



## Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Carlos Roberto Ferreira Menezes Júnior*

*Universidade Federal de Uberlândia – carlosmenezesjunior@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo propõe discutir o conceito de arranjo dentro da prática da música popular urbana a partir das discussões sobre o conceito de obra musical presente no livro *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music* da filósofa Lydia Goehr (1992). Assim, busca investigar a gênese do termo arranjo, sua relação com o surgimento do conceito de obra, suas transformações quanto ao significado e como a área da música popular vem contribuindo para o debate acerca deste tema.

**Palavras-chave:** Arranjo. Música popular. Conceito de obra. Criação musical.

**Considerations on the concept of arrangement in popular music from the study on the "work-concept" proposed by Lydia Goehr (1992)**

**Abstract:** This paper aims to discuss the concept of arrangement within the practice of urban popular music from the discussions about the “work-concept” presented in the book *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy* of the philosopher Lydia Goehr (1992). Thus, investigates the genesis of the term arrangement, its relationship with the emergence of the “work-concept”, its transformations as to the meaning and how the area of popular music has contributed to the debate on this subject.

**Keywords:** Arrangement. Popular music. Work concept. Musical creation.

### 1. Introdução

Um dos desafios que os pesquisadores da área de música popular com foco nos processos de criação musical vêm enfrentado é o de conceituar e localizar com maior precisão a prática do arranjo dentro da cadeia de produção artística. É comum encontrar o termo arranjo vinculado a concepções genéricas e abrangentes. Por vezes ele é tratado como sinônimo de adaptação, orquestração, transcrição, tradução, entre tantos outros. Com o aumento significativo das pesquisas acadêmicas com foco em música popular urbana, o termo arranjo vem sendo problematizado visando construir um arcabouço teórico mais adequado e condizente com os processos inerentes à prática da música popular.

Um dos principais problemas enfrentados quando o termo arranjo está no centro da discussão é o de conceituar *obra*. É praticamente impossível levantar a pergunta "O que é arranjo em música?", sem que a pergunta "O que é obra musical?" venha atrelada, seja de forma implícita ou explícita. Deste modo os estudos que visam refletir sobre os conceitos de obra musical são fundamentais para um melhor entendimento acerca do arranjo.

O presente artigo propõe discutir o conceito de arranjo dentro da prática da música popular urbana a partir das discussões sobre o conceito de obra musical presente no

livro *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music* da filósofa Lydia Goehr (1992). A autora problematiza os estudos da ontologia da música, que comumente visa a identificação do "objeto obra", redirecionando sua investigação para o "conceito de obra" (work-concept). Segundo Goehr (1992), a transição do século XVIII para o XIX foi um marco importante para a música de concerto europeia, pois é neste período que emerge o "conceito de obra" enquanto elemento regulativo da prática musical. Deste modo ela propõe um novo foco de estudo. Enquanto as abordagens analíticas descrevem a obra musical como objeto e procuram identificar os elementos constitutivos que o caracterizam enquanto obra, Goehr (1992) assume uma abordagem histórica, onde a obra musical não é descrita como objeto e sim como *conceito* surgido em uma prática social em um determinado período. "Central para a tese histórica é a afirmação de que Bach não tinha a intenção de compor obras musicais" (GOEHR, 1992: 8). É no período romântico que a prática musical passa a ser vista e experienciada como um arcabouço de obras autônomas, que perduram no tempo, tendo o compositor como a figura central (e genial).

Junto com o "conceito de obra" veio o tradicional modelo *autor-obra* e a ideia de *obra original* em música. Segundo Goehr, as criações musicais anteriores e posteriores a este período acabaram sendo convertidas e regidas por este paradigma. Para a autora, é como se vivêssemos um "imperialismo conceitual" assentado pela estética romântica.

É neste ponto que tais reflexões se tornam pertinentes em relação a problematização sobre o conceito de arranjo em música popular. Refletir sobre a gênese da concepção de arranjo é importante para entender como ela foi herdada e transformada no interior do campo da música popular. Atualmente, apesar do termo arranjo ser o mesmo utilizado no século XIX, sua função não é necessariamente a mesma. As peculiaridades da música popular urbana demandam esta diferenciação, pois se o "conceito de obra" tradicional não é o mais adequado para explicar o processo de criação em música popular, o termo arranjo precisa ser relativizado. É necessário ressignificá-lo no seu contexto específico. A área da música popular vem apresentando algumas contribuições neste debate.

## **2. Gênese e características do "conceito de obra" de acordo com Lydia Goehr**

A afirmação central defendida por Goehr (1992) é que a ideia de obra musical enquanto objeto autônomo e acabado não é intrínseca à música enquanto fenômeno cultural. O que existe é um conceito historicamente e socialmente localizado na prática musical erudita europeia a partir de aproximadamente 1800, ou seja, no período de emergência e consolidação do romantismo. As transformações culturais específicas desta época propiciaram uma nova

prática musical onde o conceito de obra passou a ser um dos elementos centrais, regulando processos, discursos, concepções e a própria dinâmica de produção e recepção de música.

Na defesa de tal argumentação, a autora organiza seu livro em duas partes: na primeira realiza uma reflexão crítica em relação as abordagens analíticas, que são aquelas cujo “a ideia é encontrar a melhor descrição do tipo de objeto que uma obra é” (GOEHR, 1992: 04). Na segunda parte, a autora foca na abordagem histórica, apresentando um amplo estudo sobre o surgimento e as características do "conceito de obra" (daqui por diante abreviado como CDO). A pergunta central da autora é: “Como é que a prática musical opera e como o conceito de obra opera dentro dela?” (GOEHR, 1992: 89).

Ao apresentar as abordagens analíticas, Goehr discute principalmente em torno das teorias Platonista e Nominalista. Não é foco deste artigo esmiuçar cada uma destas teorias. Deste modo iremos apenas traçar um panorama daquilo que é exposto por Goehr.

Na teoria Platonista a obra musical é vista como um objeto abstrato cuja existência não depende da partitura e nem da performance. Ela existe no plano ideal, sendo que a partitura e a performance são instâncias que representam a obra no plano real. Deste modo a obra existe independente de sua execução prática. Desta teoria derivaram outras, tais como a Aristotélica e a Idealista. A primeira compartilha a ideia Platonista da obra como objeto abstrato, porém sua existência está vinculada à ideia de "incorporação" em um objeto concreto, ou seja, a partitura e a performance. Na Idealista a obra de arte é identificada como a ideia formada na mente do compositor. Essa ideia é transmitida para o público através da partitura ou performance como expressão única e irrepetível do indivíduo. A obra é a ideia em seu caráter específico (e não a partitura ou performance).

Na teoria Nominalista, que tem o filósofo Nelson Goodman como principal representante, a identidade da obra é alocada para a relação entre partituras e performance enquanto projeções umas das outras e não como instanciações de um objeto abstrato. Ou seja, não existe uma separação entre plano ideal e plano real. A visão Platonista de obra enquanto ideia e instanciações (relação vertical) é substituída pela relação entre a partitura e performance e entre uma performance e a outra (relações horizontais). Para Goodman a obra é vista como a classe de todas as performances que obedecem às determinações da partitura, tida como critério de identificação da própria classe. Deste modo se a obra não for executada ela não pode existir. Nesta concepção, a partitura tem uma importância central, pois a obra musical está completamente identificada com ela. É preciso que o conjunto de performances siga "completamente a risca" aquilo que é determinado pela partitura, pois se não for assim a identificação da classe (ou seja, da própria obra) fica comprometida.

Goehr faz uma reflexão crítica apontando alguns problemas inerentes a estas abordagens. Ela chama a atenção para a questão da dependência, por parte dos analíticos, de um ponto de vista estético aplicado ao repertório padrão de música de concerto "clássico-romântico" e obras passíveis de serem convertidas a este padrão, anteriores e posteriores a este período. Portanto, somente a partir deste momento que pôde-se atribuir à Bach, por exemplo, a ideia de que ele compunha "obras" (concepção alheia ao próprio compositor). Tais abordagens tornaram-se impermeáveis aos contra-exemplos. Existe uma tendência de ontologizar e generalizar propriedades encontradas em alguns exemplos historicamente localizados. As sinfonias de Beethoven geralmente são adotadas como principal paradigma.

Embora a autora adote o ano de 1800 como marco do surgimento do CDO, ela admite que a construção de tal conceito foi feita de forma gradual e que o termo *opus* já tinha sido empregado em momentos anteriores.

Quase todos os teóricos (principalmente os musicólogos alemães) que têm analisado o surgimento do conceito de obra têm localizado dois momentos históricos como dignos de nota: c.1527 (às vezes 1537) e 1800. Em relação à data anterior, tem sido muitas vezes afirmado que a origem do conceito de obra pode ser encontrada no livro sobre educação musical na Reforma Alemã de Nicolai Listenius (GOEHR, 1992: 115).

A autora argumenta que o termo *obra* presente em escritos anteriores ao período romântico remetem à concepções ainda latentes, não muito precisas e que representam o início de uma necessidade de tornar a música mais tangível e que sobreviva a sua execução. Portanto, muito diferente da concepção romântica de produto acabado, permanente, condicionado a existência de uma partitura, com local propício para apreciação (a sala de concerto) e com função reguladora da dinâmica de criação e recepção musical.

Segundo Goehr (1992), a prática musical nos períodos anteriores ao romantismo tinha um caráter mais circunstancial. Geralmente cumpria sua função em eventos sociais (casamentos, trabalhos religiosos, ocasiões festivas, funeral, bailes, datas comemorativas, atividades da corte, funções militares, entre outros). Não existia nesta época a ideia de cânone e nem a pretensão de que a música feita para uma ocasião específica perdurasse no tempo e fosse repetida em outros eventos. A escrita musical era muito mais voltada para auxiliar a performance. A improvisação era uma prática comum, assim como o aproveitamento de temas preexistentes criados pelo próprio compositor ou por outros. Esta prática de "reaproveitamento" era comum e livre. Não existia ainda a noção de *plágio* e nem a noção moderna de *propriedade* da música. O músico era visto como um funcionário encarregado de uma atividade prática, assim como o cozinheiro, o costureiro, etc. Comumente ele era o responsável pela performance de suas próprias criações, pois não havia ainda uma separação

clara entre as funções de compositor e performer como iria ocorrer mais adiante. Não existia ainda a ideia de arte como um subsistema social autônomo e separado do cotidiano.

A concepção iluminista de arte e a emergência do campo das *Belas Artes*, que consolidou-se no período romântico, trouxe fortes consequências para a área da música. A sua autonomização, desvinculando a prática musical do seu caráter funcional, se deu no século XIX, fruto das profundas transformações sociais, filosóficas e culturais. A música não estava mais a serviço de um evento específico, ela por si só já era um evento social. Foi neste período que emergiu e consolidou-se o espaço propício para a experiência com a música, a *sala de concerto*. Concomitantemente veio a necessidade de apreciação de *produtos* musicais concretos, que resistam ao tempo, assim como as esculturas, pinturas, etc. Começou-se a criação do cânone, da ideia de obra-prima "eterna" e seus compositores "eternos". A sala de concerto foi constituída como principal ambiente de apreciação e preservação das obras, ou seja, o "museu imaginário de obras musicais" (GOEHR, 1992: 8). O repertório dos períodos anteriores passaram a ser analisados a partir deste novo prisma e incorporados a este "museu".

A ideia de obra original, que veio atrelada ao CDO, também causou profundas transformações no significado e na função das práticas de reelaboração. O *objeto-obra-original* era um produto acabado que figurava no topo da hierarquia de criações musicais, sendo que os demais processos tais como transcrição, orquestração e arranjo eram vistos como algo menos criativo e, conseqüentemente, de valoração artística menor.

Para acomodar, no entanto, um interesse contínuo no uso de música pré-composta, uma distinção surgiu para diferenciar dois tipos de composição, composição "original" e "derivada". Além da composição de trabalhos originais, novas atividades surgiram concebidas sob a bandeira de versões de obras pré-existentes. Transcrição, orquestração e arranjo foram os nomes dados a essas atividades. Cada uma delas foi descrita como sendo controlada e limitada pela presença de um trabalho já existente e, portanto, como não sendo estritamente criativo (GOEHR, 1992: 222).

Com relação as características específicas do CDO, a autora elenca cinco pontos que julga serem inerentes a ele. Alguns já foram discutidos nos parágrafos anteriores.

- *É um conceito aberto*, pois não admite definições absolutamente precisas. Conceito aberto não tem seu domínio de aplicação e sua extensão determinados de antemão. Conceito fechado tem seu domínio de aplicação bem definido e delimitado (o conceito de "quadrado");
- *É um conceito correlacionado com os ideais de uma prática*, pois se constitui pela função que o mesmo exerce no interior de uma determinada cultura musical;
- *É um conceito regulativo*. "Em sua função normativa, conceitos reguladores determinam, estabilizam e ordenam a estrutura das práticas" (GOEHR, 1992: 102);

- *É um conceito projetivo*. O objeto-obra tem uma existência ficcional, é o conceito de obra que concretiza sua existência na prática musical, ou seja, o reconhecimento de um objeto-obra é projetado pelo conceito-obra, e não o inverso;

- *É um conceito emergente*, pois surgiu em um determinado momento histórico. O processo de emergência é complexo e envolve fatores de mudança de crenças, mudanças sociais, mudanças culturais, entre tantas outras. "[...] não é um processo que tenha a sua origem numa fonte original (essencial)." (GOEHR, 1992: 107).

### 3. Reflexões sobre o conceito de arranjo na música popular

Uma visão mais moderna sobre a prática do arranjo na música erudita ocidental é apresentada por Flávia Pereira (2011) que adota as ideias do musicólogo francês Peter Szendy como um dos seus referenciais.

[...] o arranjador é um músico que escreve sua escuta. Szendy nos propõe perceber um arranjo, uma transcrição, como sendo uma espécie de crítica, não uma crítica objetiva, descritiva, mas sim uma forma de escuta crítica do arranjador (PEREIRA, 2011: 5).

Desta forma, a visão sobre o arranjo enquanto uma atividade menos criativa dá lugar a uma concepção mais criativa, artística e autoral. Ainda assim é possível perceber que a presença do *original autônomo*, ou seja, do CDO continua relevante, pois o arranjo ainda é visto como reelaboração de uma obra anterior. Quando transpomos tais reflexões para o campo da música popular uma questão se sobressai: Será que a prática do arranjo está vinculada *somente* a ideia de reelaboração ou pode também ser vista como um processo inerente a constituição da "obra" musical?

Paulo Aragão (2001) propõe o termo "original virtual" como solução mais adequada para se pensar o processo de criação na música popular urbana. A partir disto ele aloca a prática do arranjo como imanente à própria existência de "obra" em música popular.

Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina a priori (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução (ARAGÃO, 2001: 17).

Este "original virtual" se insere na dinâmica de criação como um elemento primordial, inacabado e com sua instância de representação indefinida. Sua existência concreta está condicionada à criação do arranjo e sua execução. Em síntese, na concepção de Aragão (2011) houve uma incorporação do arranjo no processo de feitura da obra na música

popular urbana. Não é somente reelaboração, é também *elaboração*. O CDO tradicional não se aplica de forma satisfatória neste contexto.

O trabalho de André Protásio Pereira (2006) complementa esta visão. Ele discute o conceito de arranjo e apresenta um modelo de cadeia de produção de uma obra musical popular baseado no esquema de Delalande (1991) e Nattiez (1987) sobre os atos de produção e recepção da música escrita. Como na prática da música popular a instância de representação do "original virtual" não é necessariamente escrita, o autor adapta e amplia o modelo de Delalande e Nattiez e localiza o arranjador como um dos agentes inseridos na cadeia de criação que, no fundo, é uma somatória de vários processos *poiéticos* e *estésicos* entre o primeiro agente (compositor) e o último (ouvinte).

Hermilson Nascimento (2011) propõe os termos *Coletivo Autoral*, *Rede Interpoética* e *Continuum Criativo* para explicar o processo de criação e recepção na prática da música popular. O arranjo também é abordado como processo indispensável à constituição da obra musical no campo popular. Ele apresenta a ideia de que no processo de criação o(s) compositor(es) geralmente é responsável pelo o que ele chama de *Enunciado Simples* (melodia com ou sem letra e, talvez, indicação de harmonia por meio de cifra). Comumente o(s) compositor(es) relega ao arranjador e ao intérprete a criação do que ele chama de *Enunciado Ampliado* (com complementos estruturais e definições formais). Este processo de criação é o que Nascimento denominou de *Coletivo Autoral*. A *Rede Interpoética* e o *Continuum Criativo* são constituídos pela prática de concriação da obra a partir dos vários arranjos e interpretações que vão surgindo em torno de uma peça ao longo do tempo e do caráter essencialmente aberto da composição popular permitindo continuidade de criação. O autor também propõe uma tipologia do arranjo da seguinte forma:

Deste modo sumarizado apresento um esboço tipológico que trata a criação do arranjo quanto à elaboração poética, ao grau de pré-determinação e ao meio fônico, podendo assim haver: o *Arranjo Inaugural*, o *Arranjo de Interpretação* e o *Arranjo de Releitura* – no que diz respeito à esfera poética; o arranjo *Instantâneo*, *Aberto* ou *Determinado* – quanto à fixação dos elementos; Arranjo para *Instrumento Solo*, *Camerístico* e *Orquestral* – quanto ao meio fônico e tipo sonoro. Acrescente-se a essa tipologia a orientação criativa quanto ao repertório acumulado, que pode ter inclinação *Experimental*, *Estandartizada* ou *Crítica*. O arranjo pode ainda atender a finalidades que vão do interesse pelas questões musicais em si (desenvolvimento e conquista de linguagem) ao viés de apelo funcional (atender a demandas específicas, como as enumeradas por Gaya e Guest) e ao caráter representativo (emocional, descritivo ou semiótico), este quase sempre se arvora o mais artístico dos três. Aqui também não há pureza ou exclusividade, mas sim o princípio de dominância de um tipo frente aos demais. (NASCIMENTO, 2011: 60. Grifo do autor)

A partir do que foi exposto é possível perceber que apesar do campo da música popular urbana ter herdado o termo arranjo do universo da música erudita ocidental, a

concepção de arranjo vem sofrendo transformações e se distanciando do seu significado inicial. Assim como o CDO foi se constituindo a partir das mudanças culturais apontadas por Goehr, o conceito atual de arranjo na música popular também vem sendo construído a partir das transformações culturais que ocorreram ao longo do século XX e XXI.

As propostas dos pesquisadores da área de música popular aqui citados demonstram que existe uma demanda por ressignificar não só a concepção de arranjo mais também a própria concepção de obra. Termos como “Original Virtual”, “Enunciado Simples”, “Enunciado Ampliado”, “Arranjo Inaugural”, “Arranjo de Releitura”, entre outros, surgem como resultado da busca por terminologias mais adequadas aos estudos e pesquisas no campo da música popular. A visão de *original autônomo* não se adequa bem a este contexto, embora a ideia de obra, mesmo transformada e adaptada, ainda persiste (em certa medida).

A expansão do termo arranjo para além da ideia de reelaboração, propiciando vê-lo também como parte constituinte e inerente ao processo de criação, mostra como o conceito de arranjo também apresenta uma das características elencadas por Goehr em relação ao CDO, que é o de ser um conceito aberto. Ele também é, assim como o CDO, um conceito correlacionado com os ideais de uma prática, emergente e projetivo. Quanto a um possível caráter regulativo do conceito de arranjo em relação à prática da música popular, prefiro deixar em aberto neste momento pois exige um estudo mais amplo e aprofundado.

### **Referências:**

- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. Rio de Janeiro, 2001. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO, 2001.
- DELALANDE, François. *Faut-il transcrire la musique écrite?* Paris: Analyse Musical, 1991.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Recriatura de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Campinas, 2011. 239f. Tese (Doutorado em música). UNICAMP, 2011.
- NATTIEZ, J. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Pourgeois, 1987.
- PEREIRA, André Protásio. *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). UNIRIO, 2006.
- PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo, 2011. 302f. Tese (Doutorado em música). USP, 2011.