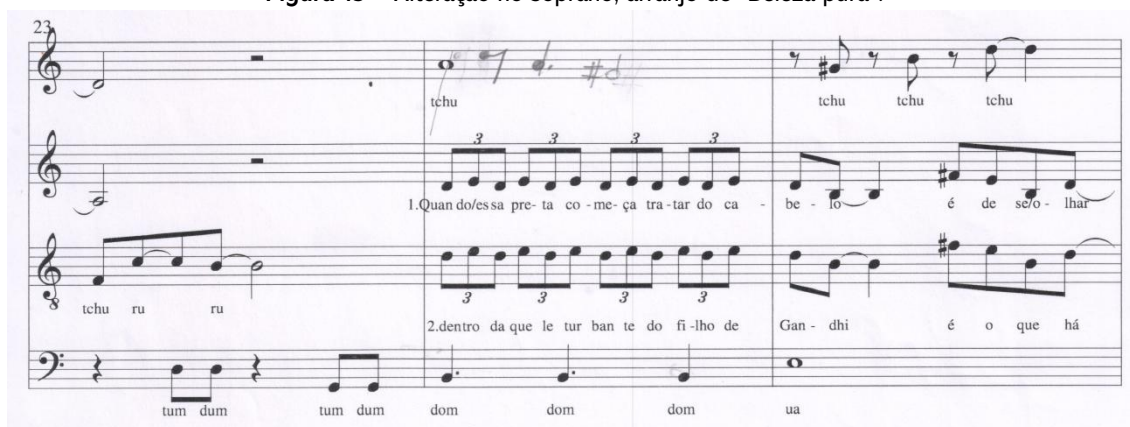
Figura 18 – Texto “o” substituído por “é” em *staccato* no arranjo de “Dois de fevereiro”.



Fonte: Acervo pessoal.

No arranjo de “Beleza Pura” (C. Veloso), também de Eduardo Fernandes, ocorre outra pequena alteração, desta vez rítmica e com o acréscimo de uma nota. A mudança está escrita a lápis e foi feita pela própria coralista, soprano, dona da partitura.

Figura 19 – Alteração no soprano, arranjo de “Beleza pura”.



Fonte: Acervo pessoal.

Já no arranjo de “Eu só quero um xodó” (Dominguinhos e Anastácia), a transição para a seção D (c. 28) nunca funcionava, o ritmo ficava desencontrado e contraltos não entravam juntas no lugar certo: “todas as vezes não rolava [...] e assim até que ficou mais interessante na verdade, até pro público. Porque é muito rápido [como está escrito] isso aqui” (RECSKI in OLIVEIRA, 2017). A solução foi fazer um prolongamento, espaçando mais as entradas: primeiro no (c. 28) só soa o final

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=5hdUtnO7RsM>

da palavra “viver” (em todos os naipes, e não só no soprano como está escrito), é feito um compasso de pausa (na gravação há uma percussão acompanhando, o que impede de ficar um “vazio”), depois entram só baixos por quatro compassos (“tum ts tumm”), seguidos por tenores (mais quatro compassos), neste “oitavo” compasso entra contralto (seria o c. 28 como está notado) e segue o arranjo como está escrito⁷.

Figura 20 – Transição para seção D do arranjo “Eu só quero um xodó” não ocorre como está escrito no compasso 28.

Fonte: Acervo pessoal.

A próxima alteração é um excelente exemplo de como aproveitar linhas que funcionam bem em diferentes partes na música, este procedimento traz unidade ao arranjo e ao mesmo tempo facilita o aprendizado, pois os coralistas já memorizaram determinada linha e irão cantá-la também em outro trecho da canção. No arranjo de “O meu sangue ferve por você” (S. Magal), Fernandes utiliza este procedimento:

Mas aí eu vi que cabia depois, quando? Quando eu comecei a ensaiar, Por quê? Porque quando a gente foi ensaiar, e esse é o meu processo, tá? Eu não sou um arranjador, eu sou um regente-arranjador. Na hora que eu fui fazer o “Ah, eu te amo” [...] quando eu escrevi isso, eu achei que ficou vazio, ficou faltando o instrumental, entendeu? E aí eu falei, vamos fazer o baixo que tá lá, porque afinal são só dois acordes mesmo, vamos fazer aqui. E aí a gente foi experimentando no ensaio e aí eu adorei. E aí coube também o tenor. Então que que a gente faz, quando faz essa peça, a primeira vez a gente faz sem isso, primeira vez tacet, eles não cantam. Depois eu pensei, como é que eu vou fazer isso? A partitura vai ter duzentas páginas. [...] E aí na segunda vez acontece um *divisi*, então aqui abre a 6 vozes, uau! Um arranjo difícilíssimo, mas não! Porque na verdade eles vão usar isso aqui que eles fazem lá na frente, é o que eles vão usar (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

O trecho foi originalmente escrito para a segunda vez que o coro canta “toda minha vida eu te procurei...” (c. 38-45), porém Fernandes durante os ensaios sentiu que o refrão (c. 19-26 e c. 46-53) “ficou vazio”, por isso, ele resolveu que da

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-wBPnukuAwE>

Figura 22 – Refrão com as linhas de tenor e baixo adicionadas.

17 G^7 Cm Cm

com vo - cê que/é tu - do que so - nhei ah eu te a -

com vo - cê que/é tu - do que so - nhei Ah eu te a -

primeira vez tacet

na na na na na na

8 com vo - cê que/é tu - do/o que so - nhei Ah eu te a -

com vo - cê que/é tu - do/o que so - nhei ah eu te a -

primeira vez tacet

dum du rum dum du rum dum du rum dum

20 G G^7

mo ah eu te a -

mo Ah eu te a -

na na na na na na na na na

mo Ah eu te a -

mo Ah eu te a -

dum du rum dum du rum dum du rum dum dum du rum dum du rum dum du rum dum

Fonte: Acervo pessoal.

Fernandes relata que o arranjo de “Meio dia na Praça da Sé” foi feito para ser uma peça sozinha, porém depois foi atrelada a outros dois arranjos (das canções “Sonora garoa” e “Praça Clóvis”) que também foram escritos separadamente,

inclusive por outros regentes-arranjadores (Roberto Rodrigues e Samuel Kerr, respectivamente). Durante o processo de ensaio Fernandes criou transições (de “Sonora garoa” para “Meio dia na Praça da Sé” e de “Meio dia na Praça da Sé” para “Praça Clóvis”) junto aos coralistas para unir os três arranjos num medley⁸. Sobre a transição de “Meio dia na Praça da Sé” para “Praça Clóvis”, Fernandes comenta: “O final eu deixo um pouco aberto, aqui no caso eu nem lembro o final como é que tá aqui, eu não consigo mais pensar essa música se não tiver a passagem pra Praça Clóvis” (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017). Encontramos outra gravação⁹, com Fernandes regendo outro de seus coros, em que o medley só tem duas das três canções (“Meio dia na Praça da Sé” e “Praça Clóvis”), portanto não há a primeira transição e a performance começa como está escrito na partitura de “Meio dia na Praça da Sé”.

A notação de cifras nas partituras dos arranjos é outro procedimento recorrente. Talvez porque muitos coros, principalmente os mais iniciantes, cantam com o apoio (acompanhamento) de um instrumento, normalmente piano, teclado ou violão. Mas as cifras não necessariamente indicam que o arranjador deseja que haja um instrumento acompanhador, muitas vezes o arranjo foi feito para ser executado a cappella, e a cifra está ali como um apoio adicional opcional, seja para apresentações ou só para auxiliarem durante os ensaios. Sobre escrever as cifras na partitura, Fernandes justifica:

Porque acho importante pro regente saber que acorde que eu pensei ali. No caso desse aqui porque às vezes você vai olhar um arranjo que não tem a cifra e muitas vezes você pensou o arranjo com acompanhamento, e se você olhar o acorde ali, na verdade têm umas dissonâncias ali, não necessariamente as notas fundamentais do acorde. Enfim, eu coloco pra facilitar um pouco a vida do regente (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Em seu livro de arranjos editados “O melhor de Garganta Profunda”, Marcos Leite coloca as cifras nas partituras e explica:

Os arranjos estão cifrados, com cifragem universal utilizada em música popular, acessível, portanto, a muita gente. Associar um instrumento harmônico ao aprendizado das linhas melódicas é sempre muito bom, pois cria no cantor outra importante referência, além da melódica/intervalar. Os cantores que compreendem harmonia são, em geral, mais precisos e afinados. A cifragem tem função de acompanhamento mesmo [...] Nada impede que um grupo coral decida incorporar um piano, um violão ou qualquer outro instrumento harmônico aos arranjos. Nesta coletânea, os dez arranjos que foram pensados a cappella funcionam perfeitamente sem acompanhamento, mas podem eventualmente receber a visita de instrumentos quaisquer, inclusive percussão. É importante o conceito de que não é proibido “usar” o material musical aqui apresentado de acordo com suas condições e necessidades (LEITE, 1998, p. 7).

Os entrevistados concordam com a liberdade de outros regentes que, ao executarem seus arranjos, acrescentam instrumentos, mesmo que o arranjo tenha sido concebido a cappella. Fernandes, apoiado na sua realidade de trabalho, sempre

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=psFX8khBQVQ>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=1kutmy5D2Ro>

pensa nos seus arranjos a cappella, mas gosta de acrescentar percussão (embora nunca a escreva):

Sim, a cappella com percussão. Que eu gosto dessa formação pra música popular feita em coro, eu acho que é uma coisa que funciona bem [...] Nunca escrevi uma parte de piano, até nem sei se saberia escrever. Eu sempre penso porque a minha realidade é trabalhar com coros a cappella [...] eu sempre penso: de repente o instrumentista não veio e o arranjo tem que minimamente se sustentar a cappella, então em geral eu penso ele a cappella, se ele vai ter acompanhamento harmônico, aí eu deixo umas coisas mais em branco (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Marcelo Recski, ao escrever um arranjo encomendado para outra regente, sabendo que haveria piano acompanhando, optou por escrever não só a cifra, mas a partitura de piano também: “É bem subjetivo, cifra é um negócio subjetivo” (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

Figura 23 – Arranjo de “Bom dia”, escrito para outra regente executar, com formação SA e piano (notado).

The musical score for "Bom dia" is presented in three systems. The first system includes a Piano part (grand staff) and two vocal parts (1a. Voz and 2a. Voz). The tempo is marked as 56. The key signature has two sharps. Chord symbols (D, E, D/E, A, D/A, E, D/E, A) are written above the staves. The vocal parts have lyrics 'u u' and a 'simile ...' instruction. The Piano part has a bass line with eighth notes. The second system continues the vocal parts and the Piano part. The third system shows the final measures of the arrangement.

Fonte: Acervo pessoal.

Mas ao adaptar este arranjo para um de seus coros executar, ele suprimiu a linha do piano, já que provavelmente ele mesmo iria tocar, ou caso houvesse um pianista acompanhador, Recski poderia conversar, transmitir oralmente como queria que o piano soasse. Ele manteve somente a cifra: “Coloquei cifra por quê? Porque eu toco também” (RECSKI in OLIVEIRA, 2017).

Figura 24 – Adaptação de “Bom dia” para seu próprio coro, Recski escreveu para TTBB e piano (cifrado).

The musical score is for the song "Bom dia". It is adapted for a four-part vocal ensemble (TTBB) and piano. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as 60 beats per minute. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The vocal parts are written in G major. The lyrics are: "Ma - dru - gou, a man - cha bran - ca do sol. A - cor - dou." The score includes a piano part with chords and a vocal part for TTBB (Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2). The piano part starts with a tempo of 60 and a dynamic of *mf*. The vocal part starts with a dynamic of *p*. The lyrics are: "Ma - dru - gou, a man - cha bran - ca do sol. A - cor - dou."

Fonte: Acervo pessoal.

Sobre dinâmicas, andamentos e marcações de expressões notadas na partitura, há uma certa omissão por parte dos arranjadores. Uma das justificativas dos regentes-arranjadores entrevistados é que há um original para o regente basear-se e, neste tipo de repertório, o original é de fácil acesso através de gravações: “Não tem, porque eu acho que o regente que vai fazer música popular brasileira, ele tem um referencial que ele pode ouvir o original. Se eu quiser fazer um Janequin eu não posso ouvir o original, porque eu não tô no Renascimento francês” (FERNANDES in OLIVEIRA, 2017).

Rodrigues reafirma este fácil acesso ao original com o advento da internet. E comenta que, apesar de ter notado o andamento na partitura do arranjo de “Ai, que saudade d’ôce”, sabe que muitos regentes não seguem esta indicação (como muitos também não seguem indicações em composições):

[...] eu acho [que coloquei indicação de andamento] pela referência da primeira gravação. [...] eu acho até que é bom não colocar porque, quer dizer, você vai falar ‘ah mas o cara precisa de uma gravação’, hoje a gente tem a possibilidade de um americano ou um francês, um alemão pegar na internet e verificarem como é. Você pega lá uma partitura do Villa-Lobos, do Ravel, Stravinsky, e vai ouvir os mesmos caras regendo, eles não fazem o que eles escreveram na partitura. Então mesmo quando você fala ‘ah, eu coloquei 100’, talvez eu não faça 100 agora. Porque também a gente muda ou a gente quer às vezes fazer uma coisa diferente. Mas eu não sei porque às vezes eu coloco e às vezes eu não coloco. Eu acho que a maioria das vezes eu não coloco (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Figura 25 – Arranjo de “Ai, que saudade d'ocê” com indicação de andamento.

Ai, que saudade d'ocê

Vital Farias
arranjo: Roberto Rodrigues

Num se-d-mi-re se um di - a um bei-ja-flô in-va - di a por-ta da su - a ca-
Se um di-a_o-cê se lem - brá man-de_u-ma car-ta pra mim bo-te lo-go no cor-rei-

Num se-d-mi-re se um di - a in-va - di a por-ta da su - a ca-
Se um di-a_o-cê se lem - brá car-ta pra mim bo-te lo-go no cor-rei-

Num se-d-mi-re se um di - a in-va - di a por-ta da su - a ca-
Se um di-a_o-cê se lem - brá car-ta pra mim bo-te lo-go no cor-rei-

Num se-d-mi-re se um di - a in-va - di a por-ta da su - a ca-
Se um di-a_o-cê se lem - brá car-ta pra mim bo-te lo-go no cor-rei-

Fonte: Acervo pessoal.

Ainda sobre marcações escritas que não são feitas pelos regentes, Rodrigues não acha necessária a colocação de marcações de dinâmicas que normalmente são óbvias, e ratifica o fato de que regentes não seguem o que está indicado. Ele explica que a forma de escrever, a textura, a duração e tessitura das notas, já faz a dinâmica acontecer.

Dinâmica não, pouco. Só quando não é natural. Eu acho até assim que é xingar a pessoa de burra. É engraçado até, a gente pega o Osvaldo Lacerda, por exemplo, que coloca tudo, piano, crescendo, toda a frase assim, e as pessoas não fazem. E com música antiga você fala assim ‘ah, mas não tem dinâmica escrita, quer dizer que não tem dinâmica?’, não, tem. Então eu acho que o processo quando eu vou estudar a música, é que eu estudo a música, canto todas as vozes, e aí simplesmente eu ouço o que eu estou cantando, paro de ver na partitura, vejo qual é a prosódia, onde que tá a acentuação, onde estão as tensões harmônicas. E disso então eu faço também no arranjo. Então eu tô cantando, eu sei a respiração que dá pra ser feita ou não dá pra ser feita. Então como é música popular, a gente sabe onde tá o tema, então se o tema tá com tenor, os outros tão com pouco movimento, pra se ouvir. Não preciso colocar ‘faça forte’, já fiz, às vezes uma barra de decrescendo, um garfinho e tal, mas eu não sou de colocar dinâmica. Porque assim, se eu quero uma dinâmica de acompanhamento, eu coloco nota longa, ou mais densidade se eu quero mais forte. Se eu quero mais forte eu coloco mais agudo, se eu quero mais fraco eu coloco mais grave. A não ser que você queira o contrário do que é natural, aí se tá grave você coloca forte (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

Rodrigues acredita ser importante que o arranjador escreva as respirações e fermatas:

Mas as suspensões eu coloco: respiração e fermata. [...] Porque eu acho que são as coisas importantes pra que as pessoas façam fraseado. Porque assim, se eu não respirar no lugar certo, eu não vou frasar certo, eu vou frasar de modo errado. [...] É engraçado também porque eu ao cantar nunca penso em respiração, porque ela é óbvia pra mim. (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017).

No seu arranjo de “Rosa” (Pixinguinha), há um crescendo óbvio, por exemplo, quando aparece uma frase que vai para o agudo (c. 23-24). Ambos os coros analisados, tanto o regido por Rodrigues (Coral Itaú Unibanco)¹⁰ quanto o regido por Renato Teixeira Lopes (CUCA – Coral da PUC)¹¹, fazem este crescendo que não está escrito.

Figura 26 – Crescendo não escrito, porém realizado (c. 23-24) no arranjo de “Rosa”.

20

te de luz for-ma-da nu - ma te - la des-lum-bran-te e be - la
 te de dor de re-ce-ber a un-ção da tu - a gra - ti - dão de-

en - te luz, de luz for-ma-da nu - ma te - la des-lum-bran-te e be - la
 ven-tes dor, de dor, de re-ce-ber a un-ção da tu - a gra - ti - dão de-

8 men-te, luz, de luz des-lum-bran-te e be - la
 ten - te dor, de dor tu - a gra - ti - dão de-

men-te, for-ma-da nu - ma te - la des-lum-bran-te e be - la
 ten - te de re-ce-ber a un-ção tu - a gra - ti - dão de-

Fonte: Acervo pessoal.

Porém há um *ritenuto* não notado que Rodrigues faz no compasso 48, e que disse ter pensado ao fazer o arranjo e não durante os ensaios, mas optou por não colocá-lo na partitura. Neste caso, o CUCA com Teixeira Lopes não realiza o *ritenuto*.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=yZf4SzNX6OE>

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=Qq6GXS_cMBQ

Figura 27 – *Ritenuito* não notado no compasso 48 de “Rosa”.

Deus to-do_o co - ra - ção ru ru ru ru ru ru ru

Deus o co - ra - ção ru ru ru ru ru ru ru

de Deus a cri - a - ção que em to-do co-ra-ção ru ru ru ru ru o ri-so,a fé e a

Deus se-pul-tas um a-mor, ar -

Fonte: Acervo pessoal.

Rodrigues acha importante que houvesse revisões posteriores das partituras, tanto para escrever esse tipo de marcação que às vezes é esquecido, quanto para corrigir notas erradas (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017). Já Marcelo Recski cria os planos de dinâmica dos arranjos durante o processo de ensaio: “Aquele dinâmica que eu cheguei foi muito na prática, ela não tá escrita. [...] Porque quando eu escrevi eu não pensei isso. Tem o lance da prática, você vai fazendo ‘bom, vamos experimentar assim?’, eu gosto de experimentar” (RECSKI in OLIVEIRA, 2017). Mas ele concorda com Rodrigues que revisões das partituras seriam importantes para colocar estas indicações, e diz fazer isso quando adapta um arranjo para outra formação, aproveitando para notar um plano de dinâmica que já sabe que funciona.

Um exemplo um tanto particular que surgiu nas entrevistas foi o arranjo de “Volta por cima” (P. Vanzolini) de Roberto Rodrigues. A partitura tem não só marcações de respiração e fermata, que ele diz sempre escrever, mas também há indicações de andamento e dinâmica. Ao ser questionado se escreveu as dinâmicas por não serem óbvias, Rodrigues respondeu que não, que acha todas as dinâmicas notadas por ele óbvias, mas decidiu escrevê-las, pois este arranjo foi uma encomenda para o Coro da OSESP. Ele decidiu notar de maneira mais “completa” não só porque não seria ele o regente, mas porque era uma partitura para músicos profissionais lerem. A regente Naomi Munakata realiza as marcações indicadas e acrescenta outras não notadas¹².

Vale ressaltar que todas essas regras e estratégias compartilhadas por essa comunidade interpretativa, que é o ambiente coral que realiza esse tipo de repertório, nem sempre são do conhecimento de outras áreas da música. Por outro lado, um excesso de marcações poderia ser um movimento oposto à ideia de obra aberta que temos do arranjo, atrelado à liberdade do intérprete. Protasio (2017) propõe uma maior atenção no que se refere à transmissão de informações nas partituras, principalmente relacionadas à música original, ele explica:

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=pVC5KINJqLs>

As partituras de arranjo para coro trazem pouquíssimas informações. Eu me incluo nessa sonegação. É raro encontrar textos que falem da canção escolhida e do arranjo. Para o regente aprofundar o seu conhecimento daquele arranjo, caberá a ele decifrar as possíveis relações com os originais, pesquisar sobre o estilo da música, analisar o que mudou, etc. E dou o maior apoio para esse estudo. Os cantores também devem ser incluídos, ouvindo referências musicais importantes para a interpretação do arranjo. Em muitos casos, a proximidade do regente e dos cantores com o estilo e com a canção acaba complementando o arranjo, inserindo instrumentos no acompanhamento (que não estavam escritos no arranjo) e tornando a interpretação da música mais consistente (PROTASIO, 2017, p. 5).

8. Considerações finais

Através de entrevistas, o artigo buscou discutir importantes elementos da performance e criação de arranjos corais, não encontrados em outras fontes. As entrevistas ampliaram as temáticas encontradas em referências bibliográficas, salientando a importância do ensaio coral como espaço de experimentação prática.

O artigo também buscou demonstrar algumas especificidades do arranjo coral, que podem ser distintas de outras formas de arranjo. É importante destacar, ainda, que o repertório de arranjos, sobretudo da música popular brasileira, é hoje o principal conjunto de repertório de formação, em coros de estudantes de música nos mais diversos níveis, e também o repertório mais praticado nos coros amadores, que são a maioria dos conjuntos corais em atividade no Brasil.

Por fim, as entrevistas demonstraram a importância dos coralistas e dos regentes-arranjadores na definição de obras a serem arranjadas e nos processos de adaptação e performance.

Referências

ALMEIDA, Tereza Virginia de: s.v. "Comunidade interpretativa", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 22-10-2014.

BARRETO, Ceição de Barros. *Canto Coral organização e técnica de coro*. Petrópolis, RJ: Editora vozes, 1973.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2005.

BRASIL. Secretaria de Educação Básica. Diretoria de Apoio à Gestão Educacional. Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa: *A oralidade, a leitura e a escrita no ciclo de alfabetização*. Caderno 5. Brasília: MEC, SEB, 2015.

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.

IGAYARA, Susana Cecília. *Discutindo o Repertório Coral*. In: XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical e Congresso Regional da International Society for Music Education, 2007. Educação Musical na América Latina: concepções, funções e ações. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2007.

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

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Oralidade e escrita*. Revista Signótica, v.9, n.1, p.119-145, jan./dez. 1997.

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. *O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros*. 2017. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. Modulações Pós-coloniais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PAZ, Ana Luísa (2014, no prelo). *A elite musical portuguesa: Sua prospeção e prosopografia*. Atas do II Congresso Anual de História Contemporânea. Évora, 16 a 18 de Maio de 2013 (18 págs.). Évora: Universidade de Évora.

PROTASIO, Andre. *Arranjos para coros*. In: Seção Artigos Inéditos (coord. Carlos Alberto Figueiredo) – Site do Observatório Coral Carioca, maio/2017. Disponível em: <https://observatoriocoral.art.br/sites/default/files/documentos/artigos/2017-05-arranjos-para-coros-95.pdf>

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Canto Coral: Do repertório temático à construção do programa*. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo – São Paulo, 1989.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Revisitando o Projeto Villa-Lobos da Funarte: memórias de um participante*. In: Seção Artigos Inéditos (coord. Carlos Alberto Figueiredo) – Site do Observatório Coral Carioca, maio/2017. Disponível em: <https://observatoriocoral.art.br/sites/default/files/documentos/artigos/2017-05-revisitando-projeto-villa-lobos-da-funarte-memorias.pdf>

STONE, L. *Prosopografia*. Revista de Sociologia e Política, v. 19, n. 39, p.115-137. Curitiba, 2011.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos*. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2013.

RECEBIDO EM: 31 ago. 2025

APROVADO EM: 3 nov. 2025
