

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CAROLINA ANDRADE OLIVEIRA

Processos de criação no arranjo vocal

São Paulo  
2022

CAROLINA ANDRADE OLIVEIRA

## Processos de criação no arranjo vocal

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA-USP)

Tese apresentada à Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade  
de São Paulo para obtenção do título de  
Doutora em Música

Área de Concentração: Processos de  
Criação Musical

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Cecilia  
Igayara-Souza

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Carolina Andrade

Processos de criação no arranjo vocal / Carolina Andrade Oliveira; orientadora, Susana Cecília Igayara-Souza. - São Paulo, 2022

252 p. : il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Arranjo vocal. 2. Processos de criação. 3. Escrita vocal. 4. Repertório coral brasileiro. 5. Canto Coral. I. Igayara-Souza, Susana Cecília II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: OLIVEIRA, Carolina Andrade

Título: Processos de criação no arranjo vocal

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

À professora Susana Cecilia Igayara-Souza, pela orientação nesta tese e em outros projetos, com quem tive a oportunidade de compartilhar momentos de profundo aprendizado, discussões construtivas e boas histórias contadas e vividas, por sua contínua disponibilidade e seus acolhedores conselhos.

À CAPES pelo suporte financeiro imprescindível para a realização desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao professor Marco Antonio da Silva Ramos, por todas as aulas, ensinamentos e conselhos. Por criar, construir e manter, ao lado da professora Susana Cecilia Igayara-Souza, um local de constante aprendizado e realização artística que é o Comunicantus: Laboratório Coral.

Aos professores Fábio Miguel (*in memoriam*) e Carlos Menezes Júnior pelas contribuições ao trabalho feitas no Exame de Qualificação.

Aos arranjadores e professores Ricardo Mansilla e Alexandre Zilahi pelas aulas, conversas e por me presentarem com seus livros autorais, nosso contato foi breve, porém muito proveitoso. Ao arranjador e professor Roberto Rodrigues por seus atendimentos e ensinamentos sobre escrita vocal. Ao arranjador e professor Carlos Menezes Júnior por ceder referências bibliográficas relacionadas à temática de arranjos.

Aos funcionários da Escola de Comunicações e Artes da USP, em especial aos do Departamento de Música (CMU).

A todas as pessoas envolvidas na realização dos arranjos que integram esta tese: Susana Cecilia Igayara-Souza, Marco Antonio da Silva Ramos, Denise Castilho Cocareli, Filipe Fonseca, Alana Andrade, Jéssica Gubert, Letícia Kriger, Iury Cardoso, Camilla Liberali, Maria Rúbia Andreta, Fred Teixeira, Guilherme Beraldo, João Pedro Teixeira, alunos monitores do Comunicantus: Laboratório Coral, coralistas do Coral Escola Comunicantus, Coral da Terceira Idade da USP e Madrigal LivrEncanto.

À Giulia Faria, Patricia Terceros, Gina Falcão, Jacqueline Domingos, Silvia Menezes e Liliane Garcez, pela amizade e carinho. Ao Iury Cardoso, pelas parcerias musicais e amizade de tantos anos. À Camilla Liberali, por todo companheirismo e pelas infinitas horas de conversas e desabafos (também pelo auxílio com o *Abstract*). À Flora Camargo Gurfinkel, pela parceria, afeto e todo o apoio dado durante a realização desta tese.

Ao meu porto seguro, minha mãe Valdey Souza Andrade, por tudo.

A todas as pessoas que de algum modo contribuíram, em maior ou menor grau, conscientes ou não, citadas ou anônimas, para a realização desta tese de doutorado.

## RESUMO

OLIVEIRA, Carolina Andrade. **Processos de criação no arranjo vocal**. 2022. 252 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho se propõe a analisar e relatar processos de criação de arranjos vocais a partir da metodologia da pesquisa qualitativa com: análise comparativa da bibliografia especializada; observação participativa; relatos de experiência; e detalhamento dos processos de criação de quatro arranjos que integram esta pesquisa. No Capítulo I, discorremos sobre o conceito de arranjo vocal, abordando também os termos transcrição e adaptação de arranjos e discutindo ainda algumas práticas de escrita em arranjos vocais. No Capítulo II, trazemos uma análise comparativa de uma bibliografia selecionada de livros, métodos, trabalhos acadêmicos e propostas de ensino de arranjos vocais, são eles: Ades (1983 [1966]); Guest (1996, Vol. 1, 2 e 3); Almada (2000); Mansilla (2019); Zilahi (2020); Menezes Júnior (2002, 2016); Pereira (2006); Soboll (2007); Borhagian Machado (2018); e Espada (2017). No Capítulo III, apresentamos experiências práticas realizadas ao longo da pesquisa, entre elas: cursos; disciplinas; congressos; e palestras. São relatos dentro da perspectiva da observação participante, da pesquisa qualitativa, que se propõe a descrever e interpretar as experiências vividas. No Capítulo IV, descrevemos os processos de criação dos arranjos (e uma adaptação) elaborados no decorrer da pesquisa, produtos das experiências práticas realizadas atreladas ao estudo da bibliografia selecionada. Foram arranjadas as canções: “Fala”, de João Ricardo e Luhli; “What a wonderful world”, de George David Weiss e Bob Thiele; “De papo pr’o á”, de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano; e “Quem vem pra beira do mar”, de Dorival Caymmi. Estes arranjos foram apresentados durante o período da pesquisa pelos coros: Coral Escola Comunicantus; Madrigal LivrEncanto; Coral da Terceira Idade da USP; e o último, também pelo Coral Escola Comunicantus, em formato de vídeo no contexto do coro virtual. Os resultados da pesquisa são tratados em três diferentes capítulos: no II, que é focado na produção bibliográfica; no III, com foco na participação em cursos, palestras etc.; e no IV, que apresenta produção própria de arranjos em diálogo com os capítulos anteriores.

**Palavras-chave:** Arranjo vocal. Processos de criação. Escrita vocal. Repertório coral brasileiro. Canto Coral.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Carolina Andrade. **Creation processes in vocal arrangement**. 2022. 252 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This work aims to analyze and describe creation processes of vocal arrangements adopting the methodology of qualitative research with: comparative analysis of specialized bibliography; participatory observation; experience reports; and detailing of the creation processes of four arrangements that integrate this research. On the first chapter, we write about the concept of vocal arrangement, also approaching the terms transcription and adaptation of arrangements, and furthermore discussing some writing practices in vocal arrangements. On the second chapter, we introduce a comparative analysis of a selected bibliography of books, methods, academic works and teaching proposals of vocal arrangements, namely: Ades (1983 [1966]); Guest (1996, Vol. 1, 2 e 3); Almada (2000); Mansilla (2019); Zilahi (2020); Menezes Júnior (2002, 2016); Pereira (2006); Soboll (2007); Borhagian Machado (2018); and Espada (2017). On the third chapter, we present practical experiences carried out during the research, among them: free courses; disciplines; congresses; and conferences. The reports are given through the perspective of participatory observation in qualitative research, which aims to describe and interpret the lived experiences. On the fourth chapter, we describe the creation processes of the arrangements (and one adaptation) elaborated during the research, products of the practical experiences carried out, tied to the study of the selected bibliography. The arranged songs were: “Fala”, by João Ricardo and Luhli; “What a wonderful world”, by George David Weiss and Bob Thiele; “De papo pr’o á”, by Joubert de Carvalho and Olegário Mariano; and “Quem vem pra beira do mar”, by Dorival Caymmi. These arrangements were presented during the research period by the choirs: Coral Escola Comunicantus; Madrigal LivrEncanto; Coral da Terceira Idade da USP; and the latter also by Coral Escola Comunicantus, in a video format in the context of the virtual choir. The results of the research are addressed in three different chapters: on the second, which focuses on the bibliographical production; on the third, focusing on the participation in courses, conferences etc.; and on the fourth, which presents our own production of arrangements in a dialog with the previous chapters.

**Keywords:** Vocal arrangement. Creation process. Vocal writing. Brazilian choral repertoire. Choral singing.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de um planejamento com ajuda de gráfico de Almada (2000).....	55
Figura 2 - Exemplo de plano de arranjo (GUEST, 1996, Vol. 1).....	59
Figura 3 - “Estrutura mínima de um arranjo” (ZILAHÍ, 2020).....	62
Figura 4 - Letra da canção "Fala".....	128
Figura 5 - Letra da canção "What a wonderful world". .....	143
Figura 6 - Variantes na letra de "De papo pr'o á" pelos diferentes intérpretes.....	167
Figura 7 - Variantes na pronúncia da letra de "De papo pr'o á" pelos diferentes intérpretes. .....	168
Figura 8 - Letra da canção "De papo pr'o á". .....	169
Figura 9 - Letra da canção “Quem vem pra beira do mar”. .....	203
Figura 10 - Captura de tela de cada um dos quatro vídeos guias de “Quem vem pra beira do mar”, (da esquerda para direita) de soprano, contralto, tenor e baixo. ....	223
Figura 11 - Captura de tela do vídeo guia com as quatro vozes juntas e o violão de “Quem vem pra beira do mar”. .....	225
Figura 12 - Capa do vídeo de “Quem vem pra beira do mar”.....	235

## LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Arranjo de Jean Beckman (JB), c. 1-6. ....	30
Exemplo 2 - Arranjo de Márcio Medeiros (MM), c. 1-4. ....	31
Exemplo 3 - Arranjo de Patricia Costa (PC), c. 1-5. ....	31
Exemplo 4 - Indicação de interpretação com <i>swing</i> . ....	32
Exemplo 5 - Extensões apresentadas por Ades (1983 [1966]), grupos profissionais (notas pretas) e grupos não profissionais (notas brancas). ....	49
Exemplo 6 - Extensões apresentadas por Guest (1996, Vol. 1). ....	49
Exemplo 7 - “As extensões das quatro mais comuns categorias de vozes” apresentadas por Almada (2000). ....	49
Exemplo 8 - “Tessituras e seus limites” apresentados por Zilahi (2020). ....	50
Exemplo 9 - Extensões e tessituras adequadas para um coro brasileiro amador apresentadas por Pereira (2006), também a tessitura recomendada para cada naipe quando está com a melodia principal. ....	50
Exemplo 10 - Extensões apresentadas por Menezes Júnior (2002) em seu trabalho de conclusão de curso. ....	50
Exemplo 11 - Tessituras apresentadas por Menezes Júnior (2002) em seu trabalho de conclusão de curso. ....	51
Exemplo 12 - Extensão coral apresentada por Menezes Júnior (2002) em seu trabalho de conclusão de curso. ....	51
Exemplo 13 - Extensões vocais apresentadas por Menezes Júnior (2016) em seu doutorado, limites recomendados (notas pretas) e limites possíveis (notas brancas). ....	52
Exemplo 14 - Tessitura e extensões vocais apresentadas por Zilahi (2020) de acordo com a regente Lilia Valente. ....	53
Exemplo 15 - Exemplo do planejamento de arranjo de “El sueño de la Vendimia” (MANSILLA, 2019). ....	56
Exemplo 16 - Excerto do planejamento do arranjo de “Ojos Azules” (ESPADA, 2017). ....	57
Exemplo 17 - Tessituras das obras de Mesquita para coro juvenil. ....	84
Exemplo 18 - Tessituras usadas por Vitor Gabriel para coro juvenil. ....	86
Exemplo 19 - Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 1. ....	96

Exemplo 20 - Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 2. ....	97
Exemplo 21 - Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 3. ....	98
Exemplo 22 - Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 4. ....	99
Exemplo 23 - Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 5. ....	100
Exemplo 24 - Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 6. ....	101
Exemplo 25 - Excerto de um dos exercícios do “Solfejo Coral”. ....	108
Exemplo 26 - Excerto de um dos exercícios do “Subdividendo”.....	108
Exemplo 27 - Excerto da composição de Zilahi “Ou Não?”. ....	109
Exemplo 28 - Partitura de uma das dez melodias disponibilizadas na videoaula 1. ....	112
Exemplo 29 - Partitura da melodia de “Ojos Azules”. ....	114
Exemplo 30 - Excerto do esquema do arranjo de “Ojos Azules”.....	118
Exemplo 31 - Primeira parte do arranjo de “Ojos Azules”. ....	119
Exemplo 32 - Segunda parte do arranjo de “Ojos Azules”. ....	120
Exemplo 33 - Terceira parte do arranjo de “Ojos Azules”. ....	120
Exemplo 34 - Casas 1 e 2 da segunda parte do arranjo de “Ojos Azules”. ....	121
Exemplo 35 - Quarta parte do arranjo de “Ojos Azules”. ....	122
Exemplo 36 - Quinta parte do arranjo de “Ojos Azules”. ....	122
Exemplo 37 - Primeira parte do arranjo SATB de "Fala" (c. 1-7).....	126
Exemplo 38 - Segunda parte do arranjo SATB de "Fala" (c. 8-19).....	127
Exemplo 39 - Tessitura do arranjo de "Fala", SATB. ....	129
Exemplo 40 - Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 1-3).....	131
Exemplo 41 - Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 1-3). ....	132
Exemplo 42 - Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 4-7).....	132
Exemplo 43 - Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 4-7). ....	133
Exemplo 44 - Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 8-11).....	133
Exemplo 45 - Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 8-11). ....	134

Exemplo 46 - Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 12-15).....	134
Exemplo 47 - Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 12-15). .....	135
Exemplo 48 - Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 16-19).....	136
Exemplo 49 - Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 16-19). .....	136
Exemplo 50 - Tessitura da adaptação SAB do arranjo de "Fala". .....	137
Exemplo 51 - Adaptação SAB do arranjo de “Fala”, p. 1. ....	138
Exemplo 52 - Adaptação SAB do arranjo de “Fala”, p. 2. ....	139
Exemplo 53 - Trecho da minha primeira transcrição da melodia principal de "What a wonderful world", com base na gravação de Louis Armstrong.....	141
Exemplo 54 - Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de RMC.....	141
Exemplo 55 - Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de JIP.....	141
Exemplo 56 - Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de RPA.....	142
Exemplo 57 - Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de RR. ....	142
Exemplo 58 - Parte A1 do arranjo de "What a wonderful world".....	145
Exemplo 59 - Parte A3 do arranjo de "What a wonderful world".....	146
Exemplo 60 - 3º e 4º versos da Parte B do arranjo de "What a wonderful world".....	147
Exemplo 61 - Parte A2 do arranjo de "What a wonderful world".....	149
Exemplo 62 - 1º e 2º versos da Parte B do arranjo de "What a wonderful world".....	150
Exemplo 63 - Parte A1' do arranjo de "What a wonderful world". ....	151
Exemplo 64 - Fim da Parte A1', modulação e Parte A2' do arranjo de "What a wonderful world".....	152
Exemplo 65 - 1ª tentativa de escrita da linha de trompete de Parte B', Parte A3' e <i>coda</i> do arranjo de "What a wonderful world". ....	153
Exemplo 66 - Versão final da linha de trompete de Parte B', Parte A3' e <i>coda</i> do arranjo de "What a wonderful world". ....	154
Exemplo 67 - Algumas escolhas quanto à colocação de textos e onomatopeias do arranjo de "What a wonderful world". ....	156

Exemplo 68 - Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 1.....	157
Exemplo 69 - Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 2.....	158
Exemplo 70 - Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 3.....	159
Exemplo 71 - Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 4.....	160
Exemplo 72 - Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 5.....	161
Exemplo 73 - Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 6.....	162
Exemplo 74 - Linha das sopranos que o texto foi adaptado para "ô ô ô" do arranjo de "What a wonderful world". .....	163
Exemplo 75 - (a) tema melódico completo de "De papo pr'o á". .....	171
Exemplo 76 - (c) esquema harmônico de "De papo pr'o á" .....	172
Exemplo 77 - tema melódico da Parte A de "De papo pr'o á" .....	174
Exemplo 78 - Captura de recursos de "De papo pr'o á". .....	174
Exemplo 79 - Planejamento do arranjo de "De papo pr'o á". .....	176
Exemplo 80 - 1ª frase da Parte A de "De papo pr'o á". .....	177
Exemplo 81 - 2ª frase da Parte A de "De papo pr'o á". .....	178
Exemplo 82 - 1ª frase da Parte B de "De papo pr'o á" .....	179
Exemplo 83 - 2ª frase da Parte B de "De papo pr'o á" .....	180
Exemplo 84 - 3ª frase da Parte B de "De papo pr'o á" .....	181
Exemplo 85 - Introdução B com participação do coro e <i>coda</i> de "De papo pr'o á". .....	182
Exemplo 86 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 1.....	184
Exemplo 87 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 2.....	185
Exemplo 88 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 3.....	186
Exemplo 89 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 4.....	187
Exemplo 90 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 5.....	188
Exemplo 91 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 6.....	189
Exemplo 92 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 7.....	190
Exemplo 93 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 8.....	191

Exemplo 94 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 9.....	192
Exemplo 95 - Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 10.....	193
Exemplo 96 - Partitura de "Quem vem pra beira do mar" contida no <i>songbook</i> de Almir Chediak. ....	200
Exemplo 97 - Minha primeira transcrição de "Quem vem pra beira do mar" em Sol Maior. ....	201
Exemplo 98 - Minha transcrição final de "Quem vem pra beira do mar" em Dó Maior. ....	202
Exemplo 99 - Primeira metade da Parte B (primeira versão) do arranjo de "Quem vem pra beira do mar".....	205
Exemplo 100 - Segunda metade da Parte B do arranjo de "Quem vem pra beira do mar".	206
Exemplo 101 - Parte A2 do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	207
Exemplo 102 - Trecho da linha de violão que liga a introdução do solo <i>a cappella</i> à entrada do coro na parte A2 do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	208
Exemplo 103 - Primeira metade da Parte B (versão final com violão) do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	209
Exemplo 104 - Final (primeira versão) do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	210
Exemplo 105 - Final reescrito após atendimento com professor Marco (versão final) do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	211
Exemplo 106 - Repetição da parte A3, com assobio e violão, do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	212
Exemplo 107 - Arranjo da canção "Quem vem pra beira do mar" (p. 1). ....	213
Exemplo 108 - Arranjo da canção "Quem vem pra beira do mar" (p. 2). ....	214
Exemplo 109 - Arranjo da canção "Quem vem pra beira do mar" (p. 3). ....	215
Exemplo 110 - Arranjo da canção "Quem vem pra beira do mar" (p. 4). ....	216
Exemplo 111 - Arranjo da canção "Quem vem pra beira do mar" (p. 5). ....	217
Exemplo 112 - Arranjo da canção "Quem vem pra beira do mar" (p. 6). ....	218
Exemplo 113 - Tessitura das vozes do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	222

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Materiais didáticos sobre técnicas de escrita de arranjos selecionados para análise. ....	38
Tabela 2 - Resultados finais da avaliação quadrienal 2017 da CAPES da área de Artes. ....	74
Tabela 3 - Arranjos feitos por alunos e executados pelos coros do Comunicantus. ....	81
Tabela 4 - Lista de alunos arranjadores e quantidade de arranjos criados e apresentados pelos coros do Comunicantus (2009-2018). ....	82
Tabela 5 - Proposta de Costa (2017, p. 40) de delimitação de tessitura para coros de adolescentes. ....	129
Tabela 6 - Forma do arranjo de "What a wonderful world". ....	144
Tabela 7 - Forma planejada do arranjo de "De papo pr'o á". ....	175
Tabela 8 - Forma da gravação original de "Quem vem pra beira do mar". ....	203
Tabela 9 - Forma do arranjo de "Quem vem pra beira do mar". ....	204

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>2 CAPÍTULO I: ARRANJO E PRÁTICAS DE ESCRITA .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1 O conceito de arranjo vocal.....</b>	<b>21</b>
<b>2.2 A partitura como texto musical: três arranjos corais da canção <i>Vamos fugir</i> .....</b>	<b>27</b>
2.2.1 Partitura de arranjo coral como texto musical.....	29
2.2.2 Arranjo coral como parte de um discurso musical.....	33
<b>3 CAPÍTULO II: ANÁLISE DE MATERIAIS BIBLIOGRÁFICOS .....</b>	<b>37</b>
<b>3.1 Bibliografia selecionada: autores e seus materiais.....</b>	<b>39</b>
<b>3.2 Conhecimentos prévios e princípios básicos.....</b>	<b>44</b>
<b>3.3 Planejamento do arranjo.....</b>	<b>54</b>
<b>3.4 Escritas de caráter homofônico.....</b>	<b>64</b>
<b>3.5 Escritas de caráter polifônico.....</b>	<b>67</b>
<b>4 CAPÍTULO III: EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS REALIZADAS AO LONGO DA PESQUISA .....</b>	<b>74</b>
<b>4.1 Arranjos no Laboratório Coral Comunicantus - USP .....</b>	<b>77</b>
4.1.1 A disciplina e o laboratório .....	78
4.1.2 A criação de arranjos.....	80
<b>4.2 Curso de escrita para coro juvenil - Unesp.....</b>	<b>83</b>
4.2.1 Primeira semana, 03/05/2019, Marcos Mesquita.....	84
4.2.2 Segunda semana, 10/05/2019, Vitor Gabriel .....	85
4.2.3 Terceira semana, 17/05/2019, Edmundo Villani-Côrtes.....	87
4.2.4 Quarta semana, 24/05/2019, Lucas Moutinho e Luís Guilherme Anselmi.....	87
4.2.5 Quinta semana, 31/05/2019, Carlos Menezes Júnior .....	89
<b>4.3 I Congresso de Canto Coral - Unesp, USP e UNICAMP .....</b>	<b>90</b>
<b>4.4 VII Semana da Educação Musical da Unesp.....</b>	<b>92</b>
<b>4.5 Curso “Harmonizando e arranjando para coro” com Alexandre Zilahi .....</b>	<b>102</b>
<b>4.6 Curso “Mi primer arreglo coral” com Gus Espada.....</b>	<b>111</b>
4.6.1 Como escolher a canção mais adequada - videoaula 1 (22min01seg).....	111
4.6.2 Texturas - videoaula 2 (14min25seg).....	114
4.6.3 Esquema do arranjo - videoaula 3 (16min11seg).....	116

4.6.4 Arranjando o arranjo - videoaula 4 (41min36seg) .....	118
<b>4.7 Palestras online.....</b>	<b>123</b>
<b>5 CAPÍTULO IV: CRIAÇÃO DE ARRANJOS E QUESTÕES INTERPRETATIVAS</b> .....	<b>125</b>
<b>5.1 Arranjo e adaptação da canção “Fala” .....</b>	<b>125</b>
5.1.1 Arranjo SATB .....	125
5.1.2 Adaptação SAB .....	128
<b>5.2 Arranjo da canção “What a wonderful world” .....</b>	<b>140</b>
5.2.1 Encomenda, transcrição da melodia principal, forma do arranjo e início do processo de escrita .....	140
5.2.2 Atendimentos com Roberto Rodrigues e aplicação de técnicas em trechos do arranjo	147
5.2.3 Ensaios, adaptação em um texto onomatopáico e estreia do arranjo .....	163
<b>5.3 Arranjo da canção “De papo pr’o á” .....</b>	<b>164</b>
5.3.1 Escolha do método de escrita do arranjo.....	164
5.3.2 Escolha da canção a ser arranjada e para que grupo .....	166
5.3.3 Transcrição da letra da canção .....	167
5.3.4 Aplicando a proposta metodológica de Mansilla .....	169
5.3.5 Leitura, ensaios, flauta, clarinete e estreia .....	183
<b>5.4 Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar” .....</b>	<b>194</b>
5.4.1 Isolamento social com aulas e ensaios remotos .....	194
5.4.2 Motivação e escolha da canção .....	197
5.4.3 Planejamento do arranjo.....	199
5.4.4 Arranjo vocal.....	205
5.4.5 Arranjo instrumental, parceria com Iury Cardoso.....	207
5.4.6 Atendimentos com o professor Marco Antonio da Silva Ramos.....	219
5.4.7 Elaboração das guias de ensaio e gravação.....	220
5.4.8 Ensaios remotos com o Coral Escola Comunicantus .....	225
5.4.9 Gravações dos áudios dos coralistas .....	226
5.4.10 Preparação e gravação do solo vocal e do assobio .....	228
5.4.11 Gravações dos vídeos dos coralistas.....	228
5.4.12 Edição de áudio .....	229
5.4.13 Edição de vídeo .....	232
5.4.14 Estreia no Festival Comunicantus 2021 (20 anos) .....	235
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>238</b>

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>242</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>248</b>
<b>Anexo 1 – Partitura do arranjo de “Baião de dois” .....</b>	<b>248</b>

## 1 INTRODUÇÃO

“Quem quer ser arranjador? Os sonhadores.”, escreveu Dori Caymmi no prefácio do livro *Arranjo*, de Ian Guest, publicado em 1996. Este é um dos primeiros materiais em nosso idioma sobre a temática de arranjos, abordando a música popular brasileira. Poucos anos depois (2000) foi publicado livro homônimo, de Carlos Almada. Ambos trazem técnicas de escrita de arranjos aplicados em formações instrumentais – embora Almada tenha um capítulo dedicado à escrita vocal. Caymmi finaliza o prefácio contando:

(...) entrei no estúdio. Dois canais, orquestra ao vivo, Célio Martins (velho amigo e grande técnico) e um medo louco. Os mais velhos, Carlinhos Monteiro e Gaya, sempre por perto para tirar as dúvidas. Que loucura. Assim eu aprendi o nosso ofício, o mais lindo dos ofícios. Agora você torna muito mais viável o aprendizado dessa arte com seu “método”. (CAYMMI in GUEST, 1996, p. 7).

Apesar da existência dessas (GUEST, 1996 e ALMADA, 2000) e de outras referências, a formação do arranjador (vocal) ainda é pouco formalizada e documentada no Brasil. Apesar de haver universidades que oferecem disciplinas sobre arranjo e cursos oferecidos por arranjadores dentro e fora da universidade, a formação do arranjador ainda acontece em parte da maneira relatada por Dori Caymmi, pela vivência, pela prática e pela troca de experiências e conhecimentos com outros arranjadores.

Em uma palestra online sobre arranjos para grupos vocais feita em 2021<sup>1</sup>, ao ser perguntado se “poderia dar dicas para quem quer começar a escrever arranjos para grupos vocais”, André Protasio contou que começou como cantor e que pegava os arranjos que mais gostava e analisava, disse considerar muito importante a experiência de cantar em coro e em grupo vocal, saber tocar um instrumento harmônico e estudar harmonia, ter a prática de transcrever as vozes e instrumentos das gravações “originais”, independentemente de serem utilizados nos arranjos vocais. Recomendou ainda fazer aulas e cursos com arranjadores.

Que conhecimentos teóricos e práticos são importantes na formação do arranjador vocal? De onde vêm esses conhecimentos? Como se dão os processos de criação de arranjos vocais? As respostas são várias e os percursos são plurais.

---

<sup>1</sup> Palestra relatada no Capítulo III desta pesquisa.

Escrevi meu primeiro arranjo vocal em outubro de 2010, para um dos coros do Comunicantus: Laboratório Coral, dentro da disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral com Estágio Supervisionado”<sup>2</sup>. Lembrando-me de como foi meu processo de começar a escrever arranjos, vejo semelhanças com a descrição de Protasio, eu tinha a vivência de cantar em coros e participar do coro para o qual eu escrevi o arranjo, eu conhecia as vozes, o perfil do grupo e também o nível de dificuldade do repertório que o coro estava fazendo. Também gostava muito de analisar os arranjos que eu cantava. Algum tempo depois fui atrás de me debruçar sobre uma bibliografia técnica, métodos sobre arranjo e de ter contato mais direto com arranjadores através de palestras e cursos (não só através de seus arranjos).

Em 2014, fiz meu trabalho de conclusão de curso (TCC) em licenciatura intitulado “Luiz Gonzaga em arranjos corais: processos de análise, criação e formação musical” (OLIVEIRA, 2014), a partir dele eu pude estudar e analisar mais profundamente a bibliografia da temática de arranjo, principalmente trabalhos acadêmicos. Alguns pontos levantados no meu TCC me fizeram querer adentrar mais nessa temática, o que me levou a minha dissertação de mestrado “O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros” (OLIVEIRA, 2017).

Em certa medida, posso dizer que esta tese de doutorado está inserida em um percurso de estudo e pesquisa de mais de uma década, sendo uma via de mão dupla influenciando e também refletindo meus próprios processos de formação e criação.

Nesse contexto, adotamos a perspectiva da “observação participativa” como metodologia para os cursos, palestras e congressos, tanto presenciais como online. Isso permitiu a coleta de dados referentes, por exemplo, às estratégias didáticas dos arranjadores atuando como professores, mostrando as estruturas dos cursos e exemplos utilizados. Maura Penna (2015) explica a “observação participante - ou participativa”:

Embora haja posturas distintas, usualmente a designação *observação participante* - ou participativa (cf. Bell, 2008, p. 160-162) – é empregada quando o pesquisador se envolve no grupo e/ou na atividade, observando, “de dentro”, como nas pesquisas de Prass (2004, p. 28) e de Tanaka (2003, p. 23-25), que participaram das baterias de escolas de samba (em P. Alegre e J. Pessoa, respectivamente) para compreender como se desenvolvia o fazer musical – a sua aprendizagem – nesse contexto. (PENNA, 2015, p. 130-131, grifos da autora).

---

<sup>2</sup> Processo descrito no Capítulo III desta pesquisa.

Essas experiências de aprendizado, contidas no Capítulo III, somadas à leitura e análise da bibliografia especializada, apresentada no Capítulo II, resultam nos produtos finais do Capítulo IV, arranjos criados durante a pesquisa a partir de diversos processos de criação, também descritos e analisados, daí a escolha por uma predominância de relatos de experiência, em que as anotações são uma síntese da coleta de dados e também ferramenta de exposição dos meus próprios processos de criação.

Nossa pesquisa é qualitativa e, portanto, mista, passando pela pesquisa e análise bibliográfica, relatos de experiência e aplicação de procedimentos técnico-criativos (observação participativa).

O relato da pesquisa qualitativa requer encontrar uma maneira de contar a “história” da pesquisa de forma clara e coerente. Ao fazer isso, é importante que a sutileza, a riqueza e o detalhe do material original seja exibido, ao mesmo tempo em que se busca o equilíbrio entre a descrição e a interpretação. Há também uma necessidade de demonstrar as bases a partir das quais as interpretações foram feitas, ou alcançadas as conclusões, através da apresentação dos “blocos de construção” da evidência; e de prover detalhes suficientes dos métodos e da condução do estudo para que se julguem as decisões sobre conclusões mais amplas. (WHITE; WOODFIELD; RITCHIE, 2003, p. 319, tradução nossa).<sup>3</sup>

O tipo de pesquisa que apresentamos é então: (1) analítica, comparando as propostas metodológicas e o que está mais sistematizado em termos de bibliografia técnica; (2) empírica, realizando atividades que permitem o contato prático com arranjos, como o estágio PAE<sup>4</sup>, cursos de arranjo (Unesp, Alexandre Zilahi e Gus Espada) e aulas com arranjadores (Roberto Rodrigues e Ricardo Mansilla), fazendo relatos de experiência dessas atividades; e (3) criativa, com elaboração de arranjos, dialogando com a bibliografia e com as anotações das experiências participativas.

A presente tese de doutorado está estruturada em quatro capítulos e é finalizada por um texto intitulado *Considerações finais*. No Capítulo I, *Arranjo e práticas de escrita*, discorreremos sobre *O conceito de arranjo vocal*, recorrendo a pesquisas na área de música popular e na área vocal, discutindo ainda os termos transcrição e adaptação de arranjos.

---

<sup>3</sup> Reporting qualitative research requires finding a way to tell the 'story' of the research in a clear and cogent way. In doing this it is important that the subtlety, richness and detail of the original material is displayed while keeping the right balance between description and interpretation. There is also a need to demonstrate the bases on which interpretations have been made, or conclusions reached, through showing the 'building blocks' of the evidence; and to provide sufficient detail of the methods and conduct of the study for decisions about wider inference to be judged.

<sup>4</sup> Programa de Aperfeiçoamento de Ensino da Pró-reitoria de Pós-graduação da USP.

Também analisamos *A partitura como texto musical: três arranjos corais da canção Vamos fugir*, tendo como principais referências Boorman (1999) e Bakhtin (2016).

A temática de arranjos tem crescido muito tanto na produção acadêmica como na produção técnica. O Capítulo II, *Análise de materiais bibliográficos*, traz uma análise e comparação da bibliografia especializada. O trabalho procura se aprofundar em uma bibliografia selecionada e não ser um trabalho exploratório (listando todos os materiais que tratam na temática de arranjo), o objetivo foi fazer um recorte de materiais que se prestam a ser métodos ou propostas metodológicas, ou ainda que trazem estudos e criações de arranjos próprios com descrições e análises. Há materiais diversos – livros, trabalhos acadêmicos, cursos online – e optamos em subdividir o capítulo organizando pelos conteúdos abordados, além de fazer um resumo sobre os autores e seus materiais. A saber: (1) *Bibliografia selecionada: autores e seus materiais*; (2) *Conhecimentos prévios e princípios básicos*; (3) *Planejamento do arranjo*; (4) *Escritas de caráter homofônico*; e (5) *Escritas de caráter polifônico*.

O Capítulo III apresenta *Experiências práticas realizadas ao longo da pesquisa*, são relatos dentro da perspectiva da observação participante, da pesquisa qualitativa, que se propõe a descrever e interpretar as experiências vividas. São elas: (1) *Arranjos no Laboratório Coral Communicantus – USP*; (2) *Curso de escrita para coro juvenil – Unesp*; (3) *I Congresso de Canto Coral - Unesp, USP e UNICAMP*; (4) *VII Semana da Educação Musical da Unesp*; (5) *Curso “Harmonizando e arranjando para coro” com Alexandre Zilahi*; (6) *Curso “Mi primer arreglo coral” com Gus Espada*; e (7) *Palestras online*.

*Criação de arranjos e questões interpretativas* é o título do Capítulo IV e último desta tese. Nele descrevemos os processos de criação dos arranjos (e adaptação) elaborados no decorrer da pesquisa, produtos das experiências práticas realizadas – como cursos, palestras etc. – atreladas ao estudo da bibliografia selecionada. A saber: (1) *Arranjo e adaptação da canção “Fala”*; (2) *Arranjo da canção “What a wonderful world”*; (3) *Arranjo da canção “De papo pr’o á”*; e (4) *Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar”*.

## 2 CAPÍTULO I: ARRANJO E PRÁTICAS DE ESCRITA

### 2.1 O conceito de arranjo vocal<sup>5</sup>

Este subcapítulo traz conceitos abordados desde nosso trabalho de conclusão de curso em licenciatura, em que o foco foi arranjos e adaptações de canções de Luiz Gonzaga (OLIVEIRA, 2014), desenvolvidos também em nosso mestrado, centrado no regente-arranjador e na circulação do repertório de arranjos (OLIVEIRA, 2017). Foram mantidas algumas ideias e textos como se apresentaram nessas ocasiões, porque se mostraram importantes para o desenvolvimento desta tese, sendo acrescentadas novas bibliografias, incluindo autores analisados no Capítulo II e também algumas ideias discutidas no artigo “Bach por Villa-Lobos: considerações sobre as fontes e hipóteses interpretativas da Fuga nº 21 BWV 866 para coro misto *a cappella*” (IGAYARA-SOUZA; RAMOS; OLIVEIRA, 2019).

Sendo o arranjo vocal o centro deste trabalho, é preciso discutir os conceitos e as definições que o permeiam. Abordaremos a relação do arranjo com a composição original e como as concepções mudam e sofrem ressignificações do âmbito erudito para o popular, recorrendo a diversos trabalhos que já trataram do assunto, especialmente os que têm pesquisas na área de música popular e na área vocal<sup>6</sup>.

Inicialmente é preciso localizar o arranjo como uma prática de reelaboração musical, onde também se enquadram: transcrição, orquestração, redução, adaptação e paráfrase. Muitas vezes esses termos são utilizados como sinônimos e, embora haja semelhanças entre esses procedimentos, é importante apontar algumas diferenças.

---

<sup>5</sup> Optamos por utilizar a expressão “arranjo vocal” por tratar de maneira ampla a prática de arranjar para vozes. Há autores que se concentram apenas em escrita para coros e outros que tratam especificamente de grupos vocais. Embora sejam práticas distintas, ambas puderam ser úteis ao nosso objetivo de abordar os processos de criação, e por isso utilizamos trabalhos voltados tanto para uma quanto para a outra.

<sup>6</sup> Não retomaremos aqui todos os pontos discutidos sobre a prática do regente-arranjador que realizamos em nosso mestrado (OLIVEIRA, 2017). Cabe ainda ressaltar que a atividade de arranjadores que foram muito importantes na disseminação desse repertório entre os coros, como Damiano Cozzella, Samuel Kerr e Marcos Leite, tem sido tema de outros trabalhos acadêmicos.

De todos estes termos, no ambiente vocal e coral, os que mais aparecem e se confundem e se misturam são três: arranjo, transcrição e adaptação. Vale, portanto, tentar delimitá-los.

Define-se o ato de transcrever como a passagem de um meio a outro, por exemplo, a cópia de um texto manuscrito para um editor de texto é um processo de transcrição, assim como a editoração musical de uma partitura, copiada de um original manuscrito. No caso da transcrição como processo musical, enfatiza-se a questão da passagem de um meio expressivo a um outro, isto é, uma mudança de meio, por exemplo, uma obra originalmente escrita para piano ser transcrita para violão.

Neste sentido, Adler (1989) distingue os termos transcrição e arranjo, explanando que enquanto a transcrição “é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro”, havendo mais fidelidade ao modelo original, o arranjo “envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia”, o que permite maiores intervenções e/ou distanciamentos (ADLER, 1989, p. 512).

Ricardo Mansilla<sup>7</sup> (2019) reforça este pensamento, classificando como transcrições as obras derivadas que, apesar das adaptações técnicas, não trazem elementos originais.

Restrinjo o uso do termo [transcrição] à técnica e ofício do transcritor. Esta práxis supõe um conhecimento especializado, mas não um aporte criativo. Não há obra nova nem original. É respeito fiel ao material preexistente. [...] Podem ser produzidas leves modificações de tipo técnico (de registro, de execução, de produção, etc.) que não trazem elementos originais significativos (MANSILLA, 2019, p. 34, tradução nossa).<sup>8</sup>

O autor destaca a modificação como característica da prática de arranjar.

Portanto, defino como arranjo a toda transformação criativa de uma obra musical que implica modificações ou acréscimos substanciais em sua realização e que altera sua estrutura nos diversos aspectos musicais, podendo ou não mudar de formação - meio vocal/instrumental -. A elaboração implica técnicas, estratégias, recursos e

---

<sup>7</sup> Arranjador coral argentino e professor titular da disciplina “Versões corais” na *Facultad de Artes y Diseño da Universidad Nacional de Cuyo*.

<sup>8</sup> Restrinjo el uso del término a la técnica y oficio del transcriptor. Esta praxis supone un conocimiento especializado, pero no un aporte creativo. No hay obra nueva ni original. Es respeto fiel al material preexistente. [...] Pueden producirse ligeras modificaciones de tipo técnico (de registro, de ejecución, de producción, etc.) pero no aportan elementos originales significativos.

procedimentos composicionais que modificam o material preexistente (MANSILLA, 2019, p. 33, tradução nossa).<sup>9</sup>

Sendo assim, a designação arranjo parece dar ao seu criador a permissão de modificar, acrescentar ou diminuir, em suma, manipular de maneira flexível o material original pré-existente. Talvez por essa aparente livre manipulação, o arranjo é visto de maneiras diferentes nos âmbitos popular e erudito, Flavia Pereira discorre:

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

Aragão (2001) expõe que, na música clássica, a partitura é o ponto de partida para um arranjo e que este é uma etapa opcional na dinâmica de produção. Porém, na música popular, os elementos que constituem o "original" não são bem definidos. (Para registro, seguindo a lei de direito autoral, a música popular só precisa de um documento com letra e melodia. Em outros casos, também se convencionou adicionar a harmonia cifrada da música). O autor considera um "original virtual" (que é a música concebida pelo compositor) e explica que o arranjo é o elo entre este original e sua execução, ou seja, sua prática é "a forma de estruturação de uma obra popular" (ARAGÃO, 2001, p. 24).

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

---

<sup>9</sup> Por lo tanto, defino como arreglo a toda transformación creativa de una obra musical que conlleva modificaciones y aportes sustanciales en su factura y que altera su estructura en los diversos aspectos musicales, pudiendo o no cambiar de orgánico - medio vocal/instrumental -. La elaboración implica técnicas, estrategias, recursos, procedimientos composicionales que modifican el material preexistente.

recomposição” (PEREIRA, 2005, p. 70). O autor insere o arranjador vocal no processo de criação.

Outros autores corroboram essa ideia, para Renate Soboll “todo arranjo envolve procedimentos composicionais, pois arranjos eficientes devem ser criativos, tendo a habilidade de criar melodias secundárias atrativas para todos os naipes” (SOBOLL, 2007, p. 59). E para Alexandre Zilahi “arranjar é quase como compor de novo a música, valendo-se da matéria prima do compositor, dando vida nova, aparência e também adequação” (ZILAHÍ, 2020, p. 15). E Mansilla ratifica: “arranjar é uma parte intrínseca e inseparável do próprio processo de composição” (MANSILLA, 2019, p. 121, tradução nossa).<sup>10</sup>

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

Em artigo publicado em 2017, André Protasio Pereira retoma algumas ideias sobre o conceito de arranjo presentes no seu mestrado (PEREIRA, 2006). Ele comenta os diferentes processos de trabalho e de resultado em arranjos que têm a intenção de transcrever integralmente ou em parte uma determinada gravação “original” e em arranjos que tencionam criar uma nova concepção rítmica, mudar o estilo etc. Pereira afirma que “não importa o processo de trabalho, o que temos são arranjos vocais” (PROTASIO, 2017, p. 2). Ao comparar dois arranjos de uma mesma música, um a duas vezes iguais e outro misto a cinco vezes, com diferentes níveis de complexidade, Protasio (2017) ressalta:

Essas múltiplas versões de uma mesma música podem ser necessárias no dia a dia do trabalho do regente/arranjador. A questão principal do debate é que, independente da intenção ou da elaboração, tudo se chama “arranjo”. Numa definição geral, o

---

<sup>10</sup> “arreglar es una parte intrínseca e inseparable del propio proceso de composición”.

arranjo é o retrabalhar de uma composição musical, normalmente para um meio diferente do original. (PROTASIO, 2017, p. 3)

Assim como Ades (1983 [1966]), que utiliza o termo “arranjo coral” para denominar desde uma simples harmonização, até elaborações mais criativas.

Embora o termo "arranjo coral" possa ser aplicado a qualquer escrita vocal, desde a simples harmonização de uma melodia até configurações vocais tão criativas que são realmente composições, este livro trata da extensão da escrita entre esses extremos - isto é, arranjo coral prático para o músico que deseja fazer uma configuração eficaz de uma determinada peça de material musical para um determinado grupo coral. (ADES, 1983 [1966], p. iii, tradução nossa).<sup>11</sup>

Ou seja, é possível que um arranjo seja escrito com pouca intervenção criativa do arranjador em relação ao “original”, ou até mesmo que haja um movimento de simplificação, considerando para que grupo se esteja escrevendo e/ou intenções didáticas. E pode haver também um movimento de ampliação com muitas intervenções do arranjador e que resultem em um arranjo mais complexo em relação ao “original”.

Entre estes autores há um consenso de que o arranjo é parte integrante do processo de criação da obra musical, ainda mais se considerarmos que “a obra só está completamente produzida no momento que é tocada” (NATTIEZ, 1987 p. 100 apud DELALANDE, 1991)<sup>12</sup>, considerando que o arranjador está inserido no conjunto de processos *poiéticos* e *estésicos* que vão do compositor até o ouvinte (PEREIRA, 2005)<sup>13</sup>.

Nem todos os autores que escrevem sobre arranjos propõem uma definição do termo. Mas alguns, mesmo que não preocupados com a definição, descrevem aspectos relevantes, como Ian Guest:

Em um arranjo, ação conjunta de melodia-harmonia-ritmo, as tarefas variadas são distribuídas entre os timbres produzidos por instrumentos de todo tipo de emissão;

<sup>11</sup> While the term "choral arranging" can be applied to any vocal writing from simple harmonization of a melody to vocal settings so creative that they are really composition, this book deals with the range of writing between these extremes - that is practical choral arranging for the musician who wishes to make an effective setting of a particular piece of musical material for a particular choral group.

<sup>12</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques. **Musicologie générale et sémiologie**. Christian Pourgeois, ed. Paris, 1987.

<sup>13</sup> Os processos *poiéticos* abrangem os processos de criação, de produção musical. Já os *estésicos*, os processos de recepção da música.

daí resultam novas e compostas sonoridades. Com o apoio das técnicas, as idéias harmônicas são refletidas nos contracantos e blocos melódicos, as idéias rítmicas realçadas pelas convenções e ataques conjuntos ou alterados dos naipes. É gratificante notar que as combinações melódicas, conduzidas no leito rítmico-harmônico, irão culminar, afinal, no arranjo como um todo, profusão de texturas, efeitos e acabamentos, a partir do embrião da composição. (GUEST, 1996, p. 8)

Cabe ainda discutirmos o termo adaptação, outro tipo de reelaboração musical e que por vezes é associado ao arranjo, utilizando-se o termo “adaptação de arranjo”. Mesmo neste âmbito, há diferentes graus e tipos de modificações consideradas adaptações quando tratamos de arranjos vocais.

Considerando que na literatura este termo é usado em oposição ao termo tradução, isto é, a tradução é mais fiel ao original enquanto a adaptação é mais livre, na área musical também podemos ver assim, como explica Flavia Pereira:

(...) podemos comentar que uma adaptação musical poderia ser então uma prática na qual se busca adequar uma determinada obra a alguma coisa, ou seja, modificar algo para torná-la conforme a (alguma coisa). Nesse caso, a obra é adequada, ajustada, manipulada em relação a algo que pode ser público, o meio instrumental, ou o contexto, ou seja, a música é que se ajusta a estas novas situações e não o contrário, ela é direcionada para fins específicos. (PEREIRA, 2011, p. 217).

Assim sendo, o termo adaptação parece ser contrário ao termo transcrição, em que se evita alterar a obra e é o meio instrumental que se adequa. Complementarmente, adaptação se assemelha ao termo arranjo, em que se tem liberdade em fazer modificações.

Ao realizarmos, então, uma “adaptação de arranjo”, é comum fazermos ajustes que julgemos necessários a partir do objeto arranjo (e não a partir do “original”), normalmente através de sua partitura. No ambiente dos coros ou dos grupos vocais, essas modificações no arranjo são feitas habitualmente pelo regente ou algum integrante (arranjador ou não) e tornam possível a execução da obra pelo grupo.

Essa adequação às necessidades do grupo resulta em alterações como: tonalidade; alturas de notas; ritmos; trocas de naipes que cantam determinadas linhas; ou mesmo a exclusão ou adição de trechos (ou seções inteiras) etc.

Utiliza-se ainda o termo adaptação quando se adequa um arranjo (próprio ou de outrem), criado para uma determinada formação – por exemplo, coro misto a quatro vozes (SATB) – para outras formações<sup>14</sup>, também por vezes é usado analogamente o termo “versão”, exemplo: “versão SAB”; “versão para coro feminino” etc.

Em linhas gerais, a transcrição busca ser mais fiel ao “original”, fazendo adequações no meio instrumental/vocal. Já o arranjo permite procedimentos composicionais, com liberdade de modificação do material pré-existente, o que inclui o arranjador no processo de criação da obra. Na adaptação de arranjo também há liberdade de modificação, porém o ponto de partida (material pré-existente) é o arranjo e não a obra “original”. Tanto no arranjo quanto na adaptação pode haver ou não alteração do meio e da formação instrumental/vocal, embora no arranjo vocal quase sempre haja uma transformação do meio.

## **2.2 A partitura como texto musical: três arranjos corais da canção *Vamos fugir*<sup>15</sup>**

Na área do canto coral, principalmente em coros amadores no Brasil, a maior parte do repertório executado é de arranjos, muitas vezes criados pelos próprios regentes desses coros, que assumem o papel de regentes-arranjadores. O tema tem sido tratado em pesquisas recentes sobre a atividade coral.

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

Em nossa pesquisa de mestrado (OLIVEIRA, 2017), através da revisão bibliográfica, pudemos observar que outros autores, como Menezes Júnior (2016), Pereira (2006) Soares

---

<sup>14</sup> É neste sentido que usamos o termo adaptação no Capítulo IV, ao adaptarmos o arranjo da canção “Fala”.

<sup>15</sup> Trabalho já apresentado como resultado parcial de pesquisa, intitulado “Três arranjos corais da canção *Vamos fugir*: a partitura como texto musical” feito em coautoria com Susana Cecília Igayara-Souza e publicado nos Anais do I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade, ocorrido entre 15 e 19 de outubro de 2018.

(2013) e Souza (2003), também relatam não só a presença, mas também a predominância de arranjos sobre as composições originais nos repertórios dos coros.

Nos últimos 40 anos, a prática de interpretar arranjos vocais de Música Popular Brasileira se estabeleceu de maneira definitiva no canto coral brasileiro. Atualmente, é praticamente impossível imaginar um Festival ou Encontro de Corais, sem que haja pelo menos um arranjo de MPB inserido no repertório. [...] O que constatamos é que não só a interpretação de arranjos é numericamente maior ao compararmos com as composições, como houve um aumento no número de cursos em que a abordagem desse assunto tornou-se obrigatória. (PEREIRA, 2006, p. 1)

Percebe-se também, a partir da revisão bibliográfica, que muitos dos trabalhos acadêmicos sobre arranjos corais foram realizados por pós-graduandos vindos da atividade prática em canto coral, como no depoimento abaixo.

A motivação inicial para a realização desta pesquisa surgiu a partir da minha trajetória musical, atuando na maior parte do tempo na direção de corais e grupos vocais amadores. Ao longo desses anos, pela necessidade da atividade profissional, tive a oportunidade de trabalhar não somente como diretor e regente desses grupos, mas também como arranjador, tendo em vista a necessidade constante de um repertório adequado não somente às questões temáticas, mas também à faixa etária e ao nível técnico dos participantes dos grupos (SOARES, 2013, p. 1).

Buscando desnaturalizar este fato, em nossa dissertação optamos por realizar uma análise de programas de concerto de onze encontros corais, no período de 1984 a 1994, fazendo uma análise quantitativa, identificando a porcentagem de arranjos em relação à de composições, e também separando músicas brasileiras e músicas internacionais. Identificamos e mensuramos os produtores dos arranjos de músicas brasileiras presentes nos repertórios dos grupos (se é o próprio regente ou outro arranjador). Separamos a análise em três períodos, cada um referente a uma série de encontros selecionados: Semana do Canto Coral; Encontro de corais do CCSP; e Mostra Vocal. Toda esta análise comprovou a massiva presença de arranjos de música brasileira no repertório coral brasileiro do período e dos festivais estudados, e ainda atestou o regente-arranjador como principal produtor destes arranjos, com ampla circulação deste repertório entre os grupos.

O processo de criação do arranjo, a partir do momento em que a canção já está escolhida, pode diferir bastante de um arranjador para outro. Isto pode ser observado desde as fontes tomadas como referência (gravação, *songbook*, memória), até as técnicas e

procedimentos utilizados para transformar a canção em um arranjo coral. Por exemplo, podemos observar a forma como o regente-arranjador Roberto Rodrigues relata o início do seu processo de criação:

Quando eu vou fazer um arranjo, eu inclusive evito de ouvir muito a música, pra não ser influenciado por ela. Antigamente a gente tinha pouco acesso às gravações, a gente fazia as coisas de memória, pode ver que tem muito arranjo com letra trocada, porque as pessoas não tinham disco, não tinham nem fita cassete daquilo, era de memória. Então tem alguns erros, como se fosse tradição, né? Então quando eu vou fazer um arranjo, eu ouço uma vez, duas vezes, pego a melodia, e eu fabrico de novo a música do jeito que eu quero (RODRIGUES in OLIVEIRA, 2017, p. 143).

Este processo de reelaboração, considerando essas variáveis, pode levar a diferentes resultados, gerando diferentes textos musicais. A fim de discutir e analisar algumas dessas diferenças, trazemos como exemplo três arranjos de uma mesma canção, *Vamos fugir*, de Gilberto Gil e Liminha, feitos por três arranjadores diferentes: Jean Beckman (GIL; LIMINHA, [20--?a]), Márcio Medeiros (GIL; LIMINHA, [20--?b]) e Patricia Costa (GIL; LIMINHA, [19--?]).

### 2.2.1 Partitura de arranjo coral como texto musical

Em seu artigo *The Musical Text*, Stanley Boorman (1999) discute a função da notação e do texto musical, bem como sua transmissão, considerando que o “texto musical” pode ser tanto escrito (uma partitura, por exemplo) quanto sonoro (gravações, performances etc.). Para nossa análise, partiremos das três partituras dos arranjos, como textos musicais, e recorreremos a possíveis fontes utilizadas pelos arranjadores, como gravações e *songbook*, para comparar escolhas de escrita.

Um arranjo ou uma composição, quando escritos, nunca reproduzem exatamente o que estava no projeto de seu criador, há uma conexão tênue entre a notação e o som. “Obviamente, um texto, como notado, não é realmente a obra musical: a música existe como som”<sup>16</sup> (BOORMAN, 1999, p. 405), isto é, a partitura não representa inteiramente a obra musical, pois há elementos vagos, como dinâmica, tempo, articulação, além de

---

<sup>16</sup> “Obviously a text, as notated, is not actually the musical work: music exists as sound”.

transformações tidas como óbvias em determinadas comunidades de leitura, como ornamentação, adição de partes, alterações rítmicas, improvisação de acompanhamentos, mudanças de andamento etc.

Outro ponto importante é que, diferentemente de uma composição, a criação de um arranjo parte necessariamente de um material pré-existente. E no caso do nosso exemplo, *Vamos fugir*, embora os arranjadores possam ter utilizado outras fontes como referência de material pré-existente, é muito provável que os três tenham tido conhecimento da gravação de Gilberto Gil (RAÇA..., 1984) durante o processo. Essa hipótese pode ser constatada pelo fato de os três utilizarem um texto (letra) e material motivico presentes apenas na versão de Gil: “*Give me/gime your love*”, o que pode ser observado logo nos primeiros compassos dos arranjos (Exemplo 1, Exemplo 2 e Exemplo 3).

Exemplo 1: Arranjo de Jean Beckman (JB), c. 1-6.

**VAMOS FUGIR**  
Gilberto Gil

Arquivo de: Jean Beckman Arranjo e Adap: Jean Beckman

Sopranos  
Contraltos  
Tenores  
Baixos

Gui-me your love des-se lu - gar tchu - ru - ru gui-me gui-me  
Vamos fu - gir Gui-me your lo ve tchu - ru - ru gui-me gui-me  
Gui-me your love Gui-me your love tchu - ru - ru gui-me gui-me  
Gui-me your love Ba-by gui-me your love va-mosfu - gir

Fonte: Site Super Partituras.

Exemplo 2: Arranjo de Márcio Medeiros (MM), c. 1-4.

## VAMOS FUGIR

De: Gilberto Gil  
Arr. Vocal: Márcio Medeiros

Give me you love  
Give me your love  
Va - mos fu - gir  
Give me your love  
1 - Prou - tro lu - gar  
2 - Des - se lu - gar  
give me your love  
give me your love  
give me your love  
give me your love

Fonte: Site do Festival Internacional de Corais.

Exemplo 3: Arranjo de Patricia Costa (PC), c. 1-5.

## VAMOS FUGIR

Gilberto Gil

Para vozes mistas, adaptável a três vozes iguais.

Arranjo: Patricia Costa

Soprano  
Contralto  
Vozes masculinas  
E B 5  
Give me your love  
Give me your love  
Give me your love  
1. Vamos fugir  
2. Vamos fugir  
deste lugar, baby  
pr'outro lugar, baby  
vamos fugir  
vamos fugir

Fonte: Site do Coral PROCERGS.

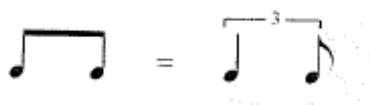
Comparando somente esses primeiros compassos (Exemplo 1, Exemplo 2 e Exemplo 3) já podemos listar muitas diferenças. Não estamos nos referindo à escolha de tonalidade, quantidade de vozes (formação coral), qual naipe está com a melodia principal, porque essas

escolhas podem diferir mais corriqueiramente dependendo do processo de elaboração, da necessidade e/ou das escolhas criativas de cada arranjador. O que chama a atenção, e que é o foco de nossa análise, são as diferentes decisões de notação musical para colocar no papel o ritmo da melodia e, ao mesmo tempo, o *swing* do intérprete da canção, isto é, transformar uma possível referência sonora (gravação) de uma performance em um arranjo coral escrito numa partitura.

JB utiliza *alla breve* (2/2) com um ritmo sincopado com grupos de colcheias pontuadas e semicolcheias predominantemente (Exemplo 1) e MM recorre ao 6/8 e a ligaduras de valor (Exemplo 2), ambos buscando escrever o *swing*. Já PC (Exemplo 3) opta por um 4/4 com grupos de duas colcheias e não dá nenhuma indicação de interpretação estilística (que pressuporia o *swing* do reggae), como mostra o Exemplo 4, talvez já contando com um prévio conhecimento do leitor.

É muito comum encontrar partituras estrangeiras de *shuffle*, *swing*, *jazz*, *be-bop* e *blues* escritas no compasso 4/4, com predominância de grupos de duas colcheias para cada tempo, mas que devem ser interpretadas com subdivisões ternárias (três colcheias por tempo). Nesses gêneros musicais, a escrita de quiálteras de três colcheias (tercinas) é substituída por grupos de duas colcheias para simplificar a notação. Ao interpretar as duas colcheias, deve-se atribuir à primeira, o valor de duas subdivisões ternárias e à segunda, uma subdivisão ternária (ALVES, 2005, p. 103, grifo nosso).

Exemplo 4: Indicação de interpretação com *swing*.



Fonte: Alves (2005).

Tentando fazer um estudo da transmissão do texto musical (BOORMAN, 1999) da canção *Vamos fugir*, vemos que os três arranjadores, como já salientamos, possivelmente têm conhecimento da gravação de Gilberto Gil (1984) e isto pode ser também observado na tentativa dos arranjadores, cada um à sua maneira, de notar o *swing* do reggae ali presente – visto que em outras gravações conhecidas a canção foi interpretada em outros estilos, como a do grupo Skank (MULTISHOW..., 2010) e da dupla Victor & Leo (VAMOS..., 2018). Vale

ressaltar que PC (Exemplo 3) escreve de uma maneira muito semelhante à escrita apresentada no *songbook* (CHEDIAK, 1992, p. 176-177), o que nos faz supor que a arranjadora também utilizou essa fonte como referência.

Boorman (1999, p. 406) afirma que em uma composição “o texto carrega não mais do que o mínimo necessário de informação para uma nova performance”<sup>17</sup>, mas no caso de um arranjo coral: qual é esse mínimo necessário? Que elementos os arranjadores consideram suficientes para reconstruir uma nova performance?

Pelas diferenças constatadas nas três partituras dos arranjos analisados, talvez a melhor resposta seja: depende! Pois é preciso considerar para que leitores essas partituras foram escritas, e um possível caminho de análise é considerar esses leitores como destinatários e esses arranjos como parte de um discurso.

## 2.2.2 Arranjo coral como parte de um discurso musical

Bakhtin (2016) afirma que “discurso é a língua *in actu*. É inadmissível contrapor língua e discurso em qualquer que seja a forma. O discurso é tão social como a língua. As formas de enunciado também são sociais e, como a língua, são igualmente determinadas pela comunicação” (Bakhtin, 2016, p. 117). Se trouxermos esse conceito para o contexto musical, podemos dizer que, embora a música possa ser entendida como tal apenas quando é executada – considerando que música é som, o discurso musical começa no momento da criação dessa música e vai até a sua escuta por parte de um ouvinte. Sendo assim, cada parte desse processo poderia ser concebida como um “enunciado” que, segundo Bakhtin, é a real unidade da comunicação discursiva.

Todo enunciado - da réplica sucinta (monovocal) do diálogo cotidiano ao grande romance ou tratado científico - tem, por assim dizer, um princípio absoluto e um fim absoluto: antes do seu início, os enunciados de outros; depois do seu término, os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro ou, por último, uma ação responsiva baseada nessa compreensão). O falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva. (BAKHTIN, 2016, p. 29)

---

<sup>17</sup> “the text carries no more than the minimal necessary information for a new performance”.

No caso dos discursos musicais dos arranjos corais aqui analisados, vários enunciados poderiam ser elencados, como: a gravação de Gilberto Gil (1984), as gravações de outros intérpretes, o *songbook* de Almir Chediak (1992), as partituras dos arranjos corais, possíveis execuções/gravações desses arranjos, entre outros. Cada um desses enunciados tem autor e destinatário, bem como uma função. Analisando as partituras dos arranjos como enunciados, temos os arranjadores como prováveis autores<sup>18</sup>, e a função das partituras é a de ser uma representação escrita da criação (uma reelaboração musical de canção para linguagem coral) de seus arranjadores. Contudo, inicialmente não fica muito claro quem são os destinatários dessas partituras.

Voltando à questão supracitada do mínimo necessário de informação para uma performance, só poderemos saber se estas partituras têm esse mínimo necessário, se considerarmos quem são seus destinatários. Pensando num grupo de coralistas (ou num regente de coro amador) que possua leitura musical, mas não conheça a canção e nem tenha acesso a informações sobre ela (como exemplo, o seu estilo), poderíamos concluir que as partituras de JB e MM trazem as informações rítmicas de modo direto. Porém, se algum desses coralistas (ou regentes) tiver mais contato e vivência com escrita de música popular, talvez logo vá desconfiar que a partitura de PC deva ser executada com *swing*, mesmo que ela esteja sem indicação (Exemplo 4). Neste ponto, a partitura de PC já possui o mínimo necessário se consideramos que a arranjadora, seguindo o estilo da canção, adotou uma escrita que é um consenso principalmente no ambiente popular<sup>19</sup>.

A dinâmica de consumo da música popular sempre pressupôs uma atualidade em primeiro lugar. A ideia do que é ou não conhecido pelo público costuma ser atrelada ao convívio. Ao fazermos arranjos corais de canções que já não são o lançamento do último ano, precisamos considerar que dentro do universo de intérpretes desses arranjos há aqueles que não necessariamente convivem (ou conviveram) com a canção, pois o consumo desta estará subordinado a sua veiculação midiática. Neste contexto, quando há uma distância temporal entre o lançamento da canção (sua veiculação e consumo) e a criação do arranjo coral, a

---

<sup>18</sup> Dizemos “prováveis” porque as editorações das partituras podem ter sido feitas por outros copistas que não os arranjadores. Embora a noção de autoria esteja ligado à criação do arranjo, uma mudança na editoração da partitura (intencional ou não) poderá alterar o conteúdo do arranjo e, conseqüentemente, sua performance.

<sup>19</sup> O ambiente coral pode ser considerado um território fronteiro entre o universo popular e erudito. Não há dúvida, por exemplo, de que a indicação de *swing* (Fig. 4) não é necessária na partitura do *songbook*, pois esta pertence ao universo popular.

notação musical do “mínimo necessário” na partitura deve suprir esta falta de convívio por parte dos intérpretes do arranjo com a canção.

Porém, outro aspecto que devemos considerar está associado à cultura contemporânea. Pois, em tempos de internet, o “antigo” e o “novo” estão igualados no que se refere ao acesso. Trazendo para o nosso exemplo: é possível acessar e ouvir tanto o Gilberto Gil, quanto o Skank, Vitor & Leo e tantos outros, colocando em discussão o quanto a referência original (Gil) é mais legítima que as outras, na medida em que está tudo disponível.

A chamada revolução digital tem possibilitado uma nova forma de consumo da produção musical, sem intermediários, direto e bem mais barato, muitas vezes gratuito. O novo paradigma da relação compositor, público e produto, têm ocasionado alterações severas no funcionamento da estrutura de mercado, consumo e produção da obra musical. A internet e a tecnologia digital transformam o mercado da indústria cultural. Agora o consumidor atua dentro de um espaço coletivo virtual e plural. No entanto, bastante singular e individual no momento das escolhas musicais pessoais. (SALDANHA, 2013, p. 9)

Sendo assim, devemos considerar que estes novos intérpretes não terão contato apenas com a partitura do arranjo, mas também com a canção original, provavelmente através de uma gravação ou de várias. O que também é observado por Bakhtin através do “princípio dialógico” (BRAIT, 2005), em que a significação é construída dialogicamente, entre os interlocutores e pelo diálogo com outros textos. Isto é, arranjadores, regentes e coralistas “dialogam” entre si e com diversos textos musicais (partituras, gravações, performances etc.) para produzir um novo texto musical, a performance do arranjo. Podemos explicar essa presença de múltiplas referências pela noção da intertextualidade, em que “qualquer texto é definido através de sua relação com outros textos”<sup>20</sup> (BEARD; GLOAG, 2005, p. 71).

No caso dos três arranjos, há diferentes escolhas de tonalidades e de quais naipes estão com a melodia principal. Há uma adição de parte no arranjo de JB, que cria um trecho não presente nos outros arranjos, talvez em substituição a um trecho instrumental da referência provavelmente utilizada, o que faz com que este arranjo seja maior em duração comparado aos outros dois (MM e PC). Por outro lado, dois arranjadores (JB e MM) usam sílabas onomatopaicas para emular instrumentos musicais, pressupondo talvez uma interpretação *a cappella*. E todos utilizam o procedimento de pergunta e resposta entre os

---

<sup>20</sup> “any text is defined through its relation to other texts”.

naipes, aludindo presumivelmente à versão de Gilberto Gil (1984). Apesar de que as semelhantes escolhas possam estar relacionadas aos arranjadores terem acesso às mesmas referências, é possível que algum deles tenha tomado conhecimento (e também usado como referência) outros arranjos corais da canção, o que seria mais uma manifestação da presença da intertextualidade.

Consideramos que as partituras de arranjos corais, mesmo trazendo notações diferentes, carregam, de acordo com a análise de Boorman (1999), o mínimo necessário de informação para uma nova performance, de acordo com a visão de cada um de seus arranjadores e para as distintas situações de uso da partitura.

Podemos considerar também que seus autores (provavelmente os próprios arranjadores, eventualmente com alterações feitas por algum copista) assumem que outros sujeitos desse diálogo discursivo (regentes e coralistas) possuem conhecimentos prévios e compartilham as mesmas estratégias de leitura (por participarem da prática coral), o que também inclui ter outras referências de textos musicais para a realização de uma nova performance.

A ausência de algumas informações na partitura, como indicação de andamento, de dinâmica e de *swing*, por exemplo, é facilmente suprida pela presença de intertextualidades e dialogismos que são inerentes ao ambiente do canto coral, especialmente o amador.

As práticas de leitura comuns à maioria dos participantes do canto coral poderiam, portanto, explicar porque as partituras de arranjos, embora possam estar bem detalhadas com relação a alguns aspectos (ritmo, texto cantado), podem ser totalmente abertas em relação a outros (dinâmicas, andamentos, ou mesmo o texto cantado). A construção da performance a partir da partitura mostra-se diretamente atrelada a elementos externos a essa mesma partitura, sejam as referências, sejam as experiências dos próprios leitores.

### 3 CAPÍTULO II: ANÁLISE DE MATERIAIS BIBLIOGRÁFICOS

Este capítulo propõe-se a analisar livros, métodos, trabalhos acadêmicos e propostas de ensino de arranjos vocais. Entre os diferentes materiais temos trabalhos acadêmicos de distintos níveis, desde TCC (trabalho de conclusão de curso) até doutorado, livros de autores de diferentes nacionalidades, e até um minicurso online. Não se pretende abarcar todos os materiais existentes sobre o tema, este é um recorte de materiais escolhidos. Em comum, todos os autores produziram estes trabalhos a partir da sua própria experiência como arranjadores e também como professores.

Selecionamos inicialmente os livros *Choral Arranging*<sup>21</sup> (ADES, 1983 [1966]), *Arranjo. Método prático. Volumes 1, 2 e 3* (GUEST, 1996) e *Arranjo* (ALMADA, 2000) que são referências frequentes nos trabalhos acadêmicos sobre arranjos. Durante a realização desta tese, acrescentamos *El arreglo coral. Concepto, evolución, praxis*<sup>22</sup> (MANSILLA, 2019) e *Harmonizando e arranjando para coro: um relato escrito a 4 vozes* (ZILAHÍ, 2020), publicações mais recentes de autores com quem também tivemos contato direto, através de cursos, aulas e/ou palestras, totalizando sete livros.

Entre os trabalhos acadêmicos, há dois que se denominam propostas metodológicas de arranjo vocal de música popular brasileira: *A música popular e o arranjo vocal. Uma proposta de método prático* (MENEZES JÚNIOR, 2002); e *Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica* (PEREIRA, 2006). Optamos por acrescentar mais três trabalhos que não se intitulam métodos nem propostas de ensino, mas trazem estudos e criações de arranjos próprios com descrições e análises, são eles: *Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores* (SOBOLL, 2007); *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras* (MENEZES JÚNIOR, 2016); e *O samba em arranjos para coral: três olhares sobre a cidade de São Paulo* (BORHAGIAN MACHADO, 2018).

---

<sup>21</sup> Arranjo coral.

<sup>22</sup> O arranjo coral. Conceito, evolução, práxis.

Por fim, selecionamos o minicurso online *Mi primer arreglo coral*<sup>23</sup> (ESPADA, 2017) que consiste em quatro aulas gravadas e é destinado especialmente a regentes de coros amadores<sup>24</sup>.

Exceto Guest (1996) e Almada (2000), todos os materiais selecionados tratam especificamente de arranjos corais/vocais (Tabela 1). Ambas as exceções abordam técnicas de escrita de arranjos em música popular brasileira, trazendo aplicações em formações instrumentais, embora Almada tenha um capítulo dedicado à escrita vocal.

Tabela 1: Materiais didáticos sobre técnicas de escrita de arranjos selecionados para análise.

Ano	Edição	Nome	Autor	Pais/Idioma	Tipo
1966	expanded edition (1983)	Choral Arranging	Hawley Ades	Estados Unidos/Inglês	livro
1996	primeira	Arranjo. Método prático. Vol. 1, 2 e 3	Ian Guest	Brasil/Português	livro
2000	primeira	Arranjo	Carlos Almada	Brasil/Português	livro
2017	reedición del autor (2019)	El arreglo coral. Concepto, evolución, praxis	Ricardo Mansilla	Argentina/Castelhana	livro
2020	primeira	Harmonizando e arranjando para coro: um relato escrito a 4 vozes	Alexandre Zilahi	Brasil/Português	livro
2002	-	A música popular e o arranjo vocal. Uma proposta de método prático	Carlos Menezes Júnior	Brasil/Português	trabalho acadêmico (Trabalho de Conclusão de Curso)
2006	-	Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica	André Protasio Pereira	Brasil/Português	trabalho acadêmico (Mestrado)
2007	-	Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores	Renate Stephanes Soboll	Brasil/Português	trabalho acadêmico (Mestrado)
2016	-	Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos	Carlos Menezes Júnior	Brasil/Português	trabalho acadêmico (Doutorado)
2018	-	O samba em arranjos para coral: três olhares sobre a cidade de São Paulo	Selma Borhagian Machado	Brasil/Português	trabalho acadêmico (Mestrado)
2017	-	Mi primer arreglo coral	Gus Espada	Argentina/Castelhana	minicurso online

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Inicialmente pensamos em subdividir este capítulo por livros e métodos, agrupando-os cronologicamente ou por tipo (livro ou trabalho acadêmico). Porém, após ler os materiais, julgamos mais lógico que os subcapítulos fossem divididos pelos assuntos tratados, assim, será possível mostrar as semelhanças e diferenças nas abordagens e propostas metodológicas dos autores em cada um desses assuntos/subcapítulos, são eles: Conhecimentos prévios e princípios básicos; Planejamento do arranjo; Escritas de caráter homofônico; e Escritas de caráter polifônico. Antes disso, apresentaremos um resumo sobre os autores e seus materiais.

<sup>23</sup> Meu primeiro arranjo coral.

<sup>24</sup> Dos materiais analisados, este é o único que não é apresentado em formato escrito. É uma produção recente, em formato audiovisual. No entanto, ele foi selecionado pelo caráter de organização de curso semelhante a outros materiais analisados.

### 3.1 Bibliografia selecionada: autores e seus materiais

Hawley Ades (1908-2008) era um arranjador coral norte-americano. Em 1937, ele foi contratado pelo grupo *The Pennsylvanians*, onde atuou como arranjador coral por 38 anos. Nas turnês do grupo apresentavam Ades dizendo "mais pessoas tocam e cantam seus arranjos do que qualquer outro arranjador da história". Começou a escrever o livro *Choral Arranging* após alguns workshops ministrados nessas turnês e também ao ministrar um curso de arranjo coral na *New York University*. Seus arranjos - publicados pela *Waring's Shawnee Press* - ainda são muito populares nos Estados Unidos, especialmente com coros escolares e amadores.

Seu livro (ADES, 1983 [1966]) é destinado a regentes, estudantes ou compositores e se propõe a apresentar um organizado programa de estudos para músicos interessados em escrever para vozes. O autor organizou o conteúdo de maneira progressiva e traz muitos exemplos da escrita coral tradicional e propostas de exercícios práticos.

Ian Guest, natural da Hungria, viveu no Brasil de 1957 a 2022, quando faleceu. Foi bacharel em composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pela *Berklee College of Music*, em Boston, nos Estados Unidos. Foi fundador do Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical (Cigam). Em 1987, no Rio, foi professor de Raphael Rabello, Almir Chediak, Zélia Duncan, Leila Pinheiro, Hélio Delmiro, Maurício Tapajós, entre outros. Introduziu o Método Kodaly em várias cidades brasileiras. Além disso, ministrou cursos e oficinas pelo país, como no Conservatório Brasileiro de Música, na UFRJ e na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em 2021, ministrou seu curso de arranjo na "Fica a dica premium", plataforma online de ensino de música coordenada por Nelson Faria.

O método (GUEST, 1996) é desenvolvido em três volumes que abordam as questões referentes à criação de arranjos orientados à música popular. O primeiro volume apresenta os elementos da música, escalas, acordes, ciclo de quintas, notação musical, forma e instrumentação, também aborda elementos rítmicos, melódicos e informações gerais sobre o planejamento e elaboração de arranjos musicais. O segundo volume aborda a linguagem harmônica utilizada na música popular, também as várias técnicas de harmonização em bloco e aprofunda as informações sobre desenvolvimento e elaboração do arranjo. O terceiro trata das técnicas não-mecânicas em bloco e a técnica linear em bloco, também apresenta

informações sobre reharmonização para arranjo. São propostos exercícios práticos para fundamentar os conceitos apresentados em todo o método.

Carlos Almada é professor associado da Escola de Música da UFRJ, atuando como docente nos níveis de graduação e pós-graduação. É doutor e mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), ambos os cursos com pesquisas voltadas para análises estruturais da Primeira Sinfonia de Câmara op. 9, de Arnold Schoenberg. É arranjador, com atuação em música popular, tendo realizado trabalhos para diversos cantores e grupos musicais, como compositor teve algumas obras premiadas em concursos.

O livro (ALMADA, 2000) tem por objetivo abranger o curso completo de arranjo. Dividido em duas partes, a primeira dedica-se a assuntos mais básicos e atende às necessidades do músico que deseja obter conhecimentos suficientes para arranjos de base e sopros. A segunda parte, que começa com um capítulo dedicado à escrita vocal, volta-se para a especialização, tratando de assuntos mais ligados à própria composição, além dos instrumentos mais encontrados em orquestras.

Ricardo Javier Mansilla, arranjador coral argentino, especialista em música popular argentina, é professor titular da disciplina “Versões corais” na *Facultad de Artes y Diseño da Universidad Nacional de Cuyo*. Criou e dirige atualmente o *Coral Nuevas Voces* e também está a cargo da direção do *Coro Juvenil CUC*. Como compositor e arranjador recebeu diversos prêmios e seus arranjos têm sido interpretados por distintos coros argentinos e estrangeiros. Muitas das suas criações foram publicadas por *Ediciones GCC*.

Seu livro (MANSILLA, 2019) reúne os principais conceitos de sua tese atrelados aos seus 40 anos de experiência e reflexão como arranjador, docente e regente de coro. Começa analisando o movimento coral argentino e a tendência de renovar os programas de concerto com arranjos de música popular que apresentam um crescente grau de complexidade e também discute o conceito de arranjo. Depois apresenta uma proposta de estratégia metodológica para a confecção de arranjos, combinando técnicas de análise tradicional com aspectos que se baseiam na análise motivico-melódica, trata de captura de recursos, planejamento de arranjo, condução de vozes e compensação rítmica.

Alexandre Zilahi, paulistano, arranjador e regente, dirigiu e criou inúmeros coros em São Paulo e no Brasil. Entre seus mestres destacam-se Damiano Cozzella e Osvaldo Lacerda. Compôs trilhas sonoras para peças teatrais e balés. Foi professor em diversas escolas de música, além de ministrar o curso “Harmonizando e arranjando para coro”. Seu trabalho como arranjador é executado por corais no Brasil e exterior, inclusive em gravações. Em 1982, fundou a “Fábrica de arranjos”.

O livro (ZILAHÍ, 2020) é um relato do curso “Harmonizando e arranjando para coro”, é uma coletânea de anotações, ideias, dúvidas, tanto do autor quanto de colegas e alunos, recolhidas no decorrer das realizações do curso. Propõe uma estrutura mínima de um arranjo e traz recursos e ideias que podem ser utilizados, além de diversos exercícios práticos.

Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior possui doutorado na área de processos de criação musical pela Universidade de São Paulo (USP), tendo sido orientado por Marco Antonio da Silva Ramos. Professor, compositor, arranjador, violonista, cantor e regente coral, é membro do Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e também do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC) da ECA-USP, é fundador e integrante do quarteto vocal VagaMundo. Na UFU, é professor efetivo do curso de graduação e pós-graduação em música atuando na área de música popular e na área de música e novas tecnologias.

O trabalho de conclusão de curso (MENEZES JÚNIOR, 2002), orientado por Flávio Santos e feito na UFU, traz uma proposta de método prático voltado para a técnica de criação de arranjos vocais de música popular. O trabalho começa com a revisão de elementos básicos, desde intervalos até campo harmônico, também aborda extensão e tessitura da voz, movimento entre as vozes, encadeamento de acordes. Traz excertos de exemplos, utilizando músicas populares brasileiras, de técnicas de escrita para arranjos a 2, 3 e 4 vozes, e depois apresenta cinco arranjos completos com uma espécie de guia para elaboração de arranjos e comentários gerais sobre escolhas de forma, texturas e técnicas de escrita de cada arranjo apresentado.

A tese de doutorado (MENEZES JÚNIOR, 2016) trata do processo de criação de arranjos, inclusive escrevendo oito arranjos vocais de canções populares. O autor parte da análise de elementos composicionais presentes nas músicas produzidas pelo agrupamento de

músicos conhecidos pelo termo Clube da Esquina e cria um conjunto de procedimentos de estruturação de arranjos vocais próprio, um conjunto de técnicas e procedimentos de criação musical que podem ser aplicados em arranjos vocais.

André Protasio Pereira é doutor em Música pela UNIRIO sob orientação de Doutora Carole Gubernikoff. Estudou regência com Carlos Alberto Figueiredo e fez cursos de arranjo com Vicente Ribeiro e Ian Guest. Dirigiu e produziu os CDs do Grupo Equale, com o qual também foi premiado em concursos de canto coral, e é um dos cantores e arranjadores do sexteto *a cappella* BR6. Atualmente é professor de Edição de Áudio nos cursos de graduação e pós-graduação em Design no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – Rio de Janeiro (SENAC/RJ) e Instrutor de Design Sonoro no Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP).

Na dissertação de mestrado (PEREIRA, 2006) é feito um estudo sobre arranjos vocais brasileiros. O autor foca nas práticas de Damiano Cozzella e Marcos Leite, analisando alguns de seus arranjos *a cappella* e mostrando aspectos singulares na escrita desses arranjos. Por fim, ele apresenta uma proposta de curso de arranjo vocal de música popular brasileira.

Renate Stephanes Soboll é mestre em Performance Musical (regência) pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com Ângelo de Oliveira Dias como orientador. Ela é arranjadora e pesquisadora da música regional brasileira. Atualmente é regente do Coral Municipal de Palmas, Professora assistente na UFAL no curso de licenciatura em Música e professora voluntária em regência e arranjo do curso de Educação Musical a distância da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

A dissertação de mestrado (SOBOLL, 2007) trata de arranjos destinados a coros amadores, seu foco é o processo de elaboração de arranjos vocais de músicas regionais brasileiras, em especial a caipira. Demonstra através de um levantamento das canções originais, da preparação das edições e a da performance dos arranjos, que é possível musicalizar e preservar as tradições socioculturais de uma região ou comunidade. A autora também discute técnicas composicionais que podem ser utilizadas pelos arranjadores e oferece alternativas para aliar simplicidade e ao mesmo tempo tornar o repertório atrativo – para coralistas e público – e de fácil preparação.

Selma Borhagian Machado é graduada em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1997 e Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes (ECA), orientada por Marco Antonio da Silva Ramos (2018). Desde 2001 é funcionária do Coralusp, na Universidade de São Paulo, atuando como regente de coro, professora de teoria musical, produtora de eventos culturais e arranjadora. Escreveu 160 arranjos para coro, todos disponíveis nos arquivos do Coralusp. Como cantora tem quatro CDs gravados; dois com o grupo vocal Arirê (1997 e 2002), um com o compositor paulista Eduardo Gudín (2006), e um CD solo com apoio do prêmio Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (PROAC) 2012/2013. É integrante do GEPEMAC da ECA-USP.

A dissertação de mestrado (BORHAGIAN MACHADO, 2018) traz um estudo dos elementos rítmicos do samba e propõe uma forma de escrita desse gênero para coro. A autora analisa sambas de compositores paulistas e elabora arranjos corais para três obras selecionadas, criados com a utilização das características do gênero samba, procurando clareza estilística para que o chamado “balanço” possa acontecer sem a utilização de instrumentos de percussão ou acompanhamento, um samba *a cappella*. O processo foi documentado em um Diário de bordo, dialogando com as análises e os dados pesquisados no decorrer do trabalho. Em 2019, a dissertação foi publicada como livro pela Novas Edições Acadêmicas.

Gustavo Espada, regente coral argentino, estudou regência coral com os maestros Julio Fainguerh e Néstor Andrenacci, e cursos de aperfeiçoamento com os maestros Carlos López Puccio (Argentina), Josep Prats (Espanha), Werner Pfaff (Alemanha) e Johann Duijck de (Bélgica). Desde 2003, é docente de prática coral e regência coral na *Universidad Nacional de Villa María*. Tem regido inúmeros coros amadores desde 1991, atualmente rege o *Coro de la Universidad Tecnológica Nacional*. Fundador e coordenador do blog e site para membros inscritos "gusespada.com", que oferece cursos online de regência coral e acesso a sua biblioteca de arranjos. Em 2020, criou o *podcast* "Regência Coral Online".

O minicurso online (ESPADA, 2017) foi o primeiro curso online criado e disponibilizado por Espada em seu blog em setembro de 2017 “gusespada.com” que em 2021<sup>25</sup> já conta com 37 cursos e 553 partituras na biblioteca de arranjos. O minicurso “Mi

---

<sup>25</sup> Informação retirada do próprio blog, em dezembro de 2021.

primer arreglo” tem quatro aulas gravadas, que totalizam 94 minutos de duração. O curso começa discutindo os critérios para escolher a canção a ser arranjada, como analisar a melodia da canção e escolher a tonalidade do arranjo. Em seguida, trata das texturas mais comuns na música coral e discute quais as mais adequadas para um coro em formação. Depois mostra como planejar um arranjo do início ao fim e conclui fazendo um arranjo a três vozes (SAB) de uma canção popular andina.

### 3.2 Conhecimentos prévios e princípios básicos

É consenso entre os autores dos materiais analisados que, para escrever um arranjo e começar a estudar técnicas específicas dessa prática, uma série de conhecimentos prévios é necessária. A maioria já adverte logo nas primeiras instruções que são precisos conhecimentos básicos de teoria, harmonia e contraponto.

Ades escreve em seu prefácio: “Como pré-requisitos para dedicar-se a esse estudo sobre arranjo coral, eu pressuponho que o estudante tenha conhecimento prático em harmonia e contraponto.” (ADES, 1983 [1966], p. iii, tradução nossa),<sup>26</sup> Almada na sua introdução afirma que “O estudo do arranjo muito tem a ver com o da composição: ambos dependem de matérias teóricas fundamentais: a harmonia, o contraponto, a morfologia e a instrumentação” (ALMADA, 2000, p. 17) e Soboll reitera que “é necessário dominar os princípios estruturais e morfológicos da harmonia e do contraponto. (SOBOLL, 2007, p. 59)”. Zilahi também reforça este pensamento destacando que “O conhecimento básico de teoria, intervalos, escalas e harmonia é condição mínima para começar a compreender, utilizar e experimentar em milhões de exercícios, o que será cantável no futuro, num Coro” (ZILAHÍ, 2020, p. 8).

Há uma preocupação em atrelar esses conhecimentos também com o domínio sobre história da música e estilos musicais: “Além disso, ele deve ter um conhecimento suficiente em história da música para fornecer a compreensão das características distintivas de vários estilos e períodos de composição, já que a consistência estilística é a marca principal do

---

<sup>26</sup> As prerequisites to talking up this study of choral arranging, I assume the student’s working knowledge of harmony and counterpoint.

arranjador habilidoso.” (ADES, 1983 [1966], p. iii, tradução nossa)<sup>27</sup> e “Estudos imprescindíveis para um iniciante: Teoria Musical, (...) Harmonia aplicada à Música Popular e Jazz, (...) História da Música e da Música Popular Brasileira” (ZILAHÍ, 2020, p. 17, grifos e destaques do autor). Mansilla (2019) destaca que:

(...) quanto maior for o domínio enciclopédico do sujeito em aspectos tais como rítmica, harmonia, contraponto, instrumentação, morfologia e história da música (na medida em que o conhecimento dos estilos e das práticas supõem), sem entrar em discussões em relação à terminologia e posturas escolásticas, maiores serão os recursos que poderá aplicar. (MANSILLA, 2019, p. 142, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Alguns enfatizam ainda a importância de cantar, de ter uma vivência coral e de ter contato com um grupo que seja possível experimentar os arranjos escritos. Zilahi afirma que “é imprescindível que o Arranjador passe pelas experiências de cantor, tenha aulas de técnica vocal, seja ensaiador e regente coral por anos, antes de querer escrever para Coro. Não existem atalhos.” (ZILAHÍ, 2020, p. 12, destaques do autor) e Ades completa que “Também é necessário um histórico de associações com cantores e grupos vocais, e da maior importância é o vínculo atual com um grupo coral que ofereça a oportunidade de ouvir sua escrita.” (ADES, 1983 [1966], p. iii, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Outro pré-requisito considerado por alguns autores é o domínio de algum instrumento harmônico. Pereira discorre: “São considerados pré-requisitos a leitura e escrita musical fluente, leitura de acordes cifrados, conhecimento básico de harmonia e habilidade em algum instrumento harmônico.” (PEREIRA, 2006, p. 127). Espada (2017, videoaula 3) aconselha que, no momento de colocar os acordes na melodia a ser arranjada, se seus conhecimentos de harmonia não são muito sólidos, a maneira mais fácil é recorrer ao violão, ao piano ou a algum instrumento harmônico, para que você toque e cante a canção se acompanhando e que vá escrevendo à medida que toca.

---

<sup>27</sup> In addition, he should have a sufficient background in music history to provide a grasp of the distinguishing characteristics of various styles and periods of composition, for stylistic consistency is the main hallmark of the skilled arranger.

<sup>28</sup> (...) mientras que mayor sea la enciclopedia que maneje el sujeto en aspectos tales como rítmica, armonía, contrapunto, instrumentación, morfología e historia de la música (en lo que a conocimiento de los estilos y prácticas supone), sin entrar en discusiones en relación a terminología y posturas escolásticas, mayores serán los recursos que podrá aplicar.

<sup>29</sup> Also needed is a background of association with singers and singing groups, and of greatest value is a current affiliation with a choral group which provides opportunity to hear one's writing.

Porém, sobre o uso de instrumentos harmônicos, Zilahi adverte que “muitos dos arranjos que estão na gaveta, foram feitos num instrumento musical harmônico e não se prestam à execução vocal, apesar de terem soado muito bem, no piano, no teclado, no órgão, no violão, no software” (ZILAHÍ, 2020, p. 12), e a cada exercício proposto aconselha a utilizar um diapasão e – de preferência, memorizar o Lá 440 Hz – apenas lápis e papel para escrever os arranjos, sem instrumento, sem programa de edição de partituras.

Alguns dos autores somente avisam da necessidade de conhecimentos prévios, às vezes até recomendando uma bibliografia, e já partem para os ensinamentos específicos da escrita vocal. Outros, avisando ou não dessa necessidade, trazem em seus conteúdos alguns princípios básicos, com maior ou menor grau de detalhamento.

Mansilla (2019), após listar algumas coisas com que o arranjador tem que tomar cuidado, como: tessituras; complexidade rítmica e tonalidade a escolher; quantidade dos integrantes; e grau de dificuldade que enfrenta, considera indispensável fazer três análises, tanto prévias como posteriores ao processo de arranjar: estrutural, fenomênica e do texto.

**Análise estrutural:** linguagens musicais, forma e sintaxe; funções formais; texturas; ideias motivacionais. Ritmo, continuidade, descontinuidade, reiteração, periodicidade, evolução. Harmonia, melodia, contraponto, morfologia, dinâmica, articulação, etc. **Análise fenomênica:** (percepção auditiva crítica): registro de alturas, planos de intensidade e densidade, dinâmica, relações de velocidade, de duração, de tempo, modos de articulação, timbre e sonoridade. **Análise de texto:** conteúdo e forma. O texto fora e dentro da partitura; ritmo, métrica, rima, unidades de sentido, conteúdo, prosódia. (MANSILLA, 2019, p. 143-144, grifos do autor, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Após descrever algumas etapas sobre o “planejamento do arranjo”, assunto que abordaremos em um subcapítulo mais adiante, Mansilla (2019) também aborda o tema “condução de vozes” e “compensação rítmica” (MANSILLA, 2019, p. 149-150).

Ades (1983 [1966]), nas 14 páginas do seu primeiro capítulo, traz “princípios de escrita a várias vozes”, afirmando serem ferramentas essenciais para um arranjador coral. São

---

<sup>30</sup> **Análisis estructural:** lenguajes musicales, forma y sintaxis; funciones formales; texturas; ideas motivicas. Ritmo, continuidad, discontinuidad, reiteración, periodicidad, evolución. Armonía, melodía, contrapunto, morfología, dinámica, articulación, etc. **Análisis fenoménico:** (percepción auditiva crítica): registro de alturas, planos de intensidad y densidad, dinámicas, relaciones de velocidad, de duración, de tiempo, modos de articulación, tímbrica y sonoridad. **Análisis del texto:** contenido y forma. El texto fuera y dentro de la partitura; ritmo, metro, rima, unidades de sentido, contenido, prosodia.

elas: extensões vocais; partes vocais melódicas; intervalos difíceis; distribuição vocal fechada e aberta; intensidade de vozes masculinas e vozes agudas; limites de intervalos entre as vozes; dobramentos; progressão harmônica em estilo tradicional; cruzamento de vozes; divisão da melodia entre várias vozes; passagens cromáticas e dissonantes (ADES, 1983 [1966], tradução nossa).<sup>31</sup>

Já Guest (1996) utiliza metade do primeiro volume de sua obra para abordar o que ele chama de “preliminares”. Em mais de 50 páginas ele explana sobre elementos da música (escala geral, sinais de alteração, tom e semitom, escalas, intervalos, ciclo das quintas, escala cromática, acordes, notação musical), instrumentos (classificação pela emissão, quadro de extensão e transposição) e forma (forma da música: simples, “lied”, “lied” com introdução, rondó, livre; e forma do arranjo).

Menezes Júnior inicia seu trabalho de conclusão de curso afirmando que:

Há elementos musicais básicos que o arranjador precisa dominar para o desenvolvimento de um bom trabalho. Neste capítulo revisaremos alguns destes elementos considerados essenciais. São estes os intervalos, as escalas, os acordes e o campo harmônico. (MENEZES JÚNIOR, 2002, p. 3)

Após tratar desses elementos musicais que considera essenciais, também aborda: extensão e tessitura; nota de cobertura e registro vocal; movimento entre as vozes; análise melódica; e encadeamento de acordes. Tudo isso antes de entrar propriamente nas técnicas de escrita a 2, 3 e 4 vozes.

Alicerçado em alguns dos materiais também aqui analisados, como Ades (1983 [1966]), Guest (1996) e Pereira (2006), Menezes Júnior (2016) traz em sua tese de doutorado o que chamou de “princípios básicos para a escrita de arranjos vocais” contendo: extensões vocais, movimento entre as vozes, espaçamento entre as vozes, construção melódica, dobramentos e notas omitidas, estruturas cerradas e abertas. A cada um desses princípios, ele faz uma análise comparativa entre esses autores e também outras referências (como Arnold Schoenberg, Cyro Brisolla, entre outros), trazendo ainda suas próprias reflexões sobre o tema.

---

<sup>31</sup> vocal ranges; melodic voice parts; difficult intervals; close voicing and open voicing; male and treble voice intensity; limits of intervals between voices; doublings; chord progression in traditional style; voice crossing; dividing the melody among various parts; chromatic and dissonant passages.

Almada (2000) inicia o livro com dois capítulos contendo informações mais gerais, o primeiro sobre “classificação dos instrumentos” (quanto ao meio de produção e quanto à funcionalidade) e o segundo sobre “normas de escrita”, trazendo explicações e exemplos de aplicação de “sinais de dinâmica”, “sinais de expressão”, “sinais de forma” e “algumas normas para a escrita em grade”.

O livro de Zilahi (2020) traz nas primeiras páginas uma série de instruções “aos interessados em arranjo para coro”, propondo exercícios de escuta, memorização, transcrição, entre outros (ZILAHÍ, 2020, p. 8-21). E recomenda veementemente que se “faça uma profunda revisão antes de prosseguir”, listando estudos que julga imprescindíveis, como teoria musical, intervalos, escalas, modos, harmonia, cifragens, campos harmônicos, contraponto, formas musicais, história da música, regras de grafia musical, entre outros, trazendo uma bibliografia recomendada (ZILAHÍ, 2020, p. 17).

Antes de entrar nas técnicas específicas de escrita de arranjo, Zilahi (2020, p. 22-27) discute algumas regras de harmonia, mostrando alguns exemplos aplicados ao que ele denomina “quarteto vocal clássico”, que é a formação a quatro vozes mistas – soprano, contralto, tenor e baixo. Os excertos trazem algumas recomendações, como “saltos devem ser moderados”, “usar movimento contrário é sempre bom”, “não abuse dos *divisi*”, “nos graus vizinhos, evita-se paralelismo, com movimento contrário ao baixo”, entre outras, novamente salientando recorrer à bibliografia recomendada para um estudo aprofundado de harmonia.

A maioria dos autores apresenta as extensões vocais e/ou tessituras que adota (e aconselha) em seus arranjos. Há algumas diferenças entre as bibliografias, mas há uma concordância em recomendar que se deve conhecer o grupo para o qual se está escrevendo, ou ao menos para que tipo de grupo (amador, profissional). A seguir, as extensões vocais e/ou tessituras apresentadas nos materiais analisados (Exemplo 5 até Exemplo 14).

Exemplo 5: Extensões apresentadas por Ades (1983 [1966]), grupos profissionais (notas pretas) e grupos não profissionais (notas brancas).

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two staves. The top staff contains four vocal parts: Soprano I, Soprano II, Contralto I, and Contralto II. The bottom staff contains four vocal parts: Tenor I, Tenor II, Baixo I (Barítono), and Baixo II. Each part is represented by a single note with a slur above it, indicating the vocal range. The notes are black (professional groups) and white (non-professional groups).

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese, a partir das informações do livro (ADES, 1983 [1966]).

Exemplo 6: Extensões apresentadas por Guest (1996, Vol. 1).

The image shows a musical score for Example 6, consisting of two staves. The top staff contains three vocal parts: Soprano, Meio-Soprano, and Contralto. The bottom staff contains three vocal parts: Tenor, Barítono, and Baixo. Each part is represented by a single note with a slur above it, indicating the vocal range. The notes are black (professional groups) and white (non-professional groups).

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese, a partir das informações do livro de Guest (1996, Vol. 1) e do trabalho de Menezes Júnior (2016).

Exemplo 7: “As extensões das quatro mais comuns categorias de vozes” apresentadas por Almada (2000).

The image shows a musical score for Example 7, consisting of four staves. The top staff is labeled 'soprano', the second 'contralto', the third 'tenor', and the fourth 'barítono'. Each staff contains a single note with a slur above it, indicating the vocal range. The notes are black (professional groups) and white (non-professional groups).

Fonte: Almada (2000).

Exemplo 8: “Tessituras e seus limites” apresentados por Zilahi (2020).

respeito às tessituras, evitando os extremos

Fonte: Zilahi (2020).

Exemplo 9: Extensões e tessituras adequadas para um coro brasileiro amador apresentadas por Pereira (2006), também a tessitura recomendada para cada naipe quando está com a melodia principal.

extensões dos naipes                      melodia principal

Fonte: Pereira (2006).

Exemplo 10: Extensões apresentadas por Menezes Júnior (2002) em seu trabalho de conclusão de curso.

**Extensão**

- **Soprano** →
- **Meio-soprano** →
- **Contralto** →
- **Tenor** →
- **Barítono** →
- **Baixo** →

**Observação:** Apesar da melodia do Tenor ser escrita na Clave de Sol, o som real que é emitido está uma oitava abaixo.

Fonte: Menezes Júnior (2002).

Exemplo 11: Tessituras apresentadas por Menezes Júnior (2002) em seu trabalho de conclusão de curso.

### Tessitura das vozes

• **Soprano** (mi 3 ao sol 4)

• **Meio-soprano** (dó 3 ao mi 4)

• **Contralto** (lá 2 ao dó 4)

• **Tenor** (mi 2 ao sol 3)

• **Barítono** (dó 2 ao mi 3)

• **Baixo** (fá 1 ao dó 3)

Fonte: Menezes Júnior (2002).

Menezes Júnior (2002) também aborda as temáticas “nota de cobertura e registro vocal” e discorre que geralmente, num coro misto tradicional, meio-sopranos cantam junto com contraltos e barítonos com baixos (MENEZES JÚNIOR, 2002, p. 25). Na sequência apresenta o que considera “a extensão mais utilizada para a escrita coral”:

Exemplo 12: Extensão coral apresentada por Menezes Júnior (2002) em seu trabalho de conclusão de curso.

*Soprano*

*Contralto*

*Tenor*

*Baixo*

Fonte: Menezes Júnior (2002).

Exemplo 13: Extensões vocais apresentadas por Menezes Júnior (2016) em seu doutorado, limites recomendados (notas pretas) e limites possíveis (notas brancas).



Fonte: Menezes Júnior (2016).

Além da extensão vocal, o arranjador deve estar atento para questões de intensidade e equilíbrio relacionados aos registros das vozes, também à questão estilística, sonoridade e vocalidade.

Soboll afirma utilizar as extensões adotadas por Adolfo (1997)<sup>32</sup> e descreve que os coros amadores brasileiros costumam ter características que facilitam a execução de música popular:

(...) sua formação é predominantemente de *vozes brancas*, a resultante sonora é comumente um som sem vibrato. Além disso, eles também possuem uma emissão mais frontal das vogais, o que facilita o entendimento do texto e aproxima o canto coral da sonoridade vocal da música popular brasileira (SOBOLL, 2007, p. 77-78, grifos da autora).

Em seguida a autora se mostra preocupada com os limites da tessitura das vozes:

Seria prudente [para os sopranos] evitar-se o emprego das notas F4 e G4<sup>33</sup>. Os tenores – vozes já naturalmente complicadas de se trabalhar – abrem excessivamente a região aguda, correndo o risco de “gritar” as notas. (...) O E3 seria um limite confortável. Claro, que dependendo da condução das vozes, F3 seria também uma opção. Os contraltos (...) tendem a cantar perigosamente na região de peito, tornando o equilíbrio tímbrico e a afinação um problema constante. Neste caso, o arranjador pode optar por escrever sua parte mais no médio-grave ou então meio-agudo, obrigando-as a cantar mais de cabeça do que de peito. Para o naipe de baixos, com uma maioria de barítonos, deve-se evitar em demasia as notas G1 e F1. (SOBOLL, 2007, p. 78)

Borhagian Machado (2018) e Espada (2017) preferem pensar a tessitura já no contexto da melodia da música escolhida. Espada nos lembra da importância de conhecer a tessitura “real” do coro para o qual se está arranjando, depois propõe analisar em que âmbito

<sup>32</sup> ADOLFO, Antonio. **Arranjo**: um enfoque atual. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

<sup>33</sup> A autora considera o Dó central como Dó 3 (C3).

da tessitura a melodia se mantém predominantemente, independentemente da tonalidade. Isso tornará mais fácil estimar em que naipe esse âmbito pode ser mais cômodo ou incômodo, para decidir qual naipe irá cantar essa melodia, podendo também dividi-la entre dois ou mais naites (Espada, 2017, videoaula 1).

Já Borhagian Machado sugere testar a música em várias tonalidades:

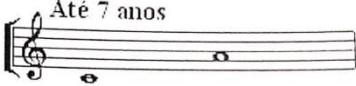
Pensar nos naites solistas, na extensão da melodia e na tonalidade do arranjo. Para a escolha, será pouco apenas encaixar a extensão melódica nos limites dos agudos do soprano. O ideal é conferir a música em várias tonalidades, para notar onde melhor soa a melodia. A música popular brasileira muitas vezes não soa bem nos limites do agudo. (Borhagian Machado, 2018, p. 48)

Cabe destacar que esses materiais não trazem informações detalhadas sobre o tratamento da voz infantil e/ou juvenil. Apenas Zilahi (2020) apresenta algumas considerações sobre coro infantil quando aborda a escrita a duas vozes, ele aconselha que se estude diretamente “com um Regente e um Professor de Técnica Vocal e Canto, especializados na faixa etária com a qual se vai lidar ao escrever” (ZILAHÍ, 2020, p. 36). O autor traz ainda, como contribuição solicitada à regente Lilia Valente, as extensões que considera para coral infantil.

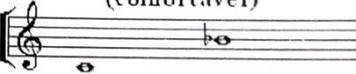
Exemplo 14: Tessitura e extensões vocais apresentadas por Zilahi (2020) de acordo com a regente Lilia Valente.

**TESSITURA**

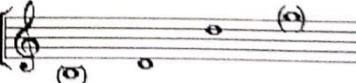
Até 7 anos



Extensão vocal inicial  
(confortável)



Extensão vocal a ser alcançada



Fonte: Zilahi (2020).

Depois de analisar esses materiais fica claro que é preciso dominar uma série de conteúdos antes de estudar as técnicas específicas de escrita. Alguns dos materiais já trazem um aprofundamento dos princípios básicos de escrita, mas é importante recorrer a outras referências para preencher possíveis lacunas de formação.

### 3.3 Planejamento do arranjo

Um procedimento bastante tratado nos materiais analisados é o planejamento do arranjo. Alguns autores, ao descrever as etapas que julgam necessárias para a elaboração de um arranjo, relatam (normalmente nas etapas iniciais) sumariamente algum tipo de roteiro. Já outros autores apresentam uma sistematização mais detalhada, considerando o planejamento e a estruturação do arranjo partes essenciais do processo de elaboração.

Destacando de maneira bastante sintética o conteúdo dos materiais, podemos listar resumidamente algumas etapas do planejamento apresentadas pelos autores (não necessariamente nesta ordem): a transcrição da melodia principal; a definição da harmonia, da tonalidade, da forma do arranjo e das texturas que serão utilizadas. Mostramos, a seguir, um resumo da maneira como cada autor aborda o tema.

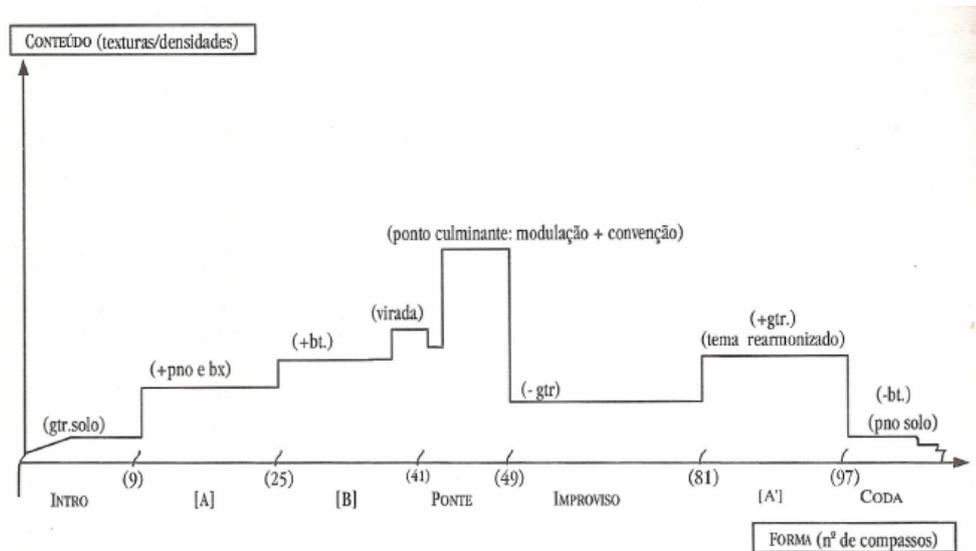
Almada (2000) dedica todo o capítulo 4 ao tema. Intitulado “Forma e planejamento”, ele inicia assim:

Dois dos mais importantes elementos da construção musical, os conceitos de *forma e planejamento* estão ligados de modo quase indissolúvel. É muito difícil conceber-se um bom arranjo (ou composição) sem que todas as etapas - entre elas, a arquitetura de sua forma - sejam predeterminadas, após um planejamento consciente e minucioso. (ALMADA, 2000, p. 101, grifos do autor).

Após discorrer sucintamente sobre forma, equilíbrio entre economia e variedade, textura e densidade, o autor propõe um “planejamento com ajuda de gráfico” afirmando que, principalmente para iniciantes, é bastante útil para a organização das ideias, e comenta que este método gráfico é muito empregado por arranjadores americanos. Em seguida, Almada

mostra um exemplo de gráfico com o planejamento de um arranjo, contendo a forma, texturas e densidades instrumentais de cada momento do arranjo (Figura 1).

Figura 1: Exemplo de um planejamento com ajuda de gráfico de Almada (2000).



Fonte: Almada (2000).

O autor também observa que o arranjador é livre para procurar a melhor maneira de fazer suas anotações neste gráfico e que este é um primeiro estágio do trabalho, e “nada impede que boas ideias posteriores possam alterar decisões preestabelecidas no gráfico” (ALMADA, 2000, p. 105). Ele finaliza o capítulo propondo um exercício para que o leitor escolha duas músicas gravadas e, por meio da feitura de seus gráficos, analise-as.

Em “Proposta metodológica<sup>34</sup>”, capítulo 5 de seu livro, Mansilla (2019) sugere um “caminho sistemático” para a criação de arranjos, para tanto, propõe quatro etapas: (1) esquema harmônico; (2) captura de recursos; (3) “planejamento do arranjo<sup>35</sup>” (Exemplo 15); e (4) planejamento do arranjo da introdução. A primeira etapa, esquema harmônico, está subdividida em: (a) escrever o tema melódico completo, após ter feito a análise do texto; (b) analisar a forma e os procedimentos do tema; e (c) escrever o esquema harmônico abaixo deste tema.

<sup>34</sup> Propuesta metodológica.

<sup>35</sup> Planteo del arreglo.

Exemplo 15: Exemplo do planejamento de arranjo de “El sueño de la Vendimia” (MANSILLA, 2019).

The image displays a musical score for the song "El sueño de la Vendimia" by Mansilla (2019), organized into three sections: 1ª Estrofa, 2ª Estrofa, and Estribillo. Each section is divided into three parts: 1ª Frase Tema, 2ª Frase Tema, and Repetición de la 2ª frase. The score includes staves for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bateria (B). The 1ª Estrofa section features vocal lines and accompaniment with notes like "Acordes" and "Acompañamiento rítmico-armónico de onomatopeyas con los códigos del género en C, T, Br, y B." The 2ª Estrofa section includes "Acompañamiento con elementos rítmico-literarios con los códigos del género en C, T, y B." and "Imitación motivica con S." The Estribillo section features "Dúo 'cuyano' entre S y C" and "Juego de onomatopeyas imitando guitarras".

Fonte: Mansilla (2019).

Além de abordar essas etapas e também outros temas, como “condução de vozes” e “compensação rítmica”, Mansilla traz ainda, ao final do capítulo, um “plano de confecção de arranjos”, com sugestões de 12 diferentes arranjos e 2 adaptações, com gêneros e formações, tipos de coros e formas diversas e indicações de estruturas e/ou técnicas a serem utilizadas.

Salientamos que esta proposta metodológica de Mansilla (2019) foi aplicada na criação do arranjo da canção “De papo pr’o á” que integra o Capítulo IV, onde se encontra a descrição detalhada deste processo de planejamento.

Espada (2017) traz na videoaula 3 de seu minicurso online o item “Como planejar um arranjo do início ao fim”. Ele começa relembrando o que já devemos ter feito antes de planejar: escolher a canção, escolher as texturas e a tonalidade do arranjo (essas etapas são detalhadas nas videoaulas anteriores). Assim como Almada (2000), Espada enfatiza que todas

essas escolhas podem ser revistas e refeitas em qualquer momento durante a escrita do arranjo, já que podem surgir novas ideias que necessitem mudanças nessas escolhas.

O autor propõe fazer um esquema para termos um panorama completo (Exemplo 16), listando os seguintes passos: (1) escrever a melodia completa com a letra, cada parte dela no naipe que irá cantá-la; (2) cifrar a melodia, considerando esse passo fundamental para termos um guia na hora de escrever as vozes; (3) anotar as texturas; (4) anotar outros materiais – ideias/motivos melódicos, rítmicos etc.; (5) decidir a forma, se terá introdução ou não, repetições, *coda* etc.; (6) definir se terá ou não acompanhamento instrumental, se sim, de que tipo(s) – harmônico, percussivo e/ou melódico.

Exemplo 16: Excerto do planejamento do arranjo de “Ojos Azules” (ESPADA, 2017).

**Ojos Azules**

versión de referencia: <http://bit.ly/1vDSP0K> popular andina  
transcripción: @gusespada

The image displays a musical score for the song "Ojos Azules" in 2/4 time, featuring three vocal parts: Soprano, Alto, and Barítono. The score is annotated with handwritten notes and markings. The Soprano part includes lyrics and melodic lines with notes labeled 're', 'Fa', and 'La'. The Alto part is mostly empty, with a handwritten note 'simplificar' and a circled '00!!' below it. The Barítono part includes lyrics and melodic lines with notes labeled 'Fa', 'La', and 're'. Red underlines highlight specific melodic phrases in the Soprano and Barítono parts. The score is divided into two systems, each with a double bar line and repeat signs.

Soprano  
O-jos a-zu - es no llo - res no llo - res ni te e-na-mo - res llo-ra-rás cuan

Alto

Barítono

Sop.  
do me va - ya cuan-do re-me-dio ya no ha - ya

A.  
00!! simplificar

Bar.  
do me va - ya cuan-do re-me-dio ya no ha - ya

Fonte: Espada (2017).

Vale ressaltar que, como parte das atividades de pesquisa e experiência prática, realizei na íntegra as videoaulas no minicurso online, cujo relato está detalhado no Capítulo III desta tese.

“Planejamento e elaboração do arranjo” é o último capítulo do Volume 1 de Guest (1996). O autor explica que “antes da elaboração, é necessário refletir sobre o seu propósito, os recursos disponíveis e as características gerais” (GUEST, 1996, Vol. 1, p. 121). Elenca 3 tipos de propósito: apresentação ao vivo; gravação; e aprendizado. Quanto aos recursos, disserta sobre os passos: a escolha da canção; instrumentos participantes; músicos participantes; e condições para execução (acústicas, da sonorização e/ou da gravação). Separa as características em 4 tipos: som; linguagem; duração; e tom.

A partir disso, sugere um plano de trabalho: (1) escolher a música; (2) decidir os instrumentos; (3) decidir a forma – quantas vezes a música será tocada, se haverá introdução, interlúdio e/ou final; (4) e (5) prever a tonalidade – trazendo opções de modificação caso surja uma extensão ou registro inconveniente (mudar o tom, a técnica empregada ou o instrumento, ou ainda variar a oitava entre as frases); (6) fazer o “plano do arranjo” (Figura 2), definindo o que vai acontecer em cada trecho – “antes de elaborar o arranjo, é importantíssimo ter uma visão do *todo*” (GUEST, 1996, Vol. 1, p. 123, grifo do autor); (7) Colocar letras e números de ensaio, pontos de referência também no ato da confecção do arranjo.

Guest (1996, Vol. 1) enfatiza que somente após essas etapas é a hora de (8) escrever o material melódico de todo o arranjo, para depois escrever as cifras e, finalmente, executar os contracantos, técnicas em bloco e convenções.

Figura 2: Exemplo de plano de arranjo (GUEST, 1996, Vol. 1).

**Batida diferente****Maurício Einhorn e Durval Ferreira**

**INSTRUMENTOS:** trombone B $\flat$ , sax alto E $\flat$ , piano, guitarra, baixo e bateria  
**DIMENSÃO:** tocada 3 vezes, com introdução e final  
**TOM:** Si $\flat$  maior, modulando para dó maior, na 3ª vez

**CARTILHA DO PLANO:**

(introdução)	I1	célula 2 comp, 3 vezes + ponte	► bloco trp - alto
(tema 1ª vez)	A1	uníssono trp - alto	
	A9	bloco trp - alto	
	A17	melodia guit, contracanto uníssono trp - alto	
	A25	como A9	
(tema 2ª vez)	B1	improviso guit	
	B9	idem	
	B17	improviso piano, contracanto passivo, bloco alto - trp	
	B25	idem	
(tema 3ª vez)	C1	} como tema 1ª vez, mas em dó maior	
	C9		
	C17		
	C25		
(final)	F1	célula 2 comp, 3 vezes + fim	bloco trp - alto

Fonte: Guest (1996, Vol. 1).

No capítulo 16, “Planejamento de arranjos<sup>36</sup>”, Ades (1983 [1966]) destaca a importância de um bom planejamento, começando com duas etapas principais. A primeira apresenta apontamentos sobre considerar para que tipo de grupo se está escrevendo e em que circunstâncias será a performance. A segunda etapa considera um estudo cuidadoso, dando igual atenção à música e ao texto, buscando uma compreensão do caráter e da intenção expressiva da música. Com isso dimensionado, é possível prever quantas seções terá o arranjo e em que ordem.

Em seguida, o autor apresenta “esboço do plano<sup>37</sup>”, onde o arranjador deve delinear a estrutura do arranjo antes de escrever qualquer nota. Nesse esboço, deve-se listar possibilidades de tratamento dos vários temas, atrelando ao pensamento das seções da

---

<sup>36</sup> “Planning arrangements”.

<sup>37</sup> “the sketch plan”.

segunda etapa, é possível equilibrar contrastes, sustentar o interesse e construir a direção para um clímax (ADES, 1983 [1966], p. 176).

Ades comenta que a introdução do arranjo não deve ser esboçada antes do corpo do arranjo estar planejado. O autor propõe uma série de possíveis questões sobre vários aspectos do arranjo, afirmando que ajudam a “concentrar a atenção em um fluxo de ideias criativas”<sup>38</sup> (ADES, 1983 [1966], p. 177, tradução nossa). Ele escreve que após ter completado o esboço do corpo do arranjo, é o momento de planejar a introdução, modulações se houver e o final, deixando que essas partes surjam naturalmente a partir do material já esboçado. Finaliza enfatizando a importância do “esboço do plano”, que “resulta na produção de arranjos mais bem organizados com um gasto mínimo de tempo e energia”<sup>39</sup> (ADES, 1983 [1966], p. 178-179, tradução nossa).

Menezes Júnior afirma que “ao elaborar um arranjo completo deve-se, antes de tudo, refletir sobre os objetivos deste arranjo” (MENEZES JÚNIOR, 2002, p. 67). O autor recomendar planejar o arranjo como um todo antes de escrevê-lo e, seguindo a mesma linha de Ades (1983 [1966]), lista uma série de perguntas que servem para nortear o planejamento. Ele ainda aconselha, após o planejamento e o início da escrita, que o arranjador não hesite em apagar e recomeçar, caso necessário e que também não hesite em experimentar novas ideias, mesmo que elas contradigam o estabelecido na prática comum, cuidando em ser coerente: “criatividade e bom senso são elementos fundamentais que devem estar presentes no trabalho de um arranjador” (MENEZES JÚNIOR, 2002, p. 68).

Pereira (2006) não apresenta um roteiro sistematizado para o planejamento de um arranjo, mas ao relatar as aulas do curso em que aplicou sua proposta metodológica, contida em seu mestrado, comenta que em duas aulas foi discutido o “planejamento final dos arranjos” feito pelos alunos. Isso ocorreu nas aulas 8 e 9 de um total de 15, descreve:

Para o planejamento final dos arranjos foi solicitado que os alunos trouxessem a melodia da canção escolhida por eles com a indicação da harmonia. Discutimos em aula a tonalidade escolhida, qual o naipe que faria a melodia e as sugestões de texturas que poderiam ser usadas. Embora algumas técnicas de escrita ainda fossem ser apresentadas, os alunos já tinham através da audição e análise anterior dos arranjos, um contato inicial com praticamente toda a matéria do curso. Por isso

---

<sup>38</sup> “focusing the attention on a flow of creative ideas”.

<sup>39</sup> “results in the production of better organized arrangements with a minimum expenditure of time and energy”.

tornava-se possível ao menos sugerir uma variação textural em função da forma da música. (PEREIRA, 2006, p. 145-146, grifos nossos).

Soboll (2007), afirmando basear-se nas orientações de Adolfo (1997), discorre:

(...) antes de se iniciar um arranjo é necessário fazer de antemão um roteiro contendo as diferentes partes da canção. Precisa-se, primeiramente, perscrutar a forma e a estrutura da música (melódia, letra e harmonia original, se houver), para, então, criar o roteiro do arranjo. (SOBOLL, 2007. p. 61).

Em seguida a autora comenta, embora eventualmente possa recorrer a *songbooks*, o próprio arranjador é responsável por transcrever a melodia e que este ato é uma leitura pessoal. Diferentes fontes, expectativas de interpretação e processos criativos podem “gerar resultados [de transcrição] extremamente diferentes de uma mesma música” (SOBOLL, 2007, p. 61). Sobre isso, Mansilla (2019, p. 140) apresenta uma análise comparativa, mostrando graficamente diferenças rítmicas e/ou melódicas resultantes das transcrições de nove arranjadores, ao comparar os arranjos que cada um fez da mesma canção: “Tonada de otoño”.

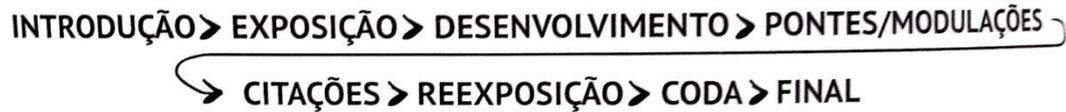
Continuando o roteiro para elaboração do arranjo, Soboll (2007) traz como próximo passo a escolha da tonalidade, devendo esta ser confortável e dentro do registro dos cantores. Após isso, a autora escreve que não há um modelo pré-determinado de etapas a seguir, que serão adotados procedimentos específicos de escrita de acordo com a criatividade do arranjador e atrelados ao nível vocal e musical do grupo para o qual se está criando o arranjo.

Zilahi (2020) não expõe proposta sistematizada de planejamento do arranjo, mas traz um capítulo em que defende o que chama de “estrutura mínima de um arranjo” afirmando que esta enriquece o trabalho do arranjador. O autor discute cada um dos seguintes itens: (1) introdução; (2) exposição; (3) desenvolvimento; (4) pontes e modulações; (5) citações / *pot pourri*; (6) reexposição / recapitulação; (7) *coda*; (8) final.

Em seguida, propõe um exercício que se assemelha a um planejamento, através dessa “estrutura mínima” (Figura 3):

Pense numa música para a qual ainda não fez um arranjo e anote todas as ideias e procedimentos que usaria para fazer um arranjo utilizando as divisões informais de Estrutura Mínima de um Arranjo, acima relacionadas. Escreva este arranjo. Sem instrumento, a lápis, sem borracha; rabisque, corrija e siga em frente. (ZILAHÍ, 2020, p. 31)

Figura 3: “Estrutura mínima de um arranjo” (ZILAHÍ, 2020).



Fonte: Zilahi (2020).

Assim como Mansilla (2019), Zilahi (2020) traz uma discussão mais aprofundada sobre a introdução. O autor explica que há um “padrão mínimo” nas introduções, o que o fez criar uma lista de “tipos elementares de introdução”, a saber: (1) introdução descritiva / narrativa; (2) introdução alusiva; (3) introdução com introito ou chamada; (4) introdução familiar; e (5) introdução livre. Na sequência, instiga o leitor a pesquisar outros tipos e finaliza propondo um exercício: escolher canções infantis e fazer uma introdução de cada tipo citado para cada uma delas.

Borhagian Machado (2018) buscou sistematizar, para fins didáticos, alguns dos “caminhos possíveis para iniciar o processo de criação”, listando etapas do seu próprio processo, começando por: ouvir a música inúmeras vezes; analisar a harmonia e o poema, buscar relações entre música e letra; analisar aspectos rítmicos dos instrumentos para incorporar ideias ao arranjo; imaginar a forma do arranjo, a estrutura, pensar também na densidade; pensar na extensão da melodia e conferir a música em várias tonalidades.

Após essas primeiras etapas a autora conclui: “quando existe o esboço do mapa, da estrutura, a tonalidade, e algumas escolhas em relação às alternâncias da melodia, temos o esqueleto do arranjo.” (BORHAGIAN MACHADO, 2018, p. 48), e continua com o que considera o principal:

Então falta o principal: alguma ideia que faça a diferença, que dê graça ao arranjo, que justifique uma nova leitura. Essa ideia pode ser de estrutura, um contraponto, pode surgir da relação entre a letra e as escolhas dos naipes solistas, pode ser uma brincadeira com alguma frase do arranjo original, pode ser uma nova frase ou baixo

ou riff que dê movimento ao arranjo, pode ser um contraponto rítmico ou uma boa saída para os acompanhamentos vocais, enfim, um diferencial para a nova interpretação daquela música, que seja um rumo para o arranjo; sua personalidade. Diria que esta é a parte mais difícil. A partir daí o arranjo se forma no pensamento, mesmo que ainda sem a harmonia ou outras decisões tomadas. (BORHAGIAN MACHADO, 2018, p. 48)

A autora descreve outras etapas, ainda de planejamento, como: procurar estabelecer uma estrutura que varie as formas de escrita (blocos homofônicos, melodia acompanhada etc.); cuidar para que todos os naipes cantem a letra em algum momento, mesmo que não a melodia. E finaliza com algumas orientações de escrita que adota: buscar relacionar a harmonia com o texto; procurar uma harmonia próxima da original (considerando isso uma escolha pessoal); evitar cortar palavras ou frases; evitar melodias com saltos muito grandes e movimentos pouco intuitivos; experimentar diferentes divisões rítmicas, tanto na melodia principal quanto nas outras melodias; escrever a introdução e o final. (BORHAGIAN MACHADO, 2018, p. 48-49)

Em relação à ordem, há algumas diferenças entre os autores. Alguns fazem o planejamento antes de transcrever a melodia principal, como Almada, Guest, Ades, Menezes Júnior e Borhagian Machado. Já outros, como Mansilla, Pereira, Soboll e Espada, optam por transcrever a melodia principal primeiro e a partir dela planejar.

Apesar das diferenças entre os processos, todos os autores concordam que é preciso planejar antes de elaborar um arranjo. As etapas base, como descrevemos anteriormente, são quase sempre as mesmas (não exatamente nesta ordem): a transcrição da melodia principal; a definição da harmonia, da tonalidade, da forma do arranjo e das texturas que serão utilizadas. O interessante está na maneira como são notados estes planejamentos, temos anotações textuais, gráficas, e até indicações mais próximas às de uma partitura. Também há um consenso em relação à liberdade de mudanças no plano, desde que justificadas, a fim de aprimorar o arranjo. Muitas vezes é preciso repensar e reescrever várias vezes para se chegar ao resultado pretendido.

### 3.4 Escritas de caráter homofônico

A partir deste subcapítulo buscamos sintetizar e agrupar algumas técnicas de escrita trabalhadas pelos autores. Enquanto alguns deles tratam do assunto de maneira didática, sistemática e/ou mais abrangente, outros se preocupam em destacar técnicas específicas, transparecendo seus conhecimentos nas análises e descrições de seus próprios arranjos.

Optamos por partir da estrutura e da categorização das técnicas apresentadas na pesquisa de Menezes Júnior (2016) e ampliamos com as referências dos outros autores analisados neste capítulo, também acrescentando técnicas não citadas por ele. O autor divide as técnicas de escritas em dois grupos, as de caráter homofônico e as de caráter polifônico, e explica:

Os termos *homofonia* e *polifonia* estão sendo utilizados na presente tese como denominações de dois recursos de ordem textural diferenciados pelo tratamento dados às inter-relações melódicas quanto ao grau de interdependência rítmica. Quanto à escrita de caráter homofônico, outros termos são utilizados no jargão da música popular, são eles: escrita em bloco; técnicas mecânicas e não mecânicas em bloco; escrita em *Soli*. Em relação à escrita polifônica, também são utilizados os termos: técnicas contrapontísticas; contracantos; técnicas de background. É importante salientar que estas texturas não são excludentes, podendo combinar-se de formas variadas, resultando, por vezes, em texturas híbridas nas quais fica difícil afirmar se é o caráter homofônico ou polifônico que prevalece. (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 53-54, itálicos do autor e sublinhados nossos).

Menezes Júnior explica essas diferentes técnicas agrupando-as por um destes dois caracteres, trazendo como referência alguns autores que também integram este capítulo, como Ades (1983 [1966]), Almada (2000) e Guest (1996) e também alguns outros, apresentando exemplos de arranjos próprios e dos autores com aplicação dessas técnicas.

O autor separou a escrita homofônica em duas vertentes, uma vinda da música de concerto europeia e outra do jazz estadunidense, as quais abordaremos a seguir.

#### Escrita homofônica proveniente da tradição da música de concerto europeia

Considerando a condução de vozes e progressões harmônicas comumente usadas no sistema tonal, temos recursos tradicionais utilizados em diversas práticas musicais e também presentes na escrita de arranjos vocais.

Tanto Ades (1983 [1966]) quanto Almada (2000) abordam este tipo de escrita em seus livros, ambos destacando os corais de J.S.Bach como principal modelo. Ades inclusive incentiva os alunos a aprofundarem-se nos estudos dessas obras (ADES, 1983 [1966], p. 16).

Tratando de escrita a quatro vozes, Ades (1983 [1966]) mostra duas formas de escrita homofônica. Na “escrita tradicional” temos maior riqueza de variações de intervalos e de estruturas abertas e fechadas, com mais movimentos contrários e melodias mais independentes. Já na “escrita em movimentos paralelos” há um bloco harmônico caminhando junto à melodia principal, as melodias são menos independentes com predomínio de movimentos paralelos e diretos, e menos variação entre estruturas abertas e fechadas.

Zilahi (2020) apresenta o termo “homofonia acordal”, definindo como uma “escrita por acordes, como na tradição dos corais protestantes, sem independência melódica ou rítmica” (ZILAHÍ, 2020, p. 48). O autor também considera esta técnica como “a criação de uma harmonização de uma melodia” (ZILAHÍ, 2020, p. 48), que pode ser utilizada em todo o arranjo ou em determinados trechos.

Há diversos contextos e estilos em que a escrita homofônica tradicional é utilizada, os autores aconselham a exploração e experimentação de sua aplicação em arranjos de diversos gêneros.

#### Escrita em bloco proveniente da música popular estadunidense

A escrita em bloco muito utilizadas nas *Big Bands* foi bastante desenvolvida e compartilhada ao longo do século XX por arranjadores ligados à música popular estadunidense. O arranjo vocal foi influenciado por esta técnica e é possível vê-la utilizada principalmente em arranjos para grupos vocais. (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 59). Sobre essa escrita, Almada discorre:

A técnica do *solí* (também conhecida por “escrita em bloco”) é, sem dúvida, a mais bem documentada de todo o estudo do arranjo. Apesar de, ao menos em tese, poder ser aplicada a naipes de quaisquer classes de instrumentos, é muito mais apropriada aos sopros. (...) O arranjo para vozes humanas também utiliza frequentemente o *solí* como um excelente meio expressivo, como podemos constatar nos trabalhos de grupos americanos The Swingle Singers, L.A. Voices e The Manhattan Transfers. (Almada, 2000, p. 133, grifos do autor).

Pereira (2006) também traz a escrita em bloco em sua proposta metodológica, sendo esta a primeira técnica de escrita abordada por ele em seu curso. Apresenta gradativamente *Soli* a 2 vozes; *Soli* a 3 vozes; e *Soli* a 4 vozes. O autor destaca que, quanto mais se usa movimentos paralelos, mais as linhas melódicas criadas estão conectadas à melodia principal.

Menezes Júnior (2002) traz um passo a passo, assim como Pereira, começando por melodia em bloco, seguido por três vozes em bloco e quatro vozes em bloco. Na escrita a quatro vozes, o autor recomenda especial atenção à linha do baixo, pois é ele que dá maior sustentação harmônica. E também indica cuidar dos movimentos entre as vozes, especialmente soprano e baixo, privilegiando movimentos contrários e oblíquos, quando a intenção for um maior contraste e equilíbrio.

Espada (2017), ao falar de texturas na videoaula 2 de seu minicurso online, cita algumas que considera mais adequadas para serem trabalhadas com coros amadores. Uma delas é a que ele denomina como textura homorrítmica, que provém das técnicas de escrita homofônicas que tratamos neste subitem. Espada destaca que esta textura requer uma independência melódica dos naipes, para que não corram o risco de cantar a melodia principal sem querer.

Guest explica a técnica em suma, afirmando que “quando dois ou mais instrumentos tocam simultaneamente melodias diferentes em ritmo igual, estão tocando *em bloco*. *Soli* é o termo correspondente universal nas partituras, plural de ‘solo’ em italiano.” (GUEST, 1996, p. 112, Vol. 1, grifos do autor).

Nos 3 Volumes de seu método, Guest (1996) progressivamente abarca três categorias da escrita em bloco: (1) técnicas mecânicas em bloco; (2) técnicas não-mecânicas em bloco (estrutura em quartas, *cluster* e tríades de estrutura superior – TES); e (3) técnicas lineares em bloco.

Nas duas primeiras categorias, (1) e (2), há o predomínio do “pensamento vertical”: a primeira com estruturas em terças, considerando os acordes; e a segunda busca sobrepor as notas da escala de maneira a gerar intervalos diferentes da estrutura tradicional em terças.

Em oposição a este “pensamento vertical” temos as técnicas lineares, em que predomina o “pensamento horizontal”. Soboll (2007) enaltece estas técnicas, considerando

que o pensamento linear deve resultar em melodias agradáveis para cada naipe poder cantar. Ela cita o mestrado de Oliveira (2004)<sup>40</sup> que traz um pensamento linear/horizontal, chamado “Arranjo Linear”, em que explica que o arranjo (ou trecho dele) em bloco tem “o foco horizontal dado a cada voz, contrapondo-se a ele o pensamento vertical” (SOBOLL, 2007, p. 64).

Ao explicar sobre condução de vozes, Mansilla (2019) também destaca uma maior atenção à visão horizontal, justificando que isso traz benefícios ao coralista e à performance:

(...) o olhar deve estar em como cada voz canta. O conforto no tratamento interválico e na escrita rítmica é pensado em função do cantor. Ou seja, sem prejuízo da visão vertical da música, a preocupação fundamental deve estar na sua visão horizontal. Quanto mais livre e prazeroso o coro puder cantar, melhor entonação, precisão, cor e sonoridade terá sua emissão, e ele poderá se dedicar ao aspecto expressivo da música em relação ao conteúdo do que está cantando. (MANSILLA, 2019, p. 149, tradução nossa)<sup>41</sup>.

### 3.5 Escritas de caráter polifônico

Utilizando este termo como o tratamento textural dado à escrita, o caráter polifônico é quando as vozes apresentam um ritmo diferente entre elas ou, ao menos, em relação à melodia principal.

Temos distintas nomenclaturas adotadas pelos autores. Ades denomina de “técnicas contrapontísticas”, afirmando que “a abordagem horizontal de escrita dá a cada parte continuidade melódica, individualidade e facilidade do canto e, portanto, é altamente eficaz no meio coral.” (ADES, 1983 [1966], p. 98, tradução nossa)<sup>42</sup>. O autor elenca as seguintes técnicas: contracantos; discante (melodia complementar na voz aguda), geralmente em valores

<sup>40</sup> OLIVEIRA, Joel Barbosa de. **Arranjo Linear**: Uma Alternativa às Técnicas Tradicionais de Arranjo em Bloco. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2004. 136 f.

<sup>41</sup> (...) la mirada debe estar puesta en cómo canta cada voz. La comodidad en el tratamiento interválico y en la escritura rítmica es pensada en función del cantante. En otras palabras, sin desmedro de la visión vertical de la música, la preocupación fundamental debe estar en su visión horizontal. Mientras más libre y placentero pueda cantar el coreuta, mejor afinación, precisión, color y sonoridad tendrá su emisión, y podrá dedicarse al aspecto expresivo de la música en relación al contenido de lo que está cantando.

<sup>42</sup> The horizontal approach to scoring gives each part melodic continuity, individuality and sing-ability, and is therefore highly effective in the choral medium.

mais largos; figuração; ostinato; contraponto livre; escrita em cânone e fugato (ADES, 1983 [1966], tradução nossa)<sup>43</sup>.

Almada define como “*background* (...) tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre *entre* o solista (o foco principal, ou o primeiro plano) e a base rítmica (que seria, então, o terceiro plano)” e afirma que “o domínio da escrita de BG's [backgrounds] só pode ser inteiramente conseguido com o estudo do contraponto, já que trata, em essência, do inter-relacionamento de linhas (mesmo nos casos mais simples)” (ALMADA, 2000, p. 281, grifos do autor). O autor estabelece três categorias: *background* melódico; harmônico; e *background* rítmico. Em um outro capítulo, ele trata da “textura polifônica”, mostrando as técnicas de contraponto: medieval; renascentista (ou modal ou palestriniano); barroco (ou tonal ou bachiano); clássico/romântico; atonal; e na música popular.

“Contracanto” é o termo utilizado por Guest. O autor explica esta técnica e destaca a linha do baixo:

O contracanto ou contraponto é uma melodia que soa bem (combina) com um canto dado. A música harmonizada inclui, quando a harmonia for bem conduzida no instrumento, vários contracantos. Entre eles, o mais evidente é a *linha do baixo* da harmonia. A própria palavra “contrabaixo” é a abreviação de “contracanto baixo”. A linha do baixo é tão “forte”, tão melódica, que sugere, representa ou até substitui a harmonia. Na inspiração do compositor, a linha do baixo pode surgir primeiro, e a harmonia é feita em função desta linha (GUEST, 1996, p. 95, Vol. 1, grifos do autor).

Guest categoriza em “contracanto passivo” e “contracanto ativo”, termos também adotados por Soboll (2007) e Menezes (2002). Já Pereira elenca quatro tipos de contracantos melódicos: resposta; cânone; contrastante; e ostinato.

Uma textura bastante utilizada é a (mais conhecida como) “cama harmônica”, que pode ser descrita como uma melodia principal “acompanhada” por vários contracantos passivos. Aqui também temos diversas nomenclaturas usadas pelos autores, como “*background* harmônico” (ALMADA, 2000, p. 289), “acompanhamento de sustentação” (ADES, 1983 [1966], p. 82) e “melodia com acompanhamento” (Espada, 2017, videoaula 2).

---

<sup>43</sup> countermelody; the descant; figuration; ostinato; free counterpoint; canonic and fugal writing.

Pereira discorre que “se o interessante é acompanhar uma melodia, o mais importante é dar uma boa estrutura harmônica sendo o mais discreto possível” (PEREIRA, p. 2006, p. 145).

Soboll (2007) defende o uso da escrita de caráter polifônico para coros amadores, afirmando que esta auxilia no desenvolvimento da independência dos naipes.

Ao contrário do que se poderia supor, a polifonia é um mecanismo composicional muito bem quisto em arranjos para coros leigos. Ela ajuda os naipes a adquirirem independência e a serem auto-suficientes. O mais comum em um coro iniciante é um naipe tender a migrar para a melodia do outro quando cantam homofonicamente, principalmente no que se refere à melodia principal da canção. No arranjo mais polifônico, os naipes são obrigados a aprender e a conduzir a sua própria melodia. (SOBOLL, 2002, p. 71).

Há algumas texturas e efeitos que são denominadas “técnicas especiais”. Algumas das mais conhecidas tratadas pelos autores são: base rítmica; *vocal band*; ostinato; e arpejo.

A “base rítmica” – ou “*background* rítmico” (ALMADA, 2000, p. 291) ou “acompanhamento rítmico” (ADES, 1983 [1966], p. 83) – é quando temos padrões rítmicos que resultam em uma textura rítmico-harmônica que “acompanha” a melodia principal. Esta técnica é muito usada em estilos mais movidos.

A “*vocal band*” é uma espécie de base rítmica que busca imitar sons de instrumentos nas vozes, utilizando fonemas como onomatopeias e efeitos percussivos. Pereira chama esta técnica de “estruturas rítmicas” e comenta que “é claro que alguns arranjadores brasileiros, aproveitando da riqueza rítmica da nossa MPB, já escreveram vários arranjos e transcrições com esta textura e hoje temos bom repertório de sambas, maxixes, frevos, afoxés etc.” (PEREIRA, 2006, p. 149).

Borhagian Machado utiliza o fonema [don] em um de seus arranjos para imitar um violão sete cordas característico do estilo samba canção. A autora preenche os trechos de espaços na melodia principal com passagens em que os naipes masculinos “se tornam violões de samba canção” (BORHAGIAN MACHADO, 2018, p. 83). A autora explica:

Para quebrar a monotonia das vozes masculinas com notas longas, procurei alterná-las com frases movidas como as linhas de violão sete-cordas. As variações timbrísticas tornam o arranjo que é simples mais movido, e com alternâncias. As frases dos violões cantadas pelos homens são muito intuitivas e até um pouco redundantes, dentro do esperado, para tornar a leitura fácil, a referência clara e o samba presente. (BORHAGIAN MACHADO, 2018, p. 88)

Soboll considera que se deve evitar o uso excessivo de fonemas, tendo a "preocupação em empregar o máximo possível de textos nas vozes que fazem o acompanhamento da melodia" (SOBOLL, 2007, p. 72), o que favorece o aprendizado, em um coro amador, dos naipes que não estão fazendo a melodia principal. A autora esclarece que o uso de fonemas é válido em pequenos trechos e/ou quando se busca imitar o som de instrumentos – “*vocal band*”.

Mansilla considera que o ritmo e seus padrões é que determinam majoritariamente as características de um gênero, porque as células rítmicas são elementos de fácil reconhecimento auditivo. O autor discute o uso de onomatopeias para imitar linhas instrumentais e ressaltar esses "códigos rítmicos" nos acompanhamentos vocais.

Como se trata, a princípio, de imitar as partes instrumentais com vozes, as onomatopeias são usadas para esse fim. Considero que, bem utilizado, é um bom recurso, mas tem sido feito uso e abuso desta modalidade, a ponto de criar uma saturação de efeitos vocais, onde a importância do texto e do seu conteúdo são relegados a um segundo plano. No entanto, creio que foi também uma forma de arranjar de um momento, para dar credibilidade à nova versão coral (para que o gênero fosse reconhecido) e que, atualmente, os arranjadores - em sua maioria – têm optado por diversas modalidades de expressão e feitura nos arranjos para conseguir, dentro da variedade, uma unidade musical. (MANSILLA, 2019, p. 121, tradução nossa)<sup>44</sup>.

A técnica de “ostinato” consiste em uma repetição de uma ou mais vozes em um trecho melódico e/ou rítmico. Menezes Júnior explica que:

Pode ser uma frase de alguns compassos, pode ser uma nota comum aos acordes que se repete com um determinado motivo rítmico, pode ser um trecho de bloco melódico-harmônico curto com pequenas variações intervalares ao longo das repetições, entre tantas outras possibilidades. (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 79).

---

<sup>44</sup> Como se trata, en principio, de imitar con voces las partes instrumentales, se recurre al uso de onomatopeyas para tal fin. Considero que, usado convenientemente, es un buen recurso, pero se ha hecho uso y abuso de esta modalidad, al punto de crear una saturación de efectos vocales, donde la importancia del texto y su contenido quedan relegados a un plano secundario. No obstante, pienso que también se trató de un modo de arreglar de un momento en función de dar credibilidad a la nueva versión coral (para que fuese reconocido el género) y que, actualmente, los arregladores - en su mayoría - han adoptado por diversas modalidades de expresión y factura en los arreglos para lograr, dentro de la variedad, una unidad musical.

Já a técnica de “arpejo” é quando se busca distribuir as vozes de maneira a criar um efeito de arpejo do acorde, onde cada nota do acorde está em uma voz. Este efeito propicia maior consistência rítmica ao arranjo, Pereira explica:

A dificuldade está em manter o padrão rítmico e, principalmente, um timbre homogêneo entre as vozes. Para escrever um arpejo vocal, use intervalos próximos entre os naipes T, C e S (2', 3', 4'). O baixo pode estar destacado numa região mais grave. Escreva melodias fáceis de serem cantadas. O resultado poderá ser harmonicamente complexo mas melodicamente fácil de ser executado. (PEREIRA, 2006, p. 152).

A textura “dois contra dois” – ou “duos homorrítmicos” (ESPADA, 2017, videoaula 2) – é quando temos dois naipes em paralelo “contra” outros dois também em paralelo, Pereira afirma que:

Funciona muito bem a formação de uma estrutura rítmica com baixo e tenor que complementa, dialogue com uma outra estrutura de contralto e soprano. Para escrever esta textura, um bom caminho é pensar em dois Soli paralelos. Um outro caminho é pensar em um Soli paralelo de soprano e contralto e num acompanhamento rítmico a duas vozes. (PEREIRA, 2006, p. 151).

Vale pontuar que Soboll utiliza muito esta textura em seus arranjos, aproveitando-se de algo muito presente na música regional que é o "cantar em duo", em que uma voz (neste caso naipe) faz a melodia principal enquanto outra(o) faz uma segunda melodia em movimento paralelo, com intervalos harmônicos de terça ou sexta. Na maioria dos arranjos apresentados a autora utiliza esta técnica, realçando o estilo das canções, também possibilitando o protagonismo de mais naipes. A autora disserta que "este tipo de escrita, quando empregada por todos os naipes, favorece a valorização dos mesmos e, indiretamente, estimula os coristas, pois todos os naipes passarão pela melodia, cantando a primeira ou a segunda voz do dueto." (SOBOLL, 2007, p. 68).

Alguns autores falam sobre o uso de mais de uma música na elaboração de um arranjo. Elencamos três tipos deste uso: citações, *pot pourri* e *quodlibet*. Nas “citações” é mais comum que se tenha uma música como base para o arranjo (e que provavelmente será utilizada por inteiro) e o arranjador decida por acrescentar trechos ou fragmentos de outra(s) música(s).

Durante a criação de um Arranjo, vamos nos relacionando intimamente com a melodia, que sempre nos remete a outras melodias ou passagens de outras músicas. Nada impede que citemos esta referência, seja por respeito àquela obra ou mesmo por humor, que acrescenta interesse e novidade. É trabalho criativo. Deve-se evitar citações muito extensas, que podem descaracterizar seu trabalho ou roubar a cena. (ZILAHÍ, 2020, p. 30, destaque do autor).

(...) Uma das formas intrasemióticas de tratar o arranjo é utilizar o material textual de outra obra ou de outro autor como forma de homenagem, ou por meio de um tratamento simbólico-musical das duas obras, onde se estabelecem relações de analogia de algum tipo: melódica, harmônica, etc. e se combinam em um novo produto integral que possui dois aspectos reconhecíveis. (MANSILLA, 2019, p. 126, tradução nossa)<sup>45</sup>.

O “*pot pourri*”, também chamado de *medley*, costuma ser uma junção de várias músicas – ou só de partes delas – que são ligadas de forma sequencial. Geralmente o arranjador às vezes por um determinado ponto em comum, por exemplo, músicas de um mesmo compositor ou de mesma temática etc.

Deve-se tomar muito cuidado, tentando manter todas as músicas num caráter de ligação palatável e compreensível aos ouvintes. Deve-se cuidar para que haja reconhecimento de cada uma delas. Os enlaces, seja com pontes, modulações ou outros efeitos, que ligarão uma à outra, devem ser claros e lógicos. Evitar sempre, fazer *Pot Pourri* que seja muito extenso, levando o ouvinte a perder o fio da meada, como se diz. (ZILAHÍ, 2020, p. 30, destaques do autor).

O “*quodlibet*” também junta duas ou mais músicas, porém as melodias são combinadas para soarem simultaneamente. Mansilla define como “distintas melodias independentes em ritmo e texto que conjuntamente se harmonizam. As melodias podem ser criadas ou recolhidas de repertórios tradicionais” (MANSILLA, 2019, p. 128, tradução nossa)<sup>46</sup>.

Zilahi apresenta uma lista bastante variada do que ele chama de “recursos e ideias”, técnicas que ele julga interessantes para serem utilizadas nos arranjos. Dentre elas,

---

<sup>45</sup> (...) una de las formas intrasemióticas de tratar el arreglo es utilizando un material textual de otra obra u otro autor a modo de homenaje, o bien por medio de un tratamiento simbólico-musical de las dos obras, donde se establecen relaciones de analogía de algún tipo: melódica, armónica, etc. y se combinan en un nuevo producto integral que posee dos aspectos reconocibles.

<sup>46</sup> “distintas melodías independientes en ritmo y texto que en su conjunto armonizan. Las melodías pueden ser creadas o bien tomadas de repertorios tradicionales”

destacamos: assobio; estalo de dedos e palmas; indicação de cena; Marcação com o corpo; parte falada.

Apesar da diversidade de nomenclaturas adotadas pelos autores, é fácil traçar comparações e identificar quando se trata de uma determinada técnica apenas com uma denominação diferente. Na maioria dos materiais que se propõem a serem métodos, há uma organização clara entre técnicas de carácter homofônico e técnicas de carácter polifônico, também ordenando didática e progressivamente os conteúdos, iniciando com técnicas mais simples (e/ou com menos vozes) e avançando para técnicas mais complexas (e/ou com mais vozes). A grande riqueza desses materiais é que todos trazem exemplos, normalmente arranjos do próprio autor, e quase sempre acompanhados de explicações e/ou de descrições dos processos.

#### 4 CAPÍTULO III: EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS REALIZADAS AO LONGO DA PESQUISA

No início desta pesquisa fizemos um levantamento no Brasil sobre a presença do arranjo nos cursos de música de graduação e pós-graduação. Começamos a delimitação do levantamento buscando nas universidades que constam na lista da avaliação quadrienal da CAPES 2013-2016 da área de Artes, que são aquelas que possuem cursos de pós-graduação em Música, a saber: UDESC, UFBA, UFG, UFMG, UFPB/J.P., UFPE, UFPR, UFRGS, UFRN, UFRJ, UFU, UNB, UNESP, UNICAMP, UNIRIO e USP (conforme Tabela 2).

Tabela 2: Resultados finais da avaliação quadrienal 2017 da CAPES da área de Artes.

Sigla IES*	Código do Programa	Nome do Programa	Nível	Nota**
UDESC	41002016005P4	TEATRO	Mestrado/Doutorado	5
UDESC	41002016010P8	ARTES VISUAIS	Mestrado/Doutorado	4
UDESC	41002016014P3	MÚSICA	Mestrado	4
UDESC	41002016026P1	PROFARTES	Mestrado Profissional	4
UEMG	32025017003P9	ARTES	Mestrado	4
UERJ	31004016039P0	ARTES	Mestrado/Doutorado	5
UFBA	28001010026P1	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	4
UFBA	28001010030P9	ARTES VISUAIS	Mestrado/Doutorado	4
UFBA	28001010035P0	ARTES CÊNICAS	Mestrado/Doutorado	6
UFBA	28001010054P5	DANÇA	Mestrado	4
UFBA	28001010092P4	Música	Mestrado Profissional	4
UFC	22001018078P1	Artes	Mestrado	3
UFES	30001013024P1	ARTES	Mestrado	3
UFF	31003010038P1	Estudos Contemporâneos das Artes	Mestrado	4
UFG	52001016013P1	MÚSICA	Mestrado	2
UFG	52001016024P3	ARTE E CULTURA VISUAL	Mestrado/Doutorado	4
UFJF	32005016038P3	ARTES, CULTURA E LINGUAGENS	Mestrado	4
UFMG	32001010051P4	ARTES	Mestrado/Doutorado	6
UFMG	32001010058P9	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	5
UFOP	32007019028P0	Artes Cênicas	Mestrado	3
UFPA	15001016055P1	ARTES	Mestrado/Doutorado	4
UFPB/J.P.	24001015044P5	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	4
UFPB/J.P.	24001015056P3	ARTES VISUAIS (UFPB J.P. - UFPE)	Mestrado	3
UFPB/J.P.	24001015078P7	COMPUTAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES	Mestrado	3
UFPE	25001019157P7	MÚSICA	Mestrado	3
UFPEL	42003016044P9	Artes Visuais	Mestrado	3
UFPR	40001016055P2	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	4
UFRGS	42001013044P6	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	7
UFRGS	42001013055P8	ARTES VISUAIS	Mestrado/Doutorado	5
UFRGS	42001013093P7	ARTES CÊNICAS	Mestrado/Doutorado	4
UFRJ	31001017072P9	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	4
UFRJ	31001017089P9	ARTES VISUAIS	Mestrado/Doutorado	6
UFRJ	31001017157P4	Artes da Cena	Mestrado	4
UFRJ	31001017170P0	PROFISSIONAL EM MÚSICA	Mestrado Profissional	3
UFRN	23001011044P2	ARTES CÊNICAS	Mestrado	3
UFRN	23001011067P2	Música	Mestrado	3
UFSM	42002010037P0	ARTES VISUAIS	Mestrado	4
UFU	32006012026P1	ARTES	Mestrado	2
UFU	32006012071P7	MÚSICA	Mestrado	3
UFU	32006012075P2	ARTES CÊNICAS	Mestrado	3
UNB	53001010040P5	ARTES	Mestrado/Doutorado	4
UNB	53001010057P5	MÚSICA	Mestrado	3
UNB	53001010103P7	Artes Cênicas	Mestrado	4
UNESP	33004013063P4	ARTES	Mestrado/Doutorado	5
UNESP	33004013066P3	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	4
UNICAMP	33003017077P9	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	6
UNICAMP	33003017093P4	ARTES VISUAIS	Mestrado/Doutorado	4
UNICAMP	33003017094P0	ARTES DA CENA	Mestrado/Doutorado	5
UNIFESP	33009015086P6	História da Arte	Mestrado	4
UNIRIO	31021018003P0	ARTES CÊNICAS	Mestrado/Doutorado	5
UNIRIO	31021018004P7	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	5
UNIRIO	31021018020P2	Ensino de Artes Cênicas	Mestrado Profissional	3
UNIRIO	31021018024P8	Ensino das Práticas Musicais	Mestrado Profissional	3
USP	33002010198P4	ARTES VISUAIS	Mestrado/Doutorado	6
USP	33002010200P9	ARTES CÊNICAS	Mestrado/Doutorado	6
USP	33002010203P8	MÚSICA	Mestrado/Doutorado	5

\* No caso de PPG em forma associativa, somente o nome da IES coordenadora aparece nesta planilha.

\*\* As notas dos PPG para os quais o CTC-ES recomenda o descredenciamento do doutorado foram registradas como 3/2 - sendo 3 a nota atribuída ao Mestrado e 2 a nota atribuída ao Doutorado.

Fonte: Relatório de avaliação CAPES.

Ao fazer uma busca no site do Ministério da Educação (SISTEMA E-MEC) em 18 de abril de 2020, encontramos mais de 500 cursos de graduação, buscando pela palavra-chave “música”.

Este levantamento inicial foi interessante para ter um panorama que pode servir para outras pesquisas. Por exemplo, a Universidade Federal de Uberlândia (UFU) oferece em seus cursos de graduação em música a disciplina “Arranjo Vocal” (ainda que como optativa), também oferecendo as disciplinas “Arranjo I, II, III e IV”, cada uma com duração de um semestre e carga horária de 30h. Temos outros exemplos da formalização do “arranjador” (não só vocal), o Instituto de Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP) tem as disciplinas semestrais “Arranjo I e II” como obrigatórias no 5º e 6º períodos do curso de Bacharelado em Música Popular (curso de 8 semestres), as aulas têm duração de 2h e são ministradas pelo professor Paulo Tiné.

Uma hipótese de o arranjo figurar como disciplina nas universidades é o espaço conquistado pela música popular dentro da academia. Arranjar, apesar de ser um processo de reelaboração musical que também ocorre no âmbito erudito, é uma prática muito arraigada e intrínseca ao ambiente popular. Além de constatarmos isso nos cursos da UFU e da UNICAMP, temos também a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) que até traz a palavra arranjo no nome do curso: “Curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira - Arranjo”.

A Universidade Estadual de Londrina já ofereceu até 2014 a “habilitação em arranjo musical” (carga horária: 390h) no curso de especialização em música, onde são ministradas as disciplinas “Arranjo Musical I, II e III”. Observa-se, ainda, que a “habilitação em regência coral” oferecida pelo mesmo programa tinha as disciplinas “Arranjo Musical I e III” também como obrigatórias, o que demonstra a visão de que um regente coral também precisa dominar a técnica de fazer arranjos, dependendo do contexto. Isso também ocorre na “Especialização em Regência Coral”, oferecida pelo Centro Universitário Conservatório Brasileiro de Música, que possui em sua grade curricular a disciplina “Arranjo Vocal”. E a Escola de Música e Belas Artes do Paraná ofereceu em 2016 o curso de Especialização (Especialização Lato Sensu) em Arranjo, Criação e Produção Musical, com carga horária de 360h.

Citamos ainda quatro cursos de ensino à distância (EAD): a Pós-Graduação em Arranjo Musical, do Instituto FACUMINAS, com 720h; a Pós-Graduação a Distância em Arranjo Musical, da Faculdade Unyleya, com 360h (ou 420h com TCC); a capacitação (curso

de curta duração) em Arranjos em Música Popular, da Faculdade Venda Nova do Imigrante, com 40h; e o curso livre Arranjo Vocal: Técnica e Prática da Escrita Coral, da Universidade Católica de Santos, com 18h.

Esses resultados demonstram que a temática é relevante e está presente na universidade, embora nem sempre formalizada em disciplinas que têm a palavra “arranjo” no título (como veremos no primeiro subcapítulo, *Arranjos no Laboratório Coral Comunicantus – USP*) e apontam um espaço amplo para novas pesquisas.

No nosso tema de pesquisa, as questões de ensino, pesquisa e produção cultural são intrinsecamente relacionadas, a professor Susana Cecilia Igayara-Souza explicou como se organiza este tripé nos cursos de Música da USP:

A USP, como parte do conjunto das universidades públicas brasileiras, está baseada em um tripé formado pelo "ensino, pesquisa e cultura/extensão". Embora existam iniciativas e experiências recentes para relativizar os pesos específicos dos três elementos desse tripé, podemos dizer que esta ainda é a base de organização da universidade.

Na situação específica dos cursos de Música, o que produzimos, estudamos e praticamos todos os dias é "cultura", de onde vem certa dificuldade de separação dos âmbitos do "ensino", "pesquisa" e "extensão", por exemplo. Um concerto coral é, com certeza, uma atividade de extensão cultural, mas é principalmente, para os alunos envolvidos, uma atividade de aprendizagem ligada ao ensino da performance. As interpretações artísticas dos *performers* podem estar diretamente relacionadas a projetos de pesquisa analítica musical, por exemplo. Se, no caso do ensino de Música, muitas vezes não é possível separar o que é ensino, pesquisa e produção em cultura e extensão, considero que o conhecimento do repertório coral não está restrito às disciplinas específicas (a participação em coros é, sem dúvida, uma excelente fonte de conhecimento e vivência do repertório coral). No entanto, é através do ensino disciplinar que poderemos estimular outras formas de aprendizagem, em uma integração com os projetos de extensão cultural e de pesquisa. (IGAYARA-SOUZA, 2020a, p. 163-164).

Reuni nesse capítulo experiências práticas em que eu atuei diretamente, ora como aluna de curso, ora como autora em sessão de comunicação, entre outras. Experiências que estão menos formalizadas, mas diretamente relacionadas aos materiais bibliográficos tratados no capítulo anterior. Desta forma, os dois capítulos estão interligados, mas a opção foi dividir em capítulos distintos, principalmente pela diferença na coleta de dados e aspectos a serem analisados.

Cada relato tem um caráter, há formatos diversos (cursos presenciais em São Paulo ou online, disciplinas, congressos, palestras) e há durações distintas (desde uma palestra de uma hora até o contato direto com uma disciplina por mais de uma década), por isso os textos têm tamanhos e profundidades diferentes. Agrupei esses relatos pela minha posição de observadora participante, perspectiva da pesquisa qualitativa, em uma forma diferente de coleta de dados que não é a leitura da bibliografia (o que ocorre no Capítulo II). A seguir, a descrição e interpretação dessas experiências, parte do meu percurso formativo e criativo e, ao mesmo tempo, registro das práticas de formação do arranjador vocal disponíveis no momento da pesquisa.

#### **4.1 Arranjos no Laboratório Coral Comunicantus - USP<sup>47</sup>**

Na área coral, é comum regentes e educadores produzirem arranjos para seus próprios grupos ou por encomenda. Os arranjos também são presentes na área instrumental, produzidos tanto por compositores quanto por instrumentistas, além de professores de instrumentos em projetos educativos. Na universidade, a prática da elaboração de arranjos pode ser percebida em alguns projetos de maneira mais ou menos formalizada.

O fato é que nem todas as universidades de música no Brasil possuem a disciplina de “Arranjos”, muito menos “Arranjos vocais/corais” em sua grade curricular, independentemente do curso. O que acontece em algumas instituições, como é o caso da Universidade de São Paulo, é que há disciplinas que dão espaço para a produção de arranjos, como exemplo, a “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado” que em sua ementa esclarece:

Objetivos: 1- Oferecer aos alunos do conjunto de disciplinas atinentes à regência coral do CMU um espaço de prática supervisionada nos campos da regência, técnica vocal, educação musical, pesquisa, escolha, preparação e literatura de repertório coral, composição e *arranjo* para canto coral; [...]. (RAMOS; IGAYARA-SOUZA, 2004, grifo nosso).

---

<sup>47</sup> Trabalho já apresentado como resultado parcial de pesquisa, intitulado “Integração entre criação e performance: arranjos vocais no Laboratório Coral Comunicantus” feito em coautoria com Susana Cecília Igayara-Souza ao GT Comunicação, Turismo, Cultura, Arte e Educação, no 1º Congresso de Ensino em Comunicações, Informação e Artes, ocorrido entre 16 e 18/10/2019.

Eu cursei essa disciplina em vários semestres quando fazia licenciatura no Departamento de Música da ECA-USP, e posso dizer que me tornei regente e arranjadora graças ao trabalho prático que é feito nela, atrelado ao *Comunicantus: Laboratório Coral*, coordenado pelos professores Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecilia Igayara-Souza. Durante a pesquisa, participei da disciplina como estagiária do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE). Realizaremos a seguir uma breve descrição da disciplina e do laboratório como processo metodológico de pesquisa qualitativa, em que a descrição é um ponto importante para propiciar a discussão. Segundo Higgs e Cherry “é mais útil descrever e interpretar eventos que controlá-los (como na instigação quantitativa) para estabelecer causa e efeito”. (HIGGS; CHERRY, 2009, p. 6)

#### 4.1.1 A disciplina e o laboratório

É no *Comunicantus: Laboratório Coral* que ocorrem as atividades práticas dos seus corais, bem como atividades de extensão: workshops, concertos, festivais, entre outras.

O COMUNICANTUS: Laboratório Coral baseia-se no princípio da prática reflexiva, com atividades colaborativas e cooperativas, privilegiando o trabalho em equipe. Define-se pela articulação efetiva de ensino, pesquisa e extensão, com os alunos em formação (tanto na graduação como na pós-graduação) participando de atividades de pesquisa e de projetos de cultura e extensão, envolvendo semestralmente cerca de 300 alunos na atividade coral. Formas de avaliação: Ficha de planejamento e Avaliação (em rodízio de alunos), discussões em classe a partir dos planejamentos escritos, discussões com os coralistas sobre as apresentações. Em disciplinas de repertório coral, também tem sido utilizado um roteiro de autoavaliação. (IGAYARA-SOUZA *et al.*, 2018, p. 67).

Até 2019 o laboratório manteve sete coros, com perfis e públicos bastante diferenciados. Dois desses coros são comunitários, isto é, voltados para coralistas amadores: (1) o Coral da Terceira Idade da USP, que faz parte do Programa Universidade Aberta à 3ª Idade da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, exclusivo ao público da 3ª idade (acima de 60 anos); e (2) o Coral Escola Comunicantus, voltado para alunos, funcionários e professores da USP, além de membros da comunidade externa à USP.

Ambos os coros são ensaiados por alunos, matriculados na disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral com Estágio Supervisionado” e têm supervisão dos professores Marco Antonio e Susana.

Existem 10 módulos diferentes, de “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado I” até “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado X”, que podem ser cursados estando em qualquer curso (inclusive alunos que não cursam música, mas que possuem conhecimento musical) e em qualquer ano da graduação. Porém, todos os alunos matriculados, do primeiro ao décimo módulo, cursam a disciplina juntos, num mesmo dia e horário, o que permite que os alunos também aprendam uns com os outros e troquem diferentes experiências. Também participam da aula pós-graduandos e alunos especiais. Sendo assim, temos ensino, extensão e pesquisa integrados, através da disciplina multisseriada e do laboratório. Esta organização baseia-se no princípio de que:

A formação não é construída por acumulação (de cursos, conhecimentos ou de técnicas), mas sim através de um trabalho de reflexividade crítica sobre as práticas e de (re)construção permanente de uma identidade pessoal. Por isso, é tão importante *investir a pessoa* e dar um estatuto ao *saber da experiência*. (NÓVOA, 1992, p. 21, grifos do autor)

A disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado” funciona em dois dias: o primeiro (às quintas-feiras) é chamado informalmente de “reunião”, por serem discutidas questões relacionadas ao funcionamento dos dois coros comunitários; e o segundo (às sextas-feiras) é o estágio, que pode ser feito no ensaio desses coros (Coral da Terceira Idade da USP e/ou Coral Escola Comunicantus).

(...) em sessões de trabalho que misturam um clima de aula, discussão de planejamento, processo de seleção e adequação das escolhas de repertório, articulação do pensamento educativo, discussões de caso, escolha dos caminhos na preparação vocal e, é lógico, a coordenação geral de todas essas ações. A presença de uma equipe "out of stage" no processo de preparação dos estagiários é, portanto, um diferencial importante na formação desse novo pensamento sobre o coro escola. (RAMOS, 2003, p. 17)

Dentro das discussões feitas na aula de quinta-feira, ocorre o planejamento e a avaliação dos ensaios de sexta-feira, o que acarreta diversas outras atividades e funções atribuídas aos alunos, como reger, fazer ensaio de naipe, escolher repertório, acompanhar ao instrumento, entre outras. E é aqui que também temos espaço para leitura e análise dos arranjos feitos pelos alunos<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Estamos focando apenas nos arranjos por ser nosso tema de pesquisa, contudo, destacamos que este espaço e este processo de leitura e análise também existem para composições feitas pelos alunos.

#### 4.1.2 A criação de arranjos

Os alunos que querem escrever arranjos costumam mostrar ideias ou partes de suas criações previamente para os professores (e também para mim, como estagiária PAE), a fim de tirar dúvidas e/ou identificar problemas de escrita específicos da linguagem coral/vocal – um ponto bastante trabalhado, por exemplo, é a colocação de texto –, como também questões mais gerais, como harmonia e contraponto.

Quando o arranjo está pronto, ou parte dele, a professora Susana (orientadora e supervisora PAE) e eu acrescentamos a leitura musical desta peça no que chamamos de “pauta da reunião”, que é um planejamento da aula “reunião” de quinta-feira (que realizamos semanalmente às terças-feiras numa reunião de supervisão PAE).

Durante a leitura musical do arranjo, os professores fazem observações para toda a classe, que foram previamente conversadas com o aluno-arranjador, a fim de que o grupo compartilhe as mesmas informações. Os alunos também fazem comentários em relação à viabilidade de execução e eventualmente sugestões de alterações. Também são discutidas questões de adequação daquele determinado arranjo ao repertório de um coro, seja pela temática, pela dificuldade, pelo estilo. Isso não só contribui para uma discussão mais profunda, no que se refere à escolha de repertório, atrelada à sua criação, como também fomenta a criação de novos arranjos por alunos do grupo. Neste ponto pode-se perceber a interação entre criação e performance, uma vez que os arranjos serão executados por um dos coros do laboratório, e cada um deles tem um perfil específico.

Selecionamos todos os arranjos feitos por alunos vinculados ao laboratório e apresentados no período de dez anos – de 2009 a 2018 (Tabela 3) – a partir dos programas de concerto utilizados como fontes.<sup>49</sup> Ressaltamos que 2010 foi o primeiro ano no curso de licenciatura em Música na ECA-USP da primeira autora e seu primeiro ano participando do laboratório e criando seu primeiro arranjo coral (Trem das onze, ver Apêndice 1), enquanto cursava a disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado”, tendo participado desde então – seja como graduanda, mestranda e, atualmente, como doutoranda e estagiária PAE – dos processos de leitura e discussão desses arranjos nas aulas e também de algumas de suas performances feitas pelos coros do

---

<sup>49</sup> Os programas foram consultados no site do *Communicantus* e em nossos acervos pessoais.

Communicantus. Os critérios da coleta dos arranjos para este levantamento foram: (1) aluno vinculado ao laboratório e à disciplina supracitada; (2) arranjo apresentado publicamente por algum dos coros do Communicantus.

Tabela 3: Arranjos feitos por alunos e executados pelos coros do Communicantus.

ANO	CORO*	MÚSICA	ARRANJADOR(A)	REGENTE
2009	ESCOLA	Gente humilde (Anibal Sardinha, Vinicius de Moraes e Chico Buarque)	Fred Teixeira	Fred Teixeira
2009	3A.IDADE	O trenzinho do capira (Heitor Villa-Lobos e Ferreira Gullar)	Filipe Fonseca	Filipe Fonseca
2009	3A.IDADE	Por uma cabeça (Carlos Gardel e Alfredo Le Pera)	Thiago de Almeida Tavares	Thiago de Almeida Tavares
2009	3A.IDADE	Corê n'grato (Salvatore Cardillo e Riccardo Cordiferro)	Thiago de Almeida Tavares	Thiago de Almeida Tavares
2009	3A.IDADE	Tiro ao Álvaro (Adoniran Barbosa/ Osvaldo Moles)	Fred Teixeira	Fred Teixeira
2010	ECA	Canto de Ossanha (Vinicius de Moraes e Baden Powell)	Fred Teixeira	Fred Teixeira
2010	ESCOLA	O canoero de Itapeuru (Tradicional Maranhense)	Vilicimar Garcez Corrêa****	Filipe Fonseca
2010	3A.IDADE	Sabiá (Luiz Gonzaga / Zé Dantas)	Fred Teixeira	Fred Teixeira
2010	STUDIO	Conversa de Botequim (Noel Rosa)	Filipe Fonseca	Marco Antonio da Silva Ramos
2011	ESCOLA	Lá no racho (Danilo Alençar)	Sarah Alençar	Ana Paula Gabriel
2011	3A.IDADE	Trem das onze (Adoniran Barbosa)	Carolina Andrade	Leonardo Anuniação
2011	3A.IDADE	Pastorinhas (Noel Rosa e João de Barro)	Fred Teixeira	Nicolás Salaberry
2011	ESCOLA	Love of my life (Freddie Mercury)	Fred Teixeira	Fred Teixeira
2012	ESCOLA	Baião de dois (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)*****	Carolina Andrade e Iury Cardoso	Gabriela Lusvarghi
2012	ESCOLA	Portugal de navio (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias)	Sarah Alençar	Sarah Alençar
2012	ESCOLA**	Lamento (Pixinguinha e Vinicius de Moraes)	Fred Teixeira	Fred Teixeira
2013	3A.IDADE	Canções e momentos (Milton Nascimento e Fernando Brandt)	Carlos Menezes Júnior	Bruno de Sá Nunes
2016	CÂMARA	Pôr do sol (Eduardo Gudin e Marco Antonio da Silva Ramos)	Carlos Menezes Júnior	Marco Antonio da Silva Ramos
2016	CÂMARA	Milagre dos peixes (Milton Nascimento e Fernando Brant)	Carlos Menezes Júnior	Marco Antonio da Silva Ramos
2016	CÂMARA	Ipai Tietê (Eduardo Gudin e Marco Antonio da Silva Ramos)	Carlos Menezes Júnior	Marco Antonio da Silva Ramos
2017	CUCO	Ronda (Paulo Vanzolini)	Selma Boragian	Naara Santana
2017	CUCO	Estamos aí (Maurício Einhorn, Dural Ferreira e Regina Werneck)	Naara Santana	Naara Santana
2017	ECA	Garota de Ipanema (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)	Walter Rodrigues	Walter Rodrigues
2017	3A.IDADE	Baião de ninar (Edino Krieger)	Ásafa Soler	Ásafa Soler
2017	3A.IDADE	Chove chuva (Jorge Ben Jor)	Selma Boragian	Gustavo Sousa
2017	ESCOLA	Amor (João Ricardo e Apolinário)	Luís Campelo de Freitas	Luís Campelo de Freitas
2017	ESCOLA	Fala (João Ricardo e Luhlí)	Carolina Andrade	Carolina Andrade
2017	ESCOLA	Abrigo de Vagabundos (Adoniran Barbosa)	Selma Boragian	Gustavo Sousa
2017	CUCO****	Lamento sertanejo/ Vim da Bahia (Dominguinhos e Gilberto Gil)	Naara Santana	Naara Santana
2018	3A.IDADE	Edelweiss (Richard Rogers / Oscar Hammerstein)	Adriel Verçosa	Leticia Kriger
2018	CUCO	Lilium (Kayo Konishi / Yukio Kondo)	Silvestre Lonardelli	Vinicius Penteado
2018	CÂMARA	A velhice da porta-bandeira (Eduardo Gudin / Paulo Cesar Pinheiro)	Selma Boragian	Selma Boragian
2018	CÂMARA	Pedacinho de mim (Chico Buarque de Hollanda)	Carlos Menezes Júnior	Marco Antonio da Silva Ramos

**Legenda da tabela:**

\* Os nomes dos coros foram abreviados para uma melhor visualização, a saber: ECA (Coral da ECA-USP); ESCOLA (Coral Escola Communicantus); 3A.IDADE (Coral da Terceira Idade da USP); STUDIO (Studio Coral Vozes Femininas); CUCO (Coral Universitário Communicantus); e CÂMARA (Coro de Câmara Communicantus). <sup>1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32,33,34,35,36,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,48,49,50,51,52,53,54,55,56,57,58,59,60,61,62,63,64,65,66,67,68,69,70,71,72,73,74,75,76,77,78,79,80,81,82,83,84,85,86,87,88,89,90,91,92,93,94,95,96,97,98,99,100</sup> coros do Communicantus: Laboratório Coral.

\*\* Coro masculino do Coral Escola Communicantus.

\*\*\* A performance deste arranjo não tem um programa, pois ocorreu na apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso da aluna-arranjadora Naara Santana, apresentado com parte dos integrantes do CUCO.

\*\*\*\* Adaptação feita pelo aluno-arranjador Filipe Fonseca.

\*\*\*\*\* Este arranjo também foi posteriormente apresentado pelo CUCO em 2014.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta pesquisa, com dados dos Programas de concerto e do site do Communicantus.

Em um período de dez anos analisados, de 2009 a 2018, temos 33 arranjos (sendo uma adaptação) feitos por 13 alunos (Tabela 4) em diversos níveis de formação (do primeiro ano da graduação até o doutorado).

Tabela 4: Lista de alunos arranjadores e quantidade de arranjos criados e apresentados pelos coros do Comunicantus (2009-2018).

<b>Alunos arranjadores</b>	<b>Arranjos</b>
Fred Teixeira	7
Carlos Menezes Júnior	5
Selma Boragian	4
Carolina Andrade	3
Naara Santana	2
Sarah Alencar	2
Thiago de Almeida Tavares	2
Filipe Fonseca	2 (+1 adaptação)
Adriel Verçosa	1
Ásafe Soler	1
Luísa Campelo de Freitas	1
Silvestre Lonardelli	1
Walter Rodrigues	1

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta pesquisa.

A maioria dos alunos escreveu mais de um arranjo e em diferentes anos, o que mostra um processo de aprendizagem a longo prazo. Alguns arranjos se mantiveram no repertório dos coros por mais de um ano, ou foram feitos por coros diferentes, o que demonstra o importante papel do arranjo como ferramenta educativa nos coros. Alguns alunos regem seus próprios arranjos, tornando-se regentes-arranjadores, ratificando o caráter multidisciplinar da disciplina e, conseqüentemente, o caráter multifuncional do profissional que trabalha na área coral.

Este levantamento mostra a importância do espaço dado para a criação de arranjos dentro da disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado”, mas também demonstra um enorme potencial para a criação de uma disciplina de “Arranjo” ou “Arranjos vocais/corais” voltado somente para este fim, visto que muitos regentes, educadores, compositores e profissionais ligados a área coral tendem a

tornarem-se arranjadores, seja por necessidade (nível do grupo, temática do repertório, entre outras) ou por opção estética.

## **4.2 Curso de escrita para coro juvenil - Unesp**

Desde os primeiros ensaios da versão SATB do meu arranjo da canção “Fala”, ouvi de alguns colegas músicos que ele “soava muito para coro juvenil”. Eu não tinha experiência com essa formação, então, indagando sobre os motivos de ele “soar para coro juvenil” recebi respostas como: “a tessitura das vozes”; “a textura em 2 ou 3 planos”; “a tessitura do baixo”, etc. Fiquei com vontade de estudar mais o assunto e, em maio de 2019, surgiu a oportunidade.

O GEPPEVOZIA (Grupo de Prática, Pesquisa e Estudo em Voz do Instituto de Artes da Unesp) ofereceu o curso gratuito “Ferramentas de escrita musical para coro juvenil” em encontros semanais nas cinco sextas-feiras de maio. Cada semana trouxe convidados diferentes para explanar sobre o tema, foram eles: Marcos Mesquita, Vitor Gabriel, Edmundo Villani-Côrtes, Lucas Moutinho, Luis Guilherme Anselmi e Carlos Menezes Júnior. Como o próprio nome do curso explica, o foco era a escrita para coro juvenil. Não se tratava exclusivamente de arranjos, mas também de composições, ambos no contexto coral.

O coordenador do curso e líder do GEPPEVOZIA, professor Fábio Miguel, comentou na primeira semana que os integrantes do grupo estavam escrevendo arranjos e composições para coro juvenil, e debatendo frequentemente em suas reuniões, pois têm um projeto de fazer uma coletânea de obras para esse tipo de coro e fazer alguma publicação online. Desse processo, surgiu a ideia de oferecer o curso, que atenderia os integrantes do grupo e poderia dar espaço também para que outros arranjadores e compositores contribuíssem com suas criações. Posteriormente o professor Fábio convidou-me para integrar a coletânea.

Durante o curso constatei que meu arranjo da canção “Fala” de fato tinha características de escrita para coro juvenil, mas, ainda assim, precisaria de algumas adaptações. A seguir, faremos uma síntese do que os ministrantes do curso apresentaram e mostraremos o processo da adaptação que realizei após o curso, apoiada nos conhecimentos adquiridos.

#### 4.2.1 Primeira semana, 03/05/2019, Marcos Mesquita

Compositor e professor da Unesp, Mesquita começou falando sobre cognição musical e teorias do desenvolvimento psicológico – *lifespan theory* – citou os autores Sigmund Freud (1856-1939), Jean Piaget (1896-1980) e Lev Semionovich Vigotsky (1896-1934) e discutiu o conceito de adolescência, o desenvolvimento cognitivo que ocorre neste período e as diferentes definições de faixa etária. E que essas diferenças também são vistas nas divisões etárias e nomenclaturas dos coros: infantil; infantojuvenil; juvenil. Também tratou brevemente da muda vocal, quando ocorre o crescimento da laringe e consequente aumento e espessura das pregas vocais.

Ao abordar processos composicionais e de escrita, atentou para o fato dos livros de composição e de orquestração não mencionarem vozes infantis e juvenis, que encontrou apenas uma menção a “voz infantil” no tratado de orquestração de Berlioz (1843). Depois fizemos uma leitura e análise de duas de suas obras, “Trem de ferro” e “Coco de natal”, que foram escritas ou adaptadas para coro juvenil. Tratamos principalmente das tessituras das vozes e das escolhas de instrumentação, como piano ou banda de sopros, por exemplo. Sobre as tessituras, comentou que, como foram obras encomendadas, pediu que os regentes dos grupos para os quais iria escrever indicassem os âmbitos vocais que ele poderia trabalhar (Exemplo 17).

Exemplo 17: Tessituras das obras de Mesquita para coro juvenil.

The image shows three staves of musical notation for Soprano (S.), Alto (A.), and Bass (B.) voices. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The Soprano staff has two notes: G4 (labeled 'Trem de ferro') and A4 (labeled 'Coco de Natal'). The Alto staff has four notes: G4, A4, G4, and A4. The Bass staff has four notes: G3, F#3, G3, and A3. The notes are connected by lines, showing the pitch contour for each voice part.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

#### 4.2.2 Segunda semana, 10/05/2019, Vitor Gabriel

Compositor e professor aposentado da Unesp, Gabriel discorreu sobre a importância de conhecer que tipos de vozes integram o coro antes de escrever. Que, se possível, deve-se avaliar o grupo: conhecer os timbres; saber o nível de leitura. Também ouvir os cantores individualmente, fazendo uma espécie de ficha de cada coralista: se a voz é leve ou pesada; timbre claro ou escuro; se está na muda vocal. Pode-se ainda cantar algo simples coletivamente, talvez um cânone, separando em subgrupos, sendo possível avaliar a musicalidade dos coralistas.

Comentou brevemente sobre a produção de repertório fora do Brasil, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, onde as peças são editadas para diversas formações atendendo, conseqüentemente, também a demanda de coros juvenis. Já no Brasil, esses tipos de coros ficam limitados ao repertório do canto orfeônico e às peças editadas pela FUNARTE, que têm um grau alto de dificuldade. O resultado é que muitos coros juvenis no Brasil acabam tentando cantar a 4 vozes, o que, na opinião de Vitor Gabriel, é um erro, pois os rapazes que estão “pós-muda vocal” não têm extensão nem de tenor e nem de baixo. Então ele julga que a melhor solução seja escrever para 3 vozes, 2 femininas e 1 masculina. Comentou que a maioria dos compositores não gosta de escrever para 3 vozes e que ele considera mais difícil escrever para 2 ou 3 vozes, do que para 4, independentemente de ser ou não *a cappella*. Outra barreira que ele vê é os alunos de composição costumeiramente terem baixa experiência em coro, afirmando que só escreve bem para coro quem canta em coro.

Sobre as tessituras das três vozes (Exemplo 18), a atenção maior está para a voz masculina. Vitor definiu uma “oitava segura”, que vai de Ré a Ré, podendo eventualmente expandir para o Dó abaixo, mas não para o Mi acima. Quanto às vozes femininas, trabalha o soprano de Mi a Sol, às vezes Lá acima, e o contralto de Dó, podendo chegar ao Lá abaixo, até Mi. Ressaltou que, apesar de utilizar a nomenclatura “soprano, contralto e barítono”, a segunda e a terceira voz não têm timbre de contralto e de barítono.

Exemplo 18: Tessituras usadas por Vitor Gabriel para coro juvenil.



Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Comentou que é preciso trabalhar os agudos, mas não o tempo todo para não cansar as vozes, para tanto é importante ter um bom domínio de contraponto, não só de harmonia. A tessitura reduzida para os rapazes na terceira voz é uma solução para esta faixa etária, quando normalmente eles têm problemas de afinação, de atenção e também têm pouco volume. Já na segunda voz, geralmente são mezzos que não têm timbre de contralto, então é possível utilizar artifícios como arredondar a boca, subir o palato e assim “maquiar” o som, tornando-o mais cheio e com personalidade de segunda voz. Esta voz é o “recheio” e precisa ter volume, disse: “se elas não cantarem não acontece nada”.

Ao falar sobre “muda vocal”, disse que alguns meninos podem demorar um mês neste processo, enquanto outros levam até quatro ou cinco meses. E que a tessitura é muito afetada, pois às vezes a prega vocal dobra de grossura. Aproveitou para comentar que as meninas também passam pela muda, que costuma estar associada à menarca, que não afeta tanto a tessitura, mas sim a emissão, com excesso de ar e instabilidade de afinação.

Por fim, fizemos a leitura e análise de algumas de suas peças: Em tom de azul; Rei é oxalá, rainha é Iemanjá; Balada do Rei das sereias. Comentou da possibilidade de escrever uma instrumentação mais elaborada e que se deve dar importância à escolha do texto do repertório. Listou alguns procedimentos de escrita: (1) condução vocal, sobre compensar saltos com graus conjuntos em movimento contrário; (2) relação texto-música; (3) tessitura não é “receita de bolo”; e (4) natureza vocal da emissão juvenil deve ser respeitada. Falou sobre “lastro vocal”, que é o que uma obra deixa para outra no que se refere à sonoridade e

musicalidade, por exemplo. E que é preciso haver diversidade de repertório, principalmente em coros de crianças e jovens.

#### **4.2.3 Terceira semana, 17/05/2019, Edmundo Villani-Côrtes**

Compositor, pianista, professor aposentado da Unesp. Esse encontro teve um caráter mais descontraído, com Villani-Côrtes contando episódios de sua vida e histórias de suas composições, sem se restringir ao foco em coro juvenil, mas com músicas vocais e corais, também uma instrumental. Contou, por exemplo, que foi pianista do Jô Soares e teve que escolher entre isso e lecionar na Unesp, optando pela segunda.

Alguns alunos da Unesp, a convite do professor Fábio, prepararam obras de Villani-Côrtes e apresentaram-nas durante o encontro. Foram três peças para voz e piano e uma peça para piano solo: (1) “Se procurar bem”, Fábio comentou que utiliza muito essa peça para trabalhar técnica vocal com alunos que não são do curso de canto; (2) “Valsinha de roda”, Villani-Côrtes disse que escreveu letra e música simultaneamente; (3) “A Rua Aurora”, o compositor nos contou que participou do concurso que elegeu “a melhor peça com texto de Mário de Andrade” e ganhou 1º lugar, em 1993, e que a peça foi estreada por Martha Herr; (4) “Prelúdio”, piano solo.

Por fim, fizemos com os participantes do curso a leitura de duas obras corais suas, SATB, com o texto “Ave Maria”. Villani-Côrtes contou que compôs a segunda por causa de sua esposa, que não havia gostado da primeira.

#### **4.2.4 Quarta semana, 24/05/2019, Lucas Moutinho e Luís Guilherme Anselmi**

Os dois convidados desse encontro são ex-alunos já formados pela Unesp e ambos trabalham com coros juvenis.

Lucas Moutinho começou falando sobre a importância educativa do arranjo no trabalho com adolescentes, pois através dele é possível trazer a microcultura do aluno para o ambiente coral, citando o educador musical Keith Swanwick (2003).

Lucas listou algumas referências, como dissertações e livros, que norteiam seu trabalho com coro juvenil: (1) “Coro juvenil: por uma abordagem diferenciada” (COSTA,

2009); (2) “Coro Infanto-juvenil nos grupos corais do Projeto Guri (Regional Ribeirão Preto): repertório e formação do regente (educador musical)” (PAZIANI, 2015); (3) “Por todo canto” (GOULART; COOPER, 2002); (4) “500 canções brasileiras” (PAZ, 1988).

Em sua opinião, os coros juvenis precisam de mais arranjos personalizados e/ou de adaptações. Também falou sobre muda vocal feminina, que tem característica de voz soprosa, que costuma descer uma terça e diminuir a tessitura. Já na muda masculina, é possível manter os meninos/rapazes em algum dos naipes femininos no início, porém quando ocorre a diminuição da tessitura, deve-se selecionar apenas alguns trechos confortáveis para serem cantados, omitir algumas partes.

Mostrou o arranjo de Júlio Maluf da canção “Alguém cantando”, a três vozes (SAB) e fizemos uma leitura. Sobre técnica de escrita, comentou que julga difícil fazer sopranos e contraltos cantarem em terças nessa formação coral, já colocar contraltos e baixos em sextas costuma funcionar muito melhor por conta da diferença timbrística.

Em seguida vimos uma adaptação de Vinícius Jordão do arranjo de Luís Anselmi da canção “Cajueiro”. Comentou da importância de trabalhar criação e improvisação com coro juvenil e também percussão corporal, finalizando com uma atividade com o ritmo baião, utilizando este último item.

Luís Anselmi iniciou sua apresentação falando sobre faixa etária, ele considera a de coro infantil de 7 (ou 8) a 12 anos e coro juvenil de 13 a 18 anos. Logo em seguida começou a falar sobre escrita, especialmente para coro juvenil, com base em sua experiência como regente e arranjador. Comentou que fez cursos de arranjo com André Protasio e Zeca Rodrigues.

Sobre aspectos técnico-vocais, explicou que o naipe de soprano costuma trazer facilidade para timbrar, já contraltos têm influências da mídia de vozes cada vez mais graves, o que reflete em suas emissões, então, deve-se tentar não ultrapassar o Si como nota mais aguda. As vozes masculinas têm uma tessitura limitada, sendo oportuno valorizar a região médio-aguda.

Elencou, exemplificando com arranjos de sua autoria, tipos de escrita: (1) bloco homofônico; (2) melodia acompanhada (com trechos, com instrumentos ou com “cama harmônica”); e (3) vocal com linhas concorrentes.

Falou que os jovens têm uma articulação disponível, com possibilidades de uso de ritmos, excesso de consoantes e sons vocais percussivos desafiadores. Atentou que, nesse tipo de formação a 3 vozes, a terça do acorde é de extrema importância, e a sétima também (às vezes mais do que a fundamental), disse ainda que acordes em segunda inversão são muito bem-vindos nessa formação. Explanou também sobre como se utilizar das tessituras de cada naipe, aproveitando as regiões de maior brilho e projeção das vozes, para valorizar a melodia principal.

Alguns de seus arranjos usados como exemplo foram das canções: “Viajar”, “Era uma vez”, “Tempo ê” e “Rosa dos tempos”.

#### **4.2.5 Quinta semana, 31/05/2019, Carlos Menezes Júnior**

Professor, compositor e arranjador, Carlos Menezes Júnior focou sua apresentação na “escrita de arranjos vocais de música popular para coro juvenil”.

Inicialmente Carlos abordou pontos do livro “Música de Montagem. A Composição de Música Popular no Pós-1967” (MOLINA, 2017), falando dos primeiros processos de montagem de “obras musicais” em estúdio. Explicou sobre os níveis de análise: (1) primário: encadeamento harmônico, articulações motivicas, estrutura formal; e (2) secundário: composição das sonoridades. Exemplificou com as primeiras gravações das canções “Minas” e “Um girassol da cor do seu cabelo”.

Depois mostrou gravações de dois diferentes arranjos da canção “Ju Paraná”, uma com Marlui Miranda, de 1996, e outra com o grupo Vagamundo, de 2005, e disse que as técnicas perpassam uma experiência musical diversa.

Afirmou que é preciso utilizar as técnicas para “articular sonoridades” e não como “receita de bolo”. Ouvimos dois arranjos feitos com técnicas bastante diferentes (“Ponta de areia”, arranjo de Maurício Maestro, gravação do “Boca livre” e “Jura”, arranjo de Marcos Leite, gravação do “Garganta profunda”) e analisamos alguns princípios básicos como: extensões vocais, movimento entre as vozes, espaçamento entre as vozes e construção melódica.

Citou dois trabalhos acadêmicos: “Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU” (GABORIM-MOREIRA, 2015) e “Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido numa nova estética” (VERTAMATTI, 2006), e falou brevemente sobre escrita a 2 vozes. Ainda citou o livro “Arranjo” (GUEST, 1996).

Tratou também de técnicas de escrita homofônica de arranjos a 4 vozes, usando como referência Ades (1983 [1966]), falando da “escrita tradicional”, que tem linhas melódicas mais independentes com maior riqueza de variações intervalares e da “escrita em movimentos paralelos”, que tem linhas melódicas menos independentes com uma espécie de bloco harmônico que caminha acoplado à melodia principal. Sobre escrita polifônica, listou algumas técnicas e mostrou exemplos: contracanto ativo, contracanto passivo, base rítmica, *vocal band*, ostinato e arpejo.

Por fim, fizemos coletivamente um arranjo a 2 vozes da canção “O trem azul”.

Em suma, os cinco encontros do curso trouxeram-me importantes reflexões sobre a escrita coral, especialmente a para coro juvenil, sobre a qual se propôs a tratar. Pude ouvir os próprios criadores das obras vocais, sejam arranjos ou composições, explanando sobre suas técnicas de escrita. Foram abordados assuntos para além da técnica, como muda vocal e temática dos repertórios. Ainda pude entrar em contato com mais referências bibliográficas da área. Ao término do curso, senti-me instigada a escrever para coro juvenil.

No Capítulo IV, mostro o processo de adaptação do meu arranjo da canção “Fala”, que realizei após o curso.

### **4.3 I Congresso de Canto Coral - Unesp, USP e UNICAMP**

Apresento neste e no próximo subcapítulo relatos sobre minha participação em dois eventos acadêmicos, o **I Congresso de Canto Coral e VII Semana da Educação Musical da Unesp**, especialmente porque ambos tiveram em sua programação bastante espaço para a temática de arranjos. Inclusive com uma modalidade, possivelmente inédita, de submissões,

comunicações orais e publicações nos Anais dos eventos de obras corais (arranjos e composições), proposta idealizada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Cecilia Igayara-Souza.

O I Congresso de Canto Coral ocorreu em outubro de 2018 e foi organizado pela USP, Unesp e UNICAMP, nele fui integrante da comissão científica, coordenadora da sessão de comunicação oral, autora de dois trabalhos, participante em quatro minicursos e em todas as atividades do congresso. Também atuei na organização dos Anais do Congresso junto a Susana Cecilia Igayara-Souza e Munir Sabag.

Dos trabalhos que apresentei, um foi o artigo “Três arranjos corais da canção *Vamos fugir*: a partitura como texto musical” em sessão de comunicação oral, na modalidade A (pesquisas em andamento ou concluídas), texto que veio a integrar o Capítulo I desta tese. O segundo trabalho foi a obra coral “Fala”<sup>50</sup>, arranjo de minha autoria para coro misto, na modalidade C (obras corais), justamente esta nova modalidade que trouxe as produções artísticas de arranjadores e compositores para um evento acadêmico.

As normas de submissão da chamada de trabalhos traziam:

Encorajamos compositores e arranjadores de música coral a submeter suas produções para apresentação em seções de comunicação oral com duração de 15 minutos (seguidos de 10 minutos de discussão). Durante a comunicação, os autores deverão abordar brevemente seu processo composicional para a obra em questão, sendo também recomendada a apresentação do áudio da íntegra ou de trecho da peça (CHAMADA DE TRABALHOS, p. 2).

Na minha sessão de comunicação havia quatro autores: Felipe Pillis Panelli, com “Via-Láctea”; Douglas Santos, com “Naquele tempo”; Ana Maria de Castro Souza, com “É Maracatú”; e eu, com “Fala”. Quem coordenou a sessão foi o professor e arranjador Carlos Menezes Júnior. As trocas de ideias entre os autores e também com o coordenador, e ainda a intensa participação da plateia com perguntas e comentários, gerou uma ótima discussão sobre os diferentes processos de criação. Essas obras, bem com as demais desta modalidade, junto aos artigos e resumos dos pôsteres (as outras categorias de submissão) estão nos Anais do Congresso (IGAYARA-SOUZA; SABAG; OLIVEIRA, 2019).

---

<sup>50</sup> O processo de criação deste arranjo está descrito no Capítulo IV desta tese.

Das outras atividades do Congresso, gostaria de destacar um dos minicursos que fiz, “Arranjos Vocais de Repertório da Música Popular”, ministrado por Carlos Menezes Júnior, onde pude conhecer de forma panorâmica as técnicas modernas de escrita para pequenos e grandes grupos vocais, entre elas, técnicas de escrita em bloco e técnicas contrapontísticas, também fazendo atividades práticas de escrita de contracanto a duas vozes em trechos de canções.

Este Congresso teve uma abrangência nacional, reunindo pesquisadores, estudantes, regentes, professores, compositores e arranjadores em uma iniciativa inédita entre as três universidades públicas, Unesp, USP e UNICAMP. A publicação dos Anais contou com 24 comunicações de pesquisa em trabalhos completos, 24 resumos de projetos ou relatos de experiência em canto coral e 27 obras corais, além da programação de todas as atividades realizadas, entre elas: conferência de abertura, minicursos, mesas-redondas, masterclasses e ensaios comentados.

#### **4.4 VII Semana da Educação Musical da Unesp**

A VII Semana da Educação Musical da Unesp ocorreu em setembro de 2019, com o tema “A Voz na Educação Musical”, também teve uma categoria de submissão de trabalhos para “obras corais, categoria C” e ainda uma para “vocalises criativos, categoria D”, além das frequentes categorias para “pesquisa concluída ou em andamento, A” e “Projetos ou relatos de experiência, B”.

Neste evento, participei como parecerista, avaliando trabalhos submetidos, fui coordenadora de sessão de comunicação oral, também autora de trabalho, cursei três minicursos e estava presente em todas as atividades da semana.

O trabalho que apresentei foi a obra coral “Trem das onze”, na categoria C. A seguir, o texto com comentários sobre meu processo de criação e a partitura do arranjo publicados nos Anais da VII Semana da Educação Musical da Unesp.

“**Trem da onze**”, música e texto de Adoniran Barbosa, arranjo de Carolina Andrade Oliveira, formação vocal: SATB, instrumentação: violão ou piano e percussão (opcional).

Este foi o primeiro arranjo que escrevi para coro, em meados de outubro de 2010, quando cursava meu primeiro ano em licenciatura em Música, na Universidade de São Paulo (USP). Então podemos dizer que este arranjo cumpriu um duplo papel educativo: para mim, enquanto aluna e arranjadora; e para os coralistas amadores para os quais o arranjo foi feito. Não existe na grade curricular de nenhum dos cursos de Música da USP a disciplina “Arranjo”, muito menos de “Arranjo coral ou vocal”, e isso é uma realidade em muitas universidades brasileiras.

Porém na USP há uma disciplina chamada “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado” e nela os alunos podem aprender na prática a atuar nas diversas funções que envolvem o ambiente coral, seja regência, preparação vocal, escolha de repertório, ensaio de naipe, composição, arranjo etc. Pois bem, numa das aulas dessa disciplina, estávamos discutindo sobre a dificuldade de encontrar repertório para um de nossos grupos, o Coral Oficina Comunicantus, coro amador de cantores iniciantes que tinham algumas dificuldades básicas, como afinação (mesmo em uníssono), cantar texturas isorrítmicas sem confundir sua linha com a melodia principal, entre outras. Então decidimos que seria importante fazer um arranjo sob medida para eles.

Uma das professoras da disciplina e orientadora desta tese, Susana Cecilia Igayara-Souza, foi falando coisas que poderiam estar no arranjo para que ele cumprisse sua função educativa e para que pudéssemos trabalhar essas e outras coisas elementares: (1) todos os naipes deveriam, pelo menos em algum momento, cantar a melodia principal; (2) que houvesse contracantos sem altura definida, com coisas faladas; (3) que o uníssono fosse utilizado em certas horas; (4) que fossem criados alguns elementos de pergunta e resposta. Eu fui anotando tudo como se fosse uma receita de bolo, mas no fundo sem ter muita ideia do que eu iria “cozinhar”.

Durante a aula também listamos possíveis músicas (havia consenso em fazer uma brasileira) para o tal arranjo sob medida e, de todas as sugestões, a que logo me chamou atenção e me fez ter ideias criativas foi a “Trem das onze”, de Adoniran Barbosa, então, disse

para a turma e para os professores que eu tentaria fazer o arranjo. No mesmo dia, fui pra casa e já comecei a esboçar ideias no caderno.

Comecei distribuindo a melodia principal pelas vozes, às vezes dobrando em uníssonos e, por conta das tessituras, definindo a tonalidade do arranjo. Depois, inspirada pelos “cuáis, cuáis, cuáis” e “pascaliguduns” do Adoniran (TREM..., 1964), criei duas onomatopeias: “bom bom bom” (que hoje penso que poderia ser “dom dom dom”) que emula um violão 7 cordas; e “te cum tchi cum te cum tchi cum” que, sem alturas definidas, simula instrumentos de percussão. Aproveitei o estilo do samba para criar preenchimentos bastante rítmicos e sem alturas definidas que, ao mesmo tempo que cumprem função de “percussão”, também têm textos que dialogam com a letra da canção, são eles: “não posso, não posso...” e “que que é, que que é”. Ainda na ideia de diálogo, há duas pequenas respostas: “como é que não pode ser?” e “se eu perder esse trem”.

No dia seguinte, editei a partitura no computador e, embora não considerasse o arranjo finalizado, enviei para a professora para ver se estava bem encaminhado, a resposta ao meu e-mail foi “Aí, Carol, gostei! Está divertida. Tem umas pequenas coisas que poderíamos discutir, e precisa ver quem vai tocar, porque o acompanhamento é fundamental.”. Há momentos em que as vozes que não estão fazendo a melodia principal ficam em pausa e há poucas aberturas de vozes, por isso penso que o arranjo deve ser executado com um instrumento acompanhador que, a meu ver, pode ser um violão ou piano (instrumentos de percussão também são bem-vindos), sendo assim, optei por deixar apenas a cifra notada.

Na semana seguinte, já estávamos lendo o arranjo com o Coral Oficina Comunicantus, o que foi uma experiência divisora de águas para mim, acadêmica e profissionalmente falando. Em 2011, foi a vez do Coral da Terceira Idade da USP incorporá-lo ao repertório, o arranjo foi trabalhado durante o ano e executado em algumas apresentações, com destaque para o “COMUNICANTUS 10 ANOS - Festival de Coros 2011”, cujo registro audiovisual está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=quCnkV-t4BM>.

Acredito que, apesar de ser um arranjo bastante simples, há muitos pontos a serem trabalhados e melhorados ao fazê-lo com um coro iniciante (Exemplo 19 até Exemplo 24). Os pequenos contracantos que criei tornam a performance mais divertida e interessante, tanto

para os coralistas quanto para o público, lembro-me de ouvir risos da plateia em mais de uma ocasião no momento que as sopranos cantam “Que que é”. Acabei levando esse quê de comicidade para outros arranjos meus, como o da canção “Baião de dois”<sup>51</sup>, por exemplo.

---

<sup>51</sup> A partitura do nosso arranjo da canção “Baião de dois” encontra-se na seção de Anexos desta tese.

Exemplo 19: Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 1.

*Dedicado ao Coral Oficina Comunicantus*

# Trem das onze

**Adoniran Barbosa**

Arranjo de Carolina Andrade Oliveira

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Té cum tchi cum té cum tchi cum

4

B7

Té cum tchi cum té cum tchi cum

Bom bom bom bom bom bom

7

Em Em7 Bm

Cuáis cuáis cuáis cuáis cuáis cuáis

Té cum tchi cum té cum tchi cum

Cuáis cuáis cuáis cuáis cuáis cuáis

Fonte: Elaboração da própria autora.

## Exemplo 20: Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 2.

2 Trem das onze - Arr. Carolina Andrade Oliveira (outubro/2010)

10

G7 F#7

La la

Té cum tchi cum té cum tchi cum

La la

Pas - ca - li - gu - dum Pas - ca - li - gu - dum Pas - ca - li - gu - dum

13

B7 Bm

1. 2.

iá iá

Té cum tchi cum té cum tchi cum Té cum tchi cum té cum tchi cum tx

iá iá

Bom bom bom bom bom bom

16

F#7 Bm Bm(7M) Bm7

Não pos - so fi - car nem mais um mi - nu - to com\_ vo - cê\_

Não pos - so fi - car nem mais um mi - nu - to com\_ vo - cê\_

Não poss' não poss' não poss' não poss' não poss' não

Não poss' não poss' não poss' não poss' não poss' não

Fonte: Elaboração da própria autora.

## Exemplo 21: Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 3.

Trem das onze - Arr. Carolina Andrade Oliveira (outubro/2010) 3

20 **Bm(7M)** **Bm** **F#7**

Sin - to mui - to\_a - mor\_ mas não po - de ser\_

Sin - to mui - to\_a - mor\_ mas não po - de ser\_

poss' Co - mo\_é que

poss' Sin - to mui - to\_a - mor\_ Co - mo\_é que

24 **C7** **B7** **Em** **C#m7(b5)** **Bm**

Mo - ro em Ja - ça - nã\_

Mo - ro em Ja - ça - nã\_

não po - de - ser? em Ja - ça - nã\_

não po - de - ser? Té cum tchi cum té cum tchi cum

28 **G7**

Se\_eu per - der es - se trem

Se\_eu per - der es - se trem Té cum tchi cum té cum tchi cum

Que sai\_ a - go -

Té cum tchi cum té cum tchi cum Té cum tchi cum té cum tchi cum tx Que sai\_ a - go -

Fonte: Elaboração da própria autora.

## Exemplo 22: Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 4.

4 Trem das onze - Arr. Carolina Andrade Oliveira (outubro/2010)

31 F#7

Só a - ma -  
Té cum tchi cum té cum tchi cum Té cum tchi cum té Só a - ma -  
- ra às on - ze ho - ras  
- ra às on - ze ho - ras Só a - ma -

34 Bm F#7

nhã de ma - nhã Não pos - so fi -  
nhã de ma - nhã Não pos - so fi -  
Eu não pos - so fi - car!  
nhã de ma - nhã

37 Bm B7

nhã de ma - nhã Que que é?  
nhã de ma - nhã  
E a - lém dis - so mu - lher  
nhã de ma - nhã E a - lém dis - so mu - lher

Fonte: Elaboração da própria autora.

## Exemplo 23: Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 5.

Trem das onze - Arr. Carolina Andrade Oliveira (outubro/2010) 5

41 Em C#7

Que que é? Que que é? Que que é? Que que é?

tem ou - tra coi - sa mi-nha mãe não dor - me\_en -

tem ou - tra coi - sa mi-nha mãe não dor - me\_en -

45 F#7 C7 B7 Em Em7

quan - to\_eu não che - gar

Sou fi - lho ú -

quan - to\_eu não che - gar

Sou fi - lho ú -

50 Bm G7 F#7 Bm

Te - nho mi - nha ca - sa pra o - lhar

mi - nha ca - sa

- ni - co - Te - nho mi - nha ca - sa pra o - lhar Eu não pos - so fi -

- ni - co - Te - nho mi - nha ca - sa pra o - lhar

Fonte: Elaboração da própria autora.

## Exemplo 24: Arranjo da canção “Trem das Onze”, p. 6.

6 Trem das onze - Arr. Carolina Andrade Oliveira (outubro/2010)

55 **B7** **Em** **Em7**

Cuáis cuáis\_\_\_\_\_cuáis cuáis\_

Técum tchicum técum tchi cum Té cum tchi cum té cum tchi cum Té cum tchi cum té cum tchi cum

car! Cuáis cuáis\_\_\_\_\_cuáis cuáis\_

Bom bom bom bom bom bom

59 **Bm** **G7** **F#7**

\_\_cuáis cuáis La la

Técum tchicum técum tchi cum Té cum tchi cum

\_\_cuáis cuáis La la

Pas - ca - li - gu - dum Pas - ca - li - gu - dum Pas - ca - li - gu - dum

63 **B7** **Bm** **Bm**

1. 2.

iá iá Pas - cu - dum!

Té cum tchi cum té cum tchi cum Té cum tchi cum té cum tchi cum tx Pas - cu - dum!

iá iá Pas - cu - dum!

Bom bom bom bom bom bom Pas - cu - dum!

Fonte: Elaboração da própria autora.

A Semana contou com conferência de abertura com Samuel Kerr, 2 mesas redondas, 6 grupos de trabalho, 14 minicursos, prática vocal coletiva, diversas comunicações de pesquisa e de composições e arranjos vocais e a continuação da Série Histórica, prática reiterada a cada edição, que consiste em entrevista com personalidades importantes da Educação Musical.

De toda essa vasta programação, destaco a importância das comunicações de obras vocais, nas quais pude conversar e discutir processos de criação com outros arranjadores e compositores que estão inseridos na área vocal, e também de sua posterior publicação nos Anais da Semana (MIGUEL; LATORRE; FONTERRADA, 2020), sendo um precioso material de pesquisa. Gostaria ainda de salientar as sessões de prática vocal coletiva, em uma delas tivemos a oportunidade de cantar arranjos de Samuel Kerr, regidos e comentados pelo próprio regente-arranjador, pudemos conhecer um pouco do seu processo de ensaio e de criação.

#### **4.5 Curso “Harmonizando e arranjando para coro” com Alexandre Zilahi**

Em outubro de 2019, tomei ciência através das redes sociais que Alexandre Zilahi iria ministrar um curso de arranjos, me inscrevi, como parte da metodologia adotada nesta tese, entre a análise bibliográfica e as experiências práticas. O curso intitulado “Harmonizando e arranjando para coro” foi oferecido no Espaço Musical Ricardo Breim, realizado nos dias 26 e 27 de outubro (sábado e domingo o dia todo), com carga horária de 13 horas e foi um curso pago.

Vale ressaltar que no momento da realização deste curso, Zilahi ainda não havia publicado seu livro homônimo “Harmonizando e arranjando para coro” (que integra o Capítulo II desta tese), vindo a lançá-lo um ano depois, em 2020, quando o adquiri. O livro segue essencialmente o conteúdo do curso, que o próprio Zilahi disse já estar praticamente todo escrito àquela altura, o livro “é um relato do Curso Harmonizando e arranjando para coro, com os exercícios aplicados” (ZILAHÍ, 2020, p. 5).

Começamos a aula com breves apresentações dos alunos e do próprio Zilahi. Ele iniciou mostrando um cânone de sua autoria, comentando rapidamente a harmonia resultante entre as vozes, e pediu que cantássemos à primeira vista. Ao constatar a dificuldade de leitura de alguns alunos, utilizou isso para falar sobre pré-requisitos para escrever arranjos. Dominar o solfejo, a harmonia, o contraponto são fundamentais para ele, e indicou o livro *Tratado de Armonía*, do Joaquín Zamacois.

Contou que trabalhou com Damiano Cozzella e que ele falava para não usar borracha, para rabiscar, mas deixar lá, para ter o histórico, quem fizesse isso seria um melhor professor. Zilahi adota este procedimento e indica veementemente que seus alunos o adotem também.

Depois falou sobre transcrição, aconselhando a fazermos pelo menos duas por semana para praticar. Tocou a música “Diana”, de Carlos Gonzaga e fizemos o exercício de transcrever na hora, fizemos um trecho da introdução, solo instrumental e harmonia, o resto ficou como lição de casa. Aproveitou para comentar que isso deve ser feito sem auxílio de instrumentos, e que outro treino que devemos fazer é memorizar o lá 440 Hz assobiando, para que eventuais problemas vocais (como resfriado, rouquidão) não afetem a afinação. Comentou ainda que o arranjador, ao cobrar pela elaboração de um arranjo, deve cobrar também pelo trabalho de transcrever. E que se deve conhecer o coro para o qual se está escrevendo, pelo menos as tessituras reais que os naipes cantam.

Apresentou o que considera a “estrutura mínima de um arranjo”, comentando brevemente sobre cada um dos itens: introdução; exposição; ideias; pontes e modulações; citações ou *pot pourri*; finalizando (*stretto*); *coda*. Também citou três grandes referências para ele: Osvaldo Lacerda; Samuel Kerr; e Damiano Cozzella.

Sobre introdução, listou tipos diferentes que ele categorizou, comentando com exemplos: descritiva/narrativa; alusiva (preferencialmente não usar o refrão ou o final); com introito/chamada; familiar.

Em seguida, explicou sobre a inteligência do baixo, dizendo que uma linha de baixo já traz tudo nela, harmonia, estilo, intenção, é ele quem mostra para onde a música está indo, e indicou que ouvíssemos as linhas de baixo em Mozart, Bach, Morricone e Monteverdi.

Comentou que muito regentes e arranjadores escolhem o repertório para seu coro com base no apelo da letra, em ser uma música da moda, conhecida, escolhe para agradar o público, sem perceber que muitas vezes essas canções são pobres musicalmente. Para Zilahi, não basta boa letra, deve buscar uma melodia instigante, harmonias e ritmos ricos.

Mostrou uma gravação da música “Si vas para Chile”<sup>52</sup>, com o grupo *Opus Cuatro*, arranjo de Guilherme Mazi, comentando escolhas das texturas utilizadas, melodia acompanhada, uníssonos seguidos de abertura de vozes, também atentando para a linha do baixo, enfatizando a simplicidade e a beleza do arranjo.

Exemplificou o recurso de pirâmide nos arranjos dos *spirituals*: “De Animals a-comin?”<sup>53</sup> e “The Battle of Jericho”. Também citou o arranjador Gene Puerling como uma referência e mostrou seu arranjo de “A Nightingale Sang in Berkeley Square”<sup>54</sup> comentando que Puerling usou a técnica homofonia acordal em alguns trechos, definindo esta técnica como “uma voz de acordes”, vozes cantando o mesmo ritmo e mesma letra, mas com alturas diferentes. Zilahi disse ser um procedimento simples que quando bem feito pode causar grande efeito, ficar muito bonito.

Seguindo com os exemplos e indicações de músicas para exercícios de transcrição, mostrou a “Radical Face - Welcome Home”, da propaganda da Nikon; a música indiana “Naderdani”; “Locus Iste”, de Bruckner; “BuxWV 75”, de Buxtehude. Listou outros compositores de referência: Schubert; Schütz; Paul Hindemith; e Thomas Tallis. E recomendou também analisar as obras corais: “Cantata 140”, de J.S. Bach; “Suite dos pescadores”, de Damiano Cozzella; “Canto triste”, de Esmeralda Ruzanowsky; “She’s leaving home”, de Marcos Leite; “Quadrilha”, de Osvaldo Lacerda; e “Tem gato na tuba”, de Samuel Kerr.

---

<sup>52</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=K01fb\\_k3YOE](https://www.youtube.com/watch?v=K01fb_k3YOE).

<sup>53</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WALUf3rj53A>.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=co89MgLehTU>.

No próximo tópico do curso, “ideias”, Zilahi listou alguns recursos interessantes que podem ser utilizados nos arranjos e trouxe exemplos dessas utilizações em arranjos próprios<sup>55</sup>.

Ideias:

- (1) assobio – “The Entertainer”, “Joux Joux balangandã”;
- (2) breque fermata – “Jingle Coral”;
- (3) estalos de dedo – “The Entertainer”;
- (4) fonemas, onomatopeias – “Brejeiro”, “O Ciúme”, “Só danço samba”, “Desilusão”, “Eleanor Rigby”;
- (5) *glissando* – “Deixa”, “Joux Joux balangandã”;
- (6) homofonia acordal – “Você e eu”, “Só danço samba”;
- (7) indicação de cena – “Sessão Panetone”, “Jingle Coral”;
- (8) marcação com o corpo – “percorpo”;
- (9) melodia percorrendo as vozes – “Nascente”, “Beatriz”, “Gente humilde”;
- (10) mudanças de fórmula de compasso – “Veni, veni Emmanuel”;
- (11) mudanças de harmonia – “Veni, veni Emmanuel”, “Caranguejo”;
- (12) parte falada – “Alguém na multidão”, “Ciranda da bailarina”;
- (13) pirâmides – “Alô, alô, Brejeiro”, “La cucaracha”;
- (14) responsórios – “Nobody knows”; “Refazenda”;
- (15) solo e coro ao fundo – “Nobody knows”;
- (16) *staccato* – “Stormy”;
- (17) superposição de melodias – “Marcha soldado (Da abóbora faz melão)”, “Mal-me-quer (Eleanor Rigby)”;
- (18) uníssono – “Só danço samba”;

Após essa explanação de ideias, Zilahi mostrou a partitura da canção “Minha saudade”, de João Donato e João Gilberto (usamos transcrição do *songbook* de Almir Chediak) e fez uma rápida análise da harmonia. Depois propôs um exercício, a partir da melodia principal, escrita na linha de soprano. Antes discutiu a tessitura da melodia e a necessidade ou não de alterar a tonalidade. Estando no Encore (editor de partituras), escreveu uma linha de baixo, ouvimos analisando se era cantável e intuitivo, marcando alguns pontos

---

<sup>55</sup> As partituras dos arranjos de Alexandre Zilahi são disponibilizadas por ele em: <http://www.zilahi.com.br/>.

de maior dificuldade. Em seguida, ouvimos soprano e baixo juntos e, coletivamente, escrevemos as linhas de tenor e contralto.

Quando terminamos o trecho, Zilahi aproveitou para comentar sua técnica de ensaio, dizendo que faz o ensaio de naipe dentro do geral, isto é, ensina as linhas dos napes com todos ouvindo, no final, todos aprendem as quatro vozes e acabam tendo mais facilidade de cantar sua voz ouvindo as outras, porque conhecem as outras.

Na sequência ele nos entregou partituras (também de *songbook*) de “O samba da minha terra” e “Azul da cor do mar”. Utilizando como exemplo a harmonia de “O samba da minha terra”, comentou a primeira lei tonal, e fez uma análise funcional da canção. Depois, olhando para a melodia, mantendo a tonalidade original, começamos a pensar possibilidades para o arranjo e discutimos coletivamente que naipe ficaria com a melodia principal, se teria introdução ou não, que textura usaríamos na exposição etc. Ficou como lição de casa cada um escrever a introdução do arranjo de “O samba da minha terra” com base nessa discussão coletiva.

Zilahi explanou brevemente sobre acento métrico, falando da chamada informalmente de “Lei de quatro” nos compassos de subdivisão binária, onde o 1º tempo é forte, o 2º fraco, o 3º meio forte e o 4º fraco. Nos compassos ternários considera o 1º tempo forte, o 2º meio forte e o 3º fraco. Comentou ainda sobre a tessitura das vozes, que podem variar de país para país e até de um estado para outro. Disse que geralmente em lugares frios as vozes estão mais nos extremos, bem graves ou bem agudos, já em regiões mais quentes as vozes costumam ter uma tessitura mais na região média.

Mostrou o áudio de um arranjo seu para coro e orquestra com o tema do Sítio do pica-pau amarelo, e pediu que transcrevêssemos o ritmo da melodia principal da introdução. Depois solfejou outros ritmos sincopados para transcrevermos. Aproveitou para comentar que criou dois materiais didáticos que estão disponíveis em seu site, um focado em solfejo melódico – “Solfejo coral” e outro em solfejo rítmico – “Subdividendo”. Mostrou o sumário do seu livro, ainda não finalizado, e comentou alguns tópicos nele presentes, como: o instrumento musical do arranjador; teoria musical, revisão e grafia; regras, eis a questão; estrutura mínima de um arranjo; homofonia acordal; harmonizar ou arranjar; entre outros. Também falou sobre alguns livros importantes que listou em uma bibliografia recomendada,

como “Compêndio de teoria elementar da música”, de Osvaldo Lacerda e “Harmonia funcional”, de Carlos Almada, e afirmou que para estudar música é preciso atenção, memória, matemática e disciplina.

Analisando a harmonia de “Azul da cor do mar”, falou sobre acordes vizinhos e que é possível substituir acordes por seus relativos no processo de reharmonização para o arranjo. Depois experimentamos fazer uma introdução descritiva/narrativa, que não entregasse algo da música, mas que já estabelecesse um ambiente. Partimos da escolha da harmonia, escolhendo uma progressão que não acontece em nenhuma parte da canção, a escrita das vozes ficou como tarefa para casa, com a indicação de colocar a melodia principal na linha dos baixos na exposição.

Mostrou a canção “O ronco da cuíca”<sup>56</sup>, de Aldir Blanc e João Bosco, que só possui um acorde. Analisando a melodia, fizemos o exercício de acrescentar outros acordes, encontrando a possibilidade de utilizar a subdominante maior e a dominante menor. O próximo exercício foi transcrever a harmonia de “Come Rain or Come Shine”<sup>57</sup>, gravação de B.B.King e Eric Clapton, comentamos a utilização de dominantes secundárias e empréstimo modal.

Na sequência mostrou mais detalhadamente o seu material didático “Solfejo Coral” (Exemplo 25), e explicou a maneira que trabalha com seus alunos e coralistas. Inicia solfejando várias melodias na mesma tonalidade – Sol Maior, por exemplo – e depois dá uma música coral na mesma tonalidade pra ser lida à primeira vista. Na aula seguinte repete o mesmo processo em outra tonalidade.

---

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=08ysE4mIfKg>.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=32q0BHla0fQ>.

Exemplo 25: Excerto de um dos exercícios do “Solfejo Coral”.

1 Acidente . **Sol Maior** 1\_Solfejo por Tonalidades - Org.: Alexandre Zilahi

Fonte: Material didático “Solfejo Coral”, Site Zilahi.

Também explicou como usa seu material didático “Subdividendo” (Exemplo 26), para estudo de leitura rítmica com suas subdivisões, utilizando voz, palmas e pés. Solfejamos alguns dos exercícios.

Exemplo 26: Excerto de um dos exercícios do “Subdividendo”.

SUBDIVISÃO BINÁRIA  
**SUBDIVIVENDO 1**  
Tranquillo

Todos os direitos reservados - distribuição gratuita  
Alexandre Zilahi - [www.zilahi.com.br](http://www.zilahi.com.br)

No compasso vazio, nunca diga "um, dois". Use "vamos lá"

Fonte: Material didático “Subdividendo”, Site Zilahi.

Zilahi mostrou a harmonia de “Odara”, de Caetano Veloso, comentando que a canção está em Sol Maior, embora o acorde de Sol não apareça, ao invés disso acontecem várias cadências de engano, a maioria resolvendo na tônica relativa, assim: Am7 – D7 – Em7. Outra indicação de que está em Sol é que não há a confirmação da tonalidade de Mi menor, tanto pelo perfil melódico, como pelo não aparecimento do acorde de Si Maior com sétima. Depois de analisar toda a harmonia, vimos um arranjo de Zilahi desta canção, escrito originalmente para grupo vocal depois tendo adaptado para conjunto de sopros. Mostrou algumas texturas que usou no arranjo e comentou que em alguns trechos usou o Sol Maior, fazendo a cadência autêntica: Am7 – D7 – G, mostrou ainda as modulações que fez no arranjo. Aproveitou para comentar da escolha da tonalidade do arranjo, que dependendo da transposição que você faz em relação ao original a canção pode soar com mais ou menos brilho, considerando as regiões das tessituras de cada naipe que a melodia fica.

Ouvimos “Ou Não?”<sup>58</sup>, composição de Zilahi com letra que sua filha fez aos 6 anos de idade (Exemplo 27). Depois mostrando a partitura comentou o cuidado que se deve tomar para não “espremer” as linhas de contralto e tenor. Também comentou da utilização de uníssonos e de saltos melódicos, analisamos este excerto:

Exemplo 27: Excerto da composição de Zilahi “Ou Não?”.

The musical score for "Ou Não?" is presented in four staves. The top staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Tenor, and the bottom for Bass. The lyrics are: "Do que é fei - to o céu? De plás - ti - co De vi - dro? De pa - pel?". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A "FIM" (End) symbol is present at the end of the piece.

Fonte: Site Zilahi.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gbsm6lTVGUo>.

Ainda houve tempo para Zilahi ver a introdução que escrevi de “O samba da minha terra”, passada como lição de casa, e fazer alguns comentários. Ele falou sobre eu ter mantido o tenor muito tempo numa região grave (considerando que as outras vozes estavam numa região mais média e aguda) e que fazia a linha não aparecer com o todo, e também comentou sobre as escolhas harmônicas, dizendo que ele substituiria alguns acordes, mostrando possibilidades na condução das vozes.

Zilahi finalizou o curso propondo o exercício “4 arranjos num só”. Entregou uma partitura para coro misto SATB com a melodia de “Atirei o pau no gato” escrita quatro vezes, uma vez em cada naipe e com as outras linhas vazias. O objetivo era arranjar com um naipe fazendo a melodia principal por vez, ou seja, na primeira vez, sopranos com a melodia principal e escrever as linhas de contralto, tenor e baixo, na segunda vez, contraltos com a melodia principal e escrever as linhas de soprano, tenor e baixo e assim sucessivamente.

Ao longo de dois dias de curso, Zilahi mostrou uma grande preocupação com a formação de base de estudante que almeja ser arranjador. Ao perceber que a turma tinha pessoas em níveis bastante diferentes, focou boa parte do tempo em conhecimentos básicos relacionados principalmente à transcrição, solfejo e análise harmônica.

Além do conteúdo técnico do curso, dos quais destaco a “estrutura mínima de um arranjo” e “recursos e ideias”, foi muito enriquecedor ter contato com as concepções do fazer musical de Zilahi, ao dar instruções não só do que fazer, mas de como fazer – como exemplo: fazer os exercícios com lápis e papel, sem utilizar borracha; fazer transcrição sem apoio de instrumento. É muito interessante ver que a maneira como ele conduz o curso mostra sua formação também como regente e professor, trazendo exemplos de processos de ensaio e ensino. O modo como ele descreve em aula seus processos criativos também está bem refletido nos textos e relatos de seu livro, o qual pude ler um ano após realizar o curso, vindo a integrar o Capítulo II desta tese.

## 4.6 Curso “Mi primer arreglo coral” com Gus Espada

Em agosto de 2017, eu tive a oportunidade de ir à Argentina apresentar um artigo no *II Foro y I Simposio Coral Americano*, em San Juan. Lá entrei em contato e pude conhecer o trabalho de vários profissionais de toda a América da área coral, entre eles o regente e arranjador argentino Gus Espada.

Um mês depois, soube através de suas redes sociais que Espada estava lançando o *Mi primer arreglo coral*, primeiro curso online criado e disponibilizado por ele em seu blog *gusespada.com*. Na época eu estava escrevendo o projeto deste doutorado e resolvi incluir este curso no conjunto de materiais didáticos selecionados (que agora integram o Capítulo II desta tese).

Em março de 2021<sup>59</sup>, estava ainda idealizando escrever um arranjo, que seria o meu primeiro escrito durante a pandemia, e decidi consultar e utilizar este material. O minicurso, ministrado em castelhano, é composto por quatro videoaulas gravadas, que totalizam 94 minutos de duração, mais materiais complementares em formato PDF. As videoaulas têm como materiais visuais textos em formato de slides e partituras e no Sibelius (programa de edição), em áudio há as explicações de Gus Espada e alguns sons de MIDI do próprio Sibelius. A seguir, uma síntese do conteúdo do minicurso.

### 4.6.1 Como escolher a canção mais adequada - videoaula 1 (22min01seg)

Espada inicia o minicurso falando que sua motivação em criá-lo se deu ao constatar a dificuldade dos regentes em encontrar repertório para seus coros amadores. Este minicurso é, então, voltado principalmente para regentes, para que possam produzir, através de arranjos, repertório próprio para seus coros.

Os tópicos da primeira aula são: (1) critérios para escolher uma canção, adequada para seu coro, para arranjar; (2) tessitura de uma melodia; (3) dificuldades de uma melodia – análise melódica e rítmica; (4) critérios para escolher a tonalidade do arranjo. Como material de apoio, 10 melodias escritas de canções latinas diversas: (1) Canción y Huayno (Exemplo

---

<sup>59</sup> Até o momento da realização deste minicurso, em março de 2021, ele era oferecido gratuitamente.

28); (2) Carnavaliando; (3) Décimas; (4) La Adelita; (5) Nuestro México, Febrero 23; (6) Ojos Azules; (7) Papel de Plata; (8) Sal y Agua; (9) Santa Marta; (10) Sirviñaco.

Exemplo 28: Partitura de uma das dez melodias disponibilizadas na videoaula 1.

## Canción y Huayno

versión de referencia: <http://bit.ly/1roCpDn>

popular argentina

po-co po-co a po-co me has que - ri - do po-co a po-co me has a - ma do y al fi - nal to-do ha cam  
7  
bia-do chas-co - si-ta de mi a-mor *fin* nun ca di gas que no vi di ta nun ca di gas ja  
14  
mñas ne gri ta son co sas del a mor vi di ta co sas del co ra zón can ción y  
19  
huay no pa ra can tar can ción y sa ya pa ra bai lar

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Fonte: Espada (2017).

Espada classifica as melodias de acordo com seu movimento: melodias por grau conjunto, onde há predomínio de tons e semitons; melodias quebradas, com saltos maiores (de quarta, por exemplo); e melodias estáticas, predominantemente horizontais, com frases centradas em uma nota.

A escolha da música a ser arranjada deve passar pela escolha da melodia, que deve ter sua tessitura e seu ritmo analisados. O autor enfatiza que se deve conhecer a tessitura “real” do coro para o qual se está arranjando, e que se deve analisar em que âmbito da tessitura (grave, médio ou agudo) a melodia escolhida se mantém predominantemente, independente da tonalidade. Esses dois pontos irão guiar a escolha da tonalidade do arranjo.

Quanto ao ritmo da melodia, deve-se analisar as dificuldades rítmicas específicas (baseando-se nas próprias dificuldades). Também é preciso considerar se as complexidades rítmicas existentes serão aprendidas se ensinadas num andamento mais lento, quanto tempo de ensaio se tem até a performance. Novamente afirma que a melhor referência é a própria capacidade de resolução do regente dessas complexidades e a capacidade de analisar a melodia conhecendo o que seu coro é capaz de realizar.

Para escolher a tonalidade do arranjo, deve-se comparar a tessitura da melodia com as tessituras dos naipes do coro e definir quem vai cantar as melodias no arranjo, agudos ou graves, ou se irá dividir entre todas as vozes, ou se só uma voz a fará. Se uma tessitura é muito ampla uma boa estratégia é dividi-la entre várias vozes.

Escolher a tonalidade é um ponto chave no processo de elaboração do arranjo, para não correr o risco de deixar alguma das vozes muito exposta no agudo ou no grave, dificultando a execução. Os passos para essa escolha são: (1) transcrever a melodia na versão original e/ou na versão de referência que escolheu; (2) olhar o extremo agudo da melodia e comparar com o âmbito dos seus naipes, e fazer o mesmo com o extremo grave; e (3) ver em que âmbito se mantém a melodia que escreveu e estime em que naipes esse âmbito pode ser cômodo ou incômodo, para decidir quem as vai cantar.

Espada exemplifica este processo com a música “Ojos Azules” (Exemplo 29). Comenta a primeira frase tem como centro a nota Si e a segunda frase a nota Sol, e que com este âmbito se fosse para sopranos ou tenores cantarem a melodia principal a tonalidade estaria boa. Porém, como ele pretende fazer um arranjo SAB e gostaria que barítonos assumissem a melodia principal em algum momento, será preciso baixar ao menos um tom (para Ré menor) para que o âmbito fique confortável para este naipe.

Exemplo 29: Partitura da melodia de “Ojos Azules”.

## Ojos Azules

versión de referencia: <http://bit.ly/1vDSP0K>

popular andina  
transcripción: @gusespada

O - jos a - zu - es no llo - res no llo - res ni te e - na - mo - res

6  
llo - ra - ras cuan - do me va - ya cuan - do re - me - dio ya no ha - ya

en una copa de vino  
quisiera tomara veneno  
veneno para matarme,  
veneno para olvidarte

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Fonte: Espada (2017).

### 4.6.2 Texturas - videoaula 2 (14min25seg)

O foco desta aula é texturas, com os seguintes conteúdos: texturas mais comuns na música coral; texturas mais adequadas para um coro em formação; como escolher a textura mais adequada. Após um breve resumo do que foi visto na aula 1, Espada apresenta as texturas mais comuns na música coral, colocando exemplos sonoros. São elas:

- Monodia: vozes em uníssono ou em oitavas;
- Homorrítmica: vozes no mesmo ritmo, com diferentes melodias;
- Melodia acompanhada: uma voz faz a melodia e as outras fazem algum tipo de acompanhamento;
- Contraponto imitativo: associado à música religiosa, especialmente do Renascimento;
- Contraponto livre: as vozes se movem de maneira independente, sem necessidade de imitações.

Depois apresenta algumas combinações de texturas:

- Melodia acompanhada onde o acompanhamento tem sua própria textura (homofonia ou contraponto);
- Duos homorrítmicos;
- Monodia de duas vozes em oitavas e outras vozes com uma segunda textura.

O autor atenta para não confundir mudança de tessitura com mudança de textura, por exemplo, uma melodia acompanhada com soprano fazendo a melodia principal que depois passa essa melodia para tenor (com soprano se juntando ao acompanhamento) é uma mudança de tessitura e não de textura.

Ao falar das texturas mais adequadas para um coro em formação, Espada explica que diferentes texturas exigem diferentes habilidades auditivas dos coralistas (considerando coralistas que não têm leitura musical). O contraponto imitativo e livre, por exemplo, requer muita independência melódica e rítmica de cada coralista e de cada naipe. A textura homorrítmica é menos exigente, como tem o mesmo ritmo, requer dos coralistas apenas a independência melódica. Já a melodia acompanhada vai variar de dificuldade dependendo do tipo de acompanhamento, se é mais contrapontístico ou apenas uma vocalização de notas longas.

A respeito dos acompanhamentos, cita os mais comuns: (1) vocalização – notas longas com vogais ou palavras tiradas do texto principal, este tipo de acompanhamento pode ser muito simples ou muito complexo, dependendo de sua construção, às vezes torna-se mais fácil de memorizar com melodias recorrentes e motivos repetitivos; (2) instrumental ou percussivo – notas curtas com onomatopeias ou sílabas, assim como o anterior, pode ter diferente nível de dificuldade, a depender do tratamento melódico e rítmico empregado atrelado à capacidade de memorização dos coralistas.

Tratando da escolha do tipo de textura mais adequado para o coro, Espada descarta as texturas contrapontísticas, por julgar serem mais difíceis de se trabalhar com coro amador sem leitura musical, sobram então os outros 3 tipos: textura monódica, com uníssonos e oitavas; homorritmia, onde há um predomínio da melodia e requer independência melódica dos naipes (lembrando que alguns coros amadores não têm isso bem desenvolvido); e melodia com acompanhamento.

O autor ainda traz algumas recomendações de como escrever uma textura de melodia com acompanhamento, como: fazer acompanhamento com motivos melódico-rítmicos curtos, com algum grau de repetição; sendo curtos são conseqüentemente fáceis de memorizar; estarem no registro central, o que permite utilizar o mesmo motivo em naipes diferentes e diminuir o tempo de aprendizagem; e utilizar graus conjuntos, preferencialmente.

Espada finaliza a aula propondo uma tarefa. Após seguir os passos da aula 1, já tendo decidido a canção, transcrito a melodia e escolhido a tonalidade, fazer o seguinte:

- Decidir que tipo de textura irá utilizar em cada seção do arranjo: estrofes, estribilhos etc.;
- Revisar cada seção, para ver se é possível/necessário mudar de textura dentro de alguma seção específica, por exemplo, uma seção que inicia com melodia acompanhada pode terminar com uma homorritmia ou um uníssono.

#### **4.6.3 Esquema do arranjo - videoaula 3 (16min11seg)**

O tema central desta aula é o “esquema do arranjo”, passando pelas seguintes etapas: como planejar um arranjo do início ao fim; como escrever a cifragem de uma canção, para ter uma guia na hora de escrever as vozes; noções básicas de análise formal, pois será preciso definir a forma que terá o arranjo (se terá introdução, refrão, interlúdio etc.). O esquema do arranjo é o momento de escrever numa partitura, sem chegar a escrever voz por voz, algumas definições já feitas.

Já está definida a canção, as texturas e a tonalidade (após as aulas 1 e 2). É importante dizer todas essas escolhas podem ser revistas e refeitas, em qualquer momento durante a escrita do arranjo podem surgir novas ideias que necessitem de mudanças nas escolhas.

O esquema serve para termos um panorama completo do que queremos fazer. Neste esquema escreve-se a melodia completa, com a letra, cada parte/seção no naipe que irá cantá-la. Em seguida é preciso cifrar a melodia, Espada deixe livre para o tipo de cifragem a se utilizar, sugere com números romanos, como na análise tradicional (I, V, IV etc.) ou a própria indicação dos acordes (C, G, F etc.). Enfatiza que esse passo é fundamental para saber onde

estamos, harmonicamente falando, quando estivermos escrevendo as vozes. Recomenda que se os conhecimentos de harmonia não forem muito sólidos, a maneira mais fácil é recorrer ao violão, ao piano ou a algum instrumento harmônico, cantar a canção se acompanhando e ir escrevendo à medida que toca.

O próximo passo do esquema do arranjo é anotar as texturas e quaisquer outros materiais, ideias/motivos melódicos, rítmicos etc. É bom sempre anotar, mesmo que de maneira sumária ou incompleta ou que não tenha certeza que vai utilizar a ideia, porque se deixar pra escrever só na hora de escrever as vozes pode acontecer de não lembrar mais. Na sequência, deve-se decidir a forma, se terá introdução ou não, interlúdios, *coda* ou seção final, repetições. Ainda é possível anotar se vai usar algum material já existente em alguma gravação da canção, alguma ideia já presente em outro arranjo.

Outra decisão importante que deve ser tomada neste momento é se haverá ou não acompanhamento instrumental. Essa decisão influencia tanto no movimento geral do arranjo, em relação às texturas e ritmos que podem estar só no instrumento ou estar em complemento com o que já está nas vozes, quanto para a criação de conectores rítmicos/melódicos entre frases e seções, para não haver silêncios entre essas – quando temos um instrumento ele normalmente é o responsável por preencher esses espaços, porém se o arranjo é *a cappella* devemos planejar em que vozes esses conectores estarão. O instrumento pode ser harmônico ou percussivo e até mesmo melódico, ou pode haver uma combinação de dois ou mais.

O autor finaliza a aula mostrando um esquema de arranjo da canção “Ojos Azules” (Exemplo 30), comentando brevemente os acordes escolhidos e algumas ideias anotadas, incluindo um motivo conector de seções, e também define as seções e as texturas do arranjo. Ainda comenta que a melodia principal estará na soprano e depois no barítono e que pretende criar motivos que possam ser reutilizados em diferentes partes do arranjo.

Exemplo 30: Excerto do esquema do arranjo de “Ojos Azules”.

The image shows a musical score for the song "Ojos Azules". It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 24 and the second at measure 28. Each system includes a Soprano (Sop.), Alto (A.), and Baritone (Bar.) part. The Soprano part has handwritten lyrics and notes: "mel c/a comp." and "intercombiar". The Baritone part has lyrics: "no qui - sie - ra to - mar ve - ne - no ve - ne - no pa - ra ma - tar - me ve - ne - no pa - ra ol - vi - dar - te". The Alto part has handwritten notes: "agregar Tute". The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb).

Fonte: Espada (2017).

#### 4.6.4 Arranjando o arranjo - videoaula 4 (41min36seg)

A última videoaula começa com Espada comentando sobre seu novo projeto *Delivery de arreglos corales*, onde as pessoas inscritas nesse serviço, que será pago, receberão um novo arranjo (também com adaptações para outras formações) feito por ele toda semana, também dando a possibilidade de os inscritos sugerirem o repertório a ser arranjado.

Demonstrando no programa de edição musical Sibelius, Espada expõe o esquema do arranjo já escrito no programa da forma que foi feita na aula anterior. O objetivo desta aula é “arranjar o arranjo”, começando por escrever partindo do esquema já feito, lembrando que a cifra é o mapa e não há como se perder seguindo a cifra.

Seguindo utilizando a canção “Ojos Azules”, Espada escreve a primeira parte de seu arranjo, onde havia escolhido colocar a melodia principal na soprano e fazer uma textura de

melodia acompanhada. Escreve primeiramente a linha de baixos (é um arranjo SAB) colocando as fundamentais dos acordes em mínimas, majoritariamente, e comenta que talvez irá utilizar onomatopeias. Depois escreve a linha de contraltos, com semínimas, escolhendo as alturas de modo a completar a tríade ou téttrade do acorde considerando soprano e baixo já escritos antes (Exemplo 31)<sup>60</sup>.

Exemplo 31: Primeira parte do arranjo de “Ojos Azules”.

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Baritone. The tempo is marked as 70. The Soprano part has lyrics: "O-jos a-zu - es no llo - res no llo - res ni te e - na - mo - res". Above the notes are vocal line numbers 1 through 5 and chord markings: "re", "re", "re", "re La7", "re". The Alto and Baritone parts provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and chord changes.

Fonte: Espada (2017).

Na segunda parte (Exemplo 32), repete os mesmos passos, com o acréscimo de que neste trecho havia anotado uma ideia para a linha de baixos que tinha escutado no arranjo do grupo *Inti Illimani*, na linha do violão, porém teve que usá-la com alguma alteração para não gerar oitava paralela com a melodia principal na soprano, além da alteração, dividiu a linha entre baixos e contraltos. Também faz uma pequena mudança na harmonia em relação ao planejado, acrescentando um acorde de Dó maior com sétima no primeiro compasso – dominante secundária para chegar ao Fá maior. Na primeira parte (Exemplo 31) o baixo está mais estático e contralto com mais movimento, já na segunda, como escreve o baixo com mais movimento, opta por deixar o contralto mais estático para compensar.

<sup>60</sup> Tanto esta quanto as próximas cinco figuras de exemplos estão em qualidade mais baixa por serem capturas de tela da videoaula 4.

Exemplo 32: Segunda parte do arranjo de “Ojos Azules”.

re C<sup>7</sup> Fa Fa Fa La<sup>7</sup> re

6 7 8 9 10

llo-ra-rás cuan-do me va-ya cuan-do re-me-dio ya no ha-ya

Fonte: Espada (2017).

Na terceira parte (Exemplo 33), em que planejou fazer uma vocalização, divide a melodia principal em 3 partes (sem a letra original, comentando que pode utilizar “la la la”), cada uma para um naipe, depois preenche as vozes de acompanhamento utilizando motivos criados na primeira parte do arranjo, mesmo que em naves diferentes (por exemplo, motivo do contralto foi usado no soprano). Também aproveita para escrever um conector rítmico/melódico que já havia planejado para contralto.

Exemplo 33: Terceira parte do arranjo de “Ojos Azules”.

11 12 13 14 re La<sup>7</sup> 15 re 16 17 18 re La<sup>7</sup> 19 re 20

re re re re re re

Fonte: Espada (2017).

Antes de ir para a próxima parte, acrescenta casa 1 e casa 2 no final da segunda parte, para acrescentar o motivo conector planejado para contralto na casa 1.

Exemplo 34: Casas 1 e 2 da segunda parte do arranjo de “Ojos Azules”.

The image shows a musical score for the song "Ojos Azules". It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics in Spanish: "in-do me va - ya cuan-do re-me-dio ya no ha - ya ya". Above the notes are chord markings: "Fa", "Fa", "Fa", "La7", "re", "re", "re", "re". The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. A green vertical line is drawn through the score, indicating a specific measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Fonte: Espada (2017).

Na quarta (Exemplo 35) e quinta parte (Exemplo 36), onde planejou que o baixo estaria com a melodia principal, enfatiza novamente a reutilização de temas, assim como fez na terceira parte (Exemplo 33), copia motivos da primeira parte (Exemplo 31), dessa vez usando a linha originalmente escrita para os baixos nas contraltos (já que baixos estão com a melodia principal) e a linha antes de contraltos nas sopranos. Mas devido à mudança de oitava e/ou para evitar cruzamentos (entre soprano e contralto, por exemplo), algumas pequenas mudanças foram necessárias para evitar dissonâncias indesejadas ou acordes muito abertos ou muito fechados.

Exemplo 35: Quarta parte do arranjo de “Ojos Azules”.

En u-na co - pa de vi - no qui-sie - ra to-mar ve-ne - no

Fonte: Espada (2017).

Exemplo 36: Quinta parte do arranjo de “Ojos Azules”.

ve-ne-no pa - ra ma-tar-me ve-ne - no pa-ra ol-vi-dar - te.

Fonte: Espada (2017).

Ao final, dá por encerrado o arranjo e o curso, dizendo que ficou faltando apenas colocar as onomatopeias ou sílabas nas linhas de acompanhamento, mas que não fará isso

para o vídeo não ficar muito longo. Aconselha que tentemos fazer sozinhos e se tivermos qualquer dúvida, que lhe escrevamos um e-mail.

Espada traz, em apenas uma hora e meia de minicurso, diversos elementos para nortear o arranjador. De maneira bastante objetiva aborda assuntos essenciais, passando por desde a escolha da canção a ser arranjada, da tonalidade, das texturas, do planejamento do arranjo até a escrita de cada voz – criando um arranjo do início ao fim. Enfatiza desde o início que o minicurso é voltado para regentes que têm dificuldade de encontrar repertório para seu coro e querem produzir o seu próprio, o que contribui para o desenvolvimento do perfil do regente-arranjador.

Nas quatro videoaulas: (1) Como escolher a canção mais adequada; (2) Texturas; (3) Esquema do arranjo; (4) Arranjando o arranjo, Espada expõe os temas com aulas expositivas, sempre trazendo exemplos e também fazendo um passo a passo de como realizar as atividades propostas. Ele de fato executa os exercícios, mostrando detalhadamente sua própria maneira de fazer, principalmente na videoaula 4 – a de maior duração, em que ele faz o arranjo durante a aula e a cada nota escrita descreve e justifica seu processo de criação.

#### **4.7 Palestras online**

O ano de 2020 (e 2021 também) trouxe muitos desafios para todo o mundo. O fato de termos que nos reinventar para seguirmos socializando de maneira remota nos obrigou a ter um maior domínio das tecnologias. No cenário musical tivemos muitas *lives* com show de artistas, na área coral tivemos que aprender a ensaiar remotamente, gravar as vozes individualmente e transformar os resultados individuais em um todo artístico, passando pelos processos de edição de áudio e vídeo<sup>61</sup>.

Palestras, cursos, congressos precisaram acontecer apenas de modo online, o que facilitou o acesso a estes eventos. O que antes necessitava muitas vezes de um considerável gasto de tempo e dinheiro passou a estar disponível ao alcance do mouse.

---

<sup>61</sup> Este assunto será abordado no Capítulo IV, no processo de elaboração e performance do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

Ao longo desses quase dois anos de isolamento social, participei de vários desses eventos, cito aqui dois diretamente ligados à temática de arranjos. Um foi a primeira de uma série de *lives* promovidas no *Instagram* do Coro d'A Cappella (@corodacappella), seu regente André Rodrigo entrevistou o regente e arranjador Luiz Celso Rizzo sobre arranjos para coro. Ocorreu no dia 08 de maio de 2020, houve bastante interação com o chat, abrindo para perguntas do público, eu fiz algumas. Luiz Celso Rizzo considera coral uma atividade em grupo onde o processo é mais importante que o produto. Sobre ser arranjador, disse acreditar que, como não há faculdade de arranjo, é preciso ser coralista para ser arranjador, além de ser imprescindível o estudo de harmonia, contraponto e composição, e também sugeriu o estudo dos Corais de Bach.

O outro evento foi promovido pelo “Festival de Grupos Vocais Paulistanos”, organizado pelo grupo “Seis Canta”, e fomentado pelo Programa VAI 2020 da Secretaria de cultura da cidade de São Paulo. A masterclass “Arranjo para Grupos Vocais”<sup>62</sup>, ministrada por André Protasio, ocorreu no dia 26 de junho de 2021, na plataforma *Zoom*, com participantes dos 10 grupos selecionados para participar do festival e ao mesmo tempo foi transmitida pelo *YouTube*, aberta a todos os demais interessados, também em formato de *live* com interação no chat. Na primeira parte da masterclass, Protasio falou sobre as transformações nos arranjos vocais em três grupos que marcaram época na música popular brasileira: Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4 – estudo que realizou em seu doutorado analisando arranjos vocais de cada grupo (PEREIRA, 2020). Também falou dos arranjos do grupo Boca Livre, e citou alguns nomes do arranjo vocal do movimento coral, como Damiano Cozzella, Marcos Leite, e ainda outros grupos vocais, como o Take 6 e o Equale. Na segunda parte ele comentou sobre os arranjos dos grupos vocais participantes do festival fazendo algumas comparações técnicas e estilísticas, sugerindo a escuta de algumas referências: Primeiros CDs de Zap Mama; Mulheres de Hollanda; BR6; The Mint Juleps; entre outros.

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nT-RYJhyAFY>.

## 5 CAPÍTULO IV: CRIAÇÃO DE ARRANJOS E QUESTÕES INTERPRETATIVAS

### 5.1 Arranjo e adaptação da canção “Fala”

#### 5.1.1 Arranjo SATB

Escrevi este arranjo em julho de 2017, dedicado ao Coral Escola Communicantus, grupo do qual também sou regente. Neste período estava concluindo meu mestrado “O regente-arranjador e a circulação do repertório de arranjos nos coros brasileiros” (OLIVEIRA, 2017), que trata das práticas do regente-arranjador, e parte da pesquisa traz entrevistas com regentes-arranjadores, que realizei a fim de obter informações mais detalhadas e completas, que careciam nas referências bibliográficas, no que se refere a questões práticas sobre a criação e interpretação de arranjos corais. As seis horas resultantes das entrevistas com Eduardo Fernandes, Marcelo Recski e Roberto Rodrigues me fizeram refletir e, sem dúvida, influenciaram meu próprio processo de criação de arranjos.

O Coral Escola Communicantus já estava cantando um arranjo de outra canção do grupo “Secos & Molhados”, e me ocorreu a ideia de fazer o arranjo de “Fala”, composição de João Ricardo e Luhli, que é do mesmo álbum (primeiro e homônimo do grupo, de 1973).

Comecei o arranjo, para coro SATB, transcrevendo a melodia principal em Ré maior, tom cantado por Ney Matogrosso, tomando como referência a sua primeira gravação (SECOS..., 1973), presente no álbum supracitado. Depois escolhi em que naipes eu colocaria a melodia principal (baixo e soprano, dependendo do trecho) e a partir disso transpus para um tom que tornasse a minha escolha possível, Sol maior.

Na primeira parte da canção (compasso 1 ao 7) a melodia principal está com o naipe de baixos majoritariamente, com os outros naipes fazendo uma “cama” harmônica, ora cantando em [u], ora cantando partes da letra. Quis enfatizar o texto “então eu escuto”, que está presente no final das estrofes. Nesses momentos, utilizei uma textura homofônica, com o naipe de sopranos fazendo a melodia principal (c. 3-4 e 6-7) (Exemplo 37).

Exemplo 37: Primeira parte do arranjo SATB de "Fala" (c. 1-7).

**Fala**  
Secos & Molhados

**João Ricardo e Luhli**  
*Arranjo de Carolina Andrade Oliveira*  
*Dedicado ao Coral Escola Comunicannus*

$\text{♩} = \text{c. } 60$

S. u en-tão eues - cu - to

C. u es - cu - to

T. u es - cu - to en-tão eues-

B. Eu não sei di - zer na-da por di - zer en-tão eues - cu - to  
der, não vou res-pon - der

4

S. la la la\_ dis - ser que qui - ser então eu es - cu - to  
fa - lar de fa - lar

C. la la la\_ dis - ser que qui - ser então eu es - cu - to  
fa - lar de fa - lar

T. cu - to dis - ser tu-do'o que qui - ser então eu es - cu - to então eues-  
fa - lar na ho-ra de fa - lar

B. Se vo-cê dis - ser tu-do'o que qui - ser então eu es - cu - to  
Eu só vou fa - lar na ho-ra de fa - lar

Fonte: Elaboração da própria autora.

Já na segunda parte da canção (compasso 8 ao 19), então mantendo sopranos na melodia principal, usei uma textura mais contrapontística, aproveitando o texto “lalala” e as tercinas da melodia para criar contracantos nas linhas de contralto, tenor e baixo. E, em oposição, usei a textura homofônica quando aparece o texto “fala” (c. 10, 13, 17 e 19) (Exemplo 38).

## Exemplo 38: Segunda parte do arranjo SATB de "Fala" (c. 8-19).

8

S. *3*  
la la la\_ la la la la la la\_ Fa - la\_ la la la\_ la la

C. *3*  
la la la\_ la la\_ la la la la Fa - la\_ la la la\_ la la la\_ la la

T. *3*  
cu - to la la la la la la\_ Fa - la\_ la la la\_ la

B. *3*  
la la la la la la Fa - la\_ la la

12

S. *3* 1. 2.  
la la la la Fa - la\_ Pa pa pa la la la\_ la la

C. *3*  
la la la la\_ Fa - la\_ Pa pa pa la la la\_ la la la\_ la la

T. *3*  
la la la la la la Fa - la\_ Pa pa pa la la la\_ la

B. *3*  
la la la la la Fa - la\_ Se'eunã en-ten - la la

16 *rall.*

S. *3*  
la la la la Fa - la\_ la la la\_ Fa - la\_

C. *3*  
la la la la\_ Fa - la\_ la\_ la la la la Fa - la\_

T. *3*  
la la la la la la Fa - la\_ la la la\_ Fa - la\_

B. *3*  
la la la la la Fa - la\_ la la la la Fa - la\_

Fonte: Elaboração da própria autora.

Este arranjo teve sua primeira leitura feita pelo CUCo (Coral Universitário Comunicantus), durante uma das aulas da disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado”, como parte do processo que já descrevemos no

subcapítulo “Arranjos no Laboratório Coral Comunicantus (USP), relato de experiência”. Em seguida, entrou no repertório do Coral Escola Comunicantus, sendo trabalhada e apresentada diversas vezes, durante dois anos (08/2017-08/2019). Uma dessas apresentações ocorreu no Festival Comunicantus 2018, no dia 07 de dezembro, o registro da performance está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Efi7ZLz6Boc>.

### 5.1.2 Adaptação SAB

Em junho de 2019, mês seguinte ao do curso que fiz de “Ferramentas de escrita musical para coro juvenil” na Unesp, realizei a adaptação do meu arranjo da canção “Fala”.

Uma das coisas apresentadas no curso como primordial foi a questão da temática do repertório. Tratando-se de coro juvenil, deve-se atentar para a temática da canção, sobre o que diz a letra, que história conta, para não correr o risco de escolher algo infantil ou adulto demais. A temática deve ser adequada à faixa etária. Neste quesito, a canção “Fala” é pertinente (Figura 4).

Figura 4: Letra da canção "Fala".

<i>Eu não sei dizer nada por dizer então eu escuto</i>	<i>Se eu não entender não vou responder então eu escuto</i>
<i>Se você disser tudo o que quiser então eu escuto</i>	<i>Eu só vou falar na hora de falar então eu escuto</i>
<i>Fala la, la, la, la, la, la, la, la, la Fala</i>	<i>Fala la, la, la, la, la, la, la, la, la Fala</i>

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

O segundo ponto a ser observado é a tessitura. Além das sugeridas e defendidas pelos ministrantes do curso, recorri também a algumas referências bibliográficas. A mais completa referência encontrada, o doutorado de Patrícia Costa (2017), traz uma revisão e um compilado

comparando as tessituras sugeridas por diversos autores da área coral, como Lovisa Youngs Ayres, Kenneth Roduner, Mara Behlau, Maria Inês Rehder, Cyrene Papparotti, Valéria Leal e Hiran Monteiro. Após analisá-las e agregá-las a sua própria experiência, Costa (2017, p. 40) propõe os seus parâmetros de tessitura, aqui utilizados (Tabela 5).

Tabela 5: Proposta de Costa (2017, p. 40) de delimitação de tessitura para coros de adolescentes.

CATEGORIA	FAIXA ETÁRIA	CONFIGURAÇÃO VOCAL	NAIPE	TESSITURA	
				LIMITE GRAVE	LIMITE AGUDO
CORO INFANTOJUVENIL	Entre 10 e 14 anos	Vozes iguais e/ou mistas SABr*	S	Mi <sup>3</sup>	Fá <sup>4</sup>
			A	Dó <sup>3</sup>	Ré <sup>4</sup>
			Br	Mi <sup>2</sup>	Fá <sup>3</sup>
CORO JUVENIL	Entre 14 e 18 anos	Vozes mistas SATB	S	Ré <sup>3</sup>	Fá <sup>4</sup>
			A	Lá <sup>3</sup>	Dó <sup>4</sup>
			T	Ré <sup>2</sup>	Mi <sup>3</sup>
			B	Si <sup>1</sup>	Dó <sup>3</sup>
CORO JOVEM	Entre 18 e 23 anos	Vozes mistas SATB	S	Dó <sup>3</sup>	Sol <sup>4</sup>
			A	Sol <sup>2</sup>	Ré <sup>4</sup>
			T	Ré <sup>2</sup>	Sol <sup>3</sup>
			B	Sol <sup>1</sup>	Ré <sup>3</sup>

Fonte: Costa (2017).

Neste ponto, meu arranjo SATB enquadra-se inteiramente aos parâmetros propostos por Costa (parâmetros “CORO JUVENIL”). Utilizei tessituras não muito amplas, nem muito graves, nem muito agudas, principalmente a linha dos baixos. Motivo pelo qual eu ter ouvido que ele “soava para coro juvenil” (Exemplo 39).

Exemplo 39: Tessitura do arranjo de "Fala", SATB.

Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo, showing the tessitura of the arrangement "Fala" in SATB format. The score is in G major and 4/4 time. The Soprano part is labeled "Melodia principal", the Contralto part is labeled "Contracanto", and the Baixo part is labeled "Total". The notes are: Soprano (G4, A4, B4, C5), Contralto (G4, A4, B4, C5), Tenor (G4, A4, B4, C5), Baixo (G3, A3, B3, C4).

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Porém ainda temos o terceiro ponto, o porquê da necessidade da adaptação: o tipo de formação coral. Embora possa haver criações para coro juvenil escritas a 4 vozes, a 2, uníssono, etc., foi consenso entre os ministrantes do curso que a formação mais comumente usada (pelo menos no Brasil) é a SAB, 3 vozes, com vozes femininas divididas em sopranos e contraltos e vozes masculinas todas juntas. Especificamente sobre esse tipo de adaptação de arranjos, Patrícia Costa (2009) comenta:

Baseada em minha experiência também como arranjadora, defendo que as adaptações sejam feitas quando necessário, por entender que nem todo regente tem a possibilidade de fazer arranjo específico para seu coral ou encomendá-lo a um arranjador. Tais adaptações se utilizam não somente de modificação de notas que saem do âmbito da voz jovem, como também comumente mexem no grau de dificuldade da peça, tornando, por exemplo, um arranjo a quatro vozes mistas em peça a três vozes. Esse recurso é muito adotado, sobretudo nos dias de hoje onde é observada uma incidência maior de vozes femininas do que de vozes masculinas na atividade coral. Por conseguinte, a demanda para arranjos a três vozes (soprano, contralto e vozes masculinas) vem crescendo a cada dia. (COSTA, 2009, p. 82-83)

Então, decidi adaptar meu arranjo de 4 vozes (SATB) para 3 (SAB). Mas como? Simplesmente excluir toda uma voz, como se exclui o “T” da sigla não é uma opção. Mesmo considerando que neste arranjo em particular tanto tenor quanto contralto não cantam a melodia principal (apenas dobram-na em raros momentos), a exclusão de umas dessas linhas por completo acarretaria eventualmente na exclusão de notas importantes da harmonia, de contracantos criados, entre outras coisas que fizeram parte do processo de escrita estruturada a 4 vozes.

Então foi necessária uma análise do que de fato poderia ser excluído e de qual naipe. A meu ver, a supressão, substituição e/ou alteração de vozes deveria ser guiada pelos seguintes itens: (1) pensamento vertical a 3 vozes – atentar para as notas do acorde, em especial a terça, que deve ser priorizada, e eventualmente também a sétima (considerando o trítone), a fim de eleger qual nota excluir; (2) elencar frases de ligação e contracantos a serem mantidos, mesmo que precisem ser mudados de naipes; e nessa mudança entram as (3) tessituras, que devem ser respeitadas, sendo necessárias transposições de oitavas ou outros intervalos convenientes para alterações entre os naipes; e, é claro, preservar a (4) melodia principal.

A seguir demonstro este processo realizado na canção “Fala”, adaptando o arranjo a 4 vozes para uma versão a 3 vozes. Nas figuras com excerto do arranjo a 4 vozes, há grifos sinalizando as mudanças. O vermelho indica o que foi excluído, o azul o que foi preservado e o lilás contém a melodia principal. Os retângulos vermelhos delimitam as vozes afetadas pelas alterações e os retângulos azuis demarcam frases de ligação e contracantos a serem mantidos (com ou sem a necessidade de alterações). Seguem as soluções encontradas:

Exemplo 40: Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 1-3).

$\text{♩} = \text{c. } 60$

S.  $u$  en - tão eues - cu - to

C.  $u$  es - cu - to

T.  $u$  es - cu - to en - tão eues -

B. Eu não sei di - zer na - da por di - zer en - tão eues - cu - to  
der, não vou res - pon - der

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

No compasso 1, contralto e tenor começam em uníssono, porém tenor canta a terça (nota Mi) no 3º tempo, nota a ser preservada. Já no 1º tempo do compasso 2, com o acorde de Dó# diminuto, optei por manter a nota Dó# do contralto (Exemplo 40). O resultado foi a junção da linha do tenor do compasso 1 com a do contralto no compasso 2 (Exemplo 41). *Levare* e início do compasso 3 têm a nota sol no baixo, que pode ser excluída por estar dobrada com contralto (Exemplo 40). Mantém-se, então, a nota Si na linha dos homens (Exemplo 41).

Exemplo 41: Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 1-3).

$\text{♩} = \text{c. } 72$

S. u - en-tão eues - cu - to

A. u - es - cu - to en-tão eues-

B. Eu não sei di - zer na-da por di - zer en-tão eues - cu - to  
der, não vou res-pon - der

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Há uma frase de ligação (indicada pelo retângulo azul) na linha do tenor que começa no 3º tempo do compasso 3 (Exemplo 40) e vai até metade do compasso 4 (Exemplo 42). Para mantê-la, colocando-a na linha de contralto e respeitando sua tessitura, foi preciso transpô-la uma quinta (c. 3) (Exemplo 41) e uma oitava (c. 4) (Exemplo 43).

Exemplo 42: Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 4-7).

S. la lala... dis - ser que qui - ser então eu es - cu - to  
fa - lar de fa - lar

C. la lala... dis - ser que qui - ser então eu es - cu - to  
fa - lar de fa - lar

T. cu - to dis - ser tu-do'o que qui - ser então eu es - cu - to  
fa - lar na ho-ra de fa - lar

B. Se vo-cê dis - ser tu-do'o que qui - ser então eu es - cu - to  
Eu só vou fa - lar na ho-ra de fa - lar

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Para novamente manter a terça do acorde (nota Mi), dessa vez no compasso 5 (Exemplo 42), criei um eco na linha do contralto com a palavra “disser” (Exemplo 43).

Exemplo 43: Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 4-7).

S. la la la... dis - ser que qui - ser então eues - cu - to  
fa - lar de fa - lar

A. cu - to dis - ser dis-ser que qui - ser então eues - cu - to então eues-  
fa - lar fa-lar de fa - lar

B. Se vo-cê dis - ser tu-do'o que qui - ser então eues - cu - to  
Eu só vou fa - lar na ho-ra de fa - lar

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Já a segunda frase de ligação do tenor (c. 7-8), começa com a mesma transposição de quinta (c. 7), porém era preciso manter a nota Si no 2º tempo no compasso 8 – sílaba “to” (Exemplo 44). Para isso, mantive o desenho da frase em grau conjunto, contudo em movimento descendente – também a colocando na voz de contralto (Exemplo 45).

Exemplo 44: Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 8-11).

S. la la la... la la la la la la... Fa - la... la la la la la

C. la la la... la la... la la la la... Fa - la... la la la... la la la la la

T. cu - to la la la la la la... Fa - la... la la la... la

B. la la la la la la... Fa - la... la la... la

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

No início da parte B da canção (*Levare* para o c. 9), soprano e tenor cantam a mesma frase oitavados, e o contracanto do contralto é importante não só pela harmônica, mas também

por sua figuração rítmica (Exemplo 44). Bastou então excluir a linha do tenor (Exemplo 45). Já no compasso 10, “Fala”, era preciso manter as notas Ré e depois Si na voz central, então meslei as linhas de contralto e tenor. No compasso 11, deixei a linha das vozes masculinas na nota Si, para dar maior estabilidade harmônica (Exemplo 45).

Exemplo 45: Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 8-11).

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Foi no compasso 12 que eu precisei fazer modificações em três naipes para manter a adaptação com o conteúdo desejado e ao mesmo tempo necessário. Era preciso preservar as notas Mi (1º tempo) e Mi<sub>b</sub> (3º tempo), garantindo a clareza da harmonia, e, ao mesmo tempo, eu queria manter as figurações rítmicas do 2º tempo do tenor e do 3º do contralto (Exemplo 46).

Exemplo 46: Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 12-15).

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Para tanto, coloquei o Mi<sub>b</sub> na linha de contralto com a figuração rítmica desejada. A tercina do 2º tempo foi para a linha das vozes masculinas com o mesmo desenho melódico de grau conjunto, porém com outras alturas, com o objetivo de atingir a nota Dó no 3º tempo (nota que precisou ser retirada da voz do contralto para dar lugar ao Mi<sub>b</sub>) (Exemplo 47).

Exemplo 47: Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 12-15).

The musical score for SATB voices, measures 12-15, is presented in three systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "la la la la Fa - la Pa pa pa la la la la la la la Fa - la Pa pa pa la Se'eunão en-ten - la la la la". The Soprano part (S.) starts with a triplet of eighth notes (la la la) and a quarter note (la). The Alto part (A.) starts with a quarter note (la) and a triplet of eighth notes (la la la). The Bass part (B.) starts with a triplet of eighth notes (la la la) and a quarter note (la). The score includes first and second endings, with the second ending starting with a quarter rest followed by a quarter note (la).

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

No compasso 14, sopranos, contraltos e tenores cantam “Pa pa pa” em alturas diferentes, e uma das linhas precisava ser excluída (Exemplo 46). Escolhi manter a linha das sopranos por conter a terça do acorde (Sol# em Mi maior) e a dos tenores, colocando-a na linha de contralto, por conter a sétima (Ré em Mi maior) (Exemplo 47).

Alterações já explicadas, por ocorrerem igualmente em outros trechos, foram também realizadas a partir da casa 2 (Exemplo 46) (Exemplo 47) até o final do arranjo (Exemplo 48) (Exemplo 49).

Exemplo 48: Excerto do arranjo de "Fala", SATB (c. 16-19).

16 *rall.*

S. *3* la la la la Fa - la la la la Fa - la

C. la la la la Fa - la la la la Fa - la

T. *3* la la la la la Fa - la la la la Fa - la

B. *3* la la la la la *3* la la la la la Fa - la

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Exemplo 49: Excerto da adaptação SAB do arranjo de "Fala", SATB (c. 16-19).

16 *rall.*

S. *3* la la la la Fa - la la la la Fa - la

A. la la la la Fa - la la la la Fa - la

B. *3* la la la la *3* la la la la la Fa - la

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Após a adaptação, a tessitura das vozes ficou assim (Exemplo 50):

Exemplo 50: Tessitura da adaptação SAB do arranjo de "Fala".

The musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major. The score is divided into three sections: 'Melodia principal', 'Contracanto', and 'Total'. The Soprano part (S.) is in the treble clef, the Alto part (A.) is in the treble clef, and the Bass part (B.) is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notes are as follows:

Section	Soprano (S.)	Alto (A.)	Bass (B.)
Melodia principal	G4, A4	G4, A4	G3, A3
Contracanto	G4, F#4	G4, A4	G3, A3
Total	G4, F#4	G4, A4	G3, A3

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Em outubro de 2019 o professor Fábio Miguel me convidou para participar do projeto de coletâneas de obras para coro juvenil que estava organizando e nesse processo realizei o seminário “Arranjo e adaptação da canção "Fala" para coro juvenil (SAB)” para os integrantes do GEPPEVOZIA (IA-Unesp).

Em novembro de 2019, realizei uma palestra na Unesp intitulada “Processos de criação e adaptação de arranjos vocais”, também como parte da disciplina “Voz e Expressão”, tendo como responsável o Prof. Dr. Fábio Miguel. Além de mostrar esses processos, também falei um pouco da minha experiência no curso que fiz com o Alexandre Zilahi (Harmonizando e arranjando para coro) e mostrei alguns itens da proposta metodológica do livro de Ricardo Mansilla (2019), comentando sobre minha pesquisa. Ao final da palestra, fizemos a leitura musical do arranjo a 4 vozes, SATB, seguido da versão a 3, SAB, sendo esta a primeira leitura feita desta adaptação.

## Exemplo 51: Adaptação SAB do arranjo de “Fala”, p. 1.

# Fala

Secos & Molhados

João Ricardo e Luhli  
 Arranjo de Carolina Andrade Oliveira  
 (versão SAB a partir da versão SATB)

$\text{♩} = \text{c. } 72$

S.   
 u ————— en-tão eues - cu - to

A.   
 u ————— es - cu - to en-tão eues-

B.   
 Eu não sei di - zer na-da por di - zer en-tão eues - cu - to  
 der, não vou res-pon - der

4

S.   
 la la la — dis - ser que qui - ser então eues - cu - to  
 fa - lar de fa - lar

A.   
 cu - to dis - ser dis-ser que qui - ser então eues - cu - to então eues-  
 fa - lar fa-lar de fa - lar

B.   
 Se vo-cê dis - ser tu-do'o'que qui - ser então eues - cu - to  
 Eu só vou fa - lar na ho-ra de fa - lar

8

S.   
 la la la — la la la la la la — Fa - la — la la la la la

A.   
 cu - to la la — la la la la Fa - la — la la la — la la la la la

B.   
 la la la la la la — la la la la la

Fala (João Ricardo e Luhli) / Arranjo de Carolina Andrade Oliveira (2019)

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

## Exemplo 52: Adaptação SAB do arranjo de “Fala”, p. 2.

12

S. *3* la la la la Fa - la Pa pa pa *1.* la la la la *2.* la la la la

A. la la la la Fa - la Pa pa pa la la la la la la la la

B. *3* la la la la Fa - la Se'eunão en-ten - la la la la

16

S. *3* la la la la Fa - la la la la Fa - la *rall.*

A. la la la la Fa - la la la la la la la la Fa - la

B. *3* la la la la Fa - la *3* la la la la la Fa - la

*Eu não sei dizer  
nada por dizer  
então eu escuto*

*Se você disser  
tudo o que quiser  
então eu escuto*

*Fala  
la, la, la, la, la, la, la  
Fala*

*Se eu não entender  
não vou responder  
então eu escuto*

*Eu só vou falar  
na hora de falar  
então eu escuto*

*Fala  
la, la, la, la, la, la, la  
Fala*

## 5.2 Arranjo da canção “What a wonderful world”

### 5.2.1 Encomenda, transcrição da melodia principal, forma do arranjo e início do processo de escrita

Escrevi este arranjo da canção “What a wonderful world”, de George David Weiss e Bob Thiele, entre os meses de março e junho de 2019. Algumas das técnicas de escrita foram escolhidas e trabalhadas em encontros quinzenais com o arranjador Roberto Rodrigues, com atendimentos individuais durante este período de quatro meses.

No caso deste arranjo não fui eu que escolhi a canção, na verdade ele foi encomendado por Denise Castilho Cocareli, regente e trompetista, que dirige um grupo chamado Madrigal LivrEncanto. Ela estava construindo um repertório temático e queria incluir esta canção, porém não encontrou um arranjo que julgasse adequado para seu coro, resolvendo então encomendá-lo<sup>63</sup>.

A encomenda veio com algumas instruções e sugestões de Denise: (1) tonalidade de Fá Maior; (2) formação coral SATB *a cappella* com trompete; (3) a linha de baixo não poderia ser muito grave, pois a maioria do naipe é de barítonos; (4) o trompete não precisaria tocar o tempo todo, poderia haver intervenções em alguns momentos, tocar um solo com o coro fazendo uma cama harmônica, etc.

Denise disse que a ideia do trompete fazendo intervenções veio da escuta do arranjo de Russ Robinson (WHAT..., [20--?]). Disse que na apresentação ela mesma poderia tocar trompete e eu poderia assumir a regência do grupo nesta música.

Comecei a ouvir a primeira gravação da canção, de 1967, lançada em 1968, com interpretação de Louis Armstrong (WHAT...,1967), e a fazer a transcrição (Exemplo 53). Logo notei que Armstrong faz a maioria das entradas de frases acéfalas, uma rítmica diferente da realizada pelo coro que a Denise havia indicado.

Resolvi então procurar outras referências e encontrei partituras de arranjos de diferentes arranjadores, a saber: (1) Rogério Moreira Campos (RMC) (WEISS; THIELE, [20--?a]); (2) J.I. Pérez (JIP) (WEISS; THIELE, [20--?b]); (3) Rafael Prieto Alberola (RPA)

---

<sup>63</sup> Meses antes eu havia tocado violão acompanhando seu grupo em uma apresentação e, conversando sobre repertório, comentei que eu estava disponível para encomendas de arranjos.

(ALBEROLA, 2008); e também o da indicação de Denise, (4) Russ Robinson (RR) (WEISS; THIELE, [20--?c]). Podemos notar diferenças significativas entre as transcrições dos arranjos da melodia principal Exemplo 54) (Exemplo 55) (Exemplo 56) (Exemplo 57):

Exemplo 53: Trecho da minha primeira transcrição da melodia principal de "What a wonderful world", com base na gravação de Louis Armstrong.



Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Exemplo 54: Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de RMC.

The image shows a musical score for a vocal line (S.) in G major. It includes lyrics and dynamic markings such as *mp* and *cresc.*. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are: "I see trees of green, red ro-ses too, I see them bloom for me and you, and I think to my-self: what a won-der-ful world!"

Fonte: Site do Atril Coral.

Esta primeira transcrição (Exemplo 54) é idêntica à minha (Exemplo 53), mas na seguinte já há pequenas diferenças nos últimos compassos (Exemplo 55):

Exemplo 55: Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de JIP.

The image shows a musical score for a vocal line (S.) in G major. It includes lyrics and dynamic markings such as *mp*. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are: "I see trees of green, red ro-ses too, I see them bloom for me and you and I think to my-self what a won-der-ful world!"

Fonte: Site Lalus fecit.

Exemplo 56: Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de RPA.

SOPRANO  $\text{♩} = 67$  **A**  
 SEE TREES OF GREEN  
 4 5 7  
 RED ROSES TOO I SEE THEM BLOOM FOR ME AND YOU AND I  
 5  
 THINK TO MY SELF WHAT A WONDERFUL WORLD

Fonte: Alberola, 2008.

Aqui já notamos mais diferenças (Exemplo 56), principalmente no compasso 3, como a palavra “see” no tempo forte ao invés de “trees”. Porém ainda temos as frases posteriores acéfalas, diferente do que ocorre na última transcrição (Exemplo 57):

Exemplo 57: Trecho da melodia principal de "What a wonderful world" transcrita no arranjo de RR.

$\text{♩} = 67$  *mp*  
 I see  
 7 leaves of green, red roses too.  
 9 I see them bloom for me and you, and I  
 11 think to my - self, "What a won - der - ful  
 13 world." *mf*  
 I see

Fonte: Site do Egebækvangkoret.

Após analisar as diferentes escolhas dos arranjadores, percebi que eu não precisava ficar presa à versão de Armstrong e decidi refazer a minha transcrição. Considerando o que já imaginara de texturas e técnicas que possivelmente empregaria, decidi reescrever com um ritmo mais próximo ao do proposto por Robinson (Exemplo 57), com uso de entradas em tempos fortes e de tercinas. Foi também a partir deste arranjo, que acabou tornando-se minha principal referência, que eu fiz a transcrição da letra (Figura 5) e comecei a estabelecer a forma do arranjo (considerando também as instruções de Denise).

Figura 5: Letra da canção "What a wonderful world".

**What a Wonderful World**

I see trees of green, red roses too  
I see them bloom for me and you  
And I think to myself, what a wonderful world ] **A1**

I see skies of blue and clouds of white,  
the bright blessed day and the dark sacred night  
And I think to myself, what a wonderful world ] **A2**

The colors of the rainbow so pretty in the sky  
Are also on the faces of people going by  
I see friends shakin' hands, sayin' "how do you do?" ] **B**  
They're really sayin' "I love you"

I hear babies cry'n' I watch them grow,  
They'll learn much more than I'll never know  
And I think to myself, what a wonderful world ] **A3**

Yes, I think to myself, what a wonderful world ] **coda**

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Terminada a transcrição da melodia principal, comecei a pensar como seria a forma do arranjo (Tabela 6). Sendo *a cappella*, não sabia se faria introdução ou não, mas queria que o coro cantasse a música inteira sozinho antes da entrada do trompete, talvez fazendo o solo e o coro cama harmônica, como Denise sugeriu. Mas em algum momento o coro deveria retomar o protagonismo ou dividi-lo com trompete para encaminhar o final.

Tabela 6: Forma do arranjo de "What a wonderful world".

					A partir daqui com trompete até o final				
Intro (ou não)	Parte A1	Parte A2	Parte B	Parte A3	Parte A1'	Parte A2'	Parte B'	Parte A3'	<i>Coda</i>

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

A ideia definida então era o coro sozinho *a cappella* do início (com introdução com não) até a Parte A3 e depois ir para o solo de trompete, que tocaria a melodia principal em A1' e A2' com o coro fazendo uma cama harmônica com sons onomatopaicos. A partir de B' o coro voltaria a cantar a letra e o trompete seguiria tocando junto até o final (*coda*).

Comecei a escrever as Partes A (A1, A2 e A3), imaginando o que teriam de contrastes ou semelhanças, considerando que têm a mesma melodia apenas com letras diferentes. Havia ainda um detalhe em relação à letra dessas Partes A: todas terminavam com o mesmo verso "And I think to myself, what a wonderful world", o que também poderia ser aproveitado de algum jeito.

Decidi então que esse último verso, repetido nas três partes, seria arranjado da mesma maneira em todas elas (A1, A2 e A3). Mas como A1 e A2 são em sequência, já que havia escrito A1 com sopranos fazendo a melodia principal, considerei talvez colocar tenores ou baixos assumindo-a em A2. Como A3 só é cantada depois de B, imaginei que não ficaria monótono ou repetitivo fazer o arranjo desta parte igual à A1, apenas com ajustes rítmicos para a letra e mudanças nos dois últimos compassos do baixo e no último das outras vozes para encaminhar ao próximo trecho. As partes A1 (Exemplo 58) e A3 (Exemplo 59) ficaram assim:

## Exemplo 58: Parte A1 do arranjo de "What a wonderful world".

The image displays a musical score for the song "What a wonderful world". It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written below the notes. The score features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and rests. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

**System 1:**

- Vocal 1:** I see trees of green, red ro - ses too I see them bloom
- Vocal 2:** trees green, and red too and I bloom it's
- Piano:** I see trees green, red too I see them bloom
- Bass:** trees of green, red ro - ses too I bloom

**System 2:**

- Vocal 1:** for me and you— And I think to my - self, what a won - der - ful world
- Vocal 2:** for me and you— And I think to my - self, u what a won - der - ful world
- Piano:** for me and you— And I think to my - self, u ô
- Bass:** for you— And I think to my - self, u ô la ra ra

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

## Exemplo 59: Parte A3 do arranjo de "What a wonderful world".

I hear ba - bies cry'n' I watch them grow, They'll learn much more than  
 ba - bies cry'n' and I grow, and learn more than  
 I hear ba - bies cry'n' I grow, They'll learn much more  
 ba - bies cry'n' I watch them grow, learn more

I'll ne - ver know And I think to my - self, what a won - der - ful world how  
 I'll ne - ver know And I think to my - self, u what a won - der - ful world how  
 I'll ne - ver know And I think to my - self, u ô  
 I know And I think to my - self, u ô

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Na Parte B, coloquei baixos na melodia principal do 1º verso (“The colors of the rainbow...”) e contraltos na do 2º (“Are also on the faces...”), sabia que queria uma textura polifônica neste trecho, para contrastar com a Parte A, mas estava com dificuldade de escrever as outras linhas, então segui para outro trecho.

A ideia e a escrita da outra metade da Parte B, 3º e 4º versos (“I see friends shakin’ hands...” até “I love you”), vieram mais fáceis (Exemplo 60). Sopranos retomando a melodia principal com todos os naipes respondendo em blocos de tercinas, na sequência um encaminhamento para todos cantarem juntos “I love you”.

Exemplo 60: 3º e 4º versos da Parte B do arranjo de "What a wonderful world".

I see friends shakin' hands, sayin' "how do you do?" They're really say-in' "I love you" I hear  
 friends friends shak-in' hands, "how do you do?" say-in' "I love you"  
 friends friends shak-in' hands, "how do you do?" say-in' "I love you" I hear  
 friends friends shak-in' hands, "how do you do?" du ru ru "I love you"

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Depois esbocei a Parte A1', com trompete fazendo a melodia principal e coro fazendo um acompanhamento (que seria em onomatopeias). O arranjo estava mais ou menos neste ponto quando o levei para Roberto Rodrigues.

## 5.2.2 Atendimentos com Roberto Rodrigues e aplicação de técnicas em trechos do arranjo

Quando cheguei ao primeiro atendimento com Roberto, mostrei as partes do arranjo escritas e também as só esboçadas, e expliquei a forma que queria: coro *a cappella* com o trompete participando a partir de A1' até o fim. Ele fez algumas observações e questionamentos sobre o que eu já havia escrito, e começamos a trabalhar nas partes esboçadas. A dinâmica dos atendimentos era a seguinte: encontros quinzenais de uma hora de duração cada, eu levava trechos escritos completos ou esboçados, ele questionava e fazia observações pontuais sobre os trechos mais prontos e eventualmente eu fazia alguma alteração depois. Quanto aos esboços, ele normalmente propunha opções de técnicas ou procedimentos de escrita que eu poderia empregar e conversávamos sobre possibilidades, experimentando algumas coisas ao piano. Eu anotava e nas duas semanas que se seguiam tentava aplicar as técnicas (como verdadeiras lições de casa). No atendimento seguinte, eu levava o que tinha escrito, ele novamente fazia observações e partíamos para outros trechos do arranjo e/ou outras técnicas.

Um dos principais apontamentos de Roberto é que o arranjador precisa ter total controle sobre a harmonia. “Que acorde você quer aqui?”<sup>64</sup>, ele perguntava sempre. Ele acredita que a partir da consciência da progressão harmônica (pensamento vertical) surgem mais escolhas assertivas nas linhas das vozes (pensamento horizontal), portanto, melhores escolhas nas conduções das vozes.

Outro apontamento é em relação à escuta do arranjador durante o processo de criação. Ele acha válida a utilização de programas de edição, como MuseScore, Finale, Sibelius etc., mas crê na importância de tocar as linhas ao piano, mesmo se o arranjador não for pianista, pois a visualização da condução das vozes e dos encadeamentos harmônicos é muito mais clara nas teclas, porque, nas palavras dele: “você vê o que está acontecendo e não somente escuta (como no caso do playback dos programas de edição)”.

A seguir algumas das técnicas e dos procedimentos propostos por Roberto e trabalhados nos atendimentos.

Na Parte A2 (Exemplo 61), em que eu havia pensado em tenores ou baixos cantarem a melodia principal, Roberto sugeriu que eu colocasse vozes masculinas em uníssono e utilizasse a técnica de “falso bordão”, que tem textura homofônica e movimento direto entre as vozes. No arranjo, isso ocorre até antes da palavra “dark”, pois a partir daí encaminhamos o último verso, “And I think... wonderful world”, onde o arranjo é igual nas três partes A.

---

<sup>64</sup> Todas as ideias atribuídas a Roberto Rodrigues foram dadas em informação verbal nos atendimentos ocorridos entre março e junho de 2019.

## Exemplo 61: Parte A2 do arranjo de "What a wonderful world".

u skies of blue and clouds of white, the bright bless-ed day and the  
 u skies of blue and clouds of white, the bright bless-ed day and the  
 u I see skies of blue and clouds of white, the bright bless-ed day and the  
 ra la la I see skies of blue and clouds of white, the bright bless-ed day and the

dark sa-cred night. And I think to my-self, what a won-der-ful world tu  
 dark sa-cred night. And I think to my-self, u what a won-der-ful world  
 dark night. And I think to my-self, u ô  
 dark night. And I think to my-self, u ô

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Quando mostrei o início da Parte B (Exemplo 62) para Roberto, ela já estava com baixos cantando a melodia principal do 1º verso e contraltos a do 2º, além disso, tinha criado uma linha de soprano com onomatopeias e desenhos melódicos tentando emular uma flauta. Roberto sugeriu que a linha de tenor tivesse notas longas, talvez também com onomatopeias, e fosse usada apenas para afirmar a harmonia, já que o foco era dar protagonismo às vozes graves. Para isso também alterei a linha de soprano, colocando notas longas e dando um movimento em tercinas apenas nos hiatos da melodia principal (em baixos e contraltos).

Exemplo 62: 1º e 2º versos da Parte B do arranjo de "What a wonderful world".

The musical score consists of four staves. The first staff is the vocal line with lyrics in Portuguese: "world tu durudu ru du du ru du ru tu du du ru du ru I see". The second staff is the vocal line with lyrics in English: "world won - der-ful co-lors co - lors in the sky Are also on the fa-ces of people go-ing by". The third staff is the vocal line with lyrics in Portuguese: "ô won - der-ful du ru tu du ru tu". The fourth staff is the bass line with lyrics in English: "won - der The colors of the rainbow so pretty in the sky Are al-so fa - ces go - ing by". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one flat, and triplets indicated by a '3' over a bracket.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Escrevi a Parte A1', momento em que primeiro aparece o trompete, conforme planejado: o coro fazendo uma "cama harmônica" para o trompete tocar a melodia principal. Porém cometi um equívoco: escrevi as linhas do coro, pensando a 4 vozes, com base na harmonia e depois acrescentei a linha do trompete (a melodia principal), o resultado foi que, na textura a 5 vozes, surgiram algumas quintas e oitavas paralelas indesejáveis.

Tive que reescrever pensando a 5 vozes (Exemplo 63) partindo da 1ª voz (linha do trompete) já definida (melodia principal). Roberto explicou que uma maneira eficiente de conseguir evitar quintas e oitavas paralelas, quando a melodia já está dada, é escrever primeiro a linha do baixo. "O baixo é a chave", disse ele, e a partir do baixo pronto escrever as outras vozes. Meses depois, em outubro de 2019, fazendo o curso "Harmonizando e arranjando para coro" com Alexandre Zilahi, ele propôs um exercício sobre este mesmo ponto. No caso, era uma escrita a 4 vozes (SATB) com uma melodia de bossa nova já dada e transcrita na linha de soprano. Ele mostrou que a partir de um baixo bem escrito e resolvido em relação à melodia principal ficava muito mais fácil, baseado na harmonia, completar as demais vozes (contralto e tenor). Zilahi chama isso de "a inteligência do baixo".

## Exemplo 63: Parte A1' do arranjo de "What a wonderful world".

The image shows a musical score for the first part of the arrangement. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) marked 'live'. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains the lyrics: 'world how won-der-ful tchu ru du tchu ru tchu ru da ua ua u'. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains the lyrics: 'world how won-der-ful tchu ru du tchu ru tchu ru da ua ua u'. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains the lyrics: 'ô won-der tchu ru du tchu ru tchu ru da ua ua u'. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains the lyrics: 'won-der tchu ru du du bi du tchu ru da ua ua u'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and rests.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Minha ideia inicial em relação ao solo do trompete era a de ele fazer a melodia principal nas Partes A1' e A2' (talvez com algumas variações ou improvisos em A2'). A questão era: o que fazer com o coro em A2'? Escrever uma "cama harmônica" diferente da primeira? Colocar partes da letra no texto ao invés de onomatopeias? Pensei talvez em repetir tudo igual ao A1', mas corria o risco de deixar o trecho monótono (mesmo com as variações no trompete), porém, por outro lado, facilitaria a aprendizagem do coro amador. O que fazer?

Dentre as possibilidades discutidas com Roberto a que mais me agradou foi a de fazer uma modulação da Parte A1' para a Parte A2', pois assim poderia manter a mesma "cama harmônica" escrita para o coro nas duas partes, porém ela soaria numa tonalidade diferente da segunda vez (A2'). Optamos por fazer a modulação para meio tom acima (de F# para F# maior), e definimos os acordes que seriam responsáveis pela modulação, que iria ocorrer entre as partes A1' e A2' no hiato padrão já existente neste trecho da música. Escrevemos primeiro as linhas vocais e depois a linha de trompete (que eu já tinha definido que imitaria a frase em tercinas existente neste trecho, porém com outras alturas que encaminhassem a modulação). Consequentemente, quando o trompete entra novamente com a melodia principal (já com pequenas variações) em A2', o coro canta exatamente o que já cantou em A1' meio tom acima (Exemplo 64).

Exemplo 64: Fim da Parte A1', modulação e Parte A2' do arranjo de "What a wonderful world".

The musical score consists of two systems of staves. The first system has five staves: a piano accompaniment staff, and four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The second system has five staves: a piano accompaniment staff, and four vocal staves. The lyrics are in Portuguese and English.

**System 1:**

- Piano:** ua ua ua\_ u ô tchu ru du tchu
- Soprano:** ua ua ua\_ u ô tchu ru du tchu
- Alto:** ua ua ua\_ u ô tchu ru du tchu
- Tenor:** ua ua ua\_ u ô tchu ru du tchu
- Bass:** ua ua ua\_ u ô tchu ru du du bi

**System 2:**

- Piano:** ru tchu ru da ua ua ua\_ whata won-der - ful world tu
- Soprano:** ru tchu ru da ua ua ua\_ u whata won-der - ful world
- Alto:** ru tchu ru da ua ua ua\_ u ô
- Tenor:** du tchu ru da ua ua ua\_ u ô
- Bass:** du tchu ru da ua ua ua\_ u ô

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Ainda no final da Parte A2' (Exemplo 64) o coro abandona as onomatopeias e volta a cantar a letra justamente em “what a wonderful world”, retomando protagonismo do arranjo, porém agora compartilhado com o trompete.

O coro canta então a Parte B' igual à Parte B, meio tom acima (Fá# Maior) e o trompete passa a ser uma quinta voz concorrente completando o que já havia sido escrito anteriormente apenas para o coro (parte do arranjo em que o trompete não toca).

Escrever a linha do trompete deste trecho até o fim do arranjo (Parte B', Parte A3' e *coda*) foi um grande desafio, pois eu estava com o pensamento muito fechado nas texturas e ideias que tinha criado a 4 vezes e parecia muito difícil acrescentar uma quinta linha ali sem

ser repetitiva. E na minha primeira tentativa (Exemplo 65) aconteceu exatamente isso: vários dobramentos, quase sempre copiando algum naipe, ora dobrando a melodia principal, ora dobrando uma linha complementar (ambos os casos indicados com quadrados no excerto a seguir). Em resumo, quase nenhum acréscimo de materiais novos (circulados no excerto).

Exemplo 65: 1ª tentativa de escrita da linha de trompete de Parte B', Parte A3' e *coda* do arranjo de "What a wonderful world".

The musical score is written in B-flat major (two flats) and common time. It consists of two staves. The first staff starts at measure 50 and ends at measure 58. The second staff starts at measure 59 and ends at measure 60. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Several measures are enclosed in rectangular boxes, and some are circled. A 'rall.' marking is present above measure 58.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Roberto, com razão, criticou bastante a linha criada, questionando sua função ali já que estava meramente copiando as linhas do coro (trechos indicados com quadrados). Ele explicou que, se eu tinha pensado em fazer a primeira parte do arranjo com protagonismo do coro (até mesmo sem a participação do trompete) e se depois o trompete é protagonista em A1' e A2' fazendo a melodia principal, o caminho mais natural era que os dois dividissem o protagonismo daquele ponto do arranjo (Parte B') até o final, e a linha de trompete que escrevi não condizia com esta lógica, pois tornava o trompete um mero coadjuvante.

Ele mostrou gravações de músicas com exemplos de que tipo de linha ele esperava que eu escrevesse para o trompete, foram elas: “Pur ti miro” (Monteverdi); “Samba em prelúdio” (Baden Powell e Vinícius de Moraes); “Sem fantasia” (Chico Buarque). O que é comum entre todos os exemplos é que são músicas que têm duas linhas vocais com melodia, ritmo e texto distintos, mas que são executadas simultaneamente. Nesses duetos, é impossível determinar qual das duas vozes é a principal, porque apesar de serem independentes e podendo até ser executadas sozinhas, quando juntas dividem igualmente o protagonismo.

Os exemplos referidos por Roberto são de composições e suas linhas já foram criadas e pensadas para funcionarem juntas. Porém, em se tratando de arranjo, podemos fazer um comparativo com o procedimento denominado “contracanto ativo”, em que se cria uma linha

a partir de uma pré-existente, só que essa nova linha tem ideias independentes e, ao mesmo tempo, atrelada à linha pré-existente, combinam-se de maneira a parecer que sempre coexistiram.

O contracanto normalmente é livre, com idéias rítmicas independentes do canto, podendo se movimentar quando o canto está parado ou passivo, ou reforçar os ataques do canto ou, ainda, reforçar ataques rítmicos onde o canto não o faz. Há contracantos que, na memória popular, se tornam parte inseparável da melodia principal. (GUEST, 1996, p. 110)

Roberto ainda disse que “o ritmo é o esqueleto da melodia e pode ajudar a dar personalidade a uma linha”. Fui para casa e fiquei ouvindo os exemplos que ele citou, até me lembrei da canção “Andança” (Edmundo Souto, Paulinho Tapajós e Danilo Caymmi) que também possui duas linhas vocais simultâneas. Alguns dias depois reescrevi a linha de trompete (Exemplo 66), buscando independência através de figurações rítmicas diferentes das apresentadas nas outras vozes e criando pequenos novos motivos. É possível notar (trechos indicados com quadrados) que há agora apenas três momentos em que o trompete dobra alguma outra linha, dessa vez eles ficaram aí propositadamente para quando eu quis isorritmia em todas as vozes (ver também Exemplo 71, Exemplo 72, Exemplo 73 com as 5 linhas – grade completa).

Exemplo 66: Versão final da linha de trompete de Parte B', Parte A3' e *coda* do arranjo de "What a wonderful world".

The image shows a musical score for a trumpet line in G major, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff starts at measure 50 and ends at measure 58. It features several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and some slurs. The second staff starts at measure 59 and ends at measure 66. It includes a 'rall.' marking above the staff and several square boxes highlighting specific rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Enquanto eu criava esta linha de trompete também escrevi uma pequeníssima introdução (Exemplo 68) e o final (Exemplo 73) do arranjo (*coda*), também trabalhei na colocação de alguns textos (que ainda não estavam definidas) e na diagramação final da partitura.

Sobre a colocação dos textos, consultei minha orientadora, Susana, que deu soluções preciosas a trechos que eu estava com dificuldade em colocar um texto fluído e adequado<sup>65</sup>, também na escrita de algumas onomatopeias, por conta do idioma, alguns exemplos (Exemplo 67):

(1) Susana sugeriu repetir a palavra “colors” no contracanto de contralto (Parte B);

(2) eu estava na dúvida entre “They’ll more” ou “They more” nas vozes graves – seria difícil definir onde soaria o “ll” na nota longa, ela sugeriu “learn more” (Parte A3);

(3) eu não decidia se deixava todas as vozes articulando a palavra “self” juntas ou se prolongava alguma(s) delas até o próximo compasso, ao invés de utilizar “u”, ela achou melhor todas articularem juntas (Partes A);

(4) eu não sabia qual idioma usar nas onomatopeias, “u” em português para soar [u] ou “ooh” em inglês para soar o mesmo [u]? Por ser um arranjo de uma brasileira feito, a princípio, para brasileiros cantarem, Susana aconselhou escrever em português, com uma observação (bula) quanto a isso na última página explicando “Nota da arranjadora: Por se tratar de um arranjo escrito para coro brasileiro, apesar do texto em inglês, optou-se por onomatopeias com escrita ‘abrasileirada’. Leia-se [u] como ‘uva’ e [o] como ‘ovo’.”.

---

<sup>65</sup> O fato do arranjo encomendado ser uma música em língua estrangeira trouxe um desafio novo com relação às colocações de texto e onomatopeias, diferente do trabalho com música brasileira.

Exemplo 67: Algumas escolhas quanto à colocação de textos e onomatopeias do arranjo de "What a wonderful world".

The image shows two systems of musical notation for the song "What a wonderful world". Each system consists of four staves: a vocal line, a piano accompaniment line, a bass line, and a low bass line. The lyrics are written below the vocal line, and onomatopoeic text is written below the piano and bass lines. The first system includes the lyrics "du ru du ru du du ru du ru tu" and "won - der - ful co - lours co - lours in the sky Are". The second system includes the lyrics "I hear ba - bies cry'n' I watch them grow, They'll learn much more - than" and "ba - bies cry'n' and I grow, and learn more - than".

The image shows a single system of musical notation for the song "What a wonderful world". It consists of four staves: a vocal line, a piano accompaniment line, a bass line, and a low bass line. The lyrics are written below the vocal line, and onomatopoeic text is written below the piano and bass lines. The lyrics include "for me and you...And I think to my-self, what a won-der-ful" and "for me and you...And I think to my-self, u what a won-der-ful".

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Após todos os ajustes e revisões realizados, a partitura ficou assim (Exemplo 68 até Exemplo 73):

## Exemplo 68: Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 1.

Arranjo dedicado ao Madrigal LivrEncanto e a sua regente Denise Castilho Cocareli

**What a wonderful world**

para coro misto e trompete solo

**George David Weiss & Bob Thiele**

Arranjo de Carolina Andrade Oliveira

$\text{♩} = \text{c. } 86$

Soprano  
 Won-der - ful world u I see trees of green, red ro - ses too

Contralto  
 Won-der - ful world u trees green, and red too and

Tenor  
 Won-der - ful world u I see trees green, red too

Baixo  
 Won-der - ful world la ra ra ra la ra la trees of green, red ro - ses too

5  
 I see them bloom for me and you. And I think to my-self, what a won - der - ful  
 I bloom it's for me and you. And I think to my-self, u what a won - der - ful  
 I see them bloom for me and you. And I think to my-self, u  
 I bloom for you. And I think to my-self, u

9  
 world u skies of blue and clouds of white, the  
 world u skies of blue and clouds of white, the  
 ô u I see skies of blue and clouds of white, the  
 ô la ra ra ra la ra la I see skies of blue and clouds of white, the

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para a performance do Madrigal LivrEncanto.

## Exemplo 69: Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 2.

2 What a wonderful world - Arr. Carolina Andrade Oliveira (2019)

13

bright bless-ed day and the dark sa-cred night And I think to my-self, whata won-der-ful

bright bless-ed day and the dark sa-cred night And I think to my-self, u whata won-der-ful

bright bless-ed day and the dark night And I think to my-self, u

bright bless-ed day and the dark night And I think to my-self, u

world tu du ru du ru du du ru du ru tu

world won-der-ful co-lors co-lors in the sky Are

ô won-der-ful du ru tu

won-der The co-lors of the rainbow so pret-ty in the sky Are

du du ru du ru I see friends shakin' hands, say-in' "how do you do?"

al-so on the fa-ces of people go-ing by friends friends shak-in' hands, "how do you

du ru tu friens friends shak-in' hands, "how do you

al-so fa-ces go-ing by friends friends shak-in' hands, "how do you

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para a performance do Madrigal LivrEncanto.

## Exemplo 70: Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 3.

What a wonderful world - Arr. Carolina Andrade Oliveira (2019) 3

25  
 They're really say - in' - "I love you" I hear ba - bies cry'n' I watch them grow,  
 do?" say - in' - "I love you" ba - bies cry'n' and I grow, and  
 do?" say - in' - "I love you" I hear ba - bies cry'n' I grow,  
 do?" - du ru ru "I love you" ba - bies cry'n' I watch them grow,

29  
 They'll learn much more than I'll ne - ver know And I think to my-self, what a won - der - ful  
 learn more than I'll ne - ver know And I think to my-self, u what a won - der - ful  
 They'll learn much more I'll ne - ver know And I think to my-self, u  
 learn more I know And I think to my-self, u ô

33 *livre*  
 world how won - der - ful tchu ru du tchu ru tchu  
 world how won - der - ful tchu ru du tchu ru tchu  
 ô won - der tchu ru du tchu ru tchu  
 won - der tchu ru du du bi du tchu

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para a performance do Madrigal LivrEncanto.

## Exemplo 71: Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 4.

4 What a wonderful world - Arr. Carolina Andrade Oliveira (2019)

38

ru da ua ua ua u ô

43

tchu ru du tchu ru tchu ru da ua ua ua

tchu ru du tchu ru tchu ru da ua ua ua

tchu ru du tchu ru tchu ru da ua ua ua

tchu ru du du bi du tchu ru da ua ua ua

48

whata won-der - ful world tu du ru du ru du du ru du

u what a won-der - ful world won - der - ful co - lours co - lours

u ô won - der - ful du ru

u ô won - der The co - lours of the rain-bow so

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para a performance do Madrigal LivrEncanto.

## Exemplo 72: Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 5.

What a wonderful world - Arr. Carolina Andrade Oliveira (2019) 5

52

ru tu du du ru du ru I see  
in the sky Are al - so on the fa - ces of peo - ple go - ing by

55

friends shakin' hands, sayin' "how do you do?" They're really say - in' "I love you" I hear  
friends friends shak - in' hands, "how do you do?" say - in' "I love you"  
friends friends shak - in' hands, "how do you do?" say - in' "I love you" I hear

59

ba - bies cry'n' I watch them grow, They'll learn much more than I'll ne - ver know And I  
ba - bies cry'n' and I grow, and learn more than I'll ne - ver know And I  
ba - bies cry'n' I grow, They'll learn much more I'll ne - ver know And I  
ba - bies cry'n' I watch them grow, learn more I know And I

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para a performance do Madrigal LivrEncanto.

## Exemplo 73: Arranjo da canção "What a wonderful world", p. 6.

6 What a wonderful world - Arr. Carolina Andrade Oliveira (2019)

63

think to my - self, what a won - der - ful world Yes I

think to my - self, u what a won - der - ful world Yeah

think to my - self, u ô Yeah

think to my - self, u ô Yeah

67 *rall.*

think to my - self, what a won - der - ful world

u u what a won - der - ful world

u u ô u yeah!

u think to my - self, u world

**Nota da arranjadora:**

Por se tratar de um arranjo escrito para coro brasileiro, apesar do texto em inglês, optou-se por onomatopeias com escrita "abrasileirada".  
 Leia-se [u] como "uva" e [o] como "ovo".

### 5.2.3 Ensaios, adaptação em um texto onomatopaico e estreia do arranjo

A Denise iniciou a leitura do arranjo com o Madrigal LivrEncanto em 29/08/2019, trabalhando as linhas do coro sem a minha presença nos ensaios. Semanas depois, ela comentou que no início da Parte B as sopranos estavam com dificuldade em executar a sua linha, talvez por conta do ritmo ser diferente dos outros naipes. Eu mudei para tercinas (antes colcheias pontuadas e semicolcheias), mas achamos que não ajudou tanto, pois continuava diferente dos outros naipes e eu realmente queria manter esta diferença. Denise então alterou o texto da linha, de “tu du ru” para “ô ô ô” (Exemplo 74) e o problema foi solucionado. Eu mantive as tercinas, mas não alterei o texto na partitura final, porque é uma prática comum a de regentes fazerem adaptações em arranjos, e acredito que ambos os textos podem funcionar ou não dependendo do grupo com o qual se está trabalhando.

Exemplo 74: Linha das sopranos que o texto foi adaptado para "ô ô ô" do arranjo de "What a wonderful world".

The image shows a musical score for soprano with four staves. The first staff is the vocal line, with lyrics: "world tu du ru du ru du ru du ru tu du du ru du ru I see". A box highlights the phrase "tu du ru du ru tu du du ru du ru". Above this phrase, there are three groups of three notes, each with a bracket and the number '3', indicating triplets. The second staff has lyrics: "world won - der-ful co-lors co - lors in the sky Are also on the fa-ces of people go-ing by". The third staff has lyrics: "ô won - der-ful du ru tu du ru tu". The fourth staff is the bass line with lyrics: "won - der The colors of the rainbow so pretty in the sky Are al - so fa - ces go - ing by-". There are triplets of eighth notes in the bass line corresponding to the triplets in the soprano line.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Em 28/10, fui ao ensaio pela primeira vez e trabalhamos a peça sob minha regência, aproveitando também para mostrar aos coralistas a linha do trompete (com Denise tocando). Foi o primeiro ensaio em que juntamos coro e trompete, também trabalhando as emendas das seções, principalmente a modulação. Denise continuou trabalhando com eles em novembro e eu participei de só mais dois ensaios gerais na semana anterior a das apresentações que eu

participaria (em 30/11 e 02/12). O arranjo foi estreado pelo Madrigal LivrEncanto, em 30 de novembro de 2019, no 3º Festival de Coros de Itu, comigo na regência e Denise Castilho Cocareli ao trompete, também acrescentamos um piano como apoio<sup>66</sup>. O registro da performance está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2DPI-YG0CHA>.

### 5.3 Arranjo da canção “De papo pr’o á”

#### 5.3.1 Escolha do método de escrita do arranjo

Escrevi este arranjo da canção “De papo pr’o á” em julho de 2019 utilizando a proposta metodológica presente no capítulo 5 do livro “O arranjo coral<sup>67</sup>” escrito pelo argentino Ricardo Mansilla (MANSILLA, 2019).

Em junho de 2019, fui à Argentina e realizei uma visita técnica na *Universidad Nacional de Cuyo*, conheci o professor Mansilla e conversamos sobre o ensino de arranjos nas universidades, falei um pouco da minha pesquisa e ele convidou-me para assistir uma aula sua no dia seguinte.

Ricardo Mansilla é professor da disciplina “Oficina de Versões Corais<sup>68</sup>” há vários anos na Faculdade de Artes e Desenho na Universidade Nacional de Cuyo<sup>69</sup> e ao longo desses anos, desenvolveu esta proposta metodológica, publicada em seu livro em 2017<sup>70</sup>. Assisti uma de suas aulas, que é obrigatória para alunos do curso de Regência Coral e optativa para os de outras carreiras. Também visitei a biblioteca e consultei o acervo de trabalhos finais entregues a disciplina.

Adquiriti o livro com o próprio autor e logo decidi que ele integraria o Capítulo 2 desta tese, porém após lê-lo fiquei interessada em experimentar na prática sua proposta metodológica.

---

<sup>66</sup> Uma prática frequente na interpretação coral é o acréscimo de instrumentos pelos intérpretes.

<sup>67</sup> El arreglo coral.

<sup>68</sup> Taller de Versiones Corales.

<sup>69</sup> Profesor Titular de la Cátedra Versiones Corales en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.

<sup>70</sup> Nossa referência para este trabalho é a reedição do autor, publicada em 2019.

Em suma, Mansilla propõe quatro etapas (algumas subdivididas em etapas menores) para a elaboração do arranjo, são elas: (1) esquema harmônico; (2) captura de recursos; (3) “planejamento do arranjo<sup>71</sup>”; e (4) planejamento do arranjo da introdução. O capítulo traz ainda outros itens importantes que o (aspirante a) arranjador deve estudar, como: (1) conceitos preliminares e análises; (2) condução de vozes; (3) compensação rítmica; (4) abordagem do arranjo; e (5) plano de confecção de arranjos.

Há também outros autores que trazem em seus livros propostas metodológicas de como escrever um arranjo<sup>72</sup>. Todos os pesquisados têm uma ou mais etapas semelhantes às de Mansilla, porém com abordagens diferentes ou ainda com outras ordens de realização das etapas. Guest (1996, Vol. 1), por exemplo, sugere que primeiro defina-se a estrutura do arranjo, que ele chama de “cartilha do plano” – que é feita textualmente (p. 123), para que depois se transcreva a “melodia do arranjo inteiro” (p. 123) – ordem diferente de Mansilla. Almada (2000) propõe um “planejamento com ajuda de gráfico” (p. 104-105), nele devem estar não só a forma, mas também as texturas e densidades instrumentais de cada momento do arranjo. Ades (1983 [1966]) apresenta um “esboço do plano<sup>73</sup>” (p. 176), seguido por um roteiro de perguntas sobre vários aspectos pretendidos no arranjo, que ajudam a “concentrar a atenção em um fluxo de ideias criativas<sup>74</sup>” (p. 177).

Escolhi a proposta de Mansilla (2019), por ser uma nova referência para a tese, não planejada no projeto inicial (e que adicionamos à lista de materiais bibliográficos que integram o Capítulo 2) e pelo contato direto que tive com o autor através da aula e de conversas. Também me interessei em fazer o “planejamento do arranjo” de forma gráfica e a “captura de recursos” (que serão explicados mais adianta com aplicação no meu arranjo da canção “De papo pr’o á”).

---

<sup>71</sup> Planteo del arreglo.

<sup>72</sup> As análises e comparações dos métodos desses livros estão no capítulo 2 desta tese.

<sup>73</sup> Sketch plan.

<sup>74</sup> “focusing the attention on a flow of creative ideas”

### 5.3.2 Escolha da canção a ser arranjada e para que grupo

Um dos assuntos que sempre é discutido e retomado nas aulas de “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado”, da qual sou estagiária PAE (Programa de Aperfeiçoamento de Ensino) há alguns semestres, é repertório. Saber escolher e, porque não, criar repertório pros grupos corais com os quais se trabalha é muito importante para quem quer atuar profissionalmente na área coral.

Os alunos da disciplina sugerem repertórios para os coros comunitários<sup>75</sup>, mas nem sempre acertam nas suas escolhas, às vezes trazendo peças com muitas dificuldades técnicas, tessituras ou temáticas inadequadas. No primeiro semestre de 2019, estávamos com dificuldade em selecionar o repertório do Coral da Terceira Idade da USP e entramos nessa discussão. Entre várias possibilidades tratadas, a professora Susana, que ministra a disciplina ao lado do professor Marco Antonio, disse que seria interessante que os alunos buscassem peças que fossem mais simples para o coro (em relação aos exemplos trazidos pelos alunos) e com acompanhamento elaborado ao piano, violão ou outros instrumentos. Ela também sugeriu que alguns se aventurassem em escrever para essa formação. Fiquei com isso em mente.

Eu pensei em algumas canções como possibilidades para um arranjo para o Coral da Terceira Idade da USP, mas a “De papo pr’o á” já estava meio que escolhida. Porém a decisão final veio quando, ao pesquisar possíveis referências de gravações e partituras, encontrei a partitura (CARVALHO, [19--]) da orquestração de José Maria de Abreu (JMA), com a qual poderia escrever o piano adaptado a partir deste material pré-existente<sup>76</sup>. Decidi então, escrever o arranjo da canção “De papo pr’o á”, música de Joubert de Carvalho e letra de Olegário Mariano, para o Coral da Terceira Idade da USP, com formação SATB (com escrita simples) e piano (elaborado) adaptado da orquestração de JMA.

---

<sup>75</sup> Coral da Terceira Idade da USP e Coral Escola Communicantus.

<sup>76</sup> Não tenho prática de escrever para piano.

### 5.3.3 Transcrição da letra da canção

Duas questões que surgiram já durante as primeiras escutas das gravações: dúvidas em alguns versos, com os intérpretes cantando textos diferentes; e como transcrever ou não a pronúncia alterada de algumas palavras, visto que as minhas escolhas em relação ao texto poderiam afetar a transcrição musical e, conseqüentemente, o arranjo.

A minha gravação de referência para a transcrição é a primeira, de 1931, com o cantor Gastão Formenti (FRANCISCO..., 1991). A inquietação foi inicialmente gerada por um dos versos cantado por ele “Se compro na feira feijão, rapadura pra que *trabaiá*”. Essa frase parece não fazer sentido, pois para poder comprar, teoricamente, é preciso trabalhar ou ter dinheiro sem trabalho, o que não é explicado na canção. Então, ouvindo outros intérpretes, como Maria Bethânia (DENTRO..., 2007), Ney Matogrosso (BATUQUE, 2001), Pena Branca & Xavantinho (PINGO..., 1999), Inezita Barroso (CANTO..., 1959), Sérgio Reis (40 ANOS..., 2000), As Galvão (70 ANOS..., 2017) e Paulo Tapajós (MELODIAS..., 1956), encontrei alguns que cantavam “Se ganho na feira feijão, rapadura pra que *trabaiá*”. Estava iniciada a procura por uma explicação.

Entre os diferentes intérpretes havia outras variações na letra, nenhuma tão significativa quanto a supracitada, mas que também mereciam atenção. As variantes listadas foram (Figura 6):

Figura 6: Variantes na letra de "De papo pr'o á" pelos diferentes intérpretes.

<b>Não quero outra vida</b> Eu não quero outra vida Mas não quero outra vida Mas eu não quero outra vida	<b>faz noite de <i>luá</i></b> é noite de <i>luá</i> noite de <i>luá</i>
<b>Tem um peixe bom</b> Tem peixe bom Oi, tem peixe bom Tenho peixe bom Lá tem peixe bom	<b>E vem a saudade</b> Já vem a saudade
<b>siri-patola de <i>dá</i> com pé</b> siri-patola que <i>dá</i> com pé	<b>Se ganho na feira</b> Se eu ganho na feira Se compro na feira Se tenho na feira Se eu tenho na feira
	<b>Eu gosto do rancho o <i>homi</i></b> Eu gosto do rancho e o <i>homi</i>

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

No livro “A canção no tempo” os autores citam uma entrevista que o pesquisador Paulo Tapajós fez com Olegário Mariano, que elucidou a questão “compro ou ganho” da letra:

Curiosamente, este cateretê vem pelos anos afora sendo cantado com um erro na letra. O fato foi descoberto nos anos cinquenta pelo pesquisador Paulo Tapajós, que estranhava os versos “Se compro na feira feijão, rapadura / pra que trabalhar?”. Quem compra geralmente trabalha... Foi o próprio Olegário quem lhe esclareceu: “o verso correto é ‘se ganho na feira feijão, rapadura’. Acontece que, na primeira gravação, Gastão Formenti cantou ‘se compro’, cristalizando-se o erro a partir deste disco”. (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 106)

Outras variantes entre os intérpretes são as relacionadas à pronúncia de algumas palavras (Figura 7):

Figura 7: Variantes na pronúncia da letra de "De papo pr'o á" pelos diferentes intérpretes.

<i>dar</i>	<i>trabaiá</i>	<i>não deve</i>
<i>dá</i>	<i>trabalhar</i>	<i>num deve</i>
<i>luar</i>	<i>amofiná</i>	<i>bom</i>
<i>luá</i>	<i>amofinar</i>	<i>bão</i>
<i>atormentá</i>	<i>pu ar</i>	<i>homem</i>
<i>atormentar</i>	<i>pro á</i>	<i>homi</i>

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Quando fiz o arranjo da canção “Baião de dois”, que inclusive integrou meu trabalho de conclusão de curso (OLIVEIRA, 2014), também passei por esta situação de transcrever as palavras “ajustadas” para uma pronúncia mais próxima da original. Porém naquele caso, era o mesmo compositor e intérprete, Luiz Gonzaga, e pude transcrever com base na sua gravação. No caso de “De papo pr'o á”, não temos a referência gravada do compositor e/ou do letrista, optamos então por transcrever a partir da primeira gravação, de Formenti, apenas alterando dois trechos: (1) o primeiro substituindo “compro” por “ganho”, conforme sinalizado pelo próprio letrista em entrevista; e (2) o segundo na pronúncia da palavra “homem”, ajustando-a para “homi” (como fazem outros intérpretes). Esta e outras palavras foram transcritas com a pronúncia “ajustada”, como exemplo “para o ar, pr'o á”, “luar, luá”, e estão grifadas em itálico (Figura 8).

Figura 8: Letra da canção "De papo pr'o á".

**De papo pr'o á**

Não quero outra vida pescando no rio de jereré  
 Tem um peixe bom tem siri-patola de *dá* com pé ] **A1**

Quando no terreiro faz noite de *luá*  
 E vem a saudade me *atormentá*  
 Eu me vingo dela tocando viola de papo *pr'o á* ] **B**

Se ganho na feira feijão rapadura *pr'a* que *trabaiá*  
 Eu gosto do rancho o *homi* não deve se *amofiná* ] **A2**

Quando no terreiro faz noite de *luá*  
 E vem a saudade me *atormentá*  
 Eu me vingo dela tocando viola de papo *pr'o á* ] **B**

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

É importante frisar que não utilizei arranjos corais (nem partituras e nem gravações) como referência para fazer este arranjo, diferente do que ocorreu com o arranjo de “What a wonderful world”. Tendo, então, como referências apenas as gravações dos intérpretes já citados, principalmente a primeira de Formenti (FRANCISCO..., 1991), e a partitura da orquestração de JMA (CARVALHO, [19--]), utilizada para a adaptação do piano e, posteriormente, da flauta e do clarinete.

### 5.3.4 Aplicando a proposta metodológica de Mansilla

Antes de demonstrar a aplicação da proposta de Mansilla, vale ressaltar que ao mostrar as quatro etapas de elaboração – (1) esquema harmônico; (2) captura de recursos; (3) planejamento do arranjo; e (4) planejamento do arranjo da introdução – ele utiliza como exemplo um arranjo SATB *a cappella*. Porém, ao final do capítulo, ele propõe um “plano de confecção de arranjos”, com sugestões de 12 diferentes arranjos e 2 adaptações, com gêneros e formações, tipos de coros e formas diversas e indicações de estruturas e/ou técnicas a serem utilizadas.

Apenas para citar como exemplos, nesta lista de 14 propostas, estão: (2)<sup>77</sup> arranjo para coro escolar a 2 vozes de canção infantil do cancioneiro escolar com acompanhamento de piano ou violão; (6) arranjo de canção de gênero cueca, 3 vozes mistas SAB, com introdução, estrofes com texturas diferentes, acompanhamento com recursos rítmico-literários e onomatopeias; (7) arranjo de canção de gênero zamba, arranjo para coro misto a 4 vozes sem *divisi*, com introdução, interlúdio, final 1 e 2, não modulante, uso de solos; (14) adaptação para coro a 3 vozes mistas (SAB) de um arranjo coral pré-existente a 4 vozes ou mais mistas, respeitando o arranjo original<sup>78</sup>.

Fazemos este adendo, pois em algumas das etapas fizemos pequenas adaptações nos procedimentos, considerando que o exemplo era *a cappella* e estávamos escrevendo para coro e piano. As adaptações deram-se nas etapas (1) esquema harmônico e (2) captura de recursos, visto que tínhamos não só a linha principal da melodia cantada, mas também o piano como material pré-existente (adaptando da orquestração de JMA).

Na etapa 1, esquema harmônico, Mansilla propõe 3 subetapas, (a) escrever o tema melódico completo (Exemplo 75), após ter feito a análise do texto; (b) analisar a forma e os procedimentos do tema; e (c) escrever o esquema harmônico abaixo deste tema.

(a) Ao transcrever a parte rítmica, já tendo feito todas as escolhas textuais descritas anteriormente, optei por não seguir exatamente nenhum dos intérpretes das gravações de referência, mas sim fazer algo que encaixasse bem com a prosódia e também com o estilo e que, ao mesmo tempo, facilitasse a aprendizagem e a memorização dos coralistas amadores. Houve dois desafios principais: (1) fazer um ritmo que servisse para encaixar ambas as letras da parte A – A1 (1. e 2.) e A2 (3. e 4.), respectivamente, “Não quero outra vida.... Tem um peixe...” e “Se ganho na feira... Eu gosto do rancho...” (c. 1-10); e (2) escolher o ritmo do trecho “faz noite de *luá*” (c. 13-14), pois há interpretações muito distintas deste trecho, algumas com fermata, outras com prosódias muito livres características de intérpretes solistas e de difícil execução em grupo. Optei por fazer o mesmo ritmo da frase anterior “Quando no terreiro” (c. 11-12), apenas subdividindo a primeira colcheia para caber a sílaba a mais do texto.

---

<sup>77</sup> Estamos mantendo a numeração da publicação original.

<sup>78</sup> Esta última proposta de confecção de Mansilla é exatamente o que fizemos na canção “Fala”, uma adaptação de 4 para 3 vozes (SAB), com o acréscimo de também adequar para coro juvenil.

## Exemplo 75: (a) tema melódico completo de "De papo pr'o á".

1. Não que-ro\_ou-tra (2.) vi - da pes - can - do no ri - o de je - re - ré  
 3. Se ga - nho na (4.) fei-ra fei - jão ra - pa-du - ra pr'a que tra - ba - iá

5  
 Tem um pei - xe bom tem si - ri - pa - to - la de dá com pé  
 Eu gos - to do ran - cho\_o ho-mi não de - ve se\_a-mo - fi - ná

9  
 2. Não que-ro\_ou-tra pé Quan - do no ter - rei - ro faz noi-te de lu -  
 4. Se ga - nho na ná

14  
 á e vem a sau - da - de me\_a tor - men - tá

19  
 Eu me vin - go de-la to-can - do vi - o - la de pa - po pr'o á

D.S.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

(b) Analisando a forma constatei que havia partes só instrumentais muito grandes e que, embora fosse ter uma parte de piano, eu provavelmente faria cortes ou inserções do coro em algumas dessas partes. Quanto aos procedimentos do tema, vemos uma predominância de ritmos sincopados, caracterizando o cateretê e movimentos melódicos sempre em graus conjuntos. Na parte A (c. 1-10), a melodia caminha de maneira descendente, partindo de uma nota aguda a cada verso (no segundo verso um tom acima, Ré, do primeiro, Dó). Na parte B (c. 11-22), a melodia vai e volta na região média nos dois primeiros versos, depois volta para a região aguda, atingindo a nota mais aguda de toda a melodia, Mi, ponto culminante da canção, para novamente fazer o movimento descendente como na parte A.

(c) Ao escrever o esquema harmônico abaixo da melodia (Exemplo 76), adaptei um pouco a proposta de Mansilla (conforme dito anteriormente): ao invés de escrever os acordes com notas longas, apenas sinalizando as mudanças harmônicas, optei em já escrever diretamente a linha de piano da orquestração de JMA, também já fazendo alterações rítmicas condizentes com a minha transcrição do tema melódico.

## Exemplo 76: (c) esquema harmônico de "De papo pr'o á".

34

Vo.  1. Não que-ro\_ou-tra (2.) vi-da pes-can - do no ri - o de je - re - ré  
3. Se ga - nho na (4.) fei-ra fei-jão ra - pa - du-ra *pr'a*que tra - ba - íá

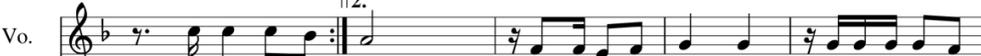
Pno.  I I<sub>4</sub><sup>6</sup> I I<sub>4</sub><sup>6</sup> I V<sub>3</sub><sup>4</sup>

38

Vo.  Tem um pei - xe bom tem si - ri - pa-to - la de dá com pé  
Eu gos-to do ran - cho\_o *ho-mi* não de - ve se\_a-mo - fi - ná

Pno.  V<sup>2</sup> V<sub>3</sub><sup>4</sup> V<sup>7</sup> % I

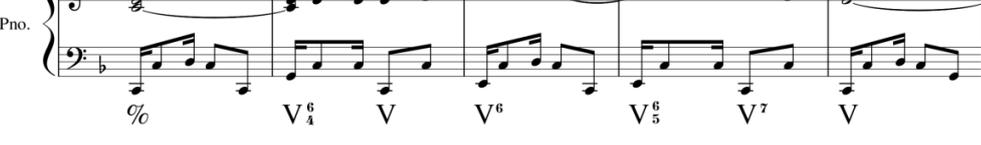
42

Vo.  2. Não que-ro\_ou-tra pé Quan - dono ter - rei - ro faz noi-te de lu -  
4. Se ga - nho na ná

Pno.  % % % V %

47

Vo.  á e vem a sau - da - de me\_a tor-men - tá

Pno.  % V<sub>4</sub><sup>6</sup> V V<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup> V

52

Vo.  Eu mevin - go de-la to-can - do vi - o-la de pa - po *pr'o* á

Pno.  % V<sup>7</sup> % I

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Para etapa 2, captura de recursos, utilizei além do tema melódico, também a linha do piano para fazer uma amostra de motivos.

Uma vez praticada a análise melódico-rítmica do tema, é preciso encontrar as células motivico-temáticas que o caracterizam, e jogar com elas tentando encontrar as possibilidades rítmicas e melódicas que permitem fazer uma amostra dos motivos que fornecerão recursos para o arranjo. Esse jogo (que nada mais é do que o material temático com o qual Bach e os barrocos realizavam as fugas, *ricercare*, invenções e todos os tipos de formas musicais da época) permite aplicar as técnicas tradicionais do contraponto: imitação em diferentes alturas, movimento contrário, espelho, retrógrado, aumento, diminuição, permutação, etc.<sup>79</sup> (MANSILLA, 2019, p. 145, tradução nossa).

Essa etapa de captura de recursos foi a que mais me chamou atenção quando assisti à aula de Mansilla presencialmente, porque olhando meus arranjos anteriores, é possível ver que alguns têm elementos derivados do tema, mas eles surgiram ali de maneira empírica, com minha experiência observando outras obras corais, ou até mesmo surgiram por tentativa e erro ou aleatoriamente<sup>80</sup>. O fato é que fazer este processo de maneira sistemática e racional aumenta bastante a quantidade de materiais e também aumenta a consciência do arranjador na utilização desses materiais. A captura de recurso atrelada à próxima etapa, planejamento de arranjo, é que trazem unidade ao arranjo.

Também na aula presencial, Mansilla disse que durante o processo de captura, seria interessante na análise também categorizar se o motivo capturado era característico do estilo da canção (podendo ser encontrado e/ou utilizado em outras canções do mesmo estilo) ou se era característico daquela canção em específico. Essa categorização pode ser um pouco difícil, visto que alguns motivos podem ter tanto características do estilo quanto da canção em particular, mas a reflexão é válida para aprofundar mais a análise.

---

<sup>79</sup> Una vez practicado el análisis melódico-rítmico del tema, se deben encontrar las células motivico-temáticas que lo caracterizan, y jugar con ellas intentando hallar las posibilidades rítmicas y melódicas que permitan confeccionar un muestrario de motivos que oficiarán de recursos para el arreglo. Este juego (que no es otra cosa que el material temático con que Bach y los barrocos realizaban las fugas, *ricercare*, invenciones y todo tipo de formas musicales de la época) permite aplicar las técnicas tradicionales del contrapunto: imitación a distintas alturas, movimiento contrario, espejo, retrógrado, aumentación, disminución, trocado, etc.

<sup>80</sup> A segunda parte do meu arranjo de “Fala” (Exemplo 38 deste trabalho), por exemplo, também contido neste trabalho, utilizada células motivicas em “lalala” com ritmos e desenhos melódicos derivados do tema principal.

Exemplo 77: tema melódico da Parte A de "De papo pr'o á".

1. Não que-ro\_ou-tra (2.) vi - da pes - can - do no ri - o de je - re - ré  
3. Se ga - nho na (4.) fei-ra fei - jão ra - pa-du - ra pr'a que tra - ba - iá

5  
Tem um pei - xe bom tem si - ri - pa - to - la de dá com pé  
Eu gos - to do ran - cho\_o ho-mi não de - ve se\_a-mo - fi - ná

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Observando as duas frases da parte A (Exemplo 77), por exemplo, que são praticamente iguais, apenas com a distância de um tom entre elas, temos o ritmo sincopado que poderia ser colocado na categoria do estilo. Mas o movimento melódico, não apenas descendente, mas com repetição de três notas na mesma altura antes do movimento de descida, parece ser uma particularidade desta canção, juntamente com a interrupção do ritmo sincopado ao final das frases combinada com o movimento ascendente (ex. “jereré”, “dá com pé”).

Exemplo 78: Captura de recursos de "De papo pr'o á".

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

A primeira linha (Exemplo 78) são recursos capturados do tema melódico e a segunda do piano. Na primeira, atentamos não só para os graus conjuntos, descendentes e ascendentes, mas também para o movimento de bordadura (c. 3 e c. 5), que também aparece no piano (c. 9). Na segunda linha, temos o padrão da sincopa no 1º tempo, seguido de ritmo liso no 2º, caracterizando o cateretê. Há também um movimento cromático descendente (c.

11-12) e saltos nas notas dos acordes. Toda essa amostra foi consultada após o planejamento do arranjo, no momento de escrevê-lo.

Na etapa 3, planejamento do arranjo, Mansilla propõe uma reflexão sobre o todo do arranjo, pensar a forma, as texturas etc., antes de começar a escrever.

Antes de tentar qualquer correlato musical, como soa tal acorde ou tal recurso, proponho sonhar acordado o arranjo final. Devemos tentar, por todos os meios, formar uma imagem de como serão a forma, a sonoridade, as texturas, os planos, as nuances etc. etc.<sup>81</sup> (MANSILLA, 2019, p. 146, tradução nossa).

Em relação à forma do arranjo, para poder estruturar a representação gráfica do planejamento proposto por Mansilla, tomei como referência a forma da primeira gravação (de Formenti), apenas pensando em fazer duas alterações: (1) acrescentaria uma repetição do último verso da parte B (“Eu me vingo dela tocando viola de papo pr’o á”); (2) eliminaria o trecho instrumental final, substituindo pela introdução B e uma *coda* ambos com participação do coro, a saber (Tabela 7):

Tabela 7: Forma planejada do arranjo de "De papo pr'o á".

Intro A + Intro B (só instrumental)	• Parte A1 •	Parte B	Intro B (com coro)	• Parte A2 •	Parte B	Intro B (com coro)	<i>Coda</i>
--	--------------	---------	-----------------------	--------------	---------	-----------------------	-------------

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

A partir disso, comecei a pensar nas texturas da parte A e B. Na verdade eu parti do que eu imaginava querer de densidade, para aí sim escolher as texturas. Queria partir do menos denso, com apenas um naipe cantando o primeiro verso da parte A (“Não quero outra vida...”), para o mais denso, com uma isorritmia de todos os naipes no último verso de B (“Eu me vingo dela...”). Também pensei nos naipes femininos dividirem a melodia principal da parte A, cada um cantando um verso, e depois os naipes masculinos em uníssono (isso também porque temos bem menos homens do que mulheres no coro) cantando a melodia principal dos dois primeiros versos da parte B. Neste momento também pensei que possivelmente mudaria a tonalidade (talvez de Fá para Ré maior), abaixando alguns tons para

<sup>81</sup> Antes de probar cualquier correlato musical, cómo suena tal acorde o tal recurso, propongo soñar despierto el arreglo terminado. Hay que tratar por todos los medios de formarse una imagen de cómo será la forma, la sonoridad, las texturas, los planos, los matices, etc. etc.

evitar que a melodia ficasse numa região aguda, cansando os coralistas e também por buscar uma sonoridade mais voltada ao estilo popular, explorando a região média da voz.

Exemplo 79: Planejamento do arranjo de "De papo pr'o á".

**Introdução A + B**    %    **Parte A (1 e 2)**

S.    2<sup>a</sup> frase tema

A.    1<sup>a</sup> frase tema  
(só instrumental)

T.    Acompanhamento rítmico-harmônico de partes do texto ou onomatopeias com os códigos do gênero em T e B

B.    Acompanhamento rítmico-harmônico de partes do texto ou onomatopeias com os códigos do gênero em T e B

**Parte B**

S.    Acompanhamento rítmico-harmônico de onomatopeias com os códigos do gênero

A.    Isorritmia com T e B em 3as. ou 6as.

T.    1<sup>a</sup> frase tema    2<sup>a</sup> frase tema

B.    1<sup>a</sup> frase tema    2<sup>a</sup> frase tema

Isorritmia a 4 vozes

**Introdução B**    D.S.    **Coda**

S.   

A.    Jogo de onomatopeias dobrando algumas linhas do piano e imitando violas, "don don don"

T.   

B.   

Resolução da introdução B e do arranjo, com isorritmia a 4 vozes

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Com o planejamento pronto (Exemplo 79)<sup>82</sup>, era chegado o momento de iniciar o arranjo, nessa hora entram em ação todos os conhecimentos prévios necessários para escrever, como o de harmonia, contraponto etc., e também a criatividade do arranjador:

Uma vez que se tenha esse planejamento em mãos se estará em condições de começar o arranjo, onde serão colocados em jogo, além de talento e criatividade, todos os elementos técnicos que possui em sua enciclopédia e experiência pessoal<sup>83</sup>. (MANSILLA, 2019, p. 147, tradução nossa).

Com esquema harmônico, captura de recursos e planejamento do arranjo em mãos, comecei a criá-lo.

Exemplo 80: 1ª frase da Parte A de "De papo pr'o á".

34

S. *[Musical notation]*

A. *[Musical notation]*  
 1. Não que-ro\_ou-tra (2.) vi-da pes-can-do no ri-o de je - re - ré  
 3. Se ga - nho na (4.) fei-ra fei-jão ra-pa - du-rapr'a que-tra - ba - ía

T. *[Musical notation]*  
 1. 2. Não que-ro, não não de je - re -  
 3. 4. Não que-ro, não não pr'a que-tra - ba -

B. *[Musical notation]*  
 1. 2. Não que-ro, não não de je - re -  
 3. 4. Não que-ro, não não pr'a que-tra - ba -

Pno. *[Musical notation]*

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Conforme planejado, a Parte A tem contraltos (1ª frase) e sopranos (2ª frase) cantando o tema melódico, com vozes masculinas fazendo um acompanhamento. Durante a 1ª

<sup>82</sup> O planejamento foi feito a mão, esta versão digital foi feita para este trabalho.

<sup>83</sup> Una vez que se tenga ese planteo en la mano se estará en condiciones de comenzar el arreglo, donde se pondrán en juego, además del talento y creatividad, todos los elementos técnicos que poseen en su enciclopedia y experiencia personal.

frase (Exemplo 80) tenores e baixos cantam em uníssono com texto de partes da letra e fazem uma resposta (c. 37-38) com o cromatismo capturado do piano (que teve que ser adaptado ritmicamente para favorecer a prosódia). Com a 2ª frase (Exemplo 81), homens tem um *divise* (c. 39-40) ainda cantando partes da letra, e voltam ao uníssono na resposta com onomatopeias (c. 41-42).

Exemplo 81: 2ª frase da Parte A de "De papo pr'o á".

38

S. *1.*  
 1. 2. Tem um pei - xe bom tem si - ri - pa - to - la de dá com pé  
 3. 4. Eu gos - to do ran - cho\_o ho - mi não de - ve se\_a - mo - fi - ná

A.

T.  
 ré tem tem tem de dá com pé para pa  
 íá de - ve não se\_a - mo - fi - ná para pa

B.  
 ré tem tem tem de dá com pé para pa  
 íá de - ve não se\_a - mo - fi - ná para pa

Pno.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

A Parte B começa (Exemplo 82) com uma frase de ligação das contratas (c. 43-44) que antecipa a onomatopeia que será cantada pelas sopranos (c. 45-51).

## Exemplo 82: 1ª frase da Parte B de "De papo pr'o á".

42

S. pé ná la la ra la la la

A. 2. Não que-ro\_ou-tra la ra la ra no ter - rei - ro de lu -  
4. Se ga - nho na

T. pa pé Quan-do no ter - rei - ro faz noi-te de lu -  
pa ná

B. pa pé Quan-do no ter - rei - ro faz noi-te de lu -  
pa ná

Pno.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Tenores e baixos cantam o tema melódico em uníssono da 1ª e da 2ª frase (c. 44-51), enquanto contraltos cantam a 1ª frase em isorritmia com partes do verso em movimento contrário – “no terreiro” e “de luá” (c. 44-47). Na 2ª frase (Exemplo 83) contraltos mantêm a isorritmia, agora cantando todo o verso, fazendo um trecho ainda em movimento contrário (c. 48-49) e finalizam em movimento direto (c. 50-51).

## Exemplo 83: 2ª frase da Parte B de "De papo pr'o á".

47

S. *la la ra la la la la la ra la la la la la ra la*

A. *á e vema sau - da - de me\_a tor - men - tá*

T. *á e vema sau - da - de me\_a tor - men - tá*

B. *á e vema sau - da - de me\_a tor - men - tá*

Pno.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Chegamos à 3ª frase da Parte B (Exemplo 84), ponto culminante da canção, com todos os naipes cantando o último verso. Optou-se por uma textura com duas linhas melódicas, separadas entre agudos e graves, oitavadas entre mulheres e homens. Sopranos e tenores cantam o tema melódico oitavado e contraltos e baixos, também oitavados, cantam um tema isorrítmico criado. É o único momento do arranjo que a mão esquerda do piano para de fazer o ritmo do cateretê, isso para dar ênfase à isorritmia da mão direita (também flauta e clarinete seguiram essa isorritmia quando foram acrescentados posteriormente).

## Exemplo 84: 3ª frase da Parte B de "De papo pr'o á".

52

S. Eu me vin - go de-la to-can - do vi - o - la de pa - po pr'o á

A. Eu me vin - go de-la to-can - do vi - o - la de pa - po pr'o á

T. Eu me vin - go de-la to-can - do vi - o - la de pa - po pr'o á

B. Eu me vin - go de-la to-can - do vi - o - la de pa - po pr'o á

Pno. (2ª vez)

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Como parte da introdução (aqui chamada Introdução B) se repetiria antes da volta para a Parte A (com segunda letra) e também para finalizar a música, achei que seria mais interessante ter a participação do coro neste momento, ao invés de ser mais um trecho somente instrumental.

Na etapa 4, planejamento do arranjo da introdução, Mansilla descreve a utilização de recursos capturados do tema melódico para a criação da introdução do arranjo. No caso de “De papo pr'o á” já havia uma linha escrita para piano da introdução e que seria utilizada. Então fiz a captura de recursos diretamente da linha do piano do trecho (Introdução B) que queria coro participando.

Na introdução B, com participação do coro (Exemplo 85), sopranos cantam a melodia principal com onomatopeias imitando violas (c. 57-60) com respostas similares de contraltos e baixos. Tenores (c. 58-62) antecipam a linha do compasso 61 da mão direita do piano com uma pequena variação rítmica para adequar a prosódia. Se os outros naipes são violas, aqui tenores são violeiros cantando “minha viola eu vou tocando”, e são imediatamente respondidos por sopranos (c. 61-62).

O arranjo termina com uma *coda* (c. 63-64) com todos os naipes cantando em isorritmia “de papo pr’o á”, final do último verso e título da canção, com a mesma textura utilizada na 3ª frase da Parte B, dividindo agudos e graves.

Exemplo 85: Introdução B com participação do coro e *coda* de “De papo pr’o á”.

56

S. don don do ron don\_\_\_\_ don don do ron don\_\_\_\_

A. don don doron don\_\_\_\_ dondon do ron don\_\_\_\_

T. minha vi-o - la\_\_\_\_ eu vou to-can - do.

B. don don do ron don don don do ron don don don do ron don

Pno.

61 D.S.

S. mi-nha vi-o - la eu vou to-can - do de pa - popr'o á!

A. de pa - popr'o á!

T. de pa - popr'o á!

B. dondon do ron don\_\_\_\_ de pa - popr'o á!

Pno.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Aparentemente propor um planejamento prévio poderia receber a objeção de falta de liberdade criativa ou inspiração momentânea, mas estou convencido de que, se o arranjador se ‘atém’ ao esquema prefixado, são potencializados os recursos e as estratégias para alcançar o que foi planejado. Sempre podem surgir novas apreciações ao revisar o arranjo em seu caminho e cada um é livre para tomar as decisões que crê conveniente, mas de nenhum modo isso significa criar cegamente só com o impulso emocional do instante que pode ou não ser coerente com o que o antecede e o que se segue<sup>84</sup>. (MANSILLA, 2019, p. 149, tradução nossa).

### 5.3.5 Leitura, ensaios, flauta, clarinete e estreia

No início de agosto de 2019, fizemos a primeira leitura deste arranjo na aula da disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado” com o CUCo (Coral Universitário Comunicantus), como parte do processo que já descrevemos no subcapítulo “Arranjos no Laboratório Coral Comunicantus (USP), relato de experiência”. Foram feitas sugestões de diagramação da partitura para que os *ritornellos* com as diferentes letras não ficassem confusos e também alguns outros detalhes de revisão. Uma das alunas da disciplina, Alana, flautista, sugeriu que eu colocasse uma linha de flauta no arranjo, eu comentei que tinha vontade de colocar flauta e clarinete, ela concordou que ficaria interessante e eu prometi, então, escrever posteriormente.

A música entrou no repertório e nos ensaios do Coral da Terceira Idade da USP no dia 23/08/2019, eu fui ao primeiro ensaio comentar um pouco sobre o arranjo: que tinha sido feito especialmente pra eles e que fazia parte da minha pesquisa de doutorado. No início de novembro, escrevi as linhas de flauta e clarinete, também adaptadas da orquestração de JMA. Houve uma pequena alteração na linha de piano na introdução A, pois não seria necessário tocar as melodias principais (escritas na mão direita), compassos 1 a 19. Porém, para manter a possibilidade do arranjo ser executado com o acompanhamento só do piano ou com flauta, clarinete e piano, mantive a linha escrita na partitura, com uma observação de tocar na mão direita apenas os acordes cifrados no caso de execução com flauta e clarinete, ou tocar todo o escrito no caso de acompanhamento só de piano. A partitura final ficou assim (Exemplo 86 a Exemplo 95):

---

<sup>84</sup> Aparentemente el proponerse un planteo previo podría ser objetado como falta de libertad creativa o de inspiración momentánea, pero estoy convencido que, si uno se ‘ata’ al esquema prefijado, se potencian los recursos y las estrategias en pro de conseguir lo planteado. Siempre pueden surgir nuevas apreciaciones al revisar el arreglo en su marcha y cada cual es libre de tomar las decisiones que crea conveniente, pero de ningún modo esto significa crear a ciegas al solo impulso emocional del instante que puede o no ser coherente con lo que antecede y lo que sigue.

## Exemplo 86: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 1.

Arranjo dedicado ao Coral da Terceira Idade da USP

**De papo pr'o á**Cateretê  
(1931)

Olegário Mariano

Joubert de Carvalho

Arranjo de Carolina Andrade Oliveira

Piano e sopros adaptados da orquestração de José M. de Abreu

$\text{♩} = \text{c. } 80$   
*tr*

Flauta

Clarinete

Piano

D\* D/F# A7/E A7/C# D D/F# A7/E A7/C#

5

Fl.

Cl.

Pno.

D A7/E A7 D A7/E A7(9) D

\* Quando tocado com flauta e clarinete, a cifra é um guia para o acompanhamento ao piano (ritmo cateretê) que deve ser executado na mão direita (até a metade do compasso 19), em substituição ao que está escrito (mão esquerda mantém o escrito). Em caso de execução somente de coro e piano, deve-se tocar o que está escrito em ambas as mãos.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para a performance do Coral da Terceira Idade da USP.

## Exemplo 87: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 2.

The musical score is arranged for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). It is written in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into three systems, each containing staves for Flute, Clarinet, and Piano.

- System 1 (Measures 10-13):**
  - Flute:** Measure 10 has a whole rest. Measure 11 has a grace note followed by a sixteenth-note triplet. Measure 12 has a whole rest. Measure 13 has a sixteenth-note triplet with a trill (tr) above it.
  - Clarinet:** Measures 10-13 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). Measure 13 has a sixteenth-note triplet with a '6' below it.
  - Piano:** Measures 10-13 feature a bass line of eighth notes and a treble line with chords. Chords are labeled A7(9)/D, A7, D, A7(9), and D. Measure 13 has a sixteenth-note triplet with a '6' below it.
- System 2 (Measures 14-17):**
  - Flute:** Measures 14-17 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). Measure 14 has a sixteenth-note triplet with a '6' below it. Measure 15 has a flat (b) above the first note.
  - Clarinet:** Measures 14-17 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).
  - Piano:** Measures 14-17 feature a bass line of eighth notes and a treble line with chords. Chords are labeled A7, D, A7/E, A7, and D.
- System 3 (Measures 18-21):**
  - Flute:** Measures 18-21 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). Measure 18 has a sixteenth-note triplet with a '6' below it. Measure 19 has a trill (tr) above it. Measure 20 has a trill (tr) above it.
  - Clarinet:** Measures 18-21 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). Measure 18 has a sixteenth-note triplet with a '6' below it.
  - Piano:** Measures 18-21 feature a bass line of eighth notes and a treble line with chords. Chords are labeled A7/E and D. Measure 18 has a sixteenth-note triplet with a '6' below it.

## Exemplo 88: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 3.

The musical score is arranged for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pno.). It is divided into three systems, each starting with a measure number (22, 26, and 30). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 22-25):** The Flute part features trills (tr) on measures 22 and 23. The Clarinet and Piano parts provide harmonic support with rhythmic patterns.
- System 2 (Measures 26-29):** The Flute part has a rest in measure 27. The Clarinet and Piano parts continue with their respective parts.
- System 3 (Measures 30-33):** The Flute part has a long note with a trill (tr) in measure 30. The Clarinet and Piano parts feature triplets (3) in measures 31 and 32.

## Exemplo 89: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 4.

34

Fl.

Cl.

S.

A.

1. Não que-ro\_ou-tra (2.) vi-da pes-can-dono ri-o de je - re - ré  
3. Se ga - nho na (4.) fei-ra fei-ção ra-pa - du-rapr'aque-tra-ba - iá

T.

1. 2. Não que-ro, não não de je - re -  
3. 4. Não que-ro, não não pr'a que tra - ba -

B.

1. 2. Não que-ro, não não de je - re -  
3. 4. Não que-ro, não não pr'a que tra - ba -

Pno.

## Exemplo 90: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 5.

38

Fl.

Cl.

S.

A.

T.

B.

Pno.

1. 2. Tem um pei - xe bom tem si - ri - pa - to - la de dá com pé  
3. 4. Eu gos-to do ran - cho\_o ho-mi não de - ve se\_a-mo - fi - ná

ré tem tem tem de dá com pé para pa  
iá de - ve não se\_a-mo - fi - ná para pa

ré tem tem tem de dá com pé para pa  
iá de - ve não se\_a-mo - fi - ná para pa

## Exemplo 91: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 6.

42

Fl.

Cl.

S.

A.

T.

B.

Pno.

pé  
ná

la lara la la la

2. Não que-ro\_ou-tra la ra la ra no ter - rei - ro de lu -  
4. Se ga - nho na

pa pé Quan-do no ter - rei - ro faz noi-te de lu -  
pa ná

pa pé Quan-do no ter - rei - ro faz noi-te de lu -  
pa ná

## Exemplo 92: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 7.

47

Fl. *tr* *tr* *tr*

Cl. *tr* *tr* 6

S.  
la lara la la la la lara la la la la ra la

A.  
á e vem a sau - da - de me\_a tor - men - tá

T.  
á e vem a sau - da - de me\_a tor - men - tá

B.  
á e vem a sau - da - de me\_a tor - men - tá

Pno.

Detailed description: This is a musical score for a song arrangement. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (Pno.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score starts at measure 47. The Flute and Clarinet parts include trills (tr) and sixteenth-note runs. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Portuguese. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

## Exemplo 93: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 8.

52

Fl. *(2ª vez)*

Cl. *(2ª vez)*

S.  
E u me vin - go de - la to - can - do vi - o - la de pa - po *pr'o á*

A.  
E u me vin - go de - la to - can - do vi - o - la de pa - po *pr'o á*

T.  
E u me vin - go de - la to - can - do vi - o - la de pa - po *pr'o á*

B.  
E u me vin - go de - la to - can - do vi - o - la de pa - po *pr'o á*

Pno. *(2ª vez)*

## Exemplo 94: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 9.

56

Fl.

Cl.

S.

A.

T.

B.

Pno.

don don do ron don\_\_\_\_ don don do ron don\_\_\_\_

dondon doron don\_\_\_\_ dondon do ron don\_\_\_\_

minhavi-o - la\_\_\_\_ euvou to-can - do.

don don do ron don dondon doron don dondon do ron don

3

3

tr

## Exemplo 95: Arranjo da canção "De papo pr'o á", p. 10.

61 D.S.

Fl.

Cl.

S.  
mi-nha vi-o - la eu vou to-can - do de pa - po pr'o á!

A.  
de pa - po pr'o á!

T.  
de pa - po pr'o á!

B.  
dondon do ron don de pa - po pr'o á!

Pno.

A estreia do arranjo, pelo Coral da Terceira Idade da USP, ocorreu em 29 de novembro de 2019, no Espaço Integrado das Artes (USP), no Festival Comunicantus 2019, com regência de Filipe Fonseca, e as instrumentistas Alana Andrade (flauta), Jéssica Gubert (clarinete) e Letícia Kriger (piano). O registro da performance está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dZajEZ5Up7I>.

## **5.4 Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar”**

### **5.4.1 Isolamento social com aulas e ensaios remotos**

Conforme relatei no Capítulo III, subitem sobre o Laboratório Coral Comunicantus na USP, participei da disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado” como estagiária PAE durante toda a pesquisa, inclusive nos anos de 2020 e 2021, quando migramos para o modo remoto devido à necessidade de isolamento social.

O primeiro semestre de 2020 começou em março, ainda no modo presencial, e chegamos a fazer duas aulas (05 e 12/03/20, quintas-feiras) e somente um ensaio presencial com o Coral Escola Comunicantus (06/03/20, sexta-feira)<sup>85</sup>.

Na semana seguinte já cancelamos os ensaios de todos os coros do laboratório e mantivemos as aulas de quinta remotamente, migrando para encontros virtuais através de videochamadas na plataforma *Google Meet*. Durante as aulas de março e abril, tivemos muitas conversas, pesquisas e discussões sobre como e se retornaríamos<sup>86</sup> com os ensaios do Coral Escola Comunicantus.

Decidimos, planejamos e fizemos um primeiro encontro online com o coro no dia 08/05/20, sem pretensão de ser um ensaio, mais para ver qual seria a adesão do grupo ao ambiente virtual. Mesmo assim, além de conversarmos, fizemos preparação vocal com o

---

<sup>85</sup> A descrição do funcionamento da disciplina, com aulas e estágio está detalhada no Capítulo III.

<sup>86</sup> Cada coro do Comunicantus tem um perfil diferente e, conseqüentemente, cada um teve um processo diferente de adaptação e produção ao modo virtual. Os professores, Susana Cecilia Igayara-Souza, Marco Antonio da Silva Ramos e Fred Teixeira sempre trabalharam em equipe, trocando experiências e aprimorando os processos. Além disso, os três atuam na disciplina de “Práticas Multidisciplinares”, que é a diretamente ligada ao Coral Escola Comunicantus.

grupo e cantamos<sup>87</sup> “Lamento Sertanejo” (música trabalhada no ano anterior e última apresentada presencialmente pelo coro no Festival Comunicantus 2019). Com o sucesso do encontro e a alta adesão dos coralistas, resolvemos fazer ensaios em maio e junho.

Durante esses dois meses, desenvolvemos e aprimoramos técnicas de ensaio de maneira remota, também produzimos materiais didáticos para que os coralistas pudessem estudar além do horário de ensaio, como vídeos de preparação vocal (por exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=nzk6UuN1vfc>, <https://www.youtube.com/watch?v=eS48xuNWKmM>).

Também fizemos a leitura de uma peça nova, “Papel de prata”, arranjo de Gus Espada, e elaboramos as primeiras guias de ensaio de naipes<sup>88</sup> (exemplo da guia de soprano: [https://www.youtube.com/watch?v=5AK5a5Z\\_BcI](https://www.youtube.com/watch?v=5AK5a5Z_BcI)) tanto para serem usadas durante o ensaio quanto para os coralistas treinarem além do horário de ensaio.

Naquele momento (e ainda quase dois anos depois) não sabíamos quando e como voltaríamos ao modo presencial, falava-se em “novo normal”, nunca mais será como antes? A coordenadora do laboratório coral Comunicantus, também minha orientadora, Susana, escreveu sobre aquele período:

Entre perdas e danos, nos grupos que conseguiram continuar, por uma ou outra razão, foram relatadas muitas situações de crescimento, apesar dos inevitáveis prejuízos. Mesmo em termos vocais, aqueles que conseguiram encontrar uma situação que permitisse a exposição da própria voz cantada no ambiente de suas casas relataram crescimento, autoconhecimento. Eu não tenho dúvidas de que a música é melhor ao vivo, em conjunto, em espaços pensados para isso e não necessariamente mediatizada (por microfones, câmeras, softwares de edição). Mas aí também fomos obrigados a enfrentar desafios e, hoje, tenho certeza que a maioria dos professores de música sabe um pouco mais sobre computadores, celulares, softwares, fones de ouvido, microfones, videoconferências e outros recursos que tiveram que ser incorporados ao dia-a-dia, independentemente de seu nível de ensino e espaço de atuação. E, provavelmente, esse conhecimento será integrado e adaptado às situações de ensino-aprendizagem, mesmo para quem não se utilizava deles anteriormente. (IGAYARA-SOUZA, 2021, p. 117-118).

---

<sup>87</sup> Eu era a regente da música em 2019. Na atividade no *Google Meet* neste dia, eu cantei a melodia principal e me acompanhei ao violão com microfone aberto e todos cantaram comigo de microfones fechados. Foi uma experiência única.

<sup>88</sup> As primeiras guias, uma para cada naipe, tinham como referência auditiva uma base instrumental com flauta, guitalele e violão e três vozes-guia (soprano, contralto e voz masculina). E como referência visual apenas a partitura.

No segundo semestre de 2020, focamos oficialmente a disciplina de “Práticas Multidisciplinares” na realização de um “coro virtual” recebendo novos alunos matriculados (<https://www.youtube.com/watch?v=wTzfEkUIJKE>) e abrindo vagas para novos coralistas<sup>89</sup>, reiniciando nossos ensaios em 21/08/20.

Cabe destacar que o termo “coro virtual” nos remete inicialmente ao projeto homônimo, “*Virtual Choir*”, criado por Eric Whitacre em 2009.

A ideia principal é a formação de um coro "virtual", porque nunca se reunirá ao vivo. E o uso da tecnologia é o que permite essa "união" de cantores, a partir de um guia gravado em vídeo com o próprio compositor regendo (ele sempre usa suas próprias obras editadas). Quando o primeiro *Virtual Choir* foi lançado, a sincronização de tantos vídeos pareceu um projeto muito ambicioso, e muito caro. (IGAYARA-SOUZA, 2020b, p. 2, grifos da autora).

Porém é preciso diferenciar essa prática virtual, como o projeto de Whitacre, do que passamos a chamar de “coro virtual” em 2020, quando o modo virtual tornou-se a única alternativa de performance coral em tempos de isolamento social. Igayara-Souza reflete sobre isso:

Eu distinguiria a ideia inicial de "coro virtual", um coro formado apenas a partir de um vídeo final, da prática virtual de coros reais, ou seja, coros que foram transferidos para o mundo virtual, mas que mantiveram sua identidade como grupo de performance no mundo real (...). Eles estão em um mundo virtual, mas não nasceram assim. (IGAYARA-SOUZA, 2020b, p. 6)

Durante o segundo semestre, novas músicas foram sendo acrescentadas ao repertório, como: “Baião de ninar”; “Casa de farinha”; “Mortal loucura”; e “Odara”. E concomitantemente fomos aprimorando as guias de ensaio, testando diferentes formas de referências tanto auditivas quanto visuais, por exemplo, acrescentando a regência. As próprias guias de “Papel de prata” foram modificadas (exemplo guia geral: <https://www.youtube.com/watch?v=MBgphN-zTWO>). Produzimos ainda, outros tipos de materiais didáticos, como exemplo, explicações e exercícios de leitura rítmica aplicada ao repertório (atividades com “Papel de prata” <https://www.youtube.com/watch?v=wgr7Vt2Erv0> e <https://www.youtube.com/watch?v=YgKmOULyjQI>).

---

<sup>89</sup> Inclusive tivemos uma maior participação de alunos e coralistas que estavam em outras cidades e estados.

Motivada pelos ensaios e pelo ânimo renovado dos corralistas e alunos a cada semana, comecei a idealizar a criação de um arranjo para eles, pensado especificamente para este contexto remoto. Nas reuniões de orientação com a professora Susana discutimos inicialmente a escolha da canção. Naquele período, entre os coros que estavam produzindo gravações de maneira remota, grande parte das canções performadas pareciam ser escolhidas pela mensagem que traziam em suas letras. A mensagem e temática das canções expressavam sentimentos e desejos coletivos daquele momento, como esperança, paciência, liberdade, querer cantar, encontrar as pessoas, vontades que não podiam ser realizadas naquele momento. Apenas para citar algumas das canções: “Paciência”, de Lenine; “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio; “Assum preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; “Andar com fé”, de Gilberto Gil; e “Canta canta, minha gente”, de Martinho da Vila. Cheguei a listar algumas canções com este pensamento temático, mas acabou que nenhuma, naquele momento, me cativou o suficiente para escrever um arranjo. Segui buscando uma canção.

No projeto de Whitacre, a mensagem ocupa um lugar importante. *Deep Field* tem um subtítulo: "a impossível magnitude de nosso universo". Utilizando imagens da NASA, é claramente uma mensagem de paz para toda humanidade e cuidado com o planeta. Percebo, nos coros virtuais tanto de grupos amadores como profissionais, esse cuidado com a mensagem. (IGAYARA-SOUZA, 2020b, p. 4, grifos da autora).

Em dezembro de 2020, encerramos as atividades de ano lançando o primeiro vídeo do Coral Escola Comunicantus, da música “Casa de farinha”, gravado e produzido de forma totalmente remota (<https://www.youtube.com/watch?v=fwyvJaVsQec>).

#### **5.4.2 Motivação e escolha da canção**

Em março de 2021, enquanto fazia o minicurso “Mi primer arreglo coral”<sup>90</sup>, voltei a pensar sobre escrever o arranjo para ser realizado em modo remoto, considerando que já sabíamos que teríamos mais um semestre e possivelmente mais um ano inteiro de isolamento social.

---

<sup>90</sup> Processo relatado no Capítulo III.

Àquela altura surgiram novas motivações para escrever o arranjo: a celebração dos 20 anos do Coral Escola Comunicantus e do próprio laboratório, atrelada aos meus 10 anos de permanência no coro (12 no laboratório). Então, resolvi não ficar tão presa ao pensamento da mensagem da canção ter que retratar de algum modo o momento em que vivíamos e decidi me apegar mais a questões subjetivas e afetivas minhas e do coro, e depois olhar as questões técnicas.

O primeiro arranjo de minha autoria<sup>91</sup> performado pelo Coral Escola foi uma canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Baião de dois”, em 2012, o que posteriormente influenciou o tema do meu TCC: “Luiz Gonzaga em arranjos corais: processos de análise, criação e formação musical” (<https://www.youtube.com/watch?v=rM8N9aMTVHE>). Ao longo de tantos anos participando do coro, eu majoritariamente escolhi reger arranjos de músicas brasileiras e, fazendo uma pequena retrospectiva, lembrei que havia regido duas músicas de Dorival Caymmi: “Vatapá”, arranjo de Marcos Leite; e “O mar”, arranjo de Roberto Rodrigues. Pensei que poderia trabalhar Caymmi novamente com eles, dessa vez com um arranjo meu. Fiquei, então, com este recorte, Gonzaga ou Caymmi, considerando a minha história com o grupo.

Após ouvir e analisar dezenas de canções de ambos os compositores fiquei entre duas: “Estrada de Canindé”, de Gonzaga e Teixeira; e “Quem vem pra beira do mar”, de Caymmi. Ambas tinham dificuldades rítmicas provindas de seus estilos musicais, mas principalmente associadas à liberdade interpretativa dos seus cantores-compositores.

“Estrada de Canindé” apresentava mais dificuldades melódicas, possuía mais seções e uma letra mais extensa, além de uso da língua coloquial do sertão nordestino. Àquela altura eu já estava ponderando o tempo de ensaio necessário para a aprendizagem e amadurecimento da obra pelos coralistas, também considerando tempo de gravação, edição e lançamento no final de 2021. Era preciso ainda considerar a “pré-produção”, o arranjo não entraria no repertório do coro depois de finalizado e com a partitura pronta, como fazíamos no modo presencial. Era necessário estudar, amadurecer e gravar a regência, gravar as vozes-guias e eventuais instrumentos, fazer a edição dos vídeos-guias, tudo isso antes de levar a música para os ensaios.

---

<sup>91</sup> Arranjo feito em coautoria com Iury Cardoso, integra os anexos dessa tese.

“Quem vem pra beira do mar”, apesar das dificuldades rítmicas, tinha menos dificuldades melódicas, apenas com duas partes e uma letra mais simples de memorizar, com um texto mais fácil de unificar a pronúncia. Além disso, outro fator que corroborou a escolha foi que havia algumas canções no repertório do coro (e outras com possibilidades de entrar) que tinham temática de água. Por tudo isso, vinculando ainda o fator tempo, optei por Caymmi.

### 5.4.3 Planejamento do arranjo

Sendo este meu primeiro arranjo pensado para ser ensaiado e gravado de maneira remota e que teria como produto final um material audiovisual (e também com o objetivo dele integrar esta pesquisa), desde o início do processo realizei reuniões com a professora Susana, discutindo e pensando juntas cada etapa.

Na primeira reunião conversamos sobre que tipo de técnicas, efeitos e formações poderiam ser utilizados num arranjo feito nessas condições. Algumas possibilidades que listamos: monodias (que eventualmente abrem para mais vozes); melodia principal caminhar entre as vozes, ter solo vocal e violão.

A ideia era partir de monodias e texturas polifônicas a duas vozes (femininas e masculinas, por exemplo, melodia principal e contracanto), e eventualmente abrir para mais vozes. Este pensamento inicial influenciou inclusive a edição da partitura, em que preferi usar apenas duas linhas para escrever as vozes do coro (e não as habituais quatro), também pensando na prática de escrita de arranjos feitos para coros colegiais estadunidenses (exemplo citado pela professora Susana em nossa reunião).

Para transcrever a melodia principal utilizei duas referências: a gravação original presente no primeiro álbum de Caymmi, “Canções praieiras”, lançado em 1954, em que o próprio compositor canta e toca violão (CANÇÕES..., 1954); e a partitura contendo melodia principal e cifra presente *songbook* de Almir Chediak (CHEDIAK, 2010, p. 104-105).

Se por um lado, Caymmi apresenta uma grande liberdade rítmica em sua interpretação, além de variações a cada repetição, por outro o *songbook* (Exemplo 96) contém alguns ajustes que deixam o ritmo mais liso, omitindo algumas síncopas características. Eu

queria encontrar um meio termo, escrever de uma forma que tivesse convenções e repetições com as quais os coralistas pudessem se familiarizar com mais facilidade, mas que ao mesmo tempo soasse de uma maneira livre, remetendo à interpretação do compositor.

Exemplo 96: Partitura de “Quem vem pra beira do mar” contida no *songbook* de Almir Chediak.

*canção praieira*

C D7 G7M Em7 Am7 D7 G7M G7

C D7 G7M Em7 Am7 D7 G6 D7

G7M Am7 Bm7 Am7 G6 G4° Am7

Am7 E7 Am7 D7 G6

G7 C Bm7(b5) E7(b9) Am7

A4° G7M Em7 Am7 D7 G7M G7

C D7 G7M Em7 Am7 D7 G7M G7

C D7 G7M Am7 Bm7 / Am7 D7 G6 Am7 G6

Fonte: Chediak (2010).

Após comparar o *songbook* com a gravação, ouvir e cantar inúmeras vezes, realizei a minha própria transcrição (Exemplo 97). Em relação às alturas, apenas corrigi o compasso 21 acrescentando o sustenido que faltou na nota Dó.

Exemplo 97: Minha primeira transcrição de “Quem vem pra beira do mar” em Sol Maior.

Quem vem pra beira do mar, ai  
nun - ca mais quer vol - tar, ai

5 Quem vem pra beira do mar, ai  
nun - ca mais quer vol - tar An -

9 dei por an - dar, an - dei e to - do ca - mi - nho deu no mar An -

13 dei pe - lo mar, an - dei nas á - guas de Do - na Ja - na - í - na A

17 on - da do mar le - va a on - da do mar traz Quem

21 vem pra beira da praia, meu bem não vol - ta nunca mais

25 Quem vem pra beira do mar, ai  
nun - ca mais quer vol - tar, ai

29 Quem vem pra beira do mar, ai  
nun - ca mais quer vol - tar. *rall.*

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

A professora Susana alertou que a diferença rítmica das frases “nunca mais quer voltar” (c. 3 e 27 diferente de c. 7) seria de difícil assimilação pelo grupo. Então optei por

deixar o mesmo ritmo (as três vezes como em c. 7), já que a diferença da frase inicial “quem vem pra beira do mar” da primeira para a segunda vez já causava o efeito de liberdade interpretativa que eu queria imprimir. Só mantive a diferença rítmica em c. 31, onde também existe diferença melódica indicando o final da canção. Já pensando no planejamento do arranjo, como eu queria que todos cantassem a melodia principal em algum momento, alterei a tonalidade para que isso fosse possível (Exemplo 98).

Exemplo 98: Minha transcrição final de “Quem vem pra beira do mar” em Dó Maior.

Quem vem pra beira do mar, ai nunca mais quer voltar, ai

5 Quem vem pra beira do mar, ai nunca mais quer voltar An

9 dei por andar, an dei e todo caminho deus no mar An

13 dei pelo mar, an nas águas de Dona Janelina A

17 on da do mar leva a on da do mar traz Quem

21 vem pra beira da praia, meu bem não volta nunca mais

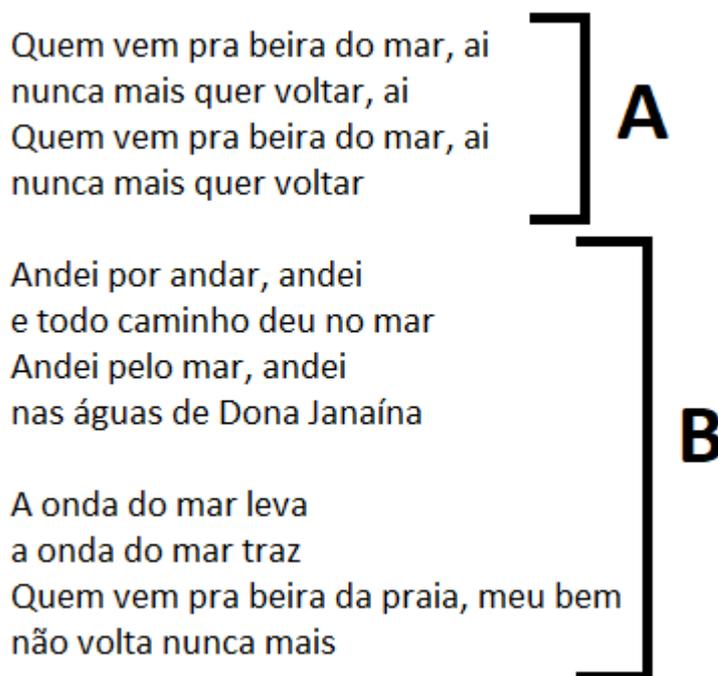
25 Quem vem pra beira do mar, ai nunca mais quer voltar, ai

29 Quem vem pra beira do mar, ai nunca mais quer voltar. *rall.*

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Considerando a letra e as repetições que Caymmi faz na gravação original, dividimos a canção em duas partes, A e B (Figura 9).

Figura 9: Letra da canção “Quem vem pra beira do mar”.



Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Na gravação original a forma de canção é assim (Tabela 8):

Tabela 8: Forma da gravação original de “Quem vem pra beira do mar”.

A (intro)	A	B	A	B	A'
-----------	---	---	---	---	----

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

A introdução (intro) utiliza o mesmo material melódico da parte A, com assobio e vocalização, depois tem as parte A e B cantadas duas vezes e finaliza com uma parte A', também cantada, que em relação à parte A possui uma alteração melódica na frase “nunca mais quer voltar”, c. 31 ao fim.

Eu já sabia que queria um solo vocal – inclusive já sabia quem eu queria que fizesse: a mezzosoprano Camilla Liberali<sup>92</sup> (embora ela ainda não soubesse) – e também que teria um violão, que não servisse apenas como acompanhamento, mas que tivesse alguns momentos de destaque. Pensei a estrutura do arranjo a partir disso (Tabela 9).

Tabela 9: Forma do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

A1	A2	B1	A3	B2	A4
solo vocal	coro	coro	instrumental	coro	coro

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

A ideia, então, foi o arranjo inicial com o solo vocal *a cappella* (talvez com um marulho de “acompanhamento”), depois ter alguma passagem no violão ligando o solo à entrada do coro. Ao invés do coro cantar as partes A e B duas vezes (em A2, B1, A3 e B2), imaginei um destaque para o violão na parte A3. Também considerei linhas para a solista nas partes B1, B2 e A4. Dessa maneira, teríamos: uma seção de destaque para a solista, A1; uma para o coro, A2; e uma para o violão, A3; finalizando com um *tutti* em A4.

Pensando nessa estrutura, comparada à gravação original, senti que poderia também utilizar o assobio em algum momento do arranjo. O planejamento do arranjo ficou assim:

- Parte A1 (introdução) com solo vocal *a cappella* (passagem violão);
- Parte A2: coro e violão;
- Parte B1: solo vocal, coro e violão;
- Parte A3: assobio e violão;
- Parte B2: solo vocal, coro e violão;
- Parte A4: solo vocal, coro e violão.

Em relação às texturas das vozes, escolhi escrever as partes A2 e A4 homofônicas, começando com monodia, e as partes B1 e B2 majoritariamente polifônicas, com a melodia principal caminhando entre as vozes e contracantos nas outras.

---

<sup>92</sup> Camilla era aluna da disciplina “Práticas Multidisciplinares” e atuamos juntas como monitoras de naipe de contralto do Coral Escola.

#### 5.4.4 Arranjo vocal

Comecei a escrever as linhas das vozes, a partir da minha transcrição e planejamento. Quanto à harmonia, parti da contida no *songbook*, mas estava aberta a fazer algumas alterações se julgasse necessário pela condução das vozes ou pelo arranjo do violão.

Iniciei pela parte B<sup>93</sup>, distribuindo a melodia principal entre as vozes, na sequência: solista; tenores e baixos; sopranos e contraltos; tenores e baixos; sopranos e contraltos; coro todo.

Na primeira metade de B (Exemplo 99), criei dois contracantos homorrítmicos para sopranos e contraltos<sup>94</sup>, que acompanham a melodia principal, ora com a solista, ora com tenores e baixos.

Exemplo 99: Primeira metade da Parte B (primeira versão) do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

The musical score for 'Quem vem pra beira do mar' is presented in two systems. The first system shows the vocal parts for Solo, Soprano Alto (S.A.), and Tenor Baixo (T.B.). The Solo part has the lyrics: 'An - dei por an-dar, an - dei e to-do ca - mi-nho deu no mar'. The S.A. part has the lyrics: 'tar an-dei an-dei an-dei tu - do deu no mar'. The T.B. part has the lyrics: 'tar An-'. The second system continues the vocal parts. The Solo part has the lyrics: 'an-dei an-dei an-dei nas á - guas Ja-na - í - na A'. The S.A. part has the lyrics: 'dei por an-dar, an - dei nas á-guas de Do-na Ja-na - í - na'. The T.B. part has the lyrics: 'dei por an-dar, an - dei nas á-guas de Do-na Ja-na - í - na'.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

<sup>93</sup> A partir daqui não diferenciarei as partes B1 e B2, pois o arranjo vocal é o mesmo em ambas as partes. Colocamos B1 e B2 na forma porque o arranjo instrumental tem diferenças entre uma parte e outra.

<sup>94</sup> Depois alterei os contracantos, principalmente o da soprano, para combinar com a linha do violão. Isso será tratado no próximo subitem.

Na segunda metade da parte B (Exemplo 100), enquanto a melodia alterna entre vozes femininas e masculinas, há contracantos no coro que caminham mais próximo da melodia principal, “onda vem, leva” e “onda vai, traz”. Já o contracanto da solista é mais independente, funcionando como um discante. Quando escrevi este discante pensei no resultado rítmico-melódico e não imaginei que letra poderia colocar na primeira parte (normalmente quando eu crio os contracantos já penso a letra junto). Ao mostrar o trecho para a professora Susana, ela sugeriu que eu utilizasse de alguma maneira o texto do poema “A onda”, de Manuel Bandeira (2012 [1960]). Adorei a ideia e utilizei os versos “aonde anda a onda?” e “ainda onda”.

Exemplo 100: Segunda metade da Parte B do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

The musical score is presented in three systems. Each system includes a Solo part (treble clef) and a vocal part (Soprano Alto and Tenor Bass, both in treble clef). The lyrics are written below the notes.

**System 1:**

- Solo:** a-on-de an-da'a on-da? a-in-da on - da\_
- S.A.:** A on-da do mar le - va\_ on-da vai traz\_ Quem
- T.B.:** on-da vem le - va\_ a on-da do mar traz\_ Quem

**System 2:**

- Solo:** Quem vem, meu bem não vol - ta mais\_
- S.A.:** vem pra bei - ra da pra - ia, meu bem não vol-ta nun-ca mais\_
- T.B.:** vem, vem, vem, meu bem não vol-ta nun-ca mais\_

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Ao escrever, na sequência, a parte A2 (Exemplo 101), quis partir da monodia na primeira metade, abrindo vozes no final “voltar, aí”, para começar a segunda metade já a várias vozes, com soprano com a melodia principal.

Exemplo 101: Parte A2 do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

The image displays two systems of musical notation for the song "Quem vem pra beira do mar". Each system includes a Solo part (flute) and vocal parts for Soprano Alto (S.A.) and Tenor Bass (T.B.).

**System 1:**

- Solo:** Flute part with rests.
- S.A. (Soprano Alto):** Melody with lyrics: "Quem vem pra bei - ra do mar, ai — nun - ca mais quer vol - tar, ai —". Includes a triplet of eighth notes.
- T.B. (Tenor Bass):** Bass line with lyrics: "Quem vem pra bei - ra do mar, ai — nun - ca mais quer vol - tar, ai —". Includes a triplet of eighth notes.

**System 2:**

- Solo:** Flute part with rests, ending with a note marked "An -".
- S.A. (Soprano Alto):** Melody with lyrics: "Quem vem pra bei - ra do mar, ai — nun - ca mais quer vol - tar". Includes a triplet of eighth notes.
- T.B. (Tenor Bass):** Bass line with lyrics: "Quem vem pra bei - ra do mar, ai — nun - ca mais quer vol - tar". Includes a triplet of eighth notes.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Enquanto escrevia o arranjo das vozes eu também esboçava algumas ideias do que imaginava para a linha do violão, mas elas ainda estavam bastante embrionárias. Também faltava escrever o final, a parte A4 das vozes e a linha do assobio em A3.

#### 5.4.5 Arranjo instrumental, parceria com Iury Cardoso

Em conversa com Iury Cardoso, parceiro em outros projetos musicais<sup>95</sup>, perguntei se ele não gostaria de colaborar no processo de criação do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”, especialmente da linha do violão. Ele aceitou.

Iury já conhecia a canção, na nossa primeira reunião eu falei do planejamento do arranjo, da seção que queria um violão protagonista com um assobio junto. Mostrei as partes que já havia escrito e conversamos sobre o caráter da música, eu queria que a linha de violão remetesse à da gravação original, sem ser igual. Iury pensou um pouco, tocou algumas

<sup>95</sup> Coautor do arranjo de “Baião de dois”, já citado.

sequências no violão e me disse: “O clima da música pra mim é assim...” e tocou isso (Exemplo 102):

Exemplo 102: Trecho da linha de violão que liga a introdução do solo *a cappella* à entrada do coro na parte A2 do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.



Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Eu achei que funcionaria perfeitamente para a ligação entre a introdução do solo *a cappella* e a entrada do coro na parte A2, ele concordou e disse que também usaria essa textura para o acompanhamento das partes A (A2, A3 e A4). Apesar de ele estar limitado, principalmente harmonicamente, ao que já estava escrito nas vozes, deixei claro poderíamos e deveríamos fazer alterações no arranjo vocal se as linhas criadas no violão gerassem essa necessidade.

Foi o que aconteceu na primeira metade da parte B (Exemplo 103), em que alteramos os contracantos de soprano e contralto em função das linhas do violão, que deixaram de ser homorrítmicos. Acrescentamos *staccatos* nas linhas com o texto “andei” no contralto por sugestão do professor Marco Antonio da Silva Ramos.

Exemplo 103: Primeira metade da Parte B (versão final com violão) do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

The musical score is divided into two systems. The first system includes a Solo part, S.A. (Soprano Alto), T.B. (Tenor Baixo), and Violão (Guitar). The lyrics for the first system are: "An - dei por an - dar, an - dei e to - do ca - mi - nho deu no mar... an - dei an - dei no mar... tar an - dei an - dei an - dei tu - do deu no mar... tar An -". The second system includes a Solo part, S.A., T.B., and Violão. The lyrics for the second system are: "an - dei nas á - guas Ja - na - í - na... an - dei an - dei an - dei nas á - guas Ja - na - í - na... A... dei pe - lo mar, an - dei nas á - guas de Do - na Ja - na - í - na...". The Violão part features a complex rhythmic pattern with triplets and chords.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Depois escrevemos o final, A4, do arranjo vocal (Exemplo 104). Mantendo a ideia inicial de textura homofônica da parte A2 e fazendo uma linha mais independente no penúltimo compasso para contraltos e solista.

Exemplo 104: Final (primeira versão) do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

The musical score for 'Quem vem pra beira do mar' is presented in three staves. The top staff is labeled 'Solo' and features a treble clef with a 'rall.' marking above it. The middle staff is labeled 'S. A.' (Soprano Alto) and the bottom staff is labeled 'T. B.' (Tenor Bass). Both the S. A. and T. B. staves have lyrics written below them. The lyrics are: 'Quem vem pra beira do mar, ai nun-ca mais quer vol - tar beira do mar'. The score includes various musical notations such as triplets (indicated by a '3' in a bracket) and rests.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Após um dos atendimentos que fiz com o professor Marco, Iury e eu reescrevemos o final do arranjo<sup>96</sup>, A4, dessa vez a escrita das vozes e do violão foi pensada e feita ao mesmo tempo. O final ficou assim (Exemplo 105):

<sup>96</sup> O motivo desta mudança será explicado no próximo subitem, quando relatarei os atendimentos com o professor Marco.

Exemplo 105: Final reescrito após atendimento com professor Marco (versão final) do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

The musical score is arranged in four systems. The first system includes a Solo part (treble clef) with a *rall.* marking, and vocal parts for Soprano Alto (S.A.) and Tenor Baixo (T.B.) with lyrics: "Quem vem pra beira do mar, ai". The second system continues the vocal parts with lyrics: "nun-ca mais quer vol - tar do mar." and "nun-ca mais quer vol - tar, do mar, ah! ah!". The Violão part (treble clef) provides accompaniment throughout, including a triplet in the first system and a key signature change to one sharp in the second system.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Iury e eu fizemos mais algumas reuniões de criação e trocamos diversas mensagens por *Whatsapp*, para concluir as outras partes do violão. Este foi um processo totalmente colaborativo, pode-se dizer que eu escrevi majoritariamente o arranjo vocal, com algumas ideias e criações do Iury, e que ele escreveu majoritariamente o arranjo do violão, com ideias e sugestões minhas. Ao invés de dividirmos a autoria do arranjo como um todo, optamos por creditar o arranjo vocal a mim e o instrumental a ele.

A próxima seção que escrevemos do arranjo foi a parte A3, instrumental, (Exemplo 106). Sugeri que o assobio iniciasse fazendo a melodia principal, depois apresentasse alguma alteração e que tivesse alguma linha mais passiva, tornando o assobio um coadjuvante,

deixando o destaque para o violão. Com o coro em pausa, Iury teve liberdade para reharmonizar alguns trechos.

Exemplo 106: Repetição da parte A3, com assobio e violão, do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

The image displays a musical score for two instruments: Solo and Violão. The Solo part is written in a single staff with a treble clef. It begins with a section labeled "assobio" (whistle) and contains several measures of music, including a triplet of eighth notes. The Violão part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and chords. The Solo part concludes with a section labeled "D.S. al Coda" and "An-" below it. The Violão part continues with more complex rhythmic patterns, including triplets and chords, and ends with a double bar line.

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Ao finalizarmos o arranjo, Iury gravou um vídeo, tocando lentamente e explicando em detalhes alguns trechos, que eu utilizei para transcrever o violão para a partitura. Fiz ainda mais um atendimento com a professora Susana, em que definimos as pausas dos finais de frases, considerando os cortes das palavras terminadas em som de [s], como “traz” e “mais”. Também vimos coisas gerais de edição, como: os sinais de repetição; a segunda linha do violão quando há diferenças da primeira vez para a repetição; colocação de texto, principalmente nas partes polifônicas, como a primeira metade de B e o final A4; entre outras.

A partitura final ficou assim (Exemplo 107 até Exemplo 112):

## Exemplo 107: Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar” (p. 1).

Partitura

*Arranjo dedicado ao Coral Escola Comunicantus por seus 20 anos***Quem vem pra beira do mar**Canção praieira  
(1954)

Dorival Caymmi

Arranjo vocal de Carolina Andrade Oliveira

Arranjo instrumental de Iury Cardoso

**Cantabile com energia**

Solo

Quem vem pra beira do mar, ai nun - ca mais quer vol - tar, ai

5

Solo

Quem vem pra beira do mar, ai nun - ca mais quer vol -

8

Solo

tar

Violão

12

Solo

S. A.

Quem vem pra beira do mar, ai nun - ca mais quer vol - tar, ai

T. B.

Quem vem pra beira do mar, ai nun - ca mais quer vol - tar, ai

Violão

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para a performance do Coral Escola Comunicantus.

## Exemplo 108: Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar” (p. 2).

16

Solo

An -

S.  
A.

Quem vem pra bei - ra do mar, ai — nun - ca mais quer vol - tar

T.  
B.

Quem vem pra bei - ra do mar, ai — nun - ca mais quer vol - tar

Violão

20

Solo

dei por an-dar, an - dei — e to-do ca - mi-nho deu no mar —

an - dei an - dei no mar

S.  
A.

an-dei an-dei an-dei tu - do deu no mar —

T.  
B.

An -

(2ª vez)

Violão

## Exemplo 109: Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar” (p. 3).

24

Solo

an - dei nas á - guas Ja-na-í - na

S. A.

an-dei an-dei an-dei nas á - guas Ja-na-í - na A

T. B.

dei pe-lo mar, an - dei nas á-guas de Do-na Ja-na-í - na

Violão

28

Solo

a-on-de an-da'a on-da? a - in-da on - da

S. A.

on-da do mar le - va on-da vai traz Quem

T. B.

on-da vem le - va a on-da do mar traz Quem

Violão

## Exemplo 110: Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar” (p. 4).

32 To Coda

Solo 

S.  3

A.  3

T.  3

B.  3

Violão 

36 assobio

Solo 

Violão 

40 D.S. al Coda

Solo  An -

Violão 

## Exemplo 111: Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar” (p. 5).

**Coda**

44

Solo

Quem vem pra bei-ra do mar, ai nun - ca mais quer vol - tar, ai

S. A.

Quem vem pra bei-ra do mar, ai nun - ca mais quer vol - tar, ai

T. B.

Quem vem pra bei-ra do mar, ai nun - ca mais quer vol - tar, ai

Violão

48

Solo

Quem vem pra bei - ra do mar, *rall.*

S. A.

Quem vem pra bei - ra do mar, ai

T. B.

Quem vem pra bei - ra do mar, ai

Violão

## Exemplo 112: Arranjo da canção “Quem vem pra beira do mar” (p. 6).

50

Solo  
do mar...

S.  
nun - ca mais quer vol - tar do mar...

A.  
nun - ca mais quer vol - tar, do mar, ah!

T.  
ah!

B.  
ah!

Violão

**Quem vem pra beira do mar**

Dorival Caymmi

Quem vem pra beira do mar, ai  
nunca mais quer voltar, ai  
Quem vem pra beira do mar, ai  
nunca mais quer voltar

Andei por andar, andei  
e todo caminho deu no mar  
Andei pelo mar, andei  
nas águas de Dona Janáina

A onda do mar leva  
a onda do mar traz  
Quem vem pra beira da praia, meu bem  
não volta nunca mais

**A onda**

Manuel Bandeira

A onda  
a onda anda  
aonde anda  
a onda?  
a onda ainda  
ainda onda  
ainda anda  
aonde?  
aonde?  
a onda a onda

Nos compassos 29 e 31 o solo é uma citação do poema "A onda" (1960) de Manuel Bandeira.

#### 5.4.6 Atendimentos com o professor Marco Antonio da Silva Ramos

Quando estávamos quase terminando o arranjo, realizei um atendimento com o professor Marco para mostrar o arranjo e já pensar em questões da performance.

Neste atendimento, mostrei só o arranjo vocal, pois embora já estivesse criada, a linha de violão não estava escrita ainda. Isso porque inicialmente o professor ficou preocupado que o arranjo soasse um tanto desconexo, primeiro *a cappella* só solista, de repente no meio um assobio. Eu fiquei atenta para isso, mas julguei que o que mais conectava as coisas ali era de fato o violão.

O professor Marco sugeriu os *staccatos* na linha de contralto na parte B que já comentamos (Exemplo 103) para dar mais espaço para o solo ser ouvido e também a polifonia como um todo. Ele definitivamente não achou bom o final. Disse que a parte A4 estava muita apagada e sem impacto (Exemplo 104). Comentou, estabelecendo uma relação texto-música, que o mar está sempre em movimento e que o arranjo passava essa sensação, mas o final não. Sugeriu que o motivo pudesse ser a cadência, terminando na tônica e reforçada pela linha de contralto. Eu comentei que havia cogitado não terminar na tônica, mas não levei a ideia pra frente. Ele achou ótima a ideia e disse: “Imagine terminar na dominante, pode dar a ideia que queremos de movimento, de continuidade”. Ele também sugeriu abrir mesmo mão da homofonia neste final, dando possibilidade a linhas vocais mais independentes.

Depois disso, levei estas sugestões do professor para o Iury, e ele e eu reescrevemos o final, já mostrado no subitem anterior (Exemplo 105).

Quanto à performance, que na verdade resultaria em uma gravação de áudio e vídeo, o professor Marco e eu definimos que partiria da gravação da regência<sup>97</sup>. Eu gravaria uma regência “em branco” e todos os outros – vozes, violão, solista, assobio – gravariam a partir da minha regência<sup>98</sup>. Discutimos um pouco o andamento, o professor disse que talvez fosse necessário fazer um pouco mais rápido que a gravação original, mas que não poderia passar

---

<sup>97</sup> No processo de outras gravações que realizamos no modo remoto, optamos por partir de outras formas: como de um determinado instrumento base (“Papel de prata”); ou mesmo do metrônomo (“Nyika Yedu”).

<sup>98</sup> Eu começaria a reger a partir da entrada do violão (compasso 8, Exemplo 107), o solo inicial seria gravado em um andamento livre, a critério da solista.

de 50 bpm, falou para eu experimentar possibilidades. A gravação final acabou ficando em 42 bpm, aproximadamente.

Também vimos alguns pontos na técnica da regência, momentos que eu queria subdividir, como em alguns trechos da parte B, e os cortes das frases, principalmente os [s]. Falamos ainda sobre enquadramento do vídeo de regência e iluminação.

Após este atendimento fiz uma primeira gravação da regência. Acho que a maior dificuldade foi definir, nos planos da regência, quem eu estaria regendo. Por exemplo, na hora que estou regendo o Iury (violão), direciono o gesto bem pra direita e rejo em um plano mais baixo. Já para reger os naipes masculinos, rejo com a mão esquerda em um plano alto e olho para cima.

O professor Marco assistiu ao vídeo e fizemos mais um atendimento para ajustar alguns pontos. A principal correção que ele fez foi no meu gesto do tempo 2, que estava impreciso. Também melhorou meu gesto a entrada do compasso acéfalo do segundo “Quem vem pra beira do mar, ai” (compasso 16). Aconselhou-me ainda a tomar cuidado com excesso de subdivisão que estava fazendo com o pulso, que na maioria das vezes não era necessária. E quando era, eu poderia fazer com um movimento de cotovelos, como no compasso 33 em “meu bem”.

Depois desse atendimento, realizei uma segunda (e última) gravação da regência, que foi aprovada pelo professor Marco. A partir dela, elaborei as guias de ensaio e gravação.

#### **5.4.7 Elaboração das guias de ensaio e gravação**

Já tendo gravado o vídeo da regência, para ser utilizado como base para as outras gravações, como próximo passo eu editei o vídeo<sup>99</sup>, colocando um áudio de referência no início do vídeo em que em falo “1, 2, 3” e bato uma palma onde seria o 4, para que todos que gravassem batendo essa palma comigo, servindo como uma claquete.

---

<sup>99</sup> Para as edições dos vídeos usados como guias de ensaio e gravação, utilizei o programa Adobe Premiere.

Estudei as linhas de contralto e soprano e depois gravei alguns *takes*<sup>100</sup> de áudio das duas vozes, as minhas gravações seriam usadas como vozes guias. Depois sincronizei os áudios com o vídeo da regência, selecionando as melhores execuções de trechos de cada *take* e, principalmente checando se soprano e contralto soavam juntos nos momentos homofônicos. Após essa montagem, enviei os áudios montados separados de cada voz para o aluno Guilherme Beraldo<sup>101</sup> e ele fez o tratamento dos áudios, especialmente limpando ruídos e fazendo alguns ajustes de afinação.

Sincronizei os arquivos de áudio editados (soprano e contralto) pelo Guilherme com o vídeo e, além da minha imagem regendo, acrescentei a imagem da parte cavada das linhas das vozes masculinas, para facilitar a gravação de áudios das linhas de tenor e baixo, cujas vozes guias seriam feitas pelo aluno Daniel Bressan<sup>102</sup>.

Passei a partitura para o Daniel estudar e marquei uma reunião com ele, nela falei coisas de performance relacionadas a respirações, cortes, pronúncia e articulação do texto, também apontei trechos para ter atenção ao ritmo e/ou à altura.

Daniel é barítono e comentou que talvez tivesse dificuldade em fazer o Ré agudo da voz dos tenores no final do arranjo (Exemplo 112, compassos 50 a 53). Eu disse que já considerava esta possibilidade, e que se ele não conseguisse tudo bem, mas pedi que tentasse, pois queria que as vozes da guia ficassem o mais unificado o possível e que isso seria mais fácil com duas pessoas, ele e eu, do que com quatro (por isso também optei por eu mesma gravar as duas vozes femininas). A tessitura das vozes do arranjo é a seguinte (Exemplo 113):

---

<sup>100</sup> Utilizamos o termo *take* (tomada) emprestado do audiovisual, se referindo a um trecho gravado ininterruptamente de áudio ou vídeo.

<sup>101</sup> Guilherme é aluno do Departamento de Música da USP e estagiário do Comunicantus, atuando principalmente como editor de áudio.

<sup>102</sup> Daniel era aluno matriculado em “Práticas Multidisciplinares” e monitor do Coral Escola Comunicantus.

Exemplo 113: Tessitura das vozes do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”.

Melodia principal    Contracanto    Total

Solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

Realizei o mesmo processo com os áudios do Daniel, sincronizei com o vídeo, selecionei os melhores trechos de cada *take* e enviei para o Guilherme, que também os editou, como fez com os meus. Com as vozes guias prontas, era a hora de gravar os vídeos.

A escolha de colocar também a imagem do cantor (não só o áudio) nos vídeos guias foi feita por acreditar que a imagem seria mais um elemento facilitador no processo de aprendizagem dos coralistas. Tomei essa decisão após a realização do “Seminário interno Comunicantus - Produção de guias para ensaios e gravações corais”, que ocorreu de 31 de agosto a 03 de setembro de 2021.

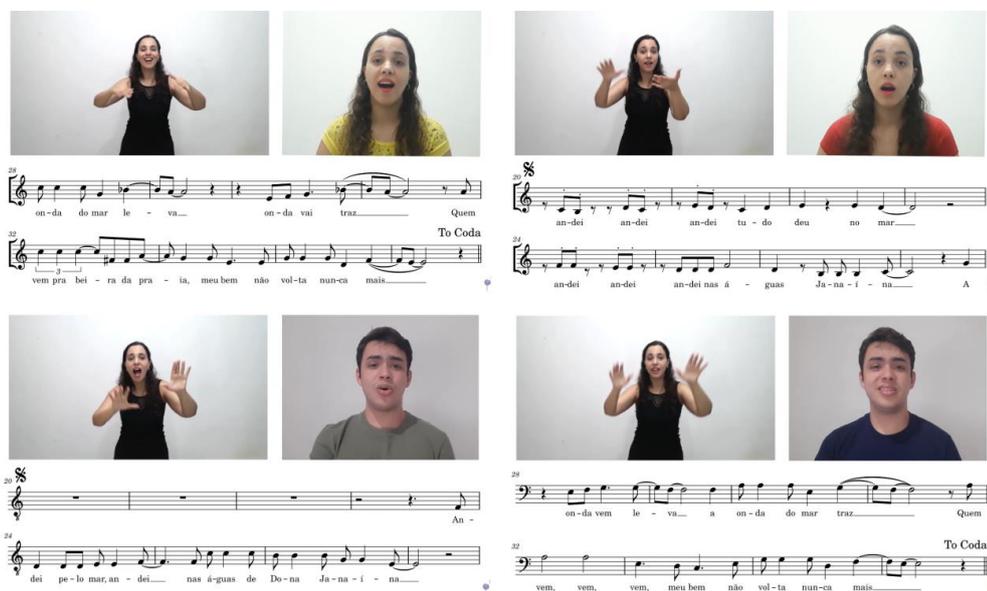
Cada um dos coros – Coral Escola Comunicantus, Coral da ECA-USP e Coro de Câmara Comunicantus – desenvolveu, com suas equipes, uma metodologia própria e testou diversas formas de guias de estudo no processo de ensaios e gravação no modo remoto. Durante essa semana do Seminário a ideia foi compartilhar essas experiências, ampliar os conhecimentos das equipes e dos coralistas e propiciar uma discussão sobre os aspectos didáticos, técnicos, teóricos e práticos envolvidos nesse processo de produção de guias. Eu estive presente em todos os seminários e também fui responsável por um deles, intitulado “Exercícios práticos para o uso de guias em ensaios corais e estudo individual”, expondo para os alunos do Comunicantus e para os coralistas do Coral Escola.

Daniel e eu gravamos, então, os vídeos das vozes, não dublando, mas cantando junto com as nossas próprias vozes previamente gravadas. Após sincronizar estes vídeos com os áudios prévios, os áudios dos vídeos foram descartados.

O vídeo guia de cada naipe contém: (1) o áudio da contagem com a palma claquete; (2) o vídeo da minha regência; (3) o áudio e o vídeo da voz do naipe; (4) a imagem da partitura<sup>103</sup>; (5) também sons de referência dados, com um som MIDI de piano, antes das entradas da voz; (6) e ainda a vinheta e os créditos padrões usados nos materiais didáticos do Comunicantus. Optamos por fazer uma guia para cada naipe sem os áudios (mesmo que em volume mais baixo) dos outros naves, isso porque notamos que alguns coralistas se confundiam ao ouvir a guia, eventualmente cantando a linha de outro naipe. Os vídeos guias editados ficaram assim (Figura 10):

- Guia de sopranos - <https://www.youtube.com/watch?v=YOynBu3crre>;
- Guia de contraltos - <https://www.youtube.com/watch?v=5gCoZMeQDCc>;
- Guia de tenores - <https://www.youtube.com/watch?v=Blu2An7JKyI>;
- Guia de baixos - <https://www.youtube.com/watch?v=HE-KEyuPS58>.

Figura 10: Captura de tela de cada um dos quatro vídeos guias de “Quem vem pra beira do mar”, (da esquerda para direita) de soprano, contralto, tenor e baixo.



Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

<sup>103</sup> Apesar da linha do tenor estar escrita em clave de Fá na partitura completa, eu coloquei a parte cavada em clave de Sol oitavada, por sugestão dos professores, como imagem do vídeo guia dos tenores, já que eles estão mais acostumados a essa clave.

Fizemos os primeiros ensaios com essas guias. Depois, fiz um vídeo com os áudios e a partitura das quatro vozes juntas e enviei como vídeo guia para o Iury gravar o violão. Ele optou por gravar *takes* de trechos separados, dividindo a gravação em quatro partes: a) início do violão até parte B1 (compassos 8-35); b) parte A3 instrumental (c. 36-43); c) parte B2 (c. 20-35) até parte A4 (c. 44-52); e d) acorde final (c. 53).

Eu mesma editei os áudios do violão (gravado por Iury) para utilizar nas guias, sincronizando com a regência e vozes (áudio e vídeo). E fiz quatro novos vídeos guias para os coralistas, com os mesmos elementos dos anteriores mais o acréscimo do áudio do violão:

- Guia de sopranos com violão - <https://www.youtube.com/watch?v=URcXsL88kiU>;
- Guia de contraltos com violão - <https://www.youtube.com/watch?v=MQN0NoJR7gk>;
- Guia de tenores com violão - <https://www.youtube.com/watch?v=cmKutXZHfUU>;
- Guia de baixos com violão - <https://www.youtube.com/watch?v=0VNCG8UOqlg>.

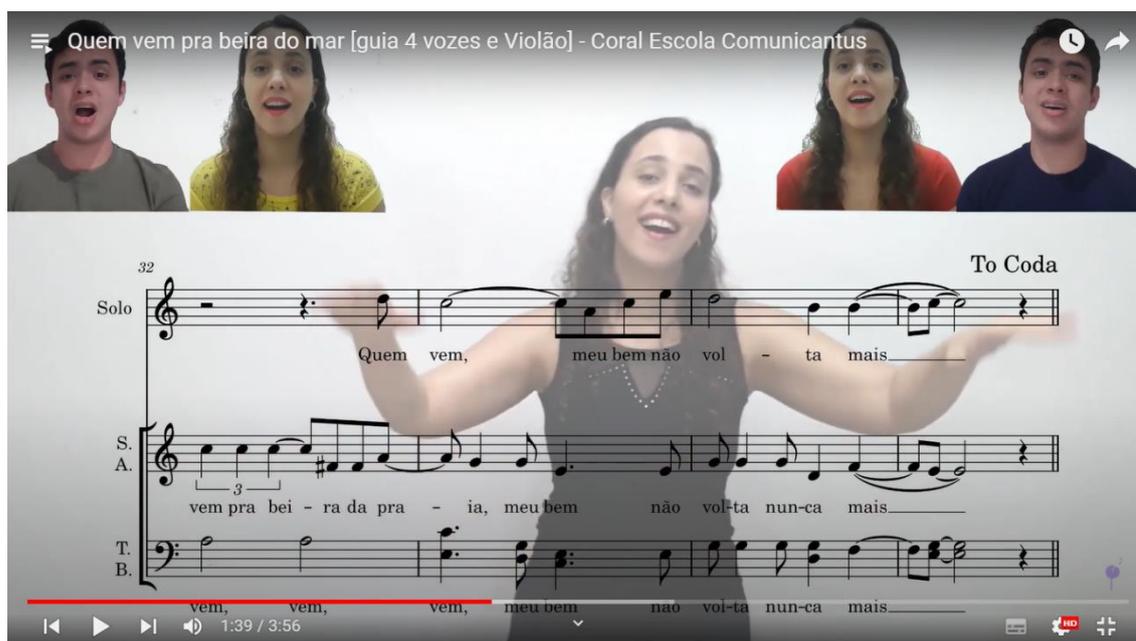
Os coralistas acharam muito melhor essas guias com o violão, pois além dele transmitir o caráter da música, também facilitava a compreensão dos coralistas em relação ao andamento, ritmo, afinação, entradas após pausas mais longas etc. Passamos a ensaiar com essas guias.

Fiz ainda um vídeo guia (Figura 11) com as quatro vozes juntas e o violão, para futuramente talvez ser utilizado na gravação do *grid*<sup>104</sup> do vídeo dos coralistas (<https://www.youtube.com/watch?v=FY5-iAq7zxA>).

---

<sup>104</sup> Termo do universo gráfico, em resumo, é um elemento constituído por linhas e colunas, quadrados e/ou retângulos.

Figura 11: Captura de tela do vídeo guia com as quatro vozes juntas e o violão de “Quem vem pra beira do mar”.



Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese.

#### 5.4.8 Ensaios remotos com o Coral Escola Comunicantus

No ensaio do dia 24/09/2021, avisamos previamente que uma nova música entraria no repertório, mas sem dizer qual. Para a revelação, preparei uma performance e chamei a Camilla para participar (àquela altura ela já sabia que faria o solo do arranjo e já o estava estudando). A performance começou com uma gravação que preparei no dia anterior, que começava com um marulho, depois de um tempo entravam várias vozes minhas em defasagem declamando o poema de Bandeira que integra o arranjo (essa gravação foi posteriormente utilizada nos créditos do vídeo final de “Quem vem pra beira do mar”). Na sequência da gravação, na performance, eu abri meu microfone e declamei (ao vivo) a letra da parte B da canção e, em seguida, Camilla abriu seu microfone e cantou a parte A1 *a cappella*, assim como faria na introdução arranjo.

Após a performance, perguntei e a maioria dos coralista respondeu conhecer a canção. Eu expliquei que ela tem duas partes, sendo a parte A a que a Camilla cantou e a parte B a que eu declamei. E que iríamos começar a aprender o arranjo pela parte B, em que cada naipe canta um trecho da melodia principal. Compartilhei a minha tela, mostrando uma partitura com a melodia principal grifada para que eles acompanhassem e ensinei as linhas

cantando *a cappella* e eventualmente chamando alunos monitores para cantar também, principalmente nas linhas de tenor e baixo, para os coralistas terem uma referência próxima às suas vozes. Expliquei ainda como faríamos a pronúncia do texto, seguindo a referência da pronúncia feita por Caymmi. Chamei a atenção para a pronúncia dos [r] e [s], e para a ditongação da palavra “traz” que deveria soar [trais].

Em algumas aulas de “Práticas Multidisciplinares”, quando planejamos o ensaio do Coral Escola, expliquei para os alunos coisas referentes a respirações, relembrei questões de pronúncia, e também demonstrei como deveriam ser feitos os cortes de [s], [is] e [r]. Por exemplo, em “não volta nunca mais”, na palavra “mais” (nota longa) deve ser sustentada a vogal [a] (longa) e fazer curto o [is] junto ao meu gesto de corte. Essas instruções aos alunos monitores, ensaiadores de naipe, serviram para unificar os ensaios, para que eles transmitissem essas informações aos coralistas.

Nos ensaios seguintes, já com a utilização dos vídeos guias, fizemos ensaios de naipe em salas virtuais separadas, procedimento que já estávamos adotando no aprendizado de outras peças. Nesse processo, além de cantarmos (nós, monitores de naipe) trecho a trecho e tocarmos a gravação da guia, também ouvimos os coralistas um a um (cada um abre o microfone por vez e canta o trecho solicitado), assim temos mais consciência do quanto estão aprendendo, das dúvidas que têm e podemos fazer correções, se necessárias.

Em um ensaio mais próximo à etapa das gravações de áudios dos coralistas, cheguei a fazer mais um ensaio geral dando instruções para todos lembrando as questões combinadas quanto à performance.

#### **5.4.9 Gravações dos áudios dos coralistas**

Desde que começamos a gravar os áudios das vozes dos coralistas no modo remoto, fizemos uma padronização dos processos. Isso serviu tanto para facilitar o aprendizado de todos e a resolução de problemas, caso surgissem (pois todos realizariam os processos da mesma maneira), quanto para facilitar também o tratamento e a edição dos áudios, considerando que estávamos lidando com uma média de 40 a 50 pessoas com cada uma gravava normalmente dois *takes*.

O processo de gravação se dá da seguinte forma: cada coralista precisa estar com dois dispositivos (por exemplo, computador e celular) e fone do ouvido. No computador, com o fone de ouvido conectado, o coralista deve abrir o *link* da guia no *YouTube*, respectivo do seu naipe. Ouvindo a guia no fone de ouvido (preferencialmente só ouvindo com um dos fones – um lado – para o outro ouvido ficar livre para escutar a própria voz), o coralista deve praticar cantar junto com a guia. Para gravar, basta abrir o aplicativo de gravação no celular, posicioná-lo na direção da boca a uns 30 ou 40 cm, e começar a gravar: dando *play* no vídeo guia no computador. Também não se esquecendo de bater a palma claquete junto com a guia.

Esse processo foi desenvolvido ao longo do segundo semestre de 2020 e também utilizado em 2021, os coralistas aprenderam e fizeram isso nas gravações de todas as peças do nosso repertório. Quanto à padronização, todos que possuem celular *Android* deveriam utilizar o aplicativo “AudioRec”, fazendo as seguintes configurações: formato do áudio em WAV; taxa de amostragem em 44,1 kHz; Canal *mono*. Para os que têm *iPhone*, o aplicativo é o “Gravador de voz”.

Fizemos as gravações de áudios durante os ensaios de naipe dos dias 05 e 12/11/2021<sup>105</sup>. Optamos por fazer as gravações durante os ensaios de naipe para podermos ensaiar e lembrar a peça momentos antes da gravação e também para o caso de surgirem dúvidas musicais ou técnicas durante as gravações. Mas os coralistas tinham liberdade de gravar fora do horário de ensaio também.

O envio dos arquivos é feito por cada coralista pelo *Google Formulário*. Nossos ensaios são às sextas-feiras e normalmente colocamos o prazo de envio para a segunda-feira seguinte, para eles terem tempo de ouvir seus *takes*, gravar e regravar se acharem preciso e selecionar os melhores para enviar.

Temos ainda um grupo de *Whatsapp* com todos – coralistas, alunos monitores, professores e o auxiliar administrativo do laboratório, Everton – que serve para tirar dúvidas, fazer informes e envios de materiais.

---

<sup>105</sup> Aprendemos e ensaiamos a peça em cinco ensaios.

#### 5.4.10 Preparação e gravação do solo vocal e do assobio

Camilla e eu fizemos algumas reuniões para conversar sobre o solo vocal durante seu processo de estudo. Falamos principalmente sobre vocalidade, articulações e respirações. Os trechos sobre os quais mais discutimos foi a introdução, em que pedi que ela ficasse totalmente livre em relação ao andamento e fraseados, fazendo preferencialmente um pouco mais lento que o andamento do coro, e a frase do poema de Bandeira “aonde anda a onda? ainda onda”, sendo ela a única a cantar um texto diferente da letra da canção.

Depois desses nossos encontros ela gravou alguns *takes* e mostramos aos professores. Em seguida, fez um atendimento com o professor Marco Antonio e Regina Lucatto, doutoranda orientada pelo professor Marco e também uma de suas assistentes no Coro de Câmara Comunicantus. Durante e após esse atendimento Camilla gravou novos *takes*. Por fim, ela, o professor e eu, ouvimos os *takes* e selecionamos os melhores para enviar para o Guilherme editar.

Quanto ao assobio, fui eu mesma quem gravou. Preciso confessar que Iury e eu mudamos essa linha algumas vezes<sup>106</sup>, inclusive no dia que eu estava gravando. Ao ouvir meu primeiro *take*, Iury sugeriu uma interpretação mais despojada por assim dizer, comentou que a minha interpretação estava muito “séria” e que ninguém assobia estando sério. Tive que concordar. Após algumas mudanças também nas articulações, gravei novos *takes*, selecionei o melhor e enviei para o Guilherme.

#### 5.4.11 Gravações dos vídeos dos coralistas

O processo de gravação de vídeo é semelhante ao de áudio, os coralistas também precisam estar com dois dispositivos, o computador para ouvir a guia e o celular dessa vez para gravar o vídeo. A diferença é que o coralista deve gravar preferencialmente sem fone de ouvido (já que o áudio do vídeo não será utilizado) e também não utilizamos um aplicativo de gravação padrão, deixando os coralistas livres para gravarem em qualquer formato (MP4, MOV etc.), somente pedimos que a gravação seja preferencialmente feita em 1080HD.

---

<sup>106</sup> Inclusive a linha do assobio escrita na partitura do vídeo da guia geral não é a versão final.

Para o vídeo final de “Quem vem pra beira do mar” escolhemos utilizar uma paleta de cores claras, remetendo a um lindo amanhecer à beira-mar. As cores escolhidas foram: (para os coralistas) azul, preferencialmente; lilás; bege; ou creme. E (para os alunos e professores) rosa, preferencialmente; ou lilás. Fizemos uma pesquisa para ver se todos tinham ou poderiam conseguir o figurino e fizemos um ensaio anterior a semana da gravação com todos trajando suas cores, para vermos como ficaria a composição visual do todo.

No ensaio do dia 19/11/2021, fizemos as gravações de vídeo, nos naipes, nos meus moldes das gravações de áudio. Dando ainda instruções referentes a enquadramento, iluminação e movimentos corporais. E os coralistas tiveram que enviar dois *takes*, também por *Google Formulário*.

Neste dia também realizamos outro modo de gravação de vídeo, neste processo, todos abrem a câmera na videoconferência (*Google Meet*) e alguns alunos monitores gravam a tela de seus computadores. A qualidade da gravação costuma ser baixa, pois depende da qualidade da câmera do computador e internet de cada coralista, além de termos que lidar com diferentes latências das imagens. Mas, por outro lado, esse modo de gravação é mais rápido e prático, pois não necessita que cada coralista grave individualmente, eles só precisam abrir a câmera. Outro detalhe dessa gravação é que temos que usar a guia geral, com todas as vozes soando, o que pode atrapalhar a performance de alguns coralistas que tenham dificuldade em ouvir seu próprio naipe junto com outros naipes.

Acabei não usando essa gravação do *grid* da videoconferência, primeiro pela questão da qualidade, segundo porque tivemos algumas faltas no dia. No fim, consegui que todos (mesmo os que faltaram) gravassem os vídeos individualmente – coralistas, alunos monitores e professores – e utilizei este material para a edição do vídeo final de “Quem vem pra beira do mar”.

#### **5.4.12 Edição de áudio**

A edição de áudio foi feita pelo estagiário Guilherme Beraldo. João Pedro Teixeira, também aluno e bolsista PUB (Programa Unificado de Bolsas da USP – vertente ensino) do Coro de Câmara *Communicantus* participou da primeira etapa do processo. Os professores, Marco Antonio e Susana, e eu participamos das etapas de mixagem e masterização.

A primeira etapa, realizada por Guilherme e João Pedro, foi a **edição e o tratamento dos áudios**. O tratamento é a remoção de ruídos<sup>107</sup> indesejados (típicos de aparelhos celulares gravando e que comprimem o som<sup>108</sup>) tomando cuidado para a limpeza de ruído não eliminar muitas frequências da voz, mas sim eliminar ruídos de compressão, do microfone, do próprio funcionamento do celular e eventualmente também ruídos ambientes. Este processo foi feito individualmente em cada um dos áudios enviados pelos coralistas, alunos monitores e professores.

Na edição dos áudios, o objetivo foi sincronizar todas as vozes com as vozes guias (as minhas e as do Daniel, gravadas como referências tanto para os ensaios quanto para as gravações). Guilherme e João Pedro utilizaram funções de recorte e de *warp*<sup>109</sup> da própria DAW<sup>110</sup> para sincronizar os áudios.

No processo de sincronização, eles também fizeram alguns ajustes de afinação utilizando a própria DAW e/ou o *Melodyne* (*plugin* específico para voz humana), dependendo da necessidade. Vale ressaltar que nós, do Comunicantus, optamos por utilizar muito pouco essas correções de afinação, preservando ao máximo o som original das vozes captadas, para que soem um coro, já que o excesso de ajustes de afinação pode alterar as vozes ao ponto de parecerem uma só voz, o que descaracterizaria o som coral.

A próxima etapa foi a **mixagem**<sup>111</sup>, começando por juntar as vozes do mesmo naipe para fazer a equalização (EQ)<sup>112</sup>. Na DAW é possível criar subgrupos, uma faixa com várias faixas dentro (exemplo: a faixa “tenor” contém coralistas A, B, C, D etc.; a faixa “coro” contém as faixas “soprano”, “contralto”, “tenor” e “baixo”). O equalizador é um *plugin* que

---

<sup>107</sup> *Plugins* de remoção de ruído (*noise reduction* - NR), exemplos: RX8-Ozone; Reaplugs ReaFIR; remover nativo do programa Audacity.

<sup>108</sup> Os celulares costumam ter um microfone condensador mais rústico que um microfone de estúdio, por exemplo, considerando que o microfone do celular prioriza a captação da voz falada.

<sup>109</sup> Função de “distorcer/deformar” o áudio.

<sup>110</sup> *Digital Audio Workstation* (“estação de trabalho de áudio digital” em português). Por meio de uma DAW você consegue gravar, editar, mixar e masterizar áudios digitais. Exemplos de DAWs: Mixcraft, Ableton Live, Pro Tools, Reaper, Music Maker by Magix e Podium Free.

<sup>111</sup> Esta etapa e a próxima foram executadas por Guilherme. Parte sozinho, como a equalização do violão e a do assobio, e parte em equipe (com professor Marco Antonio, professora Susana e eu). No processo em equipe, por videoconferência, o Guilherme compartilhava sua tela e som do computador enquanto manipulava os áudios através da DAW, e nós quatro ouvíamos, conversávamos e fazíamos as escolhas sonoras juntos.

<sup>112</sup> EQs, exemplos: Triple EQ Blue Cat Audio (Paramétrico), TDR Nova (Paramétrico), Voxengo Marvel GEQ (Gráfico - 16 bandas) e MEqualizer Melda (Paramétrico).

aumenta ou diminui determinadas frequências de uma faixa de áudio. Às vezes a captação não vem ideal e o microfone prioriza faixas de frequências que não são as que queremos, ou ainda a voz captada fica diferente do que conhecemos, (voz abafada, por exemplo, alterando o timbre). A equalização também pode eliminar outros tipos de ruídos, frequências específicas, não eliminadas na etapa anterior.

Outro tipo de processamento de áudio que fizemos foi a compressão<sup>113</sup>, que diminui os níveis de variação dinâmica de amplitude das faixas de áudios. Pensando que estamos lidando com diferentes microfones, temos diferentes níveis de compressão na captação. Fazer um processo de compressão neste caso serve para deixar as variações de dinâmica homogêneas entre todas as faixas, fazendo com que as vozes fiquem na mesma faixa de volume.

Na etapa de mixagem, os processos não são sempre os mesmos. Eles são realizados dependendo do tipo de música, do que tem para ser resolvido etc.. Estamos descrevendo os principais que utilizamos nesta música.

Também utilizamos efeitos estéticos, como o *reverb*. *Reverb* é uma simulação da maneira como o som é refletido em uma sala. Aqui temos diversos *plugins*<sup>114</sup> que funcionam de distintas formas e que simulam diferentes salas. Para utilizar bem este feito é preciso que já se tenha uma referência de como deveria soar aquele áudio, se todos estivessem tocando em uma mesma sala específica (em um ambiente real) e para tentar reproduzir essa referência através de um *plugin*. Além da questão estética, tem a questão técnica de que os instrumentos se comportam diferentemente em uma sala, por exemplo, a voz reage muito mais do que um instrumento de cordas ao *reverb*. Então, teremos um processamento diferente para cada faixa (neste caso: vozes, violão, assobio e solo).

O *stereo*, que também utilizamos como efeito estético, é outra ferramenta que trabalha com o aumento e a diminuição de volume. No *stereo* são ouvidos dois canais (há dois lugares por onde o som está saindo). Então, quando ouvimos algo “no meio” é porque os dois canais estão com o mesmo volume, se ouvimos mais de um lado ou de outro, é porque os

---

<sup>113</sup> Compressores: TDR Kotelnikov (indicado para masterizar), SAFE Compressor e ReaComp (vem com o Reaper, mas existe como VST).

<sup>114</sup> Exemplos de plugins de *reverb*: Voxengo OldSkoolVerb e Smartelectronix Ambience.

canais estão com volumes diferentes. É possível fazer isso com diferentes faixas de áudio dentro da DAW. Esses ajustes podem resultar em variações timbrísticas e de posicionamento. No caso de “Quem vem pra beira do mar”, o violão foi captado em *stereo*, então já deixamos a captação de cada microfone em cada um dos canais. As vozes e o assobio foram gravados em *mono*<sup>115</sup>, então deixamos o solo e o assobio no meio; e as vozes, separadas em naipes, foram distribuídas no *stereo*.

A última etapa foi a **masterização**, que consiste em deixar o áudio, já mixado, preparado para ser ouvido em diferentes equipamentos. É uma padronização do áudio para que possa ser ouvido em um celular, em fone de ouvido, em alto-falante de computador, enfim, no máximo de lugares possíveis. (O processo de masterização pode ser diferente, por exemplo, se aquele determinado áudio será tocado em um disco de vinil, e outro em uma plataforma *streaming*). No nosso caso, o foco foi garantir que o *YouTube*, meio pelo qual compartilharíamos o vídeo final, reproduzisse o áudio desse vídeo com o mínimo de perda.

Ao todo, nós quatro, estagiário Guilherme, professor Marco Antonio, professora Susana e eu, fizemos três reuniões totalizando aproximadamente doze horas entre mixagem e masterização, fora o tempo que Guilherme e João Pedro trabalharam individualmente. Ao final, Guilherme exportou o áudio em formato WAV e me enviou para que eu pudesse agregá-lo ao vídeo editado (o processo de edição do vídeo será descrito no próximo subitem).

#### 5.4.13 Edição de vídeo

Para começar a edição do vídeo eu precisava ter um áudio como referência, porém a edição do vídeo foi feita concomitantemente à edição do áudio, isto é, não tínhamos pronto o áudio final para eu usar como referência. Então, enviei ao Guilherme as quatro vozes guias sincronizadas e ele fez uma montagem, sincronizando essas vozes com o violão, a voz solo e o assobio. Foi este áudio que usei como referência para sincronizar os vídeos. Quando o áudio final ficou pronto, substituí o arquivo no projeto de edição do vídeo.

---

<sup>115</sup> Um só canal.

Comecei o processo de edição quando ainda estávamos recebendo os vídeos enviados pelos coralistas. A primeira etapa foi selecionar os vídeos<sup>116</sup>, pois a grande maioria dos coralistas enviou dois *takes*, conforme solicitamos. A primeira etapa técnica foi pegar os *takes* selecionados, um de cada coralista<sup>117</sup>, também um *take* da Camilla (solo) e um do Iury (violão), além do meu vídeo de regência (o mesmo utilizado para as guias). Não gravei vídeo assobiando. Ao todo foram 96 vídeos enviados, dos quais 42 foram selecionados (16 sopranos, 9 contraltos, 5 tenores, 9 baixos, solo vocal, violão e regência).

Converti todos os vídeos para o formato MP4 e para uma taxa de 30 quadros por segundo<sup>118</sup>, para isso usei o programa HandBrake. Nesta etapa do processo também fiz ajustes de cores individualmente nos vídeos, alguns estavam com a iluminação muito amarelada, muito escura ou saturada. Tentei deixar as cores e iluminações dos vídeos o mais próximas possível, considerando que foram gravados em diferentes ambientes com diferentes equipamentos.

Para o controle dos *takes* selecionados, fiz uma tabela com informações sobre o vídeo de cada coralista, por exemplo: a cor da roupa (azul, rosa, lilás ou creme); eventuais problemas de iluminação e/ou enquadramento. A tabela também continha algumas observações sobre a performance, como: erro de letra, entrada ou corte; expressões ou movimentos mais aparentes, como sorrir, fazer careta, fechar os olhos ou balançar muito o corpo etc. Esta análise foi feita a fim de aproveitar os melhores trechos do vídeo de cada um, visto que já havia planejado que não apareceríamos o tempo todo no vídeo.

Eu também já havia feito uma busca e pré-seleção de vídeos com imagens de mar, praia, beira-mar usaria (vídeos com licença para uso gratuito buscados em sites de compartilhamentos).

Realizei um planejamento de edição, separando o vídeo final em partes, considerando as seções da música ou até versos. E a cada parte, definia quantas e quais

---

<sup>116</sup> A Camilla me ajudou nesta etapa do processo e também atuou como revisora, conferindo se todos estavam com as imagens sincronizadas com o áudio durante o processo de edição e ainda deu sugestões quanto ao posicionamento dos coralistas, vídeos de fundo, efeitos etc.

<sup>117</sup> Alunos monitores e professores também gravaram *takes* de áudio e vídeo. Todos os participantes do coro enviaram seus arquivos.

<sup>118</sup> frames per second (FPS).

peessoas estariam em tela, qual vídeo estaria de fundo, se usaria algum efeito específico etc. Por exemplo<sup>119</sup>:

- Na Parte A1 (introdução): fundo de mar verde com céu azul e rosa, Camilla em plano fechado, transparência;
- Na Parte A2: fundo de mar com céu amarelado, 39 coralistas (todos) e Iury em *grid* de 8x5, Carolina (eu) em destaque com transparência;
- 1ª frase da Parte B1: fundo de faixa de areia, 5 sopranos, 3 contraltos e Camilla em plano aberto e destaque, *grid* 4x3;
- Na Parte A3 (instrumental): nascer do sol, Iury em destaque com transparência;

Utilizei dois programas de edição de vídeo, o Adobe Premiere, que já estava usando para os vídeos guias, e o DaVinci Resolve. Explicando de forma bastante sucinta, utilizei o DaVinci para sincronizar todos os vídeos, fazer ajustes de enquadramento e fazer os *grids* com as pessoas nos retângulos. Depois de pronto, exportava trecho a trecho de cada diferente formato de *grid* (como os descritos acima) para finalizar no Premiere. Utilizei o Premiere para ajustes de cores e para a montagem final com outros elementos de vídeos e efeitos, como sobrepor fundos e *grids*, efeitos de transições, entre outros<sup>120</sup>. Também criei uma abertura com créditos iniciais e marulho, e ainda uma seção de créditos finais com meu áudio performance declamando o poema de Bandeira que, como já citei anteriormente, utilizei para revelar e apresentar a canção aos coralistas no primeiro dia que a ensaiamos.

Por fim, incluí e sincronizei o áudio final em formato WAV, concluído por Guilherme, ao projeto de edição de vídeo. Não é possível calcular ao certo quantas horas foram gastas no trabalho de edição<sup>121</sup>, considerando que a edição durou pouco mais de duas semanas e eu editei durante 4 a 5 horas por dia, todos os dias, podemos projetar um total de 80 horas de trabalho de edição<sup>122</sup>.

---

<sup>119</sup> Descrevi aqui apenas algumas das telas. Todas elas poderão ser vistas no vídeo final.

<sup>120</sup> Além da Camilla, também atuaram como revisoras e contribuíram com sugestões nesta etapa do processo a professora Susana e a mestrandia Maria Rúbia Andreta (orientanda da professora Susana e estagiária PAE junto comigo na disciplina “Práticas Multidisciplinares”).

<sup>121</sup> Vale ressaltar que eu não sou profissional formada na área de edição de vídeos e também não tenho um computador próprio para este tipo de trabalho.

<sup>122</sup> Sem contar os tempos de renderização dos vídeos.

O vídeo final, revisado e aprovado pelos professores Susana e Marco Antonio, ficou com duração de cinco minutos, sendo 28 segundos de abertura, 3 minutos e 35 segundos de música e 57 segundos de encerramento.

#### 5.4.14 Estreia no Festival Comunicantus 2021 (20 anos)

Para que o vídeo de “Quem vem pra beira do mar” integrasse o Festival Comunicantus 2021 (20 anos) foram necessárias mais algumas etapas. A primeira foi disponibilizar o arquivo de vídeo para professor Fred Teixeira, que seria responsável por coordenar e operar as *lives* do festival.

A segunda etapa foi colocar (em modo privado) o vídeo no canal *YouTube* do Comunicantus, para ser publicado logo após a *live*. Para isso, além do arquivo de vídeo, coloquei também uma descrição de vídeo, contendo os créditos principais de “Quem vem pra beira do mar” em formato de texto e fiz uma capa para o vídeo (Figura 12), uma imagem de um quadro (*frame*) extraído do próprio vídeo.

Figura 12: Capa do vídeo de “Quem vem pra beira do mar”.



Fonte: Elaboração da autora especialmente para esta tese e para servir de capa para o vídeo no *YouTube*.

A terceira etapa foi fazer um *teaser*, editar um pequeno trecho de vídeo recortado do vídeo final. O *teaser* foi utilizado para divulgar o festival nas redes sociais, no *Instagram* ([https://www.instagram.com/p/CXUQwRBAASe/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CXUQwRBAASe/?utm_source=ig_web_copy_link)) e também no *Facebook* (<https://fb.watch/bcVaMkTqze/>).

O Festival Comunicantus 2021 (20 anos) ocorreu nos dias 10 e 15 de dezembro, às 20h em formato de *lives* no canal *YouTube* do Comunicantus. A estreia de “Quem vem pra beira do mar” aconteceu no primeiro dia (10), em que tivemos uma mostra coral com três coros do Comunicantus (Coral da ECA-USP, Coral Escola Comunicantus e Coro de Câmara Comunicantus), todos lançando vídeos inéditos produzidos em modo remoto.

A grande maioria dos coralistas do Coral Escola estava presente<sup>123</sup> assistindo a *live* em tempo real, pude constatar isso pelas mensagens e grande interação feita pelo *chat* do *YouTube*. A *live* na íntegra pode ser assistida através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=980jUs1TDDs>. A participação do Coral Escola Comunicantus acontece do minuto 38 ao 58, foram apresentadas quatro músicas: “Papel de prata”; “Nyika Yedu”; “Pase el agua, ma Julieta Dama”; e “Quem vem pra beira do mar”.

É importante dizer que os coralistas só viram e ouviram pela primeira vez o resultado final de “Quem vem pra beira do mar”<sup>124</sup> no dia do festival, escolhemos criar uma emoção pela estreia tanto com ela e como com “Papel de prata”. No caso de “Quem vem pra beira do mar”, houve ainda mais surpresas, pois no arranjo há elementos que eram completamente desconhecidos por eles, porque não estavam nem na guia, como o solo vocal e o assobio<sup>125</sup>. Eles só tinham referência das linhas do coro pelos vídeos guias, somente com as vozes guias minhas e do aluno Daniel. Ou seja, eles também só se ouviram enquanto coro no dia do festival. O vídeo também foi guardado para ser revelado somente naquele momento.

---

<sup>123</sup> Também coralistas dos outros coros e muitos convidados. Tivemos um público de mais de 200 pessoas simultâneas durante a *live*. O vídeo já conta com mais de 1500 visualizações (dado de janeiro de 2022).

<sup>124</sup> Alguns vídeos, como “Nyika Yedu” e “Pase el agua, ma Julieta Dama”, foram mostrados previamente para eles, em uma espécie de pré-estreia que fizemos durante os ensaios, antes da estreia no festival.

<sup>125</sup> No caso de “Papel de Plata” o instrumental gravado para a guia já era a versão completa que também foi usado no vídeo final, então eles já conheciam.

Logo após o término da *live* o vídeo de “Quem vem pra beira do mar” foi publicado separadamente, também no canal *YouTube* do Comunicantus, e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hJNTRzwLCyk>.

Vale salientar que o processo de criação e performance do arranjo de “Quem vem pra beira do mar” aconteceu de forma diferente aos outros arranjos criados durante a pesquisa – “Fala”, “What a wonderful world” e “De papo pr’o á” -, realizados entre 2017 e 2019 no modo presencial. Pelo fato de “Quem vem pra beira do mar” ter sido concebido e realizado no modo remoto, em tempos de isolamento social, optamos por descrever processos que antes não eram comumente inerentes a regentes e arranjadores, como edição de áudio e vídeo, por exemplo, que são imprescindíveis para a realização de um coro virtual. A descrição mais detalhada de todos os processos, não só o da criação do arranjo, até o resultado final da performance em formato audiovisual fez-se necessária, considerando a metodologia adotada, incluindo o contexto de criação.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a analisar e relatar processos de criação de arranjos vocais. Considerando que dedicar-se à criação musical é um processo empírico, desde o início da pesquisa tivemos por objetivo investigar os processos partindo do ponto de vista de quem cria os arranjos, por isso a escolha por incluir criações próprias. Para tanto, utilizamos a metodologia da pesquisa qualitativa, realizando: análise comparativa de bibliografia especializada; observação participativa; relatos de experiência; e detalhamento dos processos de criação de quatro arranjos próprios.

Buscando afirmar que conhecimentos teóricos e práticos são importantes na formação do arranjador vocal e identificar de onde vêm esses conhecimentos, analisamos livros, métodos, trabalhos acadêmicos e propostas de ensino de arranjos vocais. Participamos também de cursos, disciplinas, palestras e fizemos atendimentos diretos com arranjadores. O resultado desta exploração está contido nos capítulos II, III e IV, respectivamente: *Análise de materiais bibliográficos*; *Experiências práticas realizadas ao longo da pesquisa*; e *Criação de arranjos e questões interpretativas*.

É importante apontar a grande diversidade desses materiais e experiências, e destacar que com alguns deles eu tive um contato prático e teórico combinado, o que se tornou um desafio para a organização dos capítulos, mas que também mostra a pluralidade das fontes de conhecimento. Por exemplo, com o “Harmonizando e arranjando para coro” eu tive primeiro um contato empírico, fazendo o curso diretamente com Alexandre Zilahi, em 2019, e no ano seguinte ele lançou o livro homônimo que agregamos ao conjunto da bibliografia selecionada, figurando então nos capítulos III e II. O curso “Mi primer arreglo coral”, embora não seja em formato escrito, também é tratado nos dois capítulos.

A participação no “Curso de escrita para coro” (Unesp) propiciou a criação da adaptação de arranjo da canção “Fala”, experiências relatadas nos capítulos III e IV. Na *Universidad Nacional de Cuyo*, tive contato direto com Ricardo Mansilla, participando de uma de suas aulas da disciplina “Taller de Versiones Corales”, visitando o acervo de arranjos produzidos pelos alunos na disciplina e depois tendo acesso a seu livro, que apresenta uma proposta metodológica desenvolvida a partir da sua experiência como professor da disciplina supracitada. Além de o livro integrar a seleção bibliográfica, eu também apliquei sua proposta

metodológica na criação do arranjo da canção “De papo pr’o á”, fazendo parte dos capítulos II e IV.

A criação e performance dos arranjos de “Fala”, “Quem vem pra beira do mar” e “De papo pr’o á” são resultado da minha experiência no *Comunicantus: Laboratório Coral* (ECA-USP) ao longo de mais de uma década. Através da disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado”, participando primeiro como aluna da graduação, criando meu primeiro arranjo coral – “Trem das onze” –, depois como pós-graduanda e estagiária PAE, pude aprender em um “espaço de prática supervisionada nos campos da regência, técnica vocal, educação musical, pesquisa, escolha, preparação e literatura de repertório coral, composição e arranjo para canto coral” (RAMOS; IGAYARA-SOUZA, 2004), com atuação em forma de estágio nos coros comunitários do laboratório, Coral da Terceira Idade da USP e Coral Escola Comunicantus. Apresentamos a criação de arranjos no Comunicantus, feitos por alunos (incluindo minhas próprias criações), descritas nos capítulos III e IV. Foi no Comunicantus que me tornei regente, arranjadora e pesquisadora.

São muitas as intersecções. Todos esses exemplos, e outros tantos que eu poderia citar, mostram o quanto o (estudante) arranjador, além de buscar aprender e dominar as técnicas de escrita, deve ainda procurar espaços que propiciem um contato prático e direto com arranjos e arranjadores. E – por que não? – criar também novos espaços.

A formação é plural. Escrever um arranjo não se limita a aplicar técnicas de escrita, sua criação reflete também as experiências do arranjador. Esta tese buscou unir dois campos: a musicologia, discorrendo sobre *O conceito de arranjo vocal* discutindo ainda os termos transcrição e adaptação de arranjos, também analisando *A partitura como texto musical*; e as práticas da performance e criação vinculadas à formação do arranjador coral, o que se espera da linha de pesquisa “Questões interpretativas”, incluída na área de concentração “Processos de Criação Musical” do Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) ECA-USP.

A experiência do isolamento social afetou a tudo e a todos. Afetou também, é claro, o canto coral, eu mesma e esta pesquisa. A nova prática de cantar em grupo online, remotamente por videoconferência, renovou e renova minhas motivações em atuar na área coral e mostrou o quanto esta prática coral é resiliente.

O contato semanal – mediado por telas, câmeras e microfones – com os coralistas do Coral Escola Comunicantus e com os alunos e professores da disciplina “Práticas Multidisciplinares” durante este período me faz crer na infinitude do Canto Coral.

Se por um lado, o contato presencial nos foi tomado, por outro, as distâncias se dissiparam. No modo remoto, foi possível “estar” em um congresso na Bahia pela manhã, um ensaio coral em São Paulo à tarde, e encerrar a noite com uma palestra na Argentina.

É claro que o processo de adaptação para o modo remoto teve muitos desafios. Houve equívocos no planejamento de repertórios e atividades musicais inadequadas. Houve também problemas na mensuração da duração das atividades e diversas dificuldades tecnológicas, associadas principalmente à instabilidade da internet dos coralistas e ao pouco domínio das ferramentas de videoconferência, de gravação, entre outras.

A experiência de criação e performance do arranjo de “Quem vem pra beira do mar”, realizado integralmente em modo remoto, trouxe novos desafios e conseqüentemente novos aprendizados. Desde a escolha da canção, as técnicas de escrita, até a forma e a formação escolhidas, tudo no arranjo foi pensado para o resultado final da performance em formato audiovisual. Professores e alunos tivemos que aprender a elaborar guias de ensaio e gravação, e aprender a ensinar os coralistas a estudar, ensaiar e gravar com as guias. Também tivemos que aprender e ensinar sobre captação e gravação de áudio, iluminação e enquadramento. Aprofundei consideravelmente meus conhecimentos sobre edição de áudio e vídeo neste processo.

A performance de “Quem vem pra beira do mar” e também de outras músicas que realizamos remotamente são únicas, cristalizadas em formato audiovisual, compartilhadas com o mundo através do canal *YouTube* do Comunicantus. No futuro, mesmo se retornarmos completamente ao modo presencial, muitas dessas práticas construídas neste período serão mantidas, a guia, por exemplo, se mostrou uma excelente ferramenta de estudo. Também foi desenvolvida uma maior consciência dos grupos, de maneira geral, quanto à importância do registro e divulgação de suas performances.

O fato do resultado final de “Quem vem pra beira do mar” ter sido mostrado aos coralistas apenas no Festival Comunicantus 2021 (20 anos) foi uma forma de comemorar os 20 anos do laboratório e do Coral Escola Comunicantus e também de encerrar este percurso de pesquisa. Como o processo de ensaio em formato remoto não permitia o soar simultâneo

de todos os elementos do arranjo (solo vocal, assobio, violão e coro), o resultado final foi uma surpresa para os participantes. Interessante pensar que os coralistas se tornaram o público de suas próprias performances.

Encerra-se um ciclo de quatro anos de doutorado em mais de uma década de experiências no *Communicantus* e na Universidade de São Paulo. Novos projetos virão, sempre com a vontade incansável de contribuir para a comunidade coral. Esperamos que este trabalho possa colaborar na promoção da reflexão dos arranjadores vocais, para o surgimento de novos arranjadores e que possa provocar o interesse por novas pesquisas na área.

## REFERÊNCIAS

- 40 ANOS DE ESTRADA. Intérprete: **Sérgio Reis**. BGM Brasil, 2000. Álbum.
- 70 ANOS - AO VIVO. Intérprete: **As Galvão**. Atração, 2017. Álbum.
- ADES, Hawley. **Choral Arranging**. Delaware Water Gap: Shawnee Press, Inc., 1983 [1966].
- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration 2**. NewYork: ed. W.W. Norton and Company, 1989.
- ALBEROLA, Rafael Prieto. **What a wonderful world (Que mundo tan maravilloso)**. San Vicente (Alicante): Editorial Club Universitario, 2008.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- ALVES, Luciano. **Teoria musical: lições essenciais: sessenta e três lições com questionários, exercícios e pequenos solfejos**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro**. Dissertação (Mestrado) – UNIRIO – Rio de Janeiro, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Org, trad, prefácio, posfácio e notas. Paulo Bezerra. SP, editora 34, 2016.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Tarde**. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2012 [1960].
- BATUQUE. Intérprete: **Ney Matogrosso**. Universal Music, 2001. CD.
- BEARD, David. GLOAG, Kenneth. **Musicology: The Key Concepts**. Routledge, 2005.
- BOORMAN, Stanley. The Musical Text. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. Oxford University Press, 1999, p. 403-423.
- BORHAGIAN MACHADO, S. **O samba em arranjos para coral: três olhares sobre a cidade de São Paulo**. 2018. Dissertação (Mestrado) Departamento de Música - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.
- CANÇÕES PRAIEIRAS. Intérprete: **Dorival Caymmi**. Odeon, 1954. LP.
- CANTO DA SAUDADE. Intérprete: **Inezita Barroso**. Copacabana, 1959. LP.
- CARVALHO, Joubert de; MARIANO, Olegário. **De papo pr'o á**. Orquestração: José Maria de Abreu. [S.l.: 19--]. Partitura. Orquestra.
- CHAMADA DE TRABALHOS. **I Congresso de Canto Coral**. Disponível em: <https://077abf2e-c9b2-4728-9c24->

f447da227e83.filesusr.com/ugd/1abba8\_ba91b05cea5542a980adccfc3e7595da.pdf Acesso em: maio de 2020.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. Oxford University Press, 1999.

COSTA, Patrícia Soares Santos. **Coro juvenil**: por uma abordagem diferenciada. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COSTA, Patrícia Soares Santos. **Características do repertório para coro juvenil**: verificação de especificidades. 2017. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2017.

CHEDIAK, Almir. **Gilberto Gil Songbook**, Volume 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

CHEDIAK, Almir. **Dorival Caymmi Songbook**, Volume 2. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 2010.

COMUNICANTUS. **Site do Comunicantus: Laboratório Coral**. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/>

DELALANDE, François. **Faut-il transcrire la musique écrite?** Paris: Analyse Musical, 1991.

DENTRO DO MAR TEM RIO - MARIA BETHÂNIA AO VIVO. Intérprete: **Maria Bethânia**. Biscoito Fino, 2007. CD.

ESPADA, Gus. **Mi primer arreglo coral**. [2017]. Disponível em: <http://gusespada.com/mini-curso-gratis-primer-arreglo-coral> Acesso em: out. 2017 a mar. 2021.

FRANCISCO ALVES - JORGE FERNANDES - GASTÃO FORMENTI. Intérprete: **Gastão Formenti**. Revivendo Discos, 1991. CD.

GABORIM-MOREIRA, Ana L. I. **Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária**: a experiência do PCIU. Tese (Doutorado). [574f]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

GIL, Gilberto; LIMINHA. **Vamos fugir**. Arranjadora: Patricia Costa. [S.l.: 19--?]. Partitura. Coral (SAB). Disponível em: <http://coral.procergs.com.br/uploads/Main/Vamos-Fugir..pdf>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GIL, Gilberto; LIMINHA. **Vamos fugir**. Arranjador: Jean Beckman. [S.l.: 20--?a]. Partitura. Coral (SATB). Disponível em: <http://www.superpartituras.com.br/jean-beckman/vamos-fugir>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GIL, Gilberto; LIMINHA. **Vamos fugir**. Arranjador: Márcio Medeiros. [S.l.: 20--?b]. Partitura. Coral (SATB). Disponível em: <http://www.festivaldecorais.com.br/wp-content/uploads/fic/arranjos/Vamos%20Fugir.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2018.

GILBERTOGIL.COM.BR. [S.l.: 20--?], 14 jul. 2018. Gilberto Gil. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/>.

GOULART, Diana; COOPER, Malú. **Por todo canto**: método de técnica vocal para canto popular. Volume 1. São Paulo: G4 Edições, 2002.

GUEST, Ian. **Arranjo**: Método Prático. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. Vol. 1, 2 e 3.

HIGGS, Joy, CHERRY, Nita. Doing Qualitative Research on Practice. In: Higgs, Horsfall, Grade. **Writing Qualitative Research on Practice**. Rotterdam, Sense Publishing, 2009, pp. 3-12.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. **Coletâneas de canções brasileiras**: repertório coral, educação, intertextualidade, representações. 2020. 225f. Tese (Livre-Docência). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020a.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. **Coro Virtual**: de Eric Whitacre aos coros amadores. Reflexão sobre a prática coral em tempos de isolamento social. Material didático para o curso “História do Repertório Coral”, Departamento de Música, ECA-USP, 2020b.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. Reflexões: depoimento de uma educadora em meio à pandemia. In: FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira; PONTES, Samuel Campos de; MOLINARI, Paula Maria A. O. (organizadores). **Passaredo: os voos da voz na Educação Musical**. São Luís: EDUFMA, 2021, p. 115-119.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; OLIVEIRA, Carolina Andrade; MOREIRA, Anne Karoline R.; COCARELI, Denise C. O.; GABRIEL, Ana Paula A.; FALCÃO, Gina C.; KRIGER, Letícia S.; SANTOS, Filipe D. Fonseca. **Repertório Coral no Comunicantus/GEPEMAC: processos de avaliação e indicadores de aprendizagem/ IV Congresso de Graduação da USP**. In: 4o Congresso de Graduação da USP, 2018, São Paulo. Anais do 4o Congresso de Graduação da USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. v. 1. p. 67-68.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; RAMOS, Marco Antonio da Silva; OLIVEIRA, Carolina Andrade. Bach por Villa-Lobos: considerações sobre as fontes e hipótese interpretativas da Fuga n 21 para coro misto *a cappella*. In: SALLES, Paulo de Tarso (ed.). **V Simpósio Villa-Lobos**, 2019, São Paulo. Anais do V Simposio Villa-Lobos. São Paulo: Paulo de Tarso Salles, 2019. p. 259-280.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília (Org.); SABAG, M. M. S. (Org.); OLIVEIRA, Carolina Andrade (Org.). **Anais do I Congresso de Canto Coral**: performance, formação e pesquisa na atualidade. 1a. ed. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019. v. 1. 526p.

IRMÃOS: **Victor & Leo**. Intérpretes: Victor & Leo. São Paulo: Som Livre, 2015. DVD.

MANSILLA, Ricardo. **El arreglo coral**. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 2019 (reedição do autor).

MELODIAS IMORTAIS DE JOUBERT DE CARVALHO. Intérprete: **Paulo Tapajós**. Sinter, 1956. LP.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **A música popular e o arranjo vocal**. Uma proposta de método prático. 2002. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992)**. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo, 2014.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

MIGUEL, Fábio (Coord.); LATORRE, Maria Consiglia R. C. (Coord.); FONTEERRADA, Marisa Trench de O. (Coord.). **Anais da VII Semana de Educação Musical, 23 a 27 de setembro de 2019**. Passaredo: voz na educação musical. São Paulo: Unesp, Instituto de Artes, 2020. v. 1. 364 p.

MOLINA, Sergio. **Música de montagem**: A composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MULTISHOW Ao Vivo - **Skank no Mineirão**. Intérprete: Skank. Belo Horizonte: Sony Music, 2010. DVD.

NÓVOA, António, (coord.). Formação de professores e profissão docente. In: **Os professores e a sua formação**. Lisboa: Dom Quixote, 1992, pp. 13-33.

OLIVEIRA, Carolina Andrade. **Luiz Gonzaga em arranjos corais**: processos de análise, criação e formação musical. 2014. Trabalho de conclusão de curso – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **500 canções brasileiras**. Ed. Luis Bogo, RJ, 1988.

PAZIANI, Juliana Damaris de Santana. **Coro Infanto-juvenil nos grupos corais do Projeto Guri (Regional Ribeirão Preto)**: repertório e formação do regente (educador musical). 2015. 229 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

PENNA, Maura. **Construindo meu primeiro projeto de pesquisa em Educação Musical**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

PEREIRA, André Protasio. **Arranjo coral: definição e poiesis**. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Rio de Janeiro, 2005.

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

PEREIRA, André Protasio. **Bando da Lua, Os Cariocas e MPB4**: Transformações no arranjo vocal. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

PEREIRA, Flavia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2011.

PINGO D'ÁGUA. Intérprete: **Pena Branca & Xavantinho**. Velas, 1999. Álbum.

PROGRAMAS DE CONCERTO. **Festivais Comunicantus de 2009 a 2018 e outras apresentações do período**. Acervo pessoal.

PROTASIO, André. Arranjos para coros. In: FIGUEIREDO, Carlos Alberto (coord.). **Seção Artigos Inéditos** – 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>

RAÇA HUMANA. Intérprete: **Gilberto Gil**. Warner Music Brasil, 1984. LP.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. **O ensino da regência coral**. Tese de Livre Docência. Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

RAMOS, Marco Antonio da Silva; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. **Ementa da disciplina “Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, com Estágio Supervisionado I”**, oferecida pelo Departamento de Música da Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CMU0469&verdis=1>

SECOS & MOLHADOS. Intérprete: **Secos & Molhados**. São Paulo: Estúdios Prova, 1973. LP.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (Vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

SISTEMA E-MEC. **Sistema e-MEC**. Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior. Cadastro e-MEC. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/> Acesso em: abril de 2020.

SOARES, Lineu Formighieri. **A escrita coral para a Música Popular Brasileira na visão de Marcos Leite**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas – Campinas, 2013.

SOBOLL, Renate Stephanes. **Arranjos de música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás – Goiânia, 2007.

SOUZA, Sandra Mendes Sampaio de. **O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical**. Dissertação (Mestrado em Música). São José do Rio Preto: Universidade Est. Paulista Júlio Mesquita Filho, 2003.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. São Paulo: Ed. Moderna, 2003.

TREM DAS 11. Intérprete: **Demônios da Garoa**. Chantecler, 1964. LP.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. **Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido numa nova estética**. 2006. 296 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006.

WEISS, George David; THIELE, Bob. **What a wonderful world**. Arranjador: Rogério Moreira Campos. [S.l.: 20--?a]. Partitura. Coral (SATB). Disponível em: <http://www.atrilcoral.com/wonworld.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2019.

WEISS, George David; THIELE, Bob. **What a wonderful world**. Arranjador: J.I. Pérez. [S.l.: 20--?b]. Partitura. Coral (SATB). Disponível em: <http://lalusfecit-partituras.blogspot.com/2014/05/what-wonderful-world.html>. Acesso em: 07 mar. 2019.

WEISS, George David; THIELE, Bob. **What a wonderful world**. Arranjador: Russ Robinson. [S.l.: 20--?c]. Partitura. Coral (SATB) e trompete (opcional). Disponível em: <https://www.egebaeksvangkoret.dk/Ndokumenter/s076.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2019.

WHAT A WONDERFUL WORLD. Intérprete: **Choral Octavo**. [S.l.: 20--?]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ff51TaX9BMM> Acessado em: 02 fev. 2019.

WHAT A WONDERFUL WORLD. Intérprete: **Louis Armstrong**. EUA: ABC Records, 1967. Single.

WHITE, Clarissa; WOODFIELD, Kandy; RITCHIE, Jane. Reporting and Presenting Qualitative Data. In: RITCHIE, Jane; LEWIS, Jane (ed.). **Qualitative Research Practice**. A Guide for Social Science Students and Researchers. Londres: SAGE Publications, 2003, p. 287-300.

ZILAHÍ, Alexandre. **Harmonizando e arranjando para coro: um relato escrito a 4 vozes**. São Paulo, SP: Pró Coral, 2020.

### **Documentação:**

Acervo institucional do Comunicantus: Laboratório Coral.

Meu acervo pessoal.

## ANEXOS

## Anexo 1 – Partitura do arranjo de “Baião de dois”

Homenagem ao centenário do rei do baião

## Baião de dois

(1950)

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Arranjo de Carolina Andrade e Iury Cardoso (dez/2011)

The musical score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes staves for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The Soprano part begins with a rest followed by the lyrics "Bai - ão\_ de". The Contralto part has lyrics "Ar - roiz fe - jão ar - roiz". The Tenor part has lyrics "Ar - roiz ar - roiz ar - roiz ar - roiz ar -". The Baixo part has lyrics "Fe - jão\_ fe - jão\_".

The second system, starting at measure 8, includes staves for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The Soprano part has lyrics "dois bai - ão\_ de dois bai - ão\_ de dois bai - ão\_ de". The Contralto part has lyrics "charque charque charque fe - jão ar - roiz fe - jão ar - roiz fe - jão ar - roiz". The Tenor part has lyrics "roiz ar - roiz ar -". The Baixo part has lyrics "fe - jão\_ fe - jão\_".

Comunicantus: Laboratório Coral CMU-ECA-USP (2012)

## Baião de dois

14

S  
dois Ab-(i) - don *qui* mo - da é es - sa? Bai - - ão,

C  
trem - pe e a cu - lê!

T  
roiz Dei - xa a trem - pe e a cu - lê! Ho - me

B  
jão Ab - (i) don Ab - (i) - don trem - pe e a cu - lê! Bai-ão

19

S  
é bai - ão, é bai - ão, é bai - ão, não é só não!

C  
É bai - - ão, não é só não! Vou jun -

T  
num vai na cu - zi - nha

B  
é bai - ão Qui é lu - gá só de mu - lê!

23

S  
Ar - - roiz Ab - (i) -

C  
tá fe - jão de cor - da Nu - ma pa - ne - la de ar - roiz...

T  
Ei - ta! Ca - dê a car - ne se - ca?

B  
É fe - jão, é fe - jão, pa - ne - la de ar - roiz... Fe - jão,

## Baião de dois

27

S don vai já pra sa - la *Qui* ho - je tem bai - ão de dois!

C *Qui* ho - je tem bai - ão de dois!

T *Qui* ho - je tem bai - ão de dois!

B Ab - (i) - don, Ab - (i) - don, tem bai - ão de dois! *Fe - jão* com ar -

31

S Ai, ai, ai, Ai, bai - ão *qui* bom tu sois...

C Ai, ai, ai, ai, ai, ai, *Sí* o bai -

T Ai, ai, ai,

B roiz, ai, ai, ai, ai, é ba - ião, é ba - ião,

35

S é bai - ão, é bai - ão, é bai - ão, bai - ão de dois!

C ão é bom so - zi - nho, bai - ão de dois!

T *Qui* di - rá bai - ão de dois!

B é bai - ão, *Qui* di - rá bai - ão de dois! *Fe - jão* com ar -

## Baião de dois

39

S Ai, ai, ai, Ai, bai - ão *qui* bom tu sois... *Sí* o bai -

C Ai, ai, ai, ai, ai, ai,

T Ai, ai, ai, Ca - dê a car - ne se - ca?

B roiz, ai, ai, ai, ai, é ba - ião, é bai - ão,

43

S ão é bom so - zi - nho, *Qui* di - rá bai - ão de dois! *p* A -

C *Qui* di - rá bai - ão de dois! *p* A -

T *Qui* di - rá bai - ão de dois! *f* Bai - ão

B é bai - ão, é bai - ão, ah, bai - ão de dois! *f* Bai - ão

47

S ham! A - ham! Ei ta! Ei ta! *mf* Ab (i) - don *qui* mo-da é es - sa?

C ham! A - ham! Ei ta! Ei ta! *(solo) mf* Tá ven do, *ho me* na cu - zi - nha! *Dá* nis - so!

T dois bai-ão com ca - pi tão de *ar - roiz* *fê-jão* de dois! *mf* Dei - xa a

B dois bai-ão com ca - pi - tão de *ar - roiz* *fê-jão* de dois! *mf* Ab - (i) don, Ab - (i) - don,

## Baião de dois

53 2.

S  
dois! Ai, ai, bai - ão de dois! Ai, ai, bai - ão de

C  
dois! O - lha o bai - ão de dois! O - lha o bai - ão de

T  
dois! Bai - ão de dois! Bai - ão de

B  
dois! Bai - ão de dois! Bai - ão de dois! Bai - ão de dois! Bai - ão de

57

S  
dois! Ai, ai, bai - ão de dois! Ai, ai, bai - ão de dois!

C  
dois! Fe - jão com ar - roiz dois! Fe - jão com ar - roiz dois!

T  
dois! Bai - ão de dois! Bai - ão de dois! (solo) Ca - dê a car-ne se - ca?

B  
dois! Bai - ão de dois!