

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA**

**IGOR SOUSA SANTOS**

**CARACTERÍSTICAS DA ATUAÇÃO DO ARRANJADOR MUSICAL EM  
CONTEXTOS RELIGIOSOS, BIG BANDS, BANDAS MARCIAIS E CONJUNTOS  
“DA NOITE”**

**Bagé  
2022**

**IGOR SOUSA SANTOS**

**CARACTERÍSTICAS DA ATUAÇÃO DO ARRANJADOR MUSICAL EM  
CONTEXTOS RELIGIOSOS, BIG BANDS, BANDAS MARCIAIS E CONJUNTOS  
“DA NOITE”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Música.

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira

**Bagé  
2022**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos  
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do  
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S237c Santos, Igor Sousa

Características da atuação do arranjador musical em  
contextos religiosos, big bands, bandas marciais e conjuntos  
"da noite" / Igor Sousa Santos.

47 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade  
Federal do Pampa, MÚSICA, 2022.

"Orientação: Lúcia Helena Pereira Teixeira".

1. Arranjador. 2. Arranjo. 3. Música popular. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
Universidade Federal do Pampa

**IGOR SOUSA SANTOS**

**CARACTERÍSTICAS DA ATUAÇÃO DO ARRANJADOR MUSICAL EM CONTEXTOS RELIGIOSOS, BIG BANDS, BANDAS MARCIAIS E CONJUNTOS 'DA NOITE'**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música - Licenciatura da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de licenciado em Música.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em 21 de março de 2022.

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Lúcia Helena Pereira Teixeira

Orientadora

(UNIPAMPA)

---

Prof. Dr. Rafael Henrique Soares Velloso

(UFPeI)

---

Prof. Dr. João Francisco de Souza Corrêa  
(UNIPAMPA)



Assinado eletronicamente por **RAFAEL HENRIQUE SOARES VELLOSO, Usuário Externo**, em 22/03/2022, às 20:47, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **LUCIA HELENA PEREIRA TEIXEIRA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 22/03/2022, às 21:15, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **JOAO FRANCISCO DE SOUZA CORREA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 22/03/2022, às 21:25, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0760607** e o código CRC **B7C91E04**.

---

Referência: Processo nº 23100.012195/2021-41 SEI nº 0760607

## **AGRADECIMENTO**

A Deus! Por tudo.

A minha esposa por toda força e suporte.

A minha família, aos meus pais, por tudo que fizeram por mim.

Aos meus colegas da universidade, que sempre me ajudaram, em especial o Luan e o Thiago.

Aos professores do curso de Licenciatura em Música da UNIPAMPA, em especial ao professor Alexandre Takahama e professora Adriana Bozzetto, pelos ensinamentos acadêmicos e pessoais, e a professora Luana Zambiazzi, por ajudar na elaboração do meu pré-projeto de TCC.

A minha orientadora, professora Lúcia Teixeira, pela paciência, ensinamentos, dedicação e respeito.

Aos colaboradores da pesquisa, Victor Hugo e Damião Lopes, que disponibilizaram um tempo precioso para o desenvolvimento do trabalho.

## RESUMO

Essa pesquisa teve, como objetivo geral, compreender a atuação profissional de arranjadores em conjuntos musicais religiosos, bandas marciais, big bands e conjuntos “da noite”. Como objetivos específicos, procurou: a) desvelar a formação musical dos arranjadores; b) descrever suas atuações profissionais no contexto em que estão inseridos, ocupando a função de arranjador, instrutor, regente e *performer*, e c) investigar os recursos metodológicos empregados por eles na elaboração de arranjos, bem como em seu ensino. A revisão de literatura conceitua os termos arranjo e arranjador musical, assim como os tipos de arranjos, também compreendendo a formação do arranjador musical e as funções que ocupa em contextos da música popular. A pesquisa tem caráter qualitativo, e utilizou a entrevista qualitativa como ferramenta de produção de dados. Dois arranjadores que atuam em conjuntos musicais populares foram entrevistados. Os resultados da pesquisa revelam que, nos cenários estudados, existem diferentes conjuntos musicais com instrumentações variadas. Os arranjadores que atuam nesses conjuntos possuem formações musicais diversas, utilizam variados recursos metodológicos para elaboração e ensino de arranjos, ocupando outras funções musicais além de arranjar.

Palavras-chave: Arranjador. Arranjo. Música popular.

## ABSTRACT

As a general objective, this research aimed to understand the professional performance of arrangers in religious musical groups, marching bands, big bands and musical groups that perform in night clubs. As specific objectives, it intended: a) to reveal the musical formation of the arrangers; b) to describe their inserted teaching activities, occupying the roles of arranger, instructor, conductor and performer, and c) to investigate the methodological resources used in the arrangements' development, as well as in their teaching. The literature review bring us different definitions for the terms *arrangement* and *musical arranger*, as well as specify the types of arrangements, also comprising the musical arranger's formation and the functions/positions they occupy in popular music contexts. The research has a qualitative approach, and used qualitative interview as data production tool. Two arrangers who work in popular musical groups were interviewed. The results revealed that, in the studied scenarios, there are different musical ensembles with varied instruments. The arrangers acting in these different musical sets come from diverse musical experiences, and use varied methodological resources for the arrangements' development and their teaching, occupying other musical functions besides arranging.

Keywords: Arranger. Arrangement. Popular Music.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BAMIF - Banda Marcial Ilhabela Fundaci

EMESP - Escola de Música do Estado de São Paulo

FUNDACI - Fundação Arte e Cultura de Ilhabela

MPB - Música Popular Brasileira

OJI - Orquestra Jovem de Ilhabela

OPI - Orquestra Popular de Ilhabela

SESI - Serviço Social da Indústria

UNIPAMPA – Universidade Federal do Pampa

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 CONCEITOS GERAIS E REVISÃO DE LITERATURA .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 O “ORIGINAL” NA MÚSICA POPULAR E NA MÚSICA DE CONCERTO.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2 CONCEITUAÇÕES SOBRE O TERMO “ARRANJO MUSICAL” .....</b>	<b>17</b>
<b>2.3 TIPOS DE ARRANJOS MUSICAIS .....</b>	<b>18</b>
<b>2.4 A FORMAÇÃO MUSICAL DO ARRANJADOR.....</b>	<b>19</b>
<b>2.5 O ARRANJADOR COMO PROFISSIONAL “HÍBRIDO” .....</b>	<b>21</b>
<b>3 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO.....</b>	<b>23</b>
<b>3.1 A PESQUISA QUALITATIVA .....</b>	<b>23</b>
<b>3.2 AUTORES QUE AJUDARAM NA COMPREENSÃO DOS DADOS .....</b>	<b>25</b>
<b>4 O ENTREVISTADO VICTOR HUGO .....</b>	<b>27</b>
<b>4.1 FORMAÇÃO E ATUAÇÃO MUSICAL.....</b>	<b>27</b>
<b>4.2 RECURSOS METODOLÓGICOS UTILIZADOS PARA A ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS MUSICAIS.....</b>	<b>28</b>
<b>4.3 RECURSOS METODOLÓGICOS UTILIZADOS PARA O ENSINO DOS ARRANJOS MUSICAIS.....</b>	<b>32</b>
<b>5 O ENTREVISTADO DAMIÃO LOPES.....</b>	<b>36</b>
<b>5.1 FORMAÇÃO E ATUAÇÃO MUSICAL.....</b>	<b>36</b>
<b>5.2 RECURSOS METODOLÓGICOS UTILIZADOS PARA A ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS MUSICAIS.....</b>	<b>37</b>
<b>5.3 RECURSOS METODOLÓGICOS UTILIZADOS PARA O ENSINO DOS ARRANJOS MUSICAIS.....</b>	<b>39</b>

<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>46</b>
<b>APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO PARA USO DA ENTREVISTA ...</b>	<b>47</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Minha trajetória musical se iniciou na igreja. Desde quando nasci frequentei esse ambiente, interagindo com a prática musical, já que meus pais sempre fizeram parte do grupo de louvor - meu pai tocando, e, minha mãe, cantando. Aos três anos de idade eu fazia parte do mesmo grupo tocando “meia lua<sup>1</sup>”. Aos dez anos comecei a tocar teclado, não só na igreja, mas em conjuntos musicais religiosos. Com o passar do tempo, aprendi a tocar outros instrumentos musicais (bateria, contrabaixo elétrico, guitarra e violão).

Aos 15 anos, ingressei em bandas que realizavam shows em bares, restaurantes e outros locais de entretenimento, tendo repertório baseado em gêneros musicais brasileiros, como samba, samba-rock, bossa nova, forró e rock nacional. Os conjuntos musicais que atuam nos locais descritos fazem parte de um contexto social e musical. Para essa pesquisa, esses grupos serão descritos como “conjuntos musicais da noite<sup>2</sup>”.

Ainda aos 15 anos, participava em projetos paralelos de ensino musical, em que ajudava algumas bandas do ensino médio a “tocarem de forma organizada”, como dizíamos. Aos 17 anos, comecei a ter contato com big bands<sup>3</sup> e bandas marciais, produzindo arranjos e participando das mesmas. Nesse mesmo período, ingressei na universidade e tive contato com outros formatos de bandas e estilos musicais.

Atualmente, atuo como “arranjador<sup>4</sup>” e instrutor de grupos musicais religiosos, bandas marciais, big bands, e conjuntos musicais “da noite”. Para essa pesquisa, refiro-me a arranjador como o indivíduo que se ocupa de uma função “híbrida” em conjuntos musicais, como os citados anteriormente. Esse indivíduo tem a responsabilidade de elaborar, ensinar e reger arranjos para os agrupamentos musicais em que atua. Também trabalho como professor de música, tendo o foco no ensino instrumental de piano, teclado, violão, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria.

---

<sup>1</sup> Expressão popular usada para referenciar o instrumento de percussão denominado pandeiro.

<sup>2</sup> O termo “conjuntos musicais da noite” refere-se a conjuntos musicais que atuam profissionalmente em espaços de entretenimento em um cenário local, como bares, restaurantes, botecos, casas de shows, entre outros locais.

<sup>3</sup> Expressão inglesa utilizada para se referir a um grande grupo instrumental de jazz.

<sup>4</sup> O termo escolhido para referir essa atuação musical teve algumas alterações durante o trabalho. Entre os termos pensados - instrutor, líder, arranjador, *manager* -, o termo “arranjador” se destaca pela flexibilidade que proporciona, por ser uma atuação que, muitas vezes, se aproxima de outras atuações musicais como a atuação do professor/instrutor de música e a atuação do regente.

Algo que sempre me chamou atenção foi o papel de um líder musical "arranjador" nas bandas em que participei como músico e também como arranjador. As bandas que possuíam algum músico com mais experiência para organizar as ações musicais pareciam coordenar melhor os ensaios e a performance musical. Muitas vezes, a ausência da figura do arranjador resultava em ensaios pouco produtivos, em que os integrantes das bandas não ficavam contentes com o resultado sonoro alcançado e com o tempo levado para alcançar esses resultados.

Por mais que não fosse explícita a liderança musical, aparentemente a simples presença de alguém com o conhecimento para coordenar os músicos já modificava a estrutura e organização das bandas das quais participei, tendo impacto direto nos ensaios e na performance ao vivo.

Minha atuação como arranjador teve alterações conforme minha experiência musical e a reverberação que ela teve e tem no meio em que atuo. Aos 15 anos, realizava esse trabalho de forma implícita e não profissional, "organizando/arranjando" conjuntos musicais em que participava como *performer*<sup>5</sup>. Nos conjuntos musicais religiosos e "da noite" e em que atuava, a necessidade da existência do papel do "organizador sonoro", impulsionou a minha atuação nessa área. Aos poucos, todos os encargos musicais passaram a ser de minha responsabilidade.

Os critérios que me fizeram emergir nessa área envolviam minha experiência musical como multi-instrumentista<sup>6</sup>, meu conhecimento sobre harmonia, teoria musical e as características dos estilos musicais recorrentes nos conjuntos em que atuei. Eu precisava aprender as partes de cada instrumento para poder repassar aos músicos, fazendo alterações e adaptações nos arranjos, atendendo o momento técnico-musical e as necessidades musicais dos instrumentistas. O mesmo processo era feito com a parte vocal. Acredito que se eu não tivesse conhecimento de diversos instrumentos, minhas opiniões musicais não teriam o mesmo peso que têm.

Com o passar dos anos, fui adquirindo mais conhecimento e maturidade musical. O ingresso na universidade trouxe mais visibilidade e legitimação para minha atuação profissional. Atualmente, minha atuação como arranjador se dá de

---

<sup>5</sup> Artista que realiza performance, neste caso, musical.

<sup>6</sup> Termo usado para se referir a um indivíduo que possui a habilidade de tocar vários instrumentos musicais.

forma explícita e profissional, conseguindo consolidar uma posição em um mercado musical pouco comum nas regiões em que atuo.

A minha profissionalização na área trouxe mais responsabilidades sobre os aspectos musicais e organizacionais junto às bandas e instituições que me contratam. Como arranjador, preciso me ocupar com: 1. A escolha do repertório, que precisa ser pensado de acordo com a instrumentação e o nível de experiência dos músicos de cada grupo musical para os quais escrevo; 2. A adaptação dos arranjos, que precisa respeitar as necessidades musicais do contratante; 3. O nível de conhecimento formal sobre teoria e técnica musical, que geralmente varia entre os músicos de um conjunto musical; 4. A organização e coordenação dos ensaios, em que tenho que ensinar cada parte musical de forma individual para os instrumentistas e vocalista(s); 5. A qualidade sonora, durante os ensaios e performance, incluindo intensidade, equalização, mixagem, timbragem e outros aspectos sonoros, de acordo com a estética demandada pelo contexto musical; 6. Por fim, o “resultado final”, que precisa ser aprovado pelos membros da banda e pelo contratante. O produto final precisa ser de uma música "organizada", "bem tocada" e que tenha uma boa recepção dos ouvintes. Assim, a atuação profissional implica a organização das bandas com pouca experiência musical até conjuntos com anos de prática e os resultados, em ambos os casos, precisam ser os mesmos, ou seja, a satisfação estético-musical.

A pesquisa desenvolvida para esta monografia teve, como objetivo geral, compreender a atuação profissional de arranjadores em conjuntos musicais religiosos, bandas marciais, *big bands* e conjuntos “da noite”. Como objetivos específicos, buscou: a) desvelar a formação musical dos arranjadores; b) descrever suas atuações profissionais no contexto em que estão inseridos, ocupando a função de arranjador, instrutor, regente e *performer*, e c) investigar os recursos metodológicos empregados por eles na elaboração de arranjos, bem como em seu ensino.

Após a introdução, no capítulo dois, trago a revisão de literatura, que foi dividida em cinco tópicos. O capítulo três contém o referencial teórico-metodológico da pesquisa. Já os capítulos quatro e cinco, tratam dos resultados da pesquisa. Por último, no capítulo seis, trago as considerações finais.

## **2 CONCEITOS GERAIS E REVISÃO DE LITERATURA**

A revisão de literatura foi subdividida nos seguintes tópicos: O conceito de “original” na música popular e na música de concerto; Conceituações sobre o termo “arranjo musical”; Tipos de arranjos musicais; A formação musical do arranjador; O arranjador como um profissional “híbrido”, entendendo como música popular, no contexto desta pesquisa, práticas musicas que não exigem necessariamente a obrigatoriedade da leitura musical.

Esses tópicos foram evidenciados a partir da leitura de trabalhos sobre arranjos musicais na música popular e de concerto. Eles protagonizam grande parte das pesquisas referentes ao arranjo musical, e nos ajudaram a compreender a atuação do arranjador.

### **2.1 O “original” na música popular e na música de concerto**

O primeiro tópico importante que vamos discutir é a diferença entre os conceitos de originalidade na música de concerto e na música popular. Na música de concerto, o original pode estar relacionado à partitura, com os arranjos sendo condicionados pela “modificação” da partitura original (ARAGÃO, 2007). Portanto, o conceito de originalidade na música de concerto se apresenta de forma bem definida, em que as obras compostas são registradas através da partitura, e qualquer alteração feita nesta partitura se consideraria um tipo de arranjo musical, que pode ser bem visto, ou não, dependendo do contexto.

Em consonância com Aragão, Pereira (2011, p. 20) cita os teóricos Szendy e Boyd, afirmando que o arranjo faz parte do processo de elaboração da composição. Muitas vezes ele pode servir como uma “assinatura de escuta” do arranjador referente à composição. Nesse sentido, o arranjo em si não precisa ter uma função e fidelidade à obra original; ele não precisa passar as mesmas impressões; é justamente esse aspecto que o difere da obra original. A reelaboração possivelmente demonstrará um aspecto crítico ao original, ou o simples ato de transcrever uma obra já se torna uma reelaboração.

O conceito de original pode ser difícil de ser definido na música popular. Nesse cenário, a partitura pode ou não ter impacto sobre o conceito original, porém o grande foco está em outras formas de registro, como a gravação, e a própria

performance. Sendo assim, o conceito de arranjo também é complexo, podendo estar inteiramente ligado à performance.

Sobre essa consideração, Martini (2017) pontua que a música popular tem menos dependência da leitura/escrita, e é mais ligada à oralidade. Consequentemente, ela não tem a partitura como documento da obra original, utilizando a gravação como sua principal ferramenta de registro musical. Assim, a relação entre o original e o arranjo na música popular se diferem dessa relação na música de concerto. O original da música popular já é submetido por diversos processos de reelaboração, muitas vezes promovidos pelo próprio compositor.

A partir da observação em um curso de arranjo, Velloso (2015) afirma que nem todos os arranjos produzidos foram escritos inteiramente na partitura. Muitos acordos musicais (dinâmica, andamento, timbre, etc.) foram estabelecidos através da oralidade durante a prática musical. Parte dos músicos não tinha fluência na leitura de partituras, adotando referências auditivas e leitura de cifras como ferramentas de estudo.

Concluindo, Aragão (2007) afirma que talvez não exista o “original” na música popular, portanto, é possível considerar que na música popular a “instância original” seja uma ideia teórica. Toda obra popular tem a necessidade de um arranjo, ou está relacionada com os possíveis arranjos futuros. Como no jazz, onde cada performance tem potencial para se tornar um arranjo próprio. O que se mantém como original? Muitas vezes apenas a melodia principal, ou nem isso.

A discussão sobre o original na música de concerto e popular evidencia uma característica marcante na atuação do arranjador que, ao pertencer ao universo popular, tem como principal ferramenta de trabalho a oralidade, deparando-se com diversas possibilidades de modificação de uma música original. Cada banda em que o arranjador atua possui características próprias e distintas, como a experiência musical dos integrantes, a instrumentação e o repertório de interesse. Então, uma mesma música pode ser interpretada de um jeito diferente em cada grupo e em cada apresentação. Nesse contexto, o arranjador emerge como um “organizador” de performances, para que todas as apresentações executadas pela banda tenham o mesmo nível musical.

## 2.2 Conceituações sobre o termo “arranjo musical”

O termo e a prática de arranjar ganham diferentes significados que dependem do contexto em que o arranjador esteja inserido. A literatura que abrange a área trata de dois grandes campos quando nos referimos ao arranjo: o da música popular e o da música de concerto. Historicamente, esses dois campos divergem, ao mesmo tempo que interagem entre si, evidenciando características próprias que tratarei neste capítulo através de autores e autoras que nos ajudam a entender os significados do conceito “arranjo”, e como ele pode ser definido na prática do arranjador.

Sobre o arranjo musical na música de concerto, Pereira (2011, p. 11) traz a concepção de que "o termo arranjo acaba compreendendo outros, como: adaptação, transcrição, orquestração, versão, redução, entre outros, tornando-se assim, sinônimo do que estamos considerando como reelaboração ou reescritura musical". A autora também afirma que a reelaboração musical requer uma reflexão sobre os problemas que a mudança instrumental produz, bem como a preservação e coerência do conteúdo original, sem perder a identidade do arranjador.

Menezes Júnior (2016) afirma, em sua tese, que na música de concerto a composição de uma obra representa, na maioria das vezes, um elemento definido que não depende de reelaborações, e é registrada por meio da partitura. Nesse contexto, o arranjo se trata da modificação de uma composição, enquanto na música popular, a composição pode representar uma ideia inicial, dependendo das reelaborações musicais, que poderiam ser registradas através da partitura e/ou de outros métodos de registro musical. Portanto, na música popular, a atuação do arranjador representa o eixo principal entre o compositor e o performer.

Também na música popular, Velloso (2015) parte da concepção do compositor, arranjador e professor Ian Guest<sup>7</sup>, para o qual o arranjo musical é um processo criativo que envolve o compositor, o arranjador e o intérprete, tendo como ápice a performance musical. O arranjo é o eixo central para a organização de ideias musicais e a profissionalização das práticas musicais.

Somando aos demais conceitos apresentados, Rafael Andrade Martini (2017, p. 3) afirma, em sua tese, que a palavra "arranjar" remete a "organizar, ajeitar,

---

<sup>7</sup> Professor, compositor e produtor musical húngaro de referência no Brasil. Atua no campo da música popular. Atualmente é professor da Universidade Livre “bituca” de Música Popular.

alterar a forma de algo (re)trabalhando o seu conteúdo". O autor também descreve o arranjo na música popular como elemento mediador entre a composição e a performance, e que muitas vezes o arranjo não depende do arranjador, pois ele pode ser elaborado na própria prática da performance. O autor também afirma que a atividade do arranjador pode abranger a composição, orquestração, transcrição, produção musical, engenharia do som, mixagem e outras atividades, pois todos esses processos precisam ser organizados e, muitas vezes, reelaborados.

Partindo das concepções apresentadas sobre o termo "arranjo musical", pode-se considerar que, na música de concerto, encontramos conceitos definidos, em que o arranjo aparece de forma delimitada pela referência à obra original, nesse contexto, o arranjo pode ser um facilitador e mediador entre a composição e a interpretação, enquanto os autores que tratam do arranjo musical na música popular trazem conceitos flexíveis, em que o arranjo pode assumir diferentes papéis musicais em variados contextos e práticas.

### **2.3 Tipos de arranjos musicais**

Quais são os motivos que nos levam a realizar um arranjo musical? E quais são os tipos de arranjos que podemos elaborar? Essas perguntas têm respostas diferentes que dependem do contexto em que foram feitas. A música de concerto nos revela uma grande variedade de tipos de arranjo e motivos para realizá-los como, por exemplo, a possibilidade de ampliação do repertório, através dos processos de transcrição e adaptação, para os instrumentos que não são favorecidos pela composição original (PEREIRA, 2011).

Já Lima Júnior (2003) considera, em sua dissertação, que existem dois tipos de arranjo: os arranjos que mantêm as principais características da obra original - como a melodia, a harmonia e o ritmo, adicionando novos elementos musicais - e os arranjos que transformam os elementos originais através de variações. No primeiro tipo, é comum confundir esse processo de arranjo com o processo de transcrição, pois os elementos da composição original serão mantidos, porém, existe a atuação do arranjador ao adicionar novos elementos musicais, e ao alterar a forma de organização da composição.

Na música popular também podemos encontrar uma grande variedade de tipos de arranjos e motivos para realizá-los, que podem se assemelhar aos que

foram encontrados na música de concerto. Como descreve Velloso (2015), uma das características encontradas no curso de arranjo para música popular que estudou, foi a necessidade de adaptar o repertório pensando no nível dos instrumentistas.

Aragão (2007, p. 97), citando o *New Grove Dictionary of Jazz*<sup>8</sup>, relata algumas categorias de arranjos, como o *one-time arrangement*, que é um arranjo resultante de um improviso musical, bastante presente nas performances de jazz, que costumam se “renovar” a cada apresentação. Também podemos encontrar, no jazz, arranjos que se utilizam da escrita tradicional, assim como arranjos voltados para fins comerciais, definidos como *stock arrangements* (ARAGÃO, 2007). O autor destaca ainda, a categoria dos *head-arrangement*, que são arranjos parcialmente escritos ou não, elaborados de forma coletiva pelos conjuntos musicais. Esses arranjos são construídos através dos ensaios, e geralmente tem sua versão final decidida pelo *bandleader*<sup>9</sup>.

Santos (2016) destaca em seu trabalho que, dentro dos grupos musicais populares, é comum existir um músico mais experiente, adaptando e ensinando o arranjo. Este músico experiente pode ser explicitamente um líder musical em seu contexto, mas sua liderança também pode acontecer de forma implícita, em que ele ocupa a função de *bandleader*, mesmo sem ser intitulado como tal.

A variedade de tipos de arranjos encontrados na música popular e de concerto ampliam nossa compreensão sobre a atuação do arranjador, que muitas vezes precisa promover arranjos que se encaixam nas definições descritas nesta revisão.

## 2.4 A formação musical do arranjador

Assim como temos diferenças entre os conceitos de arranjo e original na música de concerto e popular, também podemos encontrar formações musicais diferentes. Essa diferença abrange os músicos/intérpretes que atuam nessas áreas e, também, o arranjador musical.

Na música de concerto, a experiência musical do intérprete e do arranjador, pode ser, em alguns casos, bem delimitada. É comum que os integrantes desse

---

<sup>8</sup> O *New Grove Dictionary of Jazz* é um dicionário enciclopédico que descreve termos musicais existentes no universo do jazz através de verbetes.

<sup>9</sup> Líder da banda.

campo sejam formados em instituições específicas para o ensino musical, como universidades, conservatórios musicais, entre outras instituições. Nesses ambientes, a formação musical geralmente está conectada ao estudo da música de tradição europeia, visando ao domínio da escrita musical em partitura. As instituições citadas tendem a ter um repertório pré-definido para ingresso e, portanto, os estilos ou gêneros musicais predominantes são os da música de concerto. Entretanto, em contextos atuais, as experiências musicais estão cada vez mais flexíveis, podendo existir arranjadores e intérpretes que atuam em conjuntos musicais dentro da música de concerto, possuindo experiências musicais vinculadas ao cenário da música popular.

Geralmente, o músico e o arranjador musical que tocam música popular têm formações diversas, concebidas em ambientes institucionais ou em seu próprio cotidiano de práticas musicais. Os integrantes dessa área aprendem, na maioria das vezes, pela oralidade ou por meio da leitura de cifras. Conseqüentemente, os arranjadores musicais que tocam/cantam música popular também mostram essas características na sua formação.

Sobre a formação de arranjadores na música popular, Martini (2017, p. 15) afirma que:

A formação dos músicos populares que se dedicam ao arranjo é quase sempre essencialmente híbrida e tendente à versatilidade, se tornando sólida no curso do processo necessário de conciliação e estabelecimento de pontes de sentido entre as diversas 'escolas', na atuação e aprendizado vividos entre a *jam session*<sup>10</sup> e o estudo de contraponto bachiano; entre a roda de choro e a orquestra sinfônica; entre o terreiro de candomblé e a big band; entre a intimidade da roda de violão e o fluxo interessante de informação da internet.

Portanto, o arranjador que está inserido na música popular, ou se dispõe a trabalhar nesse meio, precisa estar preparado para lidar com músicos de diferentes formações musicais. Nessa direção, Teixeira (2005) evidencia, em seu estudo, a visão de dois regentes que atuam em corais de empresas, trabalhando principalmente com o repertório popular, em que os cantores não são intérpretes profissionais e que, em geral, não apresentam muita experiência com práticas

---

<sup>10</sup> Termo comum no jazz, que indica a prática dos músicos se reunirem para tocar através da improvisação, sem planejar os acontecimentos musicais.

musicais. Assim, regentes corais frequentemente também ocupam a função de arranjadores musicais nesses grupos.

Além de atuar na música, o arranjador evidenciado nesta pesquisa tem a sua formação construída nesse meio. Ao entendermos sua formação, também vamos compreender a escolha dos recursos metodológicos usados para concepção dos arranjos musicais, e como o arranjador pensa a formação musical dos músicos.

## **2.5 O arranjador como profissional “híbrido”**

A atuação do arranjador tem como principal característica a flexibilidade durante o seu trabalho profissional. Como já vimos através de Aragão (2007) e Velloso (2015), o arranjador musical atua como um organizador e intermediador das práticas musicais entre o compositor e o intérprete. Muitas vezes ele pode aparecer sendo o próprio compositor, o próprio intérprete, e até ocupando todas essas funções ao mesmo tempo.

Ressalto que, durante a sua atuação profissional, esse personagem, dentro do universo musical onde está inserido, também pode ocupar a posição de regente e instrutor/professor de música. Na verdade, geralmente não há distinção entre essas três funções. O mesmo profissional que realiza os arranjos, ensina os arranjos para os conjuntos musicais, e atua como regente nas apresentações. Muitas vezes ele também pode atuar como intérprete daquele conjunto musical.

A exemplo desse fato, Velloso (2015) descreve que, durante o curso de arranjo para música popular estudado, o aluno arranjador precisou assumir o papel do regente, indicando o andamento e as “entradas” quando necessário. Por outro lado, Teixeira (2005) revela como regentes costumam incluir atividades de arranjadores e educadores musicais durante a sua atuação profissional junto a coros de empresas. Esses regentes se preocupam com a organização, o planejamento dos ensaios, os recursos metodológicos usados e a forma de avaliar e de se autoavaliar. Os entrevistados da pesquisadora afirmam que, para fazer um trabalho que possa ser considerado satisfatório, o regente precisa: Ter conhecimento sobre técnica vocal; Tocar instrumentos harmônicos; Ter flexibilidade ao lidar com pessoas que não possuem experiência prática musical; Ter competência para adaptação do repertório; Ter capacidade criativa para fazer uma reelaboração musical durante a prática; Aprender a ser bom gestor de práticas sociais, sabendo lidar com o grupo;

Saber se organizar, organizar o ensaio, e adaptar seus recursos metodológicos; Motivar os integrantes do grupo; Investir na sua própria formação e profissionalização.

Os participantes da pesquisa descrevem como a atuação do arranjador musical em conjuntos religiosos, big bands, bandas marciais e conjuntos musicais da “noite”, precisa ser flexível e demanda uma formação mais ampla, envolvendo diversas áreas do conhecimento.

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Neste tópico, serão descritos os referenciais teóricos e metodológicos que embasaram esta pesquisa, bem como a escolha da abordagem teórica, da ferramenta de produção de dados, do tipo de codificação e organização dos dados, e dos autores que ajudaram na análise e compreensão dos resultados da pesquisa.

#### 3.1 A pesquisa qualitativa

A pesquisa teve caráter qualitativo, com o foco em evidenciar os paradigmas que envolvem a prática do arranjador. A pesquisa qualitativa envolve a compreensão de como o pesquisador e os colaboradores entendem o mundo.

Esse tipo de abordagem permite a realização de estudos aprofundados e proporciona liberdade referente à escolha do tema de pesquisa (YIN, 2016). Para o autor, a pesquisa qualitativa possibilita que o pesquisador estude o significado das experiências na vida das pessoas, representando suas perspectivas e opiniões e contextualizando suas vivências. Pode também contribuir com conceitos existentes ou emergentes que ajudam a explicar o comportamento social humano. Outra característica importante é o uso de diversas fontes de evidência/dados durante o processo de pesquisa.

A abordagem qualitativa caracteriza-se, ainda, pela interação simbólica, que Bogdan e Biklen (1994) descrevem como um olhar que entende que a experiência humana é mediada pela interpretação. Assim, todos os indivíduos e objetos que estão presentes em um grupo social não possuem significado próprio por natureza, mas os seus significados são atribuídos pelos integrantes desse meio. Esses significados, assim como a interpretação dos mesmos são essenciais e constitutivos, sendo necessário compreender suas definições e o processo de construção para então compreendermos o comportamento individual e coletivo dos indivíduos (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Portanto, ao estudar a prática do arranjador no contexto em que está inserido, procurei considerar o significado das ações do arranjador, o jeito que ele compreende as mesmas e o modo como foram construídas.

Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 55):

A interpretação não é um acto autónomo<sup>11</sup>, nem é determinada por nenhuma força particular, humana ou não. Os indivíduos interpretam com auxílio dos outros - pessoas do passado, escritores, família, figuras da televisão e pessoas que se encontram nos seus locais de trabalho e divertimento.

Sendo assim, também entendo que a prática do pesquisador traz pré-conceitos que foram construídos através da sua vivência social, acadêmica e profissional. Essa vivência terá peso sobre a interpretação dos significados e paradigmas, deixando o pesquisador com a responsabilidade de diluir os conceitos prévios diante daquilo que o campo lhe apresenta, durante o processo da pesquisa. Embora seja difícil, especialmente para o tempo de desenvolvimento de um Trabalho de Conclusão de Curso, garantir o distanciamento do campo, como pesquisador, tive o cuidado de não deixar a minha experiência musical com elaboração de arranjos, interferir na produção e a análise dos dados.

Bogdan e Biklen (1994, p. 56) também trazem considerações sobre a “verdade” e afirmam: “Ainda que alguns entendam que as ‘definições comuns’ são sinônimos da verdade, o significado está sempre sujeito à negociação”. O conceito de verdade pode variar dependendo do indivíduo, mostrando também que os significados não são absolutos e imutáveis, podendo existir verdades coerentes com a realidade de cada indivíduo. Esse entendimento se conecta com a essencialidade da interpretação, e reforça a ideia que Bogdan e Biklen (1994) trazem sobre a Interação Simbólica, afirmando que ela assume o papel do paradigma conceitual.

Referente aos paradigmas e à teoria, Bogdan e Biklen (1994) afirmam que esses elementos têm importância para a compreensão do comportamento, ressaltando que não são necessariamente as regras ou normas os elementos essenciais para a compreensão, mas sim o modo como estão contextualizadas. Esses conceitos teóricos permeiam e embasam a metodologia desta pesquisa, tornando-se eixos centrais para a compreensão dos paradigmas que foram estudados.

Durante o presente trabalho, a ética de pesquisa também será ressaltada como mediadora de interações e interpretações. Ela compreende um conjunto de normas e procedimentos que são considerados corretos por um grupo social (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Como pesquisador, resalto o dever de ter obtido o

---

<sup>11</sup> A tradução desse livro foi realizada pela editora portuguesa Porto Editora, para o português de Portugal.

consentimento de cada um dos colaboradores da pesquisa (ver Apêndice A) no uso de suas palavras e de seus nomes reais.

A pesquisa foi realizada em um ambiente cultural, com indivíduos que possuem seus próprios significados e costumes, onde o dever do pesquisador foi o de não interferir nas práticas e nas perspectivas teóricas que os envolvidos no trabalho têm sobre o mundo, suas práticas musicais, profissionais e sociais. O respeito aos comportamentos e significados precisou ser considerado do início ao fim da investigação.

Como ferramenta de produção de dados, foi empregada a entrevista qualitativa. Algumas das características principais da entrevista qualitativa envolvem a relação entre o pesquisador e o entrevistado, que não é pautada por um roteiro dirigido durante a entrevista (YIN, 2016). Esta segue um modelo conversacional, dando protagonismo à fala do entrevistado, e exigindo que o pesquisador tenha ouvidos atentos para sua interpretação e condução (YIN, 2016). No entanto, por mais que a entrevista não seja estruturada, cabe ao pesquisador a responsabilidade de conduzi-la, fazendo a conversa se concentrar em torno da temática pesquisada, e possibilitando que o entrevistado exponha a sua perspectiva sobre o tema estudado (YIN, 2016).

Para a pesquisa foram entrevistados dois arranjadores musicais, sendo que o primeiro atua profissionalmente em big bands, bandas marciais, e conjuntos musicais “da noite”, enquanto o segundo atua em conjuntos musicais religiosos. A escolha dos entrevistados se deu pelo envolvimento do pesquisador com os espaços referidos, e teve como objetivo mostrar o contraste que pode existir entre a atuação de arranjadores em ambientes diferentes. Os arranjadores eram conhecidos do pesquisador e foram contatados diretamente por ele.

As entrevistas foram transcritas e os dados coletados e organizados através do que Bogdan e Biklen (1994, p. 221) chamam de “desenvolvimento de categorias de codificação”. Para que isso fosse possível, as questões de pesquisa foram o foco do trabalho.

### **3.2 Autores que ajudaram na compreensão dos dados**

Para a compreensão dos dados, foram consideradas as ideias de Aragão (2007), Santos (2016), Martini (2017) e Velloso (2015). Os trabalhos de Aragão

(2007) e Santos (2016) ajudaram na compreensão da atuação do arranjador em conjuntos musicais que elaboram seus arranjos coletivamente, durante os ensaios ou performance, e nas elaborações musicais que precisam ser pensadas de forma prévia.

Já o trabalho de Martini (2017) ajudou a entender a formação musical dos arranjadores que atuam em conjuntos musicais populares e alguns dos recursos metodológicos utilizados no ensino do arranjo. O trabalho de Velloso (2015) mostra a atuação prática de arranjadores de música popular e, por esse motivo, contribuiu com as reflexões sobre os resultados da pesquisa.

## 4 O ENTREVISTADO VICTOR HUGO

### 4.1 Formação e atuação musical

Victor Hugo é licenciado em música, pós-graduado em educação musical, concluiu o curso de boas práticas de regência e o curso de técnicas para conjuntos musicais, ambos ofertados pelo Serviço Social da Indústria (SESI). Atualmente ele está cursando piano, violão e trombone popular na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim).

Victor iniciou a carreira musical aos 11 anos, participando da Banda Marcial Ilhabela Fundaci (BAMIF) e da Fanfarra Municipal de Ilhabela. Com o passar dos anos, tornou-se músico da Orquestra Popular de Ilhabela (OPI) tocando trombone. Com o ingresso na OPI, Victor sentiu a necessidade de estudar mais e buscar conhecimentos sobre harmonia e improvisação musical. Esses conhecimentos foram alcançados por meio da orquestra e de buscas externas.

Nesse período, surgiu o interesse pela elaboração de arranjos. O músico recebeu as primeiras orientações sobre arranjos na própria orquestra, e resolveu testar alguns arranjos em *softwares* de notação musical. Por mais que tenha começado a arranjar sem muitos conhecimentos musicais, com o passar do tempo, Victor tornou-se maestro/arranjador da BAMIF, e instrutor da fanfarra. Além do novo cargo, Victor Hugo também ficou encarregado de ensinar teoria e prática musical para quem quisesse ingressar na BAMIF ou na fanfarra municipal de Ilhabela.

Após adquirir experiência nos projetos anteriores, o entrevistado tornou-se maestro e arranjador da Orquestra Jovem de Ilhabela (OJI), principal conjunto musical em que atuou como arranjador. Atualmente, é professor efetivo de violão da Fundação Arte e Cultura de Ilhabela (FUNDACI), e atua como músico, tocando trombone, violão e cantando em diversos conjuntos musicais situados no litoral norte de São Paulo.

Como regente e arranjador responsável por dois grupos com formação diversificada, Victor integrou sua vivência musical na música popular aos seus estudos sobre arranjo e regência. Nos grupos em que trabalhou, precisou adaptar os arranjos musicais às suas realidades.

## 4.2 Recursos metodológicos utilizados para a elaboração dos arranjos musicais

Uma característica que marca a BAMIF e a OJI, é a disparidade de nível teórico e técnico entre os músicos. Esse é um dos fatores considerados no momento da elaboração de arranjos. O arranjador afirma que o arranjo precisa estar adequado ao nível musical do grupo, porém, dentro do coletivo, existem músicos com níveis diferentes, e isso pode dificultar o arranjo quando o arranjador não possui experiência para lidar com a situação.

Segundo o entrevistado, quando um músico ou naipe<sup>12</sup> se destaca mais, é possível escrever sonoridades mais complexas, equilibrando o seu arranjo. Muitas vezes um naipe não consegue executar algum trecho musical e, nesse caso, é preciso fazer uma adaptação para que outro naipe consiga suprir essa necessidade. O entrevistado exemplifica: *“Às vezes o solo é mais agudo, você sabe que o trompete não dá conta e que os caras do trombone tocam um pouco melhor, então você deve realizar uma adaptação. São dois instrumentos de oitavas<sup>13</sup> diferentes, o trompete e o trombone têm uma oitava de diferença, porém eles têm a mesma pressão sonora. Em alguns casos o sax alto pode realizar o fraseado do trompete, ou dar um suporte para o mesmo. Muitas vezes eu precisava de um som mais aveludado, aí eu jogava um sax tenor para fazer a voz do trombone, caso o trombone não fosse conseguir, e quando precisava de um timbre mais brilhante no groove<sup>14</sup> do baixo, eu dobrava o sax barítono com contrabaixo.”* (SOUZA, 2021, p. 13).

Essas adaptações feitas no processo de elaboração dos arranjos são realizadas, principalmente, para suprir necessidades musicais comuns de serem encontradas em uma banda popular. Em corroboração com essa descrição, Santos (2016, p. 23) afirma que:

A falta de instrumentos musicais, o desequilíbrio proporcional entre as quantidades de instrumentos de cada “naipe” em relação ao todo do conjunto, o número de participantes flutuante a cada encontro ou apresentação pública, a competência técnica instável ou insuficiente, os

<sup>12</sup> Grupo de instrumentos musicais que possuem características semelhantes, pertencendo à mesma família instrumental.

<sup>13</sup> Altura das notas.

<sup>14</sup> Padrão rítmico que gera a sensação de “swing”, em que parte das acentuações não são tocadas junto aos tempos do compasso.

arranjos inadequados ou inexistentes, são questões que merecem um olhar mais atento.

Além do nível dos instrumentistas, Víctor também considera o resultado sonoro ao realizar uma adaptação. O arranjo segue seus ideais estéticos pessoais. Segundo Santos (2016), ao fazer uma adaptação, o arranjador busca ouvir aquilo que lhe agrada, aquilo que lhe parece mais conveniente.

Outra característica marcante é a formação musical dos grupos. A BAMIF tinha a formação tradicional de uma banda marcial, contando com diversos departamentos integrados, como os instrumentistas e o corpo coreográfico. Já a OJI começou como naipe de sopro (saxofones, trombone e trompete), sendo ampliada para percussão (bateria e percussão) e instrumentos elétricos (guitarra, teclado e contrabaixo), contando também com naipe de cordas (violino e cello), clarinete e acordeom.

Santos (2016, p. 24) acredita que “[...] assumir a tarefa de escrever para formações tão diversas e, ao mesmo tempo, conseguir obter bons resultados musicais, requer um certo grau de conhecimento teórico e domínio técnico [...]”. O autor também acredita que, no cenário atual, a maioria dos conjuntos musicais não segue uma formação tradicional, e boa parte dos arranjadores profissionais escrevem justamente para essas formações tradicionais, causando uma escassez de arranjos escritos para bandas com formações diversificadas.

A complexidade de arranjar para uma formação musical diversificada apresentou um desafio ao arranjador. Víctor precisava conhecer a característica de cada instrumento para o qual arranjava. Apesar de ser multi-instrumentista, ele não possuía conhecimento sobre todos os instrumentos que faziam parte da OJI. Esses conhecimentos tiveram que ser adquiridos durante os ensaios e o processo de arranjo. A existência desses instrumentos desconhecidos para o regente apresentou alguns desafios descritos pelo entrevistado: *“Eu tive problemas como: o que esse instrumento vai fazer enquanto esse aqui está tocando? Vou copiar e colar a célula<sup>15</sup>? Isso não dá certo. Em uma época tinha dois meninos tocando clarinete, só que dois clarinetes para mais de dezoito instrumentos não gera som algum, e os clarinetistas não estavam acostumados a usar a microfonação. Às vezes eu supria uma necessidade que eu tinha num trompete de fazer agudo com o clarinete, pela*

---

<sup>15</sup> Unidade rítmica, harmônica e melódica escrita sobre uma pauta na partitura.

*facilidade das chaves, mas muitas vezes eu queria colocar uma coisa só deles.”* (SOUZA, 2021, p. 21).

O entrevistado também atua como músico no litoral norte de São Paulo e presenciou práticas de arranjos em diferentes conjuntos musicais que se apresentam no cenário da música da “noite”. O músico destaca duas bandas que tocam nesse contexto. Essas duas bandas são bem parecidas tanto no estilo musical quanto na formação instrumental. Por serem bandas que tocam juntas há um tempo, existem arranjos que foram planejados e ensaiados por cada membro, e existem arranjos que são construídos de forma coletiva durante o ensaio ou a apresentação musical. Como descreve o arranjador: *“Os arranjos acontecem mais de forma coletiva, pelo menos nas vezes que eu estou tocando. É raro chegar alguém e falar: olha, eu tive uma ideia, vamos fazer assim a música toda. O que acontece é que durante o ensaio dá uma 'travada', e alguém levanta a mão e fala: o que vocês acham de fazer isso aqui?; corta essa nota aí; tem sete batidas para entrar no refrão, vamos fazer cinco, e deixar um break<sup>16</sup> aqui para ficar um silêncio. Então, acaba que, coletivamente, a banda desenvolve um arranjo incomum.”* (SOUZA, 2021, p. 11).

Esses arranjos coletivos são comuns entre os conjuntos musicais da “noite”. Aragão (2007) relata que esse tipo de arranjo pode ser encontrado em conjuntos de jazz nos Estados Unidos. Geralmente, nesses conjuntos, há uma melodia escrita e o restante do arranjo surge conforme os músicos vão tocando e agregando ideias durante o ensaio ou apresentação musical, e isso torna cada apresentação única. Santos (2016, p. 27) também relata que *“nestes casos, o arranjo vai se desenvolvendo conforme os instrumentistas vão trazendo ideias e incorporando-as ao discurso musical, identifica-se assim um maior ou menor grau de improviso e informalidade”*.

Victor Hugo descreve que a ideia inicial para construção coletiva pode ser apresentada por qualquer membro da banda, mas é comum em um grupo existir um ou dois músicos que entendam um pouco mais sobre harmonia, e esses músicos tomarem a frente nas principais ideias sobre arranjos. Por mais que eles não ocupem a função de líder musical da banda, eles assumem um papel importante para que sempre haja uma ideia de arranjo. A partir desse ponto de partida, os

---

<sup>16</sup> Termo popular usado para se referir à uma pausa musical momentânea.

músicos experientes tendem a improvisar e elaborar seus próprios arranjos individuais.

O arranjador destaca um conjunto musical que possui como base em sua formação instrumentos de sopro. Essa banda toca famosos temas de jazz adaptados para o Ska<sup>17</sup>. O músico relata que dentro do grupo existia a figura de um líder que elaborava os arranjos: *“O Ska Jazz já tinha o próprio bandleader que se responsabilizava pelos arranjos. Ele fazia a abertura de voz; através do piano ele lembrava a progressão, testava as tensões, ele falava: esse aqui é o som.”* (SOUZA, 2021, p. 15).

Aragão (2007) afirma que boa parte dos conjuntos de jazz estadunidenses possuem um *bandleader*. Dentro do Ska Jazz e do que Aragão relata, essa figura aparece de forma definida, em que todos os integrantes do grupo reconhecem sua posição, mas isso não acontece em todos os conjuntos musicais. Santos (2016) afirma que muitas vezes, a função de maestro/regente ou *bandleader*, é ocupada pelo músico mais experiente do grupo, que possui conhecimento musical teórico e prático. Pela minha experiência, acredito que essa função não é definida; ela surge conforme os ensaios e as práticas musicais. O músico pode assumir o papel de *bandleader*, mesmo sem ser nomeado para tal função, ou mesmo que ele não reconheça que execute essa função.

Victor relata que dentro desse grupo existem diversas formas de elaborar arranjos: *“Como a instrumentação não era totalmente igual ao grupo de referência que a gente se espelhava, em algumas músicas a gente abria vozes entre sax tenor, sax soprano e um trombone, e fazíamos as tensões enquanto que o cara da guitarra fazia o acorde limpo, às vezes só o acorde com quinta. A gente fazia a tensão<sup>18</sup> que o jazz pedia, e o cara do piano fazia outro fraseado. Isso era meio que decidido no ensaio, e íamos lembrando, porque era tudo discutido de forma verbal, a gente não escrevia. Outras coisas a gente acabava escrevendo, a gente ouvia o áudio e transcrevia tudo, e colocava a partitura lá porque tinha música que era difícil”* (SOUZA, 2021, p. 14). Conforme o relato do entrevistado, podemos compreender que as adaptações realizadas dentro desse conjunto musical, visam suprir a diferença de instrumentação entre a banda referência e o Ska Jazz.

---

<sup>17</sup> Gênero musical que teve origem na Jamaica, e mistura elementos do jazz, jump blues, rhythm e blues.

<sup>18</sup> Notas acrescentadas ao acorde.

Apesar de serem conjuntos musicais que tocam “na noite”, o Ska Jazz e as outras duas bandas citadas por Victor apresentam diferenças de metodologias usadas para a elaboração e o registro dos arranjos. Dentro das duas bandas citadas, há uma elaboração de arranjo mais livre, em que todos os músicos podem contribuir com ideias, e essas ideias são transmitidas oralmente. Por mais que possa existir uma figura mais experiente dando o “pontapé” inicial sobre os arranjos, essa figura não é intitulada pelos membros como *bandleader*. Já o Ska Jazz possui um *bandleader* intitulado, e seus arranjos são transmitidos de forma oral e pelo uso da partitura. Segundo o entrevistado, escrever parte dos arranjos pode agilizar o ensaio, como ele mesmo descreve: “*Em uma situação a gente conseguiu montar dez arranjos em três ensaios; também combinamos o improviso colocando uma escalinha sugestiva. Isso era uma coisa mais didática do que profissional, mas adiantava os ensaios.*” (SOUZA, 2021, p. 15).

Victor afirma que além da adaptação referente à instrumentação, existem outros motivos que fazem o conjunto musical elaborar um arranjo, como o tempo de ensaio reduzido - que dificulta a construção de arranjos mais complexos, e coloca a necessidade de sempre arranjar algo novo -, o nível dos instrumentistas, a rotatividade dos membros da banda e o próprio tempo de performance. Como trombonista, Victor sempre precisou arranjar para seu próprio instrumento, pois não são todas as músicas que possuem escrita para trombone. Vale destacar que o improviso é um fator crucial nas apresentações dessas bandas, tornando-se presente em quase todas as músicas.

#### **4.3 Recursos metodológicos utilizados para o ensino dos arranjos musicais**

Como regente e professor, Victor Hugo procurou integrar as características dessas funções para elaborar e ensinar seus arranjos. Na BAMIF os arranjos eram ensinados através da oralidade e da imitação. Em alguns momentos, quando o arranjador tinha acesso a uma sala de aula com lousa, era ensinada teoria musical, pois, segundo Victor, entender a escrita ajuda o músico a compreender o que está acontecendo musicalmente quando ele está tocando, e algumas coisas se tornam mais fáceis e rápidas de executar. Nesse cenário, o uso da partitura não é um elemento essencial, pois a BAMIF é uma fanfarra direcionada para estudantes da Educação Básica que, na maioria das vezes, optam por tocar um instrumento de

percussão que poderia ser ensinado de forma oral. Os instrumentos de sopro eram tocados por músicos experientes que sabiam ler partitura, ou pelos músicos que vinham da escolinha de música da cidade.

Quanto ao uso da partitura e da oralidade, Martini (2017) descreve que a partitura está mais relacionada à música de concerto, enquanto que, na música popular, a oralidade tem grande importância na transmissão dos conhecimentos musicais. No entanto, vale destacar que, dentro do cenário popular, várias metodologias são utilizadas, inclusive a da partitura. O fato de os músicos experientes tocarem com partitura, demonstra que, nesse cenário, a oralidade é usada como recurso para ensinar música às pessoas que não tiveram acesso a aulas de música de forma sistematizada, e que dificilmente um projeto como a BAMIF pode proporcionar essa acessibilidade, devido à falta de estrutura relatada pelo entrevistado. Portanto, devido a esses desafios encontrados, o arranjador precisa estar apto a dominar variadas metodologias de ensino.

Na OJI, os arranjos eram ensinados através da partitura; tudo era escrito para que a execução fosse fiel ao arranjo. Os ensaios eram divididos entre momentos de treino de naipes e ensaios coletivos, como descreve o arranjador: *“Na Orquestra Jovem eu colocava a anotação musical e imprimia. O arranjo era transcrito, entregue para cada músico, executado no ensaio de naipe ou individualmente. Existia o naipe de sopro, de percussão, metais e cozinha, incluindo piano, guitarra e baixo com notação também. Porque se eu preciso de um riff<sup>19</sup>, eu escrevo para todo mundo, e assim as chances de dar errado são pequenas, e todo mundo consegue entender a proposta. Se eu coloco tablatura, aí fica ao ‘deus dará’.”* (SOUZA, 2021, p. 12).

Aqui podemos ver que o arranjador utiliza partitura em um contexto diferente da BAMIF. A OJI é composta por músicos mais experientes, que passaram por um processo sistematizado de ensino musical em sua formação. A partitura, nesse caso, é usada para que o arranjador tenha controle sobre as ações sonoras produzidas pelos instrumentistas. Isso é comum aos conjuntos musicais profissionais que tenham muitos integrantes em sua formação musical. Velloso (2015) descreve, através de sua vivência em um curso de regentes/arranjadores que, nesses conjuntos musicais, a partitura é usada como instrumento principal, porém, a oralidade também é usada para acordos musicais específicos.

---

<sup>19</sup> Progressão de acordes, intervalos, ou notas musicais que se repetem em uma música, formando uma unidade básica de acompanhamento ou solo.

Com a diversidade de músicos e instrumentos musicais dentro da orquestra, Victor precisou aprender características de instrumentos que não conhecia, como o acordeom, violino e o cello. Muitas vezes o próprio músico ensinava as características do seu instrumento. Victor Hugo relata que: *“Quando entrou acordeom eu falei: ferrou, eu não sei nem como funciona isso, eu sei que tem a tecla de um lado, mas o que é aquilo do outro lado? Aí eu sentei com a pessoa que tocava, e perguntei: posso tocar esse instrumento? ela falou: pode, e continuei perguntando: mas como é? como você faz? Aí ela falou: é assim que tiro o som; aqui faço isso; aqui tem os baixos; aqui tem alguns acordes montados; tem uma referência assim, assim. No final eu perguntei: qual a dificuldade aqui? Ela falou: a dificuldade é ‘isso’ conciliar com ‘isso’. Continuei indagando: tem mais timbre? Qual o seu limite? Com as informações colhidas eu consegui entender que ela pode fazer acordes, pode fazer a melodia, pode fazer alguns contracantos, pode até fazer uns efeitos, porque às vezes a galera que toca acordeom faz aquele efeito ‘fade out<sup>20</sup>’, ou só dá uma abertura com as notas bem agudas, ou faz só a linha do baixo. Então, foi daí que eu comecei a explorar ela como um instrumento de efeito mesmo, como se fosse uma percussão ou triângulo, e fui adicionando em alguns momentos, quando eu precisava de uma massa sonora.”* (SOUZA, 2021, p. 21).

Dentro desses dois projetos, Victor destaca a importância da criação de regras e acordos de convivência, visando à administração do grupo, do espaço e do material. Tudo precisava ser conversado e acordado, e cada medida era seguida de uma consequência. Se o instrumentista não estudasse, não guardasse o instrumento adequadamente, não chegasse no horário, ou se faltasse no ensaio e apresentação, ele era submetido à uma medida disciplinar, que também influenciava todo o coletivo. As regras eram essenciais para a organização e o andamento dos projetos. Por serem projetos públicos, os integrantes iam por escolha própria, o que gerava dois lados importantes: o primeiro, que o arranjador precisava garantir o interesse das pessoas em continuar frequentando o projeto, promovendo o melhor ambiente possível e, o segundo lado, de garantir o comprometimento dos integrantes.

Nos conjuntos musicais “da noite”, Victor destaca que nas bandas que constroem seus arranjos coletivamente é comum que esses arranjos sejam

---

<sup>20</sup> Efeito de transição de intensidade sonora como um decrescendo.

transmitidos pela oralidade ou imitação, mas ele destaca que a leitura musical em determinados contextos se torna importante para agilizar o processo de aprendizagem de uma música. Também existem bandas com arranjos pré-definidos. Nessas bandas é comum o uso da escrita musical para registrar as modificações, como destaca o entrevistado: *“Se você for programar com quatro pessoas verbalmente até rola, mas com seis, oito, dez já fica um pouquinho mais demorado o ensaio, e alguém vai ficar lá de ‘saco cheio’ de estar ali e ter que cobrar alguém que não tira sua parte. Se o grupo tem mais pessoas que leem partitura, eu acredito que você vai desenvolver um repertório e vai conseguir passar no papel para não esquecer logo de cara a ideia, e vai ter um rendimento maior. Mas isso também não quer dizer que o músico que não lê partitura vai ser menos músico. Mas eu acredito que é mais difícil isso acontecer; eles precisam ensaiar mais vezes para formalizar a ideia, concretizar.”* (SOUZA, 2021, p. 16).

Podemos encontrar uma grande diversidade de metodologias utilizadas para elaboração e ensino de arranjos em conjuntos musicais “da noite”, mas a partitura ainda está associada ao profissionalismo musical e o êxito profissional das bandas.

## 5 O ENTREVISTADO DAMIÃO LOPES

### 5.1 Formação e atuação musical

Aos 11 anos de idade, Damião Lopes iniciou seus estudos musicais. Em um primeiro momento, ele não chegou a fazer aulas em uma escola ou conservatório. Pelo contrário, foi em um ambiente de aprendizagem não sistematizada que ele teve o primeiro contato com o contrabaixo elétrico, seu instrumento principal. Damião relata que aprendeu a tocar junto com seus amigos na banda da igreja, onde havia um líder musical que dava aulas em conjunto. Parte de seu aprendizado se deu pela busca pessoal pelo conhecimento, visto que, na região onde morava, não era comum existir professores e escolas de música.

Quando jovem, Damião teve acesso a uma formação musical sistematizada, fazendo aulas de leitura e escrita musical através da clarineta. Nesse mesmo período, ele começou a fazer aulas de teclado e aprendeu a tocar violão e bateria. Parte da sua formação “tradicional” ocorreu através do violão erudito, que ele estudou durante alguns anos no teatro São Paulo Ferreira. Para esta pesquisa, entendo que a palavra “tradicional” se refere a um conjunto de conteúdos e recursos utilizados predominantemente na música de concerto, como a partitura.

A sua primeira atuação como músico aconteceu na banda da igreja de sua cidade natal. Com a saída do antigo líder da banda, uma figura mais velha e experiente, Damião teve que assumir a função de líder musical do grupo. Essa função não foi intitulada por votação ou imposta; ela surgiu conforme o processo de ensaio, quando os demais integrantes da banda recorriam a ele para tirar dúvidas musicais. Essa nova função gerou a necessidade de que ele aprendesse outros instrumentos musicais, para assim entender as características de cada instrumento, e como ensinar para os demais músicos. Damião relata que esse foi um ponto crucial para o início de sua atividade como arranjador: *“Então, na parte de arranjar, eu comecei a ter uma direção, porque eu comecei a aprender teclado, e a minha curiosidade me fez partir para outros instrumentos. Eu aprendi teclado, já tocava contrabaixo, comecei a aprender violão, e também comecei a tocar bateria, porque eu queria ter a visão geral da banda, porque o arranjador tem que ter a visão geral. Se você não tiver a visão geral, você não vai conseguir entender o que aquele*

*músico tá querendo fazer ou como você vai passar aquilo pra ele.”* (SANTOS, 2021, p. 3)

Através da trajetória de Damião, é possível identificar um ciclo, onde há a existência de um personagem experiente ocupando a função de professor de música e, após esse personagem deixar o grupo, um dos integrantes precisa ocupar a função de professor. Nesse caso, o professor também ocupa a função de arranjador, pois ao trabalhar com conjuntos musicais, é necessário realizar uma série de adaptações. Essa atuação vai ao encontro do conceito que Aragão (2007) chama de *bandleader*, e que Santos (2016) define como “membro mais experiente do grupo”.

Também se pode perceber que, para o entrevistado, o conhecimento sobre diversos instrumentos musicais é muito importante para que o arranjador possa conhecer as características e limitações dos instrumentos para os quais ele irá arranjar. Nesse mesmo período que o entrevistado começou a realizar arranjos para o seu conjunto musical, sua banda recebeu convites para tocar em outro estado.

Damião integrou a banda municipal de sua cidade tocando clarineta e, após um convite, se mudou junto com sua banda para a cidade de Santos, onde integrou por 16 anos a orquestra de violões da cidade, e logo foi convidado para atuar como líder de louvor da igreja batista, onde desenvolveu um vasto trabalho com arranjos.

A formação musical do entrevistado revela o que Martini (2017) salienta em seu trabalho: um arranjador de música popular pode ter diversas formações, fugindo do âmbito “tradicional” e tornando suas vivências uma grande escola de aprendizagem. Por esse motivo, cada arranjador terá suas próprias características, que serão moldadas por sua formação e atuação.

## **5.2 Recursos metodológicos utilizados para a elaboração dos arranjos musicais**

Como líder de louvor da igreja batista, Damião teve que lidar com a disparidade técnica dentro do conjunto musical. Segundo o entrevistado, quando músicos experientes participam da performance, o arranjo surge sem a necessidade de ensaio ou de uma pré-organização: *“Os caras se olham e o arranjo sai na hora, entendeu? Cada um de um jeito, a maioria já faz o seu próprio arranjo, você só faz os ajustes. Dá até pra fazer a melodia na boca”* (SANTOS, 2021, p. 6). Assim, os músicos experientes conseguem elaborar o arranjo de forma coletiva.

Já, para os músicos que não eram tão experientes, Damião (2021, p. 6) descreve que: *“Os arranjos com os músicos que não eram tão experientes eram realizados em casa. Eu gravava um vídeo, por exemplo. O arranjo era de contrabaixo, eu gravava um vídeo com as tríades<sup>21</sup>, dead note<sup>22</sup>, fazia tudo que tinha pra fazer, mandava e falava: olha como que é, como é que estou fazendo. Ele olhava e passava a semana estudando, até conseguir fazer.”*

Aqui se pode notar dois tipos diferentes de arranjo. Os arranjos realizados pelos músicos mais experientes, que seguem uma construção coletiva, têm as decisões musicais tomadas por meio da oralidade, características parecidas com as que Aragão (2007) relata estarem presentes nos conjuntos de jazz estadunidenses. O segundo tipo são os arranjos para os músicos não experientes, que precisam ser pensados previamente, adaptados para o nível dos instrumentistas e ensinados através de diferentes ferramentas pedagógicas.

O arranjador também precisava lidar com o arranjo vocal, em que ele realizava a divisão vocal em três vozes, tomando o contralto como base, uma voz no soprano, e uma voz realizando a quinta acima. O entrevistado relata que em algumas músicas *“se fazia todas as vozes em uníssono<sup>23</sup>, e aí tinha que trabalhar o compasso<sup>24</sup> direitinho, porque você tem que estar em cima, se ficar uma voz lá e a outra fora do tempo, fica mais complicado de se trabalhar.”* (SANTOS, 2021, p. 7).

A escolha do repertório é de exclusiva responsabilidade do arranjador. Porém, por ser um ambiente religioso, as músicas escolhidas passam por um processo de triagem, onde um teólogo e o pastor da igreja analisam o conteúdo da letra da música, e decidem se ela está de acordo com os seus conceitos religiosos.

Já, as modificações propostas nos arranjos visam tanto à adaptação ao nível do conjunto musical e à instrumentação, que muitas vezes não é igual ao referencial original. Quanto a uma mudança estética, descreve o entrevistado: *“Geralmente eu fazia muito assim: a música, era uma música normal e eu achava que a música era muito devagar, e o pessoal gosta da música mais animada. Então, a gente tinha que jogar um reggae lá na hora. Eu pegava aquela música e começava a trabalhar os arranjos dela. Algumas pessoas questionavam: mas não tira a essência da música?”*

---

<sup>21</sup> Formação de acordes que possuem três notas em sua construção.

<sup>22</sup> Técnica musical.

<sup>23</sup> Termo musical usado quando todos os cantores executam a mesma melodia.

<sup>24</sup> Agrupamento de tempos musicais.

*Eu respondia que não, e a gente começava a mudar e ficava legal. O pessoal gostava e era isso que acontecia.”* (SANTOS, 2021, p. 7).

As adaptações propostas para lidar com a disparidade de nível técnico entre os instrumentistas é algo muito comum na música popular e de concerto. Velloso (2015) descreve que essa técnica foi constantemente usada pelos arranjadores do curso que estudou. Já, as modificações que visavam propor uma mudança estética, também são comuns nos dois cenários. Pereira (2011, p. 20) relata que o arranjo, na música de concerto, trata-se, muitas vezes, de uma “assinatura da escuta” do arranjador sobre a composição original. Nesse caso, o arranjador escuta a composição e propõe uma reelaboração de seus elementos, partindo das suas concepções e ideais estéticos, deixando suas características musicais pessoais no arranjo elaborado. Segundo Santos (2016), esse processo também acontece na música popular, e vai ao encontro da fala do entrevistado.

### **5.3 Recursos metodológicos utilizados para o ensino dos arranjos musicais**

Damião descreve que, para os músicos que não eram muito experientes, os arranjos precisavam ser elaborados antecipadamente e ensinados através de diversas ferramentas, como a tablatura<sup>25</sup>: *“Se o músico não consegue ler a música, você escuta e escreve na tablatura. Assim ele consegue associar a melodia com a tablatura. Então, fica mais fácil na tablatura ou passando direto tocando. Por exemplo, para passar uma introdução, eu pegava a menina no teclado, fazia a introdução, e ela via como que era, ela ia anotando lá. Anotando as notas mesmo, “Dó, Ré, Mi”, pois os que tinham muita dificuldade não conseguiam ler nem a tablatura.”* (SANTOS, 2021, p. 5).

A cifra<sup>26</sup> musical também era usada como ferramenta didática, assim como vídeos, áudios, imitação e repetição durante os ensaios: *“Geralmente eu pegava o violão e falava: vamos fazer esse arranjo aqui.”* (SANTOS, 2021, p. 5). Segundo o entrevistado, os músicos experientes possuem a capacidade de “tirar músicas de ouvido” através da percepção musical, aprendendo os arranjos com mais facilidade.

Outro ponto importante destacado pelo arranjador é a gestão do grupo, em que ele precisa conhecer o coletivo, que trabalha de forma voluntária, administrando

<sup>25</sup> Forma de notação musical que utiliza letras e números em sua escrita.

<sup>26</sup> Sistema de notação usado para indicar acordes.

os problemas internos e, ao mesmo tempo, promovendo regras e normas de convivência para que haja comprometimento e dedicação dos músicos nos ensaios e apresentações.

Damião precisa lidar com diversos conjuntos musicais em sua igreja. Existem conjuntos de adolescentes, mulheres, idosos e o grupo principal que se apresenta durante os cultos. Cada conjunto tem sua característica, e ele precisa pensar nos arranjos e ensinar. No conjunto principal, eram marcados dois ensaios semanais. Um, com os instrumentistas, e outro que, em um primeiro momento, iam os vocalistas para o ensaio das vozes e, em um segundo momento, juntavam-se os instrumentistas e os vocalistas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões trazidas neste trabalho surgiram da minha experiência musical como arranjador em conjuntos musicais religiosos, big bands, bandas marciais e conjuntos da “noite”. A pesquisa realizada teve por objetivo compreender como ocorre a atuação do arranjador nesse contexto, qual sua formação musical, quais recursos metodológicos utiliza para elaborar e ensinar os arranjos, tendo procurado descrever sua atuação e sua posição dentro dos conjuntos musicais.

A revisão de literatura mostrou como a atuação do arranjador, e o próprio arranjo, são conceituados no cenário da música de concerto e da música popular, revelando suas principais características e as diferenças que permeiam esses dois contextos. A consulta a obras e autores possibilitou o desenvolvimento de tópicos comuns ao cenário das músicas de concerto e popular, sendo eles: o conceito de “original” na música popular e na música de concerto; conceituações sobre o termo “arranjo musical”; tipos de arranjos musicais; a formação musical do arranjador; o arranjador como um profissional “híbrido”. Toda revisão contribuiu diretamente para a conceituação do trabalho, construção e, posteriormente, alguns autores e autoras ajudaram na análise dos dados.

Para compreender a atuação explicitada nessa pesquisa, dois arranjadores musicais foram entrevistados. Um deles atua em conjuntos musicais associados às instituições culturais de Ilhabela/SP. Já elaborou arranjos para bandas marciais, fanfarras e big bands. Além desses conjuntos institucionais, o entrevistado presenciou como os arranjos musicais são desenvolvidos nos conjuntos musicais que tocam profissionalmente em bares, restaurantes, botecos e outros locais de entretenimento em sua região. Já o outro entrevistado, elaborou arranjos para conjuntos musicais que atuam em um contexto religioso.

Por mais que os dois entrevistados se encontrem no contexto que podemos chamar de música popular, eles apresentam diferenças e semelhanças em suas trajetórias e atuações. Grande parte da formação de um dos arranjadores aconteceu em instituições de ensino musical, possuindo diversos cursos de performance, de regência e de arranjo. É, ainda, licenciado em música e pós-graduado em educação musical, tendo também experiência com a prática musical em contextos variados.

A formação musical do segundo arranjador ocorreu inicialmente em ambientes em que as práticas coletivas não estão associadas ao estudo “tradicional” da música. No entanto, ele também teve acesso a um estudo musical sistematizado.

Apesar dos entrevistados possuírem formações distintas, ambos acreditam que alguns dos fatores que contribuem para suas atuações são o conhecimento sobre diversos instrumentos musicais e o conhecimento teórico e prático musical.

Dentro dos conjuntos musicais em que os arranjadores atuaram, existiram motivos em comum para a realização de modificações referentes à composição original, como a adaptação ao nível dos instrumentistas e à formação instrumental das bandas. Os dois arranjadores trabalharam com conjuntos musicais que possuem disparidade técnica e teórica entre os instrumentistas, e diferenças entre a sua formação instrumental e a formação instrumental da/o composição/arranjo de referência.

Outro motivo em comum é a modificação por gosto estético do arranjador. Os dois arranjadores possuem sua própria escuta sobre as composições e realizam arranjos de acordo com suas construções estéticas e sociais. Outros tipos de modificações também são comuns aos dois entrevistados, como a transcrição.

Por mais que os motivos de realização de arranjos sejam comuns aos dois entrevistados, a forma como ensinam os arranjos varia de acordo com o contexto. Um dos entrevistados utiliza-se da oralidade para ensinar arranjos para a banda marcial e a fanfarra. Nesses dois conjuntos musicais, grande parte dos integrantes são estudantes da Educação Básica que não possuem, muitas vezes, uma prévia experiência musical. Já, na big band, ele utiliza a partitura, pois a big band é composta por músicos experientes, que possuem estudo musical sistematizado.

O outro arranjador utiliza-se da oralidade, de recursos audiovisuais, da notação musical por tablatura e cifra e do solfejo. Ele atua em conjuntos musicais que pertencem a um contexto religioso. Nesse cenário, grande parte dos músicos não possui formação sistematizada e, portanto, é preciso desenvolver uma vasta flexibilidade e domínio sobre os recursos metodológicos de ensino. O entrevistado afirma que os músicos experientes utilizam a percepção auditiva para aprender os arranjos; já, os músicos menos experientes, utilizam os demais recursos já citados.

Importante ressaltar que a formação de ambos os entrevistados impacta sobre os conjuntos musicais em que atuam e a forma como ensinam os arranjos musicais. O arranjador que, embora tenha vivência de práticas musicais em

ambientes ditos “populares”, vem de uma formação musical sistematizada, com a concentração na área mais “tradicional” da música e atua em conjuntos “institucionais” e “tradicional”, ensinando os arranjos através da oralidade e da partitura. Já, o arranjador que não possui uma formação centrada na área mais “tradicional” da música, atua em conjuntos musicais em que os integrantes não possuem uma formação “tradicional”, e ensina os arranjos através de recursos metodológicos variados (tablatura, cifras, gravações audiovisuais, solfejo da nota real).

Os dois arranjadores descrevem um contexto em que os arranjos são elaborados de forma livre e coletiva e há a existência implícita e explícita de um *bandleader*. Um dos entrevistados aprendeu a tocar seu primeiro instrumento musical em uma banda de igreja, onde aprendia música junto a seus colegas, recebendo instruções de uma figura mais experiente, um líder musical. Com a ausência desse líder musical, a necessidade de ter um líder “dando” diretrizes fez com que o entrevistado assumisse essa função, primeiramente de forma implícita, conforme aconteciam os ensaios. Por ter conhecimento sobre diversos instrumentos e teoria musical, os demais colegas esperavam suas instruções e depois, no atual conjunto musical, passou a atuar explicitamente como líder.

Dentro desse conjunto musical em que o entrevistado se tornou líder, para os músicos que não eram tão experientes, os arranjos eram elaborados de forma antecipada. Porém, os músicos experientes realizavam os arranjos coletivamente, durante os ensaios e a performance. Nesse cenário, como *bandleader*, devia apenas mediar a organização dos arranjos.

Já o entrevistado que atua em conjuntos musicais “da noite”, destaca aqueles que não possuem explicitamente um *bandleader*. Nesses conjuntos, grande parte dos arranjos é elaborada coletivamente durante os ensaios, podendo existir um músico mais experiente para mediar os arranjos. Em outras bandas em que o entrevistado atuou, existia a presença de um *bandleader* que escrevia as partes de cada instrumento. Nesses contextos não institucionalizados, tanto a oralidade quanto a partitura são usados como recursos metodológicos para ensinar e registrar os arranjos.

Através dessa pesquisa, foi possível compreender que arranjadores que atuam nos conjuntos musicais relatados no trabalho, possuem formações musicais

variadas e a formação do arranjador é impactada por sua vivência musical e sua atuação profissional.

Também foi possível compreender quais recursos metodológicos são utilizados para elaboração e ensino dos arranjos musicais, e quais tipos de arranjos são usados em cada contexto citado no trabalho. A pesquisa mostrou que o arranjador musical, dentro dos contextos citados, é um profissional que não executa apenas a função de arranjar; ele também é performer, professor/instrutor, regente, e mediador de práticas sociais.

Particularmente, creio que os resultados da pesquisa vão ao encontro da minha atuação como arranjador musical, pois atuo nos mesmos contextos que os arranjadores entrevistados, utilizo recursos metodológicos semelhantes e possuo uma formação musical flexível, contendo aspectos da música popular e da música de concerto. Compreender essa atuação através de um olhar “externo”, me surpreendeu, pois apesar de compartilharmos características semelhantes, cada arranjador possui suas próprias particularidades. Reforço que, dentro do contexto estudado, não é possível descrevermos essa atuação de forma “definitiva”; sempre existirá diversidades, considerações e contextualizações a serem feitas.

Espero que esta pesquisa possa ser ponto de partida de reflexões em direção a uma das diversas áreas de atuação que também poderia ser evidenciada no currículo universitário. O respaldo acadêmico sobre as áreas de atuação traz certa legitimação para a atuação profissional. Muitos arranjadores realizam seu trabalho com maestria e não são tão visibilizados nos espaços institucionais de educação por não se enxergarem como profissionais e por não serem vistos como tal.

Por esse motivo, reitero propor essas reflexões no campo da Educação Musical, pois vejo que elas se apresentam de forma interessante para a área e a Educação Musical tem um grande potencial para aproximar as práticas da música popular à vida acadêmica, podendo proporcionar um lugar de fala e legitimação para os arranjadores que atuam em ambientes não institucionalizados e “tradicionais”. Também considero que a prática do arranjador musical pode abranger a prática do instrutor/professor de música, que precisa utilizar diversos recursos metodológicos para ensinar os arranjos para os músicos.

Devido ao curto espaço de tempo entre a finalização do Trabalho de Conclusão de Curso e a defesa, a monografia não pode ser enviada aos

entrevistados a tempo. No entanto, entendendo que faz parte do compromisso ético da pesquisa um retorno aos colaboradores, após sua finalização o trabalho será enviado aos entrevistados, com sinceros agradecimentos e pedido de opinião sobre as reflexões que permearam suas atuações musicais. Os mesmos foram convidados para a defesa do trabalho.

## REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Paulo. CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE ARRANJO NA MÚSICA POPULAR. **Cadernos do Colóquio**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/40>. Acesso em: 26 set. 2021.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Portugal: Porto Editora, 1994.
- LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Dissertação (Dissertação em Música) - Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, p. 200. 2003.
- MARTINI, Rafael Andrade. **O gesto do arranjador na Música Popular**. Dissertação (Dissertação em Música) - Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 86. 2017.
- MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. Tese (Tese em Música) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 562. 2016.
- PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese (Tese em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 308. 2011.
- SANTOS, Luis Pereira dos. **O social na Música: A relação entre a produção acadêmica de arranjos musicais e sua aplicabilidade na educação musical**. Dissertação (Dissertação em Teologia) - Faculdades EST. São Leopoldo, p. 75. 2016.
- TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. **Coros de empresa como desafio para formação e a atuação de regentes corais: dois estudos de caso**. Dissertação (Dissertação em Música) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 185. 2005.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA - UNIPAMPA. Projeto Pedagógico do curso de Licenciatura em Música. Bagé. 2017.
- VELLOSO, Rafael Henrique Soares. As práticas orais na formação do arranjador de música popular no CIGAM - RJ. *In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade*, 1. 2015, UFRGS. **Anais...**, Porto Alegre/RS: Marcavisual, 2015. p. 537-545
- YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Tradução: Daniel Bueno. Porto Alegre: Penso, 2016.

## APÊNDICE A – Termo de Consentimento para uso da entrevista

(Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998)

Pelo \_\_\_\_\_ presente \_\_\_\_\_ instrumento, \_\_\_\_\_ eu,  
 \_\_\_\_\_, portador/a do CPF nº \_\_\_\_\_,  
 \_\_\_\_\_, RG nº \_\_\_\_\_, telefone \_\_\_\_\_,  
 \_\_\_\_\_, e-mail \_\_\_\_\_, autorizo graciosamente,  
 sem limitação de tempo ou número de exposições, a utilização da minha imagem e/ou voz em  
 registros realizados durante minha participação como colaborador/a para a pesquisa de  
 Trabalho de Conclusão de Curso realizado pelo/a discente \_\_\_\_\_,  
 orientado pela professora Lúcia Helena Pereira Teixeira.

Local/data: \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de

2021. Nome:

\_\_\_\_\_

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