



**INSTITUTO DE ARTES | DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO**

**O CURSO DE ARRANJO DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA:
ASPECTOS HISTÓRICOS, ESTRUTURAIS E CONTEXTUAIS**

JESSÉ GOMES DE SOUSA

**BRASÍLIA
2019**

JESSÉ GOMES DE SOUSA

**O CURSO DE ARRANJO DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA:
ASPECTOS HISTÓRICOS, ESTRUTURAIS E CONTEXTUAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes

BRASÍLIA

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S0725 SOUSA, Jessé Gomes de
O CURSO DE ARRANJO DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA:
ASPECTOS HISTÓRICOS, ESTRUTURAIS E CONTEXTUAIS / Jessé Gomes
de SOUSA; orientador Sérgio Nogueira Mendes. -- Brasília,
2019.300 p.

Dissertação (Mestrado Mestrado em Música)--
Universidade de Brasília, 2019.

1. Arranjo. 2. Música. 3. Curso de Arranjo. 4. Escola de
Música de Brasília. I. Nogueira, Sérgio , orient. II. Título.



Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Dissertação intitulada O CURSO DE ARRANJO DA ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA (CEP/EMB): ASPECTOS HISTÓRICOS, ESTRUTURAIS E CONTEXTUAIS, de autoria de Jessé Gomes de Sousa, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Universidade de Brasília – UNB

Prof. Dr. Paulo Roberto Affonso Marins
Universidade de Brasília – UNB

Prof. Dr. Renato de Vasconcellos
Universidade de Brasília – UNB

Prof. Dra. Delmary Vasconcelos de Abreu
Universidade de Brasília – UNB

Data de aprovação: Brasília, 21 de novembro de 2019.

Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-1113

Dedico esse trabalho a minha esposa Camila, aos meus filhos Mariana e Samuel, aos meus pais Manoel e Inácia e a todos professores e alunos arranjadores que, compartilhando suas experiências musicais e de vida, contribuíram e contribuem para a existência do Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília. Minha gratidão!

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e por Seu amor.

Aos meus pais, irmãos e familiares por toda nossa história.

À minha esposa Camila e meus filhos Mariana e Samuel pelo amor concedido, pela paciência e parceria de sempre.

Ao professor Maestro Adailton da Cunha pela iniciação musical e amizade de sempre.

Ao meu orientador professor Dr. Sérgio Nogueira pela parceria, atenção e disponibilidade.

Ao professor e amigo Joel Barbosa por toda inspiração, colaboração, atenção e partilha desprendida para a realização desse trabalho.

Aos professores Paulo André e Genil Castro pelas aulas de música através da guitarra/violão.

A toda comunidade escolar do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) pela formação musical propiciada.

A todos integrantes da turma 2009 – 2012 do Curso de Arranjo que me acolheram, ratificaram e impulsionaram meu modo de pensar e realizar música.

À turma de Arranjo Linear 2018 – 2019 pelo conhecimento partilhado.

Ao professor Dr. Hugo Riberio por toda colaboração dispensada desde a formulação do pré-projeto de pesquisa até a conclusão do curso. Muito obrigado.

A todos que colaboraram com a preparação inicial para a realização do processo seletivo do curso, de modo particular os professores Welder Rodrigues e José Alberto e o arranjador e clarinetista Jackson Delano.

A todos os integrantes da comunidade escolar do Centro Educacional 01 de Brasília por todo apoio e aprendizagem oportunizada.

A todos professores do PPGMUS – UNB que colaboraram com minha formação.

A todos alunos do PPGMUS – UNB ingressos em 2017 pela amizade, apoio e motivação proporcionados.

Ao Alysson Takaki e a todos os músicos e colaboradores que participaram do projeto “Alysson Takaki e orquestra de câmara” por toda música e amizade compartilhada.

A todos os egressos do Curso de Arranjo, de modo especial aos que responderam ao questionário e contribuíram com arranjos e depoimentos. Vocês fizeram a diferença!

Ao professor Ian Guest por todo seu trabalho realizado na música popular brasileira ao longo dos anos.

Ao professor e arranjador Vittor Santos pelas aulas e partilhas no Curso de Verão da Escola de Música de Brasília (CIVEBRA).

À Ana e o Alex por todo suporte disponibilizado na secretaria do PPGMUS – UNB.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) pela concessão de afastamento remunerado para estudos.

Aos servidores do Setor de Afastamento Remunerado para Estudos da Escola da Subsecretaria de Formação Continuada dos Profissionais da Educação (EAPE) por toda disponibilidade, atenção, cuidado e gentileza.

A todos os servidores das Instituições de Ensino que dispuseram informações e dados para o mapeamento da oferta de cursos na área de arranjo no Brasil.

À minha Mila e aos professores Vagner e Val pelas revisões nesta dissertação.

A todos músicos que depositam confiança e são gratos pelo meu trabalho enquanto professor e arranjador.

A todos amigos pelo apoio e incentivo.

“Arranjar é viabilizar.” (GUEST, 2019)

RESUMO

O presente trabalho apresenta o Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília, em seus aspectos históricos, estruturais e contextuais. Tem por objetivo dispor informações sobre ele e situá-lo no contexto da oferta de ensino desta área no Brasil. A falta de compartilhamento de informações sobre as características e objetivos dos cursos de arranjo no país favorece o isolamento de ações desenvolvidas regionalmente que, se replicadas, contribuiriam significativamente para o fomento dessa área musical. Por essa razão, justifica-se a pesquisa no sentido de apresentar o estudo e a prática do arranjo no processo formativo do curso em epígrafe, com vistas ao compartilhamento de suas experiências. Para o desenvolvimento da pesquisa, foi relevante partir de um levantamento bibliográfico de estudos relacionados ao arranjo, realizado por diversos autores, cientes de sua importância para a música. Em seguida, o levantamento de dados acerca de cursos institucionalizados na área de arranjo no Brasil evidenciou a carência na oferta de cursos nesta área. Nesse contexto, ganha destaque o Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília, cuja qualidade do ensino e do corpo docente foi ratificada pela pesquisa de impactos produzidos pelo curso em seus egressos. Através da tabulação das respostas ao questionário a eles aplicado, entre outros dados, pôde ser verificada a unanimidade na aprovação e recomendação do curso.

Palavras-chave: Arranjo. Música. Curso de Arranjo. Escola de Música de Brasília.

ABSTRACT

The current work presents the music arrangement course from Escola de Música de Brasília, in its historical, structural and contextual aspects. It aims to provide information about this course and the place it takes in the offer of music education in Brazil. The lack of information sharing about characteristics and objectives of arrangement courses in our country promotes isolated actions that, when replicated, could significantly contribute to the promotion of this music area. For this reason, the research is justified by the study of practical arrangement in the formation process of the above mentioned course with experience sharing. For the research development it was necessary a bibliographic search related to arrangement conducted by many relevant authors. Then, the data collection about institutionalised courses in Brazil showed lacking of courses in the area. In this context, the course from Escola de Música de Brasília is highly recognized by alumni for teaching staff and education quality. By tabulating the answers to the questionnaire applied to them, among other data, the unanimity in the approval and recommendation of the course could be verified.

Keywords: Arrangement. Music. Arrangement Course. Escola de Música de Brasília.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Dinâmica de produção no universo da música erudita (clássica) (Aragão, 2001, p. 20)	48
Figura 02	Dinâmica de produção no universo da música popular (ARAGÃO, 2001, p. 21)	49
Figura 03	Disposição das IES nas Regiões do Brasil (Presencial)	112
Figura 04	Disposição das IES pelos estados (Presencial)	113
Figura 05	IES Públicas (Federais e Estaduais).....	114
Figura 06	IES Privadas com e sem fins lucrativos.....	115
Figura 07	Quantidade de polos das IES/EAD por regiões.....	118
Figura 08	Print da página do SISTEC referente ao estado de São Paulo.....	122
Figura 09	Número de IE que ofertam Cursos Técnicos em Nível Médio por estados.....	127
Figura 10	Número de IE que ofertam Cursos Técnicos em Nível Médio por regiões.....	127
Figura 11	Natureza Administrativa das IE que ofertam Cursos Técnicos em Nível Médio	128
Figura 12	Cartaz da formatura da 1º turma	141
Figura 13	Exemplo de Arranjo de base: Amazonas (João Donato; Lysias Enio); Arranjo: Luciana de Oliveira	147
Figura 14	Exemplo de arranjo de base com dois sopros: I love you (Cole Porter); Arranjo: Eduardo Guimarães (Duda Bass Trombone)	150
Figura 15	Exemplo de arranjo de base e combo com cinco sopros: Batida Diferente (Durval Ferreira e Maurício Einhorn); Arranjo: Marlon Fabrício de	

Castro	151
Figura 16 Exemplo de arranjo para big band: A foggy day (Gershwin); Arranjo: Luciana de Oliveira	155
Figura 17 Exemplo de arranjo para big band em uma formação não tradicional: There will never be another you (Duke Ellington); Arranjo: Renan Cruz	157
Figura 18 Exemplo de aplicação da técnica de arranjo linear: Atirei o pau no gato (Canção Popular); Arranjo: Turma de arranjo linear 2018 – 2019	175
Figura 19 Fragmento do arranjo com aplicação da técnica de arranjo linear (Turma 2018 – 2019) e acompanhamento: Atirei o pau no gato (Canção Popular); Arranjo: Jessé Gomes	176
Figura 20 Número de egressos que produziam arranjos antes do curso.	180
Figura 21 Percentuais de egressos com outra formação em música até a conclusão do Curso	181
Figura 22 Cursos realizados pelos egressos até o momento da formatura.....	182
Figura 23 Formações pós Curso de Arranjo	184
Figura 24 Número de egressos que têm atuado profissionalmente na área de música	186

LISTA DE QUADROS

Quadro 01	Matriz curricular do Curso Lato Sensu Arranjo Musical da Faculdade Unyleia	101
Quadro 02	Informações a respeito de cursos que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em suas denominações, nas modalidades presencial e à distância	101
Quadro 03	IES que oferecem cursos na modalidade presencial, e possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes	108
Quadro 04	Quantitativo de IES, conforme categoria administrativa, distribuído nos estados	113
Quadro 05	Lista das IES que em cursos de graduação em música (bacharelado e licenciatura) na modalidade EAD.....	115
Quadro 06	Número de polos das IES que oferecem cursos EAD, distribuídos nos estados	117
Quadro 07	Cursos Técnicos em Composição e Arranjo	123
Quadro 08	IE que oferecem cursos Técnicos em nível médio, e que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes.....	124
Quadro 09	Cursos de Especialização Técnica em Nível Médio que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes.....	130
Quadro 10	Lista de Egressos do Curso de Arranjo (2009 – 2019)	142
Quadro 11	Matriz curricular do Curso FIC Arranjo I	159
Quadro 12	Matriz curricular do Curso FIC Arranjo II	160
Quadro 13	Matriz curricular do Curso FIC Arranjo III	160
Quadro 14	Matriz curricular do Curso FIC Arranjo Linear	161
Quadro 15	Cursos realizados pelos egressos até o momento da conclusão do Curso de Arranjo do CEP/EMB	162
Quadro 16	Cursos realizados pelos egressos após a conclusão do Curso de Arranjo do CEP/EMB	185

LISTA DE ABREVIATURAS

CEUCLAR	Centro Universitário Claretiano
CEUNIH	Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix
CF/88	Constituição Federal de 1988
CIVEBRA	Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília
CNCT	Catálogo Nacional de Cursos Técnicos
CNE	Conselho Nacional de Educação
CNE/CEB	Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Básica
CONAC	Comissão Executiva Nacional de Avaliação do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos
CPS/ETEC	Escola Técnica de Artes São Paulo – Centro Paulo Souza
DCN's	Diretrizes Curriculares Nacionais
DODF	Diário Oficial do Distrito Federal
EAD	Educação à distância
EMB	Escola de Música de Brasília
EMBAP	Escola de Música e Belas Artes do Paraná
e-MEC	Sistema de Regulação do Ensino Superior
EMU/UEM	Escola de Música da Universidade Estadual de Maringá
EMUFPA	Escola de Música da Universidade Federal do Pará
EMUFRN	Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte
EPT	Educação Profissional e Tecnológica
EST	Faculdades Est
ETEC das Artes	Escola Técnica Estadual de Artes de São Paulo
ETEC/CPS	Escola Técnica de Artes São Paulo/Centro Paula Souza
F.I.C	Faculdade Integral Cantareira
FABAT	Faculdade Batista do Rio de Janeiro
FAMES	Faculdade de Música do Espírito Santo
FAMOSP	Faculdade Mozartum de São Paulo
FASM	Faculdade Santa Marcelina

FCG	Fundação Carlos Gomes
FIC	Formação Inicial Continuada
FMSL	Faculdade de Música Souza Lima
FNB	Faculdade Nazarena do Brasil
FPA	Faculdade Paulista das Artes
IBEC	Instituto Brasileiro de Educação Superior Continuada
IE	Instituições de Ensino
IECG	Instituto Estadual Carlos Gomes
IES	Instituições de Ensino Superior
IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
IFES	Instituições Federais de Ensino Superior
IFF	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense
IFPE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco
IFPE Sertão	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano
IPA	Centro Universitário Metodista
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MEC	Ministério da Educação
NCA/EMB	Núcleo de Composição e Arranjo da Escola de Música de Brasília
SEEDF	Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal
SEE-SP	Secretaria de Estado de Educação de São Paulo
SERES	Secretaria de Regulação e Supervisão da Educação Superior
SISTEC	Sistema Nacional de Informações da Educação Profissional e Tecnológica
UAB	Universidade Aberta do Brasil
UCP	Universidade Católica de Petrópolis
UCSAL	Universidade Católica do Salvador
UDESC	Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UEL	Universidade Estadual de Londrina

UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UEPA	Universidade Estadual do Pará
UEPG	Universidade Estadual de Ponta Grossa
UERGS	Universidade Estadual do Rio Grande do Sul
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFCA	Universidade Federal do Cariri
UFES	Universidade Federal do Espírito Santo
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFGRS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPEL	Universidade Federal de Pelotas
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNAERP	Universidade de Ribeirão Preto
UnB	Universidade de Brasília
UNC	Universidade do Contestado
UNESP	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
UNESPAR	Universidade Estadual do Paraná
UNIASSELVE	Centro Universitário Leonardo da Vinci
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNICESUMAR	Centro Universitário de Maringá

UNIFACCAMP	Centro Universitário Campo Limpo Paulista
UNIFIAM-FAAM	Fiam-Faam Centro Universitário
UNIMES	Universidade Metropolitana De Santos
UNIPAMPA	Fundação Universidade Federal do Pampa
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIS	Centro Universitário do Sul De Minas
UNISANT'ANNA	Centro Universitário Sant'Anna
UNISANTOS	Universidade Católica de Santos
UNISO	Universidade de Sorocaba
UNIVALE	Universidade do Vale do Itajaí
UNOESC	Universidade do Oeste de Santa Catarina
UNOESTE	Universidade do Oeste Paulista

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	29
CAPÍTULO 1 – A PRÁTICA DO ARRANJO NO CONTEXTO MUSICAL	35
1.1. OS VERBETES DE MALCOLM BOYD (2001) E GUNTHER SCHULLER (2003).....	35
1.2 CONSIDERAÇÕES DE PAULO ARAGÃO E VIRGÍNIA DE ALMEIDA BESSA.....	41
1.3. DIFERENTES PONTOS DE VISTA SOBRE ARRANJO	52
1.4. AS PRÁTICAS DE REELABORAÇÃO MUSICAL.....	57
1.4.1 Transcrição	63
1.4.2 Orquestração	64
1.4.3 Redução	65
1.4.4 Arranjo	65
1.4.5 Adaptação	67
1.4.6 Paráfrase	69
1.5. O ARRANJO COMO TRANSFIGURADOR DA OBRA MUSICAL	71
1.6. O ARRANJO EM UMA CANÇÃO	74
1.7. JAZZ SINFÔNICA E SUA POSSÍVEL ORIGEM	78
1.7.1 O jazz sinfônico no Brasil	84
1.8. O ARRANJO COMO UMA PRÁTICA MUSICAL INTERDISCIPLINAR E TRANSDISCIPLINAR	88
1.9. CHEGANDO A TERMOS	91
CAPÍTULO 2 – CONSTRUINDO UM MAPEAMENTO DA OFERTA FORMAL NA ÁREA DE ARRANJO NO BRASIL	95
2.1 OFERTAS EM NÍVEL DE PÓS-GRADUAÇÃO	99
2.2 OFERTAS EM NÍVEL DE GRADUAÇÃO	102
2.2.1 Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical	103
2.2.2 Bacharelado em Composição e Arranjo do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG)	103
2.2.2 Bacharelado em Composição e Arranjo da Faculdade Souza Lima	105
2.2.3 IES que oferecem disciplinas com o termo “arranjo” em suas denominações	106
2.2.3.1 Modalidade presencial	106
2.2.3.2 Modalidade à distância (EAD)	114

2.3 OFERTAS EM NÍVEL TÉCNICO.....	118
2.3.1 Curso técnico em Composição e Arranjo	123
2.3.2 Curso técnicos diversos	124
2.3.3 Ofertas em nível de Especialização Técnica em Nível Médio (Pós-Técnico)	129
2.4 OFERTA EM NÍVEL DE FORMAÇÃO INICIAL CONTINUADA (FIC)	131
CAPÍTULO 3 – O CURSO DE ARRANJO DO CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA – CEP/EMB	133
3.1 HISTÓRICO E PROCESSO SELETIVO.....	134
3.2 MATRIZ CURRICULAR	145
3.3 INTERDISCIPLINARIDADE E TRANSDISCIPLINARIDADE NO CURSO DE ARRANJO DO CEP/EMB....	163
3.4 AVALIAÇÃO.....	166
3.5 A FORMATURA	168
3.6 A ORQUESTRA JAZZEMB.....	171
3.7 ASPECTOS LINEARES NO CURSO	172
CAPÍTULO 4 – O CURSO NA PERSPECTIVA DOS EGRESSOS	181
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS.....	203
APÊNDICE A – AS EXPERIÊNCIAS DE VIDA NA FORMAÇÃO DO ARRANJADOR JOEL BARBOSA	211
ANEXO A – Lista de IES que oferecem Pós-Graduação (Especialização) que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes	231
ANEXO B – Lista de IES que oferecem cursos de graduação que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes	234
ANEXO C – Matriz curricular do Curso Bacharelado em Música Popular – Arranjo, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).....	248
Eixo 2 – Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural.....	249
Eixo 3 – Eixo de Estruturação e Criação Musical.....	249
Eixo 4 – Eixo de Práticas Interpretativas.....	250
Eixo 5 – Eixo de Articulação Teórico-Prática.....	251

Atividades Complementares	251
ANEXO D – Matriz curricular do Curso Bacharelado em Composição e Arranjo, do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) – Belém/Pará	253
ANEXO E – Matriz Curricular do Curso de Bacharelado em Composição e Arranjo – Faculdade Souza Lima.....	256
ANEXO F – Matrizes curriculares dos Cursos Técnicos de Nível Médio de Composição e Arranjo.....	260
ANEXO G – IE que oferecem Curso Técnico em Nível Médio e possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes	264
ANEXO H – Matriz Curricular do Curso de Especialização Profissional Técnica de Nível Médio em Composição e Arranjo da Escola Técnica de Artes São Paulo/Centro Paula Souza – ETEC/CPS.....	267
ANEXO I – Pré-Projeto do Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília (Joel Barbosa, 1999).....	268
ANEXO J – Esboço do Curso Técnico de Arranjo (Joel Barbosa)	273
ANEXO K – Editais e Portarias relacionados ao Curso de Arranjo do CEP/EMB (2009 – 2019)	276
ANEXO L – Outono no Rio – Composição: Ed Motta/Ronaldo Bastos; Arranjo: Nilson Vieira	282
ANEXO M – Arranjo de “Atirei o pau no gato”	289
ANEXO N – Questionário aplicado aos egressos do Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília (CEP/EMB)	299

INTRODUÇÃO

O Curso de Arranjo do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB), ou simplesmente Escola de Música de Brasília, conforme denominação mais difundida, completa em 2019 o seu 10º ano de atividades. Ao longo desse período, oito turmas foram formadas e muitos dos seus egressos têm atuado profissionalmente na área. Apesar da notoriedade no meio musical de Brasília e entorno, é possível que o curso não seja conhecido em outras localidades do país por muitos que atuam como arranjadores e com a formação desses profissionais.

Não obstante o aumento de pesquisas acadêmicas e produção de materiais formativos na área de arranjo, não foi encontrado, no levantamento bibliográfico realizado, estudo dedicado à apresentação de algum curso oferecido por instituições oficiais de ensino destinado à formação de arranjadores ou um mapeamento de oferta nessa área musical. Isso faz crer que as informações e contribuições advindas dos cursos que formam arranjadores acabam permanecendo, em sua grande maioria, nos locais em que são ofertados, dificultando a troca de experiências entre gestores, formadores e estudantes, bem como o fortalecimento da prática de arranjo.

A margem de autonomia concedida pela legislação educacional brasileira para a criação de cursos de nível médio e superior, a partir de Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN's)¹, dá certa liberdade às instituições de ensino para a formatação de propostas adaptadas às peculiaridades de suas localidades. Essa prática conduz a uma diversidade de currículos para o mesmo curso que, se por um lado não padroniza a formação acadêmica, por outro, garante a valorização da diversidade

¹ A Resolução nº 06/2012 da Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação (CNE/CEB), de modo mais específico em seus artigos 15, complementado pelo artigos 16 e 17, prevê que "O currículo, consubstanciado no plano de curso e com base no princípio do pluralismo de ideias e concepções pedagógicas, é prerrogativa e responsabilidade de cada instituição educacional, nos termos de seu projeto político-pedagógico, observada a legislação e o disposto nestas Diretrizes e no Catálogo Nacional de Cursos Técnicos." (Art. 15, Resolução CNE/CEB 06/2012). Também a Lei nº 9394/96 de Diretrizes e Base da Educação (LDB) em seus artigos 53 garante às universidades "criar, organizar e extinguir, em sua sede, cursos e programas de educação superior previstos nesta Lei, obedecendo às normas gerais da União e, quando for o caso, do respectivo sistema de ensino." (Art. 53, Inciso I, Lei nº 9394/96).

cultural brasileira, manifestada regionalmente em seu amplo território. O compartilhamento de tal diversidade seria de grande valia para o fomento dessa área de estudo musical, favorecendo aprendizados e trocas de experiências.

Infelizmente, a existência de uma rede de comunicação sólida e permanente entre arranjadores para assuntos relacionados a essa área ainda não é uma realidade. Pelo menos não como as que existem em outras áreas da música, como musicologia, etnomusicologia, educação musical, regência coral e instrumentos diversos. As ações na área do arranjo, quando ocorrem, não contemplam e abrangem a diversidade brasileira.

Todavia, o início de uma mudança nesse cenário pode despontar a partir de trabalhos como o que ora apresentamos, que visa partilhar as características de um curso específico de formação de arranjadores. Com o intuito de contribuir para o compartilhamento dos assuntos relacionados à prática e valorização dos arranjadores nas atividades musicais e de conhecer e expor os impactos do Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) para os egressos, apresentamos o curso de modo a dispor informações sobre ele e situá-lo no contexto da oferta formal deste ensino no Brasil.

De modo específico, essa pesquisa tem como objetivos: 1) levantar dados sobre a importância do estudo de arranjo para a formação de arranjadores; 2) identificar a oferta de cursos e disciplinas na área de arranjo oferecidos por instituições oficiais de ensino, em todos os níveis (pós-graduação, graduação, especialização em nível técnico, nível técnico, e Cursos de Formação Inicial Continuada – FIC); 3) produzir um instrumento avaliativo do/para o Curso de Arranjo do CEP/EMB; e 4) contribuir para o fomento do estudo, prática e valorização do arranjo no Brasil.

A fim de resguardar seu caráter científico, essa pesquisa foi desenvolvida tendo como norte os parâmetros metodológicos, observando-os quanto à sua abordagem, natureza, objetivos e procedimentos. Devido à sua abrangência, a pesquisa não se restringe a um tipo metodológico específico, mas apoia-se na complementação entre os tipos de pesquisa para atender às necessidades das diversas etapas do trabalho. Assim, quanto à abordagem, essa pesquisa está subsidiada em aspectos: 1) qualitativos, por voltar-se especificamente a questões

relacionadas a um curso específico; e 2) quantitativos, em razão do levantamento e mapeamento de dados. No que tange à natureza, essa pesquisa é aplicada, pois o seu levantamento tem por objetivo promover mudanças no cenário relacionado ao arranjo. Quanto aos objetivos, é: 1) exploratória, na medida que busca mapear a oferta de cursos formais na área de arranjo no Brasil; e 2) descritiva, na parte em que se ocupa em apresentar especificamente o Curso de Arranjo do CEP/EMB. Em relação aos procedimentos, essa pesquisa está fundamentada em levantamentos: 1) bibliográfico, que subsidia a fundamentação teórica da pesquisa; 2), etnoográfico, que conduz à apresentação e descrição de características do curso em questão; e 3) com *survey*, que norteia o levantamento de dados a partir do questionário aplicado.

Conforme título da pesquisa, os aspectos históricos, estruturais e contextuais relacionados ao Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília são abordados ao longo dos quatro capítulos do trabalho. Por aspectos históricos, compreende-se o processo de elaboração e implementação do curso em questão; os aspectos estruturais relacionam-se ao formato curricular e metodológico e os aspectos contextuais referem-se ao cenário formativo nacional na área de arranjo e à literatura existente acerca do tema. Escrito sob a forma de uma pirâmide invertida, este trabalho parte das informações de maior amplitude, as quais apresentam os contextos em que o curso está inserido – base teórica/bibliográfica e informações sobre a oferta de cursos de arranjo no Brasil (capítulos 1 e 2) –, para as informações mais específicas, que retratam os aspectos históricos e estruturais do curso (capítulos 3 e 4).

Desta forma, no primeiro capítulo, é abordada a prática do arranjo no contexto musical. A partir dos referenciados verbetes de Malcolm Boyd (2001) e Gunther Schuller (2003), apresentamos uma reflexão sobre o arranjo e suas vertentes práticas, na perspectiva de diversos autores. Como não existe uma delimitação universalmente aceita entre a prática de arranjo e outras práticas de reelaboração, refletimos sobre algumas características evidenciadas por Flávia Vieira Pereira para diferenciar as práticas de reelaboração umas das outras e, entre elas, o arranjo. A partir dessa reflexão teórica, procuramos evidenciar a dimensão prática do arranjo, de modo a auxiliar os cursos formativos a solidificarem suas ofertas.

Nesse capítulo que reúne, essencialmente, a maior parte das reflexões subsidiadas pela pesquisa bibliográfica, estão dispostas também considerações referentes a dois fatores característicos do curso em questão: 1) a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade do arranjo em uma perspectiva prática e disciplinar, e 2) a formação instrumental jazz sinfônica, abordada de forma particular no terceiro capítulo, que tem destaque no contexto histórico da produção de arranjos e também no contexto do Curso de Arranjo do CEP/EMB, em razão dos vários trabalhos produzidos para ela, apresentados no concerto de formatura.

No segundo capítulo, apresentamos um mapeamento da oferta formal na área de arranjo musical no Brasil, elaborado a partir de informações levantadas entre setembro e dezembro de 2018 no Sistema de Regulação do Ensino Superior (e-MEC) e no Sistema Nacional de Informações da Educação Profissional e Tecnológica (SISTEC), duas importantes bases de dados do Ministério da Educação (MEC). Em razão da necessidade de delimitar o alcance da pesquisa, não são considerados para o levantamento de dados os cursos de natureza livre, apesar de suas valiosas contribuições, e cursos pontuais de curta duração, como os oferecidos em festivais de verão e/ou inverno.

No terceiro capítulo são disponibilizadas informações relacionadas ao Curso de Arranjo do CEP/EMB. Iniciamos com informações a respeito do processo histórico de criação do curso, incluindo os fatos que antecederam sua formação, e processo seletivo para ingresso. Na sequência, os aspectos estruturais, com informações sobre o processo de produção de arranjo ao longo do curso, sua matriz curricular e características peculiares que norteiam o seu processo formativo.

No quarto e último capítulo, apresentamos os resultados obtidos com a aplicação de um pequeno questionário dirigido aos egressos, a fim de coletar informações quanto aos impactos propiciados pelo curso, às avaliações em relação a ele, à atuação profissional e formação continuada dos egressos, entre outros.

A forma como o Curso de Arranjo do CEP/EMB foi elaborado se deve, quase que em sua totalidade, às experiências vivenciadas por seu maior idealizador e fundador, o prof. Joel Barbosa, enquanto músico arranjador. Tais experiências o conduziram à formulação do curso no modelo curricular implementado. No intuito de demonstrar a relação direta das experiências pessoais do prof. Joel Barbosa com a

prática do arranjo, apresentamos como apêndice, um pequeno relato de sua biografia, elaborado a partir de seus próprios depoimentos, que contempla sua trajetória de vida e, principalmente, de arranjador.

Esse trabalho é destinado aos músicos em geral, mas, especialmente, aos que de alguma forma estão envolvidos e se dedicam ao estudo e prática do arranjo, aos que se interessam em conhecê-la e aos gestores na área de música, para que também contribuam com o fomento do estudo de arranjo a partir dos estabelecimentos em que atuam. Um conjunto de informações adicionais sobre as instituições que oferecem formação na área de arranjo está disponibilizado nos anexos, de modo a oferecer um melhor conhecimento dos cursos oferecidos e oportunizar um planejamento favorável aos que desejam buscar formação.

CAPÍTULO 1 – A PRÁTICA DO ARRANJO NO CONTEXTO MUSICAL

Os diversos estudos já realizados acerca da temática arranjo conduzem a reflexões que permitem identificar sua importância, finalidade e aplicação em diversas vertentes, além de servirem de fundamento à criação, formatação e manutenção de cursos voltados à formação de arranjadores.

Para chegar a tais reflexões, partiremos dos conceitos de arranjo de dois importantes autores: Malcolm Boyd (2001) e Gunther Schuller (2003), através de seus verbetes “*Arrangement*”, publicados no *Grove Music Online*, elaborados a partir de suas análises nos âmbitos erudito e popular, respectivamente. Tais verbetes são importantes referenciais nas pesquisas relacionadas a arranjo, e frequentemente citados (DUARTE, 2010, p. 18).

1.1. OS VERBETES DE MALCOLM BOYD (2001) E GUNTHER SCHULLER (2003)

É possível observar, historicamente, que conceituar arranjo não é algo consensual (ARAGÃO, 2001a) em razão dos entendimentos, práticas e abordagens diferentes nos âmbitos erudito (música tradicional ocidental) e popular. Tais diferenças são perceptíveis nos verbetes dos dois autores supracitados.

Boyd (2001) conceitua arranjo como “o retrabalho de uma composição musical, geralmente para um meio diferente daquele do original²”, podendo ser aplicado a qualquer peça musical que tenha sido elaborada a partir de um material pré-existente, ou que incorpore parte do mesmo. Complementa com a afirmação de que, no meio prático, os músicos compreendem arranjo como “a transferência de uma composição de um meio para outro ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem uma mudança de meio³”. Seja qual for a compreensão, Boyd (2001) afirma que existe, geralmente, algum grau de recomposição no arranjo, “e o

² The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original.

³ The transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium.

resultado pode variar de uma transcrição direta, quase literal, a uma paráfrase que é mais o trabalho do arranjador do que do compositor original⁴. Ressalta, entretanto, que não há consenso quanto à distinção que faz entre transcrição e arranjo.

Diversas razões, segundo Boyd (2001), levam arranjadores a se lançarem à prática: 1) ampliação de repertório de instrumentos que não tenham sido contemplados originalmente por compositores; 2) formação instrumental diversa da original; 3) adaptação de obra musical com menor ou maior exigência técnica; e 4) novas versões de obras orquestrais, seja para simplificá-la ou para otimizá-la. Diante desta diversidade de possibilidades, necessidades e motivações, o trabalho do arranjador adquire um status “prático”, em que pouca ou nenhuma atividade artística é exigida, ou seja, nos casos em que não se acrescenta nenhum elemento positivo inovador, ou “criativo” à composição original. O autor afirma que o trabalho do arranjador atinge maior significado e importância quando a “composição original é, por assim dizer, filtrada pela imaginação musical do arranjador⁵” (BOYD, 2001). O arranjo dotado de criatividade possui elementos artísticos capazes de engrandecer a composição original. Vale destacar que Boyd (2001) se refere ao arranjador criativo como compositor-arranjador.

Boyd (2001) traz uma reflexão histórica sobre a prática do arranjo. Com a introdução da impressão musical no século XVI, a expansão do comércio e a busca pelo lucro, arranjos foram produzidos com intuito de disponibilizar músicas para diversas formações. Importante frisar que a prática do arranjo possibilitou o aprendizado musical a compositores, na medida em que organizavam músicas de outros. Bach e Mozart, por exemplo “fizeram arranjos para os concertos de outros compositores antes de escreverem seus próprios⁶” (BOYD, 2001).

De acordo com Boyd (2001), a partir da prática da transcrição de música vocal para instrumental, iniciada no séc. XVI, e à medida que a música instrumental adquiria a notoriedade até então pertencente à música vocal, entre o final do séc. XVII e início do XVIII, surgia um novo tipo de arranjo, o qual, pela primeira vez, não envolvia a música vocal. Entre os principais arranjadores destaca-se Bach, que,

⁴ [...] and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer.

⁵ [...] original composition is, as it were, filtered through the musical imagination of the arranger.

⁶ both made arrangements of other composers' concertos before writing any of their own.

além de adaptar e transcrever concertos, reutilizava trabalhos anteriormente produzidos em novas elaborações, prática essa referenciada como paródia. Boyd (2001) apresenta como exemplo de paródia a *Missa em B menor* e afirma que essa prática:

Foi bastante difundida em um período em que os temas eram em grande parte formados em protótipos e quando a originalidade era medida tanto em termos de artesanato quanto de invenção melódica. Schütz incorporou a música de Andrea Gabrieli, Alessandro Grandi e Monteverdi em suas próprias composições, e Francesco Durante transformou os recitativos das cantatas seculares de Alessandro Scarlatti em duetos de câmara; o hábito de Handel de reutilizar sua própria música antiga, bem como apropriar-se da música de outros compositores que atendam às suas necessidades, é bem conhecido. A prática foi justificada pela medida em que o material 'emprestado' foi remodelado.⁷ (BOYD, 2001, p. 17).

Boyd (2001) relata que, na época, era comum compositores partilharem seus “temas”, desde que o resultado final originasse novas composições. Tal manejo nos leva a pensar que seria através da prática do arranjo que o compositor se diferenciaria em relação aos demais e alcançaria notoriedade com o seu trabalho. Boyd (2001) também apresenta que três versões para *Die sieben letzten Worte unserers Erlösers am Kreuze*⁸ de Haydn (para orquestra – 1786, quarteto de cordas – 1787, e oratório – 1796) concedem um “*locus classicus*” na história do arranjo, porém afirma que a maior referência para o século XVIII é Mozart, muito mais pela natureza do que pela quantidade de seus arranjos.

Boyd (2001) aponta dois fatores que influenciaram a mudança na natureza dos arranjos a partir do séc. XIX: o novo interesse pela música instrumental, já iniciado no séc. XVIII, e o surgimento do piano. O desenvolvimento da música instrumental trouxe consigo uma divisão entre compositores e arranjadores, pois, enquanto os compositores empenhavam-se para que suas músicas fossem

⁷ [...] was fairly widespread in a period when themes were largely fashioned on prototypes and when originality was measured as much in terms of craftsmanship as of melodic invention. Schütz incorporated music by Andrea Gabrieli, Alessandro Grandi and Monteverdi into his own compositions, and Francesco Durante transformed recitatives from Alessandro Scarlatti's secular cantatas into chamber duets; Handel's habit of reusing old music of his own, as well as appropriating music by other composers that suited his needs, is well known. The practice was justified by the extent to which the 'borrowed' material was refashioned.

⁸ “As últimas sete palavras de nosso Redentor na Cruz”.

interpretadas pelos instrumentos para os quais foram escritas, os arranjadores reorquestravam as músicas do passado. Essa postura, diferente da que vimos anteriormente, em que não existia, até então, uma propriedade sobre os temas composicionais, “trouxe consigo o conceito de criação do compositor como uma entidade inviolável⁹” (BOYD, 2001). Já o surgimento do piano impulsionou a elaboração de arranjos diversos que acarretaram a popularização e expansão do repertório orquestral e de câmara por meio de transcrições para esse instrumento, elaborados de modo a proporcionar menores ou maiores níveis de dificuldade técnica em relação às composições originais. Como exemplo, Boyd (2001) apresenta os arranjos de Franz Liszt de muitas canções de Schubert, as sinfonias de Beethoven e a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz. Em relação às composições elaboradas para piano, quando arranjadas para orquestra, seus próprios compositores eram os arranjadores, ou outros, após suas mortes. O autor realça a prática de alguns arranjadores do séc. XX que “cruzaram a divisão estilística entre seu próprio trabalho e o do passado¹⁰” (BOYD, 2001). Cita como exemplo o arranjo de Schoenberg do Quarteto de Piano em Sol menor de Brahms op. 25¹¹ (1937), que “parece constituir um ato consciente de identificação com (talvez até nostalgia) do passado¹²” (BOYD, 2001) e a orquestração, a que chama de arranjo, de Anton Webern do *Ricercare a seis* da Oferenda Musical de Bach¹³ (1935), que, diferente de Schoenberg, possui a intenção de adaptar uma obra do passado com a linguagem do presente (BOYD, 2001).

Alguns fatores que, no séc. XX, comprometeram a produção de arranjos foram destacados por Boyd (2001): 1) a proibição de adaptação e organização de obras musicais sem o consentimento dos detentores dos direitos autorais; 2) o rádio e o megafone, que substituíram as transcrições para piano; 3) a busca de muitos compositores por uma nova linguagem musical em músicas do passado, em meio à crise harmônica da década de 1920, que os levou a coletar e organizar música antiga; 4) a atenção dispensada à precisão com as *performances* de música antiga,

⁹ [...] brought with it the concept of the composer's creation as an inviolable entity [...].

¹⁰ [...] crossed the stylistic divide between their own work and that of the past.

¹¹ Johannes Brahms (1861).

¹² [...] seems to constitute a conscious act of identification with (perhaps even nostalgia for) the past.

¹³ Musikalisches Opfer de Johann Sebastian Bach (1747).

mais intensa a partir de 1950, que “influenciou profundamente as atitudes em relação aos arranjos em geral¹⁴” (BOYD, 2001). A prática de reorquestrar obras primas barrocas, principalmente de Bach e Handel, para grandes grupos corais e orquestrais, iniciada no séc. XIX e praticada até a primeira parte do séc. XX, foi afetada. A *performance* histórica evidenciou a “edição”, em detrimento à produção de arranjos.

Boyd (2001) conclui que o arranjo é uma das poucas atividades musicais marcadas pelo excessivo julgamento estético. Como alternativa para a resolução desse problema, e certo de que não há como se pensar em arranjo sem referência a um original, aponta que “somente quando considerarmos o arranjo e o original como duas versões diferentes da mesma peça, uma solução para o dilema estético que tantas vezes criam será encontrado¹⁵” (BOYD, 2001).

A definição de arranjo trazida por Gunther Schuller (*Grove*, 2003) é “o retrabalho ou recomposição de uma composição musical ou parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original; também a versão resultante da peça¹⁶”. Já no início de sua argumentação, ressalta a importância e significado que o termo arranjo possui no jazz. Considera que toda performance jazzística traz uma reelaboração musical por conter em sua estrutura a improvisação, que permite uma novidade em cada *performance* da música, um novo arranjo a cada apresentação, em razão das possibilidades de variação que proporciona.

Prossegue afirmando que “num sentido mais restrito, o termo ‘arranjo’ no jazz passou a significar uma versão escrita, fixa, frequentemente impressa e publicada de uma composição¹⁷” (SCHULLER, 2003), voltada para formações tradicionais dentro do estilo, como a *big band* e orquestra de jazz. Esses arranjos eram produzidos de modo a atender desde necessidades práticas comerciais, chamadas “*stock arrangement*¹⁸” (1930 – 1940) a “recomposições altamente

¹⁴ [...] has profoundly influenced attitudes towards arrangements in general.

¹⁵ [...] it is perhaps only by regarding the arrangement and the original as two different versions of the same piece that a solution to the aesthetic dilemma they so often create will be found.

¹⁶ The reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece.

¹⁷ In a narrower sense the term “arrangement” in jazz has come to mean a written-down, fixed, often printed and published version of a composition.

¹⁸ Segundo John L. Clark, em seu verbete *Stock arrangement*, o termo se refere a arranjos que foram vendidos para editoras publicadas do início do século XX até a década de 1950, mas

criativas¹⁹”, trabalhos extremamente elaborados com profundo valor artístico, com qualidade possivelmente superior à dos originais.

O apontamento de Schuller (2003) acerca da existência de arranjos voltados a necessidades comerciais e recomposições criativas, pode ser relacionado aos arranjos com finalidade “prática” e “criativa”, respectivamente, citados por Boyd (2001). Do mesmo modo que Boyd (2001), Schuller (2003) eleva a importância do arranjo dotado de criatividade e de valor artístico em relação ao arranjo funcional.

Assim como existe uma variação de possibilidades e intencionalidades na produção do arranjo, varia também a relação do arranjador com a composição e a performance, afirma Schuller (2003). Existem os arranjadores que são compositores (Duke Ellington, Jelly Roll Morton, Benny Carter, John Lewis e Gerry Mulligan, por exemplo), os que não são compositores (como Bill Challis, Sy Oliver, Fletcher Henderson, Ray Conniff e Eddie Durham), os que assumem papéis de liderança no grupo, chamados “*Bandleaders*” (a citar Isham Jones, Henderson, Glenn Miller e Artie Shaw) e outros que produzem para formações diversas, atuando, por exemplo, como diretores musicais.

Outro tipo de arranjo citado por Schuller (2003), na prática jazzística, é o “arranjo de cabeça” (*head arrangement*), produzido de forma coletiva pelos membros do grupo ou por seus principais integrantes. Esse tipo de arranjo é compartilhado oralmente, por vezes esboçado e parcialmente escrito. Através dessa prática coletiva e colaborativa foram realizados muitos dos melhores arranjos para as orquestras de Count Basie e de Duke Ellington.

Schuller (2003) também afirma que a essência do jazz está na improvisação, não apenas porque permite o rearranjo de uma música a cada vez que é apresentada, mas também porque é na improvisação que os elementos característicos da música estão presentes. Nesse sentido, mostra que a observação e análise da improvisação no início da história do jazz, por parte de compositores e arranjadores (como Don Redman, Duke Ellington, John Nesbitt, Bill Challis e Jesse Stone), permitiram a identificação e o registro musical dos elementos contidos nessa

que, atualmente, o termo se refere aos arranjos elaborados para as bandas de dança durante esse período. (CLARCK, 2015).

¹⁹ To highly creative recompositions.

prática, traduzidos conseqüentemente através de arranjos. A prática inicial do jazz era sem orientação de leitura musical. Com o desenvolvimento, expansão e ampliação das formações dos grupos de jazz, a escrita e leitura musical passaram a ocupar um maior espaço de importância, sem se distanciar da linguagem original do estilo e da prática da improvisação. Tudo isso orientado pelo trabalho do arranjador.

A partir de Schuller (2003), pode-se afirmar que a prática do arranjo esteve diretamente relacionada ao desenvolvimento do jazz, ao mesmo tempo em que ambos se apoiaram e impulsionaram. O arranjo na música popular foi se sistematizando com contribuição da prática jazzística e essa pôde ser desenvolvida e divulgada em arranjos práticos (funcionais) e/ou criativos.

Diferentemente da realidade apresentada por Boyd (2001), em que o arranjo no meio erudito passou a ser tratado com certa indiferença, Schuller (2003) apresenta o arranjo na música popular, mais especificamente no jazz, como uma prática legítima, em um contexto no qual a composição é ponto de partida para a concepção musical, encorpado e ressignificado pelo arranjador, a ser interpretado na *performance*.

1.2 CONSIDERAÇÕES DE PAULO ARAGÃO E VIRGÍNIA DE ALMEIDA BESSA

Aragão (2000) em seu artigo denominado “*considerações sobre o conceito de arranjo na música popular*”, recorde de sua dissertação “*Pixinguinha e a gênese do arranjo brasileiro*” publicada em 2001, apresenta algumas considerações em relação aos verbetes de Boyd (2001) e Schuller (2003), visando uma melhor compreensão dos conceitos. Vale ressaltar que esses dois autores já publicaram diferentes versões sobre os verbetes, e que a publicação de Boyd (1980) é a referência de Aragão, enquanto a publicação de Boyd (2001) é a referência no presente estudo. A comparação detalhada entre as duas publicações não é relevante aqui. Todavia, merece destaque o início do texto na publicação de 1980, ausente na de 2001, em que Boyd (1980) apresenta o termo “arranjo” como:

Aplicável a toda música ocidental de Hucbald a Hindemith, uma vez que cada composição envolve o rearranjo dos componentes melódicos e harmônicos básicos e imutáveis da música, sejam eles entendidos como pertencentes à série harmônica ou a escala cromática.²⁰ (BOYD, 1980, p. 23).

Para Aragão (2001), essa ampla conceituação é importante porque fundamenta o “universo sonoro disponível”, o qual constitui o ponto de partida dos processos de produção da música erudita e popular por ele esquematizados (ARAGÃO, 2001, p. 20-21). O autor chama atenção para as diferenças entre os verbetes, aparentemente similares, de Boyd (2001) e Schuller (2003). Como visto, Boyd (2001) considera arranjo como “o retrabalho de uma composição musical, geralmente para um meio diferente daquele do original” e Schuller (2003) como “o retrabalho ou recomposição de uma composição musical ou parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original; também a versão resultante da peça”. As duas primeiras diferenças apontadas por Aragão (2001) são que Schuller (2013): 1) considera, em sua definição, além do termo “retrabalho²¹”, o termo “recomposição”, e 2) considera que um arranjo pode ser feito não apenas de uma composição integral, mas também de parte dela, o que “demonstra uma perspectiva menos rigorosa, um comprometimento mais flexível com a composição original no arranjo popular” (ARAGÃO, 2001, p. 15). Importante ressaltar que, embora não apresente diretamente no conceito, Boyd (2001) afirma a existência de algum grau de recomposição no arranjo.

Além dessas considerações, Aragão (2001) ressalta que existe diferença de significado do termo “original” em ambos os verbetes. Esse termo se relaciona à referência concebida pelo compositor, capaz de oferecer ao intérprete informações detalhadas para que realize a sua *performance* de modo mais próximo possível em relação ao que foi composto. O autor denomina essa referência original como “instância original”, isto é, “talvez o registro mais próximo das intenções do compositor.” (ARAGÃO, 2000, p. 99). Na música erudita, a “instância original” pode

²⁰ [...] to all Western music from Hucbald to Hindemith, since each composition involves the rearrangement of the basic and unchanging melodic and harmonic components of music, whether these be understood as belonging to the harmonic series or the chromatic scale.

²¹ Aragão (2000,2001) utiliza o termo “reelaboração” ao invés de “retrabalho”, em sua tradução.

ser representada pela partitura. Já na música popular, em que a composição é manejada de modo mais flexível, a “instância original” não possui uma única possibilidade, podendo ser uma gravação, uma partitura com as informações referentes à melodia e harmonia, ou a versão apresentada em sua primeira apresentação. Havendo mais de uma possibilidade para o que vem a ser a “instância original” no contexto popular, Aragão nos afirma que “talvez o mais correto seja considerar que a música popular não tem um original, ao menos no sentido em que o tem a música clássica” (ARAGÃO, 2000, p. 99). Contudo, a fim de contemplar um campo teórico e analítico, Aragão (2000) propõe que a “instância original” na música popular seja considerada “virtual”, justamente pela multiplicidade de meios possíveis que podem ser considerados “originais”. Conseqüentemente, afirma que “qualquer execução de obra popular prescindiria necessariamente de um arranjo, o que parece outorgar ao arranjo a condição de processo inerente a essa música” (ARAGÃO, 2000, p. 99).

Podemos deduzir, a partir dessas afirmações, que diferentemente do que ocorre na música erudita, em que o compositor conduz totalmente o processo de elaboração, na música popular, o compositor, na maioria dos casos, realiza apenas parte dele, necessitando do arranjador para complementar o processo. Nesse contexto, nota-se uma diferença entre o processo de produção musical do gênero erudito e o do popular, sem, contudo, desconsiderar a participação e a função do intérprete na última parte desse processo. Assim, Aragão admite a presença do arranjo no processo de produção musical na música popular, situado entre a composição e a execução.

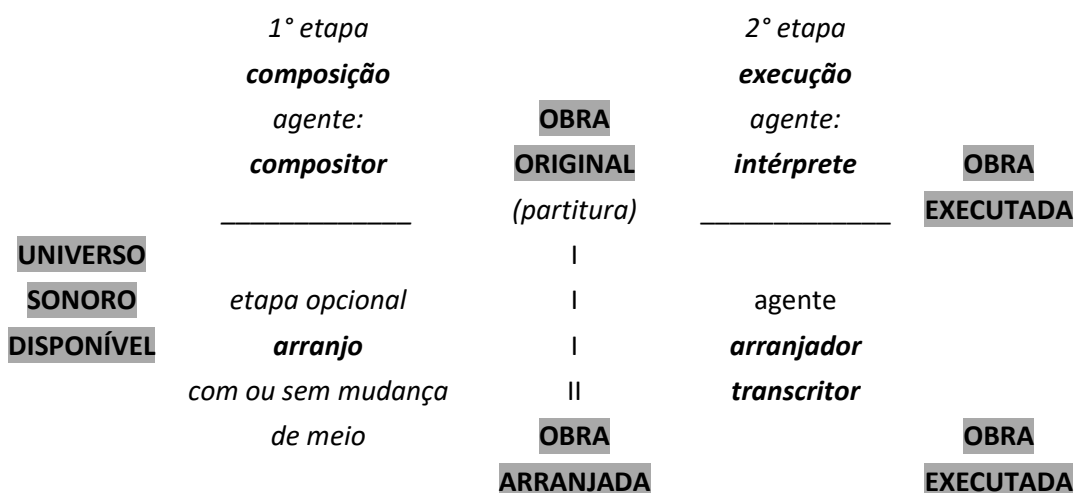
Igual como observado por Schuller (2003), Aragão (2001; 2000) aponta a possibilidade de o compositor, na música popular, também pode ser o arranjador. Isso reconfigura o processo, mas não o altera, pois, a etapa do arranjo permanece presente. A partir da presença indispensável do arranjo no processo da produção musical popular, é possível considerar que:

É como se na música popular não houvesse uma “instância de representação do original”, mas sim uma “instância de representação do arranjo original”. Essa “instância” se daria não através de um único meio, como a partitura na música clássica, podendo ocorrer também através da oralidade ou de uma gravação, por exemplo —

supondo nesses casos já a ação de um intérprete e uma execução. A partir daí novos arranjos poderiam ser elaborados, seja a partir de elementos extraídos dessa “instância” e reelaborados ou seja a partir novamente do “original virtual”, caso o arranjador tenha acesso a ele ou caso deduza por suposição seus elementos a partir da “instância de representação do arranjo”. (ARAGÃO, 2001, p. 19).

Para uma melhor visualização do processo de produção da música, o autor supracitado apresenta dois esquemas, enfatizando a presença do arranjo tanto na música erudita, a qual denomina como música clássica – música tonal, centrada na Europa, elaborada no período entre o século XVII ao XIX (ARAGÃO, 2001, p. 15) –, como na música popular. Em ambos esquemas, a produção da música é concebida no “universo sonoro disponível”, que, a partir da organização dos sons existentes nas séries harmônicas e escalas cromáticas, possibilita a composição de uma obra (BOYD, 2001). Aragão (2001), conforme figura abaixo, ressalta que tais esquemas visam apenas demonstrar uma dinâmica generalizada da produção, e não excluem outras possibilidades de representação e dinamismo.

Figura 01 - Dinâmica de produção no universo da música erudita (clássica)



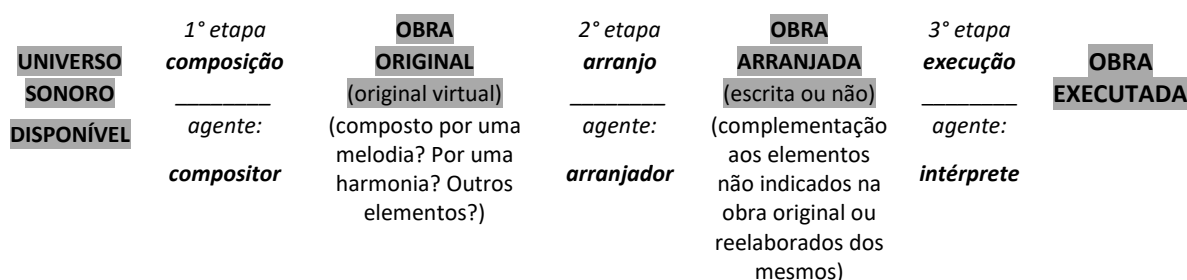
Fonte: Aragão (2001, p. 20).

Segundo Aragão (2001), a composição realizada a partir do universo sonoro disponível, concebe uma “obra” que, por sua vez, origina uma partitura, a partir da qual o arranjador ou transcritor possui informações para realizar trabalhos de

adaptação ou mudança de meio, gerando uma “segunda instância original” (ARAGÃO, 2001, p. 22). Seja a obra original, arranjada ou transcrita, disponibilizada através de uma partitura, o intérprete, através desta, realiza a execução da obra. Pode se resumir que todo o processo de produção da música no contexto erudito ocorre em duas etapas: composição – execução. O arranjo ou a transcrição são partes secundárias no processo.

Como já observado, Aragão (2001) aponta que o processo de dinâmica de produção da música popular possui uma diferença marcante em relação à música erudita, pois necessita do arranjo para ser viabilizada, constituindo-se de três etapas: composição – arranjo – execução (Figura 02).

Figura 2 – Dinâmica de produção no universo da música popular



Fonte: Aragão (2001, p. 21).

A partir do entendimento “de que a ação do compositor pode gerar apenas alguns dos elementos que serão necessários na execução” (ARAGÃO, 2001, p. 21-22), o trabalho do arranjador se torna fundamental na música popular, e não facultativo, como na música erudita. Na etapa arranjo, a obra musical é estruturada, viabilizando sua execução.

Entre as inúmeras possibilidades de variações no processo, pelos menos três, defende Aragão, merecem destaque: 1º) quando as etapas arranjo e execução são realizadas pelo intérprete, em que este é o “arranjador momentâneo” (ARAGÃO, 2001, p. 22). Podem ser considerados exemplos os “*one-time arrangements*”, que são arranjos elaborados no momento da *performance*, a partir de elementos formais existentes no gênero musical, estabelecidos no momento da apresentação, variando

sua forma e conteúdo a cada apresentação (ARAGÃO, 2001, p. 22); 2º) quando as etapas composição e arranjo se fundem em uma única etapa, e; 3º) quando composição, arranjo e execução estão fundidas em uma só etapa, no caso em que o compositor “cria e executa uma obra simultaneamente, de improviso” (ARAGÃO, 2001, p. 22).

A partir dessas variações, Aragão (2001) argumenta que a etapa arranjo na dinâmica da produção popular pode ser classificada quanto ao grau de predefinição e/ou quanto ao grau de interferência no original da obra. Quanto ao grau de predefinição, os arranjos podem ser elaborados de inúmeras formas, variando em dois polos extremos: os arranjos “*fechados*” – aqueles que determinam os elementos a serem executados pelo intérprete, geralmente escritos, próximos ao modelo clássico, como um arranjo para coro –, e os totalmente “*abertos*” – nos quais não existe uma definição estabelecida, como por exemplo os “*one-time arrangements*”. Quanto ao grau de interferência do arranjador no original da obra, Aragão aponta que os arranjos podem ser separados em dois tipos: um em que os arranjos “mantêm as características do original – ou de um outro arranjo considerado original, ou de um tipo de arranjo representativo do gênero ou do caráter da obra original” (ARAGÃO, 2001, p. 23), e, outro em que os arranjos são elaborados com novos e distintos elementos em relação ao original, recriando-o.

Para Aragão (2001), essas duas classificações são importantes porque apresentam as formas de manejo do termo “arranjo” entre os músicos praticantes da música popular:

“Tocar com arranjo” seria tocar com um alto grau de predeterminação e com diversos elementos novos em relação ao original. “Tocar sem arranjo” seria tocar mais livremente, sem predeterminações, seguindo procedimentos padrões determinados pela prática e pela linguagem particular de gêneros e estilos. Assim, “arranjo” nessa acepção daria conta de uma série de elementos, escritos ou não, predefinidos antes da execução de uma obra popular. (ARAGÃO, 2001, p. 24).

Aragão (2001) também esclarece que o termo “arranjo” apresentou significados diferentes ao longo da história, associado a contextos musicais ou não.

Entre os exemplos mais notáveis citados por ele, o termo “arranjo” foi empregado: 1) para designar uma adaptação de um cenário cênico, em 1910 (TINHORÃO²² apud ARAGÃO, 2001, p. 11); 2) como processo de consolidação de uma obra musical composta inicialmente por um “material musical e poético difuso e de caráter até então improvisado”, garantindo “o *status* de ‘obra’ ao produto dessa ordenação” (ARAGÃO, 2001, p. 12); 3) como processo de tradução de letra de origem estrangeira e adaptação de gênero da música (ARAGÃO, 2001, p. 13); e 4) como retrabalho atrelado “a noções de arregimentação, ordenação de material musical disperso, adaptação, transcrição, tradução, orquestração” (ARAGÃO, 2001, p. 14).

Aragão também apresenta um verbete publicado na revista *Phonoarte* (edição de 15 de janeiro de 1929), em que o termo “arranjo” é conceituado como:

Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de coro ou orquestra para o piano ou qualquer outro instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música. (ARAGÃO, 2001, p. 13).

Embora o autor acima nos relate que o verbete apresenta “uma longa lista de ‘arranjos’ realizados por mestres como Bach e Mozart, ressaltando o ‘alto valor artístico e musical’ alcançado” (ARAGÃO, 2001, p. 13), o conceito apresentado associa o termo “arranjo” a outras práticas musicais, o que é confirmado pela continuidade do mesmo verbete: “Podem ser consideradas como sinônimos de arranjo as expressões **adaptação e transcrição**” (ARAGÃO, 2001, p. 13, grifos do autor). Nesses dois últimos exemplos de entendimento sobre “arranjo”, é importante frisar a associação que é feita dessa reelaboração com outras práticas musicais, em destaque a transcrição.

Vale ressaltar que Aragão (2001) aponta o fato de que muitos dos exemplos de arranjo apresentados por Boyd (2001) se concentram na mudança de meio instrumental sem alteração composicional, podendo ser considerados como transcrições, e o próprio conceito de arranjo elaborado por Boyd (2001) muito se aproxima do conceito de transcrição. Segundo Aragão (2001), a “única diferença

²² TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

seria que a noção de transcrição seria um pouco menos ampla, dando conta apenas da reelaboração de uma obra com mudança de meio” (ARAGÃO, 2001, p. 16). Várias publicações dispõem essas e outras práticas como sinônimas, não considerando suas particularidades e diferenças, o que gera informações inconsistentes. Como exemplo, Boyd (2001) chama de arranjo orquestral o trabalho de Weber para o “Ricerchare a seis da Oferenda Musical”, de Bach, quando se trata, em verdade, de uma orquestração. Diante de tantas variações de nomenclatura, justifica-se uma análise minuciosa sobre os termos, o que será feito mais adiante.

Tendo como objeto central de seu trabalho os arranjos de Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), o grande Pixinguinha, Aragão (2001) apresenta uma série de questões que impactaram o desenvolvimento dessas elaborações, entre elas a consolidação da indústria fonográfica no Brasil, nas décadas de 20 e 30, e o desenvolvimento tecnológico que impulsionou a “era de ouro do rádio no Brasil”, a qual será abordada mais adiante.

Em relação à indústria fonográfica, sua importância se dá por diversos motivos. Conta Aragão que as indústrias fonográficas originárias do exterior utilizavam como estratégia de adaptação e valorização a música popular local com a finalidade de produzir seu mercado. Porém, essa música não alcançava as camadas sociais mais elevadas, devido às suas origens. Para atender a demanda estipulada e ampliar o número de consumidores de diferentes camadas sociais, apreciadoras de gêneros populares e eruditos, abre-se espaço para que o arranjador exerça profissionalmente a função de viabilizar a música popular. Resguardando sua essência, o arranjador fica encarregado de manusear elementos musicais presentes em diferentes gêneros para oferecer uma música capaz de agradar a diferentes públicos, “criando um interesse pautado, grosso modo, no “exotismo” por parte das elites e na “identificação” por parte das camadas populares” (ARAGÃO, 2001, p. 6).

Desse modo, as composições populares foram ressignificadas a partir do trabalho do arranjador, em consequência de uma prática constituída de elementos musicais eruditos e populares, bem como elementos em voga no estrangeiro, capazes de influenciar os padrões estabelecidos pelas gravadoras e proporcionar à música um status de sofisticação (ARAGÃO, 2001, p. 29).

De modo a exemplificar e teorizar essa prática, Aragão faz uma comparação com as ideias propostas por Santuza Cambraia Naves (1998) no livro “*O violão Azul*”²³, na tentativa de descrever o campo de ação dos arranjadores no período estabelecido. Naves apresenta uma reflexão sobre a relação do movimento modernista com a música popular e apresenta uma classificação das ações no campo cultural em dois grupos distintos: a) estética da simplicidade – “como aquela onde a legitimação das manifestações culturais se baseia, pura e simplesmente, nos próprios valores originais destas manifestações” –, e; b) estética do excesso – como aquela que “tomaria como referência para legitimação valores culturais extrínsecos, por meio de uma postura reverente, de superestimação do ‘sublime’, do ‘monumental’ — o que é ilustrado na utilização ostensiva de elementos oriundos da música de concerto europeia [sic] e do jazz norte-americano, por exemplo (ARAGÃO, 2001, p. 34).

Aragão (2001) destaca que na “estética do excesso” as influências estariam evidentes em relação ao que é próprio da manifestação cultural e que na “estética da simplicidade” não existe necessariamente uma pureza, porém os elementos externos utilizados seriam os quais já tenham sido absorvidos ao longo do tempo. Como exemplos, os arranjos existentes nos conjuntos regionais e os que receberam influências da música clássica e do jazz se referem aos trabalhos relacionados à “estética da simplicidade” e “estética do excesso”, respectivamente.

Interessante observar que a prática de arranjos na “estética de excesso” tem como objetivo propiciar novas sonoridades a partir de uma prática que utiliza elementos de gêneros diversos, gerando nova “roupagem” para a música elaborada inicialmente na “estética da simplicidade”. Porém, Aragão (2001) afirma que não havia uma relação de hierarquia entre essas práticas, por haver espaço para ambos em um amplo mercado, além do fato de que os músicos participavam em ambos registros.

Sendo a produção de arranjos diretamente influenciada por questões diversas e, por vezes, não necessariamente musicais, Aragão (2001) reflete sobre o hibridismo presente nos arranjos da década de 1930. Partindo do entendimento de que todas as culturas são híbridas, e tendo como referência o estudo de Uihôa,

²³ NAVES, Santuza C. **O violão azul**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Aragão e Trotta (2001) sobre “*Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular*”, os autores apresentam o termo “matrizes culturais”, que se refere a uma “ferramenta para identificar elementos culturalmente híbridos, através da associação a elementos semelhantes encontráveis em outras instâncias culturais [...]” (ARAGÃO, 2001, p. 41). Argumenta que as culturas advindas das tradições cultas e populares, juntamente com a cultura de massa marcada pela indústria fonográfica, formam o conjunto de três matrizes culturais que atuam diretamente sobre a produção dos arranjos no período determinado: matriz culta, matriz artesanal e matriz industrial.

A “matriz culta”, segundo Aragão (2001), seria evidenciada por elementos advindos da música europeia, como amostras rítmicas e harmônicas não assimiladas pela música popular, utilização de instrumentos de corda e de uma relação entre melodia e acompanhamento mais elaborada e menos improvisada. A “matriz artesanal agregaria os sons oriundos de tradições populares orais” (ARAGÃO, 2001, p. 42), a citar o choro, a produção musical das bandas civis e militares e a música advinda dos novos cenários urbanos, como os morros cariocas. E, a “matriz industrial” estaria relacionada aos elementos que surgiram a partir da instalação e promoção da indústria fonográfica, como a presença e influência da música norte-americana.

Bessa (2005), em seu estudo denominado “*Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira*”, faz um valioso relato sobre a possibilidade de, a partir do estudo do arranjo na canção popular, “investigar as relações entre a linguagem musical e a realidade histórico-social” (BESSA, 2005). Em resumo, apresenta algumas razões que impulsionaram a prática do arranjo, o conceito e características do arranjo moderno desenvolvidas por Boyd (1980), como a diversidade tímbrica instrumental e popularização do piano. Também apresenta algumas ideias do pesquisador e músico francês Peter Szendy (2001)²⁴, entre as quais o pensamento de que a principal característica do arranjo é tornar pública a percepção particular do arranjador que, munido de certas ferramentas e mergulhado em seu tempo, escreve a sua própria escuta (BESSA, 2005). Partindo desse entendimento, Bessa (2005) aponta que:

²⁴ SZENDY, Luiz. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Munit.

Para o historiador, tal procedimento pode ser analisado em dois aspectos: 1) em sua singularidade, na medida que revela a escuta particular do arranjador. 2) em suas implicações sociais e históricas, na medida em que revela quais sonoridades foram consideradas, em cada época, “escutáveis”, e quais foram banidas da escuta possível, acusadas de “feias”, “impróprias”, “americanizadas”, “pobres”, “ultrapassadas” etc. (BESSA, 2005, p. 62).

Segundo o autor acima, com a popularização do piano no séc. XIX e a formação de um repertório voltado para a prática pianística, obras orquestrais foram transpostas e, em maior número, adaptadas para serem interpretadas com menor exigência técnica. Em consequência dessa prática, o repertório erudito até então resguardado por suas características originais, iniciou um processo de popularização e domesticação, pois o piano adquiria espaço nas casas e espaços sociais burgueses.

Bessa (2005) também afirma que os ritmos e gêneros populares também eram contemplados na formação desse repertório no Brasil, e o arranjo acabou adquirindo papel diferente nos gêneros eruditos e populares. Enquanto que para a música erudita tinha a função de facilitar a interpretação de uma determinada composição, na música popular o arranjo fornecia “densidade sonora que originalmente não existia” (BESSA, 2005, p. 27), principalmente na canção, em que a melodia era concebida e acompanhada por um instrumento harmônico (violão) ou pelo que o autor chama de regional: formação instrumental advinda das rodas de choro (BESSA, 2005).

Além da popularização do piano, Bessa (2005) apresenta outros quatro fatores que impulsionaram a prática do arranjo no Brasil: 1) as Bandas Militares, que originalmente surgiram na França pré-Revolucionária, responsáveis – no Brasil e em muitos países – pela “difusão massiva dos novos gêneros urbanos que surgiam na passagem do século XIX para o XX [...] (polcas, mazurcas, shottisches, maxixes, etc)”; 2) o teatro de revista²⁵; 3) a indústria fonográfica, no final da década de 1920, sendo esse o fator mais importante; e 4) o surgimento e a expansão das rádios no

²⁵ Gênero popular presente no Brasil a partir do séc. XX, caracterizado pela utilização de uma linguagem cômica, irônica e musicada para retratar assuntos cotidianos, visando agradar a todos os seguimentos da sociedade. (Teatro de revista, disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm>. Acesso em 11 out. 2019.)

Brasil, as quais mantinham orquestras em seus quadros funcionais que interpretavam arranjos inéditos e “desempenharam papel importantíssimo na construção da sonoridade brasileira” (BESSA, 2005, p. 64).

Segundo a autora, a indústria fonográfica, durante a fase da gravação mecânica, possuía limitações tecnológicas e necessitava de instrumentos de maior propagação sonora, como os metais e vozes que utilizavam a técnica do *bel-canto* para realizar gravações. Com o advento da gravação elétrica em 1927 e microfones mais sensíveis, tornou-se possível captar instrumentos de menor projeção, como as cordas, e, com melhor precisão, instrumentos de percussão. Com isso, a melodia passou a ter mais opções de acompanhamento, e orquestras passaram a substituir os “regionais”. Diante da expansão de recursos instrumentais, o arranjador adquire um importante espaço, por ser “o responsável pela **sonoridade** final da música”. (BESSA, 2005, grifo do autor).

1.3. DIFERENTES PONTOS DE VISTA SOBRE ARRANJO

As questões que impulsionaram a prática do arranjo apresentadas por Bessa (2005), possivelmente não se aplicam unicamente ao Brasil. Importante ressaltar que Aragão (2001) já apontava a valiosa influência da indústria fonográfica e a “era do rádio no Brasil”, iniciada efetivamente a partir de 1932 (ARAGÃO, 2001, p. 3).

Aragão (2001), diferentemente de Bessa (2005), apresenta que os regionais não foram substituídos pelas orquestras, pois também permaneciam detentores de espaço e de público (ARAGÃO, 2001, p. 36). Contudo, orquestras com formações variadas foram formadas tanto porque os recursos tecnológicos eram capazes de captá-las, quanto porque, arranjos elaborados sob influência das matrizes culta, artesanal e fonográfica, eram destinados a elas.

Até o momento, é possível observar a diferença de valor atribuída à prática do arranjo nos contextos das músicas erudita e popular. Como ponto de partida para essa diferença, Boyd (2001) nos apresentou que o crescente desejo de realizar música instrumental, culminado no séc. XIX, juntamente com o surgimento do piano e a formação de seu repertório, criou uma ruptura nos interesses entre arranjadores

e compositores: de um lado os arranjadores que reorquestravam as músicas do passado, de outro, os compositores, empenhados em garantir a apresentação de suas criações através dos instrumentos para os quais foram escritos. Essa postura entre os compositores “trouxe consigo o conceito de criação do compositor como uma entidade inviolável” (BOYD, 2001, p. 37), que, como já citado, não existia até então, em razão de uma prática comum entre os compositores de compartilhamentos de temas. Ao mesmo tempo em que o arranjo possibilitava a popularização de diversas composições através do piano, distanciava o contato apreciativo das mesmas em suas formações e moldes originais, além de associar a música ao entretenimento. Ou seja, o arranjo pode ser considerado um dos elementos responsáveis pela divisão entre os gêneros erudito e popular, bem como uma postura preconceituosa e etnocêntrica existente de um para com o outro. Todavia, também pode ser considerado como elo de ligação entre os mesmos, observados principalmente na música popular híbrida.

Theodor W. Adorno (1996)²⁶, no ensaio “*O fetichismo na música e a regressão da audição*”, posiciona o arranjo como uma prática que colabora para a acomodação do ouvinte e manipulação da massa a partir da oferta de um produto musical, provido de intenções comerciais, de formação de opinião e público. Fábio César da Silva (2016), em seu artigo “*Uma interpretação da obra O fetichismo na música e a regressão da audição de T. W. Adorno*”, apresenta algumas reflexões que nos ajudam a melhor contextualizar as ideias de Adorno em relação ao arranjo. Inicialmente, Silva (2016) adapta o termo “fetichismo”, usado por Adorno, para “fetichismo da mercadoria cultural” e relaciona-o ao conceito de “fetichismo da mercadoria” de Marx. Em seguida, Silva (2016) aponta que Adorno (1996) divide a atenção de seu ensaio em duas partes, abordando dois temas: “a primeira, sobre o fetichismo na música, enfatizando mais o aspecto ‘objetivo’ ou a produção das mercadorias culturais; a segunda, sobre a regressão da audição, enfatizando mais o aspecto ‘subjetivo’ ou a recepção dessas mercadorias” (SILVA, 2016, 119).

É nesse contexto de produção e oferta de uma mercadoria musical advinda do pensamento capitalista que Adorno ressalta a existência de uma manipulação de massa capaz de moldar e acomodar a capacidade auditiva do consumidor, ou seja,

²⁶ Originalmente escrito em 1938, traduzido em 1963.

daquele que recebe a mercadoria, de modo a distancia-lo dos “genuínos interesses da arte” (ADORNO, 1996, p. 86). O autor aponta que, na medida em que ocorre esse distanciamento, a música vai se tornando “depravada”, mesmo que exista “um enorme aparato que procura, enfática e imponentemente, afastar dela a depravação” (ADORNO, 1996, p. 82).

Assim, Adorno (1996) apresenta uma divisão entre os gêneros musicais, denominando-os de “música séria”, associada à música erudita ou clássica”, e “música ligeira”, associada ao gênero popular. Silva destaca que a:

Música séria seria aquela que o Romantismo Alemão intitulou de música absoluta, ou seja, uma música essencialmente instrumental, na qual prevaleçam os caracteres de ausência total de figuração, de funções e de programas de textos. [...] Em contrapartida, a música ligeira apontada por Adorno seria outro tipo de música não eminentemente instrumental, não desligada de textos, de programas e de funções rituais. Provavelmente, esse tipo de música poderia ser considerado, como já mencionamos, pelo que se entende de música popular. (SILVA, 2016, p. 144).

No período em que escreveu seu ensaio, Adorno (1996) encontrava-se exilado nos Estados Unidos. O *jazz* já alcançara prestígio e contribuía significativamente para a ascensão da “música ligeira”, concedendo-lhe posição de destaque. O arranjo, como observado por Schuller (2003), se desenvolvia, tendo se tornado importante característica para o estilo. Todavia, sua prática não se restringia a composições desse gênero. Nesse contexto, Adorno faz dura crítica a essa prática musical, ao afirmar que a “depravação e redução à magia, irmãs inimigas, coabitam nos ‘arranjos’” (ADORNO, 1996, p. 82). Justifica essa colocação por acreditar que os arranjos promovem um distanciamento das obras originais, reapresentando-as a partir de uma leitura contemporânea, e porque “a técnica do arranjo se converte ao princípio da colorística” (Idem), ou seja, os arranjos dotados de novos revestimentos são elaborados para todos os tipos de música, exceto quando não há consentimento com os detentores de direito autoral. Porém, em meio à sua crítica, Adorno (1996) faz um certo elogio ao arranjador, reconhecendo sua capacidade técnica e seu conhecimento musical:

Se no campo da música ligeira os arranjadores são os únicos músicos dotados de alguma formação, isto só pode levá-los a se sentirem vocacionados e manipular os bens da cultura com muito maior desenvoltura. Invocam toda espécie de motivos para justificar os arranjos. (ADORNO, 1996, p. 82).

Outra razão pela qual o autor supracitado se posiciona contrário à prática do arranjo refere-se à sua utilização com o objetivo de tornar assimilável “a grande música distante do homem” (ADORNO, 1996, p. 83), ou seja, a música séria. Ao contrário de Szendy (2001), Adorno (1996) não aprova a escrita da escuta do arranjador, presumindo que “o segredo ou a razão mais obscura da técnica do ‘arranjo’ reside na tendência ou instinto de não deixar nada tal como é, e manipular tudo com que topar pela frente” (ADORNO, 1996, p. 84-85).

Como exemplo de música que contém os elementos anteriormente citados e que justificam sua contrariedade em relação à música popular, Adorno (1996) aponta a música de salão, origem da prática de arranjo, pelo menos na forma como nos apresenta. Sobre ela, afirma:

É a prática do entretenimento elevado, que toma emprestada a exigência de nível e qualidade dos bens da cultura, porém transforma-os em objetos de entretenimento do tipo das músicas de sucesso. Tal entretenimento, que em outras épocas se limitava a acompanhar o murmúrio ou tartamudeio da voz humana, difunde-se hoje em todo o campo da vida musical, que ninguém mais leva a sério, e a verdadeira música desaparece sempre mais, não obstante todo o falatório em torno da cultura. Na prática há apenas duas alternativas a escolher: ou entrar docilmente na engrenagem do maquinismo - mesmo que apenas diante do alto-falante no sábado à tarde -, ou aceitar essa pornografia musical que é fabricada para satisfazer às supostas ou reais necessidades das massas. A falta de compromisso e o caráter ilusório dos objetos do entretenimento elevado ditam a distração dos ouvintes. (ADORNO, 1996, p. 85).

Com essa afirmação, o autor expõe o arranjo como uma prática a serviço da manipulação de massa, capaz de proporcionar o distanciamento do ouvinte à música dotada de pureza artística, que é voltada à apreciação, e não ao entretenimento. Arranjo que se apropria dos “bens da cultura” para distrair, divertir e manejar.

Fica evidente a relação hierárquica que Adorno apresenta entre a música erudita e a popular, ou, para ele, a música séria e a ligeira, embora justifique-as por

razões sociológicas e artísticas. Entre elas, porque a música ligeira também assume uma função de entretenimento, aplicando-se a um contexto em que divide atenção com dança, lazer, relaxamento, entre outros, mesmo mantendo uma posição de destaque. Ao contrário, a chamada “música séria” é centrada em si mesma. Diante disso, o termo “música séria”, passível de diversas interpretações, pode ser compreendida como música oposta ao entretenimento, ou como um tipo de música dotada de maior prestígio e superioridade em relação à música popular, o que soa como ofensa para uma música que, apesar de ter estreitas relações com o entretenimento, está longe de ser esvaziada de seriedade.

Ao fundamentar suas opiniões sobre a regressão da audição como consequência dos padrões estabelecidos para o consumo, Adorno (1996) afirma que tais padrões são capazes de acomodar a audição moderna a partir de estratégias mercadológicas como a propaganda, o atrativo tímbrico e a criação de uma “linguagem infantil” que viabilize a prática musical para aqueles que não compreendem a “linguagem genuína”. O autor destaca a capacidade musical do arranjador, apresentando-o como revisor de produções musicais, a fim de que elas não sejam publicadas com excessivos erros, capazes de prejudicar ainda mais um material já empobrecido harmonicamente, disponibilizado em uma linguagem gráfica distante de uma raiz culta (ADORNO, 1996, p. 96).

Disso tudo, infere-se que Adorno (1996), apesar de desmerecer a prática do arranjo a partir de sua visão mercadológica e de vanguarda artística, não deixa despercebida a musicalidade do arranjador. Porém, ao restringi-la a uma ferramenta de manipulação de mercado, ignora outras incontáveis razões para a realização do arranjo, sejam elas funcionais ou não.

Flávia Vieira Pereira (2011), em sua tese “*As práticas de reelaboração musical*” afirma que, atualmente, estamos ainda mais reféns da prática de arranjo referida por Adorno, “que é ligado à indústria cultural, sendo utilizado como ferramenta de manipulação de massa.” (PEREIRA, 2011, p. 05). Todavia, reitera que a prática de reelaboração musical, não se restringe a esse contexto e “pode ter muito a nos dizer sobre o que é fazer música” (Idem).

Pereira (2001) apoiada na ideia de Peter Szendy (2001) – onde “o arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra” (SZENDY apud PEREIRA,

2011, p.05) – aponta que o arranjo ou a transcrição são novas formas de escuta capazes de reconfigurar nossas experiências musicais. Além de nos fazer perceber a “multiplicidade da realidade musical” a partir de uma “escuta dupla, diversificada entre a obra original e a obra reelaborada” (PEREIRA, 2011, p. 06), afirma que a música é “uma arte em movimento”, o que lhe permite uma manipulação e transformação contínua.

1.4. AS PRÁTICAS DE REELABORAÇÃO MUSICAL

O eixo central da tese de Pereira (2001) relaciona-se às práticas de reelaboração musical, sendo o arranjo uma delas. Assim como Boyd (2001) – e diferentemente de Schuller (2001), Aragão (2001) e Bessa (2005) – Pereira (2011) possui como referência para a realização de seu trabalho a música erudita e, através dele, propicia importantes reflexões.

Iniciemos por sua argumentação de que o termo “arranjo” tem-se apresentado como um termo generalizante, que envolve outras práticas musicais. Para evitar essa junção e possibilitar uma reflexão individualizada a cada prática, Pereira (2001) utiliza como termo generalizante “práticas de reelaboração”, definindo-as como práticas derivadas de um “material pré-estabelecido e que não têm a intenção de tornarem-se obras originais. [...] embora possam buscar maior autenticidade, elas acontecem como numa sobreposição de espelhos, ou como forma de exercício se dobrando sobre si mesma” (PEREIRA, 2011, p.13).

Pereira (2011) alerta para a diferença entre práticas de reelaboração musical e práticas de reescritura musical. Citando Ferraz (2008)²⁷, aponta que:

A reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma seqüência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens. (FERRAZ apud PEREIRA, 2011, p.13).

²⁷ FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. *III Seminário de Sonologia*, ECA-USP, São Paulo, 2008.

A partir de Ferraz (2008), Pereira (2001) afirma que o termo “reescritura musical” distancia-se de “reelaboração musical” porque, apesar de surgir de um material pré-estabelecido, “têm como ponto de partida transformar este material em outra obra com novo contexto e estrutura”. Ou seja, “a manipulação de um material pré-existente irá servir de inspiração para a construção de uma nova ideia” (PEREIRA, 2011, p. 223).

Pereira (2001) afirma que existem diversos motivos que justificam as práticas de reelaboração em uma perspectiva funcional, a começar pela ampliação do repertório não contemplado originalmente pelo compositor. Pereira afirmar que todas as práticas que em seu trabalho são designadas como “reelaboração musical”, Szendy se refere a elas como “*arrangement*” (PEREIRA, 2011, p. 19) e para essa autora, dois aspectos funcionais do arranjo, originados no séc. XIX, foram decisivos para o declínio das práticas de reelaboração:

1) o arranjo como função social e pública que permitia a difusão de composições através das reduções do piano; e 2) uma prática de ajustamento e modelagem de uma composição para um determinado grupo, para que seja adaptada de modo a propiciar uma melhor *performance* a partir de suas características, prática essa denominada “*agjustamentti*”, muito comum na ópera italiana. (SZENDY apud PEREIRA, 2011).

Na visão de Pereira (2001), Szendy (2001) tem a intenção de conduzir à reflexão de que, apesar da existência de aspectos funcionais, o arranjo pode ser apenas uma leitura crítica de uma obra, não necessitando de um aspecto funcional para existir. Ao citar Szendy, apresenta um exemplo de arranjo em uma perspectiva não funcional: “foi também no romantismo a partir das perspectivas abertas por Schumann e Liszt que Szendy nos mostra o arranjo do período romântico, sendo uma concepção hiperbólica da obra, o original e o arranjo sendo complementares” (PEREIRA, 2011, p. 19).

Pereira (2001) destaca que a o termo “obra” possui atualmente um significado diverso daquele que possuía antes do séc. XVIII. O termo latino “*opus*”, que se refere a obra, “não significava simplesmente o número tanto de tal compositor como acabou tomando na edição musical moderna. O *opus* latino é ao

mesmo tempo o trabalho e seu resultado. É a obra no sentido de obra de arte, mas é também a atividade” (PEREIRA, 2011, p. 19). Porém, a partir do momento em que o compositor alcançou direitos autorais, a música perdeu “certa flexibilidade”, surgindo a ideia moderna de obra de arte, que segundo a autora é “perfeita, completa e acabada” (PEREIRA, 2011, p. 26-27).

A partir desse entendimento moderno de obra e da relação ofuscada entre original e reelaboração, Pereira (2011) expõe o pensamento de Ferruccio Busoni (1910)²⁸ que sai em defesa da legitimidade das práticas de reelaboração musical:

Cheguei a pensar que toda anotação já é uma transcrição de uma invenção abstrata. A partir do momento que o bico da pena se apodera, a idéia [sic] perde sua figura de origem...Mesmo a interpretação de uma peça é uma transcrição. A invenção se torna uma sonata, ou um concerto: já é um arranjo do original, [sic]. (BUSONI, 1910 apud PEREIRA, 2011, p. 28).

Busoni (1910)²⁹ não apenas realça o valor da reelaboração, como também a apresenta como processo inerente à composição. A partir de Szendy (2001), no mesmo sentido de valorização à reelaboração, Pereira (2011, p. 28) afirma que Schumann já observava em sua época o valor da reelaboração ao comentar a redução produzida por Liszt para a Sinfonia Fantástica de Berlioz, elevando-a como “obra original”. Assim, é possível “dizer que uma reelaboração nasce com o original, porém acaba desligando-se dele para tornar-se algo autônomo” (Idem). As questões relativas à interpretação, segundo Pereira (2011), são de extrema relevância para Busoni (1910) e que o famoso pianista afirmava: “a execução de uma obra é também uma transcrição e se livremente conduzida ela não mais será acabada conforme o original” (BUSONI, 1910, p. 26). Entretanto, Pereira (2011) afirma que Schoenberg possui posição contrária à de Busoni, pois concede ao compositor precedência em relação ao intérprete.

²⁸ Valeur de L'Arrangement'- 'Wert der Bearbaeutung' texto escrito por Ferruccio Busoni em 1910. Traduzido para o Francês e reunido por Peter Zesty - IRCAM-2007” (PEREIRA, 2011, p. 27).

²⁹ BUSONI, Ferruccio. Valeur de L'Arrangement. Traduzido para o francês por P. Szendy In Arrangement/Derrangement - IRCAM/ L' Harmattan, 2007- Wert der Bearbeitung, In Von der Einheit der Musik Aufzeichnungen, Max Hesses Verlag, 1922.

Pereira (2001) finaliza sua reflexão acerca da relação original versus reelaboração apresentando a importância de se conhecer os valores que foram estabelecidos com o moderno entendimento de uma determinada obra e sua originalidade. Contrariando Schoenberg, Pereira (2011) assegura que tais valores impediram, por um bom tempo, o entendimento de “que quando uma obra sai da mão do autor, ela não é mais somente dele. O que permanece, no entanto, é a multiplicidade e a plasticidade da obra em virtude de suas inúmeras possibilidades de interpretação, de reelaboração, de escuta [...]” (PEREIRA, 2011, p. 34). Esse posicionamento é capaz de desvincular a prática de reelaboração da concepção de algo que substitui o original, dotada de força própria, capaz de permitir na contemporaneidade a convivência de ambas de forma independente, em que a reelaboração musical apresenta-se “como a expansão da música através da transformação do original” (PEREIRA, 2011, p. 41).

Antes de prosseguirmos com as considerações de Pereira (2011) sobre as práticas de reelaboração musical, abramos um pequeno parêntese para evidenciarmos o assunto com outros autores. Tanto Boyd (2001) como Schuller (2003) partem da ideia de que arranjo é um retrabalho de uma composição musical. Embora pautados em gêneros diferentes, esses autores reforçam o valor de um retrabalho elaborado com criatividade e valor artístico. Porém, não existe apenas arranjo como retrabalho de composição. O próprio Boyd (2001) considerou que existe diferença entre arranjo e transcrição, apesar de alguns exemplos apresentados em seu verbete, como arranjo, passíveis de questionamento. Aragão (2001) reforça esse entendimento quando afirma que muitos dos exemplos de Boyd (2001), em seu verbete *arrangement*, poderiam ser chamados de transcrição por prover uma composição a um diferente meio instrumental em relação ao original. É possível perceber uma tendência teórica e conceitual de relacionar diferentes práticas como iguais, ou similares, desconsiderando suas características principais.

A questão conceitual do arranjo e transcrição é algo muito indefinido pelos autores, sendo que muitos deles abordam essas práticas como sinônimas. O “*Dictionnaire encyclopedique de la musique*” (1993) apresenta o termo “*arrangement*” (p. 136) simplesmente como sinônimo de “*transcription*”. Sobre “*transcription*” (p. 828-830), já inicialmente, apresenta:

A transcrição (ou arranjo) é uma adaptação a um instrumento de uma obra originalmente destinada a outro instrumento - uma reformulação de uma melodia em uma peça para piano ou uma abertura sinfônica em uma peça para um órgão, etc. Este procedimento foi muito frequente antes do aparecimento da gravação, o que facilitou a difusão dos trabalhos originais. Uma transcrição séria não se limita à simples transferência de um meio de expressão para outro, porque algumas passagens que afetam um instrumento podem parecer grotescas ou, pelo menos, para não ter o alcance desejado em outro instrumento. O adaptador não deve se limitar a reproduzir o mais fielmente possível uma determinada passagem em um novo contexto, mas procurar reconstituir o que o compositor teria escrito se ele tivesse escolhido esse novo modo de expressão.³⁰ (DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE LA MUSIQUE, 1993).

Pereira (2011) apresenta a definição de “*arrangement*” da enciclopédia *Larousse de la musique*³¹, em que é possível verificar que transcrição, adaptação e redução são apresentadas como sinônimos de arranjo:

Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tem sido inicialmente escrita. A adaptação de uma obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos. (LARROUSE apud PEREIRA, p. 11).

Alguns trabalhos acadêmicos se dedicam, integralmente ou em parte, a encontrar elementos capazes de diferenciar as práticas de reelaboração musical³² e

³⁰ La transcription (ou arrangement) est une adaptation à un instrument d'une oeuvre destinée à l'origine à un autre instrument - refonte d'une mélodie en pièce pour piano ou d'une ouverture symphonique en pièce pour orgue, etc. Cette procédure était très fréquente avant l'apparition de l'enregistrement, qui a beaucoup facilité la diffusion des oeuvres originales. Une transcription sérieuse ne se limite pas au simple transfert d'un moyen d'expression à un autre, car certains passages qui font de l'effet sur un instrument risquent de paraître grotesques ou, du moins, de ne pas avoir la portée voulue sur un autre instrument. L'adaptateur ne doit pas se limiter à reproduire avec le plus de fidélité possible un passage donné dans un nouveau contexte, mais chercher à reconstituer ce que le compositeur aurait écrit s'il avait choisi ce nouveau mode d'expression.

³¹ HINDLEY, Geoffrey (Ed.). *Larousse encyclopedia of music*. Hamlyn. London e New York, 1971.

³² Aragão (2001, p. 17) aponta a dissertação *Guerra-Peixe e as 14 Canções do Guia Prático de Villa-Lobos: Reflexões sobre a prática da transcrição*, de Beatriz Paes Leme (2000) como referência para melhor compreensão da distinção entre os termos “arranjo” e transcrição” nas músicas clássica e popular. Duarte (2010) traz em sua dissertação algumas citações de R. L. Pereira, autor da *Rádio Nacional do Rio de Janeiro: a música popular e seus arranjadores (Década de 1930 a década de 1960)*, dissertação de mestrado, 2006. No capítulo destinado ao conceito de arranjo, existe reflexão sobre os termos variação, transcrição, simplificação e

aqui retornamos à Pereira (2011). Partindo do entendimento que as práticas de reelaboração partem de um material pré-existente e que essas podem resultar em um maior ou menor grau de interferência em relação ao original, Pereira (2011) ressalta que entre elas existem diferentes procedimentos e efeitos, de modo a ser possível distingui-los, embora muitas vezes sejam apresentados como sinônimos.

Pereira (2011) expõe que o primeiro critério técnico utilizado por músicos para diferenciar as reelaborações se refere ao nível de “fidelidade e “liberdade” existentes na reelaboração, sendo o limite “a ‘quantidade’ de modificações que levariam a classificar uma reelaboração em uma ou outra categoria” (PEREIRA, 2011, p. 45). Para verificar o nível de fidelidade ou liberdade de uma reelaboração musical, Pereira (2011) parte da análise dos aspectos musicais presentes na reelaboração: “Melodia, ritmo, harmonia, forma, altura, meio instrumental, dinâmica, timbre, textura, sonoridade, articulação de fraseado e acentos” (PEREIRA, 2011, p. 45), os quais separa em dois grupos: 1) **aspectos estruturais** (estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal) que define como aqueles que, caso sejam alterados, retirados ou acrescentados, produzem uma reelaboração com maior diferença em relação ao original; e 2) **aspectos ferramentais** (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica) como aqueles que, ao serem modificados em uma reelaboração, guardam fidelidade em relação ao original (PEREIRA, 2011, p. 45-46).

Todavia, conforme relatado pela própria autora acima, na medida em que avançava na montagem de um repertório para compor seu trabalho analítico, deparava-se com dificuldades nos casos em que reelaborações apresentavam possibilidades de mais de uma classificação. Diante disso, Pereira (2011) alerta que sua intenção não é de “estabelecer conceitos ou definições e sim, observar como se dão alguns procedimentos técnicos que podem ser recorrentes em determinadas categorias.” (PEREIRA, 2011, p. 47). O conhecimento de tais procedimentos é relevante para o arranjador, pois permite diferenciar seu trabalho em meio a outras reelaborações musicais, e, conseqüentemente, despertá-lo quanto à possibilidade de outras práticas.

adaptação, “e as elaborações que permitem o enriquecimento harmônico, rítmico e melódico de uma obra.” (DUARTE, 2010, p. 23-24).

Para Pereira (2011), os termos “transcrição” e “arranjo”, que se relacionam aos aspectos “fidelidade” e “liberdade”, respectivamente, formam “dois polos de subcategorias de reelaboração” (PEREIRA, 2011, p. 47). Ambos manipulam os aspectos ferramentais, porém são referências de práticas que, respectivamente, “preservam” e “manipulam” os aspectos estruturais, proporcionando relações diferentes com o original. Ao todo, a autora destaca seis termos que se referem a distintas práticas de reelaboração: transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase, cujas particularidades serão tratadas a seguir.

1.4.1 Transcrição

É, juntamente com arranjo, o termo mais utilizado entre os músicos para se referirem a uma reelaboração. Pereira (2011) apresenta uma série de conceitos contidos em dicionários musicais (*“Dictionary Science de La Musique: technique, forms, instruments”*, *“The New Grove Dictionary for Music and Musicians”*, *“The Concise Oxford Dictionary of Music”*, *“Dizionario Enciclopédico della Musica e dei Musicisti”*), todos apresentando ideias de mudança de meio instrumental em relação ao original. Com base em tais conceitos e no sentido etimológico do termo, a transcrição é uma prática que “transporta” a obra musical de um meio para outro, permanecendo fiel ao original, onde as possíveis variações ocorrem em consequências das adequações instrumentais. A autora aponta que não existe a possibilidade de se fazer uma transcrição para o mesmo meio instrumental.

Pereira (2011) destaca que os aspectos ferramentais (mudança de meio, timbre, sonoridade, textura, articulação, dinâmica e acentos) são os que mais se modificam nessa prática. Ressalta que a mudança de textura e timbre são importantes ferramentas para a prática da transcrição, pois causam manipulação da obra original sem atingir os seus aspectos estruturais. Importante frisar que é o instrumento ou novo meio instrumental que se adapta a uma obra, e não o contrário.

1.4.2 Orquestração

A orquestração é vista no verbete “*Orchestration*” do “*The New Grove Dictionary for Music and Musicians*” e em grande parte dos tratados de instrumentação e orquestração pesquisados – Hector Berlioz³³ (“*Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes*” - 1844) , Rimsky Korsakov³⁴ (“*Princípios de Orquestração*” - 1912) , Charles Koechlin³⁵ (“*Traité de l’Orchestration*” - 4 volumes - 1954-9), Walter Piston³⁶ (“*Orchestration*” - 1955), Alfred Blater³⁷ (“*Instrumentation/ Orchestration*” - 1980), Samuel Adler³⁸ (“*The Study of Ochestration* - 1989) –, segundo Pereira (2011), como “uma maneira de dispor, organizar ou distribuir o instrumental numa obra” (PEREIRA, 2011, p. 90). No entanto, a autora ressalta que Samuel Adler e A. Blater fazem distinção entre arranjo e transcrição e se referem a orquestração como “um meio técnico para adquirir o efeito desejado em cada reelaboração” (PEREIRA, 2011, p. 90).

Para a autora, a orquestração abrange maiores interferências nos aspectos ferramentais e:

É uma prática de reelaboração na qual se busca assim como na transcrição, um equilíbrio entre a ideia [sic] do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental, além das diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre. (PEREIRA, 2011, p. 91).

Isso concede à prática de orquestrar a possibilidade de possuir uma fundamentação própria, desvinculada da composição.

³³ BERLIOZ, Hector. *Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes*. Schonenberger, Lemoine-Paris, 1855.

³⁴ KORSAKOV, Rimsky. *Princípios de Orquestracion*. Buenos Aires; Ricordi Americana SAEC, 1947.

³⁵ KOEHLIN, Charles. “*Traité de l’Orchestration*” (4 volumes). Publisher Eschig- Paris, (1954-9).

³⁶ PISTON, Walter. *Orchestration*. W.W. Norton e Company, Inc. Publishers, New York, 1955.

³⁷ BLATTER, Alfred. *Intrumentation/Orchestration*. New York, Ed. Longman Inc. 1980.

³⁸ ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. W.W.Norton e Company, Inc. Nova York, 1989.

1.4.3 Redução

De acordo com Pereira (2011), a redução é uma prática musical que tem por finalidade repassar a realização musical de um grupo instrumental maior para um instrumento ou grupo menor. Pode ser derivada, como a redução de piano e canto, ou substituta, no caso de reduções de orquestras ou grupos instrumentais, para o piano, a duas ou quatro mãos. Apesar de serem práticas objetivas e com função definida, podem adquirir “independência e autenticidade” (PEREIRA, 2011, p. 129).

Para a autora, “as reduções são como as orquestrações, só que no percurso inverso”, não existindo “transcrição de orquestra para piano, assim como não existe transcrição de piano para orquestra”. Entende-se, portanto, que “ambas são respectivamente redução e orquestração” (PEREIRA, 2011, p. 174). Além de ser uma reelaboração, o termo “redução” contribuiu para uma desvalorização dessa prática por oportunizar uma compreensão de algo menor e mais facilitado. No entanto, essa prática exige grande capacidade técnica por determinar uma diminuição tímbrica e de instrumentistas para sua realização, além de que, atualmente, se apresenta como um meio para que um instrumentista interprete uma determinada música em seu instrumento – se aproximando de uma transcrição –, e não apenas uma prática que se volte para “agilizar ensaios com cantores” (PEREIRA, 2011, p. 174).

1.4.4 Arranjo

Pereira inicia sua abordagem sobre essa reelaboração sinalizando o trato diferenciado do arranjo nas músicas popular e erudita: para a música popular, o arranjo se apresenta como algo fundamental, enquanto que na música erudita sofre preconceitos e se reveste de outros termos como orquestração e redução (PEREIRA, 2011, p. 176). No entanto, reforça que, para sua pesquisa, o termo “arranjo” – utilizado por vários autores como um termo amplo e genérico capaz de abarcar outras práticas musicais – é substituído por reelaboração musical. Um de seus empenhos enquanto autora é delimitar e elucidar as características relacionadas ao

arranjo enquanto uma das práticas de reelaboração musical, e, conseqüentemente, diferencia-la de outras.

Embora tenha como fonte de análise o repertório erudito, ao se debruçar especificamente sobre a prática arranjo, Pereira (2011) inicia suas considerações a partir de Bessa (2009) o qual, como visto, realiza uma abordagem do arranjo no contexto da música popular brasileira. Fundamentada em Bessa, Pereira reforça a importância do arranjo no processo de elevação e ressignificado na música popular, e de sua prática na música erudita, a partir da popularização da “música de concerto”, num sentido em que abrange outras reelaborações. Pereira evidencia, na comunicação de Bessa, o trabalho desenvolvido pelos arranjadores nas rádios brasileiras na primeira metade do séc. XX, muito importante na construção de uma “sonoridade brasileira.” (BESSA apud PEREIRA, 2011, p. 177). Pereira, a partir de Bessa, apresenta o arranjo como uma prática que favorece passagem de transição entre os gêneros eruditos e populares, o que corrobora com nosso entendimento de que o arranjo se apresenta como possível elo de ligação entre os gêneros erudito e popular.

De acordo com Pereira (2011), tanto Aragão (2001) como Bessa (2005), “colocam o arranjo na música popular como uma prática elaborada que envolve a ‘recomposição’ de uma obra, quase como uma co-autoria [sic].” (PEREIRA, 2011, p. 178). Essa afirmação se apoia nas considerações de Aragão (2011), já citadas neste trabalho. Sendo o arranjo tão distinto e valorizado como prática de reelaboração nas músicas popular e erudita, Pereira (2011) questiona se existe diferença entre os procedimentos técnicos para o arranjo na música popular e erudita.

Em busca de respostas, Pereira (2011) examina “*Arranjo-Método Prático*”, de Ian Guest (1996) e “*Arranjo*”, de Carlos Almada (2000), como referências de livros didáticos para a elaboração de arranjos na música popular, e “*Instrumentation/Orchestration*”, de Alfred Blater (1980), como referência para elaboração e arranjos na música erudita. No entendimento de Pereira (2011), os livros de Guest e Almada possuem formato didático, abordam aparentemente os mesmos procedimentos e utilizam linguagem aplicada à música popular. Almada apresenta maior conexão com a música erudita (estudos de contraponto, instrumentos da orquestra) e Guest, com uma linguagem totalmente voltada à

música popular, evidencia um maior estudo da harmonia. Quanto a Blater (1980), Pereira (2011) destaca a abordagem do autor das técnicas de transcrição (cap. 10) e arranjo (cap. 11), com a finalidade de propor a utilização da orquestra nessas práticas. Especificamente sobre arranjo, Blater (1980)³⁹ afirma:

O processo de arranjo começa com algum material musical, talvez uma melodia e alguns acordes rudimentares e procede criando uma variedade de meios como escrevendo uma introdução e um final, construindo passagens de transição, adicionando contrapontos, criando linha do baixo, adicionando ornamentos na melodia e elaborando uma estrutura harmônica. (BLATER, 1980 apud PEREIRA, 2011, p. 179).

A partir dessa premissa, Pereira (2011) aponta que “Blater coloca o arranjo de forma muito parecida como foi colocado por Paulo Aragão ao falar da música popular”, ou seja, como parte do processo de composição. Isso nos leva a pensar que “os procedimentos podem ser os mesmos em ambos os gêneros, popular e erudito, pelo menos teoricamente” (PEREIRA, 2011, p. 179-180).

Assim, Pereira (2011) assinala, em termos conceituais, que o arranjo é uma prática de reelaboração caracterizada por manipulação em aspectos estruturais (ritmo, forma, harmonia, melodia), que propicia mudança de gênero, contexto ou instrumentação, com a finalidade de distinguir-se do original. Em meio aos elementos de manipulação, é possível encontrar trechos que dispõem de mais liberdade, como improvisos ou solos. Reforça que a prática do arranjo não obriga mudança de meio e, como instrumento de manipulação de forma, é comum que o arranjador crie introduções, pontes ou conclusões.

1.4.5 Adaptação

Pereira (2011) utiliza esse termo na tentativa de definir outras reelaborações em sua pesquisa, sem ignorar, porém, alguns conceitos na literatura que tentam dar conta dele. Embora em menor número do que as demais reelaborações, a

³⁹ BLATTER, Alfred. *Intrumentation/Orchestration*. New York, Ed. Longman Inc. 1980, p. 256.

adaptação é apresentada com definição abrangente e significado semelhante ao de arranjo e transcrição. Pereira (2011) cita Michel Brenet (1981)⁴⁰ que, em seu “*Diccionario de La Música*” define adaptação como:

Transporte e arranjo de uma obra com uma finalidade distinta a seu destino primitivo. Este procedimento tem sido empregado desde o começo da arte moderna para a formação do repertório dos cânticos. Tossi (1723), se colocou contra a adaptação de palavras religiosas às melodias de ópera praticada como se não houvesse nenhuma diferença entre os estilos. (...) Tem-se designado ao título de adaptação a certos ensaios de renovação do melodrama, que consistem em recitação de poesia lírica acompanhada de música instrumental. *La Fiancée du Timbalier*, de Victor Hugo, *La mort de l'aigle*, de Heredia, com música para piano de F. Thomé e de A. Sauvresis, pertencem a esse gênero que cultivavam os humanistas na época do renascimento. Na academia fundada por Baif os poetas declaravam seus versos ao som da lira. Num manuscrito do sec. XVI estão copiados vários dísticos tirados dos *Heroídas* de Ovidio e vestidas com acompanhamento anônimo de cifra de alaúde. (BRENET apud PEREIRA, 2011, p. 216).

Por ser o termo também empregado em linguagens não musicais, a adaptação seja, talvez, o mais genérico entre todos (PEREIRA, 2011, p. 216). Ao citar Lauro Maia Amorim (2005)⁴¹, Pereira (2011) destaca que, na literatura, adaptação significa o oposto de tradução, sendo que a tradução é mais fiel e a adaptação mais livre, dirigida para um público específico, a partir de aspectos culturais e sociais (AMORIM apud PEREIRA, 2011, p. 217). Esses autores entendem que adaptação musical é uma prática que busca adequar uma determinada obra a alguma coisa, podendo ser o público, o meio instrumental ou o contexto. Ou seja, é a música que se adequa a um novo contexto, o que ocasiona mudanças estruturais.

Nesses termos, Pereira (2011) constata que adaptação é o contrário de transcrição, pois esta evita afetar a obra, fazendo com que o novo meio se adapte a ela. A adaptação, por sua vez, assemelha-se ao arranjo por proporcionar mudanças de linguagem e contextos e possibilitar alteração de elementos estruturais e

⁴⁰ BRENET, Michel. *Diccionario de la Música- Histórico e Técnico*. Editorial Ibéria S.A. Barcelona, 1981, p. 20.

⁴¹ AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice nos Países das Maravilhas de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. Editora UNESP-, São Paulo, 2005, p. 59.

mudanças de gênero (erudito e popular). De acordo a autora, “a maior diferença entre arranjo e adaptação, seria quando ocorre uma mudança de linguagem, [...], passando de teatro para música, ou cinema” (PEREIRA, 2011, p. 217), e aponta a ópera como um tipo de adaptação musical de um texto. As adaptações não exigem mudança de meio e não se prendem fielmente à obra original, o que pode acontecer em consequência de poucas alterações.

A autora suscita, entretanto, uma dúvida: no caso de não haver mudança de linguagem, como distinguir arranjo e adaptação? Para equacionar essa questão, Pereira (2011) classifica a adaptação em dois tipos: 1) as que envolvem mudança de linguagem e; 2) as que não envolvem mudança de linguagem, sendo essas as que se assemelham ao arranjo. Para diferenciar arranjo e adaptação, a autora propõe classificar como adaptação as obras que transgridem “os procedimentos de suas respectivas categorias” (PEREIRA, 2011), ou seja, as obras consideradas como exceção entre as transcrições e arranjo, suprimindo a lacuna existente entre os dois extremos das práticas reelaborações musicais, arranjo e transcrição.

1.4.6 Paráfrase

O termo paráfrase se relaciona a citação. A partir da obra de Afonso Romano de Sant’Anna (1987)⁴² – *Paródia, Paráfrase e CIA* – Pereira (2011) afirma que a paráfrase, na literatura, “ocorre quando um texto cita outro, na intenção de reafirmar, reforçar, exaltar, concordar ou apropriar-se de seu significado para a construção de uma nova ideia” (PEREIRA, 2011, p. 223). Em termos musicais, paráfrase ficou conhecida como um processo de composição a partir de citações, comum na música renascentista.

Após ter feito o levantamento teórico do termo, Pereira destaca que, diferente do que imaginava no início de sua pesquisa, a paráfrase não se acomoda entre as reelaborações musicais e associa-se ao grupo de práticas de reescrituras

⁴² SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2000.

musicais, pois tem o objetivo de “transformar este material em outra obra com novo contexto e estrutura” (PEREIRA, 2011, p. 223).

As práticas que produzem mudanças estruturais possuem limites menos específicos de serem delineados se comparadas às que abrangem apenas mudanças ferramentais, o que dificulta suas delimitações. Contudo, por serem mais autônomas e independentes, as reescrituras musicais (paráfrase, paródia, reminiscências, fantasia, capricho, entre outras, descritas por Pereira) assumem um novo papel, como um “novo original”, enquanto que as reelaborações, embora manipulem o original, permanecem vinculadas a ele, gerando uma nova versão.

A partir de Pereira, pode-se inferir que: 1) a transcrição, orquestração e redução são reelaborações caracterizadas pela manutenção dos aspectos estruturais, que apresentam maior fidelidade em relação ao original; 2) arranjo é uma reelaboração caracterizada pela manipulação dos aspectos estruturais que não possui a intenção de tornar-se uma nova obra, preservando sua ligação com a obra original; 3) a adaptação abrange as práticas que não se encaixam como transcrição ou arranjo, suprimindo a lacuna existente entre esses dois extremos; 4) a paráfrase é uma prática musical que se distancia da original, assumindo-se como uma nova obra, sendo classificada como uma reescritura musical.

A dificuldade mencionada por Pereira (2011) para montar um repertório de base a fim de compor o seu trabalho é perceptível também na forma como o descreveu. Com o avanço e aprofundamento de seu estudo sobre práticas selecionadas, surgiram algumas mudanças de classificação quanto ao tipo de reelaboração. Somente a partir das reflexões sobre a paráfrase, iniciadas no último terço de um trabalho de 302 páginas, é que a autora se posicionou definitivamente quanto à classificação das reelaborações. Seguem alguns exemplos de práticas de reelaboração: 1) Transcrição: *Chaconne* da *Partita n. 2*, de Johann Sebastian Bach, originalmente escrita para violino solo e reelaborada por André Segovia para violão (1934), selecionada inicialmente para a pesquisa porque, já em seu título, é denominada como *transcrição*; 2) Orquestração: *Ricercare a seis da Oferenda Musical*, de J. S. Bach, orquestrada por Anton Webern (1934-5) para a seguinte formação: “flauta, oboé, clarineta (bb), corne inglês, fagote, clarone, trompa, trompete, trombone, tímpanos e cordas completas” (PEREIRA, 2011, p. 95); 3)

Redução: a *Sinfonia n.5*, de Ludwig van Beethoven (1807-8), reelaborada por Franz Liszt para piano; 4) Arranjo: *Carinhoso*, de Pixinguinha, arranjado por Radamés Gnattli; 5) Adaptação: *Prelúdio n. 2*, de Claudio Santoro, reelaborado por Flávia Vieira Pereira para quinteto de cordas, clarineta e piano, fonte inicial que desencadeou seu processo de pesquisa; e 6) Paráfrase: Pereira conclui que essa prática é apenas uma entre outras reescrituras, como a “paródia, reminiscências, fantasia, capricho, entre outras” (PEREIRA, 2011, p. 223). Para uma melhor classificação das reescrituras, a autora registra a necessidade de uma nova tese para pesquisá-los (PEREIRA, 2011, p. 223). Dessa forma, apresenta a *Ave Maria* de Bach/Gounod⁴³, inicialmente selecionada para exemplificar a prática arranjo, como uma reescritura musical.

1.5. O ARRANJO COMO TRANSFIGURADOR DA OBRA MUSICAL

Luiz Carvalho de Duarte (2010), em sua dissertação “*Os arranjos de Claus Orgeman na obra de Tom Jobim*”, dedica atenção à realidade que divide os conceitos de arranjo nas músicas erudita e popular após uma valiosa revisão bibliográfica que muito contribuiu para esse trabalho. Também afirma o diferente trato do arranjo em cada gênero: estimado na música popular, desmerecido na música erudita. Tal diferença relaciona-se à forma de manejo da obra musical. Possivelmente contrariado com tal diferença, Duarte (2010) questiona:

Afinal, se Berlioz, Rimski-Korsakov, Ravel, Mahler e Stravinsky são considerados grandes orquestradores de suas próprias obras, à parte de seu valor como compositores, por que não pode o arranjo ser destacado, ainda que apenas para fins de delimitação conceitual, como parte do pensamento composicional, tanto na música erudita quanto na música popular? (DUARTE, 2010, p. 27).

⁴³ Em 1859, Charles Gounod criou uma melodia para a oração da Ave Maria em latim tendo como base o Prelúdio n. 1 (Dó Maior I Vol. - Cravo Bem Temperado) de Bach. Inicialmente foi considerada como um arranjo devido as alterações estruturais, como forma e melodia de maneira mais acentuada, e harmonia, com pequenas alterações (PEREIRA, 2011, p.180).

Duarte (2010) busca respostas em Leo Treitler (1993)⁴⁴ e José A. Bowen (1993)⁴⁵, que apresentam questões referentes ao entendimento sobre “obra musical”. Assim como Pereira (2011), divergem do pensamento moderno de obra musical como “perfeita, completa e acabada” (PEREIRA, 2011, p. 26-27), considerando-a como entidade fluida e maleável.

De acordo com Duarte (2010), Treitler “introduz fatores de maleabilidade e fluidez à identidade da obra musical” (TREITLER apud DUARTE, 2010, p. 27) e Bowen (1993), ao analisar o conceito de obra musical no *jazz*, “critica a concepção estruturalista tradicional, de que há elementos ‘acidentais’ (mutáveis) e ‘essenciais’ (fixos, que seriam as notas, para a maioria dos casos) em uma obra musical” (BOWEN apud DUARTE, 2010, p. 28). Ambos autores recorrem a exemplos práticos para corroborar suas afirmações. Treitler apresenta como exemplo o “Noturno opus 62#1”, em que “Chopin enviou aos seus editores, na mesma época, versões diferentes desta mesma peça [...]” (TREITLER apud DUARTE, 2010, p. 28), o que evidenciam o pensamento de Chopin que a obra musical é maleável. Bowen apresenta um trecho da composição “*Round Midnight*” (Thelonius Monk) e “demonstra que duas versões que não possuem nada em comum podem ser perfeitamente identificáveis pelo ouvinte familiarizado com a composição como pertencentes à mesma obra” (BOWEN apud DUARTE, 2010, p. 28).

Assim, Duarte (2010) defende que a relação do arranjo com a obra musical possui duas vertentes: 1) de um lado, a maleabilidade da obra musical, capaz de permitir infinitas interpretações e manipulações; 2) de outro, o arranjo enquanto ferramenta musical, capaz de “formar e transformar a identidade de uma obra musical” (DUARTE, 2010, p.29). É possível viabilizar ambas vertentes na elaboração de arranjos com obras musicais dos gêneros erudito e popular, sendo que a figura do arranjador pode também ser o próprio compositor.

Em suas considerações finais, Duarte (2010) apresenta o arranjo como um processo que “contribui para a formação e transformação da identidade da obra musical”, que “não é uma instância fechada, imutável”, mas sim, “uma entidade

⁴⁴ TREITLER, Leo. History and the ontology of the musical work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51 n. 3, p. 483-497, 1993.

⁴⁵ BOWEN, José A. “The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances”. *The Journal of Musicology*, v. 11, n. 2, p. 139-173, 1993.

fluida e maleável” (DUARTE, 2010, p. 113). A partir dessa citação, destaca-se que o arranjo contribui tanto para a “formação” da obra musical como para sua “transformação”, ou seja, o arranjo como ferramenta composicional e como reelaboração que incorpora novos elementos a obra musical.

Duarte chegou a tais conclusões também pela análise do trabalho parceiro e de sucesso realizado por Claus Ogerman e Tom Jobim. É importante destacar essa fórmula de trabalho, em que o arranjador manuseia a composição de uma forma próxima ao compositor, compartilhando experiências e proporcionando um resultado atrelado ao perfil do compositor. Um arranjo que possui a finalidade de corresponder a uma proposta específica, que, no caso, variava com “as linhas de trabalho assumidas por Jobim ao longo da carreira.” (DUARTE, 2010, p. 111).

Essa parceria também celebra a prática de arranjo capaz de “transformar” a composição, agregando a ele novos elementos. Diante disso, Duarte afirma que “Ogerman, em nível específico, incorporou elementos nas composições de Jobim que, mais tarde, transformariam a percepção geral acerca delas. Em nível geral, contribuiu para o estabelecimento da sonoridade típica de Tom Jobim e da Bossa Nova, nas décadas de 1960 e 1970, e da música brasileira como um todo.” (DUARTE, 2010, p. 113).

É possível inferir que os trabalhos de reelaboração musical produzidos por Ogerman para Jobim eram desenvolvidos não somente a partir da composição em si, mas do próprio compositor enquanto pessoa. A afinidade entre eles possibilitou um único direcionamento para os dois, a partir da proposta de trabalho momentânea de Jobim, “num espectro que engloba desde a transcrição quase literal da ideia do compositor até a completa reelaboração formal, harmônica e melódica da obra.” (DUARTE, 2010, p.111). Ogerman desempenhou o papel do arranjador que viabiliza a apresentação da composição e que escreve a sua própria escuta. Não porque que Jobim precisasse. Conforme Duarte, seu conhecimento musical e sua experiência enquanto arranjador – exercida no início dos anos de 1950 na Rádio Nacional até o “famoso concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall” (DUARTE, 2010, p. 3) – seriam mais que suficientes para suas necessidades. Porém, a atitude de confiar essa função a Ogerman pode ser entendida como uma forma de reconhecer a excelência

de seu trabalho, de identificar-se com sua maneira de pensar música e de confiar no resultado que proporcionado.

Essa tarefa não se reduz somente ao fato de arranjar enquanto processo criativo. Quando realizada para um propósito específico, arregimentar músicos é uma etapa imprescindível para alcançar excelência no trabalho com os resultados desejados. Se não fosse assim, Ogerman não selecionaria os melhores músicos de estúdio para gravar *The Composer of Desafinado Plays* (1963), o primeiro álbum da parceria Jobim/Ogerman, e Jobim não faria questão que o baterista fosse Edison Machado (DUARTE, 2010, p. 04). Porém, a tarefa de arregimentar não é fácil e/ou agradável. Talvez seja esse um dos motivos que levaram Jobim a delegar a outros o trabalho de arranjador (DUARTE, 2010, p. 3-4). Ogerman arregimentava músicos multi-instrumentistas para corresponder a partituras com indicação de troca de instrumento (DUARTE, 2010, p. 39). Paulo Jobim, em entrevista concedida a Duarte, afirmou que a necessidade de músicos multi-instrumentistas era uma razão a mais para que Jobim delegasse a outros a função de arranjador (DUARTE, 2010, p. 94).

1.6. O ARRANJO EM UMA CANÇÃO

Outra vertente do arranjo a ser analisada nesse trabalho associa-se a uma música letrada, ou canção, como é conhecida no âmbito popular. De ordem empírica, essa associação refere-se a um serviço que o arranjo concede à mensagem poética da canção, que está diretamente associada à melodia para ela concebida. É o arranjo como extensão de sua letra e melodia, capaz de ecoar seu significado e mensagem. De ordem conceitual, essa vertente pode estar relacionada à teoria elaborada por Luiz Augusto de Moares Tatit (1986), denominada “semiótica da canção”, que fundamenta a tese de Márcio Luiz Gusmão Coelho (2007), intitulada “*O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*”. Ao rerepresentar seu conceito de arranjo no âmbito da canção

popular anunciado em sua dissertação⁴⁶, Coelho (2007) reafirma que se trata de uma:

Organização de elementos musicais pré-estabelecidos que buscam a manifestação do núcleo de identidade da canção, a intensificação da compatibilidade entre expressão e conteúdo e a exacerbação dos processos temáticos passionais e figurativos que constam do seu núcleo de identidade virtual. (COELHO, 2002 apud COELHO, 2007, p. 68).

O arranjo é a forma para que a melodia e a letra, denominadas por Tatit (1986)⁴⁷ como “identidade da canção” se realize, sendo também uma “etapa intermediária entre a composição e a interpretação” (COELHO, 2007, p. 73). Trata-se de um assunto demasiadamente complexo e extenso. Todavia, nos aprofundaremos apenas em parte dele – a relação do arranjo com a letra e melodia, que interessa diretamente ao presente estudo.

Quando se lança mão da instância do arranjo para manifestar o “núcleo de identidade virtual da canção” (Ibid., p. 106), são possíveis dois desdobramentos: ou o arranjador acolhe a proposta apresentada pelo compositor e organiza os elementos musicais na mesma direção, ou o arranjador não acolhe a proposta inicialmente apresentada e lança-se em “uma nova narrativa, cumprindo a função de anti-sujeito”. Essa última possibilidade, afirma o autor, também direciona a dois desdobramentos:

a) ou o arranjador inverte diametralmente o modelo de compatibilidade entre letra e melodia selecionado pelo compositor, trazendo à superfície interpretativa da canção valores que se mantiveram virtualizados numa manifestação original, então podemos falar em um “arranjador antagônico”; b) ou o arranjador - invertendo ou não o modelo de compatibilidade - se posiciona de maneira contrária principalmente ao conteúdo da canção; assim, somos levados a reconhecer o “arranjador polêmico”. Ambos os casos concernem ao “rearranjo”. (COELHO, 2007, p. 107).

Coelho exalta a postura e contribuições dos arranjadores “antagônicos” e “polêmicos” por concederem novas possibilidades de trato para a relação

⁴⁶ COELHO, M. *Elementos para a Análise Semiótica do Arranjo na Canção Popular Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música)–FFLCH, USP, São Paulo, 2002, p. 15.

⁴⁷ TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1986.

melodia/letra. De forma concisa, se refere ao arranjador antagônico como aquele que “manifesta a canção sob um regime de compatibilidade entre letra e melodia diametralmente oposto ao utilizado numa interpretação original, trazendo à superfície interpretativa valores que teriam nela permanecido em estado imanente”. Já o arranjador polêmico é aquele que “organiza os elementos cancionais – invertendo ou não o modelo de compatibilidade entre letra e melodia – de modo a manifestar valores contrários aos manifestados numa interpretação original, que não eram constituintes do núcleo de identidade da canção.” (COELHO, 2007, p. 110).

Ao citar a proposta de tipologia cancional elaborada por Tatit (1986), Coelho (2007) apresenta a existência de três tipos de canções: 1) canções temáticas, caracterizadas por andamento geralmente mais veloz, com sobreposição de ataques consonantais em relação a alongamentos vocálicos; 2) canções passionais, que são opostas às temáticas, comportando andamento mais lento e domínio dos alongamentos vocálicos sobre os ataques consonantais; e 3) canções figurativas, que correspondem às que fazem uso de “recursos que as aproximam das situações cotidianas de fala.” (COELHO, 2007, p. 132).

Para Coelho (2007), a instrumentação utilizada em um arranjo é determinada pelo tipo de canção. Nas canções temáticas, espera-se uma maior utilização de instrumentos que possuem menor capacidade de sustentação sonora, como os percussivos. “Não havendo necessidade de base melódico-harmônica para sustentação de notas alongadas, não haverá, conseqüentemente [sic], necessidade de utilização de instrumentos que poderiam suprir essa necessidade.” (COELHO, 2007, p. 132). Nas canções passionais, anseia-se por uma instrumentação com maior prolongamento sonoro, pois a valorização da duração de notas através do alongamento vocálico requer “um arcabouço melódico-harmônico que dê sustentação a tais notas.” (Idem). Em relação as canções figurativas, a citar as criadas no gênero *rap* e “poucos exemplares de que dispomos no cancioneiro popular (‘Deixa isso pra Lá’, de Alberto Paz e Edson Meneses; ‘Não Quero Ver Você Triste’, de Erasmo e Roberto Carlos, entre outras)” (COELHO, 2007, p. 133), Coelho afirma que o arranjador “deverá utilizar os mesmos procedimentos que usaria para construir um arranjo de uma canção temática ou passional” (Ibid., p. 135), ou seja, arranjar como se estivesse produzindo para qualquer tipo de canção.

Além da relação entre os tipos de canção e uma instrumentação que otimizem suas propostas, Coelho (2007) ressalta que outros fatores são considerados para a escolha de instrumentos a serem utilizados em um arranjo, destacando a afinidade destes com os gêneros musicais e as questões do mercado fonográfico. Para o autor, “na maioria dos casos, as formações instrumentais devam ter dado origem aos gêneros, ou seja, cada gênero deve ter surgido da otimização da utilização dos instrumentos disponíveis em um determinado momento” (COELHO, 2007, p. 135), o que revela a importância da relação gênero musical/instrumentação. O autor afirma, porém, que “talvez as regras do mercado fonográfico sejam os elementos que exercem a mais forte coerção.” (COELHO, 2007, p. 145). Tais regras tem ditado a miscigenação de gêneros capazes de fazer “a bossa nova virar ‘tecno’, o samba se tornar rock ou rap (aliás, a linguagem do rap tem sido uma constante em discos de nomes consagrados da MPB como Ivan Lins, Elza Soares, Luiz Melodia, Chico Buarque, dentre outros) e o rock ser manifestado na forma de pagode.” (Idem).

Em suas considerações finais, Coelho (2007) reforça a necessidade de se considerar o arranjo como elemento de análise para compreensão da canção. Somente considerando o arranjo, juntamente com a letra e melodia, é que se torna possível uma análise completa da canção. Caso o arranjo seja desconsiderado, “estaremos abandonando um terço de seu sentido.” (COELHO, 2007, p.219).

Outro trabalho que nos ajuda a compreender teoricamente a relação do arranjo com a melodia e letra como extensão de significado do discurso abordado pelo texto é a dissertação de Kristoff Silva (2011), intitulada “*Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*”. Segundo Silva (2011), suas análises pretendem abranger “melodia, letra, aspectos harmônicos e a participação dos instrumentos”. Ressalta que “serão levados em conta apenas os aspectos textuais que repercutam em procedimentos musicais, seja na melodia e/ou no arranjo, o que implica em uma abordagem menos detida em aspectos da componente verbal da canção, dando prioridade a seus aspectos musicais.” (SILVA, 2011, p. 48). Essa ênfase nos permite inferir que o autor contribui significativamente para um embasamento teórico capaz

de corroborar a ideia de uso dos aspectos musicais como extensão do discurso textual.

Das canções “*Cais e Um gosto de Sol*” (do Clube da Esquina/ 1972), analisadas em seu trabalho, Silva faz o seguinte relato:

[...] o arranjo, em ambas as canções, participa como um extensor de seus possíveis significados, ressonâncias, enfim, de sua poética, num sentido amplo. Em ambas, as mudanças de regime (de passional para temático) são decorrências do arranjo. Se, por um lado, qualquer arranjo não é mais que um exercício de escolhas do arranjador, por outro temos nessa relação entre as canções um grau de participação do arranjo que influi decisivamente na profundidade do sentido construído, criando uma espécie de intertexto cancional⁴⁸. Basta perceber o quanto se estende o entendimento e a força expressiva de ambas as canções quando se leva em conta a seção instrumental e tudo que ela carrega como elementos tensivos. (SILVA, 2011, p. 92).

Como exposto, as ideias relacionadas à semiótica da canção de Tatit (1986), referência teórica para Coelho (2007) e Silva (2011), são complexas e extensas. Igualmente são as considerações de Coelho ao expandir as ideias de Tatit para construir sua argumentação quanto à importância do arranjo na canção. Empenhamo-nos em citar argumentações que corroboram com a ideia do arranjo como instrumento que reforça e ecoa o discurso do texto. É importante frisar que Coelho exalta os arranjos antagônicos e polêmicos por proporcionarem possibilidades outras de relação entre arranjo, letra e melodia. De qualquer forma, fica o registro da importância de se considerar os elementos textual e melódico como ponto de partida para a concepção de um arranjo, seja original ou reelaboração.

1.7. JAZZ SINFÔNICA E SUA POSSÍVEL ORIGEM

Entre as finalidades práticas do arranjo está a de viabilizar a prática musical para diversas formações instrumentais. Essa diversidade acomoda, entre outros, grupos que possuem formações consolidadas historicamente, novos grupos com

⁴⁸ “Naturalmente estamos considerando a especificidade das versões do álbum Clube da Esquina.” (SILVA, 2011, p. 92).

finalidade experimental e/ou híbrida ou, como visto, configurações instrumentais ditadas pela indústria fonográfica. No processo e consolidação do arranjo na música popular no séc. XX, uma formação instrumental em especial alcançou prestígio, além de contribuir para a diminuição da distância existente entre os gêneros erudito e popular: a formação “jazz sinfônica”. Merece destaque nesse trabalho, de modo mais contundente, por ser a principal formação instrumental a ser contemplada com os arranjos elaborados na conclusão do curso de arranjo que aqui será evidenciado, no terceiro capítulo.

Apesar da existência de orquestras com essa nomenclatura, como por exemplo a *Jazz Sinfônica Brasil*, anteriormente denominada *Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*, não existe no “*Grove Music Online*” um verbete que defina e apresente essa formação instrumental. Por meio de levantamento bibliográfico no próprio dicionário, porém, vê-se relacionada tal formação ao termo “jazz sinfônico” (*symphonic jazz*), o qual se refere à junção de elementos da música clássica ao jazz (HARRISON, 2001).

De origem norte americana, a prática jazz sinfônica se estendeu para outros lugares, inclusive ao Brasil, justamente em um período em que Aragão (2001) e Bessa (2005) apontam a consolidação da indústria fonográfica e a “era de ouro do rádio”. Antes mesmo que o jazz fosse identificado como manifestação musical, já existiam algumas obras musicais que esboçassem uma fusão de elementos característicos do jazz com elementos da música clássica, em composições:

[...] que se baseiam em canções afro-americanas de música e dança, incluindo a *Sinfonia n° 09* de Antonín Dvořák (1893), *Appalachia* de Frederick Delius (1902-1903, com o subtítulo “Variações sobre uma antiga canção escrava”), *Negro Rhapsody* de Rubin Goldmark (1919-1920) e ballet de Darius Milhaud, *La création du monde* (1923). (BANĂGALE, 2012)⁴⁹.

O termo “jazz sinfônico” (*symphonic jazz*) é creditado à Paul Whiteman, que, segundo Carl Johnson (2003), foi o bandleader mais famoso de Nova York no início

⁴⁹ that draw on African American song and dance idioms, including Antonín Dvořák’s Symphony no. 9 (1893), Frederick Delius’s *Appalachia* (1902–03, subtitled “Variations on an Old Slave Song”), Rubin Goldmark’s *Negro Rhapsody* (1919–20), and Darius Milhaud’s ballet *La création du monde* (1923).

da década de 1920, reconhecido através das músicas *Whispering* e *Japanese Sandman* (1920) e de notável desenvoltura para questões publicitárias. A bibliografia consultada sobre jazz sinfônico no Grove Music Online, em diferentes verbetes, apresenta mais de uma possibilidade quanto à origem do termo, bem como informações complementares e, ainda, informações dissonantes entre si. Mas há, também, informações comuns, como a figura central de Whiteman e a participação e contribuição direta de Ferde Grofé.

Uma delas é apresentada por James Collier (2003), no verbete “*Bands*” (*jazz*): Whiteman, músico com formação clássica e ouvido atento, sem experiência em tocar *jazz*, teve contato com o trabalho realizado pelo arranjador e pianista Ferde Grofé, em algum momento após 1916, quando este realizava arranjos para a banda do baterista Art Hickman. Por desenvolver elementos contrapontísticos e novas formas de valorização melódica e acompanhamento, Grofé foi convidado por Whiteman a trabalharem juntos e incentivado a continuar desenvolvendo seu diferenciado trabalho. Assim, “Whiteman chamou a nova música, que combinava elementos do *jazz* e da música clássica, de ‘*jazz sinfônico*’, e se proclamava”, conforme o autor supracitado, “Rei do Jazz” (COLLIER, 2003)⁵⁰.

Max Harrison (2001), em seu verbete “*Symphonic Jazz*”, relata que a origem do termo se deu após Whiteman ter ouvido um ato da ópera *Blue Monday*, de George Gershwin (1922), embora no mesmo período tenham surgido várias outras obras com tais características. A partir dessa experiência, Whiteman encomendou a Gershwin *Rhapsody in Blue* (1924), “sem dúvida, a peça mais famosa do jazz sinfônico.” (HARRISON, 2001, 39)⁵¹. Complementando essa informação, Jim Farrington, em seu verbete *Grofé, Ferde* (2013), escreve que o arranjo de *Rhapsody in Blue* feito por Ferde Grofé assegurou sua reputação, levando Whiteman a procurar mais músicas com essas características e a incentivar Grofé, com sucesso, a compor mais nesse estilo, destacando-se *Mississippi* (1925), *Metropolis* (1928), e

⁵⁰ Whiteman called the new music, which combined elements drawn from jazz and classical music, “symphonic jazz,” and proclaimed himself “King of Jazz.” (COLLIER, 2003).

⁵¹ “...undoubtedly the most famous piece of symphonic jazz” (HARRISON, 2001).

Grand Canyon Suite (1931)⁵². Essa última marca o fim da parceria de Grofé e Whiteman, iniciada em 1920⁵³.

Seja a partir do momento em que Whiteman e Grofé começaram a trabalhar juntos, seja a partir do arranjo de Grofé para *Rhapsody in Blue* em 1924, o fato é que o conceito *jazz sinfônico*, atribuído à Paul Whiteman, não teria se desenvolvido, pelo menos naquele momento, não fosse a proposta musical de Ferde Grofé. Sua forma inicial de acrescentar elementos clássicos ao jazz não se restringiu à instrumentação, mas alcançou também a forma de escrita, com novas sonoridades e orquestrações, como a utilização de fagote e oboé em seus arranjos, e a utilização de temas do repertório erudito para serem tocados entre as músicas de dança. Mark Tucker e Travis A. Jackson, relatam em seu verbete “*Jazz*” (2001):

Grofé ajudou Whiteman a desenvolver um conceito de jazz sinfônico adicionando cordas e instrumentos de palheta dupla (oboé e fagote) às seções dos metais, palheta simples (saxofone e clarinete) e seção rítmica, e emprestando temas do repertório clássico - como “*Song on the Indian Guest*” de Rimsky-Korsakov (1921, Vic.) de sua ópera *Sadko* – para produzir dance music que buscasse evocar a estética da “alta arte” da sala de concertos.⁵⁴ (TRUCKER; JACKSON, 2001).

Conforme Collier (2003), o jazz sinfônico trouxe consigo, além dos musicais, questões relacionadas a temas sociais. Embora o jazz já fosse uma música conhecida nos Estados Unidos da América, havia um certo preconceito por sua associação a salões de dança e bordéis, além de suas origens raciais. O “*jazz sinfônico*” de Whiteman foi visto como algo superior a essas origens. Com o aumento da popularidade e, conseqüentemente, da renda, Whiteman pôde ampliar sua orquestra e disponibilizar a Grofé mais elementos para desenvolver sua forma

⁵² Ryan Raul Banãgale, no verbete *Concert Jazz* (2012) acrescenta como destaque a música *Broadway at Night* (1924).

⁵³ Diferente do que aponta Farrington (2013), Collier (2003) descreve que foi em 1919 que Whiteman contratou Grofé.

⁵⁴ Grofé helped Whiteman develop a concept of Symphonic jazz by adding strings and double-reed instruments (oboe and bassoon) to the brass, single-reed (saxophone and clarinet) and rhythm sections, and by borrowing themes from the classical repertory – such as Rimsky-Korsakov’s ‘*Song on the Indian Guest*’ (1921, Vic.) from his opera *Sadko* – to produce dance music that sought to evoke the ‘high art’ aesthetic of the concert hall.

de escrita. O *jazz* ia-se moldando em algo mais comercial⁵⁵. Apesar da nova forma de se apresentar e de seu incremento musical clássico, o “*jazz sinfônico*” de Whiteman se distanciava das origens “quentes” de New Orleans, pois não evidenciava uma das mais importantes características do jazz: a improvisação.

Gunther Schuller, em seu verbete “*Third Scream*” (2013), revisado por Thomas H. Greeland, também publicado no “*Grove Music Online*”, caracterizou o *jazz sinfônico*, cristalizado em “*Rhapsody in Blue*”, como “o ‘jazz sinfônico’ não improvisado dos anos 20”⁵⁶ (SCHULLER; GREELAND, 2013). Foi justamente com este elemento que jovens líderes como Duke Ellington, Fletcher Henderson, Jean Goldkette, Red Nichols e outros, influenciados pelo sucesso de Whiteman, formaram *big bands* caracterizadas por arranjos personalizados com características “quentes”. Embora houvesse maior popularidade das “*sweet bands*” (bandas doces), como as de Whiteman, havia uma grande demanda por músicas mais quentes, tanto da parte de musicistas, como de apreciadores. Foi justamente aí, em meados da década de 1920, que:

Vários bandleaders responderam à demanda por música quente, motivada não apenas pela preocupação com a popularidade, mas também pela preferência por tocar no que mais tarde passou a ser visto como o estilo “verdadeiro” do jazz, ao invés do estilo “educado” de Whiteman.⁵⁷ (COLLIER, 2003).

Entre os novos *bandleaders* (e seus arranjadores) notórios na década de 1920, diretamente responsáveis por um “jazz mais quente” que o “jazz sinfônico”, estão Fletcher Henderson (com arranjos de Don Readman), Jean Goldkette (com arranjos de Bill Challis), Bem Pollack, Red Nichols, Duke Ellington, e a banda *Casa Loma Orchestra*, com arranjos de Gene Gifford. (COLLIER, 2003).

⁵⁵ As bandas que vieram a desenvolver o *jazz sinfônico* de Whiteman ficaram conhecidas como “*sweet bands*” (bandas doces), e se diferenciava das bandas do estilo original de New Orleans, que continham elementos que a caracterizavam como “*hot*” (quentes), que, segundo Eric Tracker em seu verbete “*Hot*” (2003) publicado no “*Grove Music Online*”, representa algo que se destaca em relação a uma normalidade, apresentando-se com mais intensidade, paixão e excitação.

⁵⁶ “[...] 1920s non-improvised “symphonic jazz [...]”.

⁵⁷ “Several bandleaders responded to the demand for hot music, motivated not only by a concern for popularity but also by a preference for playing in what later came to be seen as the “true” style of jazz, rather than the “polite” style of Whiteman.” (COLLIER, 2003).

Com essa tendência que influenciou e moldou os novos caminhos do jazz e suas orquestras, Paul Whiteman viu-se na necessidade de se reformular, trazendo para seu grupo músicos com características quentes. Entre eles, destacam-se Bix Beiderbecke (trompetista), Frankie Trumbauer (saxofonista) e o arranjador Bill Challis, todos integrantes da banda de Goldkette (COLLIER, 2003).

Porém, a figura de Duke Ellington, o maior arranjador e compositor que o jazz conheceu (SCHULLER, 2003), já estava sendo evidenciada pelas características e qualidades musicais que o distinguiam enquanto músico arranjador e compositor. Além disso, produzia o *jazz* unindo-o a elementos clássicos, valorizava e utilizava os elementos “quentes” do jazz em suas composições e arranjos, e, de maneira muito particular, destacava-se por ser um *bandleader* que produzia a partir da valorização e do talento personalizado dos músicos com quem trabalhava, capazes de originar sonoridades e efeitos sem igual (COLLIER, 2003). Vale citar que Whiteman também encomendou uma peça de Ellington – *The Blue Belles of Harlem* (1942) – (HARRISON, 2001), o que pode ser considerado como reconhecimento e valorização, por parte de Whiteman, do trabalho diferenciado de Ellington.

Diversos arranjadores se destacaram nas décadas de 1930 e 1940 por serem pioneiros em arranjos sinfônicos para canções populares: “André Kostelanetz, Morton Gould e David Rose, assim como Michel Legrand, Jeremy Lubbock, Henry Mancini, Mantovani, Billy May e Nelson Riddle⁵⁸” (SCHULLER, 2003).

Schuller, em seu verbete “*Third Stream*” (2003) descreve que as experiências construídas no *jazz sinfônico*, juntamente com outras tantas relacionadas à fusão de elementos característicos da música clássica e do *jazz*, presentes em composições de Claude Debussy, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, entre outros, e o uso de instrumentação e técnicas composicionais clássicas utilizados por músicos jazzistas como Duke Ellington, o levaram a criar a expressão “*third stream*” (terceira corrente), apresentada em uma palestra na Universidade de *Brandeis*, em 1957. A expressão está relacionada a um tipo de música elaborada a partir da junção de elementos da música clássica e do jazz, em que ambos, reciprocamente, seriam enriquecidos com elementos característicos de cada gênero,

⁵⁸ André Kostelanetz, Morton Gould, and David Rose, as well as Michel Legrand, Jeremy Lubbock, Henry Mancini, Mantovani, Billy May, and Nelson Riddle.

formando uma “terceira corrente”. Tal expressão nunca foi uma unanimidade, principalmente em razão da crença de que existe uma perda significativa na escrita da improvisação e diferenças de estilo. Entretanto, para aqueles que se lançaram em uma formação nas duas esferas, as ideias do movimento foram significativas e originaram uma corrente teórica e prática musical. Vale ressaltar que está na prática jazzística o maior número de produções do estilo “*third stream*” e dos músicos que mais se valeram dessa fusão⁵⁹ (SHULLER; GREENLAND, 2013).

1.7.1 O jazz sinfônico no Brasil

O pioneiro na elaboração de arranjos com características do jazz sinfônico no Brasil foi Raul de Toledo Galvão, conforme levantamento bibliográfico realizado. Em 1933, Galvão, um músico recém-chegado dos Estados Unidos, onde tinha estudado e trabalhado na produção de arranjos para programas de rádio, foi contratado pela Rádio Record. Em 1934, Galvão atuou no programa “*Orquestrações Modernas*” (PASQUALINI, 2012). Seu trabalho no país se tornou referência, e o levou a ser contratado pela Rádio Transmissora Brasileira e a influenciar uma das maiores referências na elaboração de arranjos com formação jazz sinfônica no Brasil: Radamés Gnattali.

Bruno Renato Lacerda, em sua dissertação “*Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*” (2009), descreve que a Rádio Transmissora Brasileira, inaugurada em 1º de janeiro de 1936, “criada pelo norte americano *mister* Evans, diretor artístico da gravadora RCA Victor do Brasil, empresa que pertencia a Rádio Transmissora” (LACERDA, 2009), foi designada para, além de divulgar os lançamentos da gravadora, dar à música brasileira o mesmo tratamento que a música americana recebia para ser comercializada. Para

⁵⁹ “[...] Anthony Braxton, Rainer Brüninghaus, Victor Assis Brasil, Don Byron, Uri Caine, Chick Corea, Eddie Daniels, Anthony Davis, Keith Jarrett, Roger Kellaway, Palle Mikkelborg, Barre Phillips e Lalo Schifrin [...] Larry Austin, Babbitt de Milton, Ran Blake, Anthony Braxton, John Carisi, Ornette Coleman, Don Ellis, Elias Gistelínck, Jimmy Giuffre, Robert Graettinger, André Hodeir, JJ Johnson, Stan Kenton, Steve Lacy, John Lewis, David Mack, Mike Mantler, Charles Mingus, Richard Peaslee, William Russo, George Russell, Leo Smith, Boguslav Schäffer, Gunther Schuller, Mátyás Seiber, Bill Smith, Cecil Taylor, Alec Wilder e Stefan Wolpe.” (SHULLER; GREENLAND, 2013)

isso, contratou uma gama de músicos, regentes e cantores, entre eles Radamés Gnattali e Raul de Toledo Galvão. Certa vez, Gnattali concedeu entrevista sobre a orquestra formada para a Rádio Transmissora Brasileira e a importância do trabalho de Galvão Lacerda, registrada por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1985)⁶⁰:

*Mister Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas, duas flautas, clarinete, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então, ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – jazz-sinfônico. Eu era o regente da orquestra. Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de *Carinhoso* no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever. (BARBOSA; DEVOS apud LACERDA, 2009, p. 54).*

A entrevista aponta a forma como Gnattali começou a fazer arranjos para uma formação *jazz sinfônica* e as características instrumentais dessa orquestra. Em 12 de setembro 1936, foi inaugurada a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, o que ocasionou a mudança de grande parte dos músicos para a Rádio Nacional, entre eles Radamés Gnattali e os músicos da orquestra.

Segundo Lacerda, as emissoras de rádio alcançaram o ápice de prestígio e estrutura artística e administrativa nas décadas de 1940 e 50. Nesse contexto, em 1943, o programa de rádio “*Um milhão de Melodias*⁶¹”, criado pelo radialista Almirante (Henrique Fôreis Domingues), apresentava músicas interpretadas pela “Orquestra Brasileira”, com regência e arranjos de Radamés Gnattali (LACERDA, 2009). Uma orquestra com nome de cunho nacionalista e formação instrumental capaz de interpretar a música brasileira em sua essência era um desejo compartilhado desde 1933, na expectativa de que o país pudesse ter uma orquestra de referência e sucesso, assim como as orquestras americanas e argentinas (CABRAL apud LACERDA, 1996, p.46)⁶². Ítalo Simão Neuhaus, em seu artigo “*A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e*

⁶⁰ BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p. 35.

⁶¹ Esse programa era patrocinado pela indústria de refrigerante da Coca-Cola e tinha a finalidade de prover propaganda de lançamento do refrigerante no Brasil. (SAROLDI; MOREIRA apud LACERDA, 1984, p. 30).

⁶² CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Ed.Moderna, 1996.

50” (2016) relata que a Orquestra Brasileira não foi a primeira a apresentar um repertório jazz sinfônico, mas possui grande significado por ter se tornado uma referência musical e de estrutura, guiada e apresentada a partir do trabalho do arranjo orquestral:

A “Orquestra Brasileira” não foi pioneira como conjunto orquestral dedicado a tocar música nacional no rádio brasileiro, tampouco a primeira orquestra no país destinada a repertório popular com naipe de madeiras, metais, cordas e base rítmico-harmônica em sua formação instrumental. Mas foi a partir do seu sucesso, que a Rádio Nacional, maior emissora de rádio da América Latina nos anos 40, com alcance de sintonia no Brasil inteiro e um elenco de músicos, cantores e arranjadores de mais de 250 contratados, ampliou ao restante de sua grade de programação musical, a utilização de acompanhamento orquestral em repertório nacional. Esse estilo de arranjo orquestral, presente nas décadas seguintes não só em programas de rádio, mas também em gravações, teatro, cinema e tv [sic], encontrou na emissora carioca uma forte aliada para sua consolidação e difusão. (NEUHAUS, 2016, p. 951).

O ápice estrutural da orquestra da Rádio Nacional foi alcançado em 1956, vinte anos após a inauguração da rádio, com elevada quantidade de músicos em seu quadro de pessoa, de forma “que não mais era possível agrupar todos em um único estúdio por falta de espaço” (LACERDA, 2009). Isso propiciava aos arranjadores uma diversidade instrumental que permitia experimentações e, conseqüentemente, aprimoramento. Guerra-Peixe falou da importância das orquestras de rádio e do que elas lhe propiciaram: “Eu tive a sorte de pegar o bom tempo do rádio do Rio de Janeiro. [...] À medida que eu me desenvolvia nos estudos, tinha uma orquestra favorável à experiência, neste sentido” (FARIA JR apud NEUHAUS, 2016)⁶³.

Lacerda argumenta que existem vários fatores relevantes anexos à formação, manutenção e produção das orquestras de rádio. Entre eles podem ser citados a profissionalização do músico popular, a ampliação do mercado de trabalho musical, o desenvolvimento da música popular orquestral brasileira e estrangeira no país e sua popularidade, a consolidação e valorização do trabalho do arranjador, entre outros. Porém, a “época de ouro” foi chegando ao fim por uma série de fatores

⁶³ FARIA JR. A.G.; BARROS L.O.C.; SERRÃO R. (Org.). *Guerra-Peixe um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

que inviabilizaram o seu sustento, como o desenvolvimento tecnológico da televisão e seu empoderamento publicitário, a falta de recursos para a manutenção das orquestras, levando à dispensa profissional dos músicos, e o desenvolvimento tecnológico das transmissões do rádio, que eliminou a diferença entre as transmissões de músicas gravadas e ao vivo. Com tudo isso, as orquestras de rádio foram sendo encerradas, sendo que uma das últimas foi a Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. “Serve como marco histórico para o fim das orquestras de rádio o fato de a Rádio Nacional do Rio de Janeiro ter dispensado, em 31 de dezembro de 1969, Radamés Gnattali, um dos primeiros organizadores de uma orquestra de rádio do Brasil.” (LACERDA, 2009).

Radamés Gnattali alcançou protagonismo no processo de elaboração de arranjos para a formação *jazz* sinfônica no Brasil também devido ao seu trabalho da Rádio Nacional. Entretanto, há diversos outros arranjadores que também contribuíram significativamente para o desenvolvimento desse estilo. Além do já citado Raul de Toledo Galvão, destacam-se “Pixinguinha, Guerra-Peixe, Lyrio Panicali, Leo Peracchi, Lindolfo Gaya, Moacyr Santos, Alceo Bocchino, Gustavo de Carvalho (Guaraná), Severino Araújo, Pachequinho, Alexandre Gnattali, Ivan Paulo (Carioca), Astor Silva, Cid dos Santos, Guio de Moraes, Maestro Cipó, Tom Jobim, entre outros” (NEUHAUS, 2016, p.956), além dos que trabalharam em outras emissoras⁶⁴.

Como forma de perpetuar e homenagear as orquestras da “época de ouro” do rádio, em 1989 foi criada a Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, por iniciativa de Arrigo Barnabé (LACERDA, 2009). Atualmente denominada Jazz Sinfônica

⁶⁴ No artigo “Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965” de Maria Elisa Pasqualini (2012) apresenta-nos uma lista de arranjadores que trabalharam na Rádio Record no período determinado no título. Porém, não há no artigo uma clareza de que os arranjadores listados tenham realizado trabalhos com características *jazz* sinfônicas. Toda via, segue a lista dos arranjadores citados, tendo em vista que no desenvolvimento do texto, não há distinção entre os arranjadores e quais formações eles produziam e o termo “orquestra”, possui uma variação quanto à instrumentação: Elcio Álvares Pintan, Alceo Ariosto Bocchino, Hervé Cordovil, Gilberto Gagliardi, Aníbal Augusto Saridinha – Garoto, Arnald Glückmann, Francisco José Gorga, Ítalo Izzo, Hector Virginio Luis Lagna Fietta, Zico Mazagão, Sílvio Mazzuca, Geraldo Mendonça, Gabriel Migliori, José Nicolini, Oliveira Filho – Nozinho, Renato de Oliveira, Luiz Gonzaga Arruda Paes, Carlos Pagliuchi, Círio Marín Pereira – Cyro Pereira, Enrico Simonetti, Aldo Taranto, Mário Tavares, e os já citados no corpo do trabalho Moacyr Santos e Raul de Toledo Galvão. (PASQUALINI, 2012)

Brasil⁶⁵, possui um vasto repertório personalizado, com grande contribuição do regente e cofundador Cyro Pereira.

A abordagem histórica da formação *Jazz Sinfônica* é importante para evidenciar as contribuições de muitos músicos para o estabelecimento dessa manifestação musical, como Ferde Grofé, Duke Ellington, e de modo particular Galvão, Radamés e Pixinguinha. Além disso, a partir dela, destaca-se o arranjo como prática que transfigura a obra musical e oportuniza uma prática coletiva, e, de modo relevante, a importância do arranjador como músico que viabiliza o processo de realização musical através do processo de reelaboração, prática essa que não se limita a “recompor” uma obra musical, mas que se atenta às matrizes híbridas que norteiam o seu trabalho, entre elas, as questões de mercado.

1.8. O ARRANJO COMO UMA PRÁTICA MUSICAL INTERDISCIPLINAR E TRANSDISCIPLINAR

Elaborar um arranjo com características criativas e artísticas exige uma série de conhecimentos por parte do arranjador, que não se restringem ao conhecimento em música. O ato de escrever a própria escuta resulta em um arranjo personalizado, caracterizado por histórias, experiências e conhecimentos adquiridos ao longo de uma vida. Tudo isso interfere diretamente na forma como os arranjadores observam e recebem e manipulam, de forma única, as obras musicais.

Nesse emaranhado de experiências, é possível observar a junção de vários conhecimentos disciplinares na prática de um arranjo. Talvez seja por essa razão que Cerqueira, ao se referir ao arranjo como importante ferramenta para as aulas de piano em grupo, afirma que “a utilização do arranjo em aulas coletivas de Piano permite um desenvolvimento musical abrangente, pois permite a combinação de diversas práticas e áreas do saber musical” (CERQUEIRA, 2009, 49). A declaração de Cerqueira pode demonstrar que o arranjo constitui uma prática interdisciplinar.

⁶⁵ Informação disponível em https://www.facebook.com/pg/jazzsinfonicabrasil/ads/?ref=page_internal. Acesso em: 08 mai., 2019.

Porém, alguns conhecimentos disciplinares acabam se tornando mais visíveis que outros na prática de arranjar, principalmente os musicais, como harmonia, contraponto, análise, linguagem e estruturação musical, orquestração e instrumentação, entre outros, que muito contribuem com informações para o registro, ou seja, a escrita gráfica do arranjo.

Tomando como fundamento uma prática que conduz os músicos a tocarem “com arranjo”, guiada e organizada pelo arranjador (ARAGÃO, 2001, p. 24), o domínio da linguagem gráfica musical é indispensável. A ampliação do conhecimento em música e das possibilidades no desenvolvimento de um arranjo requerem do arranjador maior cuidado no registro de suas ideias. Em outras palavras, a partitura deve apresentar clareza, a fim de prover ao músico as melhores condições para sua interpretação. No meio musical, entende-se “escrever arranjo” como todo o processo de elaboração e registro do trabalho do arranjador. Porém, é preciso também trazer o entendimento do termo “escrita” para o processo de registro gráfico, seja ele manuscrito ou impresso.

Não apenas o registro escrito do arranjo é importante, mas principalmente seu resultado sonoro. Entretanto, caso não se observe a clareza na partitura, desgastes no processo de leitura podem surgir nos ensaios ou mesmo nos momentos de apresentação, impactando o resultado final. O fator tempo, um dos mais importantes na preparação de trabalhos coletivos, que é intensamente otimizado pelo arranjador quando responsável pela disposição do repertório, será afetado, em decorrência de eventuais dúvidas que possam surgir para o músico.

Questões relacionadas à escrita musical também são subsidiadas pela disciplina instrumentação e orquestração. Mas, como dito, outras disciplinas⁶⁶ também contribuem para a realização da prática interdisciplinar do arranjo. E mais que isso, tal prática pode se tornar tão significativa para os que nela se envolvem, seja tocando ou apreciando, que pode ser capaz de transcender enquanto atividade artística, alcançando outros patamares de significação. Uma pequena reflexão sobre os conceitos de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade pode ser valiosa. Além de relacionar o arranjo como uma prática interdisciplinar, igualmente importante

⁶⁶ A palavra disciplina “significa ordenação ou ordem [...], vinculada a normas, regras e princípios corretos ou adequadas à vida cotidiana (escolar ou não).” (SILVA; CUSATI; GUERRA, 2018).

associarmos o conceito de interdisciplinaridade à prática pedagógica docente, pilar para um curso formal na área de arranjo musical.

Entende-se por interdisciplinaridade o “*entrelaçamento das disciplinas*” (SILVA; CUSATI; GUERRA, 2018, p. 984), “*uma ação recíproca disciplinar [...] promovendo um estado, qualidade ou resultado da ação*” (AIUB, 2006, p. 108). Essa ação, que emerge na contemporaneidade a fim de substituir uma abordagem segmentada e compartimentalizada do conhecimento por uma articulada e integrada (TRONCA apud SOUSA; PINHO, 2017)⁶⁷, é uma das demandas educacionais para combater a “marginalização do sujeito em sua multidimensionalidade, assim como a diversidade de saberes existentes no contexto social.” (SOUSA; PINHO, 2017, p. 94). Promover reflexões de diferentes saberes a partir de uma realidade comum, é agir de modo dar maior significado aos conteúdos tratados de maneira segmentada e desarticulada nas diversas disciplinas, sejam elas de idênticas ou diversas áreas do conhecimento.

A partir dessas referências conceituais, pode-se inferir que a interdisciplinaridade não se relaciona apenas ao entrelaçamento do conhecimento de diferentes ciências. Também urge no interior de cada área do saber. Tais conceitos nos movem ao entendimento de que, para propiciar uma aprendizagem mais significativa a todos que se envolvem no processo reflexivo, é preciso relacionar os fragmentos disciplinares entre si, e não os desconectar de suas origens. A ideia de fragmentar o conhecimento a fim de favorecer sua compreensão não é um problema. Mas pode se tornar quando o caminho inverso não é feito, e se distancia cada vez mais de sua relação original, em uma corrente positivista. De modo prático, as disciplinas na área de música precisam estar conectadas à música enquanto arte, para que o modo disciplinar venha a ser apenas uma forma de melhor compreendê-la e, conseqüentemente, concebê-la.

Seguindo o pensamento de que uma melhor compreensão do saber se alcança em sua compartimentalização, presente desde a antiguidade greco-romana (AMATO, 2010; SOUSA; PINHO, 2017, p. 31), a música é abordada de maneira pormenorizada a fim de conduzir seus praticantes a uma melhor compreensão dos

⁶⁷ TRONCA, Sanvitto Dinorah. *Transdisciplinaridade em Edgar Morin*. Caxias do Sul, RS: Educus, 2006, p. 81.

elementos técnicos que a constituem. Partindo do mesmo ponto comum, ou seja, a música, essas partes estão interligadas e relacionam-se entre si. Desse modo, as disciplinas da música pressupõem uma natural interdisciplinaridade, embora, na prática, nem todos se atentem para essa questão, abordando assuntos pertinentes à música de forma descontextualizada musicalmente.

Quanto à transdisciplinaridade e sua melhor compreensão, apoiamo-nos em Nicolescu⁶⁸, citado pelas autoras Sousa e Pinho (2017): “[...] como o prefixo ‘trans’ indica, diz respeito aquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, **através** das disciplinas e **além** de qualquer disciplina [...]”. (NICOLESCU apud SOUSA; PINHO, 2017, p. 98, grifo do autor). Esse “algo além” remete a uma gama de significados e valores que ultrapassam as questões técnicas musicais abordadas em sala de aula, mas que, ao serem consideradas, redimensionam a prática pedagógica e, conseqüentemente em nosso contexto, o próprio arranjo enquanto prática interdisciplinar, transformando-a em transdisciplinar.

1.9. CHEGANDO A TERMOS

Diante da revisão conceitual de arranjo aqui apresentada e de reflexões resultantes de sua análise, pode-se observar o quão largo é o campo de atuação do arranjo na música, independentemente do gênero. Apesar do tratamento diferente nos gêneros popular e erudito, o arranjo apresenta-se como uma importante e ampla prática musical. De tão ampla, são necessárias diferentes vertentes para melhor identificar sua presença na música. Tal riqueza e variedade corroboram para a criação e manutenção de cursos que tenham como finalidade a formação de músicos arranjadores.

As várias vertentes conceituais do arranjo já vistas se relacionam a práticas diferenciadas, conferindo a ele uma elasticidade capaz de abarcar muitas variações e ainda manter um nome genérico que se relaciona a todas ao mesmo tempo.

⁶⁸ NICOLESCU, Basarab. *O Manifesto da transdisciplinaridade*. Tradução de Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999, p. 50.

Talvez por isso tantas práticas de reelaboração sejam associadas ao termo “arranjo” e este seja sinônimo de outras tantas.

Entre essas práticas observamos o arranjo como composição (BOYD, 1980); como retrabalho de uma composição (BOYD, 2001) ou de parte dela (SCHULLER, 2003); como uma *performance* jazzística (SCHULLER, 2003); como processo inerente da música popular (ARAGÃO, 2001); como a escrita da escuta do arranjador (SZENDY apud BESSA, 2005; PEREIRA, 2011); como uma reelaboração musical (PEREIRA, 2011); como elemento que forma e transforma a obra musical e como ferramenta composicional (DUARTE, 2010); e como uma organização de elementos que manifestam a letra e a melodia, núcleo de identidade da canção (COELHO, 2007).

A abordagem, até aqui restrita ao campo conceitual, buscou evidenciar o espaço e importância do arranjo na música. Apesar dessa delimitação, foi possível analisar uma série de questões sem adentrar em assuntos relacionados a procedimentos técnicos, o que nos ajuda a entender que as questões técnicas são um entre outros elementos que constituem a prática do arranjo. Em outras palavras, os procedimentos técnicos são ferramentas muito importantes para realização de um arranjo, mas não as únicas, e a consciência disso pode ser um diferencial de qualidade nos cursos e trabalhos de arranjadores.

Se já não bastasse a necessidade de suprir os repertórios de instrumentos não agraciados originalmente pelos compositores e de toda demanda funcional para a qual provê solução, o arranjo também possui um viés crítico, no qual o arranjador compartilha sua própria escuta, influenciada pelo seu tempo e suas experiências, sem necessariamente ter uma necessidade funcional (PEREIRA, 2011). Os arranjos funcionais, porém, também são relevantes, ainda mais se providos de criatividade e valor artístico. Prova disso são aqueles elaborados para fins didáticos, extremamente relevantes tanto para os músicos que por eles são atendidos, como para professores que utilizam o arranjo como metodologia ou recurso metodológico.

Alguns trabalhos acadêmicos abordam a prática de arranjo com essa finalidade funcional dos quais destacamos os estudos de: Gabriel Vieira e Sônia Ray (2007) – Ensino coletivo de violão: Técnicas de arranjo para o desenvolvimento pedagógico – que apresenta algumas técnicas de arranjo com alternativas a serem

utilizadas na produção de reelaboraões musicais que visam formar repertório para aulas coletivas de violão; Gisele Andrea Flach (2012) – Arranjos didáticos para piano: um estudo sobre escolhas e alternativas pedagógico-musicais - relata a criação de arranjos personalizados para as aulas de piano em grupo, pautados nas limitações técnicas dos alunos e na escolha de um repertório construído com eles, capaz de contribuir com a prática musical e a motivação; Daniel Lemos Cerqueira (2009) em seu artigo – O arranjo como ferramenta pedagógica no ensino coletivo do piano – apresenta uma metodologia para a elaboração de arranjos em aulas coletivas de piano, visando o desenvolvimento musical criativo e a participação coletiva de alunos, e; Carolina Andrade de Oliveira e Susana Cecilia Igayara de Souza (2015) – O perfil do regente-arranjador e a presença de arranjos no repertório coral brasileiro –, que revelam os resultados de uma pesquisa investigativa sobre as práticas do regente arranjador, entre eles, a presença majoritária de arranjos nos repertórios corais em relação a composições, onde parte desses arranjos são elaborados de modo a corresponder a situações específicas em que os regentes-arranjadores precisam prover soluções.

CAPÍTULO 2 – CONSTRUINDO UM MAPEAMENTO DA OFERTA FORMAL NA ÁREA DE ARRANJO NO BRASIL

A temática “arranjo musical” tem avançado significativamente nos últimos anos no país. Prova desta constatação se reflete nas produções acadêmicas⁶⁹, publicações de livros⁷⁰ e na expansão da oferta de cursos que abordam o tema de maneira específica. Ainda longe de se igualar numericamente a outros cursos na área de música, os cursos de formação específica para arranjadores são referências para a formação desses profissionais e para o fomento dessa área de estudo. Ao se debruçar sobre as questões que compõem o universo do arranjador e sua prática, visando à formação de arranjadores, os cursos específicos não abordam o arranjo como simples ferramenta a ser utilizada para verificação ou aplicação de algum conhecimento musical adquirido – como por exemplo a elaboração de arranjo para aplicação de um estudo harmônico –, mas como princípio estruturante dessa prática musical, propondo reflexões sobre as circunstâncias que envolvem a elaboração do arranjo e sua finalidade.

Apesar de pequeno o número de cursos oferecidos pelas Instituições de Ensino (IE) voltados para a formação de arranjadores, tais ofertas são extremamente relevantes, pois contribuem diretamente para que a prática na área de arranjo não seja experimentada apenas em decorrência da aplicação de um conhecimento adquirido em alguma disciplina, ou seja, de forma secundária – o que geralmente ocorre na abordagem de disciplinas como harmonia, contraponto, orquestração e tecnologia musical –, e passe a ocupar um lugar de disciplina autônoma, de forma primária, tendo em vista a formação qualitativa de profissionais para atuar com esta prática, demandadas pelo mercado de trabalho.

Vários são os dados e informações que constituem um amplo mapeamento sobre a área de estudo em questão. Nesses termos, poderiam ser apuradas as referências bibliográficas que norteiam a formação ofertada pelas instituições, os

⁶⁹ Levantamento feito na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, entre abril e junho de 2018, apontou a publicação de ao menos 28 dissertações e 8 teses na área de arranjo musical, nos últimos anos.

⁷⁰ A recente publicação de MENDES (2017) soma-se às de ADOLFO (2010), ALMADA (2000 e 2006), e GUEST (1996), sendo esta uma das mais importantes, por seu conteúdo e valor referencial nas publicações na área de Arranjo no Brasil.

conteúdos abordados, a equivalência de disciplinas, os tipos de formação instrumental disponibilizados nos laboratórios experimentais, as apresentações dos arranjos produzidos nos cursos, as especialidades dos professores, entre outros. Contudo, tais desdobramentos partem, necessariamente, do conhecimento inicial sobre a oferta de ensino na área, e será apenas nesse ponto que desdobraremos nossos esforços.

Para iniciar a construção de um mapeamento da oferta formal do ensino de arranjo no Brasil e embasar a coleta de dados, tomamos como critério a existência do termo “arranjo” nas denominações de cursos e disciplinas ofertadas por Instituições de Ensino (IE) e Instituições de Ensino Superior (IES), em todos os níveis de ensino. Parte-se do princípio que a indicação deste termo nas nomenclaturas dos cursos e disciplinas, além da capacidade de atraírem interessados, indicam uma intenção de abordagem do tema a partir de si mesmo, de maneira primária, e não em consequência de outros estudos musicais. É um recorte importante para o início e delimitação deste levantamento, embora reconheçamos que outras disciplinas, como Criação Musical, Harmonia, Estruturação Musical, Tecnologia em Música, Laboratório Musical e Laboratório do Som, existentes em diversas matrizes curriculares, também oferecem, em algum momento, estudos sobre o assunto.⁷¹

A construção inicial deste mapeamento tomou como base as informações contidas no *site* oficial do Ministério da Educação (MEC), através do Sistema de Regulação do Ensino Superior (e-MEC)⁷², do Sistema Nacional de Informações da Educação Profissional e Tecnológica (SISTEC)⁷³ e da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica vinculada ao MEC⁷⁴, formada pelos Institutos

⁷¹ Essas disciplinas são oferecidas em várias matrizes curriculares, em cursos de graduação e em nível técnico, sendo distintas em suas ementas. Tais informações foram obtidas através de *emails*, telefonemas, análise de matrizes curriculares, ementas e planejamentos de disciplinas. Complementado tal entendimento, o Prof. Dr. Gláuber Santiago, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) afirmou-nos via *email* que, a disciplina Criação Musical 1, e em maior parte Criação Musical 3 por ele ministradas, aborda, entre outros, o tema arranjo. (SANTIAGO, Gláuber. *Oferta de cursos na área de arranjo no Brasil* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jessemus@gmail.com> em 4, 5 e 9º out. 2018.)

⁷² Banco de dados que disponibiliza informações sobre cadastro de Instituições e Cursos de Educação Superior, disponibilizado em <<http://emec.mec.gov.br/>>.

⁷³ Disponibilizado em <<http://sistec.mec.gov.br/consultapublicaunidadeensino/>>.

⁷⁴ Disponibilizado em: http://redefederal.mec.gov.br/?option=com_content&view=article&id=1001:unidades-da-rede.

Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, pelos Centros Federais de Educação Tecnológica, pelas Escolas Técnicas Vinculadas às Universidades Federais, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná e pelo Colégio Pedro II.

Infelizmente, por ocasião da confirmação das informações obtidas nesses bancos de dados, verificou-se a existência de informações desatualizadas, em maior número no SISTEC, a exemplo da ausência de informações cadastrais, ou ao contrário, uma lista que contemple apenas cursos que atualmente são ofertados. Outro prejuízo provocado por questões relacionadas a disponibilidade de informações e que atinge o presente mapeamento refere-se às informações pertinentes ao sistema Universidade Aberta do Brasil (UAB). Esse sistema, criado pelo Decreto 5.800, de 8 de junho de 2006, instituído, conforme o Art. 1º, para "o desenvolvimento da modalidade de educação a distância, com a finalidade de expandir e interiorizar a oferta de cursos e programas de educação superior no País" (BRASIL, 2006), é realizado através de parcerias com instituições públicas de ensino superior, presente em diversos polos espalhados pelo país. O curso de Licenciatura em Música é oferecido por algumas IES. Entretanto, no período da coleta de dados, o *site* da UAB não dispunha de mecanismos de busca capazes de direcionar e subsidiar o levantamento de informações. Assim, não foi possível formar uma lista das IES que ofereciam os cursos na área de música. Diante dessa dificuldade, os dados relacionados ao sistema UAB não foram aqui computados.

Após a identificação das IE e IES que oferecem formação em música, foram consultadas suas matrizes curriculares em níveis de Pós-Graduação (*Stricto Sensu e Lato Sensu*), Graduação (licenciaturas, bacharelados, tecnólogos e sequenciais⁷⁵), nível Técnico, Pós-Técnico e em Cursos de Formação Inicial Continuada (FIC). O resultado deste levantamento, realizado entre setembro e dezembro de 2018, compõe a listagem das instituições aqui apresentadas.

No e-MEC são disponibilizadas as informações de IES públicas e privadas, sendo que as IES regulamentadas e supervisionadas pelas Secretarias Estaduais de Educação constam nessa base apenas como resultado de suas próprias iniciativas, e não como exigência do MEC. Para averiguar a existência dessas IES não

⁷⁵ Cursos sequenciais estão previstos na Lei 9.394/96, Art. 44, porém, conforme o a Resolução nº 01, de 22 de maio de 2017, Art. 3º, este formato deixará de ser ofertado até dois anos após a data desta Resolução.

cadastradas no e-MEC, foram realizadas consultas em *sites* de busca com o termo “curso de arranjo musical”, a fim de complementar e confirmar as informações para a pesquisa. Somente com essa complementação tornou-se possível obter as informações oriundas do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), instituição regulamentada pela Secretaria de Educação do Estado do Pará e mantido pela Fundação Carlos Gomes⁷⁶, ausente no catálogo do e-MEC.

Em março de 2019, período posterior à coleta de dados, também foi possível verificar a oferta do curso *Lato Sensu* em “Arranjo Musical”, oferecido pela Faculdade Unyleia que não foi apontado na etapa inicial da pesquisa. Por sua relevância ao assunto, o único curso existente nesse nível de ensino, o mesmo também foi incluído nos dados.

Diante do fato de que em um curto espaço de tempo (dez. 2018 – mar. 2019) foi necessária a inclusão da informação citada acima, é importante ressaltar que as informações que compõem o mapa da oferta de ensino na área de arranjo estão sujeitas a alterações constantes, seja com ampliações, seja com diminuições na oferta, ocasionadas por diversos motivos. Os dados coletados serão analisados nos diversos níveis de ensino, correlacionando-os à legislação vigente, à distribuição geográfica das instituições pelo país e às suas naturezas administrativas, isto é, se são de origem pública (Federal, Estadual ou Municipal) ou privada⁷⁷. Essas informações além de serem úteis para clientela envolvida com esta área de estudo, também visa subsidiar eventuais pesquisas, estudos, planejamentos e programas de ensino.

⁷⁶ O IECG é uma instituição com grande valor histórico e cultural sendo a terceira mais antiga do País. Informação disponível em <<http://www.fcg.pa.gov.br/content/iecg#overlay-context=content/iecg>> e no Projeto Político Pedagógico do curso, pag. 03.

⁷⁷ O e-MEC informa a Categoria Administrativas das IES. Estas podem ser Pública (Federal, Estadual ou Municipal – todas com gratuidades de matrículas e mensalidades) ou Privada (com ou sem fins lucrativos). Estas subdivisões possuem características próprias aqui informadas tal como disposto no e-MEC. Para este trabalho é significativo saber apenas se são públicas ou privadas, independentemente de suas especificidades, para complementar informações à clientela interessada. Mais informações podem ser consultadas nos sites <<http://portal.convenios.gov.br/ajuda/glossario/entidades-privadas-sem-fins-lucrativos>> (conceito de entidades privadas sem fins lucrativos) e <http://www.dce.mre.gov.br/nomenclatura_cursos.html> (página do Ministério das Relações Exteriores que contém um resumo sobre “Denominações das Instituições de Ensino Superior”).

Esta pesquisa não possui um fim em si mesma, tal como um estudo de cunho positivista, mas objetiva propiciar uma gama de informações, eximindo-se qualificar ou comparar cursos. Assim, a pesquisa possibilita aos profissionais que lecionam, pesquisam e elaboram arranjos, a oportunidade de: 1) compartilhar e avaliar suas práticas; 2) construir uma rede de contatos que contribua para a expansão, troca de experiências e aprimoramento; 3) inserir-se em um processo de formação continuada, entre outros. Aos estudantes de música, oportuniza ao menos: 1) um direcionamento sobre onde buscar formação e aprimoramento; 2) a elaboração de um planejamento que possibilite oportunidades de inserção no processo de formação continuada; 3) a troca de experiências e contato com seus pares. Finalmente, além de possibilitar informações a docentes, discentes e profissionais na área, pode subsidiar a avaliação de gestores quanto à manutenção e expansão da oferta de formação específica na área de arranjo no Brasil.

Com isto, passa-se à apresentação e análise dos dados coletados, separados por níveis de ensino. Nos Anexos A e B são disponibilizados os endereços eletrônicos das IES, de modo a facilitar a obtenção de outras informações.

2.1 OFERTAS EM NÍVEL DE PÓS-GRADUAÇÃO

No Brasil ainda não existem cursos de Pós-graduação *Stricto Sensu* (Mestrado e Doutorado) específicos na área de arranjo ou disciplinas com o termo “arranjo” em suas matrizes curriculares. Todavia, a temática do arranjo se faz presente em pesquisas, dissertações e teses desenvolvidas no âmbito desses cursos, contribuindo significativamente para a reflexão, extensão e aprofundamento na área.

Entre os cursos *Lato Sensu* (Especialização) encontramos apenas o de Arranjo Musical da Faculdade Unyleia. Também foram localizadas disciplinas relacionadas à esta área em matrizes curriculares de outras especializações. Tais cursos são oferecidos por IES e não carecem de autorização prévia e

reconhecimento posterior, conforme Resolução CNE/CES n° 01, de 08 de junho de 2007⁷⁸.

O curso *Lato Sensu* Arranjo Musical da Faculdade Unyleia possui carga de 360 horas e duração de 10 meses, na modalidade à distância (EAD)⁷⁹. O curso é totalmente *online*, sendo obrigatório apenas um encontro presencial para a realização de prova no momento de sua finalização. Sua oferta iniciou-se em 28 de março de 2019, conforme informações disponibilizadas no e-MEC, e sua matriz curricular encontra-se abaixo (Quadro 01):

Quadro 1 – Matriz curricular do Curso Lato Sensu Arranjo Musical da Faculdade Unyleia

Disciplina	Carga horária
Desenvolvimento Profissional	40h
Laboratório de Arranjo: Big Band	40h
Laboratório de Arranjo: Combo	40h
Linguagem e Estruturação Musical	40h
Música nos Séculos XX e XXI	40h
Orquestração	40h
Sonologia e Estética Musical	40h
Tópicos Especiais em Contraponto	40h
Tópicos Especiais em Harmonia	40h
Carga Horária Total	360h

Fonte: Elaborado pelo autor com base nos dados do PPG da Unyleya⁸⁰.

Abaixo, segue o Quadro 02 com informações a respeito de cursos que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em suas denominações, nas modalidades presencial e à distância, incluindo o curso Arranjo Musical mencionado acima:

⁷⁸ Conforme informações disponibilizadas em: <http://portal.mec.gov.br/pos-graduacao>. Acesso em 09 nov. 2019.

⁷⁹ Informações disponibilizadas em: <https://unyleya.edu.br/pos-graduacao-ead/curso/arranjo-musical/>. Acesso em 09 nov. 2019.

⁸⁰ Unyleya: <https://unyleya.edu.br/pos-graduacao-ead/curso/arranjo-musical/>. Acesso em: 09 nov. 2019.

Quadro 2 – Informações a respeito de cursos que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em suas denominações, nas modalidades presencial e à distância.

LISTA DE CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO (ESPECIALIZAÇÃO)			
LOCALIDADE	INSTITUIÇÃO	NOME DO CURSO	DISCIPLINA
Caratinga – MG	Faculdade Futura (EAD)	Especialização em Música e Artes	Arranjo em Música Popular
		Especialização em Música	
Rio de Janeiro – RJ	Conservatório Brasileiro De Música (Presencial)	Especialização em Música Popular Brasileira	Técnicas De Arranjo Aplicadas À Música Popular Brasileira
		Especialização em Regência Coral	Arranjo Vocal
Rio de Janeiro – RJ	Faculdade Unyleya – Sede (EAD)	Especialização em Música com ênfase em Educação Musical	Arranjo para a Educação infantil
		Especialização em Arranjo Musical	Laboratório de Arranjo: Big Band e Laboratório de Arranjo: Combo
Itajaí – SC	Universidade Do Vale Do Itajaí – UNIVALE (EAD)	Práticas Musicais	Prática de Conjunto e Arranjo: Propostas para sala de aula
Santa Cruz Do Sul – SC	Faculdade Dom Alberto (EAD)	Especialização em Música	Arranjo em Música Popular
		Especialização em Metodologia do Ensino de Música	
		Especialização em Educação e Ensino de Artes	
		Especialização Música e Artes	
São Paulo – SP	Faculdade Paulista Das Artes – FPA (Presencial)	Pós Graduação - Regência Coral	Arranjos Musicais Para Coros
	Faculdade de Música Souza Lima – FMSL (Presencial)	Pós Graduação Processos Criativos na Música Popular: Composição, Arranjo e Improvisação	Arranjo, Orquestração, Trilha Sonora E Empreendedorismo
	Centro Universitário Campo Limpo Paulista – UNIFACCAMP (Presencial)	Especialização em Música Popular	Arranjo
	Faculdade Cantareira (Presencial)	Especialização em Educação Musical	Arranjo Para Coro Infantil

Fonte: sites das IES listadas, disponíveis no Anexo A. Acessos de 01 a 15 dez. 2018.

Observando os dados, é possível verificar que todos os cursos presenciais estão localizados nas Regiões Sudeste e Sul do Brasil, sendo que a oferta de 2/3 (dois terços) deles se dá no Estado de São Paulo. Entre as IES que oferecem os cursos acima, nenhuma delas é pública.

2.2 OFERTAS EM NÍVEL DE GRADUAÇÃO

Os cursos de Graduação, assim como os de Pós-Graduação, são oferecidos no sistema federal de ensino, constituído pelas Instituições Federais de Ensino Superior (IFES), pelas IES criadas e mantidas pela iniciativa privada e pelos órgãos federais de educação superior. Essa oferta está regulamentada pelo art. 2º do Decreto nº 9.235, de 15 de dezembro de 2017, que “dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação das instituições de educação superior e dos cursos superiores de graduação e de pós-graduação no sistema federal de ensino” (BRASIL, 2017). Para análise dos dados nesta pesquisa, todas as IFES serão computadas como Instituições de Ensino Superior (IES).

Três IE oferecem cursos com habilitação em arranjo no Brasil: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, com o curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical⁸¹, o Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG)⁸², situado em Belém (PA) e a Faculdade Souza Lima⁸³, situada em São Paulo (SP), sendo que as duas últimas oferecem o curso de Bacharelado com Habilitação em Composição e Arranjo.

⁸¹ Mais informações disponíveis em: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/graduacao/bacharelado-em-musica-instrumentos-canto/bacharelado-em-mpb/bacharelado-em-musica-popular-brasileira-arranjo-musical>. Acesso em: 22 mai. 2019.

⁸² Mais informações disponíveis em: a) <http://www.fcg.pa.gov.br/content/iecg#overlay-context=content/iecg>; e, b) <https://drive.google.com/open?id=1JH6EzJDf6BAq1JbYHjERieeTa4iQx4MT>. Acesso em 22 mai. 2019.

⁸³ Mais informações disponíveis em: <http://faculdadesouzalima.com.br/tabelas-de-aulas-de-2015-faculdade-souza-lima/>. Acesso em 22 mai. 2019.

2.2.1 Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical

A UNIRIO, mantida pelo Governo Federal, oferece o curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical, estruturado em 08 semestres, com duração de 2.520 horas/ 80 créditos, distribuídas em disciplinas obrigatórias (1.590 horas, incluindo 90 horas de Projeto I e II), atividades complementares (300 horas) e disciplinas optativas (630 horas). As disciplinas optativas devem ser cumpridas visando alcançar o mínimo de: 90 horas de disciplinas do Eixo 1 (Eixo de Fundamentação Pedagógica), 120 horas de disciplinas do Eixo 2 (Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural), 180 horas de disciplinas do Eixo 3 (Eixo de Estruturação e Criação Musical) e 240 horas de disciplinas no Eixo 4 (Eixo de Práticas interpretativas).

São oferecidas seis disciplinas específicas na área de arranjo: Arranjo I (60h/3), Arranjo II (60h/3), Arranjo III (60h/3), Arranjo IV (30h/2), Arranjo V (30h/2) e Arranjo VI (30h/2). Essas disciplinas estão disponibilizadas no fluxograma para serem cursadas a partir do 3º semestre, sendo pré-requisitos para cursar Arranjo I: Percepção Musical I (1º semestre) e Percepção II (2º semestre); para cursar Arranjo II, é pré-requisito Arranjo I; para Arranjo III, Arranjo II e para Arranjos IV, V e VI, Arranjo III.

As informações acerca das disciplinas que compõem a Matriz Curricular do curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical estão disponíveis no Anexo C.

2.2.2 Bacharelado em Composição e Arranjo do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG)

As informações sobre o curso Bacharelado em Música oferecido pelo Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG), são encontradas no site da Fundação Carlos Gomes⁸⁴ e em seu Projeto Político Pedagógico (2013). O Bacharelado possui

⁸⁴ Disponível em: <http://www.fcg.pa.gov.br/>.

habilitações em Canto Lírico, Composição e Arranjo, Regência de Bandas e Instrumento⁸⁵, sendo que a habilitação em Composição e Arranjo é ofertada desde 2007. O IECG, um estabelecimento de música mantido pela Fundação Carlos Gomes (FCG), provido pelo Estado do Pará e vinculado à Secretaria Especial de Promoção Social, oferecia essa habilitação, até 2013, em parceria com a Universidade Estadual do Pará (UEPA) através do Convênio 032/96 – UEPA/FCG, e, após 2013, o curso passou a ser ofertado exclusivamente pela FCG, através do IECG⁸⁶.

Anualmente, são oferecidas 40 vagas⁸⁷ para novos alunos, a serem preenchidas por meio de vestibular, sendo 2 (duas) destinadas à habilitação em Composição e Arranjo. O processo seletivo se dá em duas etapas, sendo a primeira de habilidade específica em música, e a segunda para verificação em conhecimentos diversos.

Cada habilitação do bacharelado possui um formato a ser cursado no período de 4 a 7 anos, de forma presencial. A carga horária total da habilitação em Composição e Arranjo é de 3000 horas, divididas entre disciplinas obrigatórias (2320 horas), disciplinas optativas (560 horas) e atividades complementares (120 horas).

Embora a habilitação seja em Composição e Arranjo, observa-se uma maior quantidade de disciplinas e, conseqüentemente, de horas de atividades, voltadas para a parte de Composição, destacando-se disciplinas específicas como Laboratório de Composição I, II, III e IV, a serem cursadas entre o 1º e 4º semestres, e Composição I, II, III e IV, a serem cursadas entre 5º e 8º semestres. As disciplinas Composição I, II, III e IV são cursadas concomitantemente com as de Arranjo I, II, III e IV. Cada uma dessas disciplinas possui carga hora de 40 horas semestrais, totalizando 320 horas em disciplinas específicas em Composição e 160 horas em disciplinas específicas em Arranjo. Embora estas duas áreas compartilhem da

⁸⁵ Piano, Flauta Transversal, Clarinete, Fagote, Trompa, Trombone, Trompete, Tuba, Saxofone, Oboé, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Violão e Percussão (PPP do Bacharelado do IECG, pag. 05, 2013).

⁸⁶ Informação complementar disponível em: <http://www.fcg.pa.gov.br/content/iecg#overlay-context=content/iecg>.

⁸⁷ As vagas divididas entre as habilitações sendo: 02 para Canto Lírico, 04 para Regência de Bandas e 32 para Instrumento, sendo 02 para cada um dos 16 disponíveis, além das 02 para Composição e Arranjo. “As vagas não preenchidas em determinado instrumento serão cedidas para remanejamento (PPP do Bacharelado do IECG, pag. 05, 2013).

mesma condição de criar, além do fato de que ambas se complementam mutuamente, cada uma possui suas particularidades, o que justifica a distinção entre elas e a oferta do curso, que oferece, concomitantemente, duas habilitações. A vivência obtida com a participação no curso, e, conseqüentemente, em cada disciplina, pode subsidiar a aferição de eventual diferença de atenção e valor dispensados entre elas, ou se a diferença que existe, sobretudo em relação às disciplinas de Laboratório de Composição, auxilia, como espécie de pré-requisito para melhor aproveitamento e desenvolvimento, nas duas áreas de conhecimento.

Apesar dessas aparentes diferenças, acerca das quais não cabe aqui emitir juízo de valor, as observações em relação às cargas horárias específicas são importantes, já que a pesquisa se destina ao levantamento de informações sobre a oferta de ensino na área de arranjo, e procura oferecer mais detalhes sobre cursos específicos.

As informações das disciplinas que compõem a Matriz Curricular do curso de Bacharelado em Composição e Arranjo do IECG estão disponíveis no Anexo D.

2.2.2 Bacharelado em Composição e Arranjo da Faculdade Souza Lima

A Faculdade de Música Souza Lima, integrada ao Souza Lima Ensino de Música, é uma IES Privada sem fins lucrativos, localizada em São Paulo/SP. Oferece cursos de graduação e pós-graduação, ambos com formação na área de arranjo.

O curso de bacharelado, reconhecido pela Portaria SERES/MEC nº 876, de 12 de novembro de 2012, dispõe duas habilitações: Bacharelado em Instrumento e Bacharelado em Composição e Arranjo. O curso possui duração de 4 anos, com matriz curricular organizada em 8 semestres. O ingresso se dá mediante aprovação no vestibular, que acontece em duas etapas: a primeira com provas de conhecimento comum (redação e harmonia) e a segunda com provas de habilidade específica (percepção e prática instrumental). Oferece, para o vestibular 2019, 140 vagas.

As disciplinas cujos nomes contém o termo “arranjo” são: Arranjo para Seção Rítmica (40h/2), Arranjos para Sopros I (40h/2), Arranjos para Sopros II

(40h/2), Arranjo para Big Band (40h/2), Arranjo Linear para Big Band (40h/2) e Arranjo para Cordas (40h/2).

Diferente do que apresenta a matriz curricular do Curso de Bacharelado oferecido pelo IECG, a Faculdade Souza Lima dispõe mais horas e disciplinas voltadas para área de arranjo do que para composição (Composição I – 40h/2 e Composição II – 40h/2). Esta contagem toma como referência os termos “arranjo” e “composição” nos nomes das disciplinas: 240h/12 créditos para arranjo e 80h/4 créditos para composição. Considerando-se as disciplinas Música para Cinema (40h/2) e Trilha Sonora (40h/2) mais voltadas para composição, ainda assim a carga horária mais voltada para arranjo continua maior: 240h/12 para arranjo e 160h/8 para composição.

O Anexo E contém a matriz curricular do curso Bacharelado em Composição e Arranjo da Faculdade Souza Lima.

2.2.3 IES que oferecem disciplinas com o termo “arranjo” em suas denominações

Uma certa quantidade de IES oferecem disciplinas relacionadas à área, as quais podem ser obrigatórias, optativas ou eletivas, conforme as matrizes curriculares dos cursos. Para melhor analisar os dados obtidos acerca das IES, seus cursos e disciplinas, optamos por separá-los pelo critério das modalidades de ensino: presencial e EAD.

2.2.3.1 Modalidade presencial

O Quadro 03 relaciona as IES que oferecem cursos na modalidade presencial, e possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes, incluindo aqueles que oferecem habilitação específica. No campo Instituição, Município e Categoria Administrativa (C.A.) os numerais indicam: 1 – Pública Federal; 2 – Pública Estadual; 3 – Privada sem fins lucrativos; 4 – Privada com fins lucrativos. O

Anexo B dispõe informações a respeito dos *sites* das IES, para melhor auxiliar o leitor na obtenção de mais detalhes dos cursos listados.

Quadro 03 – IES que oferecem cursos na modalidade presencial, e possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes.

(continua)

UF	INSTITUIÇÃO/ MUNICÍPIO CURSO (S): DISCIPLINAS OFERTADAS	C.A.
Bahia – BA	Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS/ Feira de Santana Licenciatura em Música: Arranjo, Composição e Criação Musical (obrigatória).	2
	Universidade Federal da Bahia/ Escola de Música – Escola de Música da UFBA/ Salvador Licenciatura em Música: Arranjo I e II (Optativa).	1
	Universidade Católica do Salvador – UCSAL/ Salvador Licenciatura em Música com Habilitação em Violão, Licenciatura em Música com Habilitação em Piano: Arranjos Didáticos (Obrigatória).	3
	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB/ Santo Amaro Licenciatura em Música Popular Brasileira: Arranjo I (Obrigatória); Criação de Arranjo para Violão – Solo e em Grupo (Optativa).	1
Ceará – CE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE Campus Crateús/ Crateús Licenciatura em Música: Composição e Arranjo (Obrigatória).	1
	Universidade Estadual do Ceará – UECE/ Fortaleza Bacharelado (Composição): Arranjo I e Arranjo Vocal (Optativas) Bacharelado (Saxofone Popular), Licenciatura em Música: Arranjo I e II (Obrigatórias), Arranjo Vocal (Optativas).	2
	Universidade Federal do Ceará – ICA/UFC/ Fortaleza Licenciatura em Música: Arranjo Musical I, Arranjo Musical – Linguagem Harmônica da MPB e Jazz (Optativas).	1
	Universidade Federal do Ceará – UFC/ Sobral Licenciatura em Música: Arranjo Musical (Optativas).	1
	Universidade Federal do Cariri – UFCA/ Juazeiro do Norte Licenciatura em Música: Arranjo Coral e Arranjo Instrumental (Optativas).	1
Distrito Federal – DF	Universidade de Brasília – UNB/ Brasília Licenciatura em Música: Arranjo I (Eletiva).	1
Espírito Santo – ES	Faculdade de Música do Espírito Santo – FAMES/ Vitória Licenciatura em Música: Técnicas de Arranjo (Obrigatória). Bacharelado em Música: Técnicas de Arranjo (Optativas).	2
	Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/ Vitória Licenciatura em Música: Arranjo I (Obrigatória); Prática de Arranjo e Composição (Optativa). Bacharelado em Composição com Ênfase em Trilha Sonora: Arranjo I (Obrigatória); Arranjo II (Optativa).	1
Goiás – GO	Universidade Federal de Goiás – UFG/ Goiânia Bacharelado em Música – Composição/ Bacharelado em Música – Regência: Arranjos Instrumentais e Vocais I e II (Obrigatórias).	1
Maranhão – MA	Universidade Federal do Maranhão – UFMA Campus São Bernardo/ São Bernardo Licenciatura em Linguagens e Código – Música: Arranjo I (Obrigatória); Arranjo II (Optativa).	1
	Universidade Federal do Maranhão – UFMA Campus São Luís/ São Luís Licenciatura em Música: Arranjo I e II (Optativas).	1

(continuação)

Mato Grosso do Sul – MS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/ Campo Grande Música Licenciatura: Arranjo e Criação Musical I e II (Obrigatórias); Tópicos em Arranjo e Orquestração (Optativa).	1
Minas Gerais – MG	Universidade Federal de São João Del-Rei – UFSJ/ São João Del Rei Música Licenciatura Habilitação em Educação Musical; Música Licenciatura Habilitação em Instrumento/Canto: Arranjos e Transcrições (Obrigatória).	1
	Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG/ Belo Horizonte Licenciatura com Habilitação em Educação Musical Escolar; Licenciatura com Habilitação em Instrumento ou Canto; Bacharelado em Música: Arranjos e Transcrições (Obrigatória, exceto para Bacharelado); Arranjos para a Musicalização I e II (Optativas).	2
	Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/ Belo Horizonte Bacharelado em Música; Bacharelado Musicoterapia; Licenciatura em Música; Bacharelado em Música Popular: Arranjo I e II (Obrigatórias para Bacharelado em Música Popular e optativas para os demais).	1
	Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix – CEUNIH/ Belo Horizonte Licenciatura em Música: Harmonia II – Arranjo (Obrigatória).	3
	Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF/ Juiz de Fora Bacharelado em Composição; Licenciatura em Música; Bacharelado em Música: Arranjo Vocal e Instrumental I (Obrigatória para Bacharelado em Composição e eletiva para os demais); Arranjo Vocal e Instrumental II (Eletiva).	1
	Universidade Federal de Uberlândia – UFU/ Uberlândia Bacharelado em Música Popular; Licenciatura em Música Formação Específica em Música Popular: Arranjo I e II (Obrigatórias); Arranjo III e IV, Arranjo Vocal (Optativas). Bacharelado em Percussão; Licenciatura Música Formação Específica em Percussão: Arranjo para Instrumentos de Percussão, Arranjo I, II, III e IV, Arranjo Vocal (Optativas). Bacharelado em Música; Licenciatura em Música: Arranjo I, II, III e IV, Arranjo Vocal (Optativas).	1
Pará – PA	Universidade Federal do Pará – UFPA/ Belém Licenciatura em Música: Arranjo (Obrigatória).	1
	Universidade Estadual do Pará – UEPA/ Belém Licenciatura em Música: Arranjo e Improvisação Musical (Obrigatória).	2
	Fundação Carlos Gomes/Instituto Estadual Carlos Gomes – FCG/IECG/ Belém Bacharelado em Composição e Arranjo: Arranjo I, II, III e IV (Obrigatórias).	2
Paraíba – PB	Universidade Federal da Paraíba – UFPB/ João Pessoa Sequencial Regência de Bandas e Fanfarras: Técnicas de Arranjo I e II (Obrigatórias). Licenciatura em Música: Técnicas de Arranjo I e II (Optativas). Bacharelado Práticas Interpretativas: Transcrição e Arranjo (Optativa). Sequencial em Música Popular: Técnicas de Arranjo I (Obrigatória); Técnicas de Arranjo II (Optativa). Bacharelado Regência; Bacharelado Composição: Transcrição e Arranjo (Obrigatória).	1
Paraná – PR	Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I/Escola de Música e Belas Artes do Paraná – UNESPAR-EMBAP/ Curitiba Licenciatura em Música: Arranjo Musical (Obrigatória). Bacharelado em Composição e Regência: Arranjo I – Vocal e Arranjo II – Instrumental (Obrigatórias).	2
	Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba II – UNESPAR/ FAP/ Curitiba Bacharelado em Música Popular: Arranjo Musical I e II (Obrigatórias); Arranjo Musical III e IV (Optativas). Licenciatura em Música: Arranjos Vocais e Arranjos Instrumentais (Obrigatórias).	2
	Universidade Federal do Paraná – UFPR/ Curitiba Licenciatura em Música: Laboratório Arranjo Musical (Optativa). Bacharelado em Música: Laboratório Arranjo Musical (Obrigatória).	1
	Universidade Estadual de Londrina – UEL/ Londrina Música – Licenciatura: Arranjo I e Arranjo II (Obrigatórias).	2
	Centro Universitário de Maringá – UNICESUMAR/ Maringá Licenciatura em Música (Música Popular Brasileira): Criação Musical e Arranjo (Obrigatória).	4
	Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG/ Ponta Grossa Licenciatura em Música: Harmonia e Arranjo (Obrigatória).	2

(continuação)

Pernambuco – PE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco – IFPE Campus Belo Jardim/ Belo Jardim Licenciatura em Música com Habilitação em Práticas Interpretativas em Música: Arranjo I e II (Obrigatórias); Técnicas Avançadas de Arranjo para Música Popular (Optativa). Licenciatura em Música com Habilitação em Práticas Interpretativas em Música Popular (Canto): Arranjo I (Obrigatória); Técnicas Avançadas de Arranjo para Música Popular (Optativa).	1
	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano – IFPE Sertão Campus Petrolina/ Petrolina Licenciatura em Música: Arranjo e Composição (Obrigatória).	1
Rio de Janeiro – RJ	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense – IFF Campus Guarus/ Campos Dos Goytacazes Licenciatura em Música: Criação e Apreciação Musical – Arranjo para duas vozes, Criação e apreciação musical – Arranjo para três vozes, Criação e Apreciação Musical – Arranjo para Quatro Vozes, Criação e Apreciação Musical – Arranjo Aplicado à Educação Musical Escolar (Obrigatórias).	1
	Universidade Católica de Petrópolis – UCP/ Petrópolis Licenciatura em Música: Arranjo Vocal e Arranjo Instrumental (Obrigatórias).	3
	Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Escola de Música – Escola de Música da UFRJ/ RJ Bacharelado Regência Coral: Arranjo Vocal (Optativa). Licenciatura em Música: Arranjo I (Obrigatória); Arranjo II (Optativa). Bacharelado Cavaquinho: Improvisação e Arranjos I e II (Optativas).	1
	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Instituto Villa-Lobos/ RJ Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical: Arranjo I, II, III, IV, V e VI (Obrigatórias). Licenciatura em Música: Arranjos e Técnicas Instrumentais I e II (Obrigatórias); Arranjos e Técnicas Instrumentais III e IV (Eletivas). Bacharelado (Cordas Friccionadas, Sopros, Piano e Percussão): Arranjos e Técnicas Instrumentais I, II, III, IV e IV (Eletivas). Bacharelado Regência: Arranjos e Técnicas Instrumentais I, II, III, IV, V e VI (Eletivas). Bacharelado Composição; Bacharelado Violão: Arranjos e Técnicas Instrumentais I, II, III, IV e IV; Arranjo e Transcrição para o Violão (Eletivas).	1
	Faculdade Batista do Rio de Janeiro – FABAT/ Rio de Janeiro Licenciatura em Música: Composição e Arranjo (Obrigatória).	3
	Instituto Brasileiro de Educação Superior Continuada – IBEC/ São João de Meriti Licenciatura em Música: Arranjo e Instrumentação (Obrigatória).	3
Rio Grande do Norte – RN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/ Natal Bacharelado – Ênfase em Música de Concerto; Bacharelado – Ênfase em Canto: Arranjo I (Obrigatória); Arranjo II (Optativa). Bacharelado – Ênfase em Composição: Arranjo I (Obrigatória) Bacharelado – Ênfase em Música Popular: Arranjo I e II (Obrigatórias).	1
Rio Grande do Sul – RS	Fundação Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA/ Bagé Licenciatura em Música: Composição e Arranjo para Educação Musical I e II (Obrigatórias).	1
	Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS/ Montenegro Licenciatura em Música: Arranjo Vocal e/ou Instrumental I e II (Obrigatórias).	2
	Universidade Federal de Pelotas – UFPEL/ Pelotas Música Licenciatura: Arranjo e Prática Vocal e Instrumental para conjuntos escolares I e II (Obrigatórias). Bacharelado em Música Popular: Arranjo I e II (Obrigatórias); Arranjo e Transcrição para Violão (Optativa). Bacharelado em Música – Composição: Arranjo I e II, Arranjo vocal e instrumental, Arranjo e Transcrição para grupos de violões (Optativas). Bacharelado em Música (Piano/ Flauta Transversal/ Violino/ Violão/ Canto): Arranjo I e II e Arranjo e transcrição para grupos de violões (Optativas).	1
	Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/ Porto Alegre Bacharelado em Música – Hab. Composição/ Hab. Regência Coral/ Hab. Música Popular: Arranjo Vocais e Instrumentais I e II (Obrigatórias); Arranjos Vocais e Instrumentais III (Eletiva). Bacharelado em Música – Hab. Teclado/ Hab. Cordas ou sopros; Licenciatura em Música: Arranjo Vocais e Instrumentais I, II e III (Eletivas).	1
	Centro Universitário Metodista – IPA/ Porto Alegre Licenciatura em Música: Arranjo e Improvisação (Obrigatória).	3

		(conclusão)
Santa Catarina – SC	Faculdades Est – EST/ São Leopoldo Licenciatura em Música: Composição e Arranjos Musicopedagógicos I e II (Obrigatórias).	3
	Universidade do Oeste de Santa Catarina – UNOESC/ Capinzal Licenciatura em Música: Arranjo e Composição (Obrigatória).	3
	Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/ Florianópolis Bacharelado em Música; Licenciatura em Música: Arranjo I, II, III e IV (Eletivas).	2
	Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALE/ Itajaí Música Bacharelado; Licenciatura em Música: Arranjo (Obrigatória).	3
	Universidade do Contestado – UNC/ Porto União Licenciatura em Música: Arranjo I e II (Obrigatórias).	3
São Paulo – SP	Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP/ Campinas Música Popular: Arranjo I e II (Obrigatórias). Licenciatura em Artes – Música: Arranjo I e II (Eletivas).	2
	Faculdade Nazarena do Brasil – FNB/ Campinas Licenciatura em Música: Arranjo I e II (Obrigatórias).	3
	Centro Universitário Campo Limpo Paulista – UNIFACCAMP/ Campo Limpo Paulista Licenciatura em Música: Arranjo (Obrigatória).	4
	Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE/ Presidente Prudente Música Bacharelado; Música Licenciatura: Arranjo e Instrumentação I e II (Obrigatórias).	3
	Universidade de Ribeirão Preto – UNAERP/ Ribeirão Preto Licenciatura em Música: Arranjo I e II (Obrigatórias).	3
	Universidade Católica de Santos – UNISANTOS/ Santos Licenciatura em Música: Composição, Orquestração e Arranjo I e II (Obrigatórias).	3
	Centro Universitário Sant’Anna – UNISANT’ANNA/ São Paulo Bacharelado em Música: Técnica de Arranjo (Obrigatória).	3
	Faculdade Mozartum de São Paulo – FAMOSP/ São Paulo Bacharelado em Música – Instrumento Popular; Bacharelado em Música – Canto Popular: Fundamentos de Arranjo (Obrigatória).	3
	Faculdade Integral Cantareira – F.I.C./ São Paulo Música Bacharelado: Arranjo I e II (Obrigatórias). Licenciatura em Música: Arranjo para Coro Infante Juvenil (Obrigatória).	3
	Faculdade de Música Souza Lima – FMSL/ São Paulo Bacharelado – Performance: Arranjo para Seção Rítmica, Arranjo para Sopros I e II (Obrigatórias); Arranjo para Big Band (Optativa). Bacharelado – Composição e Arranjo: Arranjo para Seção Rítmica, Arranjo para Sopros I e II, Arranjo para Big Band, Arranjo Linear para Big Band e Arranjo para Cordas (Obrigatórias).	3
	Faculdade Paulista das Artes – FPA/ São Paulo Licenciatura em Música: Introdução à Composição e ao Arranjo e Composição e Arranjo Avançado (Obrigatórias).	3
	Faculdade Santa Marcelina – FASM/ São Paulo Bacharelado em Música; Licenciatura em Música: Arranjo I e II (Obrigatórias).	3
	Fiam-Faam – Centro Universitário – UNIFIAM-FAAM/ São Paulo Bacharelado com Ênfase em Instrumento: Arranjos e Transcrição e Arranjos (Obrigatórias). Licenciatura em Música: Arranjos vocais e instrumentais (Obrigatórias).	3
	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/ São Paulo Licenciatura em Música: Prática e Interpretação de Arranjo I e II (Obrigatórias).	2
	Universidade de Sorocaba – UNISO/ Sorocaba Licenciatura em Música: Arranjo (Obrigatória).	3
Sergipe – SE	Universidade Federal de Sergipe – UFS/ São Cristóvão Licenciatura em Música: Arranjo (Optativa).	1

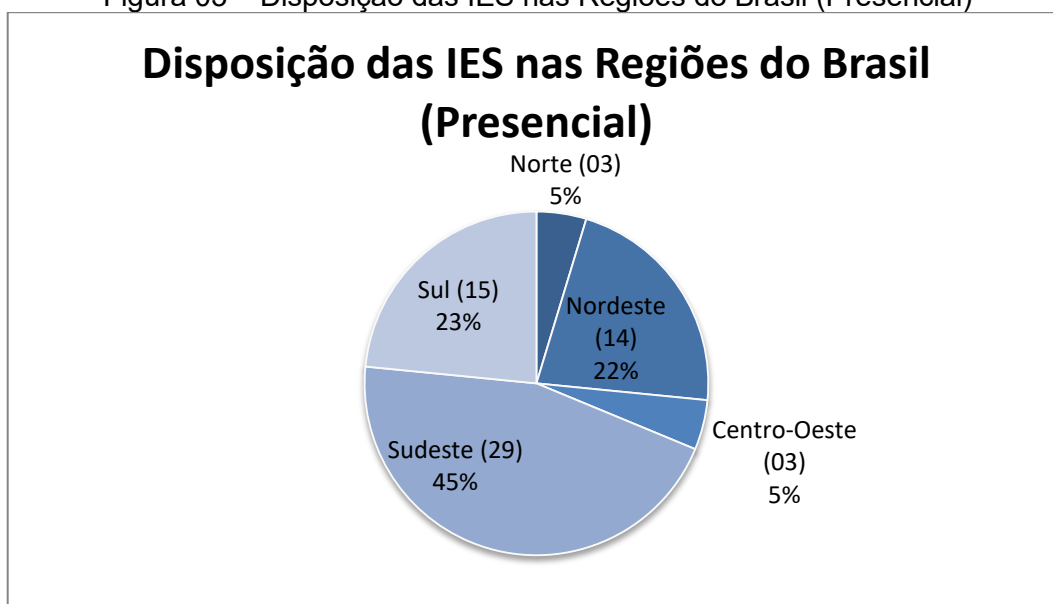
Fonte: e-MEC, sites das IES. Acessos de 01 a 15 dez. 2018.

Para efeito de tabulação dos dados verificados acima, consideraremos que os cursos de Licenciatura e Bacharelado em Música serão diferenciados a partir de

suas matrizes curriculares. Desta forma, um curso de Bacharelado em Música, que possui diversas especificidades curriculares relacionadas às suas diferentes formações (instrumentos, canto, regência, composição), será distinguido a partir de suas matrizes curriculares. Caso não haja distinção, o curso será contabilizado de forma genérica, sem distinção de habilitação.

Dos dados tabulados, observa-se que entre os 122 cursos presenciais oferecidos pelas 64 IES⁸⁸ listadas, há maior concentração na região sudeste (45%), conforme Figura 03. São Paulo, o estado com maior número de IES a oferecer formação na área de arranjo (Figura 04), contribui significativamente para este dado por alocar 15 IES, o que correspondem a 24% da oferta nacional. Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul também se destacam no quantitativo de oferta, com 6 IES cada um. Esse número expressivo de IES em São Paulo é alcançado também em razão das 13 IES privadas que contêm. Tal circunstância torna-o capaz de superar as ofertas das IES presentes nas regiões Norte e Centro-Oeste juntas (cada uma possui 5%).

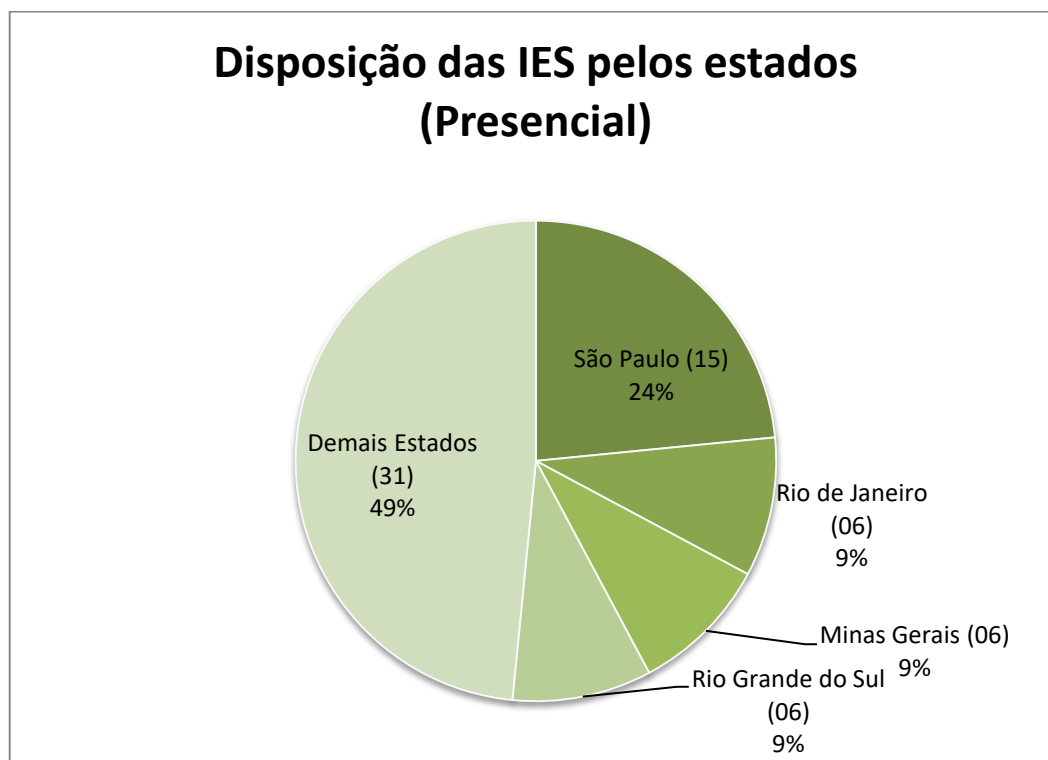
Figura 03 – Disposição das IES nas Regiões do Brasil (Presencial)



Fonte: e-MEC, sites das IES.

⁸⁸ As IES UFC, UFMA e UNESPAR possuem mais de um Campus onde oferecem cursos aos moldes da pesquisa.

Figura 04 – Disposição das IES pelos estados (Presencial)



Fonte: e-MEC, sites das IES.

Abaixo, apresentamos o Quadro 04, com informações simplificadas do quantitativo de IES, conforme categoria administrativa, distribuídas nos estados.

Quadro 04 – Quantitativo de IES, conforme categoria administrativa, distribuído nos estados.
(continua)

ESTADOS	CATEGORIA ADMINISTRATIVA			
	PÚBLICA		PRIVADA	
	FEDERAL	ESTADUAL	SEM FINS LUCRATIVOS	COM FINS LUCRATIVOS
Bahia – BA	02	01	01	–
Ceará – CE	03	01	–	–
Distrito Federal – DF	01	–	–	–
Espírito Santo	01	01	–	–
Goiás – GO	01	–	–	–
Maranhão – MA	01	–	–	–
Mato Grosso do Sul – MS	01	–	–	–
Minas Gerais – MG	04	01	01	–
Pará – PA	01	02	–	–
Paraíba – PB	01	–	–	–

(conclusão)

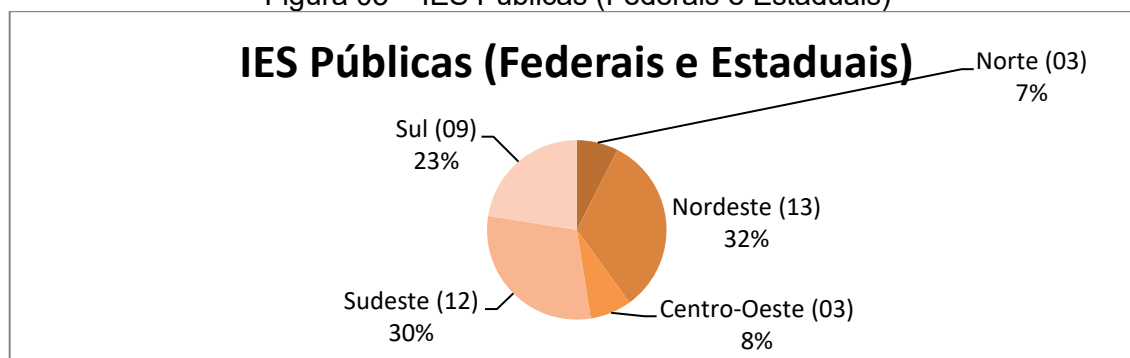
ESTADOS	CATEGORIA ADMINISTRATIVA			
	PÚBLICA		PRIVADA	
	FEDERAL	ESTADUAL	SEM FINS LUCRATIVOS	COM FINS LUCRATIVOS
Paraná – PR	01	03	–	01
Pernambuco – PE	02	–	–	–
Rio de Janeiro – RJ	03	–	03	–
Rio Grande do Norte – RN	01	–	–	–
Rio Grande do Sul – RS	03	01	02	–
Santa Catarina – SC	–	01	03	–
São Paulo – SP	–	02	12	01
Sergipe – SE	01	–	–	–
TOTAL	27	13	22	2
	40		24	

Fonte: e-MEC, sites das IES. Acessos de 01 a 15 dez. 2018.

O quadro acima nos aponta que entre as 64 IES, 40 IES são Públicas (27 Federais e 13 Estaduais) e 24 Privadas (22 sem fins lucrativos e 02 com fins lucrativos). Considerando apenas as IES Públicas Federais, o maior número aparece em Minas Gerais (4), seguido por Ceará, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul (3 IES cada). No Paraná concentra-se a maior quantidade de IES na categoria Pública Estadual (3) e em São Paulo a maior quantidade de IES privadas sem fins lucrativos (12). Apenas Paraná e São Paulo oferecem IES privadas com fins lucrativos.

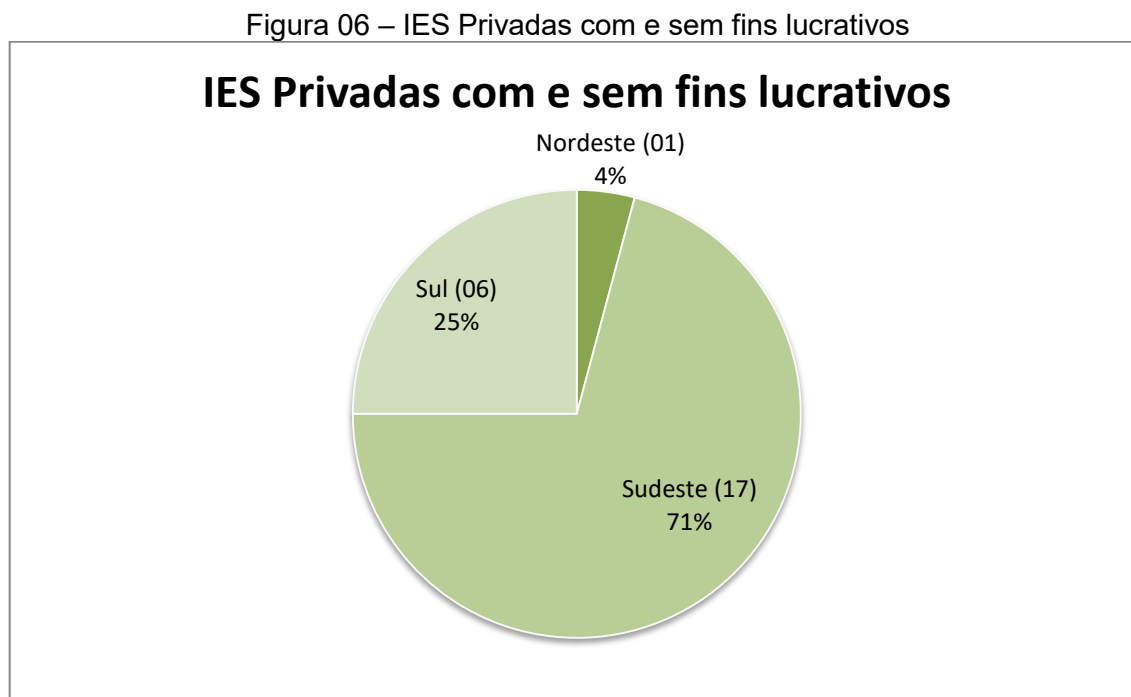
As 40 IES públicas (federais e estaduais) estão distribuídas pelas 5 regiões do país, sendo 13 no Nordeste, 12 no Sudeste, 9 no Sul, 3 no Norte e 3 no Centro-Oeste, como demonstra a Figura 05.

Figura 05 – IES Públicas (Federais e Estaduais)



Fonte: e-MEC, sites das IES.

Com relação às IES privadas (com e sem fins lucrativos), das 24 registradas, 17 estão na região Sudeste, 6 no Sul e 1 no Nordeste, não havendo registros nas regiões Centro-Oeste e Norte (Figura 06).



Fonte: e-MEC, sites das IES.

Assim, a região Nordeste possui o maior percentual de IES públicas e a região Sudeste possui o maior percentual de IES privadas, com cursos e/ou disciplinas na área de arranjo.

2.2.3.2 Modalidade à distância (EAD)

Na modalidade EAD, apenas quatro IES oferecem cursos que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em suas matrizes curriculares. Todavia, essas instituições possuem diversos polos espalhados pelo país e, em razão disso, em todos os estados da federação foram encontrados em algum tipo de oferta formal na área de arranjo, em nível de graduação. Além do disposto no Decreto nº 9.235, de

15 de dezembro de 2017, que “dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação das instituições de educação superior e dos cursos superiores de graduação e de pós-graduação no sistema federal de ensino” (BRASIL, 2017b), as IES que oferecem cursos na modalidade EAD devem observar também o disposto no Decreto nº 9.057, de 25 de maio de 2017, que “regulamenta o art. 80 da Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional”, artigo no qual se refere à educação na modalidade à distância (EAD) (BRASIL, 2017a).

Apesar das características que diferenciam as modalidades presencial e EAD, o ensino em nível de graduação à distância é uma alternativa para os 9 estados carentes de formação na modalidade presencial, e, além disso, eleva a oferta nos estados que disponibilizam cursos na modalidade presencial.

Abaixo, o Quadro 05 com a lista das IES que oferecem cursos de graduação em música (bacharelado e licenciatura) na modalidade EAD:

Quadro 05 – Lista das IES que oferecem cursos de graduação em música (bacharelado e licenciatura) na modalidade EAD.

(continua)

INSTITUIÇÃO	ESTADOS QUE POSSUEM POLOS	NOME DO CURSO	DISCIPLINA
Centro Universitário Leonardo da Vinci – UNIASSELVE	Todos os estados, exceto Tocantins	Licenciatura em Música	Arranjo e Composição
Centro Universitário Claretiano – CEUCLAR	Todos os estados	Licenciatura em Música	Composição e Arranjos Pedagógicos e Projeto – Composição e Arranjos Pedagógicos
Centro Universitário do Sul De Minas – UNIS – MG	Alagoas, Ceará, Distrito Federal, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Pará, Piauí, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo e Tocantins	Música – Bacharelado (Piano, Teclado, Piano Popular, Violão, Violão Popular, Flauta transversal, Flauta doce, Guitarra Elétrica, Contrabaixo, Saxofone, Viola Caipira e Canto)	Harmonia e Arranjo – Estudo de encadeamento de acordes; Harmonia e Arranjo – Expandindo as Possibilidades Harmônicas na Tonalidade
		Licenciatura em Música	

(conclusão)

INSTITUIÇÃO	ESTADOS QUE POSSUEM POLOS	NOME DO CURSO	DISCIPLINA
Universidade Metropolitana De Santos – UNIMES	Bahia, Ceará, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná, Piauí, Rio de Janeiro, Santa Catarina e São Paulo	Licenciatura em Música	Princípios Básicos De Arranjo

Fonte: Sites das IES. Acessos de 01 a 15 dez. 2018.

Do ponto de vista da expansão da oferta e facilidade de acesso aos interessados, verifica-se que as regiões brasileiras que mais se beneficiam com a oferta de cursos na modalidade EAD são as regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste, mais especificamente os estados que não ofertam cursos na modalidade presencial (Acre, Alagoas, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Piauí, Rondônia, Roraima e Tocantins).

Quadro 06 – Número de polos das IES que oferecem cursos EAD, distribuídos nos estados (continua)

IES COM MODALIDADE EAD					
ESTADOS	NÚMERO DE POLOS				
	UNIASSELVE*	CEUCLAR	UNIS – MG	UNIMES	QUANTIDADE POR ESTADO
Acre	03	02	–	–	5
Alagoas	03	01	01	–	5
Amapá	03	01	–	–	4
Amazonas	10	03	–	–	13
Bahia	32	06	–	08	46
Ceará	30	02	01	03	36
Distrito Federal	06	01	02	–	9
Espírito Santo	08	02	01	13	24
Goiás	18	05	01	–	24
Maranhão	15	02	–	03	20
Mato Grosso	12	03	–	01	16
Mato Grosso do Sul	05	02	01	02	10
Minas Gerais	37	11	26	47	121
Pará	38	04	04	–	46
Paraíba	05	01	–	–	6
Paraná	17	03	01	02	23

(conclusão)

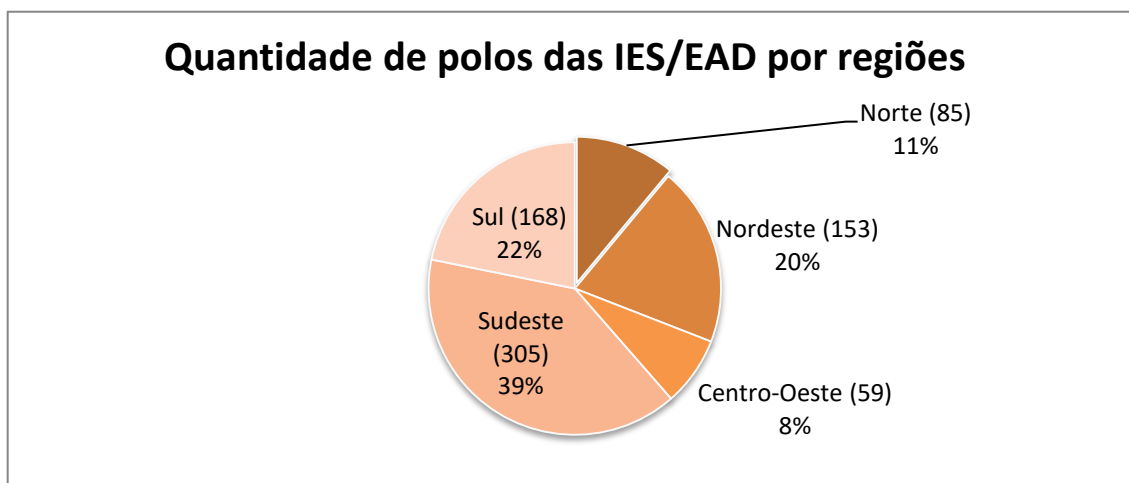
IES COM MODALIDADE EAD					
ESTADOS	NÚMERO DE POLOS				
	UNIASSELVE*	CEUCLAR	UNIS – MG	UNIMES	QUANTIDADE POR ESTADO
Pernambuco	16	03	–	–	19
Piauí	06	01	01	01	9
Rio de Janeiro	13	05	03	05	26
Rio Grande do Norte	07	02	–	–	9
Rio Grande do Sul	64	05	02	–	71
Rondônia	02	07	–	–	9
Roraima	01	03	–	–	4
Santa Catarina	66	03	–	05	74
São Paulo	13	25	14	82	134
Sergipe	02	01	–	–	3
Tocantins	–	02	02	–	4
TOTAL	432	106	60	172	1068

Fonte: sites das IES. Acessos de 01 a 15 dez. 2018.

Nota (*): Os Polos em Altamira e Santana do Araguaia (PA) e Taboão da Serra (SP) estão em fase de implantação e não foram mensurados (consulta realizada em 10/12/2018, no site <https://portal.uniasselvi.com.br/graduacao>).

Conforme o Quadro 06, todas as IES listadas que oferecem cursos na modalidade EAD são privadas sem fins lucrativos. Pela quantidade de polos apontados pela pesquisa, constata-se que os estados de São Paulo (134), Minas Gerais (121), Santa Catarina (74) e Rio Grande do Sul (71) concentram o maior número. A região brasileira com maior oferta é o Sudeste, com 305 polos, o que corresponde a 39% da oferta nacional em EAD (Figura 07).

Figura 07 – Quantidade de polos das IES/EAD por regiões



Fonte: e-MEC, sites das IES.

2.3 OFERTAS EM NÍVEL TÉCNICO

A oferta de educação profissional técnica em nível médio possui uma posição estratégica importante na formação do músico. Além de oportunizar a formação de habilidades e competências para o exercício da profissão, auxilia o discente na aquisição dos pré-requisitos necessários para prosseguimento no itinerário formativo em música, nos níveis de ensinos seguintes. A quase totalidade das IES exige conhecimentos prévios em música como requisito para admissão nos cursos da área, aferidos através de provas de habilidades específicas consideradas indispensáveis para o melhor aproveitamento e aprofundamento dos conteúdos abordados.

Consideramos a existência de quatro pilares de fundamentação legal e normativa da Educação Profissional e Tecnológica (EPT): 1) a Constituição Federal de 1988 (CF/88), em seu artigo 205 prevê: “a educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho” (BRASIL, 1988); 2) a Lei de Diretrizes e Base da educação nacional, de modo particular o que consta na Seção IV-A (Educação Profissional Técnica de Nível Médio), artigo 36, e no Capítulo III (Da Educação Profissional), artigos 39 ao 42 ; 3) Resolução CNE/CEB nº 06, de 20 de

setembro de 2012 do Conselho Nacional de Educação, que “define Diretrizes Nacionais para Educação Profissional Técnica de Nível Médio” (BRASIL, 2012); e 4) o Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT), instituído através da Resolução nº 3, de 9 de julho de 2008 (BRASIL, 2008).

As Diretrizes Nacionais para EPT de nível médio abrangem os cursos de “I - formação inicial e continuada ou qualificação profissional; II - Educação Profissional Técnica de Nível Médio; III - Educação Profissional Tecnológica, de graduação e de pós-graduação” (Resolução CNE/CEB nº 06, de 20 de setembro de 2012). Especificamente sobre a Educação Profissional Técnica em nível médio, esta é desenvolvida na forma articulada (integrada ou concomitante) e subsequente, o que permite ao estudante iniciar sua formação técnica profissional em nível médio mesmo que ainda não tenha iniciado essa etapa de escolarização, que a esteja cursando ou que já a tenha concluído. Porém, é condição para o recebimento da certificação a conclusão do ensino médio. Além das formas de oferta, a Resolução CNE/CEB nº 06, de 2012, estabelece normas em relação à organização curricular, duração dos cursos, avaliação e aproveitamento, certificação e formação de docentes. No Capítulo II (Organização Curricular), reforça-se a importância do CNCT na política educacional profissional vigente:

Os cursos de Educação Profissional Técnica de Nível Médio são organizados por eixos tecnológicos constantes do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos, instituído e organizado pelo Ministério da Educação ou em uma ou mais ocupações da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) (Art. 12 da Resolução nº 06, de 20 de setembro de 2012). (BRASIL, 2012).

O Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT, 2008; 2012; 2014) estabelece normas a respeito da carga horária mínima para cada curso e informações que dizem respeito à natureza, finalidades e necessidades dos cursos. Em sua primeira edição, o documento argumenta que sua importância contribui para o fortalecimento dos “cursos técnicos, sua sintonia com as vocações e peculiaridades regionais e a necessidade de ampliação de sua visibilidade. A combinação desses fatores objetiva ampliar sua oferta e propiciar aos estudantes

um guia de escolha profissional e ao setor produtivo maior clareza entre oferta educativa e sua relação com os postos de trabalho.” (BRASIL, 2008, p. 5).

Os cursos são “organizados por eixos tecnológicos definidores de um projeto pedagógico que contemple as trajetórias dos itinerários formativos⁸⁹ e estabeleça exigências profissionais que direcionem a ação educativa das instituições e dos sistemas de ensino na oferta da Educação Profissional Técnica” (art. 3º da Resolução CNE/CEB nº 03, 09 de julho de 2008), de modo a possibilitar o avanço cada vez mais especializado do profissional na área em que está se formando (BRASIL, 2008).

Atualmente, o CNCT encontra-se em sua terceira edição⁹⁰, resultado de um processo participativo da sociedade iniciado em 2012. Conforme o parecer de sua criação – Resolução CNE/CEB nº 03, de 2008, Art. 11 –, deve adaptar-se e atualizar-se de modo “a atender às exigências da evolução do conhecimento científico e tecnológico, bem como contemplar a diversidade da oferta dos cursos técnicos de nível médio” (BRASIL, 2008).

Para que uma IE oferte Educação Profissional Técnica de Nível Médio, é necessário que possua a “devida autorização pelo órgão competente do respectivo sistema de ensino” (Resolução CNE/CEB nº6, de 2012, Art. 10). Caso deseje oferecer algum curso que não seja contemplado no CNCT, a IE deverá solicitar ao órgão competente a que está subordinado (Conselhos Nacional, Estadual, Municipal ou Distrital de Educação) autorização para implementar cursos experimentais, “os quais serão submetidos anualmente à CONAC ou similar, para validação ou não, com prazo máximo de validade de 3 (três) anos, contados da data de autorização dos mesmos”–

⁸⁹ “Entende-se por itinerário formativo o conjunto das etapas que compõem a organização da oferta da Educação Profissional pela instituição de Educação Profissional e Tecnológica, no âmbito de um determinado eixo tecnológico, possibilitando contínuo e articulado aproveitamento de estudos e de experiências profissionais devidamente certificadas por instituições educacionais legalizadas.” (Art. 3, § 3º, Resolução nº 6, de 20 de setembro de 2012). De acordo com as informações disponíveis no site do MEC, referente aos Cursos da EPT, “a trajetória prevista no quadro de oferta da EPT, incluindo a flexibilidade das saídas intermediárias, foi concebida de forma a permitir ao trabalhador e/ou estudante construir seu caminho de formação de acordo com suas necessidades”. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cursos-da-ept>. Acesso em: 09 nov. 2019.

⁹⁰ Atualizado pela Resolução CNE/CEN nº1, de 5 de dezembro de 2014, de 16 de julho de 2008.

Resolução CNE/CEB nº6, de 2012, Art. 19, § 2º (BRASIL, 2012). Conforme a Resolução CNE/CEB nº1/2014, após o período experimental, o curso poderá: 1) funcionar por mais algum tempo determinado; 2) ser incluído no CNCT; 3) receber a recomendação quanto à convergência (adaptação em relação aos cursos que já são oferecidos); ou, ainda, 4) ser extinto (Art. 6º da Resolução CNE/CEB nº 1, de 5 de dezembro de 2014). (BRASIL, 2012; 2014).

Os cursos técnicos contemplados na área de música que estão no CNCT são: Canto, Composição e Arranjo, Documentação Musical, Fabricação de Instrumentos Musicais, Instrumento Musical, Processos Fonográficos e Regência, todos inseridos no Eixo Tecnológico Produção Cultural e Design. A formação na área de arranjo é contemplada no curso Composição e Arranjo e as informações ali contidas são, em geral, concisas e normativas. Especificamente no que se refere ao Curso Composição e Arranjo, é importante destacar que: 1) os cursos anteriormente ofertados com o nome Arranjos Musicais foram adequados com essa nova nomenclatura (BRASIL, 2008, p. 272); 2) a carga mínima é de 800 horas; e 3) é esperado que o discente seja um profissional que:

Compõe e elabora arranjos aplicados a orquestras, big-bands [sic], grupos de câmaras, canto e coral; desenvolve processos de improvisação e estruturação considerando variações rítmicas, harmônicas e melódicas; desenvolve habilidades e atitudes da prática coletiva em música; cria e edita trilhas sonoras; elabora jingles para propagandas comerciais - CNCT 2014, Técnico em Composição e Arranjo. (BRASIL, 2014, p. 117).

O ponto de partida para o levantamento de informações a respeito de EPT é o Sistema Nacional de informações da Educação Profissional e Tecnológica (SISTEC), instituído pela Resolução CNE/CEB nº 03, de 30 de setembro de 2009 (BRASIL, 2009). Esse banco de dados é mantido pelo MEC e reúne informações sobre IE públicas e privadas de EPT, incluindo seus números de cadastro, indispensáveis à emissão e validação dos certificados no território nacional – Resolução CNE/CEB nº 6, de 12 de setembro de 2012, Art. 22, §2º (BRASIL, 2012).

É louvável a proposta de concentração das informações no SISTEC. Todavia, como já mencionado, o sistema apresenta diversas informações desatualizadas referentes a dados cadastrais das IE (como número de telefone e

endereço de e-mail para contato) e de cursos que, apesar de autorizados e relacionados no banco de dados, não estão sendo atualmente ofertados. Ao acessar informações sobre as IE do estado de São Paulo, por exemplo, o *site* apresenta a seguinte mensagem: “Dados parciais – Aguardando conclusão de migração automática de dados do Sistema de Ensino Estadual para o SISTEC” (BRASIL, 2009), conforme indica a Figura 08. Esta mensagem faz supor que o SISTEC é alimentado com informações advindas dos Sistemas de Ensino Estaduais, o que pode ser uma das justificativas para as desatualizações.

Figura 08 – SISTEC referente ao estado de São Paulo



Fonte: SISTEC – MEC⁹¹.

Além desta dedução, a informação de que os dados referentes ao estado de São Paulo encontram-se incompletos nos levou a buscar informações complementares no *site* da Secretaria de Estado de Educação de São Paulo (SEE-SP)⁹². Após análise, percebeu-se que as informações relevantes para esta pesquisa, extraídas do banco de dados da SEE-SP, são as mesmas disponíveis no SISTEC.

⁹¹ Acesso em 22 mai. 2019.

⁹² Disponível em <http://www.educacao.sp.gov.br/central-de-atendimento/index_escolas_pesquisa.asp>. Acesso em dez. 2018.

2.3.1 Curso técnico em Composição e Arranjo

Foram localizados 5 cursos técnicos de Composição e Arranjo, situados nos estados do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Pará e Pernambuco. A definição das especificidades dos cursos e a sua estruturação competem a cada IE, a partir de seus projetos políticos-pedagógicos, normatizados pela legislação vigente e, principalmente, o CNCT – Resolução CNE/CEB n° 06, de 20 de setembro de 2012, art. 15 e 16 (BRASIL, 2012). Isso resulta em variações de formatos, disciplinas, duração, e outros aspectos em cursos com o mesmo nome, inclusive sobreposição de abordagem entre as habilitações composição e arranjo.

A exemplo das variações relatadas, podemos citar o curso oferecido pela Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (Recife – PE). Trata-se de um curso voltado à música de cinema⁹³ e, a partir dos nomes das disciplinas que compõem sua matriz curricular, nota-se a ênfase para a habilitação em composição. Entre suas disciplinas, o curso não possui nenhuma que contenha, em seus nomes, o termo “arranjo”. Não fosse o título do curso, este não seria mencionado na pesquisa.

Quadro n° 07 – Cursos Técnicos em Composição e Arranjo

CURSO TÉCNICO EM COMPOSIÇÃO E ARRANJO			
INSTITUIÇÃO DE ENSINO	CATEGORIA ADMINISTRATIVA	LOCALIDADE	DURAÇÃO
Faculdades Est (Parceria com a Escola Sinodal de Educação Profissional)	Privada	São Leopoldo - Rio Grande do Sul	02 anos
Escola de Música Villa-Lobos	Público Estadual	Rio de Janeiro - Rio de Janeiro	06 a 08 semestres
Escola de Música da Universidade Federal do Pará - EMUFPA	Público Federal	Belém - Pará	02 anos
Conservatório Pernambucano de Música	Público Estadual	Recife - Pernambuco	06 Semestres em 03 módulos
Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical	Público Estadual	Recife - Pernambuco	03 anos em 06 Módulos

Fonte: *Sites das IE e e-mail* (SILVA, 2018). Acessos em: 01 a 15 dez. 2018.

⁹³ Segundo informações orais do Coordenador do Curso, Prof. Manoel Nascimento e informações contidas no site (<http://www.educacao.pe.gov.br/portal/?pag=1&cat=18&art=2888>) o Curso de Composição e Arranjo para Música de Cinema é o único da América Latina.

Como se verifica no Quadro 07, apenas uma IE privada oferece Curso Técnico em Composição e Arranjo, sendo as demais públicas (uma federal e três estaduais). Duas estão localizadas na região Nordeste, e as demais nas regiões Norte, Sudeste e Sul. No Anexo F são disponibilizadas as matrizes curriculares dos Cursos Técnicos de Composição e Arranjo.

2.3.2 Curso técnicos diversos

Assim como entre os cursos de graduação, a presente pesquisa fez levantamento de cursos de nível técnico não específicos na área de arranjo, mas que ofereçam, em suas matrizes curriculares, disciplinas cujos nomes contenham o termo “arranjo”. As IE que oferecem cursos em nível técnico não são obrigadas pela legislação a dispor informações de seus cursos em *sites*, como se exige das IES, de forma que nem todas apresentam informações por esse meio.

O Quadro 08 apresenta detalhes das informações obtidas com relação às IE que ofertam disciplinas cujos nomes contêm o termo “arranjo”, distribuídas pelos estados e municípios brasileiros que as sediam, incluindo aqui os cursos que possuem habilitação Composição e Arranjo:

Quadro 08 – IE que oferecem cursos Técnicos em nível médio, e que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes.

(continua)

UF	MUNICÍPIO	IE E CATEGORIA ADMINISTRATIVA*		CURSO	DISCIPLINAS
Ceará – CE	Canindé	Universidade Estadual do Ceará – UECE	Pública Estadual	Técnico em Instrumento Musical	Orquestração e Arranjo I e II
	Tauá				
	Canindé				
	Crateús				
	Crato				
	Viçosa do Ceará				
	Crato				
Quixadá		Técnico em Regência			
Pará – PA	Belém	Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA	Pública Federal	Técnico em Composição e Arranjo	Laboratório de Composição e Arranjo I a V

(continuação)

UF	MUNICÍPIO	IE E CATEGORIA ADMINISTRATIVA*		CURSO	DISCIPLINAS
Paraíba – PB	João Pessoa	Instituto Federal da Paraíba – Campus João Pessoa	Pública Federal	Técnico em Instrumento Musical	Princípios de Instrumentação e Arranjo
Paraná – PR	Maringá	Escola de Música da Universidade Estadual de Maringá – EMU/UEM	Pública Estadual	Técnico em Instrumento Musical	Arranjo
Pernambuco – PE	Recife	Conservatório Pernambucano de Música	Público Estadual	Técnico em Canto	Arranjo I e II (Optativa)
				Técnico em Composição e Arranjo	Arranjo I a VI
				Técnico em Instrumento Musical	Arranjo I e II (Optativa)
				Técnico em Regência	Harmonia Popular e Arranjo
		Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical	Pública Estadual	Técnico em Composição e Arranjo (Música Para Cinema)	Nenhuma disciplina que compõe a matriz curricular possui no nome o “termo” arranjo
Rio de Janeiro – RJ	Rio de Janeiro	Escola de Música Villa-Lobos	Pública Estadual	Técnico em Composição e Arranjo	Arranjo e Composição, Arranjo I e II
	Rio das Ostras	Centro de Formação Artística de Música – Dança e Teatro	Pública Municipal	Técnico em Instrumento Musical	Noções de Arranjo
Rio Grande do Norte – RN	Natal	Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – EMUFRN ⁹⁴	Público Federal	Téc. em Instr. Musical	Arranjos I e II (Optativa)
Técnico em Canto					
Técnico em Regência					
Téc. em Processos Fonográficos					
Rio Grande do Sul – RS	São Leopoldo	Faculdades Est (Parceria com a Escola Sinodal de Educação Profissional)	Privada	Técnico em Composição e Arranjo	Composição e Arranjo em Estúdio I e II

⁹⁴ Existe uma pequena divergência de informação nos nomes dos cursos que constam no *site* da instituição e os que constam no SISTEC. A EMUFRN apresenta os cursos como Técnico em Música (Canto), Técnico em Música (Instrumento), Técnico em Música (Processos Fonográficos), Técnico em Música (Regência); no SISTEC os nomes são Gravação Musical, Técnico em Canto, Técnico em Instrumento Musical e Técnico em Regência. Diante essa divergência, optamos em manter a nomenclatura mais correlata as indicações do CNCT.

(conclusão)

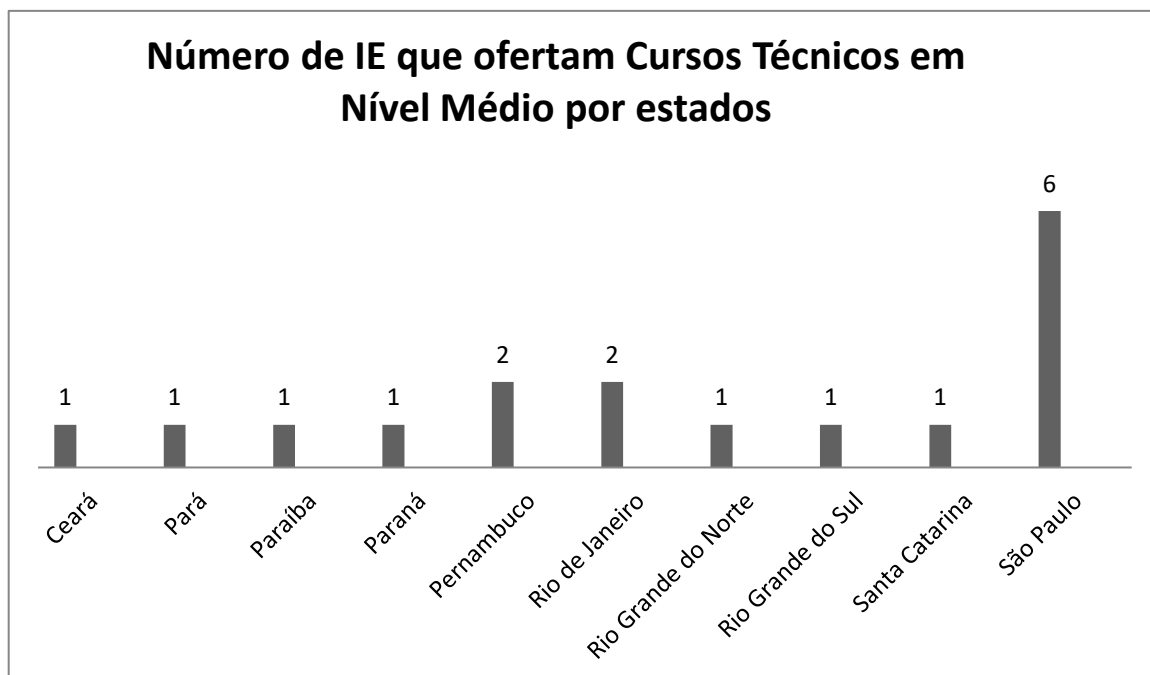
UF	MUNICÍPIO	IE E CATEGORIA ADMINISTRATIVA*		CURSO	DISCIPLINAS	
Santa Catarina – SC	Joinville	Conservatório de Belas Artes Joinville	Privada	Técnico em Música Musical	Harmonia e Arranjo Musical	
São Paulo – SP	Dracena	Instituição Artística Guiomar Novaes	Privada	Técnico em Instrumento Musical	Arranjo	
	Franca	Escola Técnica Profissionalizante em Música (Antigo VIVARTE Centro Educacional e Musical)	Privada	Técnico em Instrumento Musical	Arranjo e Composição I e II	
	Presidente Prudente	Jupyra Cunha Marcondes Professora Escola Municipal de Artes	Pública Municipal	Técnico Popular	Arranjo e Improvisação	
	São Paulo	São Paulo	Escola Técnica de Artes São Paulo – Cenetro Paulo Souza – CPS/ETEC	Pública Estadual	Técnico em Regênicia	Harmonia II: Introdução e Arranjo
			Faculdade e Conservatório Souza Lima	Privada	Técnico em Instrumento Musical	Arranjo e Instrumentação
	Sorocaba	Rogério Koury Conservatório Musical	Privada	Técnico em Instrumento Musical	Noções de Composição e Arranjo	

Fontes: sites das IE e emails (informações no Anexo G). Acesso: de 01 a 15 dez. 2018.

Nota: (*) O SISTEC não apresenta informações acerca das categorias administrativas das IE, tendo estas sido obtidas no site <http://www.educacao.sp.gov.br/central-de-atendimento/index_escolas_pesquisa.asp>, e por contato telefônico com os respectivos gestores.

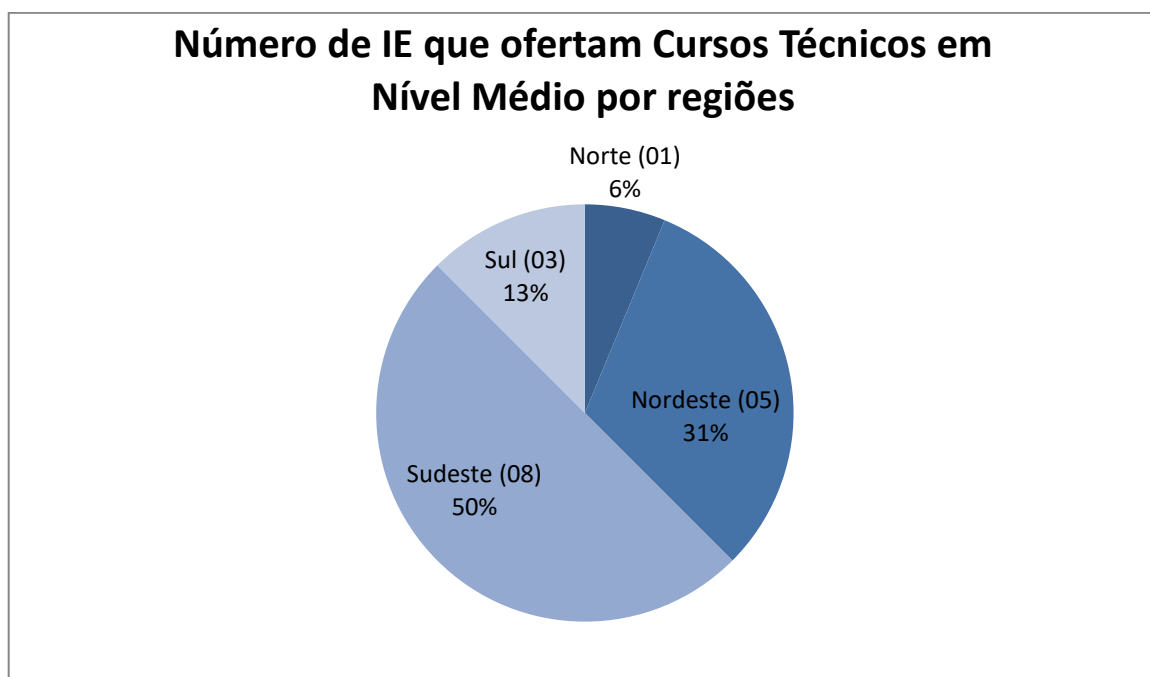
A partir dessas informações, verifica-se que, do total de 17 IE (Figura 09), o estado com maior número é São Paulo (6), seguido por Pernambuco e Rio de Janeiro, com 2 IE cada um. Conseqüentemente, a região Sudeste abarca a maior quantidade de IE (8), seguida pela região Nordeste (5), conforme a Figura 10.

Figura 09 – Número de IE que ofertam Cursos Técnicos em Nível Médio por estados



Fonte: e-MEC, sites das IES.

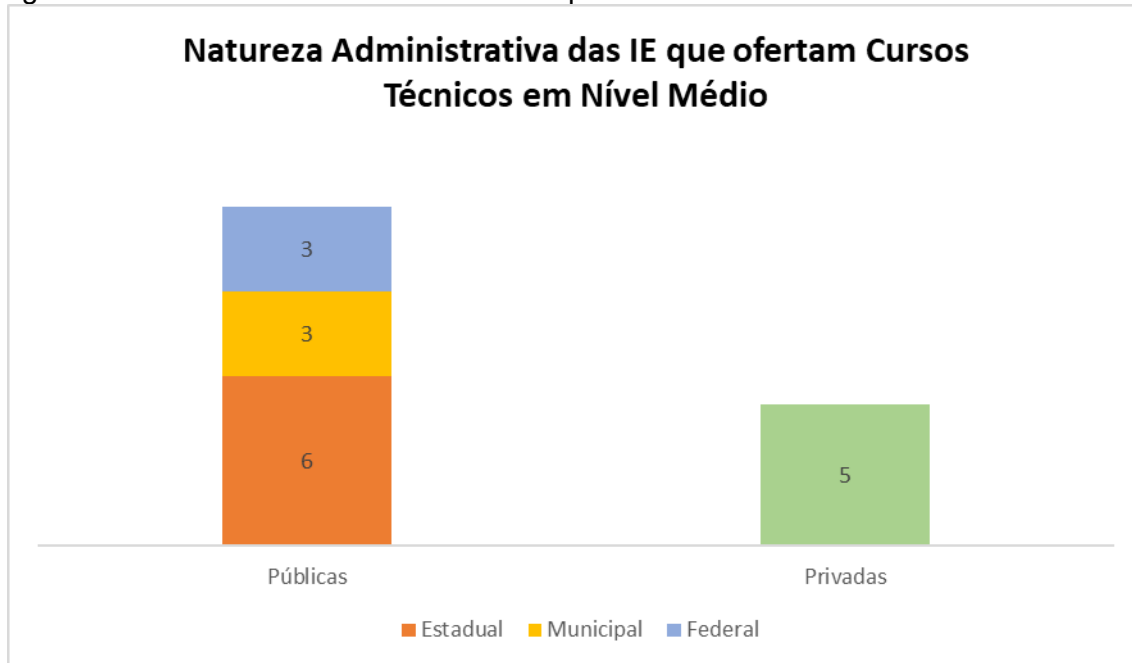
Figura 10 – Número de IE que ofertam Cursos Técnicos em Nível Médio por regiões



Fonte: e-MEC, sites das IES.

Os 24 cursos listados são oferecidos por 12 IE públicas e 5 privadas. Entre as IE públicas, observa-se que 3 são federais, 6 estaduais e 3 municipais (Figura 11).

Figura 11 - Natureza Administrativa das IE que ofertam Cursos Técnicos em Nível Médio



Fonte: e-MEC, sites das IES.

Ainda sobre IE que oferecem cursos técnicos em nível médio, faz-se aqui o registro de uma importante referência na formação musical no Brasil, mas que não foi abordada no tópico que trata dos cursos técnicos: o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos (Conservatório de Tatuí)⁹⁵. É que algumas especificidades fizeram com que os cursos oferecidos por estas IE não se enquadrassem nos parâmetros da pesquisa, as quais serão abordadas a seguir.

O Conservatório de Tatuí, localizado em Tatuí/SP, é uma instituição criada pela Lei Estadual nº 997, de 13 de abril de 1951, do estado de São Paulo, e oferece formação na área de música e lutheria. Reconhecida internacionalmente em razão da qualidade do ensino ofertado⁹⁶, atrai alunos da América Latina, América do Norte, Europa e Ásia, além de diversos brasileiros (BRASIL, 1951).

⁹⁵ As informações referentes ao Conservatório de Tatuí foram consultadas no site <http://www.conservatoriodetatui.org.br/>. Acesso em 09 nov. 2019.

⁹⁶ Tamanha é a importância do Conservatório, que foi outorgado a Tatuí o título de “Capital da Música do Estado de São Paulo”, através da Lei Estadual nº 12.544, de 30 de janeiro de 2007.

Apesar de sua notoriedade, o Conservatório de Tatuí não é uma instituição oficial de ensino integrada a rede estadual e assim, não possui registro no SISTEC e nos dados da SEE-SP. No entanto, desde de 2012, um convênio celebrado entre o Conservatório de Tatuí e a Escola Técnica Estadual (Etec) de Artes – Centro Paulo Souza, possibilita a certificação técnica aos seus alunos, limitada a trinta por ano. Após processo seletivo, cumprimento de matriz curricular complementar condicionada pelo Etec de Artes e de todas as obrigações estabelecidas, a certificação de Curso Técnico é concedida.

Em razão dessa especificidade é que o Conservatório de Tatuí não integra os dados apurados na pesquisa, apesar da existência de disciplinas na área de arranjo (Arranjo I, Arranjo II, Arranjo III e Arranjo IV) nas matrizes curriculares dos cursos instrumentais da Área MPB/Jazz. Ressalte-se, por fim, que seus 51 cursos oferecidos são gratuitos, divididos em diversas áreas⁹⁷.

2.3.3 Ofertas em nível de Especialização Técnica em Nível Médio (Pós-Técnico)

Os cursos de Especialização Técnica em Nível Médio, também conhecidos como Cursos Pós-Técnico, visam à formação continuada e aparecem como importantes mecanismos de aperfeiçoamento técnico profissional.

A Resolução CNE/CEB n° 06, de 20 de setembro de 2012 dispõe dois artigos que estabelecem normas para esta oferta:

Art. 24 Na perspectiva de educação continuada para o desenvolvimento pessoal e do itinerário formativo de profissionais técnicos e de graduados em áreas correlatas, e para o atendimento de demandas específicas do mundo do trabalho, podem ser organizados cursos de Especialização Técnica de Nível Médio, vinculados, pelo menos, a uma habilitação profissional do mesmo eixo tecnológico.

⁹⁷ Artes Cênicas, Canto Lírico, Choro, Cordas Sinfônicas, Educação Musical, Luteria, Matérias Teóricas, MPB/Jazz, Música de Câmara, Percussão Sinfônica, Performance Histórica, Piano, Prática de Conjunto, Regência, Sopros/Madeiras, Sopros Metais e Violão Clássico.

Parágrafo único. A instituição ofertante de curso de Especialização Técnica de Nível Médio deve ter em sua oferta regular curso de Educação Profissional Técnica de Nível Médio correspondente, ou no respectivo eixo tecnológico relacionado estreitamente com o perfil profissional de conclusão da especialização [...]

Art. 31 A carga horária mínima dos cursos de especialização técnica de nível médio é de 25% (vinte e cinco por cento) da carga horária mínima indicada no Catálogo Nacional de Cursos Técnicos para a habilitação profissional a que se vincula. (BRASIL, 2012).

No levantamento de dados foram encontrados três cursos de Especialização Técnica em Nível Médio que se amoldam aos parâmetros da pesquisa, sendo que um deles é específico na área de arranjo. O Curso de Especialização Técnica em Composição e Arranjo é oferecido pela Escola Técnica de Artes São Paulo/Centro Paula Souza – ETEC/CPS, mantido pelo Estado de São Paulo, e possui um total de 10 disciplinas com carga horária de 50h cada. No Anexo H, apresentamos sua matriz curricular.

Os cursos de Especialização Técnica em Violão, e Especialização Técnica em Guitarra são oferecidos pelo Conservatório Musical Beethoven, uma IE de categoria administrativa privada, localizada em São Paulo. Ambos os cursos apresentam matrizes curriculares iguais, exceto com relação à especificidade instrumental, e oferecem a disciplina Arranjo e Composição. Abaixo, o Quadro 09 com informações dos cursos de Especialização Técnica em Nível Médio que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes:

Quadro 09 – Cursos de Especialização Técnica em Nível Médio que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes.

IE	CURSO	DURAÇÃO	DISCIPLINAS
ETEC/CPS	Especialização Técnica em Composição e Arranjo	500h	Laboratório de Arranjo Instrumental e Voco-Instrumental
Conservatório Musical Beethoven	Especialização Técnica em Violão	1 ano, com carga horária de 240 horas	Arranjo e Composição
	Especialização Técnica em Guitarra		

Fonte: *Sites das IE*⁹⁸.

⁹⁸ Disponibilizados em: <http://www.etcdeartes.com.br/index.php/cursos/composicao-e-arranjo>;
<http://www.beethoven.art.br/especializacao-profissional-tecnica-em-violao/>;
<http://www.beethoven.art.br/especializacao-profissional-tecnica-em-guitarra/>.

2.4 OFERTA EM NÍVEL DE FORMAÇÃO INICIAL CONTINUADA (FIC)

A Resolução CNE/CEB nº 6 de 2012, que “define Diretrizes Nacionais para Educação Profissional Técnica de Nível Médio” (BRASIL, 2012), apresenta a Formação Inicial e Continuada (FIC) como modalidade de curso a ser ofertado pelas IE que oferecem Educação Profissional e Tecnológica (EPT). São cursos especiais que devem ser oferecidos para a comunidade com o fim de melhor preparar, capacitar e aperfeiçoar o profissional em todos os níveis de escolaridade.

A LDB, Lei nº 9.394/96, Art. 42, afirma: “As instituições de educação profissional e tecnológica, além dos seus cursos regulares, oferecerão cursos especiais, abertos à comunidade, condicionada a matrícula à capacidade de aproveitamento e não necessariamente ao nível de escolaridade”. (BRASIL, 1996). Não há determinação de carga horária para os FIC livres. Porém, quando a oferta se relaciona a itinerários formativos das IE e de forma a contribuir com a continuidade na formação, os cursos possuem duração mínima de 160 horas – Decreto Presidencial nº 8.268/2014 (BRASIL, 2014).

Entre os cursos com este formato e que se relacionam com os critérios do presente mapeamento, foram identificados apenas os cursos oferecidos pelo Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB), objetos particulares de nosso trabalho, que serão apresentados nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 3 – O CURSO DE ARRANJO DO CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA – CEP/EMB

As informações aqui registradas sobre o Curso de Arranjo do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) foram apuradas a partir dos relatos do fundador do curso, Prof. Joel Barbosa de Oliveira, registros documentais referentes à elaboração do curso e depoimentos de egressos, além do que foi experienciado pelo autor da pesquisa enquanto discente (2009 – 2012) e docente (2012 – 2015) do referido curso. As experiências vividas pelo autor neste contexto constituem uma endoetnografia, isto é, “pesquisa realizada no contexto de sua própria nação ou grupo étnico” (GINKEL apud RIBEIRO, 2018)⁹⁹, a qual integra o conjunto de procedimentos metodológicos que nortearam esse trabalho.

Apesar do pioneirismo que este trabalho possui, Gabriel Lourenço Carvalho, egresso do curso, descreve sucintamente em sua dissertação “*O ensino de guitarra em grupo: uma proposta pedagógica*” (2018) algumas considerações acerca da sua trajetória de elaboração de arranjos no curso, bem como de sua importância para o desenvolvimento do material didático utilizado em suas práticas pedagógicas:

Em 2009, entrei, como aluno, para o Curso Técnico de Arranjo do CEP-EMB, idealizado e coordenado pelo Mestre Joel Barbosa (de Brasília). Com uma equipe de professores de alto nível, inclusive o próprio Joel, aprendi diversas técnicas de arranjo para os mais variados tipos de instrumentação. O grande diferencial desse curso, de três anos, é que, a cada semestre, temos à nossa disposição grupos de alunos e professores da escola que executam nossos arranjos. Inicialmente temos uma banda base (guitarra, baixo, piano e bateria) acompanhando um instrumentista de sopro ou um(a) cantor(a). Ao longo do curso, vão sendo, gradualmente, incorporados outros instrumentos, culminando, no último semestre, com uma *Jazz Sinfônica*. A experiência que tive e as habilidades adquiridas nesse curso deram-me uma base sólida de conhecimentos e concepções que, agora no mestrado, possibilitaram-me compor e arranjar as peças para pequenos grupos de guitarra que integram a minha proposta.¹⁰⁰ (CARVALHO, 2018, p. 21-22).

⁹⁹ GINKEL, Rob Van. The Repatriation of anthropology: some observations on endo-ethnography. *Anthropology & Medicine*, [S.l.], v. 5, n. 3, p. 251-67, 1998.

¹⁰⁰ Carvalho traz nesta citação uma nota de rodapé sobre uma *Jazz Sinfônica*: “Com formação bastante singular, a *Jazz Sinfônica* une a orquestra dos moldes eruditos a uma *big band* de jazz” (CARVALHO, 2018, p. 22)

Em 2019, o curso completa seu 10º aniversário. Como veremos a seguir, antes de seu início efetivo, uma série de acontecimentos marcaram a história de sua preparação. Esse registro histórico permite conhecer o processo de elaboração e implementação do curso, num período de 10 anos - entre o *start* inicial, em 1999, e a abertura do processo seletivo, formação da primeira turma e início do curso, em 2009. Juntamente com os dados históricos, apresentaremos informações a respeito do processo seletivo de ingresso no curso, sua matriz curricular e algumas características peculiares: a interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, seu processo avaliativo, a formatura e a orquestra jazz sinfônica criada em razão dela. Por fim, a abordagem linear advinda do estudo da técnica de arranjo linear que norteia os estudos técnicos e as produções dos arranjos no curso.

3.1 HISTÓRICO E PROCESSO SELETIVO

No primeiro semestre do ano de 1999, o então diretor do CEP/EMB, Prof. Dr. Carlos Galvão¹⁰¹ convidou para uma reunião alguns docentes que estavam ligados ao então Núcleo de Composição e Arranjo da Escola de Música de Brasília (NCA/EMB)¹⁰², com o intuito de propor a criação de um curso de arranjo. Estiveram presentes os docentes Paulo André Tavares (PA)¹⁰³, Elenice Maranesi¹⁰⁴, Kolmar

¹⁰¹ “Carlos Alberto Farias Galvão é licenciado em Educação Musical pelo Instituto Villa-Lobos e bacharel em Composição, Regência e Contrabaixo pela UnB.” (BRAGA, 2016, p.75). Foi diretor do CEP/EMB em dois períodos: 1985 – 1987 e 1998 – 2010, ano de seu falecimento. Disponível em: <http://www.emb.se.df.gov.br/cepemb/historico>. Entretanto, observa-se que há um equívoco na informação acima pois o seu falecimento se deu em 17 de dez. 2009, conforme informação disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/12/18/interna_diversao_arte,161750/o-maestro-carlos-galvao-faleceu-nesta-quinta-feira.shtml.

¹⁰² Este núcleo reunia professores que possuíam práticas musicais nestas áreas, não necessariamente atuando nelas na escola. Ainda não existiam cursos específicos de composição e arranjo no CEP/EMB.

¹⁰³ O violonista, guitarrista, produtor musical, arranjador e professor Paulo André (PA) é bacharel em Composição e Regência pela Universidade de Brasília (1984) e mestre *Jazz Performance* pela *Queen College* (2002). Trabalhou durante 35 anos no CEP/EMB a partir de 1974, até 2014, ano de sua aposentadoria. Músico de destaque no cenário brasileiro, professor de muitos músicos destacados entre eles Nelson Farias, Lula Galvão e Hamilton de Holanda. (BRAGA, 2016).

¹⁰⁴ A pianista, compositora e arranjadora Elenice Maranesi é bacharel em piano pela Universidade de Brasília (UNB) e mestre em Performance Musical pela Universidade Federal de Goiás (2007). No CEP/EMB trabalhou como professora de piano e foi uma das fundadoras

Chagas, Luciano Fleming e Joel Barbosa, além do diretor. Possivelmente, ainda no primeiro semestre daquele ano, o pedido foi reiterado. No semestre seguinte, ao questionar novamente sobre a solicitação, o diretor ouviu do professor Joel Barbosa que os trabalhos seriam iniciados.

Nesse mesmo ano, a então Escola de Música de Brasília (EMB) passou a ser denominada Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB), tornando-se a primeira instituição profissional desta natureza no País¹⁰⁵. Considerando a possibilidade de oferta de cursos de graduação (tecnólogo) e/ou pós-graduação (especialização)¹⁰⁶ por instituições de educação profissional e tecnológica, cogitou-se no CEP/EMB o provimento da oferta de cursos em nível de graduação. Assim, vislumbrou-se a ideia de formatar o curso de arranjo em nível superior.

Segundo Joel Barbosa, a primeira reunião efetiva para deliberar sobre o assunto possivelmente aconteceu no bloco “B”, sala B-06 com os professores Joel Barbosa, Elenice Maranesi e Paulo André. Levantou-se a necessidade de uma reflexão sobre quais elementos deveriam compor o curso. Uma semana depois, se reencontraram Joel Barbosa e Elenice Maranesi, ocasião em que Joel apresentou suas proposições, as quais, com o incentivo da prof. Elenice, se tornaram o pré-projeto do curso, trazendo as possíveis disciplinas, duração e sugestão de professores para atuar no curso, conforme disposto no Anexo I. Joel Barbosa registrou a necessidade de continuar contando com a colaboração da prof. Elenice, bem como a de Paulo André.

O pré-projeto citado apresenta “o conteúdo (programático) geral do curso de arranjo (avançado, tecnólogo) da Escola de Música Brasília. Os termos “avançado” e “tecnólogo” sugerem que o curso estava sendo estruturado para um nível de ensino

do Núcleo de Música Popular, em 1985. É autora dos livros “*A improvisação na Música Popular*” (Ed. Musimed, 1987) e “*Piano book*” (2011). (MARANESI, 2011, p. 05

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.emb.se.df.gov.br/cepemb/historico#heading7>. Acesso em 20 mai. 2019.

¹⁰⁶ Decreto nº 5.154 de 23 de julho de 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5154.htm#art9. Acesso em: 20 mai. 2019.

ainda não definido: técnico de nível médio ou superior (tecnólogo). O documento também aponta que a proposta estaria sob supervisão do diretor Carlos Galvão¹⁰⁷.

Por ocasião de um curso que ministrava em Curitiba, Joel Barbosa encontrou o prof. Marquito Cavalcante¹⁰⁸, então arranjador e professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que lhe sugeriu o curso de mestrado da Unicamp. Em razão do atentado, Joel decidiu não mais estudar nos Estados Unidos, e, ainda em 2001, se inscreveu no processo seletivo do mestrado da Unicamp. A Unicamp oferecia (e ainda oferece) cursos na área da música popular. Assim sendo, o prof. Joel Barbosa optou por desenvolver sua pesquisa nesta área, mais especificamente na subárea arranjo, com ênfase em Arranjo Linear (*Line Writing*).

Com a conclusão do mestrado em 2004, o prof. Joel Barbosa retornou para o CEP/EMB, mas prosseguiu sua formação iniciando o doutorado, também na Unicamp. Seu afastamento das atividades docentes para a realização do mestrado e doutorado não o desconectaram da proposta de formação do curso de arranjo. Ao se deparar com conteúdos e reflexões consideradas relevantes, repensava as disciplinas que comporiam a matriz curricular e como elas estariam dispostas. Nesse ponto, consolidava o entendimento de que as disciplinas deveriam ser específicas do curso, voltadas para a formação do arranjador, numa proposta diferente do esboço inicialmente apresentado aos professores Elenice Maranesi e Paulo André, mais alinhada ao objetivo fim do curso: formar arranjadores capazes de produzir para pequenos, médios e grandes grupos.

Na mesma época, outros fatos ocorriam na Escola de Música. Em 2005 a prof^a. Elenice Maranesi iniciou seu mestrado em música na Universidade Federal de Goiás (UFG), desenvolvendo pesquisa sobre transcrição musical aplicada ao piano, a qual culminou, em 2007, com sua dissertação "*O piano popular de César Camargo*

¹⁰⁷ "Este curso, diretamente ligado ao NCA, está sendo organizado pelos professores Elenice Maranesi e Joel Barbosa sob a supervisão final do prof. Carlos Galvão." (Planejamento do curso de arranjo, 1999, Anexo I)

¹⁰⁸ Marcos Siqueira Cavalcante (Marquinhos Cavalcante) é guitarrista, compositor e arranjador. Possui doutorado em música pela *Indiana University* (1999) e foi professor da Universidade Estadual de Campinas entre 2000 e 2006. Informações disponíveis em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787169E9>, e; <https://www.campinas.com.br/noite/2017/07/marquito-cavalcante-se-apresenta-no-bar-lado-b/>. Acesso em: 15 mai. 2019.

Mariano”. O Prof. Luciano solicitou desligamento da escola em 2004, interrompendo assim, definitivamente, sua participação no processo de criação do curso¹⁰⁹. O Prof. Kolmar Chagas, mesmo permanecendo na escola até sua aposentadoria em 2014, não participou mais do processo.

No primeiro semestre de 2008, apresentou a nova proposta do curso para alguns de seus colegas – Elenice Maranesi, Carlos Galvão e Luiz Roberto, pelo que recorda –, mas, nem todos vislumbravam o curso da mesma forma que seu idealizador. Segundo Barbosa, os colegas olhavam sob a perspectiva do funcionamento da escola, e não exatamente sob a perspectiva das necessidades dos arranjadores.

Finalmente, ao término de 2008, a proposta do curso e o pedido de sua implementação foram entregues à prof. Kátia Andrade, então supervisora pedagógica, uma vez que o diretor estava licenciado para tratamento de saúde. Pelo fato de, naquela ocasião, a proposta do CEP/EMB de oferecer cursos em nível superior não ter avançado, o curso de arranjo foi encaminhado sob a forma de curso técnico de nível médio. O itinerário formativo da proposta constava de um curso técnico com oito semestres de duração, e de um curso de especialização em nível técnico (aperfeiçoamento), de dois semestres destinado ao estudo da Técnica de Arranjo Linear, o qual seria ofertado apenas após a formação da primeira turma. Na avaliação do prof. Joel Barbosa, a opção pelo curso em nível superior traria poucas mudanças em relação à proposta apresentada, sendo a mais relevante dentre essas mudanças, aquela relacionada ao processo reflexivo teórico, com uma base referencial mais abrangente, em que se exigiria maior quantidade de leitura aos alunos.

A essa altura, não havendo objeção por parte da direção, os professores entendiam que o processo regulatório do curso estava concluído, e que o seu funcionamento estaria legitimado com o edital normativo. A então equipe diretiva, da qual ainda permanecia afastado o diretor Carlos Galvão, não vislumbrou questões que impedissem a implementação do curso. Naquele momento, o processo seletivo

¹⁰⁹ Apesar de não possuir mais vínculo funcional com o CEP/EMB, sua ligação com a área de arranjo permaneceu. Mudando-se para o Rio de Janeiro, cursou o Curso de Bacharelado em Música Popular Brasileira – Arranjo Musical, graduando-se em 2009.

que regia o preenchimento das vagas para o primeiro período de 2009 já tinha acontecido¹¹⁰, de forma que não foi possível o início do curso no primeiro semestre. Assim, entre as ofertas de formação musical do CEP/EMB para o 2º semestre/2009, teve início o processo seletivo para ingresso no curso, por meio do Edital nº 03/2009 da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, publicado no Diário Oficial do Distrito Federal nº 97, de 21 de maio de 2009.

Para ingresso no curso, ficou estabelecido que: 1) as turmas funcionariam de forma concomitante; 2) as turmas teriam um limite de 15 alunos; 3) as turmas iniciantes seriam efetivadas uma vez ao ano, sempre no segundo semestre; 4) o processo seletivo seria constituído de duas etapas: teste de teoria e percepção musical, e entrevista, sendo que cada uma possuiria valor 10 e seria aprovado o candidato que alcançasse média aritmética igual ou superior a 7,0; 5) haveria, em momento oportuno, possibilidade de ingresso de novos alunos nas turmas em andamento, desde que comprovados os pré-requisitos necessários em processo seletivo, conforme previsto no documento “*Curso Técnico de Arranjo – características*” (Anexo J). Nesses casos, seria disponibilizado um quantitativo de vagas, observado o limite de alunos estabelecido para as turmas.

Os conhecimentos prévios solicitados aos candidatos no primeiro processo seletivo – de acordo com o DODF nº 93, Edital nº 03, de 14 de maio de 2009, p. 28 – foram:

2.9.1 Notação Musical: 2.9.1.1 Conhecimento de sistema notacional; 2.9.1.2 Escrita na pauta – diversas claves. 2.9.2 Leitura e Percepção Musical: 2.9.2.1 Solfejo musical; 2.9.2.2 Reconhecimento de intervalos, acordes e funções. 2.9.3 Harmonia: 2.9.3.1 Princípios da Harmonia Tradicional; 2.9.3.2 Princípios da Harmonia Funcional; 2.9.3.3 Cifragem (notação popular); 2.9.3.4 As funções TSD (Tônica – Subdominante – Dominante); 2.9.3.5 Escalas tonais; 2.9.3.6 Escalas modais. 2.9.4 Contraponto: 2.9.4.1 Identificação de melodia e contra-melodia. 2.9.5 Instrumentação: 2.9.5.1 Reconhecimento dos instrumentos e suas famílias. (BRASÍLIA, 2009, p. 28).

Os testes permitem aos avaliadores (seus professores) verificarem a aptidão dos candidatos para o alcance dos objetivos do curso e os respectivos níveis de

¹¹⁰ É praxis da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), órgão mantenedor do CEP/EMB normatizar o processo seletivo através de edital, o qual é publicado no Diário Oficial do Distrito Federal (DODF).

conhecimento. Não se trata de selecionar os melhores candidatos, mas de averiguar se o candidato possui os pré-requisitos, além de condições para absorver o que o curso tem a oferecer.

Com relação à etapa de entrevistas, foi constituída com o objetivo de conhecer um pouco mais sobre o candidato, suas experiências musicais, expectativas e disponibilidade para a realização do curso. A experiência de Joel Barbosa, enquanto professor e arranjador, já lhe asseguravam que as turmas formadas não seriam homogêneas, e cada aluno do curso de arranjo seria único no processo.

Nos dias 06 e 07 de julho de 2009, foram realizados o teste e a entrevista com os candidatos, respectivamente, e os resultados foram divulgados no dia 09. Em 16 e 17/07 foram realizadas as matrículas e, assim, foi formada a primeira turma do curso. O início das atividades se deu com a abertura do 2º semestre letivo, em 27 de julho. Muito importante destacar a participação do Prof. Eugênio Matos¹¹¹ na organização e participação de todo o processo seletivo, bem como as demais contribuições preciosas destinadas ao curso, como professor e/ou coordenador.

Os professores Joel Barbosa, Elenice Maranesi, Paulo André, juntamente com Anselmo Rocha, Carlos Eduardo “Boggie”, Celso Bastos, Demétrio Bogéa, Eugênio Matos, Gilson Mota e Rosilda Noronha-Koller constituíram o corpo docente da primeira turma (2009 – 2012). Esse grupo foi formado conforme disponibilidade, perfil e experiência profissional de cada um.

O edital publicado em 2009 apresentava o “Curso de Arranjo Instrumental/Vocal”, com “Habilitação em Arranjo Instrumental/Vocal” (DODF, 15 de maio de 2009), sem menção a curso técnico de nível médio, o que veio a ser feito nos editais de 2010 e 2011 (BRASÍLIA, 2009; 2010; 2011).

No 2º edital de 2011 (DODF, 10 de novembro de 2011, p. 87), que normatizava a seleção para o 1º semestre de 2012, foram disponibilizadas as primeiras vagas para novos discentes nas turmas já iniciadas (Arranjo nível II e

¹¹¹ José Eugênio de Matos Feitosa é professor do CEP/EMB desde 1995. Licenciado em música pela UNB, possui Especialização em *Certificate Program In Film Scoring* pela *University of California System* (USA) e mestrado em música pela Unicamp (2008). É autor do livro *A arte de compor música para cinema* (2014). Atuou como professor em diversas disciplinas no curso e atualmente é coordenador do mesmo, além de desempenhar outras funções na escola.

Arranjo nível IV), exigindo-se dos candidatos o conhecimento dos assuntos já abordados até o nível pretendido:

9.2.1.2 Arranjo nível II: Notação Musical: Conhecimento do sistema notacional; Escrita na pauta – todas as claves; Leitura e Percepção Musical: Solfejo musical; Reconhecimento de intervalos, acordes e funções; Harmonia: Princípios da Harmonia Tradicional; Princípios da Harmonia Funcional; Cifragem analítica; Cifragem prática; As funções TSD (Tônica, Subdominante, Dominante); Escalas tonais; Escalas modais; Contraponto: Identificação de melodia e contramelodia; Análise harmônica. Análise melódica. Estruturação e realização de arranjo de base (piano, guitarra, contrabaixo e bateria).

9.2.1.3 Arranjo nível IV: Notação Musical: Conhecimento do sistema notacional; Escrita na pauta – todas as claves; Leitura e Percepção Musical: Solfejo musical; Reconhecimento de intervalos, acordes e funções; Harmonia: Princípios da Harmonia Tradicional; Princípios da Harmonia Funcional; Cifragem analítica; Cifragem prática; As funções TSD (Tônica, Subdominante, Dominante); Escalas tonais; Escalas modais; Contraponto: Identificação de melodia e contramelodia; Instrumentação: Reconhecimento de instrumentos e suas famílias. Análise harmônica. Análise melódica. Estruturação e realização de arranjo de base (piano, guitarra, contrabaixo e bateria). Técnicas de escrita em blocos. Limite Grave dos Intervalos, numa voicing. Estruturação de um arranjo para combo. Arranjo em blocos para combo (piano, guitarra, contrabaixo, bateria, saxofone-alto, saxofone-tenor, saxofone-barítono, trompete e trombone). Realização de aproximações (cromática, dominante, paralela, diatônica). (BRASÍLIA, 2011, p. 87).

A partir de 2011, durante a gestão do Prof. Ataídes de Mattos¹¹², iniciou-se em toda a Escola e em seus respectivos cursos um processo de ajustamentos e intervenções por parte da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEEDF). Tais ajustamentos resultaram em diversas mudanças nas esferas administrativa e pedagógica. Trataremos, com enfoque, das medidas que incidiram no Curso de Arranjo.

Entre elas, houve a orientação para que os cursos técnicos, e entre eles, o Curso de Arranjo, se adequassem à Resolução nº 03, de 09 de julho de 2008, do Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Básica (CNE/CEB), a qual implementou o Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio (CNCT) e deu providências, entre outras, ao procedimento de regulamentação dos cursos técnicos

¹¹² Diretor da equipe diretiva de 07/02/2011 a 31/12/2013. Disponível em < <http://www.emb.se.df.gov.br/cepemb/historico>>. Acesso em 21 mai. 2019.

oferecidos pelas instituições de ensino. Para isso, os cursos deveriam ser reformatados de oito para seis semestres de duração. Além disso, o Curso de Arranjo só poderia oferecer habilitação técnica em nível médio após autorização do Conselho Estadual de Educação do Distrito Federal (CEDF), o que ainda não havia acontecido.

Tais medidas deveriam ser tomadas de imediato, inclusive com alcance para as turmas em andamento (2009, 2010 e 2011). Como alternativa para a regularização imediata, a direção sugeriu que o curso passasse a ser oferecido como Curso de Formação Inicial e Continuada (FIC) a partir do processo seletivo de 2012, e assim foi feito¹¹³.

O itinerário formativo do Curso de Arranjo do CEP/EMB passou a ser composto por quatro cursos FIC: FIC Arranjo I, FIC Arranjo II, FIC Arranjo III e FIC Arranjo Linear, cada um com dois semestres de duração. Na prática, esse itinerário é dividido em duas etapas: a primeira, que se relaciona aos FICs Arranjo I, Arranjo II e Arranjo III – que podem ser considerados o Curso de Arranjo do CEP/EMB –, equivalente à proposta de um curso de nível técnico, e a segunda, relacionada ao FIC Arranjo Linear, que corresponde a proposta de um curso de especialização em nível técnico. Importante frisar que o enxugamento na duração do curso inviabilizou algumas disciplinas e conteúdos do planejamento inicial, como a escrita e prática para formações coral de metais e orquestra (Anexo J).

Por tudo isso, o Curso de Arranjo precisou se desvincular do termo “técnico”. No entanto, a modificação de sua nomenclatura não alterou o nível e a forma do trabalho pedagógico, sendo mantidas as mesmas exigências e expectativas. As questões referentes a regulamentação do curso para sua oferta em nível técnico ficaram a cargo da direção e setores administrativos competentes.

O curso formou a sua primeira turma no ano de 2012, sendo a sua formatura no dia 20 de junho de 2012, no Teatro Carlos Galvão do CEP/EMB (Figura 12).

¹¹³ A regulamentação do Curso de Formação Inicial Continuada (FIC) está descrita no segundo capítulo, na seção 2.4.

Figura 12 – Cartaz da formatura da 1ª turma

CENTRO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL
ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

Apresenta

**CONCERTO DE FORMATURA
DA PRIMEIRA TURMA DE
TÉCNICO EM ARRANJO**

Professor-Orientador : Profe Joel Barbosa

Adil Silva	Cairo Vitor	Jessé Gomes	Paulo Rezende
Alexandre Lacerda	Diana Mota	Kaçulinha	Thanise Silva
Alexandre Pelicarto	Gabriel Lourenço	Luciana Oliveira	Wanderson Nascimento



TURMA DE 2009

TEATRO DE CÂMARA CARLOS GALVÃO - 20 DE JUNHO DE 2012 - 20H
ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA




Diretoria de
Educação Profissional

Secretaria de
Estado de Educação



Fonte: CEP/EMB

Com a formatura, foi aberto o processo seletivo para o FIC Arranjo Linear, cujo requisito era a formação prévia no “Curso Técnico de Arranjo” – DODF, 17 de

maio de 2012, p. 32 – do CEP/EMB, de modo a oferecer o curso como continuação experiências formativas anteriores. Para esse curso, o processo seletivo era – e ainda é – constituído apenas de entrevista (BRASÍLIA, 2002, p. 32).

Até 2013, os editais ainda faziam menção ao Curso de Arranjo como curso de nível técnico. Somente a partir 2014 houve a retificação integral da nomenclatura do “Curso de Arranjo”, com a desvinculação da formação em nível técnico – DODF, 27 de maio de 2014. Também em 2014, o FIC Arranjo Linear passou a ser designado nos editais normativos como “Curso de Aperfeiçoamento – Arranjo Linear” – DODF, 27 de maio de 2014, p. 32 – e a média exigida para aprovação no processo seletivo para os FICs Arranjo I, Arranjo II e Arranjo III foi diminuída para 6,5 – DODF, 14 de novembro de 2014 (BRASÍLIA, 2014).

Desde o início da oferta do curso, foram iniciadas turmas em todos os anos e nenhuma delas deixou de realizar o concerto de formatura (final do FIC Arranjo III). Abaixo, o Quadro 10 com os nomes dos formados de cada turma:

Quadro 10 – Lista de egressos do Curso de Arranjo (2009 – 2019)

(continua)

EGRESSOS DO CURSO DE ARRANJO: 2009 – 2019		
PERÍODO	QUANTIDADE	ARRANJADORAS E ARRANJADORES
2009 – 2012	12	Adil Silva, Alexandre Lacerda, Alexandre Pelicarto, Cairo Vitor, Diana Mota, Gabriel Lourenço, Jessé Gomes, Luciana de Oliveira, Paulo Rezende, Roberto Gilson (Kaçulinha), Thanise Silva e Wanderson Nascimento.
2010 – 2013	9	Daniel Paulino, Daniel Pitanga, Éveri Sirac, Marcos Alves, Miriam Marques, Robson Pereira, Ulisses Barros, Umberto Freitas e Wesley Hudson.
2011 – 2014	05	Amós Carvalho, David Reis, Jesiel Caldeia, Marília Carvalho e Samuel Alcântara.

(conclusão)

EGRESSOS DO CURSO DE ARRANJO: 2009 – 2019		
PERÍODO	QUANTIDADE	ARRANJADORAS E ARRANJADORES
2012 – 2015	06	Cesar Souto, Eduardo Guimarães (Duda), Flávio Vieira, MV Fonseca, Nelson Omena e Nilson Vieira.
2013 – 2016	06	Adriana Braga, Bruno Sueyoshi, Jackson Delano, José Martins, Rodrigo Valle e Valéria Fajardo
2014 – 2017	05	Agaci Auriano, Eduardo Luiz de Castro Hessen (Edu Hessen), Luiz Claudio, Robson Fernandes e Uriel Silva
2015 – 2018	05	André Gomes, Jaqueline Martins, João Oswald, Karol Nascimento e Marlon Castro.
2016 – 2019	06	Eber Filipe, Edilênio Souza, Filipe Giordano, Gabriel Dias Ribeiro, João Carlos e Renan Cruz.
TOTAL DE EGRESSOS		54

Fonte: Egressos do Curso de Arranjo.

Tal como ocorre em diversos cursos, é verificado que nem todos os alunos alcançam a formatura. Dentre prováveis motivos, é possível inferir que atividades profissionais e razões pessoais atuem como impedimento para a continuação do curso e eventual evasão.

Desde a primeira turma, as aulas do Curso de Arranjo (FICs I, II e III) ocorrem no noturno. O FIC Arranjo Linear, implementado em 2012, era realizado no período noturno até o ano de 2013, e, a partir de 2014, o curso passou a ser no vespertino.

Atualmente, o Curso de Arranjo permanece regular, no formato FIC, apesar de subsistir o trâmite por sua regulamentação em nível técnico. A qualidade da formação dos arranjadores, todavia, não foi afetada pelo imbróglio no histórico do

curso relacionado à sua regulamentação. Todo o subsídio documental referente ao curso de arranjo – editais normativos e portarias – pode ser consultado no Anexo K.

3.2 MATRIZ CURRICULAR

Durante a formatação do curso, o Prof. Joel Barbosa buscou atrelar aspectos sincrônicos, dispondo um conjunto de disciplinas no mesmo semestre de forma a subsidiar a formação do arranjador na etapa em que estiver, e diacrônicos, de modo a propiciar uma formação progressiva ao longo do curso. Quanto à prática de arranjos, procura-se oferecer, em cada semestre, um formato de grupo instrumental diferente, progressivamente diversificado e ampliado, com o intuito de possibilitar um aprofundamento nas experiências de instrumentação, escrita e aplicação de técnicas. Com o acúmulo de experiências adquiridas ao longo dos semestres, através dos trabalhos realizados, almeja-se que o arranjador amplie sua percepção da forma musical, de modo a apresentar suas ideias com propriedade. Isso lhe propicia uma postura mais analítica e crítica diante de um produto musical, além de proporcionar um número maior de possibilidades diante uma proposta de trabalho.

É comum observar que os alunos chegam ao curso com uma percepção segmentada da música, possivelmente atrelada às formações solistas instrumentais, e não observam a música como um todo constituído de seções. Como arranjadores, precisam ter compreensão do que acontece em toda a música, e não apenas em parte dela ou na linha de um instrumento conveniente.

As disciplinas específicas, além de abordarem as questões técnicas e dos conteúdos musicais necessários para serem realizados nos arranjos, direcionam os discentes ao desenvolvimento dessa visão totalitária da música e à consciência de que cada nota escrita entre o primeiro e último compasso deve possuir propósito que justifique sua existência.

O repertório desenvolvido no curso advém da música popular. Independentemente do gênero, orienta-se que o arranjador observe as características do estilo musical em questão, qualquer que seja ele, de modo que a

alteração para outros estilos mantenha fundamento e propósito, e não seja concebida aleatoriamente.

O processo de elaboração de arranjos no curso possui caráter didático experimental praticamente em toda sua duração. Para nortear o processo de elaboração, uma composição é escolhida e uma estrutura formal é pré-estabelecida. Essa prática tem por objetivo propiciar as mesmas condições de trabalho para todos, de modo a garantir uma reflexão comum quanto à assimilação dos conteúdos aplicados nos arranjos. Apesar de as condições estabelecidas serem iguais, os trabalhos apresentam resultados diferentes. Cada um, a partir do modo como compreende, ou melhor, como “escuta” a música, manipula suas estruturas de forma diferente, o que garante resultados peculiares.

Nos concertos didáticos realizados em cada semestre, os arranjadores apresentam pelo menos um arranjo entre os que foram produzidos na etapa. Como os trabalhos são desenvolvidos a partir de critérios comuns, o repertório do concerto contempla uma composição, em diferentes versões de arranjos. O que em um primeiro momento poderia significar uma apresentação pública repetitiva, torna-se uma possibilidade de observar a capacidade do arranjo em ressignificar e diversificar uma composição. Não se apresenta uma música diversas vezes, mas sim, diversas maneiras de arranjá-la.

Essa forma de trabalho possibilita aos discentes observarem a inventividade de cada aluno-arranjador, ao mesmo tempo em que cada um deles desenvolve a percepção de si mesmo nessa prática. Em meio a esse processo de aprendizado mútuo, procura-se sempre motivar cada um para que prossiga com a prática do arranjo a partir de sua individualidade musical, e a manusear o erro como um aliado que identifica algo ainda não assimilado, e não como algo que “desaprova” ou marca negativamente.

Como cada um é único na prática do arranjo – e por quê não, em qualquer prática musical – o curso é conduzido sem sobreposições de valores ou comparações, a não ser aquelas que contribuam para o aprendizado a partir das diferenças. Nesse contexto plural e de maioria majoritariamente masculina, também cabe o registro da presença e participação efetiva de alunas-arranjadoras no curso, sem, contudo, destacar qualquer trabalho em função do gênero.

Na medida em que o curso avança, o processo de elaboração vai evidenciando as diferenças existentes entre os alunos-arranjadores. Esse processo personalizado da prática do arranjo permite que o curso se torne adequado a cada aluno, concedendo diferentes razões e expectativas para a dedicação nessa prática, gerando distintas formas de identificação.

No primeiro semestre, a prática da escrita do arranjo é voltada para a formação guitarra/ violão, piano, baixo e bateria. Na literatura jazzista, esse grupo instrumental é denominado de “seção-rítmica” (*rhythm section*). Também é conhecido como “seção rítmico-harmônica” (GUEST, 1996, p. 69), “base” (ADOLFO, 2010, p. 22; GUEST, 1996, p. 69; MENDES, 2017, p. 105), “base rítmica” (ALMADA, 2000, p. 39), e “**cozinha**, local notório dos ingredientes bem dosados” (GUEST, 1996, p. 69, grifo nosso). No curso, o termo mais usual é “base”, e os trabalhos desenvolvidos no primeiro semestre são denominados “escrita para base” (Figura 13).

Figura 13 - Exemplo de Arranjo de base: Amazonas (João Donato; Lysias Enio); Arranjo: Luciana de Oliveira

AMAZONAS

João Donato e Lysias Enio
Arranjo: Luciana de Oliveira

Ritmo Latino ♩ = 70

Acoustic Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

Chords: A m7, D 9, B m7, E 9, A m7 1., D 9, B m7, E 9

Ac.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Chords: A m7 2., D 7/F#, E 9, C 7M, F#m7(b5), B m7, E 9

Drum Set: fill segue ritmo latino

2

AMAZONAS

9 A m7 D 9 G m7 C 9/E F 7M F 6 B m7(b5) E 7(b9)

Ac.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

13 Entra bateria A m7 D 9 B m7 E 9 B m7 2. E 7(b9) A m7

Ac.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Fonte: Luciana de Oliveira.

O formato acima descrito, aplicado ao curso, adveio do aperfeiçoamento com a experiência vivenciada pela turma de 2009, em que a formação da base

contava também com a presença de um sopro ou cantor, conforme citado por Gabriel Lourenço (2018). Verificou-se que quanto mais condensada fosse a formação, melhor a experiência dos alunos em escrever para ela. Isso propicia o manuseio consciente dos instrumentos e a prática criativa qualitativa, e não quantitativa. Outra razão é a possibilidade de manusear e distribuir a melodia de uma forma mais livre, algo menos possível quando a letra da música deve ser considerada no arranjo.

No segundo semestre, à “base” são adicionados dois instrumentos de sopro, escolhidos de acordo com a disponibilidade instrumental (Figura 14). Esses podem ser iguais, da mesma família ou não, observada a relação de timbre e tessitura existente entre eles. Nesse semestre se inicia o estudo e a prática de técnicas tradicionais em bloco: harmonização em bloco – posição cerrada, *drop 2*, *drop 2+4*, *spread* (OLIVEIRA, 2004).

Figura 14 – Exemplo de arranjo de base com dois sopros: I love you (Cole Porter); Arranjo: Eduardo Guimarães (Duda Bass Trombone)

I LOVE YOU

ARRANJO II

Cole Porter
Arr.: Eduardo Guimarães
(Duda Bass Trombone)

A *SALADA*
SWING ♩ = ♩♩

Trumpet in Bb

Trombone

Piano

Guitar

Bass

Drum Set

WITH BRUSHES (SIMILE)

B

B♭ Tpt.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bass

D. S.

FILL (SIMILE)

Chord progressions for section A:
 Piano: Asus, A^bdim, Gm7, G^b#11, Fmaj7, Em7(b5) A(b13)
 Guitar: Asus, A^bdim, Gm7, G^b#11, Fmaj7, Em7(b5) A(b13)
 Bass: Asus, A^bdim, Gm7, G^b#11, Fmaj7, Em7(b5) A(b13)

Chord progressions for section B:
 Piano: F[#]dim, E7, Asus, A7(b9), D7sus, D7, Gm7, Gm7(b5), C7(b9), Fmaj7
 Gtr.: F[#]dim, E7, Asus, A7(b9), D7sus, D7, Gm7, Gm7(b5), C7(b9), Fmaj7
 Bass: F[#]dim, E7, Asus, A7(b9), D7sus, D7, Gm7, Gm7(b5), C7(b9), Fmaj7

2

I LOVE YOU - SCORE

12

B \flat Tpt.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bass

D. S.

20

B \flat Tpt.

Tbn.

Pno.

Gtr.

Bass

D. S.

Fonte: Educado Guimarães.

Já no terceiro semestre, a formação é constituída de base e combo com cinco instrumentos de sopro (Figura 15), e há um prosseguimento no estudo das técnicas tradicionais em bloco: segundas consecutivas – clusters –, quartas e tríades de estrutura superior (OLIVEIRA, 2004, p. 57-67). A partir desse semestre, os discentes também recebem orientação individualizada. Como atividade de aula que antecede ensaios e apresentações, o professor, juntamente com cada aluno, escuta e analisa seu trabalho a fim de corrigir possíveis inconsistências e viabilizar alternativas para otimização de sua proposta.

Figura 15 – Exemplo de arranjo de base e combo com cinco sopros: Batida Diferente (Durval Ferreira e Maurício Einhorn); Arranjo: Marlon Fabrício de Castro.

BATIDA DIFERENTE
(3º Semestre do curso de arranjo - COMBO - CEP - EMB 2/2016)

Durval Ferreira e Maurício Einhorn
 Arr: Marlon Fabrício de Castro

SAMBA $\text{♩} = 80$

BATIDA DIFERENTE
 Full Score

2

9 **A**

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

E. Gtr. $E_9^{maj7} \quad B_9^{m7} \quad E_9^7 \quad A_9^{maj7} \quad A_9^6 \quad A_9^{m7} \quad D_9^7 \quad G_9^7 \quad C_9^{(F\#)} \quad F_9^{m11} \quad B_9^{(F\#)} \quad G_9^7 \quad C_9^{(F\#)} \quad F_9^{m7} \quad B_9^{(F\#)}$

Pto. $E_9^{maj7} \quad B_9^{m7} \quad E_9^7 \quad A_9^{maj7} \quad A_9^6 \quad A_9^{m7} \quad D_9^7 \quad G_9^7 \quad C_9^{(F\#)} \quad F_9^{m11} \quad B_9^{(F\#)} \quad G_9^7 \quad C_9^{(F\#)} \quad F_9^{m7} \quad B_9^{(F\#)}$

E. Bass $E_9^{maj7} \quad B_9^{m7} \quad E_9^7 \quad A_9^{maj7} \quad A_9^6 \quad A_9^{m7} \quad D_9^7 \quad G_9^7 \quad C_9^{(F\#)} \quad F_9^{m11} \quad B_9^{(F\#)} \quad G_9^7 \quad C_9^{(F\#)} \quad F_9^{m7} \quad B_9^{(F\#)}$

Dr. **A** SAMBA *Simile*

Fonte: Marlon Fabrício de Castro.

No quarto semestre, a prática de escrita é para uma *big band*, em sua formação tradicional¹¹⁴ (Figura 16). Aqui procura-se trabalhar as características estilísticas dessa formação, reconhecer e aplicar as técnicas tradicionais e conhecer os instrumentos e *naipes* que compõem a formação.

¹¹⁴ Cinco saxofones (02 altos, 02 tenores, 01 barítono), quatro trompetes, quatro trombones e base (guitarra/violão, baixo, bateria e piano). Essa formação iniciou sua consolidação com Don Redman, em 1931, “a primeira *big band* no sentido ‘clássico’”(BERENDT; HUESMAN, 2014, p. 512), com três trompetes, três trombones, quatro saxofones (dois altos e dois tenores) e uma seção rítmica com piano, guitarra bateria e baixo. Quando Benny Carter, em 1933, adicionou o sax barítono ao naipe dos saxofones, originou-se a formação padrão clássica da *big band*, que, nos anos que seguiram, também era incrementada com mais um trompete e um trombone, chegando a uma formação de 16 ou dezoito músicos (idem).

Figura 16 – Exemplo de arranjo para *big band*: A foggy day (Gershwin); Arranjo: Luciana de Oliveira

A Foggy Day
Arranjo para big band

Gershwin
Arr.: Luciana de Oliveira

Score

Alto Sax. 1

Alto Sax. 2

Tenor Sax. 1

Tenor Sax. 2

Baritone Sax.

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Trumpet in B \flat 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Guitar

Piano

Bass

Drum Set

F m7 G m7 A \flat 7M

F m7 G m7 A \flat 7M

Fill

2 A Foggy Day

Chord progression:

A^bm7 E^b E^b7M Gm7(b9)(C7(b9)) Fm7 B^b7 E^b6 Cm7(b9) F7

Fonte: Luciana de Oliveira.

No quinto semestre, é proporcionada a experiência de escrita para *big band* em uma formação não tradicional, em qual novos instrumentos substituem ou são acrescentados, mantendo-se as características estilísticas. São acrescentados

instrumentos de madeira ¹¹⁵, percussão, voz, tuba, e quando disponível, harpa (Figura 17). Nesse semestre também se inicia o estudo e a escrita para cordas.

Figura 17– Exemplo de arranjo para *big band* em uma formação não tradicional: There will never be another you (Duke Ellington); Arranjo: Renan Cruz

There Will Never Be Another You

Score Harry Warren/ Mack Gordon
Arr. Renan Cruz

Renan ©Cruz, setembro de 2018.

¹¹⁵ Famílias da Clarineta, Flauta, Oboé e Trompas.

2

There Will Never Be Another You

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, A. Fl., Ob., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., Bsn., A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Sax., Hn. 1, Hn. 2, B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn., Tuba, Vib., Gtr., Pno., E. B., and D. S. The score includes a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first staff (Fl. 1) has a circled '17' above it. The vibraphone part includes chords: Em7(b5), A7(b9), Dm7, Cm7, F7, Bb7M, Gm7, C7, and F7M. The double bass part includes the text 'Two Feel' in a box above the staff.

Fonte: Renan Cruz.

Por último, no sexto semestre, momento da formatura, os trabalhos são direcionados para uma Jazz Sinfônica. Como momento ápice da prática do arranjo no curso, apresentaremos na íntegra um arranjo nessa formação no Anexo L.

Em razão da mudança estrutural do curso, de oito para seis semestres, não há mais um momento específico para a prática de uma escrita voltada à Orquestra Sinfônica e Coral, conforme Anexo J, mas a abordagem teórica se dá no decorrer do curso.

A matriz curricular é composta de uma gama de disciplinas distribuídas de modo a subsidiar a aquisição de conhecimentos e ferramentas necessárias para a elaboração de arranjos e promover maior dedicação e prática. Na medida em que o curso avança, a quantidade de disciplinas e carga horária de aulas diminui, com vistas a dispor uma atenção cada vez mais focada na prática de elaboração de arranjos. Abaixo, o Quadro a matriz curricular dos Cursos FIC de Arranjo do CEP/EMB:

Quadro 11 – Matriz curricular do Curso FIC Arranjo I.

FIC ARRANJO I				
MÓDULO	DISCIPLINAS	DURAÇÃO		
		POR DISCIPLINA	SEMANAL	SEMESTRAL
I	Introdução ao Arranjo	2h/a	11h (12h/a)	220h (240h/a)
	Oficina Sistemática de Arranjo 1	3h/a		
	Panorama do Arranjo 1	1h/a		
	Introdução ao Contraponto e Harmonia	1h/a		
	Solfejo e Ritmo 1	1h/a		
	Musicografia Digital 1	1h/a		
	Piano Suplementar 1	1h/a		
	História da Música Popular 1	1h/a		
	Percepção Musical	1h/a		
II	Arranjo 1	2h/a	11h (12h/a)	220h (240h/a)
	Oficina Sistemática de Arranjo 2	3h/a		
	Panorama do Arranjo 2	1h/a		
	Contraponto e Harmonia	2h/a		
	Musicografia Digital 2	1h/a		
	Solfejo e Ritmo 2	1h/a		
	Piano Suplementar 2	1h/a		
	História da Música Popular 2	1h/a		
Carga Horária Total do Módulo I: 440h/a				

Fonte: DODF, 01 de fevereiro de 2019, p. 12 (BRASÍLIA, 2019).

Quadro 12 – Matriz curricular do Curso FIC Arranjo II.

FIC ARRANJO II				
MÓDULO	DISCIPLINAS	DURAÇÃO		
		POR DISCIPLINA	SEMANAL	SEMESTRAL
I	Arranjo 2	2h/a	9h10min (10h/a)	183h20min (200h/a)
	Oficina Sistemática de Arranjo 3	3h/a		
	Panorama do Arranjo 3	1h/a		
	História e Análise Musical	1h/a		
	Introdução à Regência	1h/a		
II	Arranjo 3	2h/a	7h20min (12h/a)	146h40min (160h/a)
	Oficina Sistemática de Arranjo 4	3h/a		
	Panorama do Arranjo 4	1h/a		
	Instrumentação e Orquestração I	2h/a		
Carga Horária Total do Módulo I: 360h/a				

Fonte: DODF, 01 de fevereiro de 2019, p. 12 – 13 (BRASÍLIA, 2019).

Quadro 13 – Matriz curricular do Curso FIC Arranjo III.

FIC ARRANJO III				
MÓDULO	DISCIPLINAS	DURAÇÃO		
		POR DISCIPLINA	SEMANAL	SEMESTRAL
I	Arranjo 4	2h/a	9h10min (10h/a)	183h20min (200h/a)
	Oficina Sistemática de Arranjo 5	3h/a		
	Instrumentação e Orquestração 2	2h/a		
	Panorama do Arranjo 5	1h/a		
	Prática de Arranjo Aplicado	1h/a		
II	Arranjo 5	2h/a	9h10min (12h/a)	183h20min (200h/a)
	Oficina Sistemática de Arranjo 6	3h/a		
	Recital de Formatura	4h/a		
	Panorama do Arranjo 6	1h/a		
Carga Horária Total do Módulo I: 400h/a				

Fonte: DODF, 01 de fevereiro de 2019, p. 13 (BRASÍLIA, 2019).

Quadro 14 – Matriz curricular do Curso FIC Arranjo Linear.

FIC ARRANJO LINEAR		
MÓDULO	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA
I	Oficina Sistemática de Arranjo Avançado I	60h/a
	Arranjo Avançado I	40h/a
	Panorama do Arranjo Avançado	20h/a
II	Oficina Sistemática de Arranjo Avançado II	60h/a
	Arranjo Avançado II	40h/a
	Recital de Formatura	20h/a
Carga Horária Total do Módulo I: 400h/a		

Fonte: DODF, 01 de fevereiro de 2019, p. 13 (BRASÍLIA, 2019).

3.3 INTERDISCIPLINARIDADE E TRANSDISCIPLINARIDADE NO CURSO DE ARRANJO DO CEP/EMB

Realizar música, seja de modo apreciativo, prático ou analítico, é uma ação, por si só, interdisciplinar e transdisciplinar. Não obstante não serem objeto deste trabalho as questões pedagógicas relacionadas ao curso, é importante destacar que a interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade e a avaliação dos discentes sob a perspectiva processual são aspectos marcantes de seu andamento, merecendo aqui uma pequena reflexão.

Seja na relação consigo mesma e suas diversas disciplinas ou com outras áreas do saber, a música, “enquanto som humanamente organizado” (BLACKING, 1973), não se restringe apenas à manipulação do som. Sendo a música uma produção humana, não é possível desmembrar ou fragmentar o ser que a organiza. Ao ser pensada e apresentada, revela aspectos afetivos, cognitivos, físicos, sociais e culturais que compõem a complexidade humana, evidenciados, de forma implícita ou explícita, na *performance* musical, seja ela de participação ou de apresentação (TURINO, 2008).

Podemos afirmar que as disciplinas do curso de arranjo foram organizadas de modo a integrarem-se interdisciplinarmente a fim de “capacitar arranjadores para as demandas no âmbito musical comercial, bem como para o desenvolvimento da autonomia e da capacidade criativa na área de música” – Plano de Curso Técnico em Arranjo (CEP/EMB, 2015). Embora as disciplinas façam recortes de assuntos pertinentes ao trabalho do arranjador, de modo a facilitar sua compreensão e assimilação, elas possuem autonomia para se desenvolverem com a finalidade de capacitar o arranjador no exercício de sua atividade musical. É no arranjo que as contribuições particulares das disciplinas se tornam mais perceptíveis. Da mesma forma, é nele que se evidencia a importância de componentes musicais eventualmente ausentes.

Os cursos oferecidos no CEP/EMB são compostos de disciplinas específicas e disciplinas de um tronco comum, voltadas à formação do músico de modo geral, abrangendo toda a diversidade de formação disponível. O Curso de Arranjo também

possui disciplinas disponibilizadas no tronco comum, como Contraponto, Harmonia, Musicografia digital, Piano Suplementar, História da Música, Análise Musical e Instrumentação e Orquestração, e disciplinas exclusivas. Existem ao menos três razões que justificam a exclusividade de algumas disciplinas: 1) a condução com foco na formação de arranjadores; 2) o favorecimento à formação de uma turma que se mantenha até o final do curso, propiciando uma reflexão coletiva e constante acerca dos diversos assuntos disciplinares e, por consequência, a manutenção de um espírito colaborativo mútuo, indispensável à preparação e realização da formatura da turma que se dá em concerto único, e 3) a manutenção de um corpo docente que trabalha no curso e para o curso, atento à sua finalidade, com autonomia e prática pedagógica voltada à formação do discente, e não apenas ao estrito cumprimento das obrigações. Além disso, é possível afirmar que o bom relacionamento interpessoal entre alunos e professores, visto cotidianamente, seja um dos mais importantes fatores que contribuem para a prática interdisciplinar e transdisciplinar do curso.

Os professores da SEEDF, inclusive os que trabalham no CEP/EMB, desempenham suas atividades após um procedimento denominado distribuição de turma, normatizado por portaria, publicada anualmente pela SEEDF. Somente atendendo aos critérios nela estabelecidos, é que o professor se torna apto a desempenhar o magistério em determinada disciplina. Mas além desses requisitos legais, espera-se que o professor tenha afinidade e comprometimento com o que se dispõem a ministrar, atentando ao trabalho colegiado que vem sendo desenvolvido.

No Curso de Arranjo, é essencial que exista unidade e sintonia entre os professores quanto aos objetivos do curso, de forma que, conscientes de suas práticas, contemplem as demandas de sua disciplina e estejam abertos às demandas interdisciplinares e transdisciplinares, advindas de discentes e de outros docentes, guiados pelo mesmo espírito colaborativo proposto no curso, tão necessário ao arranjador. Faz-se necessário possuir o que Hilton Jupiassu (2006) chama de espírito interdisciplinar, que, inquieto pela comodidade e estagnação que o conhecimento especializado e pormenorizado promove, procura agir coletivamente em busca de novas possibilidades e descobertas, aliado a outros saberes, distante do individualismo e do absolutismo.

Outra atividade interdisciplinar que o curso propõe em seu Projeto Pedagógico é a celebração de parcerias com atividades diversas da escola que demandam produção de arranjos, como pequenos e grandes grupos instrumentais e vocais, ou laboratórios de atividades musicais, como os advindos do núcleo de tecnologia, que envolvem gravações. Tais solicitações fomentam reflexões sobre o processo e etapas de elaboração do arranjo: planejamento, elaboração, apresentação e avaliação. Uma valorosa oportunidade para se atuar num contexto profissional simulado, ainda sob os cuidados de uma supervisão e orientação docente, além de propiciar, de modo prático, a percepção dos elementos extramusicais que configuram a elaboração de um arranjo, direcionado a um determinado contexto, com características específicas.

Quanto às questões transdisciplinares, podemos destacar que o curso possui como elemento norteador a prática do arranjo para que alcance significado artístico, e não meramente funcional, qualquer que seja o contexto para o qual é produzido. Como já mencionado, os arranjos dotados de criatividade e valor artístico se diferem dos que possuem finalidade prática (BOYD, 2001). Quando se desenvolve essa percepção e ela é colocada em prática, o arranjador pode transcender à finalidade funcional do seu trabalho e contribuir para um ressignificado emocional da *performance* e da apreciação musical. De modo prático, o curso orienta para que o arranjo 1) busque promover no músico uma postura que não se limite a tocar o que lhe é confiado, mas que também seja tocado pelo que toca; 2) conduza a plateia não apenas a uma audição de seu trabalho, mas a uma escuta com a alma, em que erros não ofuscam acertos e não possuem mais evidência do que a emoção compartilhada, distante do preciosismo e perfeição impostos ao homem. Quanto ao arranjador, o curso conduz uma reflexão para que sua prática não se restrinja à manipulação de uma composição destinada a uma determinada instrumentação e finalidade, e orienta para que 1) valorize os músicos com suas peculiaridades, harmonize-os com respeito e motive-os na proposta que os une; 2) exerça sua função com humildade, apresentando-se como mais um entre todos; 3) surpreenda o ouvinte sonoramente, mantendo-o atento ao discurso musical, e, entre outros, 4) desperte a sensibilidade, tanto no que toca como no que escuta, colaborando para que ela perdure e modele as vidas que seguem.

Embora a finalidade do arranjador seja de manifestar seu olhar musical sobre uma determinada composição, traduzindo-a com sua leitura particular, o curso direciona os discentes a zelar pelas circunstâncias que envolvem a elaboração do arranjo, seus intérpretes e sua finalidade. O trabalho do arranjador não está centrado apenas nos componentes musicais, mas depende também de fatores externos (para quê, para onde, para quem, por que e para quando), conforme as ideias de Aragão e Bessa, abordadas no primeiro capítulo.

Uma elaboração sem essas considerações interfere diretamente o resultado final do trabalho elaborado. O arranjo pode ser o mais técnico, capaz de produzir excelente sonoridade e impacto apreciativo, mas será inadequado se estiver desarticulado de seu propósito. Ao contrário, um arranjo aparentemente simples e que exige o mínimo de técnica dos músicos, pode ser capaz de agregar valor aos que o interpretam e de propiciar a união de pessoas diante de sua proposta musical, pois constitui-se de elementos sociais e afetivos que estão além da técnica musical. Por vezes, ocorre inclusive a diminuição da técnica para que outros elementos apareçam. A música interpretada nessa circunstância absorve possíveis erros produzidos pelos músicos e enaltece elementos mais significativos para o momento, pois não se restringe apenas aos elementos musicais.

3.4 AVALIAÇÃO

A avaliação é um instrumento auxiliar no alcance do objetivo geral do Curso de Arranjo, o qual, conforme o prof. Joel Barbosa, pode ser compreendido como o desenvolvimento de competências para que o egresso seja capaz de produzir arranjos para grandes, médias e pequenas formações.

O Plano de Curso instrui que “a avaliação do processo de ensino aprendizagem deverá ser: formativa, processual, contínua, cumulativa, abrangente, diagnóstica e interdisciplinar, com prevalência dos aspectos qualitativos sobre os quantitativos do desempenho do estudante.” Ainda, prevê “um conjunto de estratégias pedagógicas avaliativas tais como: a) estudo/prática musical extraclasse; b) participação, frequência e nível de interesse em apresentações musicais,

audições, recitais didáticos, eventos e atividades diversas (palestras, workshops e concursos); c) assiduidade, pontualidade, participação e cumprimento das tarefas nas aulas e d) provas teórico-práticas”. (Plano de Curso Técnico em Arranjo, 2015, p. 13).

O processo avaliativo disciplinar, na perspectiva do aluno, é apenas uma ferramenta de verificação do seu conhecimento diante de determinado assunto, importante em sua prática. Na perspectiva dos professores, a avaliação possibilita reflexão e revisão acerca de suas contribuições e práticas, a fim de verificar se estão sendo compreendidas e utilizadas pelos arranjadores em seus arranjos. As inconsistências verificadas com o processo avaliativo são evidenciadas não para promover “reprovação”, mas para direcionar a necessidade de revisão de conceitos e propiciar assimilação de algo que ainda não tenha sido compreendido.

O professor tem autonomia, em sua disciplina, para empregar os instrumentos avaliativos que considerar adequados. Há, no curso, a orientação e a prática de sobrepor a avaliação processual à avaliação disciplinar, que é pontual. Desta forma, como verificador e responsável por atribuir menção ao aluno, o professor apoia-se no conselho de professores do curso para encaminhar sua avaliação quanto ao posicionamento do aluno diante do curso como um todo, especialmente em seu processo de elaboração de arranjos, e não apenas no que diz respeito à sua disciplina.

Outro aspecto importante é a “prevalência dos aspectos qualitativos sobre os quantitativos”. Não se ressalta a quantidade, mas a qualidade do que é feito, o que só pode ser verificado com um acompanhamento individualizado ao aluno. Também por isso, a entrevista compõe o processo seletivo para ingresso no curso, pois a observância de critérios subjetivos e individuais nessa fase de seleção permite, de certa forma, observar cada candidato e alocá-lo de modo particular em meio à turma, composta por alunos com diferentes expectativas e experiências musicais, profissionais e pessoais. No curso, essa pluralidade é explorada não para demarcar superioridades ou alimentar competições no reconhecimento do “melhor arranjador”, mas para que compreendam que os olhares sobre a música se formam de diferentes maneiras, capazes de produzir arranjos distintos e personalizados, mesmo quando elaborados a partir de um mesmo cenário, orientação e repertório. A qualidade dos

arranjos estará no aperfeiçoamento individual, influenciado por uma partilha coletiva do que cada um traz como bagagem de vida e de música. É neste contexto que o curso acredita que os melhores arranjos são produzidos, e, conseqüentemente, avaliados. O melhor de si, a partir de si mesmo, sem comparações, sem competições.

A avaliação processual está diretamente relacionada ao desenvolvimento do aluno durante o curso. A escrita para grandes grupos, iniciada no quarto semestre (*big band*), vai se ampliando nos semestres seguintes até a escrita para uma *jazz sinfônica*, produção final do curso apresentada no momento mais notório da avaliação: a formatura.

3.5 A FORMATURA

A formatura é o momento ápice do curso. Não somente porque é o fechamento de um ciclo de aprendizagem e troca de experiências, mas também porque favorece uma série de aprendizados em uma experiência profissional prática.

O processo laboral da produção de arranjos no curso, como já descrito, é desenvolvido gradativamente em exigência técnica e tamanho de formação, com o apoio dos instrumentistas aos arranjadores. Nessa etapa, as formações foram reconfiguradas e alcançaram amplitude com o acréscimo de instrumentos, chegando a uma *jazz sinfônica*, conhecida atualmente na comunidade escolar da Escola de Música como JazzEMB.

Os arranjos desenvolvidos para a formatura são acompanhados em atendimentos individualizados, a fim de que o arranjo esteja o mais elaborado possível e que o trabalho seja o cartão de apresentação do arranjador aos músicos e ouvintes. Esse atendimento individualizado visa a otimização do tempo de ensaio e o oferecimento de igual atenção aos formandos.

A preparação da apresentação é outro momento ímpar para os envolvidos. Instrumentistas e arranjadores contribuem para que o trabalho seja o melhor possível: dos músicos para os arranjadores se oferece a expertise

instrumental, além de preciosas dicas para a otimização da escrita; dos arranjadores para os músicos, além dos arranjos, parte o suporte técnico e todo o necessário para a realização do trabalho.

A formatura com a Orquestra JazzEMB possibilita uma aprendizagem relacionada à organização de um evento de grande porte. Existem muitas providências a serem tomadas antes que o músico possa tocar sua parte: montagem de palco, reprodução das partes, organização e distribuição das pastas, alimentação, entre outros. Com o envolvimento dos formandos na administração de todas as demandas, espera-se que adquiram a consciência da importância dos aspectos musicais e, nesse momento, principalmente, dos extramusicais – que interferem diretamente na *performance* dos trabalhos –, e aprendam a providenciar o necessário em suas práticas profissionais.

Na formatura, o arranjador tem a oportunidade de manifestar a sua personalidade musical na formação instrumental/vocal de sua preferência, diferente dos trabalhos didáticos realizados até então. O arranjador é livre para utilizar a jazz sinfônica, que está à disposição, inclusive convidando outros músicos e configurando outras formações instrumentais para suas apresentações. Porém, como cada formando elabora mais de um trabalho para o concerto, todos acabam escrevendo pelo menos um arranjo para a JazzEMB. Esta prática, além de ser uma forma de prestigiar a formação, é uma oportunidade ímpar que o arranjador possui de experimentar a escrita para essa formação.

A formatura, em uma perspectiva histórica, adquiriu a sua importância muito em função de suas realizações nas primeiras turmas, de modo particular a primeira. As expectativas que estavam sendo criadas em torno do curso e de seus resultados, através dos trabalhos dos alunos, trouxeram elementos adicionais para o que seria, a priori, mais um concerto de formatura em nível técnico do CEP/EMB. Para os alunos, mantinha-se a preocupação em organizar e realizar um momento marcante e a conclusão de um ciclo formativo. Entretanto, para se alcançar tal expectativa, não era suficiente contar com a estrutura disponível no Teatro Carlos Galvão, local de realização das três primeiras formaturas, ou no restante da escola. Era necessário providenciar equipamentos

de som, filmagem, tablados para favorecer o *layout* do palco (disposição instrumental dos naipes e otimização do espaço).

A montagem dessa estrutura, somada ao material próprio e aos discentes e docentes envolvidos, serviu para divulgação da formatura. Ainda, os músicos que estavam participando, em razão do contato prévio que tiveram com os arranjos nos ensaios, também fomentavam a divulgação. Familiares e amigos próximos também estavam ansiosos com a realização do evento. Além disso, músicos da cidade especulavam se o curso correspondia, de fato, ao que dele se falava.

Apesar de alguns discentes já exercerem profissionalmente o ofício de arranjador – como exemplo podemos citar Paulo Rezende, Adil Silva e Alexandre Pelicarp, músicos militares da Aeronáutica, que na época, trabalhavam na Banda Sinfônica da Base Aérea de Brasília (BSBAB) – a formatura de um curso regular de arranjo, em 2012, foi o primeiro evento em Brasília relacionado ao estudo de arranjo musical com essas características, diferente das experiências geradas nas edições do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (CIVEBRA).

Com a formatura, naquela noite, os arranjadores formandos ratificavam a iniciativa acertada da criação do curso e das escolhas em sua formatação, contribuindo para a sua continuidade solidificada.

Duas outras questões merecem ser ressaltadas em relação aos efeitos da primeira formatura. Podemos afirmar que, ainda que de forma não intencional, a primeira turma criou uma referência de produção artística para as turmas seguintes, o que é um aspecto positivo do ponto de vista motivacional e da formação da consciência de que os alunos são diretamente responsáveis pela qualidade, avaliação, produção e manutenção do curso. Além disso, a apresentação despertou o desejo, em diversos músicos, de também se lançarem ao processo de estudo e vivência do curso, do qual a formatura se tornou a sua maior e melhor divulgação.

3.6 A ORQUESTRA JAZZEMB

Com a finalidade de interpretar os arranjos elaborados para o concerto de formatura da primeira turma, em 2012, e a convite do Prof. Joel Barbosa, um grupo de professores, alunos e egressos do CEP/EMB, além de músicos da comunidade local, foi reunido para formar uma *jazz sinfônica*.

Até então, essa formatação era uma novidade na escola. Participar dessa atividade foi uma nova e significativa experiência para muitos músicos. Não se trata apenas da formação instrumental, mas também do repertório arranjado. Apesar das limitações de estrutura e tempo para ensaio, a satisfação foi tamanha que, logo após a formatura, muitos músicos manifestaram o desejo de tocar novamente em outras oportunidades.

Até o fim do primeiro semestre de 2014, essa formação foi reunida somente para as formaturas das três primeiras turmas. Nesse período, o grupo não tinha uma denominação específica. Em razão do concerto comemorativo do aniversário de cinco anos do Curso de Arranjo, realizado no dia 17 de dezembro de 2014, o Prof. Joel Barbosa denominou-o JazzEMB e, desde então, assim tem sido chamada.

Em seu histórico, suas apresentações se relacionam a atividades diversas, subsidiadas por um repertório de arranjos elaborados por egressos do curso, arregimentada e regida pelo prof. Joel Barbosa. Entre suas apresentações destaca-se o Concerto de Abertura do 38º Curso Internacional de Verão do CEP/BEM – 2017. Nesta edição, o curso comemorava o aniversário de 90 anos de Tom Jobim, e, em sua homenagem, o repertório do concerto foi formado por suas composições, arranjadas por egressos do curso. Não obstante se apresentar casualmente, a JazzEMB tem alcançado destaque em meio às atividades da escola pela diversidade da formação instrumental, qualidade sonora, capacidade de agregar músicos em torno de suas atividades e proposições, entre outros.

Apesar de ter alcançado notoriedade na comunidade escolar, tornando-se dentro dela uma referência musical, a JazzEMB ainda não é um grupo oficial e,

por isso, não se apresenta regularmente. Entretanto, suas *performances* possuem valiosa importância para os músicos, comunidade escolar e, principalmente, arranjadores, que exercitam a prática de arranjar e ao mesmo tempo viabilizam todo o fazer musical dessa formação com um repertório personalizado. Ao mesmo tempo em que os arranjadores oportunizam a realização musical da JazzEMB, esta propicia a valorização do trabalho do arranjador, e talvez seja esta sua mais importante contribuição.

Por não ser um grupo oficial, reuni-la só é possível graças aos ajustes que os músicos fazem em suas agendas. Mesmo assim, não se realiza um número de ensaios necessários com todos os integrantes, recorrendo-se a ensaios de naipes para equacionar essas questões. Por vezes, o único ensaio geral só acontece na passada de som, antes do concerto. Diante dessas dificuldades, os alunos são orientados para que os arranjos sejam elaborados de forma fluida, possíveis de serem absorvidos com poucos ensaios, ou seja, que a escrita seja criativa e artística sem que necessariamente tenha que recorrer a um elevado nível técnico instrumental, permitindo ao músico demonstrar sua desenvoltura musical não por sua excelência técnica, mas sim, por sua musicalidade.

Na expectativa de que em algum momento a JazzEMB seja institucionalizada, os envolvidos em suas atividades conduzem-na movidos pelo desejo de fazer música, apoiados pela direção do CEP/EMB. Tal motivação é revigorada a cada formatura do Curso de Arranjo, razão inicial de sua criação.

3.7 ASPECTOS LINEARES NO CURSO

Como já descrito, o FIC Arranjo Linear compõe o itinerário formativo do curso de arranjo do CEP/EMB. É um curso que tem como proposta o estudo da técnica de arranjo linear (*Line Writing*), desenvolvida por Herb Pomeroy¹¹⁶. Este

¹¹⁶ Professor do Berklee College of Music por 40 anos, Herb Pomeroy (1930-2007) foi músico trompetista que tocou com Duke Ellington. Criou e ministrou duas disciplinas na Berklee

tema foi objeto de estudo do Prof. Joel Barbosa de Oliveira em sua dissertação “*Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco*” (2004), uma notória referência bibliográfica acerca do assunto.

A técnica tem como princípio o pensamento linear para a concepção de vozes ou partes subjacentes dos blocos, de modo a gerá-las melodicamente em uma perspectiva linear, ou seja, horizontal. Contrapõe-se ao pensamento vertical, norteador das técnicas tradicionais de arranjo em bloco, em que as vozes subjacentes dos blocos são geradas a partir da distribuição de notas de uma harmonia estabelecida, resultando em uma linha provida por notas de preenchimento harmônico, não necessariamente com caráter melódico.

Pautada no pensamento linear é que a técnica de arranjo linear foi desenvolvida. As vozes são geradas a partir de si, de modo a provê-las de contornos melódicos próprios. Tal procedimento, a partir dos cuidados estabelecidos pela técnica, preservam o protagonismo da melodia principal (OLIVEIRA, 2004, p. 72-73) e a relação homorrítmica entre as demais vozes. Oliveira nos afirma que:

A técnica de arranjo linear se realiza na homorritmia, ou seja, nas vozes em blocos. Seja combinando as vozes de um mesmo naipe, seja combinando vozes de naves distintos, a diferença entre a técnica de arranjo linear e as outras técnicas de arranjo em bloco está na prioridade dada à sonoridade das escalas e às linhas das vozes. (OLIVEIRA, 2004, p. 20).

Isso não significa distanciamento e menosprezo em relação à harmonia ou aos acordes. Porém, como descreve a citação, a técnica recorre as notas de escalas (do acorde ou outras geradas com a finalidade de subsidiar recursos necessários para a aplicação da técnica) para a criação das linhas, não se restringindo às notas disponíveis nos acordes (OLIVEIRA, 2004, p. 73).

Oliveira (2004) nos apresenta algumas características presentes na música de Duke Ellington, que analisadas e estruturadas por Herb Pomeroy, originaram a técnica de arranjo linear. Tais características, tidas como revolucionárias na escrita

fundamentada na música de Duke Ellington: “uma uma delas sobre a música de Duke Ellington e, a outra, a técnica de arranjo linear (Line Writing).” (OLIVERIA, 2004, p. 23).

para *big band*, podem ser enumeradas: 1) desenvolvimento de um *solí*¹¹⁷ de saxofones com linhas independentes para cada voz, ao contrário de outros arranjadores que utilizavam técnicas verticais; 2) valorização do timbre para melhor evidenciar as linhas independentes, modificando a disposição entre os instrumentos de modo a considerar o sax barítono em uma voz intermediária ou principal; 3) formação de naipes com instrumentos distintos; 4) valorização de instrumentistas com estilos e sonoridades diferentes, contrapondo-se com a prática de formar naipes com instrumentistas que apresentam sonoridades iguais. Tais características faziam com que a orquestra de Duke Ellington produzisse uma sonoridade sem igual (OLIVEIRA, 2004, p. 22-23).

A valorização das linhas melódicas de acompanhamento que caracterizam a música de Duke Ellington também foi evidenciada por Bill Dobbins, o que também o levou a desenvolver um “trabalho sobre a linearidade das vozes em bloco” (OLIVEIRA, 2004, p. 30), embora não abordando os mesmos procedimentos que Pomeroy. Oliveira nos apresenta uma citação de Dobbins¹¹⁸ que revela um pensamento comum com o princípio da técnica de arranjo linear de Pomeroy:

O seu propósito (a concepção linear) é dar a cada instrumento no conjunto uma linha que seja tão melódica quanto possível. Algumas vezes este caminho pode ser encontrado através de técnicas tradicionais de arranjo ou de harmonização da melodia. Muitas vezes, portanto, duas ou mais técnicas devem ser combinadas na busca de uma sonoridade mais rica, mais colorida. Algumas vezes, ainda, torna-se possível dar a cada instrumento uma linha melodicamente independente, enquanto, ao mesmo tempo, cria-se uma forte relação de movimento harmônico. Penso ser importante dar a cada instrumento uma boa linha por duas razões: Primeiro, quando cada músico de um grupo tem uma parte que faz sentido musical e é de agradável execução, todos serão capazes de tocar a música com muito mais entusiasmo e convicção. Segundo, quando as linhas individuais se movimentam de maneira clara e convincente, a estrutura da música se torna mais forte e mais rica. (DOBBINS apud OLIVEIRA, 2004, p. 24).

¹¹⁷ “é o trecho onde um solo é executado por dois ou mais instrumentos, em bloco, em *voicings* simétricas”. (OLIVEIRA, 2004, p. 22). “*Voicings* são estruturas verticais em que as vozes são distribuídas de acordo com critérios pertinentes aos objetivos do arranjadore que, geralmente, vão além da simples representação sonora de um acorde. São construções estritamente verticais, estejam elas no contexto das técnicas tradicionais de arranjo em bloco ou no contexto da técnica de arranjo linear.” (ALMADA apud OLIVEIRA, 2004, p. 21).

¹¹⁸ DOBBINS, Bill. *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. 1ª edição. Rottenburg. Advance Music. 1986

Importante reforçar o que Bill Dobbins apresenta como razões para a elaboração de linhas de acompanhamento com caráter melódico: 1) a parte musical dotada destas características motiva positivamente o músico a realizá-la com uma postura diferenciada, elevando o nível de sua performance; e 2) o movimento livre e consistente das linhas melódicas, de forma clara e convincente, resulta em uma estrutura “mais forte e rica”. Podemos inferir que as razões lineares de Dobbins reforçam o entendimento do arranjo enquanto elo de ligação entre a composição e a *performance*, mas que também contempla a importância e valorização daquele que apresenta e viabiliza o processo de reelaboração: o músico, assim como Duke Ellington. Na ausência de seus ingredientes motivacionais, o arranjo pode ser esvaziado de sua criatividade artística. Ao contrário, quando o músico toca com mais “entusiasmo e convicção”, o arranjo pode alcançar níveis de impacto acima dos que foram inicialmente pensados.

Apesar de Bill Dobbins não apresentar uma técnica própria que contemple o princípio da linearidade na construção de blocos homorrítmicos como Pomeroy, Oliveira destaca que Dobbins se dedica a evidenciar a aplicação desse princípio em todas as técnicas, ou seja, viabiliza o pensamento linear na aplicação de técnicas tradicionais. Podemos observar esse entendimento na citação acima, em que Dobbins afirma que, por vezes, o arranjador precisa lançar mão de duas ou mais técnicas para que alcance “sonoridade mais rica”. Quando norteado pelo princípio linear, o arranjador busca alternativas nas técnicas para que esse pensamento seja contemplado, mesmo que isso resulte na criação de novos procedimentos.

Isso nos remete ao fato de que, apesar de as técnicas possuírem características que diferenciam umas em relação às outras, e de serem sistematizadas de tal modo que garantem efetividade quando aplicadas, elas podem ser apenas uma referência, um ponto de partida para que os arranjadores possam alcançar sonoridades almejadas. O fato de serem sistêmicos, não impede de serem manuseados de forma flexível.

Esse entendimento vai ao encontro do estudo de Oliveira (2004), que apresenta a técnica de arranjo linear como uma “alternativa” em meio às técnicas tradicionais. Não se trata de substituir ou de sobrepor uma técnica em relação à outra, mas de dispor mais uma opção de procedimento. Assim como as demais,

produz uma sonoridade que a caracteriza. Oliveira destaca o potencial inovador da técnica de arranjo linear em relação às demais técnicas tradicionais:

Enquanto as técnicas verticais permitem a repetição de notas, a técnica de arranjo linear as evita. Enquanto as técnicas verticais utilizam basicamente as notas dos acordes, a técnica de arranjo linear utiliza as notas da escala. Enquanto as técnicas verticais evitam os “choques” provocados pelo uso das notas evitadas, as linhas da técnica de arranjo linear desconhecem qualquer nota evitada na escala. (OLIVEIRA, 2004, p. 21).

Todas essas características tornam a técnica de arranjo linear um procedimento extremamente técnico, que exige um tempo considerável para sua elaboração, muito superior ao necessário para aplicação de outras técnicas. O investimento é válido pelo que é alcançado no resultado, mas nem sempre é possível dispor desse tempo diante dos afazeres diversos e dos prazos que norteiam a elaboração do arranjo.

Abaixo, um fragmento da canção popular “Atirei o pau no gato”, desenvolvido nas aulas do FIC Arranjo Linear – Aperfeiçoamento, turma 2018-2019¹¹⁹ (Figura 18). Em seguida, o trecho do arranjo do qual o fragmento foi extraído (Figura 19).

¹¹⁹ O prof. Joel Barbosa e os alunos André Gomes, Jaqueline Martins, Jessé Gomes, João Osvald e Luiz Cláudio elaboraram o fragmento do arranjo da canção a partir da aplicação da técnica de arranjo linear.

Figura 18 – Exemplo de aplicação da técnica de arranjo linear: Atirei o pau no gato (Canção Popular); Arranjo: Turma de arranjo linear 2018 – 2019

Score

Atirei o pau no gato

Arranjo Linear
Turma 2018 - 2019

A

The image shows a musical score for the song 'Atirei o pau no gato'. It consists of five staves, each for a different woodwind instrument: Flute, Oboe, English Horn, Bassoon, and Clarinet in Bb. The music is in 4/4 time and marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). A box labeled 'A' is placed at the beginning of the Flute staff. The score shows the first few measures of the piece, with each instrument playing a similar melodic line.

Fonte: Turma de arranjo linear 2018 – 2019.

Figura 19 – Fragmento do arranjo com aplicação da técnica de arranjo linear (Turma 2018 – 2019) e acompanhamento: Atirei o pau no gato (Canção Popular); Arranjo: Jessé Gomes

Score

Atirei o pau no gato

Canção Popular

Arr.: Jessé Gomes*

The musical score is for the song "Atirei o pau no gato" in 4/4 time. It features the following instruments and parts:

- Flute:** Melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. Dynamics: *mf*.
- Oboe:** Melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. Dynamics: *mf*.
- English Horn:** Melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. Dynamics: *mf*.
- Bassoon:** Melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. Dynamics: *mf*.
- Clarinet in B \flat :** Melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. Dynamics: *mf*.
- Piano:** Accompaniment with chords: Cmaj7, G7, C, G7, G \flat 7.
- Vibraphone:** Melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. Dynamics: *mf*.
- Acoustic Bass:** Bass line starting on a dotted quarter note, followed by eighth notes. Dynamics: *mf*. Includes a triplet of eighth notes.
- Drum Set:** Accompaniment with a brush stroke on the first beat. Dynamics: *mf*. Includes markings "(com preenchimento)" and "(simile)".

* Arranjo elaborado a partir do fragmento de aplicação da técnica de arranjo linear realizado pela turma de Arranjo Linear 2018-2019 e seu Prof. Joel Barbosa.

Fonte: Jessé Gomes.

Outra experiência prática é que a técnica de arranjo linear nos permite perceber o destaque da sonoridade resultante em relação àquelas geradas por outros procedimentos. Porém, se aplicada de maneira única ou por um período extenso em um arranjo, sem ser contrastada por sonoridades advindas de outras técnicas ao longo da estrutura formal do arranjo, ela provoca a adaptação do ouvido, que inicialmente foi estimulado para uma escuta diferenciada. O “exotismo” sonoro exposto por um longo período acaba produzindo uma acomodação, e, conseqüentemente, relativizando seu potencial.

Foi também considerando essa experiência que, a partir do fragmento desenvolvido pela turma, foi elaborado um arranjo completo para apresentar a aplicação da técnica de arranjo linear no exemplo acima (Figura 19). Tal arranjo, apresentado na íntegra como Anexo M, foi desenvolvido com o objetivo de contemplar duas questões: 1) elaborar uma proposta de arranjo a partir dos compassos elaborados em sala de aula, de modo a viabilizar a apresentação da aplicação da técnica de arranjo linear em um contexto prático; 2) conceber variação de sonoridade para que a técnica seja evidenciada ao longo de sua apresentação, em meio às variações de revestimento.

O fator tempo, juntamente com uma menor popularidade em relação às técnicas tradicionais, podem ser motivos que justificam o uso menos comum da técnica linear, que não deixa de ser importante em razão disso, principalmente por seu princípio linear. O prof. Joel Barbosa, em meio às aulas do curso, inclusive no FIC Arranjo Linear – Aperfeiçoamento, constantemente afirma que mais importante que aplicar a técnica linear é pensar linear. Mais importante que o domínio dessa técnica é o manuseio de qualquer outra de forma atenta aos princípios lineares, principalmente no que se refere ao trato melódico e à valorização dos músicos (na escrita e na *performance*). Em sua dissertação afirma que:

é nosso desejo que este pensamento seja mantido, mesmo na construção de arranjos com a utilização de técnicas convencionais em bloco. A adequação do modo de ver e agir do arranjador ao pensamento linear presente na concepção desta técnica de arranjo faz com que ele passe a preencher com frases lineares os espaços das vozes inferiores que, muitas vezes, eram preenchidos com notas desprovidas de qualquer propósito melódico. (OLIVEIRA, 2004, p. 19-20).

Outra questão que o estudo da técnica propiciou ao prof. Joel Barbosa, constantemente abordada ao longo do itinerário formativo em arranjo, é a supremacia da melodia em relação a todos os elementos estruturais e ferramentais no arranjo, em uma perspectiva horizontal (linear) e vertical (harmônica). Na horizontalidade, a melodia principal assume o protagonismo, e os demais aspectos estruturais e ferramentais são manipulados de forma submissa. Na verticalidade, ao invés de um acorde determinar a distribuição de notas de um determinado trecho, é a melodia que, construída linearmente, provê notas para um acorde estabelecido ao momento. Nessa perspectiva, o acorde não se torna “rico” porque é tetrádico e recheado de notas de tensão, ou “pobre” por ser triádico, mas pleno, por ter propósito em relação ao discurso do momento e porque as notas que o constituem são resultantes de uma condução melódica.

Considerar a melodia principal como o centro de toda atividade do arranjo, é algo que se pratica no curso desde o primeiro semestre. A formação instrumental de base se aplica não apenas porque esse conjunto propicia uma experiência significativa e se manterá até o final do curso em meio a outras formações, mas também porque permite o manuseio melódico em diferentes timbres, capazes de enriquecer a exposição do tema ao longo do arranjo e de ir aumentando a percepção da forma musical nos alunos.

Como o curso foi formatado pelo prof. Joel Barbosa, e sendo ele o principal docente desde a criação até os dias atuais, é relevante o conhecimento das experiências que nortearam sua forma de versar o ensino e a prática do arranjo. Com o intuito de enriquecer esse trabalho e de melhor relacionar a ideia de que o arranjador é um sujeito que escreve sua escuta, criando algo único e personalizado, dispomos um apêndice que descreve um pouco das experiências da vida pessoal, acadêmica e profissional do prof. Joel Barbosa, as quais moldaram sua prática enquanto arranjador e subsidiaram suas escolhas na formatação e condução do curso. O referido apêndice é um convite para que o arranjador, além de buscar formação acadêmica para sua prática, sempre conduza um olhar crítico a si mesmo e valorize suas peculiaridades e individualidades no processo de elaboração de arranjos, porque é a partir delas que se identifica sua personalidade musical de arranjador.

CAPÍTULO 4 – O CURSO NA PERSPECTIVA DOS EGRESSOS

O processo personalizado da prática do arranjo durante o curso, gerado a partir da liberdade concedida para que cada discente manifeste a sua forma de escuta, faz com que o curso se torne uma experiência que alcança cada aluno de maneira singular, porque gera diferentes expectativas, se justifica por razões diversas e traz uma forma de identificação pessoal única a cada um que se envolve com essa prática.

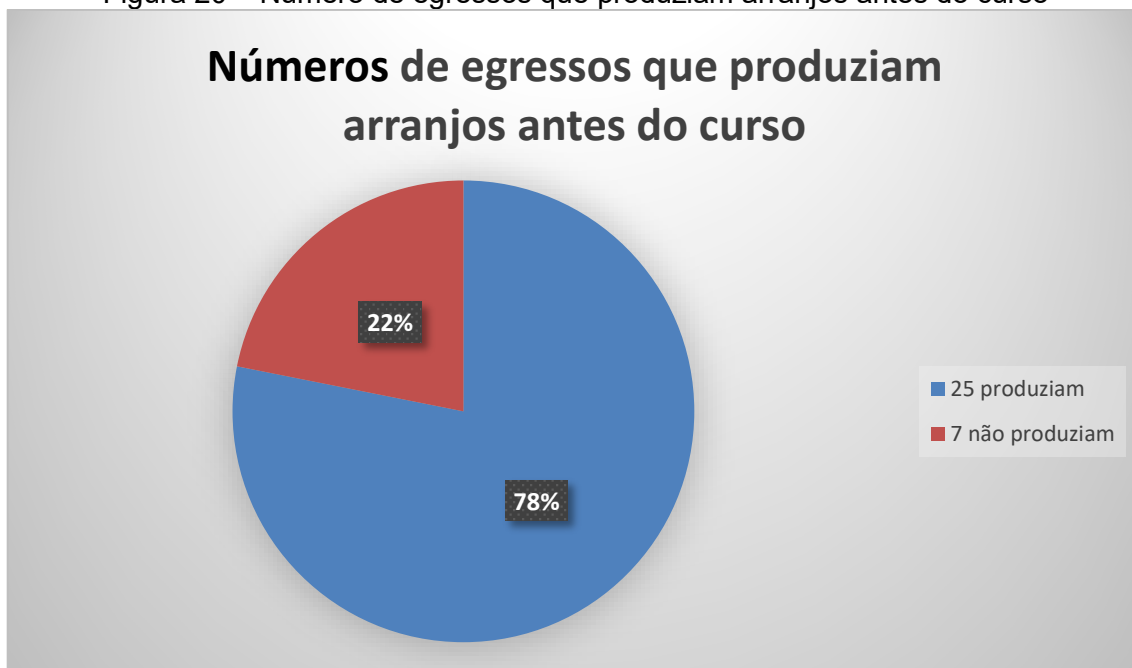
Com o propósito de compreender a importância do Curso de Arranjo do CEP/EMB na visão dos que o experimentaram de forma direta, e, que por isso, podem sobre ele opinar com propriedade, aplicamos um pequeno questionário constituído de seis perguntas subjetivas aos egressos do curso. Com as respostas, foi possível fazer levantamento de dados e correlações que permitiram: 1) apurar se algum tipo de prática na área de arranjo era realizada pelo egresso antes do início do curso; 2) identificar o perfil acadêmico do discente, 3) verificar se o curso impulsionou a realização de outras formações; 4) averiguar a atuação profissional musical do egresso; 5) identificar os aspectos mais significativos proporcionados pelo curso; e 6) propiciar um espaço avaliativo. O Anexo N traz na íntegra o questionário aplicado.

Este questionário esteve disponibilizado, em plataforma digital, entre os dias 10 e 18 de outubro de 2019. Dos 54 egressos formados, 32 participaram da pesquisa, o que corresponde a aproximadamente 60% do total, e a mensuração dos dados foi realizada a partir do número de egressos que responderam ao questionário. De modo a zelar pelo sigilo e proporcionar conforto aos colaboradores para participação na pesquisa, as respostas não foram nominalmente identificadas. Para distingui-los em citações diretas, eles serão identificados numericamente, conforme a ordem cronológica de envio das respostas para o banco de dados.

No intuito de agregar alguns depoimentos que pudessem ser apresentados com a identificação de colaboradores, solicitamos aos egressos que respondessem, por e-mail, quais as contribuições mais significativas lhes foram proporcionadas pelo curso. Analisemos os dados.

A primeira pergunta destinou-se a apurar se os egressos já possuíam alguma experiência prática na área de arranjo antes do curso. Dos 32 colaboradores, 25 responderam “sim” e 07 responderam “não”, números que representam os percentuais de 78% e 22%, respectivamente (Figura 20).

Figura 20 – Número de egressos que produziam arranjos antes do curso



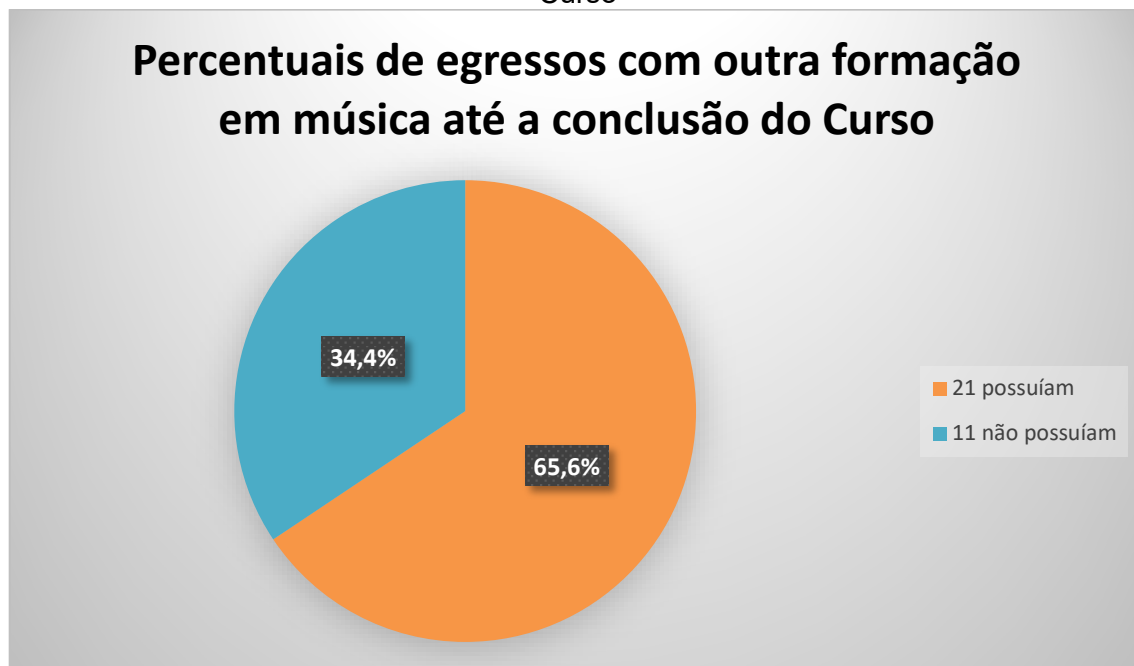
Fonte: Do autor.

Esse dado indica que uma significativa parte dos discentes procuram o curso para aperfeiçoar uma prática já existente, embora não seja possível precisar em que nível está essa prática. Porém, ao observar que uma significativa parcela não possui experiência prévia, comprova-se que o curso não se restringe àqueles que já praticam arranjo e que propicia o desenvolvimento do arranjador a partir de suas próprias expectativas e individualidades.

A segunda questão procurou identificar se os egressos possuíam alguma outra formação em música até a finalização do curso e quais os níveis acadêmicos dessa formação (técnico, graduação, pós-graduação) a fim de tentar identificar o perfil dos discentes do curso. Até a realização desse levantamento, acreditava-se, em razão dos conhecimentos requeridos para ingresso no curso e do nível do teste aplicado no processo seletivo, que os discentes do curso seriam, em sua grande maioria, profissionais e estudantes da música que atuam em diversas áreas.

O resultado apontou que 11, dos 32 que participaram da pesquisa, não possuíam outra formação até a conclusão do curso, o que corresponde a um percentual de 34,4%. Os demais (21) possuíam uma ou mais formações em música, o que corresponde a um percentual de 65,6%.

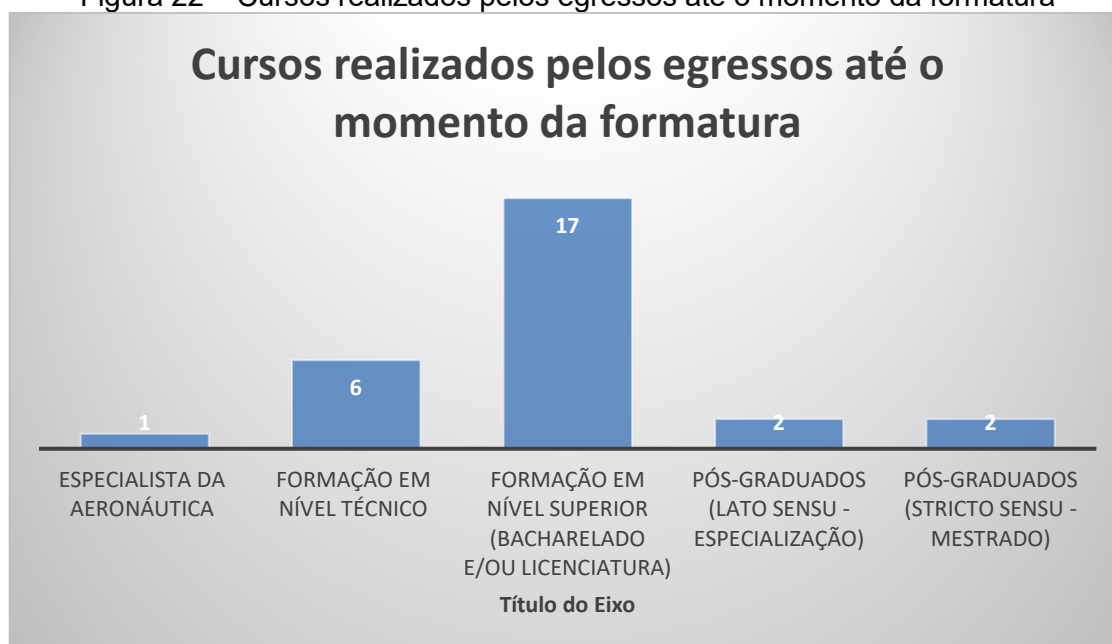
Figura 21 – Percentuais de egressos com outra formação em música até a conclusão do Curso



Fonte: Do autor.

Dentre estes 21, 01 egressos realizou o curso de Músico Especialista da Aeronáutica, 06 realizaram cursos em nível técnico, 17 concluíram curso de graduação, 02 realizaram cursos de pós-graduação (*Lato Sensu* – Especialização) e 02 finalizaram pós-graduação (*Stricto Sensu* – Mestrado), conforme apontado na Figura 22.

Figura 22 – Cursos realizados pelos egressos até o momento da formatura



Fonte: Do autor.

No Quadro 15, abaixo, detalhamos as formações acadêmicas concluídas pelos 21 egressos até o momento da formatura:

Quadro 15 – Cursos realizados pelos egressos até o momento da conclusão do Curso de Arranjo do CEP/EMB.

Níveis de formação	Nomes dos cursos
Nível Médio	Técnico em Viola
	Técnico em Canto Popular
	Técnico em Guitarra
	Técnico em Flauta
	Técnico em Violão Clássico
Nível Superior	Bacharelado em Viola,
	Bacharelado em Violão
	Bacharelado em Saxofone
	Bacharelado em Trombone
	Bacharelado em Clarineta
	Bacharelado em Composição e Regência
	Licenciatura em Música
Educação Artística com Habilitação em Música	
Pós-Graduação (Lato Sensu – Especialização)	Música
	Arte Educação e Novas Tecnologias
Pós-Graduação (Stricto Sensu – Mestrado)	Música (Processo Criativo)

Fonte: Questionário aplicado aos egressos do Curso de Arranjo do CEP/EMB.

O somatório desses cursos é superior ao número de 21 que afirmaram ter concluído algum outro curso até a formatura, pois alguns colaboradores concluíram mais de um curso.

Considerando o elevado número de discentes com formação em nível superior ou pós-graduação, é possível inferir que a busca pela titulação, que é de Curso FIC, é secundária, sobressaindo-se o anseio pelo aprendizado como razão de ingresso no Curso de Arranjo do CEP/EMB. Pela mesma razão, é possível supor que considerável parte dos discentes procura realiza-lo em virtude da qualidade do corpo docente.

Entre os depoimentos coletados com a pesquisa, um dos egressos registrou que ter estudado com o prof. Joel Barbosa foi o aspecto mais significativo no curso (EGRESSO 15, 10 out 2019). Outros tantos ressaltaram que a competência e qualidade do corpo docente são diferenciados: “o curso através do seu corpo docente altamente capacitado oferece novas oportunidades.” (EGRESSO 05, 10 out 2019); “alto nível da equipe de professores” (EGRESSO 26, 14 out 2019) e “o nível técnico e acadêmico dos professores é insuperável.” (EGRESSO 09, 10 out 2019).

Os resultados alcançados pelos alunos arranjadores são observados por outros integrantes da comunidade escolar. Alguns professores do CEP/EMB que não atuam no Curso de Arranjo já manifestaram que o nível musical apresentado nos concertos de formatura do curso é superior aos comumente realizados em formaturas de outros cursos de nível técnico da escola.

A oferta do curso em formato FIC não diminuiu a qualidade da formação proporcionada pelo corpo docente, fazendo do nome ou do nível de habilitação apenas uma formalidade. É provável que a demanda pelo curso não seria alterada se viesse a ser ofertado em nível técnico, entretanto, outro cenário haveria com a oferta do curso em nível superior. Isso porque um curso em nível de graduação proporciona maior abertura no mercado de trabalho e possui maior força para atrair e manter os discentes, se comparado aos cursos de menor nível de escolaridade, o que poderia, inclusive, reduzir o número de desistências.

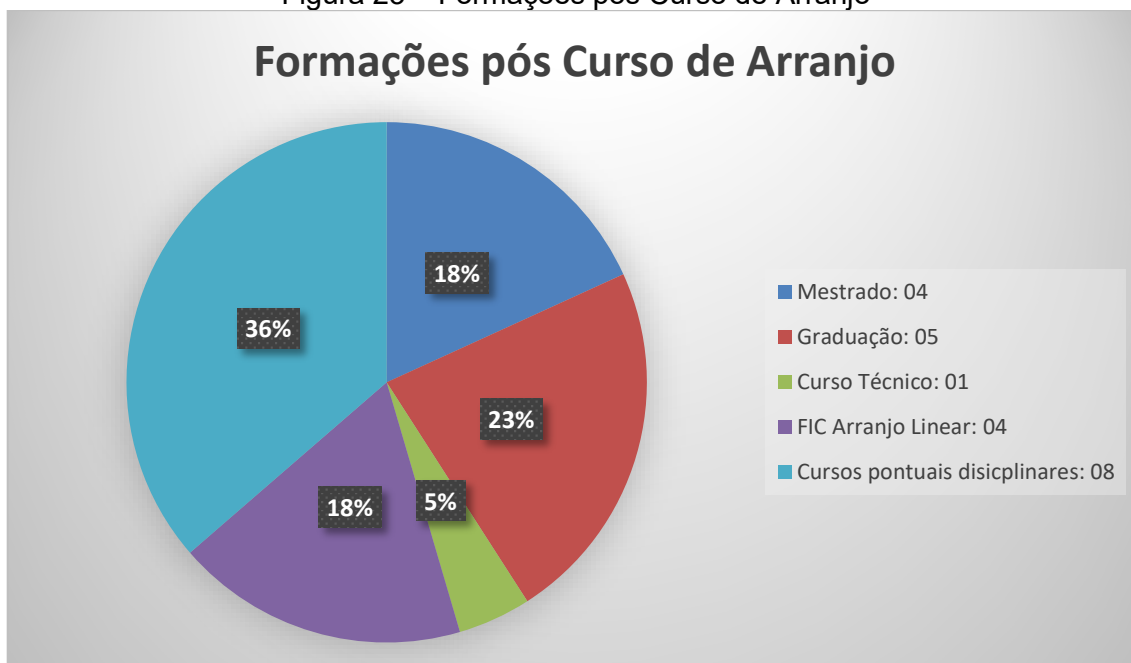
A terceira pergunta do questionário foi formulada a fim de verificar se o curso, de alguma forma, impulsionou os egressos a realizarem outros estudos formais na área de música e, conseqüentemente, quais seriam eles. Essa pergunta

visava apurar, além do índice de formação continuada dos egressos, eventual relação de outros cursos com a prática do arranjo.

Um grupo de 10 egressos (31,25%) respondeu que não houve aprimoramento com a realização de outros cursos, tendo apontado, alguns deles, razões diversas em suas repostas: o início de uma graduação durante o curso de arranjo; a dedicação no aprimoramento dos conhecimentos adquiridos no curso; o envolvimento profissional com a aplicação dos conceitos. Outros ainda responderam que pretendem iniciar, mas ainda não o fizeram por razões que não foram especificadas.

Porém, os demais 22 egressos (68,75%) afirmaram que o curso os impulsionou a outras formações. Desses, 04 (18%) iniciaram cursos de Pós-graduação *Stricto Senso* (Mestrado), 05 (23%) iniciaram cursos de graduação, 01 (5%) iniciou curso em nível técnico, 04 (18%) iniciaram o FIC Arranjo Linear e 08 (36%) iniciaram cursos pontuais disciplinares, conforme demonstram a Figura 23 e o Quadro 16.

Figura 23 – Formações pós Curso de Arranjo



Fonte: Do autor.

Quadro 16 – Cursos realizados pelos egressos após a conclusão do Curso de Arranjo do CEP/EMB.

Níveis de formação	Nomes dos cursos
Mestrado	Música (Educação Musical)
Graduação	Licenciatura em Música
	Regência
	Teologia com ênfase em Música Cristã.
Curso Técnico	Técnico em Gravação
	Técnico em Piano
FIC	Arranjo Linear - Aperfeiçoamento
Cursos Pontuais Disciplinares	Harmonia
	Análise
	Composição
	Contraponto
	Improvisação
	Orquestração
	Regência

Fonte: Questionário aplicado aos egressos do Curso de Arranjo do CEP/EMB.

Diante dos resultados, verifica-se que uma considerável parcela de egressos continuou em processo formativo. Dentre os cursos realizados, os de maior duração (pós-graduação, graduação e nível técnico) não estão relacionados de maneira específica ao arranjador, mas também contribuem significativamente com sua atividade.

Quanto aos cursos pontuais disciplinares, eles estão diretamente associados ao aprimoramento da prática do arranjo. Todas as disciplinas mencionadas contribuem, de forma direta, para o exercício do ofício do arranjador, embora não se apliquem estritamente a essa prática musical.

A quarta questão investiga se o egresso tem atuado profissionalmente na área de música e, se afirmativa a resposta, em qual. Ela nos permite saber, em termos numéricos, se os arranjadores formados estão trabalhando na área, e eventuais áreas em que o que foi aprendido no curso se aplica como ferramenta.

Figura 24 – Número de egressos que têm atuado profissionalmente na área de música



Fonte: Do autor.

Conforme a Figura 24, apenas 02 (6,25%) dos colaboradores responderam que não estão atuando profissionalmente com música. Por outro lado, 30 (93,75%) estão atuando profissionalmente em diversas áreas, sendo que o arranjo é a que apresenta maior atuação profissional, seguida da performance e da licenciatura. Vejamos os resultados:

- Arranjo: 22 (68,75%)
- *Performance* (Instrumentistas/ Cantores): 15 (46,9%)
- Licenciatura: 08 (25%)
- Composição: 05 (15,6%)
- Regência: 05 (15,6%)
- Produção musical: 04 (12,5%)
- Produção fonográfica/ gravação: 03 (9,38%)
- Direção musical: 02 (6,25%)
- Sonorização: 01 (3,125%)

Importante ressaltar que a tabulação acima considera a relação de atuação profissional em uma determinada área com a quantidade total de egressos que estão no mercado de trabalho. Desta forma, compreende-se que o total está acima

do número de trinta que responderam “sim” à quarta pergunta porque há egressos atuando em mais de uma área.

A quinta pergunta do questionário – “Você recomendaria o curso a outros músicos? Caso positivo, destaque os aspectos que mais lhe são significativos” –, além de propiciar a avaliação quanto ao curso na perspectiva dos egressos, almejava conhecer as contribuições do curso consideradas mais relevantes para eles.

Todos os participantes responderam que recomendariam o curso para outros músicos, o que lhe outorga uma aprovação de 100%. Diferentes aspectos significativos foram listados, e alguns foram evidenciados por mais de um egresso.

Com relação aos conteúdos, os aspectos mais relevantes na perspectiva dos egressos se referem a harmonia, análise, orquestração e técnicas de arranjo. Também foram evidenciados a qualidade pedagógica e a experiência prática em diversas formações como fatores diferenciais.

Algumas outras questões foram mencionadas: 1) valorização e importância da análise antes da interpretação; 2) ampliação do horizonte perceptivo (escuta e escrita) e profissional do músico; 3) possibilidade de compartilhar experiências com os colegas de forma mútua; e 4) oportunização de experiência profissional.

Alguns depoimentos registrados nessa etapa do questionário ratificam o expressivo número de egressos que atuam profissionalmente na área de música, aplicando o conhecimento adquirido no curso, inclusive como ferramenta em outras áreas. Na opinião de um colaborador, “o curso melhora a percepção do todo, a atuação e a performance do músico nas diferentes áreas” (EGRESSO 20,10 out. 2019). Um outro egresso, em seu depoimento, afirma sempre indicar o curso aos seus alunos do CEP/EMB “porque amplia o horizonte perceptivo do músico, além de despertar diversos aspectos que estão relacionados com o arranjo, como produção, novas tecnologias, etc.” (EGRESSO 22, 10 out. 2019). Jaqueline dos Santos Martins, aluna da turma 2015 – 2018, destaca o quanto o curso foi significativo para sua atuação profissional como cantora e musicista:

O curso de arranjo foi muito importante e impactante porque mudou minha forma de compreender a música, tanto como ouvinte e apreciadora como intérprete e musicista. Graças aos

conhecimentos adquiridos no curso comecei a entender melhor a importância das diferentes vozes dos instrumentos e assim acredito que sou uma instrumentista melhor, tanto tocando viola em orquestras e big bands como tocando em grupos pequenos e mesmo sozinha, pois sou capaz de compreender as linhas melódicas e suas dinâmicas internas, valorizando cada nota musical [...]. Além disso, o curso impulsionou minha atuação como cantora de jazz. Com as aulas do curso pude aprimorar meus conhecimentos [...] o que melhorou minha forma de interpretar as canções e improvisar com a voz. (MARTINS, 2019).

Em meio às diversas respostas apresentadas na quinta questão, há algumas que corroboram diretamente com os aspectos que caracterizam o curso, sobre os quais refletimos no capítulo 3. Em relação ao respeito e valorização das peculiaridades musicais de cada discente em um aprendizado mútuo coletivo, destacamos dois registros:

O mais significativo do curso na minha opinião é a aceitação que é promovida pelos professores em especial Joel Barbosa no sentido de incluir todos os alunos no processo. De forma que cada um tem a possibilidade de resolver seus 'déficits' e crescer junto com o grupo com equilíbrio. (EGRESSO 19, 10 out. 2019).

Enfoque coletivo respeitando como particularidades e individualidades de cada aluno. O curso é na verdade, vários cursos ao mesmo tempo, os alunos são de diferentes níveis e pertencem a universos musicais distintos, todo o conhecimento e aproveitado em sala de aula, usam uma aglutinação de novos saberes a cada momento em que um aluno novo entra no curso. O curso também é "auto reciclável". (EGRESSO 12, 10 out. 2019)

Ainda, dentre os depoimentos registrados para o quinto questionamento, foi citado que "a didática do curso é perfeita para a realidade brasileira, flexível e sem excessos" (EGRESSO 12, 10 out. 2019) e que o curso amplia significativamente as "possibilidades de trabalho na área de música" (EGRESSO 10, 10 out. 2019). Esse registro reforça o que foi constatado pelas respostas referentes ao levantamento da atuação profissional dos egressos. Luciana de Oliveira Carvalho, aluna da turma 2009 – 2012, afirma que:

O curso foi a oportunidade de aprender a fazer meus trabalhos, tanto para a igreja quanto para o meu trabalho na banda de música do

Corpo de Bombeiros, de forma organizada e consciente. [...] a experiência com o curso e com os competentes e comprometidos professores que ministraram as matérias e conduziram o curso com zelo e dedicação, me possibilitaram fazer trabalhos para os mais diversos tipos de formação, tanto para gravações em mídias, como para concertos e shows. (CARVALHO, 2019).

Diana Mota, também da turma 2009 – 2012, antes de ingressar no curso já trabalhava com eventos e se “aventurava a fazer uns arranjos simples” (MOTA, 2019). Porém, motivada a aprimorar sua prática, realizou o curso e afirma que este lhe “abriu uma janela plus do conhecimento”, levando-a a um “patamar de satisfação pessoal ímpar”. Afirma que, após a realização do curso, foi convidada “para participar como arranjadora de gravações de CD” (MOTA, 2019), criou sua própria orquestra (Orquestra Popular Salve Gloria) e sentiu-se motivada a compor.

Um arranjador apontou “interdisciplinaridade e aplicabilidade” (EGRESSO 1, 10 out. 2019) como aspectos mais expressivos. Tal destaque vai ao encontro do que foi apresentado quanto à forma de abordagem dos conteúdos no curso, visando suas aplicações no arranjo. No mesmo sentido, também foi citado: “o Curso de Arranjo abarca e utiliza várias áreas de atividade musical” (EGRESSO 25, 14 out. 2019) e “o curso nos fornece uma visão ‘holístico musical’”. (EGRESSO 21, 10 out. 2019). Ou seja, não apreciar, criar ou realizar música de forma segmentada, mas sim de modo interdisciplinar e, mais que isso, transdisciplinarmente.

Outro registro importante, relacionado ao pensamento linear difundido no curso, consta do depoimento de um egresso a experiência de “desprendimento com relação à harmonia” (EGRESSO 6, 10 out. 2019). Robson Pereira, turma 2010 – 2013, declarou: “O meu objetivo de entrar no Curso de Arranjo do CEP/EMB era para aprender harmonia com propriedade, e ao longo do curso foi mudando a minha mentalidade e acabei descobrindo uma parcela da música no qual me encantei profundamente.” (PEREIRA, 2019).

A sexta e última questão foi formulada para que os egressos apresentassem, a partir de suas experiências, os aspectos que o curso não contempla e que poderiam ser melhorados e/ou revistos. A sabida falta de laboratórios instrumentais permanentes, de estrutura física adequada e de

equipamentos foram citadas entre os aspectos a serem melhorados. Todavia, o questionamento tem relevância para apurar o quanto essas e outras carências interferem no aproveitamento do curso, e para buscar apontamentos que possam contribuir para a melhoria do mesmo.

Analisando as repostas, listamos a seguir o que, na visão pessoal dos colaboradores, deveria ser revisto ou providenciado: 1) um momento no curso que aborde o empreendedorismo na música: montagem e gerenciamento de grupos; 2) ampliação de possibilidades no curso de discografia para que mais de um programa de edição de partituras seja estudado; 3) mais eventos de grande porte para que os egressos possam apresentar arranjos; 4) maior disponibilidade de experiência prática com os laboratórios instrumentais, aumentando o tempo de ensaio, de ajustes por parte do arranjador e assimilação da proposta por parte dos músicos; 5) maior grau de incentivo para que os alunos aumentem o número de suas produções; 6) melhoria na infraestrutura (qualidade e quantidade de equipamentos); 7) material didático personalizado; 8) ajuste na carga horária para que seja possível um estudo mais aprofundado de análise; 9) contemplar a experiência prática para a formação coral e para a banda sinfônica; 10) ampliação do curso em formato de nível superior; 11) maior apoio administrativo da escola; 12) contemplar algum estudo relacionado à composição; e 13) ofertar o curso em outros turnos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões sobre importantes conceitos de arranjo existentes na literatura, dispostos neste trabalho, acreditamos que ainda não se tenha alcançado uma definição capaz de abranger tudo que na prática lhe é atribuído. Entretanto, as contribuições dos autores, formuladas a partir de diferentes pontos de vista e contextos práticos, ensejam diversas vertentes para o termo – como retrabalho de uma composição ou parte dela, ou como uma *performance* jazzística, ou como o processo inerente da música popular, ou como a escrita da escuta do arranjador, ou como elemento que forma e transforma a obra musical –, que são um norte para o avanço dessa reflexão.

Vimos que é recorrente a presença de distintas práticas de reelaboração musical nos conceitos de arranjo e a sua relação com a transcrição como sinônimas. No sentido de evidenciar as diferenças existentes entre os tipos de reelaboração, são louváveis as contribuições de autores que se empenham em descrever as características e ressaltar sua importância enquanto práticas musicais. A consciência dessa diferenciação é importante para o músico, uma vez que produzir reelaborações musicais é apenas uma entre outras tantas atividades relacionadas ao exercício da profissão. No que se refere ao arranjador, de modo particular, distingui-las é uma necessidade, para que seu trabalho não seja realizado com características de outras práticas, bem como para diversificar sua atuação profissional, aprimorando-se também em outras reelaborações.

É possível que a criação de um conceito de arranjo que contemple a música sem os limites impostos pelos gêneros erudito e popular ainda não tenha sido alcançada, pelo menos na proporção que nos atenda, justamente porque tais conceitos foram desenvolvidos e fundamentados em parte, e não na totalidade da arte musical. Apesar da prática do arranjo em vários períodos da história da música ocidental, realçado por grandes nomes da música erudita como Mozart, Bach, Haydn e Liszt, pudemos observar que, a partir do séc. XIX, com a invenção e popularização do piano e a mudança de postura do compositor a fim de garantir notoriedade de sua obra a partir de sua criação, iniciou-se o estabelecimento de uma divisão na

música, que mais adiante não se restringiria a resguardar as barreiras e originalidades estilísticas, mas se justificaria no propósito de firmar a superioridade de um gênero sobre outro, em uma postura etnocêntrica. Com isso, a prática do arranjo passou a receber tratos diferentes nos âmbitos erudito e popular, muito em função da forma como o compositor conduz o processo de elaboração em cada gênero: de forma secundária no âmbito erudito, pois o compositor concebe inteiramente sua obra, e de forma primária e indispensável no âmbito popular, pois o compositor pode realizar apenas parte do processo, complementado e viabilizado pelo arranjador.

Se por um lado o arranjo tornou-se uma das razões para que fosse construída uma barreira entre os gêneros erudito e popular, evidenciada no séc. XIX, por outro, apresenta-se como uma ferramenta para aproximá-los, como observado nos arranjos jazz sinfônicos elaborados no início do século XX.

Apesar da lacuna conceitual que circunda o termo “arranjo”, é possível verificar uma diversidade de contextos que demandam essa atividade musical, e que dão suporte à criação e manutenção de cursos voltados para a formação de arranjadores. Independentemente do gênero musical e do demérito que alguns músicos lhe atribuem, o arranjo, dentre as diversas possibilidades práticas que suas vertentes geram, torna viável a realização musical para contextos que não dispõem dos recursos estabelecidos por uma referência original.

É certo que no Brasil, desde o fim da “era de ouro do rádio”, o mercado de trabalho para o arranjador voltado para grandes grupos, como os gerados pelas orquestras das rádios, diminuiu significativamente em razão da redução e até desfazimento de grandes grupos nesse período. As razões mercadológicas que acarretaram tal situação permanecem vigentes ainda hoje, dificultando a criação e a manutenção de orquestras desse porte e, conseqüentemente, as oportunidades de trabalho para os arranjadores. Porém, há produções musicais que atualmente amenizam essa escassez, ainda que de maneira esporádica, oportunizando experiências profissionais para arranjadores nesse contexto. É comum no meio popular a realização de trabalhos musicais de médio e grande porte instrumental, realizados como marcos de diferentes etapas das carreiras de músicos, produzidos com arranjos personalizados. Ainda, outra possibilidade de trabalho para o

arranjador foi apontada na pesquisa, através do depoimento de Diana Mota que relatou a criação da “Orquestra Salve Glória”, demonstrando que o arranjador tem a possibilidade de formar grupos que viabilizam a realização de seu trabalho, ao invés de apenas esperar por grupos que demandem sua atuação profissional.

Demandas pontuais e locais certamente configuram o maior número de trabalhos na área de arranjo, mas as experiências obtidas com uma prática diversificada e diferenciada em grandes grupos, certamente propiciam ao arranjador melhor e maior número de recursos para a realização de seu trabalho. A produção de arranjos funcionais é um meio pelo qual o arranjador pode adquirir experiência prática e desenvolver sua criatividade e expressão artística, além de permitir melhor preparo para sua atuação em produções de maior porte.

Dessa forma, os cursos específicos voltados para a formação de arranjadores justificam-se no sentido de prover profissionais melhor capacitados para suprirem essas demandas. No extenso território brasileiro, são ínfimas as ofertas de cursos que oferecem habilitação na área de arranjo, o que foi constatado no levantamento apresentado no segundo capítulo: 01 em nível de pós-graduação *Lato Sensu*; 03 em nível de graduação, 01 em nível de especialização técnica de nível médio, 05 em nível médio técnico e o Curso de Arranjo do CEP/EMB, em formato FIC. Este último, juntamente com o curso *Lato Sensu* Arranjo Musical da Faculdade Unyleia (EAD), o Bacharelado em MPB – Arranjo Musical da UNIRIO, são os únicos voltados exclusivamente à área de arranjo, já que os demais dividem atenção num programa também voltado à composição. A baixa oferta de cursos de arranjo é amenizada quando consideramos outros cursos de níveis técnico e superior na área de música que oferecem o estudo de arranjo em disciplinas específicas em suas matrizes curriculares.

É possível enumerar alguns fatores que podem justificar tão baixa oferta de cursos de formação específica em arranjo: 1) a oferta de ensino na área de música nas IES é fortemente marcada pela música erudita, em que o papel do arranjador é absorvido pelo do compositor (é na música popular, que ainda vem conquistando espaço acadêmico, que o arranjo encontra maior importância e campo de atuação); 2) o desinteresse, por parte das instituições, em ofertar formação específica, por considerarem que seus cursos, mesmo que de forma indireta, são suficientes para

suprir a demanda; 3) a falta de especialistas e/ou estrutura necessária para implantação de cursos com habilitação específica, principalmente no que se refere a laboratórios de grupos instrumentais; 4) o equivocado senso comum de que a elaboração de arranjos é uma prática que demanda menos conhecimento, dedicação e tempo em relação às outras práticas musicais, e que, para realizá-lo seria suficiente o conhecimento adquirido a partir de experiências musicais advindas de outras práticas, dispensando especialização ou treinamento, e 5) a falta de apoio, valorização e investimento para que a formação do arranjador aconteça a contento. Certamente todas essas questões, somadas a outras mais, contribuem para essa escassa realidade.

Quanto aos dados obtidos com o levantamento referente aos Cursos Técnicos em Nível Médio, foi possível constatar que, principalmente a partir de 2008 com a implementação do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT), a necessidade de adequação à legislação vigente levou as IE a um processo de reformulação de seus cursos. Neste processo, disciplinas antes oferecidas deixaram de existir nas novas matrizes curriculares, o que contribuiu para uma redução na oferta do ensino na área.

É importante frisar que o parâmetro estabelecido na pesquisa para mapear a oferta de ensino formal na área de arranjo (a presença do termo “arranjo” no nome da disciplina ou curso), apesar de evidenciar a grande maioria, não é capaz de abranger todas as formações relacionadas ao seu estudo sistemático, pois existem disciplinas que não possuem o termo “arranjo” em seus nomes e, mesmo assim, abordam o assunto de maneira primária. Por outro lado, constatamos que a situação inversa também é possível, como ocorre com o curso Composição e Arranjo da Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (Recife/PE), voltado para a área de composição – música para cinema, e que, apesar do nome, não possui em sua matriz curricular nenhuma disciplina que se encaixe no parâmetro da pesquisa. Assim, o referido curso está voltado para a formação do compositor, e não do arranjador, embora o conhecimento adquirido seja igualmente importante para ambos. É possível que a denominação do curso citado tenha sido escolhida com o intuito de adequar-se, de imediato, ao que dispõe o CNCT.

Apesar dessa excepcionalidade, o resultado desse mapeamento pode auxiliar positivamente a realização de ações de alcance local, regional, e até mesmo nacional, que promovam, entre outros, a troca de experiência e conhecimento entre seus pares e o fomento de estudos e questões relacionadas à atuação do arranjador. São muitas as barreiras para uma conscientização plena da valorização do trabalho do arranjador, de sua importância e amplitude, a começar das que são construídas no próprio meio musical. Todavia, a mobilização gerada a partir da prática sistemática do arranjo torna-se um importante mecanismo na busca pela mudança dessa realidade.

O simples fato de estar entre os poucos cursos ofertados já concede ao Curso de Arranjo do CEP/EMB uma notória importância na formação de arranjadores. Todavia, não é possível afirmar que tal notoriedade também seja destacada na comparação com os outros cursos oferecidos pelo país, já que não conhecemos suas práticas, propostas e resultados, pelo menos da forma disposta neste trabalho. O que podemos dizer é que, em seus breves 10 anos de existência, o curso oferecido pelo CEP/EMB vem consolidando sua proposta formativa e formando atuantes arranjadores no cenário profissional.

A partir da identificação dos cursos na área de arranjo e da análise de suas matrizes curriculares, é possível notar um aporte disciplinar relativamente comum entre eles, resguardadas as suas especificidades, duração e níveis de aprofundamento. As características dos cursos vão sendo constituídas a partir de tais especificidades e, entre outros, do modo como o trabalho em torno do estudo e da prática do arranjo são conduzidos. Daí a importância de que eventuais pesquisas acerca dos cursos sejam realizadas a partir de sujeitos ligados às suas realidades, conhecedores das minúcias que qualificam tais formações, desde que respeitados os princípios da pesquisa científica.

De modo a contribuir para o fomento da área, o presente trabalho disponibilizou o que é peculiar ao Curso de Arranjo do CEP/EMB, isto é, compartilhou experiências em relação à sua prática interdisciplinar e transdisciplinar, à sua forma de avaliação processual, ao seu modo de desenvolver os estudos técnicos de elaboração de arranjos a partir do pensamento linear e às experiências

relacionadas à realização da formatura no curso, abrilhantada pela Orquestra JazzEMB.

Embora o curso elaborado pelo prof. Joel Barbosa tenha fortes pilares de sustentação teórico-prático, o que foi ratificado pelos egressos no questionário aplicado, parte de seu sucesso deve ser atribuído ao perfil dos discentes, em razão de uma experiência prévia no estudo da música, verificada através do processo seletivo, aliada a uma postura ativa em relação à proposta do curso. Nesse sentido, das respostas ao questionário aplicado aos egressos, verifica-se que grande parte dos discentes do curso adquiriram formação em nível superior antes a conclusão do mesmo, e outros a iniciaram após a conclusão.

O tempo de planejamento do curso, iniciado em 1999, pode ser considerado relativamente longo para alguns. Porém, foi um período promissor para a formação continuada do prof. Joel Barbosa, principalmente em razão do estudo sistemático da técnica de arranjo linear em seu projeto de mestrado, o que lhe permitiu um amadurecimento importante para chegar ao formato em que o curso foi implementado. Embora o prof. Joel Barbosa seja a maior referência entre os docentes do curso e o responsável por sua elaboração, foi através do desejo do prof. Carlos Galvão de oferecer um curso na área de arranjo na Escola de Música de Brasília que todo processo foi iniciado. A manifestação desse anseio, em 1999, pode ser considerada a pedra fundamental para o início dos trabalhos de preparação do curso. O apoio do prof. Carlos Galvão, mesmo que à distância, foi extremamente significativo para que o prof. Joel Barbosa prosseguisse com a proposta e a apresentasse, definitivamente, ao final de 2008.

O Curso de Arranjo, além de ter impactado positivamente seus egressos, tem contribuído, ao longo de sua existência, na construção de importante legado para o CEP/ Escola de Música de Brasília. Um exemplo disso é a Orquestra JazzEMB, criada para os concertos de formatura do curso, mas que não tem se restringido a eles, atuando também em outros eventos da escola, apesar de não ser, ainda, institucionalizada. Em todas as vezes que foi requisitada, até então, apresentou-se com um repertório personalizado, preparado por arranjadores que passaram pelo curso da escola.

Outros aspectos relacionados, de forma indireta, ao Curso de Arranjo do CEP/EMB, puderam ser apurados através da participação dos egressos no questionário aplicado neste trabalho. As respostas dos colaboradores permitiram conhecer melhor o perfil do aluno arranjador, suas atuações profissionais atuais e formações continuadas, e principalmente, os impactos gerados pelo curso e sua avaliação. Os resultados, apresentados no quarto capítulo, merecem algumas reflexões.

Considerando que quase 70% dos colaboradores estão atuando profissionalmente com arranjo, é possível assegurar que existe um mercado que requer essa habilidade. Não significa que esse grupo de arranjadores atua especificamente na produção de arranjos, mas que, entre as atividades musicais que desenvolvem, essa prática se faz necessária e, através dela, outras se realizam. Sabe-se que o mercado para a prática exclusiva do arranjo é restrito. Entretanto, é substancialmente amplo quando o arranjo é empregado como ferramenta que viabiliza outros ofícios musicais. Seja de forma exclusiva ou integrante de outras práticas, existem espaços para que o arranjador produza e apresente o seu trabalho.

Além do que lhe é específico, é possível relacionar o estudo do arranjo com cada uma das atividades musicais profissionais mencionadas pelos egressos. Como exemplo, podemos citar que o arranjo auxilia: 1) o professor em sua atividade pedagógica, através da elaboração de arranjos didáticos; 2) o instrumentista a realizar sua parte de maneira mais correlata, em perspectiva horizontal e vertical, com a proposta musical; 3) o compositor a exercer a função de compositor-arranjador, além de dispor de um conjunto de técnicas sistematizadas; 4) o regente na elaboração de um repertório personalizado, adequado ao seu coro, capaz de propiciar a otimização da produção e qualidade musical; 5) o produtor, o diretor musical e o produtor fonográfico a realizarem tais funções enquanto músicos que viabilizam essas atividades; e 6) o técnico de som a sonorizar os instrumentos, resguardar suas particularidades e a permanecer atento para que os detalhes e nuances da música possam ser evidenciados e apreciados.

Foi possível quantificar que 68,75% dos egressos que responderam o questionário deram continuidade em seus processos formativos, impulsionados pela realização do curso. Contudo, verificou-se que apenas 18% realizaram o curso FIC

Arranjo Linear. Talvez o maior motivo para esse baixo índice seja sua oferta no turno vespertino (desde 2014), em razão da incompatibilidade que gera com outras práticas diurnas. Vale ressaltar que, apesar desse número indicado na pesquisa, o curso não deixou de ser ofertado anualmente desde o seu lançamento, em 2012, o que significa que muitos dos que o realizaram não participaram da pesquisa.

Importante destacar que todos os colaboradores afirmaram que recomendam a realização do curso para outros músicos, o que o deixa com índice de aprovação de 100%. A partir desse impacto positivo, a grande maioria dos colaboradores ressalta os aspectos de natureza técnica como os mais significativos, o que pode ser um indicativo da qualidade do embasamento teórico oferecido e da forma como o processo prático e didático é conduzido.

Questões subjetivas relacionadas à vivência e ao trato interpessoal no curso também foram citadas entre as respostas ao questionário, e também contribuíram para o índice de aprovação do curso. A forma agregadora e respeitosa como os professores se dirigem aos discentes, certamente é um diferencial para que as questões técnicas tenham maior alcance e, conseqüentemente, maior efeito prático nos arranjos produzidos.

Essa forma de convivência experimentada também pode ser vista como um direcionamento quanto à postura do arranjador, repassado de forma prática. Nenhum arranjador exerce sua prática musical de maneira isolada e alienada. A forma como o arranjador se relaciona com os outros músicos influencia diretamente na qualidade dos seus resultados. É o exercício de fazer o outro se sentir bem, de cultivar a emoção intensificada através das relações interpessoais, para que a essência da música não se ausente de sua prática.

E não apenas a relação do arranjador com outros músicos impacta o resultado de seus trabalhos, mas também sua relação com o ouvinte. O arranjador escreve a sua escuta e o intérprete a torna real, mas o ouvinte também tem papel significativo à produção da música. Possivelmente tenha sido nessa conjuntura que Robson Pereira (da turma 2010 – 2013) afirmou: “não tem dinheiro que pague a satisfação em realizar um arranjo que toca no sentimento das pessoas e as deixam felizes ou remetem a pensamentos que nem imaginamos.” (PEREIRA,

2019). Propiciar emoção também é uma atribuição do arranjador, e sendo assim, é importante valorizar cada momento para que esse sentimento se intensifique.

Um depoimento muito especial revela os pilares técnicos e afetivos que caracterizam o curso. Paulo Rezende, aluno da turma 2009 – 2012, um dos mais experientes egressos, compartilhou um pouco sobre sua forma de criação:

Comecei a produzir arranjos há uns 14 anos antes de fazer o Curso de Arranjo do CEP/EMB. Dei muita “cabeçada na parede”, escrevi muita besteira, me ensinaram coisas absurdas, me negaram informações, pensei em desistir inúmeras vezes... Ao longo daquele tempo vim buscando aprimorar meus conhecimentos, mas nunca encontrava alguém que compreendesse meus anseios e me orientasse nessa divina arte. E... nessa busca insaciável, eis que surge o CURSO TÉCNICO DE ARRANJO da EMB. O curso me impactou muito positivamente pois tive oportunidades de consertar muitos erros que eu cometia escrevendo meus arranjos, entender muitas coisas que eu ouvia os grandes arranjadores produzindo e aprender de forma sistemática a produzir os arranjos que eu já tinha na minha cabeça, mas não conseguia passar para o papel, para a realidade.

Hoje, depois de ter feito o Curso, tento sentir a música antes de escrever um arranjo. A ideia de que alguém estará escutando minha música, vem em primeiro lugar na minha mente. E aí encontro as cores, os sons, os ritmos e a dinâmica que dão a uma melodia, às vezes tão conhecida, uma personalidade nova... Um velho amigo com um rosto novo. Os Mestres Joel Barbosa e Paulo André juntamente com os demais professores e companheiros de curso me fizeram entender isso.... e ainda há muito para aprender! (REZENDE, 2019).

A sólida formação técnica oferecida pelo curso propiciou a Rezende a oportunidade de rever conceitos e de compreender procedimentos que o tornaram apto a escrever o que já ouvia internamente, mas não conseguia exteriorizar ao nível por ele desejado. Além disso, através da convivência com os professores e companheiros do curso, conseguiu compreender a essência do arranjo: uma prática guiada pelas emoções. É o sentimento que o norteia, na expectativa de propiciar sensações diversas para o seu ouvinte. Somente após vivenciar essa experiência internamente e obter as respostas necessárias para produzir e direcionar o seu discurso, é que as suas escutas se concretizam, propiciando a uma melodia, uma personalidade nova.

Alguns dos egressos sugeriram e até mesmo solicitaram, ao responderem o questionário, algumas mudanças no curso, conforme descrito no capítulo quatro, as quais, na visão dos colaboradores, tornariam ainda mais significativos os impactos produzidos por ele. Todos os apontamentos dos egressos são importantes e também o seu registro, já que, tal como a troca de informações entre alunos, professores e gestores envolvidos com a prática de arranjo, eles também provocam reflexões que podem conduzir ao seu contínuo aperfeiçoamento e reorganização.

É possível afirmar que o presente trabalho alcançou seus objetivos na medida em que propiciou um mapeamento das ofertas de ensino formal na área de arranjo e um instrumento avaliativo do/para o Curso de Arranjo da EMB, além de ter apresentado o curso como opção, em meio a outras pelo Brasil, para formação de arranjadores. A partir da força natural que emana do arranjo em agregar pessoas e de ações que promovam a valorização do arranjo e do arranjador, ficamos na expectativa de que esse trabalho estimule a realização de outros que retratem diferentes realidades, bem como o aprofundamento e aprimoramento das questões aqui apresentadas de forma pioneira.

REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antonio. **Arranjo**: um enfoque atual. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

AIUB, Monica. **Interdisciplinaridade**: da origem à atualidade. O Mundo da Saúde. São Paulo: 2006; jan/mar 30 (1): 107-116. Disponível em: <http://institutointersecao.com.br/artigos/Monica/interdisciplinaridade.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2019.

ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**: com aplicações na improvisação e no arranjo. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94-107, jan.-dez., 2000. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/40/8>. Acesso em 07 ago. 2019.

_____. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira)–Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

BANĂGALE, Ryan Raul. **Concert Jazz, in**: Grove Music Online. 2012.

BLACKING, Jonh. **How musical is man?** Seattle and London: University of Washington Press, 1974.

BRAGA, Eudes de Carvalho. **Paulo André Tavares**: narrativas com um professor de violão popular. Dissertação (Mestrado em Música)–Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em <http://repositorio.unb.br/handle/10482/32268>. Acesso em 14 mai. 2019.

BESSA, Virginia de Almeida. **Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha**. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL. Decreto no 5.800, de 8 de junho de 2006. Dispõe sobre o Sistema Universidade Aberta do Brasil - UAB. **Diário Oficial da União**, DF, 09 jun. 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Decreto/D5800.htm. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL. Decreto no 9.057, de 25 de maio de 2017. Regulamenta o art. 80 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 26 maio. 2017. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9057.htm. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL. Decreto no 9.235, de 15 de dezembro de 2017. Dispõe sobre o exercício das funções de regulação, supervisão e avaliação das instituições de educação superior e dos cursos superiores de graduação e de pós-graduação no sistema federal de ensino. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 18 dez. 2017. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9235.htm. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL. **Lei no 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm. Acesso em: 29 nov. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Portaria no 870, de 16 de julho de 2008**. Brasília, 2008. Catálogo Nacional de Cursos Técnicos – CNCT. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 18 jul. 2008. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=52151-catalogo-nac-cursos-tec-pdf&category_slug=novembro-2016-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 03 dez. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. Catálogo Nacional de Cursos Técnicos – CNCT. 2. ed. Brasília, 2012. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=41291-catalogo-nacional-versao2012-pdf-1&category_slug=maio-2016-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 03 dez. 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. Catálogo Nacional de Cursos Técnicos – CNCT. 2. 3. ed. Brasília, 2014. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=77451-cnct-3a-edicao-pdf-1&category_slug=novembro-2017-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 03 dez. 2018.

BRASIL. **Resolução CNE/CES no 2, de 12 de fevereiro de 2014**. Institui o cadastro nacional de oferta de cursos de pós-graduação lato sensu (especialização) das instituições credenciadas no Sistema Federal de Ensino. Brasília, 2014. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=15177-rces002-14&category_slug=fevereiro-2014&Itemid=30192. Acesso em: 30 nov. 2018.

BRASIL. **Resolução Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Básica no 3, de 9 de julho de 2008**. Dispõe sobre a instituição e implantação do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio. Brasília, 2008. Disponível em:

http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/rceb003_08.pdf. Acesso em: 1 dez. 2018.

BRASIL. Resolução Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Básica no 3, de 30 de setembro de 2009. Dispõe sobre a instituição Sistema Nacional de Informações da Educação Profissional e Tecnológica (SISTEC), em substituição ao Cadastro Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio (CNCT), definido pela Resolução CNE/CEB nº 4/99. Brasília, 2009. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/rceb003_09.pdf>. Acesso em 1 dez. 2018.

BRASIL. Resolução Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Básica no 1, de 5 de dezembro de 2014. Atualiza e define novos critérios para a composição do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos, disciplinando e orientando os sistemas de ensino e as instituições públicas e privadas de Educação Profissional e Tecnológica quanto à oferta de cursos técnicos de nível médio em caráter experimental, observando o disposto no art. 81 da Lei nº 9.394/96 (LDB) e nos termos do art. 19 da Resolução CNE/CEB nº 6/2012. Brasília, 2014. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=11663-rceb006-12-pdf&category_slug=setembro-2012-pdf&Itemid=30192. Acesso em 03 dez. 2018.

BRASIL. Resolução Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Superior no 1, de 8 de junho de 2007. Estabelece normas para o funcionamento de cursos de pós-graduação lato sensu, em nível de especialização. Brasília, 2007. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces001_07.pdf. Acesso em: 30 nov. 2018.

BRASIL. Resolução Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Superior no 6, de 20 de setembro 2012. Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional Técnica de Nível Médio. Brasília, 2012. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=11663-rceb006-12-pdf&category_slug=setembro-2012-pdf&Itemid=30192. Acesso em 01 dez. 2018.

BRASIL. Resolução Conselho Nacional de Educação Câmara de Educação Superior nº 01, de 22 de maio de 2017. Dispõe sobre os cursos sequenciais. Brasília, 2017. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/docman/maio-2017-pdf/65181-rces001-17-pdf/file>. Acesso em 27 mar. 2019.

CARVALHO, Gabriel Lourenço. **O ensino de guitarra em grupo: uma proposta coletiva.** Dissertação (Mestrado Profissional em Artes – PROF-ARTES) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CARVALHO, Luciana de Oliveira. **Pergunta para a dissertação sobre o curso de arranjo do CEP/ EMB** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por jessemus@gmail.com em 28 out. 2019.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. O arranjo como ferramenta pedagógica no ensino coletivo de piano. **Revista Musica Hodie**, Goiânia v. 9, n. 1, p. 129-140, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/10744/7140>. Acesso em 15 nov. 2019.

CLARK, John L. **Stock arrangement**, in **Grove Music Online**. 2015.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. **O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira**: uma proposta de análise semiótica. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral)—Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

COLLIER, James Lincoln. **Jazz**, in **Grove Music Online**. 2003.

BRASÍLIA (DF). Edital no 03, de 14 de maio de 2009. Dispõe sobre o Ingresso de novos alunos ao Centro de Educação Profissional/ Escola de Música de Brasília 2º Semestre de 2009. Diário Oficial do Distrito Federal n° 97, de 21 de maio de 2009.

DUARTE, Luiz de Carvalho. **Os arranjos de Claus Orgeman na obra de Tom Jobim**: Revelação e transfiguração da identidade da obra musical. Dissertação (Mestrado em Música)—Departamento de Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

EDWARDS, J. Michele; TANIA, (Justina) León. **Grove Music Online**. 2001.

FARRINGTON, Jim. Grofé, Ferde [Ferdinand] (Rudolf von). **Grove Music Online**. 2013.

FLACH, Gisele Andrea. Arranjos didáticos para piano: um estudo sobre escolhas e alternativas. In: Seminário Nacional de Arte e Educação, 23, 2012, Montenegro. **Anais** [...]. Montenegro: FUNDARTE, 2012, p. 321-328. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/98/191>. Acesso em 14 ago. 2019.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Interdisciplinaridade, música e educação musical. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 30-47, jun. 2010. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/224>. Acesso em: 12 abr. 2019.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GUEST, Ian. **Arranjo** – Método Prático (volumes I, II, III). 2. ed. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Ed Lumiar, 1996.

HARRISON, Max. Symphonic Jazz. **Grove Music Online**. 2001.

INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES. Projeto Político Pedagógico do Curso Bacharelado em Música. Belém, 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1JH6EzJDf6BAq1JbYHjERieeTa4iQx4MT>. Acesso em: 22 mai. 2019.

JOHNSON, Carl. Whiteman, Paul (jazz). **Grove Music Online**. 2003.

JUPIASSU, Hilton. O espírito interdisciplinar. **Cadernos EBAPE.BR**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 3, p. 1-9, out.. 2006. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/cadernosebape/article/view/7401/5877>. Acesso em: 24 abr. 2019.

LACERDA, Bruno Renato. **Arranjos de Guerra-Peixe para a Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro**. Dissertação (Metrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Paulista, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95125>. Acesso em: 07 mai. 2019.

MARTINS, Jaqueline dos Santos. **Pergunta para a dissertação sobre o curso de arranjo do CEP/ EMB** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por jessemus@gmail.com em 4 nov. 2019.

MARTINS, José Marcelo. **Solicitação das matrizes curriculares dos cursos de música** [mensagem pessoal]. Mensagem recebido por jessemus@gmail.com em 27 nov. 2018.

MOTA, Diana. **Pergunta para a dissertação sobre o curso de arranjo do CEP/ EMB** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por jessemus@gmail.com em 28 out. 2019.

NEUHAUS, Ítalo Simão. A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 06, 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 948-957. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5793>. Acesso em: 12 out. 2019.

NEVES, C. E. B. A estrutura e o funcionamento do ensino superior no Brasil. In: Soares, M. S. A.. (Org.). **A Educação Superior no Brasil**. 1ed. Brasília: Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2002, v. , p. 43-69.

OLIVEIRA, Carolina; SOUZA, Suzana. O perfil do regente-arranjador e a presença de arranjos no repertório coral brasileiro. In: Jornada Acadêmica Discente do Programa de Pós-Graduação em Música ECA/USP, 3, 2015, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ECA/USP, 2015, p. 151-158. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002756593.pdf>. Acesso em 14 ago. 2019.

OLIVEIRA, Joel Barbosa de. **Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco**. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PASQUALINI, Maria Elisa. Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928 – 1965. **Revista Brasileira de Música**: Programa de Pós-Graduação em música da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 25, n.1, p. 185-208, jan./jun., 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/download/375/131>. Acesso em 07 mai. 2019.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. Tese (Doutorado em Musicologia)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, Robson. **Pergunta para a dissertação sobre o curso de arranjo do CEP/ EMB** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por jesseumus@gmail.com em 29 out. 2019.

REZENDE, Paulo. **Pergunta para a dissertação sobre o curso de arranjo do CEP/ EMB** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por jesseumus@gmail.com em 30 out. 2019.

ROSE, Hellen . **Solicitação das matrizes curriculares dos cursos de música** [mensagem pessoal]. Mensagem recebido por jesseumus@gmail.com em 3 jan. 2019.

SHULLER, Gunther; GREENLAND, Thomas H. Third stream. **Grove Music Online**. 2013.

SILVA, Adilson Xavier da; CUSATI, Iracema Campos; GUERRA, Maria das Graças Gonçalves. Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade: dos conhecimentos e suas histórias. **RIAEE – Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 13, n. 03, p. 979-996, jul./set., 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/11257>. Acesso em 12 abr.2019.

SILVA, Kristoff. **Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira**: análise de três canções de Milton Nascimento. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SILVA, Rogério Gonçalves da. **Solicitação das matrizes curriculares dos cursos de música** [mensagem pessoal]. Mensagem recebido por jesseumus@gmail.com em 22 nov. 2018.

SOUSA, Juliane Gomes de; PNHO, Maria José de. Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade como fundamentos na ação pedagógica: aproximações teórico-conceituais. **Revista Signos**, Lajeado, ano 38, n. 2, 2017. Disponível em:

<http://univates.br/revistas/index.php/signos/article/view/1606>. Acesso em 12 abr. 2019.

TRACKER, Eric. Hot. **Grove Music Online**. 2003.

TURINO, Thomas. Capítulo 2: Participatory presential performance. **Music as Social Life**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VIEIRA, Gabriel; RAY, Sônia. Ensino coletivo de violão: Técnicas de arranjo para o desenvolvimento pedagógico. In: Encontro Anual da ABEM, 16, 2007, Campo Grande, **Anais** [...]. Campo Grande: ABEM, 2007.

APÊNDICE A – AS EXPERIÊNCIAS DE VIDA NA FORMAÇÃO DO ARRANJADOR JOEL BARBOSA

Apesar da sistematização de técnicas que subsidiam os arranjadores em seus trabalhos, disponibilizados em livros e cursos voltados à formação desse profissional, o resultado prático nos prova que a maneira como esse conhecimento é manuseado por cada arranjador possibilita a elaboração de diferentes trabalhos, mesmo que sejam concebidos a partir de contexto e referência comuns. Isso pode ser explicado a partir da forma individualizada com que o arranjador realiza seu trabalho, que se difere de pessoa para pessoa, em razão de suas histórias e experiências de vida.

É certo que essa associação entre conhecimento técnico, histórias e experiências pessoais não se restringe ao arranjador de modo particular. Contudo, em relação ao arranjador, ela é o fator diferencial que possibilita que o exercício de seu ofício apresente elementos criativos e artísticos, não meramente funcionais. Foi a partir do conjunto de experiências vivenciadas pelo prof. Joel Barbosa ao longo de sua vida, que possibilitaram a formatação do Curso de Arranjo do CEP/EMB da maneira como foi implementado. Sua contribuição no processo de formatação do Curso não se restringiu à pré-elaboração, implementação e nem à sua atuação no curso, mas, principalmente, na valorização de alguns princípios que caracterizam o curso e que não são alterados quando da necessidade de sua reformulação e readequação, a fim de atender qualquer exigência legal ou administrativa.

Dentre as mais importantes contribuições do arranjador e prof. Joel Barbosa estão a busca de conhecimento e a valorização do músico em suas particularidades - nas dimensões pessoal, familiar e profissional - alicerçadas na relação teoria x prática. Ambas experiências (entre outras) podem ser observadas no sucinto relato biográfico apresentado a seguir.

Este apêndice, além de trazer aspectos de experiência de vida que influenciam diretamente a concepção e o trabalho do arranjador e prof. Joel Barbosa, tem por objetivo instigar reflexões sobre a relação da vida pessoal do arranjador com seu ofício, de modo auxiliar na compreensão de que seu trabalho poderá externar elementos essenciais que valorize sua própria individualidade.

O início

O primogênito de quatro irmãos, Joel Barbosa de Oliveira, nasceu em 27 de junho de 1958, no Rio de Janeiro. Seus pais e seu avô materno, músicos atuantes no meio evangélico, estão diretamente ligados à sua iniciação musical. O despertar para a música veio de acompanhar seu pai, o clarinetista e saxofonista Sebastião Barbosa de Oliveira, em suas atividades musicais na igreja Assembleia de Deus – Rio de Janeiro. Seu processo de musicalização, proporcionado por seu pai, passou por dois momentos de iniciação: aos cinco e aos oito anos de idade. Em ambos, o ímpeto de estudar música não perdurou, e suas “desistências” foram respeitadas por seu pai, permanecendo, porém, a vivência e satisfação por estar envolvido em um meio musical. Tanto que, aos 12 anos, retomou os estudos e, desta vez, sem mais interrupções. Sua prática instrumental se deu inicialmente no saxofone, porém houve dificuldade de adaptação ao instrumento. Seu avô, músico tubista, percebendo o seu desconforto com o instrumento de palheta, pensou que nos metais o resultado seria outro. Assim, sugeriu ao seu pai que lhe providenciasse um instrumento saxhorn-barítono, prontamente adquirido, com o qual deu-lhe as primeiras orientações e lições.

Sua mãe, Reny Barbosa, então regente de um coro de adolescentes e pré-adolescentes, onde Joel Barbosa também cantava, costumava transcrever algumas músicas de cantores evangélicos que não constavam no hinário para serem trabalhadas no coro. Nesse processo, por vezes solicitava que Joel lhe auxiliasse na percepção de melodias de partes instrumentais que eram transcritas por ela para serem executadas por seu pai à clarineta.

Dessa maneira era iniciada a prática de escuta, sem o auxílio de piano ou qualquer outro instrumento, atenta não apenas à melodia, mas também a outros elementos musicais, como contraponto, acompanhamento rítmico e baixo, o que Joel Barbosa chama de “escuta tridimensional”. Por essa prática, Joel considera Reny Barbosa sua primeira professora de percepção.

O trompete

Aos 14, Joel migrou do saxhorn-barítono para o trompete. Conta que suas influências iniciais foram Louis Armstrong¹²⁰ e Márcio Montarrojos¹²¹, este por sua interpretação de Carinhoso (Pixinguinha), com ênfase nos arpejos presentes na introdução do arranjo.

Nessa mesma época, decidiu “tirar” a música “*Down By The Riverside*”, do grupo de metais *Ohman Brothers*¹²², atraído pelo solo de trompete. Em meio ao processo, transcreveu também as partes dos outros instrumentos, o que ele mesmo considera seu primeiro trabalho de transcrição orquestral.

No controle de tráfego aéreo

Aos 17, mudou-se para Guaratinguetá a fim de estudar na Escola de Especialista da Aeronáutica onde realizou o curso de controlador de tráfego aéreo. Em dezembro de 1977, completou o curso e, em 02 de janeiro de 1978, mudou-se para Brasília para assumir, como terceiro sargento, a função de controlador de tráfego aéreo, no Centro Integrado de Defesa Aérea e Controle de Tráfego Aéreo I (CINDACTA I). Nessa nova etapa de sua vida, começou a congrega na Assembleia

¹²⁰ O cantor, trompetista, cornetista e saxofonista Louis Armstrong (1901 – 1971) foi uma das maiores personalidades do *jazz*, que influenciou gerações de músicos jazzistas com sua maneira de tocar *jazz*. Entre seus maiores sucessos destacam-se “Blueberry Hill” (1949), “Mack the Knife” (1955), “Hello Dolly!” (1964), a qual superou os *Beatles* em momento auge da “Beatlemania”, e “*What a Wonderful World*” (1967). Informações disponíveis em: a) <https://www.louisarmstronghouse.org/louis-armstrong/>, e; b) https://pt.wikipedia.org/wiki/Louis_Armstrong.

¹²¹ O trompetista Márcio Montarrojos (1948 – 2007) foi um músico brasileiro de destaque, que gravou 14 discos entre LP’s e CD’s, entre eles Carinhoso - Trilha sonora da novela da TV Globo (1973) e o Rio e o Mar (Márcio Montarrojos (2009), seu último trabalho (Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira). O Jornal O Globo o apresenta como “um dos melhores instrumentistas brasileiros” (O GLOBO, 2007). Informações disponíveis em: a) <http://dicionariompb.com.br/marcio-montarrojos>, e; b) <https://oglobo.globo.com/cultura/morre-trompetista-marcio-montarrojos-4133963>.

¹²² O grupo de metais evangélico *Ohman Brothers* era composto pelos irmãos trompetistas Chuck, George e Bill Ohman. A música “*Down By The Riverside*” é uma das faixas do LP “*The Glorious Sound of Brass*” (O glorioso som dos metais), lançado em 1967. Nesta gravação, Bill Ohman líder do grupo, foi substituído por John Shev e a instrumentação utilizada no disco foi “4 trompetes, 4 trompas e 4 trombones, além de instrumentos rítmicos básicos e ornamentais.” (contracapa do LP Ohman Bros – o glorioso som dos metais, 1967). Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1081266185-lp-ohman-bros-o-glorioso-som-dos-metais-_JM. Acesso em 19 dez. 2019.

de Deus da L2, e, como aluno da Escola de Música de Brasília (a partir de março de 1978), passou a ter aulas de trompete e integrar a Banda Sinfônica da escola. Na Igreja, participava da Orquestra Maranata e de um pequeno grupo instrumental que acompanhava o coral da juventude Conjunto Nova Geração.

O Conjunto Jovem Nova Geração

Em agosto de 1980, a dirigente do Conjunto Jovem Nova Geração, Léa de Oliveira, procurou Joel para informar-lhe que devido sua transferência para o Rio de Janeiro ela gostaria que ele a substituísse. A fim de propiciar essa experiência, confiou-lhe a regência de uma música na apresentação do grupo ocorrida na Igreja Batista da Asa Norte, ocorrida no dia 23 de agosto daquele ano. Essa participação caracterizou-se como sua aceitação para substituí-la, o que foi apoiado pelos integrantes do grupo. Essa data é particularmente especial por ser o dia em que Joel se aproximou de Janice, com quem se casou, em 1982, e teve três filhos: Salisa (1983), Hanani (1985) e Rainer (1991).

O arranjador

Assumindo o Conjunto Jovem Nova Geração, despertou o desejo de escrever algo para esse grupo. Apesar da falta de requisitos teóricos, deu início às suas primeiras práticas como arranjador. Partilhava algumas dúvidas com seu amigo e guitarrista Enéias Gomes (a quem se referia como “Chico”), igualmente integrante do grupo e também controlador de tráfego aéreo no CINDACTA I. Além de informações sobre cifras para os instrumentos de base, “Chico” auxiliava Joel, a quem chamava de “Zé”, nas descobertas e escolhas harmônicas, através de exercícios de percepção: “Zé” cantava e “Chico” experimentava harmonias, até encontrar a sonoridade desejada. Interessante observar que, por possuir um estudo musical caracterizado pela prática instrumental e pela percepção, Joel compreendia sonoramente os intervalos musicais, mas havia incompatibilidade com a teoria.

Quando percebia um intervalo de terça maior, chamava-o de “segunda”, por considerar apenas as notas do salto, não levando em conta a nota de saída. Porém, não se prendia a esse incômodo e registrava as observações de “Chico”, embora internamente permanecesse com sua referência. Isso não interferia em suas experiências enquanto arranjador, que alcançava resultado, apoio e reconhecimento dos músicos.

Suas experiências se solidificavam com a prática, principalmente ao que se referia à elaboração de arranjos com acompanhamento instrumental para o Conjunto Jovem Nova Geração. Alguns dos instrumentistas participavam de atividades na EMB e/ou eram integrantes de Bandas Militares. Este grupo instrumental caracterizou-se como o embrião do que veio a tornar-se, mais tarde, a Orquestra Cristã de Brasília (OCBrass).

Figura A1 - Joel Barbosa regendo o Conjunto Nova Geração num evento da Assembleia de Deus da L2-Sul (Abril, 1981)



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

A 1ª mostra de música popular cristã de Brasília

Em 1984, um grupo de músicos integrantes de algumas igrejas evangélicas, decidiram organizar a 1º Mostra de Música Popular Cristã de Brasília. Alfredo Barros, Paulo de Oliveira Lima, amigos de trabalho no CINDACTA I, juntamente com Aristeu Pires Júnior, convidaram Joel para participar da organização do evento como arregimentador, arranjador e regente. Esse evento foi realizado no Teatro da Escola de Música de Brasília. A orquestra formada para essa ocasião, uma *big band*, foi composta por três saxofones, três trompetes, quatro trombones e dois violinos, além dos instrumentos da base e acordeon, conforme relação abaixo:

- Saxofone-alto: Paulinho Mendonça (“Mosquito”);
- Saxofones-tenor: Mozaniel Sant’Ana e Ivan Gomes;
- Trompetes: Gedeão Lopes, Walter Cordeiro e Isvaldo;
- Trombones: William Lack, Paulo Roberto (“Paulinho Trombone”) e Adalgilson dos Reis;
- Trombone-baixo: Vilson Ladeia;
- Violinos: Sérgio Coelho e Claudia Cohen;
- Guitarras: Enéas Gomes (“Chico”) e Edilenio Sousa;
- Piano: Renato Vasconcellos;
- Contrabaixo: Hilton Silva;
- Acordeon: Alfredo Barros Pereira;
- Bateria: Marcos Donato (“Marcão”);
- Regência e arranjos: Joel Barbosa.

Um único ensaio foi realizado horas antes do evento. Conta Joel que a poucas horas do início da apresentação, pediu ao pianista Renato Vasconcellos - seu então colega da *Big Band* da Escola de Música de Brasília¹²³ - e ao baterista Marcos Vidal (Marcão) para que também participassem tocando com a *big band*. A

¹²³ Esta *big band*, mais tarde, tornou-se a BRAPO (Brasília Popular Orquestra).

apresentação foi muito bem avaliada, o que motivou os organizadores a planejarem uma próxima edição.

Figura A2 - Imagem 2: A *big band* da 1ª Mostra de Música Popular de Brasília



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

Figura A3 - O combo da 1ª Mostra de Música Popular de Brasília. (voz: Cenélio; trompete: Joel Barbosa; sax-tenor: Mozaniel Sant'Ana; trombone: William lack; guitarra: Enéias Gomes; violão: Edilenio Sousa; contrabaixo: Hilton Silva)



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

Figura A4 - Todo os participantes (instrumentistas e cantores) da 1ª Mostra de Música Popular Cristã de Brasília.



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

A Cantata “Uma Celebração de Esperança”

Um outro fato importante realizado nesse ano se deu quando o maestro Albano Silvio de Freitas, regente do coral Mensageiros da Paz, da Igreja Batista Memorial, decidiu realizar a cantata Celebração da Esperança. As partes originais que possuía eram somente a guia do coro e a de um ou outro instrumento. Albano perguntou a Joel Barbosa se ele poderia realizar um arranjo da cantata a partir das partes existentes. Joel aceitou o desafio, embora afirme atualmente que não tinha ideia da dimensão do que estava se propondo a fazer. Alguns músicos participantes da 1º Mostra de Música Popular Cristã de Brasília, que souberam da organização da cantata, manifestaram desejo de também atuar. Para isso, foi necessário que o arranjo a ser produzido acolhesse esses músicos.

A 2ª Mostra de Música Popular Cristã de Brasília

A 2º edição da Mostra de Música Popular Cristã de Brasília aconteceu em julho de 1985, no então Centro de Convenções de Brasília. Além de ter sido realizado com um maior aporte estrutural que a primeira, contou com a participação do cantor e compositor Sérgio Pimenta, um dos maiores nomes do meio evangélico no Brasil nas décadas de 70 e 80. Nessa edição, novamente Joel foi incumbido como arregimentador, arranjador, diretor musical e regente da orquestra do evento. Essa foi a sua primeira experiência como responsável pela produção de uma grande quantidade de arranjos para um único evento, onde percebeu a importância de questões como seleção de repertório, análise de prosódia musical e de altura para a elaboração, estruturação e efetividade do arranjo.

Figura A5 - Orquestra da 2ª Mostra de Música Popular de Brasília no Centro de Convenções (1985).



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

Todas as músicas selecionadas para compor o programa do evento foram acompanhadas pela orquestra. Vinte arranjos foram realizados, sendo 19 por Joel e um por seu amigo carioca e arranjador Marcos Cordeiro, que estava de passagem por Brasília. O resultado final dos arranjos só pôde ser visto no ensaio às vésperas do evento.

A falta de conhecimento de alguns elementos indispensáveis para a prática de produção de arranjo, como instrumentação, lhe proporcionou uma experiência que marcou significativamente. No início do ensaio, Joel ouviu um som “diferente” em relação ao que imaginava ter escrito. Interrompeu e recomeçou a música, mas novamente percebeu algo incompatível. Ao passar individualmente os naipes, percebeu que os saxofones era os responsáveis pela sonoridade estranha. Um dos saxofonistas chamou a atenção para uma nota escrita em uma região grave. Joel tinha escrito para eles uma oitava abaixo do que gostaria que soasse. Ao extrair as partes dos saxofones-alto, escreveu uma terça menor abaixo ao invés de uma sexta

maior acima. Para os saxofones-tenor, ao invés de uma nona maior acima, escreveu uma segunda maior acima. Equívoco semelhante se deu com o saxofone-barítono. Ao relatar o fato, disse que à época lhe faltava conhecimento sobre transposição, pois tinha as sonoridades desejadas internamente, mas não conhecia os procedimentos para exteriorizá-las. Na ocasião, a solução dada à continuidade do ensaio e à realização dos arranjos foi pedir aos instrumentistas que transpusessem suas partes uma oitava acima.

O evento foi um sucesso e um marco. No segundo dia do evento, Sérgio Pimenta declarou a Joel Barbosa o fato de nunca ter tocado com uma orquestra antes e que sentiu-se orgulhoso em somar-se a Joel Barbosa, Enéias e ao trombonista Paulo Roberto da Silva (Paulinho), que, negros como ele, estavam se destacando naquele evento.

Figura A6 - Paulo Roberto da Silva ("Paulinho Trombone") em um solo com a OCBrass na 2ª Mostra de Música Popular Cristã de Brasília no Centro de Convenções (1985).



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

Quatro anos depois, em 1989, foi realizada a 3ª e última Mostra de Música Popular Cristã de Brasília, no Auditório do Colégio Militar de Brasília (CMB), de forma igualmente marcante.

Nasce a OCB Brass

As atividades de cunho musical-religioso nas quais Joel se envolvia demandavam formação de grupos instrumentais e, conseqüentemente, a elaboração de arranjos. Os grandes eventos (Mostras, Congressos), que envolviam uma grande quantidade de pessoas, geravam maior mobilização. Os músicos se agregavam e manifestavam apoio ao trabalho de Joel. Esse apoio, que era crescente, fez surgir entre os músicos participantes do grupo instrumental que atuara no Congresso de carnaval da Cruzada Boas Novas promovido pela igreja em que Joel congregava, em fevereiro de 1986, o desejo de que esse trabalho (de característica orquestral) se tornasse permanente.

Nessa oportunidade, também se faziam presentes diversos músicos que também atuaram nas duas primeiras edições das Mostras de Música Popular Cristã e que, juntamente com alguns outros, formaram a orquestra que atuou no evento. Para esse grupo de músicos, ficou marcado nesse Congresso a interpretação da música *“Power in the Blood”* (Lewis Edgar Jones, 1865), em uma versão puramente instrumental, algo que até então não havia sido realizado pela orquestra, pois a orquestra sempre acompanhava cantores, corais e congregação.

Essa música chegou para Joel através de seu amigo Marcos Camargo, que era então estudante da *Oral Roberts University* (Tulsa - Oklahoma, USA), em um arranjo escrito para *big band*, produzido pelo professor e arranjador Larry Dalton. Quando a música chegou em suas mãos, Joel Barbosa ampliou o arranjo para madeiras, trompas e cordas. O Congresso teve duração de três dias e essa era a única música desse estilo disponível no repertório. Joel lembra que, apenas os primeiros quatro compassos da introdução foram tocados, no final da programação do primeiro dia. E que, no segundo dia, foram tocados os primeiros oito compassos

da introdução. Ao final do terceiro e último dia do evento, a música foi tocada integralmente, para satisfação do público e, principalmente, dos músicos.

Com muita euforia, os músicos imediatamente começaram a manifestar o desejo de que esse trabalho continuasse e que fosse dirigido pelo arranjador e regente Joel Barbosa. Como resultado, em 19 de julho de 1986, a Orquestra Cristã de Brasília (OCBrass) estreou. Importante ressaltar que o arranjo de Larry Dalton ampliado por Joel, tornou-se “Tema da OCBrass”.

Estudos formais: música

O crescente envolvimento com a prática de arranjo fez com que Joel buscasse aperfeiçoamento, em uma época em que o acesso à informação e ao material didático nessa área de estudo era escasso no Brasil. Conta que só foi possível adquirir seu primeiro livro sobre arranjo, *The Professional Arranger Composer*, de Russel Garcia (1954), graças a sua tia Eunice Barbosa (Nicinha), que residia em Nova Iorque (EUA) e o encaminhou via correios.

Em 1987, Joel foi aprovado no vestibular para o curso de Bacharelado em Música (Trompete) da Universidade de Brasília (UNB). No mesmo ano, participou, pela primeira vez, do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (CIVEBRA), onde estudou trompete, com o professor Reginaldo Farias e harmonia, com o professor Ian Guest. Lembra que a turma de harmonia era formada por muitos músicos de destaque em Brasília, entre eles Renato Vasconcellos e Andreiev Kalupniek. Foi a partir das aulas com Ian Guest que Joel afirma ter compreendido questões sobre intervalos e harmonia que até então não lhe faziam sentido.

Algo marcante para o momento foi a imediata recomendação do prof. Ian Guest aos alunos, que, para melhor compreender os assuntos relacionados à disciplina, deveriam tocar um instrumento harmônico. Joel não tinha essa prática e nem meios de se dedicar a ela, devido às suas atividades profissionais, acadêmicas, familiares e musicais na igreja. Mesmo com certo constrangimento e contrariando a recomendação dada, realizou o curso com excelente aproveitamento.

No ano seguinte, em 1988, participou novamente do CIVEBRA com os mesmos professores, mas desta vez estudou arranjo com Ian Guest. Após quase oito anos de prática com suas atividades na igreja, nas Mostras e na OCBass, estaria finalmente em um espaço de formação voltado para a área de arranjo musical. Para esta turma, foi montado como laboratório um combo de sopros (flauta, clarineta, clarone, fagote, oboé e trompa) e base. Os trabalhos produzidos por Joel se destacaram na turma, apesar de ser trompetista e não poder ter atendido a orientação do professor quanto ao estudo de um instrumento harmônico, novamente reforçado pelo professor.

Em dezembro de 1988 viajou para os Estados Unidos para conhecer a Berklee College of Music (Boston, Massachusetts). Realizou uma solicitação de vaga e recebeu uma bolsa de estudos, que estaria disponível a partir de meados de 1989 até setembro de 1991. Nessa oportunidade, investiu uma considerável quantia (\$700,00 dólares) na compra de livros na área de arranjo. Também nesse período seu amigo músico Andreiev Kalupniek, já aluno regular da Berklee, lhe apresentou o curso de *Line Writing* (escrita linear).

Voltando ao Brasil, em 1989, procurou o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) para informações acerca de bolsas de estudo para viabilizar sua formação no exterior. Ao ser atendido, afirma ter sido tratado de modo discriminatório, perceptivelmente por questão da cor de sua pele, o que lhe causou profundo desconforto. Ao perguntar sobre o processo de concessão de bolsas de estudos obteve a resposta de que não seriam concedidas bolsas a músicos sob o argumento de que esses não retornavam ao país. Apesar de ter ciência de que as informações fornecidas não procediam, Joel não mais retornou ao CNPQ em razão do trato recebido.

Nesse mesmo ano, cursou arranjo avançado no CIVEBRA. Nesta oportunidade, o professor Ian Guest se dirigiu a Joel e partilhou que, entre seus alunos no Brasil, havia cinco que teriam condições de participar de seu curso sobre arranjo linear. Entre esses, dois, um do Rio de Janeiro e outro de Brasília, estariam realmente prontos: Vitor Santos e Joel Barbosa. Por essa Joel não esperava, o que lhe causou considerável surpresa. Pensava que o aluno de Brasília seria algum

outro de sua turma de arranjo de 1988, devido as suas produções e currículos em música. Já tinha conhecimento sobre a profundidade do curso, mas não tinha tido a oportunidade de estudá-lo. A partir desse momento, valorizou ainda mais a oportunidade apresentada por Ian Guest, para estudar arranjo linear. Joel Barbosa afirma que todos os momentos de formação com Ian Guest foram muito importantes pois lhe deram bagagem teórica para melhor compreender o conhecimento que já lhe estava interiorizado, além de lhe proporcionar novas aprendizagens que o impulsionou a produzir mais arranjos para a OCB Brass.

Além do curso avançado de arranjo, realizou no CIVEBRA de 1990 o curso de regência orquestral com a maestrina cubana Elena Herrera. Além da significativa formação, esse momento foi muito significativo pela amizade criada com a maestrina e as oportunidades profissionais que lhe foram proporcionadas a partir desse contato inicial.

Suas vidas pessoal, acadêmica e profissional são entrelaçadas com seu ofício de arranjador. Em 1991 concluiu seu bacharelado, sob a orientação do prof. Bohumil Med. Neste mesmo ano, iniciou suas atividades como docente na Fundação Brasileira de Teatro – Faculdade Dulcina de Moraes (FBT), aí permanecendo até 1992. Neste ano assumiu um contrato de professor temporário na Escola de Música de Brasília.

Em 1993, concluiu o curso de Bacharelado em Composição e Regência (UNB). Além dessa conquista, foi neste ano que realizou o curso de arranjo linear (*Line Writing*) com o prof. Ian Guest, no Rio de Janeiro. Ao contrário do que acontecia na Berklee College of Music (Boston – USA), onde a duração desse curso era de um semestre, Ian Guest o repassou em algumas horas, obviamente sem tempo para experimentação prática, mas com exemplos demonstrados ao piano. No restante do dia, Ian Guest ministrou outro curso, abordando as ideias de Tony Teixeira sobre rearmonização funcional.

Figura A7 - Lançamento do CD da OCBrass (1994)



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

No ano de 1995, pelo menos três fatos foram marcantes: 1) o desligamento do serviço ativo na Força Aérea para assumir a função de professor efetivo na EMB; 2) realização do curso de complementação pedagógica no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM/CEU), graduando-se em Licenciatura em Educação Artística/ Habilitação em Música; e 3) o recebimento de um convite da Maestrina Helena Herrera, para reger a Orquestra Sinfônica de Matanzas (Cuba) então dirigida por ela.

O regente

O vínculo musical iniciado no CIVEBRA de 1990, estimulado pelo convite realizado em 1995, ainda seria mais intenso a partir de 1996. Nesse ano, a maestrina recebeu o convite para tornar-se a regente da Orquestra Sinfônica do

Teatro Nacional Cláudio Santoro (OSTNCS), e convidou Joel Barbosa, juntamente com a maestrina Lúgia Amadio, para serem seus regentes assistentes.

Em razão desse convite, Joel Barbosa ausentou-se da EMB de março de 1996 até dezembro de 1998 para atuar na OSTNCS. Neste período, suas atividades enquanto arranjador e regente da OCB Brass permaneceram inalterados, porém, dois trabalhos na área de arranjo se destacaram, ambos realizados pela OSTNCS: 1) o concerto em tributo a Renato Russo, alusivo à comemoração ao Dia Mundial de Luta Contra a Aids, em dezembro de 1997, que contou com a participação de vários artistas nacionais¹²⁴; e 2) o concerto natalino de 1998, o último de seu período na OSTNCS.

Figura A8 - Imagem 8: Foto promocional da OCB Brass para sua viagem à Cuba (1998).



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

¹²⁴ “Carlinhos Brown, Virgínia Rodrigues, Lobão, Sandra de Sá, Toni Garrido, Paulinho Moska, Dinho Ouro Preto, Ângela Maria, Fagner, Rosa Maria, Fafá de Belém, Flávio Venturini e Toni Platão. Como anfitriões, Dado Villa-Lobos (na guitarra) e Marcelo Bonfá (na bateria)”. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq041208.htm>>. Acesso em 01 jun. 2019.

Figura A9 - O Maestro Joel Barbosa regendo a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (OSTNCS).



Fonte: arquivo pessoal de Joel Barbosa.

O Curso de Arranjo da EMB

Terminado o seu período de regente assistente na OSTNCS, Joel Barbosa retornou às suas atividades enquanto docente da EMB no início do ano letivo de 1999¹²⁵. E no primeiro semestre desse ano de 1999, o então diretor da EMB, o professor maestro Carlos Galvão, compartilhou, em reunião, com um grupo de docentes que estavam ligados ao Núcleo de Composição e Arranjo (NCA), a proposta de ser criado na escola na escola um curso de arranjo. Entre os presentes estavam os docentes Paulo André Tavares (PA), Elenice Maranesi, Kolmar Chagas, Luciano Fleming e Joel Barbosa, além do próprio diretor. Joel afirma que houve um ou dois momentos em que o pedido foi reiterado. No segundo semestre daquele

¹²⁵ Nesse mesmo ano, a Escola de Música de Brasília (EMB) passou a ser denominada Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB).

mesmo ano, quando o diretor novamente questionou sobre a solicitação feita, o professor Joel Barbosa se prontificou em dar início aos trabalhos prévios de elaboração do curso, e assim ocorreu. Juntamente com os professores Paulo André e Elenice Maranesi, decidiram que era necessário elaborar uma primeira proposta para o curso. Na semana seguinte, Joel Barbosa apresentou um esboço do curso, podendo esse ser oferecido como nível superior (tecnólogo) ou médio (técnico). Esse pré-projeto foi apreciado pelos professores Paulo André e Elenice Maranesi, juntamente pelo diretor Carlos Galvão.

Era desejo desses professores dar continuidade às suas formações acadêmicas, realizando cursos de pós-graduação em nível *Stricto Sensu* (mestrado). O professor Paulo André foi o primeiro a fazê-lo, cursando o mestrado em *Jazz Performance* pela *Queen College*, no período entre 1999 e 2003. Joel Barbosa articulou para que seu mestrado fosse realizado no *Conservatory of Music of Brooklyn College* (Nova Iorque – EUA), na área de processo criativo erudito (composição) com a compositora Tania León. Porém, nesse período aconteceu o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova Iorque. Antes dessa tragédia, Joel, em ocasião de um curso que ministrou em Curitiba no mês de junho daquele ano, encontrou com o professor Marquito Cavalcante, então arranjador e professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que propôs a ele a ideia de estudar em Campinas. Tendo decidido não mais matricular-se nos Estados Unidos, Joel Barbosa entrou em contato com o professor Marquito para adquirir mais informações. Finalmente, se inscreveu no processo seletivo do mestrado da Unicamp com o intuito de desenvolver a pesquisa sobre a técnica de arranjo linear (*line writing*). Acreditava que seria um momento propício para aprofundar sua compreensão sobre essa técnica, desenvolvida por Herb Pomeroy, a partir do estudo e sistematização da música de Duke Ellington.

Como trabalho final, defendeu em 2004 a dissertação intitulada *Arranjo linear: uma alternativa as técnicas tradicionais em bloco*. Esse trabalho tornou-se uma notória referência para o estudo de técnicas de arranjo, principalmente sobre a técnica de arranjo linear (*line writing*). Com a conclusão do mestrado em 2004, retornou para o Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) e reiniciou as tratativas do curso de arranjo da instituição.

Paralelamente, iniciou o seu doutorado, também na Unicamp. O atendimento efetivo do pedido de Carlos Galvão iniciou-se após a conclusão do mestrado.

A concretização da proposta para a criação do curso de arranjo é resultado do conhecimento adquirido em sua formação acadêmica, desde de seus estudos com o professor Ian Guest. Contudo, ainda foram necessários alguns anos para que a proposta final do curso fosse apresentada. Somente em 2008, o professor Joel Barbosa apresentou à direção CEP/EMB sua proposta para implementação do curso solicitado pelo professor Carlos Galvão. Seria o início de uma nova jornada para a formação de arranjadores e o incremento do estudo nessa área musical em Brasília. O início das aulas da primeira turma de ingressos se deu no segundo semestre de 2009 e o primeiro ciclo formativo culminou na formatura dessa turma em 20 de junho de 2012. Foi o início de um trabalho que vem anualmente contribuindo com a formação de arranjadores e o desenvolvimento dessa área de estudo. Em 2019, o curso formou a sua oitava turma e, ao longo de seus 10 anos de vida, formou 54 arranjadores.

A partir da implementação do curso, as formações na área de arranjo oferecidas no Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (CIVEBRA) passavam pela anuência dos professores que atuavam no curso de arranjo, e o professor Joel Barbosa sempre contribuiu para que esses momentos formativos pudessem agregar conteúdos à formação dos discentes do curso. Vale destacar as contribuições de alguns professores arranjadores: Ian Guest, Victor Santos, Célia Vaz, Richard DeRosa, John LaBarbera, Joaquin Betancourt.

Entre os diversos trabalhos relacionados com arranjo, é possível afirmar que àqueles que se relacionam ao Curso de Arranjo do CEP/EMB estão entre os que possuem maior relevância para Joel Barbosa atualmente. Essa constatação pode ser observada em seu currículo lattes, no campo “outras informações relevantes”, onde Joel afirma sua responsabilidade pelo “planejamento, desenvolvimento e implantação” do referido curso, o qual visa “capacitar o arranjador na escrita para diversas formações - grandes e pequenas - em estilos variados.” (OLIVEIRA, 2015).

ANEXO A – Lista de IES que oferecem Pós-Graduação (Especialização) que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes

Lista de IES /Nome do curso/ Nome da disciplina/ Duração dos cursos/ Links para acessar as Matrizes Curriculares (MC).

1. FACULDADE FUTURA (EAD)

Curso: Especialização em Música e Artes

Disciplina: Arranjo em música popular

Duração: 620 horas

MC: <<https://www.faculdadefutura.com.br/cursos/musica-e-artes-620-horas/>>.

Curso: Especialização em Música

Disciplina: Arranjo em música popular

Duração: 420 horas

MC: <<https://www.faculdadefutura.com.br/cursos/musica-420-horas/>>.

2. CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA (Presencial)

Curso: Especialização em Música Popular Brasileira

Disciplina: Técnicas de Arranjo Aplicadas à Música Popular Brasileira

Duração: 03 semestres

MC: <<http://www.cbmmusica.edu.br/pos/musica-popular-brasileira.pdf>>.

Curso: Especialização em Regência Coral

Disciplina: Arranjo Vocal

Duração: 484 horas

MC: <<http://www.cbmmusica.edu.br/pos/regencia-coral.pdf>>.

3. FACULDADE UNYLEYA – SEDE (EAD)

Curso: Especialização em Música com ênfase em Educação Musical

Disciplina: Arranjo para a Educação infantil

Duração: 09 meses

MC: < <https://unyleya.edu.br/pos-graduacao-ead/curso/musica-com-enfase-educacao-musical/>>.

Curso: Especialização em Arranjo Musical

Disciplina: Laboratório de Arranjo: Big Band; Laboratório de Arranjo: Combo

Duração: 10 meses

MC: < <https://unyleya.edu.br/pos-graduacao-ead/curso/arranjo-musical/>>.

4. UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ – UNIVALE

Curso: Especialização em Práticas Musicais

Disciplina: Prática de Conjunto e Arranjo: Propostas para sala de aula

Duração: 12 meses

MC: <<https://ead.univali.br/pos-graduacao/praticas-musicais>>.

5. FACULDADE DOM ALBERTO (EAD)

Curso: Especialização em Música

Disciplina: Arranjo em Música Popular

Duração: 620 horas

MC: <<http://www.domalberto.edu.br/cursos/musica-420-horas/>>.

Cursos: Especialização em Metodologia do Ensino de Música

Disciplina: Arranjo em Música Popular

Duração: 720 horas

MC: <<https://www.domalberto.edu.br/cursos/metodologia-do-ensino-de-musica-720-horas/>>.

Curso: Especialização em Educação Musical e Ensino de Artes

Disciplina: Arranjo em Música Popular

Duração: 720 horas

MC: <<https://www.domalberto.edu.br/cursos/educacao-musical-e-ensino-de-artes-720-horas/>>.

Curso: Especialização em Música e Artes

Disciplina: Arranjo em Música Popular

Duração: 620 horas

MC: < <https://www.domalberto.edu.br/cursos/musica-e-artes-620-horas/> >.

6. FACULDADE PAULISTA DAS ARTES – FPA (Presencial)

Curso: Especialização em Regência Coral

Disciplina: Arranjos musicais para coros

Duração: 06 módulos

MC: <<http://fpa.art.br/web/regencia-coral/>>.

7. FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA – FMSL (Presencial)

Curso: Processos Criativos na Música Popular e Empreendedorismo

Disciplina: Arranjo Instrumental

Duração: 03 semestres

MC: <<https://souzalima.com.br/pos-graduacao-em-musica-popular/>>.

Curso: Pós-Graduação em Educação Musical

Disciplina: Laboratório de Composição e Arranjo

Duração: 02 semestres

MC:< <https://souzalima.com.br/course/pos-graduacao-em-educacao-musical/>>.

8. CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPO LIMPO PAULISTA – UNIFACCAMP (Presencial)

Curso: Especialização em Música Popular

Disciplina: Arranjo

Duração: 12 meses

MC: <http://www.faccamp.br/new/pos/musica_popular>.

9. FACULDADE CANTAREIRA (Presencial)

Curso: Especialização em Educação Musical

Disciplina: Arranjo para Coro Infantil

Duração: 03 semestres

MC: <<http://cantareira.br/site/educacao-musical/>>.

ANEXO B – Lista de IES que oferecem cursos de graduação que possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes

Lista de IES/ Duração dos cursos/ Links para acessar as Matrizes Curriculares (MC)

1. FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA - UNIPAMPA - UNIPAMPA
Duração: 08 semestres
MC: <<http://cursos.unipampa.edu.br/cursos/licenciaturaemmusica/matriz-curricular/>>.
2. UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARÁ - UEPA
Duração: 08 semestres
MC: <<http://www.uepa.br/sites/default/files/musica.pdf>>.
3. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA
Duração: 04 anos
MC:
<http://www.ica.ufpa.br/images/download/cursosdegraduacao/ppc_musica.PDF>.
4. INSTITUTO ESTADUAL CARLOS GOMES (2683)
Duração:
MC: <<http://www.fcg.pa.gov.br/content/iecg#overlay-context=content/iecg>>.
5. UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - UEMG
Duração: 04 anos
MC:
<<http://intranet.uemg.br/comunicacao/arquivos/ArqEstruturaCurricularCurso6120150209155400.pdf>>.
6. UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS - UEMG
Duração: 04 anos
MC:
<<http://intranet.uemg.br/comunicacao/arquivos/ArqEstruturaCurricularCurso6120150209155329.pdf>>.
7. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
Duração: 08 semestres
MC: <<https://ufmg.br/cursos/graduacao/>>.
8. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
Duração: 08 semestres
MC: <<https://ufmg.br/cursos/graduacao/2349/90160>>.

9. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
Duração: 10 semestres
MC: <<https://ufmg.br/cursos/graduacao/2349/90161>>.
10. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
Duração: 08 semestres
MC: <<https://ufmg.br/cursos/graduacao/2349/90168>>.
11. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
Duração: 10 semestres
MC: <<https://ufmg.br/cursos/graduacao/>>.
12. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
Duração: 08 semestres
MC: <<https://ufmg.br/cursos/graduacao/2349/90167>>.
13. CENTRO UNIVERSITÁRIO METODISTA IZABELA HENDRIX - CEUNIH
Duração: 08 semestres
MC: <<http://izabelahendrix.edu.br/musica/matriz-curricular>>.
14. INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO - IFPE CAMPUS BELO JARDIM
Duração: 08 semestres
MC: <<https://portal.ifpe.edu.br/campus/belo-jardim/cursos/superiores/licenciaturas/musica/matriz-curricular/matriz-curricular-curso-de-musica-belo-jardim.pdf>>.
15. INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE PERNAMBUCO - IFPE CAMPUS BELO JARDIM
Duração: 08 semestres
MC: <<https://portal.ifpe.edu.br/campus/belo-jardim/cursos/superiores/licenciaturas/musica/matriz-curricular/matriz-curricular-curso-de-musica-belo-jardim.pdf>>.
16. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
Duração: 08 a 14 semestres
MC: <<https://matriculaweb.unb.br/graduacao/curriculo.aspx?cod=434>>.
17. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
Duração: 08 semestres
MC:
<<https://www.dac.unicamp.br/sistemas/catalogos/grad/catalogo2019/proposta/sug22.html>>.
18. FACULDADE NAZARENA DO BRASIL - FNB
Duração: 08 semestres
MC:
http://www.fnb.edu.br/recursos/docs/Matriz_Curricular_Seriada_LM_2018-

1.pdf.

- 19.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL - UFMS
Duração: 08 semestres
MC: <<https://sien.ufms.br/cursos/grade/2906>>.
- 20.** CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPO LIMPO PAULISTA - UNIFACCAMP
Duração: 06 semestres
MC: <<http://www.faccamp.br/new/graduacao/musica>>.
- 21.** INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE - CAMPUS GUARUS
Duração: 04 anos
MC: <http://portal1.iff.edu.br/nossos-campi/campos-guarus/cursos/licenciatura/licenciatura-em-musica>
- 22.** UNIVERSIDADE DO OESTE DE SANTA CATARINA - UNOESC
Duração: 08 semestres
MC: <http://www.unoesc.edu.br/cursos/graduacao/musica-licenciatura/disciplinas/1201/102/modalidade/2>
- 23.** INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO CEARÁ - IFCE CAMPUS CRATEÚS
Duração: 08 semestres
MC:
<https://ifce.edu.br/crateus/menu/cursos/superiores/licenciatura/musica/pdf/matriz-curricular.pdf>>.
- 24.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA II - UNESPAR/ FAP
Duração: 04 anos
MC:
<<http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/assuntos/graduacao/bacharelado-em-musica-popular>>.
- 25.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA II - UNESPAR/ FAP
Duração: 04 anos
MC: <<http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/licenciatura-em-musica>>.
- 26.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA I - ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ - UNESPAR-EMBAP
Duração: 04 anos
MC:
<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/a_2018/SITE_ATUALIZACAO_EM_26ABRIL2018/MATRIZ_CEPE_2016_LICENCIATURA_EM_MUSICA.pdf>.

- 27.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS CURITIBA I - ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ - UNESPAR-EMBAP
Duração: 04 anos
MC:
<<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=58>>.
- 28.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - UFPR
Duração: 08 semestres
<MC: <http://www.sacod.ufpr.br/portal/artes/graduacao/musica/estrutura-curricular/>>.
- 29.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - UFPR
Duração: 08 semestres
<MC: <http://www.sacod.ufpr.br/portal/artes/graduacao/musica/estrutura-curricular/>>.
- 30.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - UFPR
Duração: 08 semestres
<MC: <http://www.sacod.ufpr.br/portal/artes/graduacao/musica/estrutura-curricular/>>.
- 31.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA - UEFS
Duração: 08 semestres
MC:
<<http://www.musica.uefs.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=2>>.
- 32.** FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
Duração: 08 semestres
MC:
<https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/3109/CURSO_DE_BACHARELADO_EM_MUSICA_15312449422619_3109.pdf>.
- 33.** FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
Duração: 08 semestres
MC:
<https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/3109/CURSO_DE LICENCIATURA_EM_MUSICA_15312449557313_3109.pdf>.
- 34.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ - UECE
Duração: 08 semestres
MC:
<<http://mcuece.uece.br/moduloCursosUece/grade/listaDisciplinasPorCurso?cdCurso=010&cdPolo=&dsCurso=MUSICA&cidade=FORTALEZA&tipo=presenciais>>.

- 35. UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ - UECE**
Duração: 08 semestres
MC: <<http://mcuece.uece.br/moduloCursosUece/grade/listaDisciplinasPorCurso?cdCurso=010&cdPolo=&dsCurso=MUSICA&cidade=FORTALEZA&origem=PorTipo&tipo=presenciais>>.
- 36. UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ - UECE**
Duração: 08 semestres
MC: <<http://mcuece.uece.br/moduloCursosUece/grade/listaDisciplinasPorCurso?cdCurso=010&cdPolo=&dsCurso=MUSICA&cidade=FORTALEZA&origem=PorTipo&tipo=presenciais>>.
- 37. UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ - ICA/UFC**
Duração: 08 A 12 semestres
MC: <https://si3.ufc.br/sigaa/public/curso/curriculo.jsf?lc=pt_BR&id=657465>.
- 38. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG**
Duração: 10 semestres
MC: <https://sistemas.ufg.br/consultas_publicas/resolucoes/arquivos/Resolucao_C EPEC_2015_1363.pdf>.
- 39. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG**
Duração: 10 semestres
MC: <https://sistemas.ufg.br/consultas_publicas/resolucoes/arquivos/Resolucao_C EPEC_2015_1363.pdf>.
- 40. UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ - UNIVALE**
Duração: 06 semestres
MC: <<https://www.univali.br/graduacao/musica-bacharelado-itajai/disciplinas/Paginas/default.aspx>>.
- 41. UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ - UNIVALE**
Duração: 08 semestres
MC: <<https://www.univali.br/graduacao/musica-licenciatura-itajai/disciplinas/Paginas/default.aspx>>.
- 42. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB**
Duração: 04 A 06 anos
MC: <<https://sigaa.ufpb.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/1031>>.
- 43. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB**
Duração: 08 A 12 semestres
MC: <<https://sigaa.ufpb.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/9824613>>.

44. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
Duração: 08 A 12 semestres
MC: <<https://sigaa.ufpb.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/985>>.
45. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
Duração: 04 semestres
MC: <<https://sigaa.ufpb.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/1030>>.
46. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
Duração: 08 semestres
MC: <<https://sigaa.ufpb.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/987>
<https://sigaa.ufpb.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/986>>.
47. UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
Duração: 08 semestres
MC: <<https://sigaa.ufpb.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/986>>.
48. UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI – UFCA
Duração: 08 A 12 semestres
MC: <<https://www.ufca.edu.br/portal/ensino/cursos-de-graduacao/musica/matriz-curricular>>.
49. UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA - UFJF
Duração: 08 semestres
MC: <<http://www.ufjf.br/musicabacharelado/files/2018/01/2018-1-Matriz-Curricular-BAC-siteb.pdf>>.
50. UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA – UFJF
Duração: 10 SEMSTRES
MC: <<http://www.ufjf.br/musicalicenciatura/curso2/curriculos-ativos/grade-curricular/?CodCurso=89A&CodCurriculum=12014&Ano=2014&Semestre=1>>.
51. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA - UEL
Duração: 04 anos
MC: <http://www.uel.br/prograd/?content=catalogo-cursos/catalogo_2017/cursos/musica.html>.
52. UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA – UEL
Duração: 08 semestres
MC:
<<http://mcuece.uece.br/moduloCursosUece/grade/listaDisciplinasPorCurso?cdCurso=007&cdPolo=&dsCurso=MUSICA&cidade=FORTALEZA&origem=PorTipo&tipo=presenciais>>.
53. CENTRO UNIVERSITÁRIO DE MARINGÁ - UNICESUMAR - UNICESUMAR
Duração: 06 semestres
MC: <https://www.unicesumar.edu.br/presencial/wp-content/uploads/sites/2/2018/09/PPC-Musica-Licenciatura-Maringa.pdf>.

- 54.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL - UERGS
Duração: 08 semestres
MC: <<http://www.uergs.edu.br/upload/arquivos/201607/06105232-grade-curricular-musica-licenciatura.pdf>>
- 55.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - UFRN
Duração: 08 A 12 semestres
MC: <<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/127198899>>.
- 56.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN
Duração: 08 A 12 semestres
MC:
<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?lc=pt_BR&id=2000057>.
- 57.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN
Duração: 08 A 12 semestres
MC:
<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?lc=pt_BR&id=2000057>.
- 58.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN
Duração: 08 A 12 semestres
MC:
<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/curso/portal.jsf?lc=pt_BR&id=2000057>.
- 59.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 08 semestres
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/2300>>.
- 60.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 08 semestres
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/3740>>.
- 61.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 08 semestres
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/3710>>.
- 62.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 08 semestres
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/3720>>.
- 63.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 08 semestres
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/3730>>.
- 64.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 08 semestres
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/3750>>.

- 65.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 10 semestres
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/3760>>.
- 66.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPEL
Duração: 08 SEMSTRES
MC: <<https://institucional.ufpel.edu.br/cursos/cod/3790>>.
- 67.** INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO SERTÃO PERNAMBUCANO - IF SERTÃO CAMPUS PETROLINA
Duração: 09 semestres
MC: <https://www.ifsertao-pe.edu.br/images/Campus_Petrolina/2018/Atualpagicursos/LicMusica/PPC%202018%20Msica%20-%20Fluxograma.pdf>.
- 68.** UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PETRÓPOLIS – UCP
Duração: 04 anos
MC: <<http://www.ucp.br/web/index.php/corpo-docente-e-grade-mus>>.
- 69.** UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA - UEPG
Duração: 04 anos
MC: <<http://www.uepg.br/catalogo/cursos/2018/artesmusica.pdf>>.
- 70.** CENTRO UNIVERSITÁRIO METODISTA - IPA
Duração: 08 semestres
MC: <<http://ipametodista.edu.br/musica/curriculo-do-curso>>.
- 71.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
Duração: 08 semestres
MC:
<http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>.
- 72.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
Duração: 08 semestres
MC:
<http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>.
- 73.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
Duração: 08 semestres
MC:
<http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>.
- 74.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
Duração: 08 semestres
MC:

<http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>.

75. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

Duração: 08 semestres

MC:

<http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>.

76. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

Duração: 08 semestres

MC:

<http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>.

77. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

Duração: 08 semestres

MC:

<http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>.

78. UNIVERSIDADE DO CONTESTADO – UNC

Duração: 08 semestres

MC: <https://www.unc.br/admin_new/_lib/file/docmatriz_curricular/grade-curricular-musica.pdf>.

79. UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Duração: 08 semestres

MC:

<<http://www.unoeste.br/Areas/Graduacao/Content/documentos/gradeMusicaBACHARELADO2017.pdf>>.

80. UNIVERSIDADE DO OESTE PAULISTA - UNOESTE

Duração: 06 semestres

MC: <<http://www.unoeste.br/graduacao/cursos/musica>>.

81. UNIVERSIDADE DE RIBEIRÃO PRETO - UNAERP

Duração: 03 anos

MC: <<https://www.unaerp.br/cursos/licenciatura-em-musica>>.

82. UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO - INSTITUTO VILLA-LOBOS

Duração: 08 semestres

MC: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/graduacao/licenciatura-em-musica/licenciatura_musica_fluxograma_revisto_2012_ivl_unirio.pdf>.

- 83.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO - INSTITUTO VILLA-LOBOS
Duração: 08 semestres
MC: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/fluxogramas-dos-cursos-de-graduacao/fluxograma-bacharelado-em-instrumentos-de-cordas-sopros-e-percussao/view>>.
- 84.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO - INSTITUTO VILLA-LOBOS
Duração: 10 semestres
MC: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/fluxogramas-dos-cursos-de-graduacao/fluxograma-do-curso-de-regencia/view>>.
- 85.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO - INSTITUTO VILLA-LOBOS
Duração: 08 semestres
MC: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/fluxogramas-dos-cursos-de-graduacao/fluxograma-bacharelado-em-piano/view>>.
- 86.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO - INSTITUTO VILLA-LOBOS
Duração: 08 semestres
MC: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/fluxogramas-dos-cursos-de-graduacao/fluxograma-bacharelado-em-violao/view>>.
- 87.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO - INSTITUTO VILLA-LOBOS
Duração: 10 SEMESTRE
MC: <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/fluxogramas-dos-cursos-de-graduacao>>.
- 88.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO/ ESCOLA DE MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ
Duração: 10 semestres
MC: <<http://musica.ufrj.br/images/pdf/coral.pdf>>.
- 89.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO/ ESCOLA DE MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ
Duração: 08 semestres
MC:
<<https://www.siga.ufrj.br/sira/temas/zire/frameConsultas.jsp?mainPage=/repositorio-curriculo/8A90B821-92A4-F79D-342B-E5BCE713528A.html>>.
- 90.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO/ ESCOLA DE MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ
Duração: 08 semestres
MC: <<http://musica.ufrj.br/index.php/graduacao/bacharelado/#cavaquinho>>.

- 91.** FACULDADE BATISTA DO RIO DE JANEIRO - FABAT
Duração: 04 anos
MC: <<https://seminariodosul.com.br/graduacao-musica/>>.
- 92.** UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA/ ESCOLA DE MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA
Duração: 04 A 07 anos
MC: <<http://www.escolademusica.ufba.br/graduacao/licenciatura>>.
- 93.** UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR – UCSAL
Duração: 08 semestres
MC: <<http://noosfero.ucsal.br/articles/0012/6440/matriz-curricular-2017.2-viol-o.pdf>>.
- 94.** UNIVERSIDADE CATÓLICA DO SALVADOR – UCSAL
Duração: 08 semestres
MC: <<http://noosfero.ucsal.br/articles/0012/6439/matriz-curricular-2017.2-piano.pdf>>.
- 95.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA - UFRB
Duração: 08 semestres
MC: <<https://www.ufrb.edu.br/lmpb/matriz-curricular>>.
- 96.** UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS – UNISANTOS
Duração: 06 semestres
MC: <<https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2018/03/Curriculo-Musica-23032018.pdf>>.
- 97.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA CAMPUS SÃO BERNARDO
Duração: 08 semestres
MC: <<https://sigaa.ufma.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/18018416>>.
- 98.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE – UFS
Duração: 08 A 12 semestres
MC: <<https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/1045>>.
- 99.** INSTITUIÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO SUPERIOR CONTINUADA - IBEC
Duração: 07 semestres
MC: <<http://www.ibecrj.com.br/licenciatura-musica/>>.
- 100.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE SAO JOAO DEL-REI – UFSJ
Duração: 08 semestres
MC: <<https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/cmusi/Fluxograma%20Educacao%20Musical.pdf>>.

- 101.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE SAO JOAO DEL-REI - UFSJ
Duração: 08 semestres
MC: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/cmusi/Fluxogramas/Fluxograma_-_Inst_-_Canto.pdf>
- 102.** FACULDADES EST - EST
Duração: 08 semestres
MC: <http://www.est.edu.br/downloads/graduacao/licenciatura-em-musica/estrutura-curricular/Grade_2_Musica.pdf>
- 103.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA CAMPUS SÃO LUÍS
Duração: 08 semestres
MC: <<https://sigaa.ufma.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/13893363>>.
- 104.** CENTRO UNIVERSITÁRIO SANT'ANNA - UNISANT'ANNA
Duração: 06 semestres
MC: <<http://unisantanna.br/files/matrizes/MusicaBacharelado.pdf>>.
- 105.** FACULDADE INTEGRAL CANTAREIRA - F.I.C.
Duração: 04 anos
MC: <<http://cantareira.br/site/matriz-curricular-mus-bac/>>.
- 106.** FACULDADE INTEGRAL CANTAREIRA - F.I.C.
Duração: 03 anos
MC: <<http://cantareira.br/site/matriz-curricular-mus-lic/>>.
- 107.** FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA – FMSL
Duração: 08 semestres
MC: <<http://faculdadesouzalima.com.br/tabelas-de-aulas-de-2015-faculdade-souza-lima/>>.
- 108.** FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA – FMSL
Duração: 08 semestres
MC: <<http://faculdadesouzalima.com.br/tabelas-de-aulas-de-2015-faculdade-souza-lima/>>.
- 109.** FACULDADE MOZARTUM DE SÃO PAULO - FAMOSP
Duração: 06 semestres
MC: <<http://famosp.edu.br/musica-instrumento-popular/>>.
- 110.** FACULDADE MOZARTUM DE SÃO PAULO - FAMOSP
Duração: 06 semestres
MC: <<http://famosp.edu.br/musica-canto-popular/>>.
- 111.** FACULDADE PAULISTA DAS ARTES - FPA
Duração: 06 semestres
MC: <<http://fpa.art.br/web/musica/>>.

- 112.** FACULDADE SANTA MARCELINA - FASM
Duração: 08 semestres
MC: <https://www.santamarcelina.org.br/educacao/fasm_curso.asp?idCurso=18>.
- 113.** FACULDADE SANTA MARCELINA – FASM
Duração: 08 semestres
MC: <https://www.santamarcelina.org.br/educacao/fasm_curso.asp?idCurso=18>.
- 114.** FIAM-FAAM - CENTRO UNIVERSITÁRIO - UNIFIAM-FAAM
Duração: 08 semestres
MC: <http://portal.fiamfaam.br/graduacao/cursos/musica/?_ga=2.199376046.1417408787.1541361337-1024944237.1541361337#disciplinas>.
- 115.** FIAM-FAAM - CENTRO UNIVERSITÁRIO - UNIFIAM-FAAM
Duração: 08 semestres
MC: <<http://portal.fiamfaam.br/graduacao/cursos/musica/#disciplinas>>.
- 116.** UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO – UNESP
Duração: 08 a 12 semestres
MC: <<http://www.ia.unesp.br/Home/Graduacao/estruturacurricular---lem---2018.pdf>>.
- 117.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – SOBRAL
Duração: 08 a 12 semestres
MC: <<https://si3.ufc.br/sigaa/public/curso/curriculo.jsf>>.
- 118.** UNIVERSIDADE DE SOROCABA - UNISO
Duração: 06 semestres
MC: <<http://uniso.br/graduacao/musica/>>.
- 119.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
Duração: 08 semestres
MC: <http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/ppc-musica2018-bacharelado-sei_versao_final.pdf>.
- 120.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
Duração: 08 semestres
MC: <http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/ppc-musica2018-bacharelado-sei_versao_final.pdf>.
- 121.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
Duração: 08 semestres
MC: http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/ppc-musica2018-bacharelado-sei_versao_final.pdf.

- 122.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
Duração: 08 semestres
MC: <http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/ppc-musica2018-bacharelado-sei_versao_final.pdf>.
- 123.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
Duração: 08 semestres
MC: <http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/ppc-musica2018-bacharelado-sei_versao_final.pdf>.
- 124.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
Duração: 08 semestres
MC: <http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/ppc-musica2018-bacharelado-sei_versao_final.pdf>.
- 125.** FACULDADE DE MÚSICA DO ESPIRITO SANTO - FAMES
Duração: 08 a 12 semestres
MC: <<http://fames.es.gov.br/uploads/curso/2.pdf>>.
- 126.** FACULDADE DE MÚSICA DO ESPIRITO SANTO - FAMES
Duração: 08 a 12 semestres
MC: <<http://fames.es.gov.br/uploads/curso/7.pdf>>.
- 127.** FACULDADE DE MÚSICA DO ESPIRITO SANTO - FAMES
Duração: 08 semestres
MC: <<http://fames.es.gov.br/uploads/curso/7.pdf>>.
- 128.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - UFES
Duração: 08 semestres
MC: <http://car.ufes.br/sites/car.ufes.br/files/field/anexo/ppc_-_licenciatura_em_musica_ufes.pdf>.
- 129.** UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - UFES
Duração: 08 semestres
MC:
<http://car.ufes.br/sites/car.ufes.br/files/field/anexo/projeto_pedagogico_do_curso_de_graduacao_em_musica_-_bacharelado_ufes2.pdf>.

**ANEXO C – Matriz curricular do Curso Bacharelado em Música Popular –
Arranjo, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**

Fluxograma do Curso¹²⁶

CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - ARRANJO							
1	2	3	4	5	6	7	8
ACR0065 PEM I 60 / 4 => PEM II	ACR0066 PEM II 60 / 4 => PEMA I => ARJ I	ACR0067 PEMA I 60 / 4 => PEMA II	ACR0068 PEMA I 60 / 4				
		AEM0136 ARJ I 60 / 3 => ARJ II	AEM0137 ARJ II 60 / 3 => ARJ III	AEM0138 ARJ III 60 / 3 => ARJ IV, V e VI	AEM0139 ARJ IV 30 / 2	AE0140 ARJ V 30 / 2	AEM0141 ARJ VI 30 / 2
AEM0065 TRC I 30 / 2	AEM0133 AMP I 30 / 2 =>AMP II	AE0134 AMP II 30 / 2 =>AMP III	AEM0135 AMP III 30 / 2	ACR0002 AMU I 30 / 2 =>AMU II	ACR0003 AMU II 30 / 2 AMU III	ACR0004 AMU III 30 / 2	
AEM0142 HARP I 30 / 2 =>HARP II	AEM0143 HARP II 30 / 2 =>HARP III => ARJ I	AEM0144 HARP III 30 / 2 => HARP III	AEM0145 HARP IV 30 / 2	AEM0151 TECIM I 30 / 2	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3
	AEM0119 HARTEC I 30 / 2 => HARTEC II	AEM0120 HARTEC II 30 / 2	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3	OPTATIVA EIXO 3
ACR 0120 HM I 30 / 2 => HM II	ACR 0121 HM II 30 / 2 => HM III	ACR 0035 HM III 30 / 2	OPTATIVA EIXO 2	OPTATIVA EIXO 2			
AEM0064 MIC 30 / 2	AEM0005 HMPB I 30 / 2 =>HMPB II	AEM0006 HMPB II 30 / 2	OPTATIVA EIXO 2	AEM0105 MTOB 30 / 2	OPTATIVA EIXO 2	OPTATIVA EIXO 2	OPTATIVA EIXO 2
AEM0080 OM I 60 / 2	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	OPTATIVA EIXO 1	AEM0149 PRJ I 30 / 2 => PRJ II	AEM0150 PRJ II 60 / 2
ACR0116 CCO I 30 / 1	ACR0088 RCO I 30 / 2	AEM0113 PROP I 60 / 2 =>PROP II	AEM0114 PROP II 60 / 2	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4
		AEM0109 PC I 30 / 1 => PC II a IV	AEM0110 PC II 30/1	AEM0111 PC III 30/1	AEM0112 PC IV 30/1	OPTATIVA EIXO 4	OPTATIVA EIXO 4

Fonte: UNIRIO (2019)

¹²⁶ Disponível em: <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/cursos/fluxogramas-dos-cursos-de-graduacao>.

Disciplinas Optativas

Eixo 1 – Eixo de Fundamentação Pedagógica

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito (s)	C.H.	Crédito
HDI0065	Didática		60	4
HFE0056	Dinâmica e Organização Escolar		60	4
AEM0094	Processos de Musicalização I		45	2
AEM0095	Processos de Musicalização II	PROM I	45	2
AEM0096	Processos de musicalização III	PROM II	45	2
HFE0051	Psicologia e Educação		60	4

Eixo 2 – Eixo de Fundamentação Sócio-Cultural

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
AEM0104	Antropologia da Cultura Brasileira	-	30	2
ACG0005	Artes	-	30	1
ACG0006	Plástico	APL I	30	1
ATT0005	Estética Clássica	-	30	2
ATT0006	Estética Contemporânea	-	30	2
ATT0007	Estética Moderna	-	30	2
AIT0008	Expressão Corporal I	-	60	2
ATT0010	História da Arte Clássica	-	30	2
ATT0011	História da Arte Moderna	-	30	2
ACR0036	História da Música IV	HM I	30	2
ACR0107	(temáticas) História da	HM I	30	2
ACR0108	Música V (temáticas)	HM I	30	2
ACR0109	História da Música VI	HM I	30	2
ACR0110	(temáticas) História da	HM I	30	2
AEM0106	Introdução à Etnomusicologia	-	30	2
AEM0108	Introdução à Literatura Oral	-	30	2
AEM0031	Legislação e Produção Musical	-	30	2
AIT0032	Oficina de Interpretação Teatral I	-	30	1

Eixo 3 – Eixo de Estruturação e Criação Musical

(continua)

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
ACR0111	Análise Musical Avançada I	AMU III	30	2
ACR0124	(temática) Análise Musical Avançada	AMU III	30	2
ACR0024	Contraponto e Fuga I	HAR II	60	3
ACR0025	Contraponto e Fuga II	CPFU I	60	3
AEM0146	Estrutura da Música Modal I	EMM I	30	2
AEM0147	Estrutura da Música Modal II	EMM II	30	2
AEM0148	Estrutura da Música Modal III	EMM III	30	2
ACR0041	Harmonia I	-	60	4
ACR0042	Harmonia II	HAR I ou HARP III	60	4
ACR0043	Harmonia III	HAR II ou HARP IV	60	4
ACR0044	Harmonia IV	HAR III	60	4

(conclusão)

CRO164	Harmonia V	HAR IV	60	4
ACR0165	Harmonia VI	HAR V	60	4
AEM0121	Harmonia de Teclado III	HARTEC II	30	1
AEM0122	Harmonia de Teclado IV	HARTEC III	30	1
ACR0151	Oficina de Composição I	HAR II “	30	2
ACR0152	Oficina de Composição II		30	2
AEM0036	Oficina de Música II	OM I	30	1
AEM0037	Oficina de Música III	-	30	1
AEM0038	Oficina de Música IV	-	30	1
ACR0114	Percepção Musical Avançada III (temáticas)	PEMA II	60	4
ACR0115	Percepção Musical Avançada IV (temáticas)	-	60	4
ACR0092	Sonoplastia	-	30	1
AEM0076	Técnicas de Improvisação II	TECIM I	30	2
AEM0066	Transcrição de Canção II	TRC I	30	2

Eixo 4 – Eixo de Práticas Interpretativas

(continua)

Código	Nome da disciplina	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
ACS0153	Canto Complementar I	CTO-C I=> II=> III=> IV	15	1
ACS0154	Canto Complementar II		15	1
ACS0155	Canto Complementar III		15	1
ACS0156	Canto Complementar IV		15	1
ACR0117	Canto Coral II	CCO I=> II=> III=> IV=>	30	1
ACR0118	Canto Coral III	V=> VI	30	1
ACR0119	Canto Coral IV		30	1
ACR0129	Canto Coral V		30	1
ACR0130	Canto Coral VI		30	1
ACS0157	Clarineta Complementar I	CLA-C I=> II=> III=> IV	15	1
ACS0158	Clarineta Complementar II		15	1
ACS0159	Clarineta Complementar III		15	1
ACS0160	Clarineta Complementar IV		15	1
APC0145	Contrabaixo Complementar I	CBX-C I=> II=> III=> IV	15	1
APC0146	Contrabaixo Complementar II		15	1
APC0147	Contrabaixo Complementar III		15	1
APC0148	Contrabaixo Complementar IV		15	1
APC0157	Cravo Complementar I	CRV-C I=> II=> III=> IV	15	1
APC0158	Cravo Complementar II		15	1
APC0159	Cravo Complementar III		15	1
APC0160	Cravo Complementar IV		15	1
ACS0161	Fagote Complementar I	FAG-C I=> II=> III=> IV	15	1
ACS0162	Fagote Complementar II		15	1
ACS0163	Fagote Complementar III		15	1
ACS0164	Fagote Complementar IV		15	1
ACS0169	Flauta-Doce Complementar I	FLD-C I=> II=> III=> IV	15	1
ACS0170	Flauta-Doce Complementar II		15	1
ACS0171	Flauta-Doce Complementar III		15	1
ACS0172	Flauta-Doce Complementar IV		15	1

(conclusão)

ACS0165	Flauta Transversa Complementar I	FLT-C I=> II=> III=> IV	15	1
ACS0166	Flauta Transversa Complementar II		15	1
ACS0167	Flauta Transversa Complementar III		15	1
ACS0168	Flauta Transversa Complementar IV		15	1
	Música de Câmara I Música de Câmara II	MDC I=> II	30 30	1 1
ACS0173	Oboé Complementar I Oboé	OB-C I=> II=> III=> IV	15	1
ACS0174	Complementar II Oboé		15	1
ACS0175	Complementar III Oboé		15	1
ACS0176	Complementar IV		15	1
APC0129	Percussão Complementar I	PEC-C I=> II=> III=> IV	15	1
APC0130	Percussão Complementar II		15	1
APC0131	Percussão Complementar III		15	1

Eixo 5 – Eixo de Articulação Teórico-Prática

Código	Nome da atividade	Pré-requisito(s)	C.H.	Créd.
AEM0149	PRJ I (Projeto) – Orientação para o conclusão de curso.	-	30	2 (T)
AEM0150	PRJ II (Projeto) – Elaboração do trabalho de conclusão de curso.	PRJ I	60	2 (P)
-	AC (Atividades Complementares)	-	300	-

Trabalho de conclusão de curso

O trabalho de conclusão do Bacharelado em Música Popular Brasileira - Arranjo será desenvolvido no 7º e 8º períodos do curso sob a orientação de um professor, à escolha do aluno. Em Projeto I o aluno deverá formular o planejamento do seu TCC. Em Projeto II o aluno deverá, ao final do período, apresentá-lo publicamente em forma de concerto ou montagem de espetáculo temático. O aluno poderá, ainda, optar pela gravação de um CD ou criar qualquer outro produto de caráter prático. O aluno deverá apresentar um mínimo de 30 minutos efetivos de música, em arranjos/orquestrações próprios.

Atividades Complementares

- Monitoria;
- Iniciação científica;
- Atividades de extensão;
- Disciplinas fora da matriz curricular;
- Participação em grupo de estudo;
- Cursos de extensão;
- Organização e/ou participação em eventos científicos, culturais, artísticos e políticos;
- Organização e/ou participação em eventos acadêmicos, espetáculos e gravações;

- Composição / arranjo publicados;
- Publicação de artigo, capítulo de livro, resumo, resenha, comunicação ou partitura;
- Estágios curriculares não obrigatórios;
- Atuação profissional como arranjador e/ou compositor e/ou instrumentista em atividades afins à área de Música.

Disciplinas Obrigatórias (*)

Período	Código	Sigla	Nome
1	ACR0120	HM I	HISTÓRIA DA MÚSICA I: INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA HISTÓRIA DA MÚSICA
	AEM0064	MIC	MÚSICA E INDÚSTRIA CULTURAL
	AEM0142	HARP I	HARMONIA EM MÚSICA POPULAR I
	AEM0065	TRC I	TRANSCRIÇÃO DA CANÇÃO I
	ACR0065	PEM I	PERCEPÇÃO MUSICAL I
	AEM0080	OM I	OFICINA DE MÚSICA I
2	ACR0116	CCO I	CANTO CORAL I
	ACR0121	HM II	HISTÓRIA DA MÚSICA II: MÚSICA BRASILEIRA
	AEM0005	HMPB I	HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA I
	AEM0119	HARTEC I	HARMONIA DO TECLADO I
	AEM0133	AMP I	ANÁLISE DA MÚSICA POPULAR I
	AEM0143	HARP II	HARMONIA EM MÚSICA POPULAR II
3	ACR0066	PEM II	PERCEPÇÃO MUSICAL II
	ACR0088	RCO I	REGÊNCIA CORAL I
	ACR0035	HM III	HISTÓRIA DA MÚSICA III
	AEM0006	HMPB II	HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA II
	AEM0120	HARTEC II	HARMONIA DO TECLADO II
	ACR0067	PEMA I	PERCEPÇÃO MUSICAL AVANÇADA I
4	AEM0136	ARJ I	ARRANJO I
	AEM0134	AMP II	ANÁLISE DA MÚSICA POPULAR II
	AEM0144	HARP III	HARMONIA EM MÚSICA POPULAR III
	AEM0109	PC I	PRÁTICA DE CONJUNTO I
	AEM0113	PROP I	PRÁTICA DE ORQUESTRA DE MÚSICA POPULAR I
	ACR0068	PEMA II	PERCEPÇÃO MUSICAL AVANÇADA II
5	AEM0137	ARJ II	ARRANJO II
	AEM0135	AMP III	ANÁLISE DA MÚSICA POPULAR III
	AEM0145	HARP IV	HARMONIA EM MÚSICA POPULAR IV
	AEM0110	PC II	PRÁTICA DE CONJUNTO II
	AEM0114	PROP II	PRÁTICA DE ORQUESTRA DE MÚSICA POPULAR II
6	AEM0105	MTOB	MÚSICAS DE TRADIÇÃO ORAL NO BRASIL
	ACR0002	AMU I	ANÁLISE MUSICAL I
	AEM0138	ARJ III	ARRANJO III
	AEM0151	TECIM I	TÉCNICAS DE IMPROVISACÃO I
7	AEM0111	PC II	PRÁTICA DE CONJUNTO III
	ACR0003	AMU II	ANÁLISE MUSICAL II
	AEM0139	ARJ IV	ARRANJO IV
8	AEM0112	PC IV	PRÁTICA DE CONJUNTO IV
	ACR0004	AMU III	ANÁLISE MUSICAL III
	AEM0140	ARJ V	ARRANJO V
	AEM0149	PRJ I	PROJETO I
	AEM0141	ARJ VI	ARRANJO VI
	AEM0150	PRJ II	PROJETO II

* Informação dos nomes das disciplinas obrigatórias em <https://portais.unirio.br:8443/ementario/curriculo.action?v=334>

**ANEXO D – Matriz curricular do Curso Bacharelado em Composição e Arranjo,
do Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) – Belém/Pará**

1º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Canto Coral I	40 horas
Compreensão e Produção Escrita em Português	40 horas
Contraponto I	40 horas
Editoração Musical I (Finale)	40 horas
Harmonia I	40 horas
História da Música I	40 horas
História das Artes I	40 horas
Instrumento Complementar I	40 horas
Laboratório de Composição I	40 horas
Música Popular	40 horas
Percepção Musical I	40 horas
Teoria da Música	40 horas
1 Optativa:	40 horas
○ Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior	
○ Metodologia do Ensino Superior da Música	
○ Disciplinas de outra habilitação	
	Total: 520hs

2º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Canto Coral II	40 horas
Contraponto II	40 horas
Editoração Musical II (Sibelius)	40 horas
Harmonia II	40 horas
História da Música II	40 horas
História das Artes II	40 horas
Laboratório de Composição II	40 horas
Percepção Musical II	40 horas
1 Optativa	40 horas
○ Metodologia do Ensino Superior da Música	
○ Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior	
○ Disciplinas de outra habilitação	
	Total: 360hs

3º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Análise Musical I	40 horas
Contraponto III	40 horas
Harmonia III	40 horas
História da Música III	40 horas
História das Artes III	40 horas
Laboratório de Composição III	40 horas
Percepção Musical III	40 horas
Piano Complementar I	40 horas
1 Optativa	40 horas
<ul style="list-style-type: none"> • Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior • Metodologia do Ensino Superior da Música • Disciplinas de outra habilitação 	
	Total: 360hs

4º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Análise Musical II	40 horas
História da Música IV	40 horas
Improvisação	40 horas
Laboratório de Composição IV	40 horas
Percepção Musical IV	40 horas
Piano Complementar II	40 horas
1 Optativa	40 horas
<ul style="list-style-type: none"> • Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior • Metodologia do Ensino Superior da Música • Disciplinas de outra habilitação 	
	Total: 280hs

5º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Análise Musical III	40 horas
Arranjo I – modulo	40 horas
Composição I	40 horas
Filosofia da Arte	40 horas
Instrumentação I	40 horas
Metodologia de Pesquisa em Música I	40 horas
Música Brasileira I	40 horas
Percepção V	40 horas
Piano Complementar III	40 horas
1 Optativa	40 horas
<ul style="list-style-type: none"> • Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior • Metodologia do Ensino Superior da Música • Disciplinas de outra habilitação 	
	Total: 400hs

6º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Arranjo II – modulo	40 horas
Composição II	40 horas
Instrumentação II	40 horas
LIBRAS I	40 horas
Metodologia de Pesquisa em Música II	40 horas
Música Brasileira II	40 horas
Música e Tecnologia	40 horas
O mundo globalizado e suas transformações	40 horas
Sociologia da Arte	40 horas
1 Optativa <ul style="list-style-type: none"> • Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior • Metodologia do Ensino Superior da Música • Disciplinas de outra habilitação 	40 horas
Total: 400hs	

7º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Arranjo III – modulo	40 horas
Composição III	40 horas
Estágio Supervisionado I	40 horas
Estética Musical I	40 horas
Introdução à Musicologia e Etnomusicologia	40 horas
LIBRAS II	40 horas
Orquestração (Transcrição) I	40 horas
1 Optativa <ul style="list-style-type: none"> • Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior • Metodologia do Ensino Superior da Música • Disciplinas de outra habilitação 	40 horas
Total: 320hs	

8º Semestre	
Disciplinas	Carga Horária
Arranjo IV – modulo	40 horas
Composição IV	40 horas
Estágio Supervisionado II	40 horas
Estética Musical II	40 horas
Orquestração (Transcrição) II	40 horas
1 Optativa <ul style="list-style-type: none"> • Fundamentos Educacionais da Música no Ensino Superior • Metodologia do Ensino Superior da Música • Disciplinas de outra habilitação 	40 horas
Total: 240hs	
Disciplina	Carga Horária
Atividades Complementares (A serem cumpridas dentro do prazo máximo do curso)	120 horas

Carga Horária Total: 3000 horas

ANEXO E – Matriz Curricular do Curso de Bacharelado em Composição e Arranjo – Faculdade Souza Lima

1º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas	Aulas	Total	Creds.
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	Instrumento I	8	12	20	1
02	Prática de Bandas (Musica Brasileira)	4	36	40	2
	Núcleo Comum				
03	Percepção I	20	20	40	2
04	Harmonia Popular I	20	20	40	2
05	História da Música – Grécia Antiga ao Barroco	30	10	40	2
06	Harmonia Tradicional I	30	10	40	2
07	Tecnologia da Música I	22	18	40	2
08	Atividades Complementares			40	2
TOTAL				300	15

2º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas	Aulas	Total	Cred
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	Instrumento II	8	12	20	1
02	Prática de Bandas2 Mus Bras	4	36	40	2
	Núcleo Comum				
03	Percepção II	20	20	40	2
04	Harmonia Popular II	20	20	40	2
05	História da Música – Classicismo ao Século XX	30	10	40	2
06	Harmonia Tradicional II	30	10	40	2
07	Tecnologia da Música II	22	18	40	2
08	Atividades Complementares			40	2
TOTAL				300	15

3º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas	Aulas	Total	Cred
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	Instrumento III	8	12	20	1
02	Prática de Bandas Jazz	4	36	40	2
03	Prática de Bandas Musica Brasileira 3	4	36	40	2
04	Improvisação I	20	20	40	2
	Núcleo Comum				
05	Percepção III	20	20	40	2
06	Harmonia Popular III	20	20	40	2
07	Regência I	22	18	40	2
08	Arranjo para Seção Rítmica	20	20	40	2
09	Contraponto I	30	10	40	2
10	Atividades Complementares			40	2
TOTAL				380	19

4º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas	Aulas	Total	Cred
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	Instrumento IV	8	12	20	1
02	Prática de Banda Jazz 2	4	36	40	2
03	Prática de Bandas Musica Brasileira 4	4	36	40	2
04	Improvisação II	20	20	40	2
	Núcleo Comum				
05	Percepção IV	20	20	40	2
06	Harmonia Popular IV	20	20	40	2
07	Regência II	22	18	40	2
08	Arranjo para Sopros I	20	20	40	2
09	Contraponto II	30	10	40	2
10	Atividades Complementares			40	2
TOTAL				380	19

5º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas	Aulas	Total	Cred
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	Instrumento V	8	12	20	1
02	Prática de Banda Jazz 3	4	36	40	2
03	Prática de Bandas Musica Brasileira 5	4	36	40	2
04	Arranjo para Sopros II	20	20	40	2
05	Composição I	30	10	40	2
06	Conceitos Rítmicos do Jazz Cont.				
07	Instrumento Compl. I	20	20	40	2
	Núcleo Comum				
08	História da MPB – Brasil Colônia 1920	30	10	40	2
09	Softwares de Notação e Produção Musical	20	20	40	2
10	Atividades Complementares			40	2
TOTAL				380	19

6º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas	Aulas	Total	Cred
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	Instrumento VI	8	12	20	1
02	Prática de Banda Jazz 4	4	36	40	2
03	Composição II	20	20	40	2
04	Instrumento Compl. II	10	30	40	2
05	Arranjo para Big Band	20	20	40	2
06	Optativa: 1) Libras, 2)Aplicações Rítmicas no Jazz Cont ou 3)Musica Contemporânea Gênero & Analise	20	20	40	2
07	Musica para Cinema	20	20	40	2
	Núcleo Comum				
08	História da MPB – 1930 até o final do Século XX	30	10	40	2
09	Harmonia Não-Funcional	20	20	40	2
10	Percepção Harmônica	20	20	40	2
11	Atividades Complementares			40	2
TOTAL				420	21

7º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas		Total	Cred
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	Instrumentação	20	20	40	2
02	optativa			40	2
03	optativa			40	2
04	Arranjo Linear para Big Band	4	36	40	2
05	Análise de Canções Brasileiras	20	20	40	2
06	Música Pós-Tonal-Procedimentos Históricos e Musicais	20	20	40	2
07	Trilha Sonora	30	10	40	2
	Núcleo Comum				
08	Metodologia da Pesquisa	30	10	40	2
09	Antropologia Filosófica	30	10	40	2
10	Atividades Complementares			40	2
11	Monografia (TCC)	20	20	40	2
TOTAL				440	22

8º Semestre					
Nº Ordem	Disciplina	Aulas		Total	Cred
	Núcleo Específico	Teóricas	Práticas		
01	optativa			40	2
02	optativa			40	2
03	Arranjo para Cordas	30	10	40	2
04	Técnicas Comp. Cont. – Introdução a Teoria dos Conjuntos	20	20	40	2
05	Orquestração	30	10	40	2
	Núcleo Comum				
06	Recital	20	20	40	2
07	Introdução a Produção Musical	20	20	40	2
08	História do Jazz	20	20	40	2
09	Empreendedorismo Musical	30	10	40	2
10	Monografia 2 (TCC)	20	20	40	2
11	Atividades Complementares			40	2
TOTAL				440	22

Total: 3040 horas/ 152 créditos

ANEXO F – Matrizes curriculares dos Cursos Técnicos de Nível Médio de Composição e Arranjo

Faculdades EST (São Leopoldo-RS) - Matriz Curricular

1º. SEMESTRE (160 horas)	Percepção Musical I Teclado Funcional I Software de Partituras Música Popular e Folclórica
2º. SEMESTRE (192 horas)	Percepção Musical II Teclado Funcional II Áudio e Tecnologias Estruturação Musical I Instrumentação e timbres eletrônicos
3º. SEMESTRE (224 horas)	Percepção Musical III Prática de Conjunto Musical Composição de trilhas e música para cinema Estruturação Musical II Composição e Arranjo em Estúdio I
4º. SEMESTRE (224 horas)	Harmonia e Improvisação Percepção Musical IV Estrutura Musical III Composição e Arranjo em Estúdio II Produção Musical

Escola de Música Villa Lobos (Rio de Janeiro-RJ) – Matriz Curricular

DISCIPLINAS	
Disciplinas Gerais	Percepção Auditiva História e Música Popular História da Música Clássica Prática de Conjunto Harmonia
Disciplinas Específicas	Instrumento I, II e III Canto I, II e III Arranjo e Composição Arranjo I e II Composição I e II Regência I, II e III Regência coral I, II e III Piano complementar I e II Fisiologia da voz e expressão vocal Prática de montagem de espetáculo musical I e II Montagem de recital final Análise musical Documentação e pesquisa I, II e III Improvisação

Fonte: Escola de música Villa-Lobos (disponibilizado em: <http://www.villa-lobos.rj.gov.br/curso-de-educacao-profissional-tecnica-de-nivel-medio/>).

O site não disponibiliza a matriz curricular dos seus cursos técnicos, mas sim a grade de todas as disciplinas que são divididas entre gerais, optativas e específicas para a formação nos cursos Regência Instrumental, Regência Coral, Composição e Arranjo Musical, Instrumentos Musicais e Canto.

Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA (Belém/PA) - Matriz Curricular

1. SEMESTRE	Instrumentação e Orquestração I (28h)	Lab. de Composição e Arranjo I (28h)	Lab. de Composição e Arranjo II (28h)	Editoração Musical (28h)	Teoria Musical (28h)	Instrumento Complementar I – Teclado (28h)
2. SEMESTRE	Instrumentação e Orquestração II (28h)	Lab. de Composição e Arranjo III (28h)	Lab. de Composição e Arranjo III (28h)	Noções de Regência (28h)	Literatura e Análise I (28h)	Instrumento Complementar II – Violão (28h)
3. SEMESTRE	Projetos e Produtos I (28h)	Lab. de Composição e Arranjo V (28h)	TECNOLOGIA MUSICAL I (28h)	Tecnologia Musical II (28h)	Literatura e Análise II (28h)	Instrumento Complementar III – Cordas (28h)
4. SEMESTRE	Projetos e Produtos II (14h)	Projeto de Composição (56h)		Literatura e Análise IV (28h)	Literatura e Análise III (28h)	Instrumento Complementar IV – Sopros (28h)

Curso Técnico Em Composição E Arranjo do Conservatório Pernambucano de Música (Recife-PE) - Matriz Curricular

	PERÍODO	DISCIPLINAS	AULAS SEMANAIS	CARGA HORÁRIA SEMESTRAL
MÓDULO I	1º	Teoria Aplicada I Harmonia Tradicional I Arranjo I Composição I Prática Composicional I	04 02 01 01 01	72 36 18 18 18
	2º	Teoria Aplicada II Harmonia Tradicional II Arranjo II Composição II Prática Composicional II	04 02 01 01 01	72 36 18 18 18
TOTAL DE AULAS SEMANAIS DO MÓDULO			18	
TOTAL DE HORAS DO MÓDULO I				324
MÓDULO II	3º	Fundamentos Estéticos da Composição Musical I Harmonia Popular I Contraponto Arranjo III Composição III Prática Composicional III	02 02 02 01 01 01	36 36 36 18 18 18
	4º	Fundamentos Estéticos da Composição Musical II Harmonia Popular II Editoração Musical Arranjo IV Composição IV Prática Composicional IV	02 02 02 01 01 01	36 36 36 18 18 18
TOTAL DE AULAS SEMANAIS DO MÓDULO			18	
TOTAL DE HORAS DO MÓDULO II				324
MÓDULO III	5º	Estética da Música Popular Brasileira Música do Século XX e XXI 1 Regência I Arranjo V Composição V Prática Composicional V	02 02 02 01 01 01	36 36 36 18 18 18
	6º	Música do Século XX e XXI 2 Sonorização e Gravação Básicas Arranjo VI Composição VI Prática Composicional VI Recital	02 02 01 01 01 02	36 36 18 18 18 36
TOTAL DE AULAS SEMANAIS DO MÓDULO			18	
TOTAL DE HORAS DO MÓDULO III				324
TOTAL DE HORAS DO CURSO				972

Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (Recife-PE) – Matriz Curricular

Período	Componente Curricular	Códigos Componentes Curriculares	Carga Horária	Créditos	Carga Horária Total	Carga Horária Módulo
Módulo 1	Harmonia 3	CCHA-03	20	2	40	160
	Laboratório de Criação 1	CCLC-01	20	1	20	
	Contraponto 1	CCCP-01	20	2	40	
	Historia da Música (cinema) 1	CCHM-01	20	1	20	
	Ética Cidadania e Direitos Humanos 1	CCEC-01	20	1	20	
	Editoração 1	CCED-01	20	1	20	
Módulo 2	Harmonia 4	CCHA-04	20	2	40	160
	Laboratório de Criação 2	CCLC-02	20	1	20	
	Contraponto 2	CCCP-02	20	2	40	
	Historia da Música (cinema) 2	CCHM-02	20	1	20	
	Ética Cidadania e Direitos Humanos 2	CCEC-02	20	1	20	
	Editoração 2	CCED-02	20	1	20	
Módulo 3	Harmonia 5	CCHA-05	20	2	40	200
	Laboratório de Criação 3	CCLC-03	20	1	20	
	Contraponto 3	CCCP-03	20	2	40	
	Fuga 1	CCFG-01	20	2	40	
	Análise Musical 1	CCAM-01	20	2	40	
	Piano para Compositores 1	CCPC-01	20	1	20	
Módulo 4	Harmonia 6	CCHA-06	20	2	40	200
	Laboratório de Criação 4	CCLC-04	20	1	20	
	Contraponto 4	CCCP-04	20	2	40	
	Fuga 2	CCFG-02	20	2	40	
	Análise Musical 2	CCAM-02	20	2	40	
	Piano para Compositores 2	CCPC-02	20	1	20	
Módulo 5	Laboratório de Criação 5	CCLC-05	20	1	20	120
	Fuga 3	CCFG-03	20	2	40	
	Empreendedorismo 1	CCEE-00	20	1	20	
	Análise Musical 3	CCAM-03	20	2	40	
Módulo 6	Laboratório de Criação 6	CCLC-06	20	1	20	120
	Fuga 4	CCFG-04	20	2	40	
	Empreendedorismo 2	CCEE-02	20	1	20	
	Análise Musical 4	CCAM-04	20	2	40	
TOTAL					960	960

ANEXO G – IE que oferecem Curso Técnico em Nível Médio e possuem disciplinas com o termo “arranjo” em seus nomes

Nome da IE/ Duração dos cursos/Links de acesso à Matrizes Curriculares (MC).

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEÁRA – UECE

Duração: 03 semestres em 3 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <http://www.uece.br/pronatec_wp/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/PC-INSTRUMENTO-MUSICAL.pdf>.

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEÁRA – UECE

Duração: 03 semestres em 3 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <http://www.uece.br/pronatec_wp/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/PC-REG%C3%8ANCIA.pdf>.

INSTITUIÇÃO: ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - EMUFPA

Duração: 02 anos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.emufpa.ufpa.br/index.php/2016-06-15-19-09-03/cursos-tecnicos>>.

INSTITUIÇÃO: INSTITUTO FEDERAL DA PARAÍBA - CAMPUS JOÃO PESSOA

Duração: 03 anos

MATRIZ CURRICULAR:

<https://estudante.ifpb.edu.br/media/cursos/99/documentos/Matriz_212_-_Estrutura_Curricular.pdf>.

INSTITUIÇÃO: ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ - MEU/UEM

Duração: 03 anos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.emu.uem.br/curso-tecnico-em-instrumento-musical>>.

INSTITUIÇÃO: CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA

Duração: 06 semestres em 3 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.conservatorio.pe.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/TECNICO-EM-CANTO.pdf>>.

INSTITUIÇÃO: CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA

Duração: 06 semestres em 3 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.conservatorio.pe.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/TECNICO-EM-ARRANJO-E-COMPOSICAO.pdf>>.

INSTITUIÇÃO: CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA

Duração: 06 semestres em 3 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.conservatorio.pe.gov.br/wp->

<content/uploads/2016/12/TECNICO-INSTRUMENTO-MUSIC.pdf>>.

INSTITUIÇÃO: CONSERVATÓRIO PERNAMBUCANO DE MÚSICA

Duração: 06 semestres em 03 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.conservatorio.pe.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/TECNICO-EM-REGENCIA.pdf>>.

INSTITUIÇÃO: ESCOLA TÉCNICA ESTADUAL DE CRIATIVIDADE MUSICAL

Duração: 03 anos em 6 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <

<https://drive.google.com/open?id=1VpDHTsComP8xMHc3HZcPQ2AkAdrCfDP>>.

INSTITUIÇÃO: ESCOLA DE MÚSICA VILLA-LOBOS

Duração: 06 a 08 semestres

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.villa-lobos.rj.gov.br/curso-de-educacao-profissional-tecnica-de-nivel-medio/>>.

INSTITUIÇÃO: CENTRO DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA DE MÚSICA - DANÇA E TEATRO

Duração: 02 anos

MATRIZ CURRICULAR: EMAIL ENVIADO PELA Luciene Viana de Moura <lucivimou@gmail.com> DIRETORA ADJUNTA>.

INSTITUIÇÃO: ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - EMUFRN

Duração: 03 anos

MATRIZ CURRICULAR:

<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/curso/curriculo.jsf?lc=pt_BR&id=5400>.

INSTITUIÇÃO: FACULDADES EST (PARCERIA COM A ESCOLA SINODAL DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL)

Duração: 02 anos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.est.edu.br/tecnico/composicao-e-arranjo/>>.

INSTITUIÇÃO: CONSERVATÓRIO DE BELAS ARTES JOINVILLE

Duração: 03 semestres em 3 módulos

MATRIZ CURRICULAR: <<https://belas.art.br/cursos/curso-tecnico-em-musica/>>.

INSTITUIÇÃO: GUIOMAR NOVAES INSTITUIÇÃO ARTÍSTICA

Duração: 03 anos

MATRIZ CURRICULAR:

<<https://drive.google.com/open?id=1xaiMa1Qq96jjePGlg723dIOD6FLrFnU5>>.

INSTITUIÇÃO: ESCOLA TÉCNICA PROFISSIONALIZANTE EM MÚSICA (ANTIGO VIVARTE)

Duração: 03 anos

MATRIZ CURRICULAR: <<http://www.vivarte.mus.br/curso-tecnico>>

INSTITUIÇÃO: JUPYRA CUNHA MARCONDES PROFESSORA ESCOLA MUNICIPAL DE ARTES - ESCOLA MUNICIPAL DE ARTES PROFESSORA JUPYRA CUNHA MARCONDES

Duração: 02 anos (Concomitante)

MATRIZ CURRICULAR: < <https://drive.google.com/open?id=1QteA3t4m0V-FPSMp0ShdfaV6KbGxMDk7>>.

INSTITUIÇÃO: ESCOLA TÉCNICA DE ARTES SÃO PAULO - CENTRO PAULA SOUZA - CPS/ETEC DAS ARTES

Duração: 03 anos em 3 módulos

MATRIZ CURRICULAR:

<<http://www.etecdeartes.com.br/images/PLANODECURSO/regencia.pdf>>.

INSTITUIÇÃO: FACULDADE E CONSERVATÓRIO SOUZA LIMA

Duração: 03 anos

MATRIZ CURRICULAR: <<https://souzalima.com.br/curso-tecnico/>>.

INSTITUIÇÃO: ROGÉRIO KOURY CONSERVATÓRIO MUSICAL

Duração: 03 anos

MATRIZ CURRICULAR: <<https://conservatoriorogeriokoury.com/cursos-2/>>.

ANEXO H – Matriz Curricular do Curso de Especialização Profissional Técnica de Nível Médio em Composição e Arranjo da Escola Técnica de Artes São Paulo/Centro Paula Souza – ETEC/CPS

MÓDULO	c/h
1. Prática Instrumental e Vocal Aplicada	50
2. Harmonia Aplicada	50
3. Laboratório de Arranjo Instrumental e Voco-Instrumental	50
4. Laboratório de Composição Musical	50
5. Contraponto Aplicado	50
6. Percepção e Transcrição Musical	50
7. Laboratório de Criação da Canção	50
8. Análise e Apreciação Musical	50
9. Fundamentos Computacionais Aplicados à Música	50
10. Instrumentação e Escrita Vocal	50
TOTAL	500

Fonte: <<http://www.etecdeartes.com.br/index.php/cursos/composicao-e-arranjo/457-composicao-e-arranjo>>. Acesso em 09 nov. 2019.

ANEXO I – Pré-Projeto do Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília (Joel Barbosa, 1999)

PLANEJAMENTO DO CURSO DE ARRANJO

[Pré-projeto desenvolvido pelo professor Joel Barbosa de Oliveira e apresentado aos professores Elenice Maranesi e Carlos Galvão no início dos trabalhos de criação do curso de arranjo do CEP/Escola de Música de Brasília.]

Pré-projeto: Joel Barbosa

Estamos apresentando o conteúdo (programático) geral do curso de arranjo (avançado, tecnólogo) da Escola de Música de Brasília. Este curso, diretamente ligado ao NCA, está sendo organizado pelos professores Elenice Maranesi e Joel Barbosa sob a supervisão final do prof. Carlos Galvão.

A estruturação deste curso será possível a partir do aproveitamento de algumas disciplinas básicas que, quando se fizer necessário, terão os seus conteúdos complementados para melhor desempenho dos alunos. As matérias básicas serão ministradas por professores da coordenação de teóricas e por professores de outras coordenações; já a parte específica do curso (matérias específicas ou conteúdos específicos), será ministrada por professores designados pela organização/supervisão do Curso Tecnólogo de Arranjo.

I. As matérias do curso (e suas subdivisões) são as seguintes:

- 1. Análise:**
- 2. Arranjo:**
 - a) instrumental:*
 - b) vocal/instrumental:*
 - c) vocal:*
- 3. Contraponto:**
- 4. Harmonia:**
- 5. História da Música:**
 - a) música popular brasileira:*
 - b) jazz:*
 - c) rock:*
 - d) latino:*
 - e) pop:*

6. **Instrumentação** (inclui utilização de mutes):
7. **Música Vocal** (as técnicas específicas da música vocal):
8. **Notação Musical** (inclui noções de notação contemporânea):
9. **Organização de Partitura** (diversas formas de *lay-out* de uma partitura):
10. **Percepção:**
 - a) Timbres:
 - b) Frases:
 - c) Melodias:
 - d) Harmonias:
 - e) Acordes:
 - f) Ritmos:
 - g) Levadas:
 - h) Articulações:

II. Conteúdo das Disciplinas:

1. **Análise:**

- Formas musicais;
- Formas da canção;
- Análise formal da estrutura melódica;
- Análise formal da estrutura harmônica;
- Análise formal da estrutura poética (e/ou contextual);
- Análise do contexto criativo da obra (compositor, período, ferramentas, etc.);

2. **Arranjo:**

- Conhecimentos técnicos (e de notação) das diversas formas de articulação dentro da música popular (vocal/instrumental)
- Técnicas para escrita a duas vozes (com e sem a base) - soli e BGs;
- Técnicas para escrita a três vozes (com e sem a base) - soli e BGs;
- Técnicas para escrita a quatro vozes (com e sem base) - soli e BGs;
- Técnicas para escrita a cinco ou mais vozes (com e sem base) - soli e BGs;
- Técnicas disponíveis para a montagem de um acorde;
- Alternativas na composição de um naipe – vocal/instrumental - o que utilizar;
- Formas musicais (análise);
- Estrutura formal da canção que se pretende arranjar;
- Características de um arranjo para grupo vocal (a capela ou com BG);
- Características de um arranjo para cantor (solo) e instrumental;
- Características de um arranjo instrumental (para pequeno e grande grupo);
- Estruturação de um arranjo (conforme o que se pretende);

3. **Contraponto:**

- Nota(s) contra nota(s);

- Imitação;
- Distensão (aumento);
- Contração (diminuição);
- Retrógrado
- Invertido;
- Retrógrado invertido;

Contraponto a duas ou mais vozes utilizando:

- Intervalos constantes;
- Contraponto serial;

4. **Harmonia:**

- Classificação dos intervalos;
- Força de “atração” entre os intervalos;
- Resolução dos intervalos;
- Formação de escalas;
- Características essenciais das escalas;
- Escalas especiais (ex.: 2 oitavas);
- Formação de tríades (todas) e suas inversões com ou sem substituição de notas;
- Formação de tétrades (todas) e suas inversões com ou sem substituição de notas;
- Formação de acordes com cinco ou mais sons e suas inversões com ou sem substituição de notas;
- Diferença entre acorde e harmonia;
- Harmonia funcional;
- Harmonia modal;
- Harmonia serial;
- Harmonia atonal;

5. **História da música:**

6.

• Música popular brasileira:

- o chorinho;
- a bossa-nova;
- o samba (partido alto, canção, enredo e pagode);
- jazz brasileiro (a nossa música instrumental);

• Jazz:

- blues;
- anos 40 (big-bands) – formação e características peculiares- principais nomes;
- anos 50 (be-bop)- características;
- anos 60 (orquestrais) – formação e características peculiares – principais nomes;

- *jazz sinfônico – características – principais nomes compositores/arranjadores e orquestras;*

- Rock:

- *rock tradicional;*
- *balada;*
- *soul;*
- *funk;*
- *fusion;*

- Pop:

- *country;*
- *sertanejo;*
- *axé music;*

- Latino:

- *son (Cuba);*
- *merengue (Porto Rico);*
- *salsa (Cuba);*
- *cha-cha-cha (Cuba e Porto Rico);*

6. Instrumentação:

- *Base (piano, baixo elétrico, baixo acústico, guitarra/violão e bateria);*
- *Percussão 1 (tímpano, vibrafone, xilofone, glockenspiel, bells, celesta);*
- *Percussão 2 (timbales, clave, berimbau, agogo, cow-bell);*
- *Metais (trompete, trombone tenor, trombone baixo, trompa e tuba);*
- *Saxes (soprano, alto, tenor, barítono);*
- *Madeiras (flautim, flauta in C, flauta in G, oboé, corne-inglês, clarinete Bb, clarinete baixo Bb, fagote);*
- *Cordas (violino, viola, violoncelo, contrabaixo, harpa);*
- *Surdinas 1 (straight mute, harmon mute, cup mute);*
- *Surdinas 2 (cordas);*
- *Misturas de timbres (algumas possibilidades);*

7. Música vocal:

- *Técnicas criativas de composição na música vocal - efeitos*
- *Articulação na música popular*
- *Articulação jazzística*
- *Vozes na harmonia jazzística*
- *Big-band vocal*

8. **Notação musical:**

- Posição das hastes, colchetes e outros símbolos

ANEXO J – Esboço do Curso Técnico de Arranjo (Joel Barbosa)

Curso Técnico de Arranjo

As características do curso:

O Curso Técnico de Arranjo do CEP/EMB se destina aos alunos e professores desta escola bem como ao público externo à nossa comunidade.

A sua configuração mínima é de seis semestres e a máxima de oito semestres seriados.

O curso está voltado para a produção do arranjo musical, ou seja, do arranjo voltado para o mercado midiático (gravação, publicidade) e para o show business (música). (?)

O Curso Técnico de Arranjo do CEP/EMB está sendo formatado com o propósito de proporcionar conhecimentos técnicos para a criação de arranjos desde a formação para instrumentos de base até a formação de grandes conjuntos como a big band.

As disciplinas do curso terão os seus conteúdos ajustados às necessidades do curso.

Este é um curso teórico/prático. Todas as aulas teóricas serão direcionadas para uma prática laboratorial.

Os laboratórios (práticas de conjunto) serão formados por alunos/professores do curso ou de outros setores da escola. Participarão desses laboratórios os alunos/professores que atenderem às exigências de nível de instrumento.

Cada disciplina do curso deverá ter um número máximo de alunos de acordo com o seu perfil.

As aulas práticas e/ou laboratoriais deverão atender igualmente a todos os alunos, mesmo que a turma seja dividida para que esse atendimento ocorra de modo igualitário.

O fluxograma do curso deve ser cumprido regularmente por todos os alunos. Haverá possibilidade de um aluno ingressar em nível mais avançado desde que prove sua aptidão através dos meios exigidos pela Coordenação do Curso Técnico de Arranjo.

As disciplinas sugeridas são:

- Harmonia: modalidade, tonalidade (funcionalidade), acordes, cifragem, resolução de intervalos, encadeamento (*voice leading*), notas (função intervalar, função absoluta)
- Contraponto: melodia, contracanto, espécies (passividade, atividade)
- Instrumentação: características físicas e funcionais (*éthos*) dos instrumentos, “truques” e problemas
- Orquestração: aplicabilidade estilística das idéias considerando as características dos instrumentos. Consideração do *éthos* instrumental. Equilíbrio. Variedade. Foco. Economia.
- Notação Musical: conhecimento do sistema notacional
- Musicografia: utilização das ferramentas de notação musical (lápiz e papel, softwares)
- História da Música: conjuntos de jazz (1920-1945), música brasileira (a partir dos anos 1930), música midiática (1960-atualidade)
- Formas Musicais: forma sonata, forma rondó, forma canção popular
- Fraseologia Musical: elementos fraseológicos, prosódia
- Estilo: características estilísticas: no jazz, na música brasileira
- Business: gravação, show, concerto, tocar na “noite”
- Arranjo 1:
- Arranjo 2:
- Arranjo 3:
- Arranjo 4:

- Arranjo 5:
- Arranjo 6:
- Arranjo 7:
- Arranjo 8:
- Prática de conjunto 1: base 1
- Prática de conjunto 2: base 2, combo 1
- Prática de conjunto 3: combo 2, big band 1
- Prática de conjunto 4: big band 2, big band avançada 1
- Prática de conjunto 5: big band avançada 2, *swing phonic* 1
- Prática de conjunto 6: *swing phonic* 2, vocal
- Prática de conjunto 7: orquestra de cordas, coral de metais
- Prática de conjunto 8: orquestra sinfônica

**ANEXO K – Editais e Portarias relacionados ao Curso de Arranjo do CEP/EMB
(2009 – 2019)**

- Edital nº03/ 2009 da SEEDF – Edital de ingresso de novos alunos ao Centro de Educação Profissional/Escola de Música de Brasília 2º semestre de 2009 (DODF, N° 93, sexta-feira, 15 maio de 2009, p. 28-29).
- Edital SEEDF/CEP-EMB – Edital de ingresso de novos alunos ao Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília 2º semestre de 2010 (DODF, n° 94, terça-feira, 18 de maio de 2010, p. 28-30).
- Edital SEEDF/ Subsecretaria de Educação Básica (SUBEB) – Edital para ingresso nos cursos de formação inicial e educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília CEP-EMB (DODF, n° 112, sexta-feira, 10 de junho de 2011, p. 51-56).
- Edital SEEDF/SUBEB – Edital de seleção pública para ingresso nos cursos de formação inicial e educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília CEP-EMB (DODF, n° 217, quinta-feira, 10 de novembro de 2011, p. 81-88).
- Edital SEEDF/SUBEB – Edital de seleção pública para ingresso nos cursos de formação inicial, formação continuada, e de educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília CEP/EMB (DODF, n° 96, quinta-feira, 17 de maio de 2012, p. 32-40).
- Edital nº 02/2012 SEEDF/SUBEB – Edital de seleção pública para ingresso nos cursos de formação inicial, de formação continuada, e de educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília CEP/EMB (DODF, n° 219, segunda-feira, 29 de outubro de 2012, p. 84-94).
- Edital nº 04/2013 SEEDF – Edital de seleção pública para ingresso de estudantes nos cursos de formação inicial, de formação continuada, educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (DODF, n° 104, terça-feira, 21 de maio de 2013, p. 80-89).

- Edital n° 16/2013 SEEDF/Subsecretaria de Administração Geral (SUAG) – Edital de seleção pública para ingresso de estudantes nos cursos de formação inicial, de formação continuada, educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (DODF, n° 223, sexta-feira, 25 de outubro de 2013, p. 37-48).
- Edital n° 04/2014 SEEDF – Edital de seleção pública para ingresso de estudantes nos cursos de formação inicial, de formação continuada, educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional-Escola de Música Levino de Alcântara¹²⁷ (DODF, n° 105, terça-feira, 27 de maio de 2014, p. 32-40).
- Edital n° 12/ 2014 SEEDF – Edital de seleção pública para ingresso de estudantes nos cursos de formação inicial, de formação continuada, educação profissional técnica de nível médio do Centro de Educação Profissional-Escola de Música de Brasília Levino de Alcântara (DODF, n° 239, sexta-feira, 14 de novembro de 2014, p. 46-75).
- Edital n° 06/2015 SEEDF – Edital de seleção pública para ingresso de estudantes nos cursos educação profissional técnica de nível médio e de formação inicial e continuada do Centro de Educação Profissional-Escola de Música de Brasília Maestro Levino de Alcântara - CEP-EMBMLA (DODF, n° 111, quinta-feira, 11 de junho de 2015, p. 44-76).
- Edital n° 23/2015 da Secretaria de Estado de Educação, Esporte e Lazer – Edital de processo classificatório para ingresso de estudantes no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP-EMB (DODF, n° 207, terça-feira, 27 de outubro de 2015, p. 29-62).

¹²⁷ A Portaria n° 68/2014 SEEDF foi instituída com o intuito de homenagear o fundador da Escola de Música de Brasília, o Maestro Levino de Alcântara, falecido em 2014. Inicialmente, determinou a alteração da denominação do CEP/EMB para Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Levino de Alcântara (DODF n° 72, quinta-feira, 10 de abril de 2014, p. 10). Posteriormente novamente promulgada, e determinou que a denominação do CEP/EMB seria alterada para Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília Maestro Levino de Alcântara (DODF, n° 108, quinta-feira, 29 de maio de 2014, p. 06). A pedido da comunidade escolar e por determinação da Portaria n° 88/2015, o nome da instituição foi novamente alterado para Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília (DODF, n° 116, quinta-feira, 18 de junho de 2015).

- Edital n° 11/2016 SEEDF – Edital de processo de seleção para ingresso nos cursos de educação profissional técnica de nível médio em alaúde, bandolim, bateria, canto erudito, canto popular, clarineta, contrabaixo, contrabaixo elétrico, cravo, fagote, flauta transversal, guitarra, harpa, oboé, percussão, piano, piano popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola caipira, viola, violão de sete cordas, violão erudito, violão popular, violino e violoncelo e de formação inicial e continuada do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP-EMB (DODF, n°121, segunda-feira, 27 de junho de 2016, p. 84-106).
- Edital n° 42/2017 SEEDF – Edital de processo de seleção para ingresso nos cursos de educação profissional técnica de nível médio em alaúde, áudio/gravação, bandolim, bateria, canto erudito, canto popular, clarineta, contrabaixo, contrabaixo elétrico, cravo, fagote, flauta doce, flauta transversal, flauta traverso [sic], guitarra, harpa, musicografia digital, oboé, percussão, piano, piano popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, viola caipira, viola, viola da gamba, violão erudito, violão popular, violino e violoncelo; e de formação inicial e continuada do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP-EMB (DODF, n° 115 – suplemento, segunda-feira, 19 de junho de 2017, p. 01-24).
- Edital n° 82/2017 SEEDF – Edital de processo seletivo para ingresso de estudantes nos cursos de educação profissional técnica de nível médio em alaúde, áudio/gravação, bandolim, bateria, canto erudito, canto popular, clarineta, contrabaixo, contrabaixo elétrico, fagote, flauta doce, flauta transversal, flauta traverso [sic] barroca, guitarra, harpa, musicografia digital, oboé, percussão, piano, piano popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola caipira, viola, viola da gamba, violão erudito, violão popular, violão sete cordas, violino e violoncelo e de formação inicial e continuada alaúde, arranjo 1, arranjo 2, arranjo linear - aperfeiçoamento, bandolim, bateria, canto erudito, canto erudito - aperfeiçoamento, canto popular, clarineta, contrabaixo acústico erudito, contrabaixo acústico popular, contrabaixo elétrico, coro feminino cantares, fagote, flauta doce, elementos técnicos de palco - práticas e projetos, iluminação de palco, flauta transversal, flauta traverso [sic] barroca, guitarra,

harpa, harpa-aperfeiçoamento, oboé, percussão erudita, percussão popular, piano erudito, piano popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola caipira, viola clássica, viola da gamba, violão erudito, violão popular, violino e violoncelo do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP-EMB (DODF, n° 239, sexta-feira, 15 de dezembro de 2017, p. 42-63).

- Portaria n° 24/2018 da SEEDF – Dispõe sobre critérios de planejamento e modulação do Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília - CEP - EMB e dá outras providências (DODF n° 26, de 6 de fevereiro de 2018, p. 13-44).
- Edital n° 25/2018 SEEDF – Edital de processo seletivo para ingresso de estudantes nos cursos de educação profissional de nível técnico em alaúde, áudio/gravação, bandolim, bateria, canto erudito, canto popular, clarineta, contrabaixo, contrabaixo elétrico, fagote, flauta doce, flauta transversal, flauta traverso barroca, guitarra, harpa, musicografia digital, oboé, percussão, piano, piano popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola caipira, viola, viola da gamba, violão erudito, violão popular, violão sete cordas, violino e violoncelo e de formação inicial e continuada em alaúde, arranjo 1, arranjo 2, arranjo linear - aperfeiçoamento, bandolim, bateria, canto erudito, canto erudito - aperfeiçoamento, canto popular, clarineta, contrabaixo acústico erudito, contrabaixo acústico popular, contrabaixo elétrico, coro feminino cantares, fagote, flauta doce, elementos técnicos de palco - práticas e projetos, iluminação de palco, flauta transversal, flauta traverso barroca, guitarra, harpa, harpa-aperfeiçoamento, oboé, percussão erudita, percussão popular, piano erudito, piano popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola caipira, viola clássica, viola da gamba, violão erudito, violão popular, violino e violoncelo do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP-EMB (DODF n° 102, terça-feira, 29 de maio de 2018, p. 40-62).
- Edital n° 57/2018 SEEDF – Processo seletivo para ingresso de estudantes nos cursos de educação profissional de nível técnico em alaúde, áudio/gravação, bandolim, bateria, canto erudito, canto popular, clarineta, contrabaixo, contrabaixo elétrico, fagote, flauta doce, flauta transversal, flauta traverso barroca, guitarra, harpa, musicografia digital, oboé, percussão, piano, piano

popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, tuba, viola caipira, viola, viola da gamba, violão erudito, violão popular, violão sete cordas, violino e violoncelo e de formação inicial e continuada em acordeom, alaúde, arranjo 1, arranjo 2, bandolim, bateria, canto erudito, canto erudito - aperfeiçoamento, canto popular, cavaquinho, clarineta, contrabaixo acústico erudito, contrabaixo acústico popular, contrabaixo elétrico, coro feminino cantares, fagote, flauta doce, elementos técnicos de palco - práticas e projetos, iluminação de palco, flauta transversal, flauta traverso barroca, guitarra, harpa, harpa aperfeiçoamento, oboé, percussão erudita, percussão popular, piano erudito, piano popular, saxofone, trombone, trompa, trompete, viola caipira, viola clássica, viola da gamba, violão erudito, violão popular, violino e violoncelo do Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília - CEP-EMB (DODF n° 202, terça-feira, 23 de outubro de 2018, p. 33-53).

- Portaria n° 30/2019 da SEEDF – Dispõe sobre critérios de planejamento e modulação do Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília - CEP - EMB e dá outras providências (DODF n° 10, de 1 de fevereiro de 2019 - Edição Extra, p. 1-18)¹²⁸.
- Edital n° 25/2019 SEEDF – Edital de processo seletivo para ingresso de estudantes nos cursos de educação profissional de nível técnico no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB). (DODF n°109, terça-feira, 11 de junho de 2019, p. 38-68).

Vale observar que os editais foram publicados por servidores de diferentes cargos e órgãos, o que nos mostram um distinto trato administrativo da SEEDF para com o CEP/EMB ao longo dos anos. Um outro importante documento é a Portaria n° 30/2019 da SEEDF, que, entre outras deliberações, informa sobre “as Matrizes Curriculares aprovadas pelo Conselho de Educação do Distrito Federal, as cargas horárias, os públicos-alvo dos cursos ofertados na unidade, além de definir os demais atendimentos e projetos pedagógicos ofertados, inclusive dos Cursos autorizadas por meio de processos.” (Portaria n° 24, de 05 de fevereiro de 2018, art. 2°). Também destaca a descrição dos cursos FICs autorizados ofertados pela

¹²⁸ Revogou a Portaria n° 24/2018 da SEEDF (DODF n° 26, de 6 de fevereiro de 2018, p. 13-44).

Unidade de Ensino (UE), entre eles “Arranjo 1, Processo nº 0084-000511/2015; Arranjo 2, Processo 0084-000511/2015; Arranjo 3, Processo nº 0084-000511/2015; Arranjo linear - Aperfeiçoamento, Processo nº 0084-000511/2015” (Portaria nº 30, de 1 de fevereiro de 2019, Art. 11).

ANEXO L – Outono no Rio – Composição: Ed Motta/Ronaldo Bastos; Arranjo: Nilson Vieira

Outono no Rio

Score

JazzEMB

Ed Motta & Ronaldo Bastos
Arranjo de Nilson Vieira

2 Score

Outono no Rio
Score

This is a detailed orchestral score for the piece "Outono no Rio". The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Euphonium (E. Hrn.)
- Bassoons (Bsn. 1, Bsn. 2)
- Bass Clarinets (Bb. Cl. 1, Bb. Cl. 2)
- Bass Clarinet (B. Cl.)
- Alto Saxophones (A. Sax. 1, A. Sax. 2)
- Tenor Saxophones (T. Sax. 1, T. Sax. 2)
- Bass Saxophone (B. Sax.)
- Trumpets (Bb. Tpt. 1, Bb. Tpt. 2, Bb. Tpt. 3, Bb. Tpt. 4)
- Horns (Hrn. 1, Hrn. 2)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3)
- Bass Trombone (B. Tbn.)
- Timpani (Timp.)
- Vibraphone (Vib.)
- Percussion (Perc.)
- Harps (Hrp.)
- Orchestra (Or.)
- Trumpets (Tbn.)
- Alto Saxophone (A. B.)
- Drum (D. S.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *p*), and articulation marks. A specific instruction "Caixa" is written above the Percussion staff. The bottom section of the score features a chord chart for the strings, listing chords such as F#m10, Bbmaj7, Fm7, E7b9, Ebmaj7, A#m10, Gm7, C#m9, F#m9, F#m10, Bbmaj7, and A#m10. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

4

Autono no Rio
Score

The score is for a piece titled "Autono no Rio". It is a full orchestral score with vocal soloists. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., E. Ho., Bsn. 1, Bsn. 2, Bn. Cl. 1, Bn. Cl. 2, B. Cl., A. Sr. 1, A. Sr. 2, T. Sr. 1, T. Sr. 2, B. Sr., Bn. Tpt. 1, Bn. Tpt. 2, Bn. Tpt. 3, Bn. Tpt. 4, Ho. 1, Ho. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, B. Tbn., Temp., Vln., Perc., Hrp., Otr., Tbn., A.B., D.S., Vla. I, Vla. II, Vln., and Vc. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section marked with a box 'C' is present in the upper right. At the bottom, there are chord symbols for the Otr. and Tbn. parts: A7(b9), Gm7, C13(b9), F7sus, F7(b9), Bbmaj7, A7(b9), G7(b9), Cm7, Fm9(b9), Bbmaj7, Cm7, Dm7, Eb.

Outono no Rio
Score

This musical score is for the piece "Outono no Rio" and is page 5 of the score. It features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboe, English Horn, Bassoons 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bass Clarinet, Saxophones in A 1 and 2, Saxophones in Eb 1 and 2, and Baritone Saxophone. The brass section consists of Trumpets 1 through 4, Horns 1 and 2, Trombones 1 through 3, and Baritone Trombone. The percussion section includes Timpani, Vibraphone, and Percussion. The keyboard section includes Harp and Organ. The piano accompaniment is divided into Right and Left Hand parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *pp*), and articulation marks. A key signature change to one flat is indicated at the beginning of the score. The organ part includes a list of chords: Cmaj7, F7(b9), Bbmaj7, Fm7, Eb7(b9), Ebmaj7, Ab7(b9), Gm7, C7(b9), F7(b9), F7(b9), Bbmaj7, Ab7(b9), G7(b9). The harp part includes a list of chords: Cmaj7, F7(b9), Bbmaj7, Fm7, Eb7(b9), Ebmaj7, Ab7(b9), Gm7, C7(b9), F7(b9), F7(b9), Bbmaj7, Ab7(b9), G7(b9). The percussion part includes a list of chords: Cmaj7, F7(b9), Bbmaj7, Fm7, Eb7(b9), Ebmaj7, Ab7(b9), Gm7, C7(b9), F7(b9), F7(b9), Bbmaj7, Ab7(b9), G7(b9).

Outono no Rio
Score

This page contains the musical score for the sixth page of 'Outono no Rio'. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboe (Ob.)
- Euphonium 1 and 2 (E. Hk. 1, E. Hk. 2)
- Baritone 1 and 2 (Bar. 1, Bar. 2)
- Bass Clarinet 1 and 2 (B. Cl. 1, B. Cl. 2)
- Bassoon 1 and 2 (B. O. 1, B. O. 2)
- Alto Saxophone 1 and 2 (A. Sax. 1, A. Sax. 2)
- Tenor Saxophone 1 and 2 (T. Sax. 1, T. Sax. 2)
- Bass Saxophone (B. Sax.)
- Trumpets 1 through 4 (B. Trpt. 1, B. Trpt. 2, B. Trpt. 3, B. Trpt. 4)
- Horns 1 and 2 (Hr. 1, Hr. 2)
- Trombones 1 through 3 (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3)
- Bass Trombone (B. Tbn.)
- Timpani (Temp.)
- Vibraphone (Vib.)
- Percussion (Perc.)
- Harp (Hp.)
- Drum Set (Dr.) with a chord chart above it: Cmaj7, F#m9b5, Bbmaj7, Cmaj7, Dmaj7, Eb7, Cmaj7, F#m9b5, Bbmaj7, F#m7, E7(b9), Bbmaj7, B7(b9), Bbmaj7
- Double Bass (Ebo.)
- Alto Saxophone (A.S.)
- Drum Set (D.S.)
- Violin 1 (Vln. I)
- Violin 2 (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The page includes a rehearsal mark '17' at the beginning of the double bass and violin parts.

Outono no Rio
Score

This page contains the musical score for the seventh page of 'Outono no Rio'. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Fl. 1 and Fl. 2
- Oboe (Ob.)
- E. Horns (E. Hrn.)
- Bass Horns (Bsn. 1 and Bsn. 2)
- Bass Clarinets (B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2)
- Bassoon (B. Cl.)
- Alto Saxophones (A. Sax. 1 and A. Sax. 2)
- Tenor Saxophones (T. Sax. 1 and T. Sax. 2)
- Bassoon (B. Sax.)
- Trumpets (B♭ Trp. 1, 2, 3, and 4)
- Horns (Hr. 1 and Hr. 2)
- Trombones (Tbn. 1, 2, and 3)
- Bass Trombone (B. Tbn.)
- Timpani (Timp.)
- Violins (Vln. I and Vln. II)
- Violas (Vla. I and Vla. II)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)
- Percussion (Perc.)
- Harpsichord (Hp.)
- Orchestra (Or.)
- Piano (Pno.)
- Acoustic Bass (A.B.)
- Drum Set (D.S.)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sfz*. The percussion part includes a section with a *Cut* marking. The piano part has a section with a *sfz* marking. The harpsichord part has a section with a *sfz* marking. The orchestra part has a section with a *sfz* marking. The acoustic bass part has a section with a *sfz* marking. The drum set part has a section with a *sfz* marking.

ANEXO M – Arranjo de “Atirei o pau no gato”

Score

Atirei o pau no gato

Canção Popular

Arranjo: Jessé Gomes*

Adagio ♩ = 65-70

The score is written for a full band. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 65-70 beats per minute. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Rested throughout the piece.
- Oboe:** Rested throughout the piece.
- English Horn:** Rested throughout the piece.
- Bassoon:** Rested throughout the piece.
- Clarinet in Bb:** Rested throughout the piece.
- Piano:** Provides harmonic support with chords in the right hand and bass notes in the left hand. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The notes in the left hand are Bb, Eb, and Bb.
- Vibraphone:** Rested for most of the piece, with a short melodic phrase in the final measure, starting on Bb and moving up to Eb, Bb, and Bb. The dynamic is piano (*p*).
- Acoustic Bass:** Plays a simple bass line with notes Bb, Eb, Bb, and Bb. The dynamic is piano (*p*).
- Drum Set:** Rested throughout the piece.

* Arranjo elaborado a partir do fragmento de aplicação da técnica de arranjo linear realizado pela turma de Arranjo Linear 2018-2019, orientada pelo prof. Joel Barbosa.

Atirei o pau no gato

3

Fl. *mf* *mp*
 Ob. *cresc.* *mf* *mp*
 E. Hn. *cresc.* *mf* *mp*
 Bsn. *cresc.* *mf* *mp*
 B♭ Cl. *cresc.* *mf* *mp*
 Pno. *cresc.* *mf* *mp*
 Vib. *cresc.* *mf* *mp*
 A.B. *cresc.* *mf* *mp*
 D. S. *mf* *mp*

B♭ Gm C7 Ab7 B♭/F Ebmaj7 Ebm/Gb

Musical score for the piece "Atirei o pau no gato" (page 291, page 3). The score is arranged for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bassoon (Bsn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Vibraphone (Vib.), and Double Bass (A.B.). The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, and *mp*. The piano part features a bass line with triplets and chords. The vibraphone part has a melodic line with triplets. The double bass part has a bass line with triplets. The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B♭ and E♭).

4

Atirei o pau no gato

A

16

Fl.

Ob.

E. Hn.

Bsn.

B♭ Cl.

Pno.

Vib.

A.B.

D. S.

mf

mf

F7(9)sus B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 B♭maj7 Fm7 B♭7

B♭ F7(9)sus

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Atirei o pau no gato'. It features a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Piano (Pno.), Vibraphone (Vib.), Alto Saxophone (A.B.), and Double Bass (D. S.). The piano part is written in a grand staff. The woodwind parts (Fl., Ob., E. Hn., Bsn., B♭ Cl.) have rests for the first three measures, with the Bassoon and English Horn playing a melodic line in the fourth measure. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Chord changes are indicated below the piano part: F7(9)sus, B♭maj7, Gm7, Cm7, F7, B♭maj7, Fm7, and B♭7. The score is marked with a first ending bracket (16) and a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The section is labeled 'A' in a box.

21

Fl. *mf*

Ob.

E. Hrn.

Bsn.

B♭ Cl.

E♭maj7 F/E♭ Dm7 GsusGm7 Cm7 F7(9)sus Cm7 F7(13) B♭maj7 Gm7

Pno.

Vib. *mf*

A.B. *mf* 3

D. S. *mp* (Free) (Brush)

8

B

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

E. Hrn. *f* *mf*

Bsn. *f* *mf*

B♭ Cl. *f* *mf* G/B C maj7

Pno. *f* *mf*

Vib. *f* *mf* C maj7

A.B. *f* *mf*

D. S. *f* *mf*

41

Fl.

Ob.

E. Hrn.

Bsn.

B \flat Cl.

G7 C G7 G \flat 7 Fmaj7 D7/F \sharp C/G A7sus 4-3 Dm7 Dm7/C

Pno.

Vib.

G7 C G7 G \flat 7 Fmaj7 D7/F \sharp C/G A7sus 4-3 Dm7 Dm7/C

A.B.

3

D. S.

mf *mf*

10

46 *rit.*

Fl.

Ob.

E. Hn.

Bsn.

B♭ Cl.

B♭maj7 A7 Dm Em7 Fm7 G7 Abmaj7/C Dmaj7 C⁹

Pno.

Vib.

B♭maj7 A7 Dm Em7 Fm7 G7 Abmaj7/C Dmaj7 C⁹

A.B.

D. S.

mf

ANEXO N – Questionário aplicado aos egressos do Curso de Arranjo da Escola de Música de Brasília (CEP/EMB)

15/11/2019

Questionário para egressos do Curso de Arranjo do CEP/EMB

Questionário para egressos do Curso de Arranjo do CEP/EMB

Saudações, egressos arranjadores! Este pequeno questionário tem por objetivo levantar dados referente ao Curso de Arranjo do CEP/EMB para anexá-los a um trabalho acadêmico de apresentação do referido curso. Sua contribuição será de extrema importância para a conclusão desse trabalho. Peço, se possível, respondam de forma sucinta para facilitar a tabulação dos dados, sem que haja comprometimento de informações. Agradecemos sua colaboração e participação e informamos que será resguardado o sigilo quanto aos dados de cada colaborador.

1. Você já produzia arranjos antes de iniciar o Curso de Arranjo do CEP/EMB? *

2. Você possui outra formação na área de música em nível técnico, graduação ou pós-graduação adquirida até a conclusão do Curso? Qual(is)? *

3. A conclusão do Curso o(a) impulsionou à realização de algum outro estudo formal em música? Qual(is)? *

15/11/2019

Questionário para egressos do Curso de Arranjo do CEP/EMB

4. **Você tem atuado profissionalmente na área de música após a conclusão do Curso? Em quais atividades? ***

5. **Você recomendaria o Curso a outros músicos? Caso positivo, destaque os aspectos que mais lhe são significativos. ***

6. **Na sua opinião, quais são os aspectos que devem ser aperfeiçoados no curso? ***

Powered by
 Google Forms