



**PROEMUS**

Programa de Mestrado Profissional  
em Ensino das Práticas Musicais

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais

Artigo Final de Pesquisa

Antigas canções para um novo mundo:

coletânea de arranjos inéditos de canções em domínio público para vozes e instrumentos

Mestrando: Alexandre Carlos Queiroz Dias

Orientador: Eduardo Lakschevitz

Rio de Janeiro, 2023

### **Resumo**

Em meio à complexa realidade que os docentes vivenciam no dia a dia escolar, não é raro a sobrecarga e a dificuldade de encontrar composições ou arranjos que sirvam como repertório adequado às práticas pedagógicas. Muitos professores e regentes, inclusive, não possuem os aportes teórico-práticos necessários para a criação de material apropriado para o seu público. Este projeto, portanto, tem como objetivo a geração de uma coletânea de 10 arranjos instrumentais e vocais de músicas brasileiras em domínio público, disponibilizados em partitura convencional e em gravações. Os arranjos possuem a possibilidade de ser modificados, de forma a explorar a autonomia e criatividade dos alunos-músicos, garantindo a pertinência contextual-musical - uma apostila orientadora acompanha o projeto. O público alvo são professores de música do Ensino Fundamental II e Ensino Médio, tanto do setor público quanto privado. A metodologia adotada foi a *design science*, seguindo o método da *design science research* para operacionalizar a pesquisa.

Palavras-chave: arranjo; prática de conjunto; educação musical; canto coral; música brasileira.

### **Abstract**

Given the intricate reality teachers undergo during their daily routine at school, it is not rare to experience overwhelmedness and to find it difficult to encounter compositions or arrangements that serve as proper repertoire to pedagogical practices. Furthermore, many educators do not have the necessary input when it comes to theory and praxis in order to create adequate material for their audience. This project intends to engender a collection of ten instrumental and vocal arrangements of Brazilian songs that are in the public domain, available as conventional music sheets and in recordings. Although the arrangements are already defined, adjustments are possible, in order to explore autonomy and creativity in the students-musicians, taking into consideration context and musical adequacy - a course pack comes with the project. The target audience are Middle and High School Music teachers, both from the public and private segment. The chosen methodology is design science, in accordance with the design science research method in an attempt to operationalize our research.

Key-words: arrangement; music ensemble; music education; choir singing; Brazilian music.

## Introdução

A prática musical em conjunto ocorre em diversos locais e contextos. Ela ocorre em espaços escolares atendendo a crianças e jovens, como também em espaços acadêmicos, profissionais, empresariais, religiosos e até em ambientes compartilhados pela comunidade envolvendo pessoas de diferentes idades.

Essa prática abre terreno propício para que haja processos de musicalização do público envolvido. Segundo Penna (1990), musicalização é o processo de organização sonora e de aprendizagem musical, desenvolvimento da sensibilidade e compreensão perante as organizações sonoras em forma musical.

Assim sendo, a musicalização mostra-se bastante importante para a formação de cidadãos críticos e sensíveis que estejam aptos a interagir com o mundo sonoro-musical à sua volta. Diversas habilidades e aptidões são aprimoradas por meio dela. A musicalização “desenvolve no sujeito, além do conhecimento musical, a concentração, a socialização, a acuidade auditiva, o respeito a si próprio e ao grupo, o raciocínio, a afetividade e inúmeros outros atributos que colaboram na sua formação” (KEBACH, DUARTE, LEONINI, 2010).

Sendo, então, a prática musical inerente à musicalização e, conseqüentemente, à educação musical, muitas vezes, são necessárias adaptações das músicas e obras, a fim de que sirvam de material para a prática de conjunto em determinados grupos. Essas adaptações frequentemente são arranjos. O ato de arranjar, no entanto, exige conhecimento técnico - e por vezes, habilidade criativa - específico para tal, não sendo do domínio de todos os professores e regentes. Como a falta de conhecimento técnico, ou a falta de estrutura adequada para a criação, não exime a necessidade de material adaptado, diversas vezes o professor ou regente encontra-se sem arranjo adequado para aplicar.

Este artigo documenta o trajeto do projeto de mestrado intitulado *Antigas canções para um novo mundo: coletânea de arranjos inéditos de canções em domínio público para vozes e instrumentos*, que se destinou a gerar uma coletânea de 10 arranjos instrumentais e vocais para vozes mistas, seção rítmica – piano/teclado, violão/guitarra, baixo, bateria/percussão/cajón – e instrumentos melódicos que sirvam para, praticamente, qualquer realidade de sala de aula de ensino fundamental II da rede pública de educação e rede particular. Como o objetivo desde o princípio foi a geração de um artefato no intuito de dirimir um problema da realidade, optou-se por utilizar a *design science* como metodologia para geração da pesquisa. Conseqüentemente, utilizou-se a *design science*

*research* como método para orientar a operacionalização da pesquisa, já que busca “construir e avaliar artefatos que permitam transformar situações, alterando suas condições para estados melhores ou desejáveis” (DRESCH et al., 2015, p. 67).

Primeiramente, será tratada a metodologia escolhida. Como esta pesquisa está voltada para a produção de *arranjos* vocais e instrumentais, será visto, logo em seguida, das ações e significados associados a esse vocábulo para, posteriormente, ser discorrido sobre os dados da execução e desenvolvimento do trabalho.

## Metodologia

A metodologia utilizada foi a *design science* e o método utilizado foi a *design science research*. Segundo Dresch

*design science* é a ciência que procura desenvolver e projetar soluções para melhorar sistemas existentes, resolver problemas, ou, ainda, criar novos artefatos que contribuam para uma melhor atuação humana, seja na sociedade, seja nas organizações. (2015, p. 57)

Entende-se artefato por uma produção que ajudará a dirimir ou resolver determinada classe de problemas. A *design science* segue o conceito de *validade pragmática*, ou seja, a pesquisa deve objetivar a sua utilidade, garantindo que os resultados esperados funcionem. Além disso, o pesquisador deve considerar o custo-benefício da solução, “se ela atende às particularidades do ambiente em que será aplicada e as reais necessidades dos interessados na solução proposta” (DRESCH, 2015, p. 58).

Outra característica dessa metodologia é que as soluções encontradas devem permitir uma generalização, de forma que sejam enquadradas em uma “classe de problemas”. Classe de problemas seria a “organização de um conjunto de problemas práticos ou teóricos que contenha artefatos úteis para a ação nas organizações” (DRESCH, 2015, p. 104). A utilidade desta medida é que a solução encontrada não se limite somente a um problema pontual em determinado contexto, mas que seja enquadrado em uma classe de problemas, para ser acessada por outros pesquisadores que encontrem questões análogas.

Enquanto a Ciência Natural e a Ciência Social tem como objetivo explorar, descrever, explicar e prever, a *design science* se ocupa de prescrever, já que as pesquisas que seguem essa metodologia são orientadas à solução de problemas (DRESCH, 2015,

p. 15). Neste caso, “prescrever” significa criar um percurso que soluciona um problema. O método *design science research*, por sua vez, é o que fundamenta e orienta a operacionalização da pesquisa, quando o objetivo é se alcançar um artefato. Ele busca produzir e avaliar artefatos que transformem o problema encontrado para um cenário mais positivo.

Optou-se por utilizar um método formalizado para orientar a sua condução. No caso, foi utilizado o método formalizado por Ken Peffers et al. (2007) que apresenta seis etapas: identificação do problema; definição dos resultados esperados; projeto e desenvolvimento; demonstração; avaliação; e comunicação.

### **Delimitação do vocábulo *arranjo***

Paulo Aragão (2001b) afirma que a palavra *arranjo* pode se prestar a diversos significados e ações diferentes. Isso provoca usualmente uma “indefinição conceitual e uma imprecisão no discurso, observáveis tanto no cotidiano da prática musical quanto na literatura sobre música popular em geral” (p. 94).

Ainda sobre a discussão em relação ao termo *arranjo*, Flach (2014) diz que:

autores como Aragão (2001a e 2001b), Lima Júnior (2003), Duarte (2010) e Pereira (2011) propõem reflexões sobre o conceito de arranjo. Tais pesquisas trazem reflexões baseadas em documentos e dicionários que apontam para o termo arranjo como sinônimo de transcrição, orquestração, instrumentação, adaptação, redução, entre outros (p. 21)

Neste projeto, o termo *arranjo* é compreendido segundo as reflexões de Pereira (2011) quando diz que “[...] ao trazer no título o termo arranjo, explícito em uma obra, torna-se permitido modificar, acrescentar, diminuir, enfim, adquirir maior flexibilidade de manipulação de elementos estruturais [...]” (p. 175). Por “elementos estruturais”, ela indica a possibilidade de haver mudanças nos aspectos da estrutura melódica, harmônica, rítmica e de forma (PEREIRA, 2011, p. 45-46). Transcrever uma obra de um meio para outro – uma redução de orquestra para piano – não será considerado arranjo na atual proposta, já que se trataria de uma transcrição (ADLER, 1928, p. 667).

Para alguns músicos, acadêmicos, educadores e professores, fazer um arranjo é sinônimo de facilitar uma obra musical. No entanto, isso não passa de uma visão reducionista. De fato, o arranjador pode simplificar uma obra, mas arranjar é “vestir” a

melodia com uma nova roupagem, podendo ela mesma ser manipulada. Assim sendo, diversos “elementos estruturais” podem ser modificados.

Ademais, arranjar envolve criação e, por vezes, atitudes composicionais, principalmente quando se acrescentam novas melodias, seja em introduções, seja em contrapontos durante a exposição do tema, ou ainda, em sessões instrumentais entre as partes. Segundo Samuel Adler (1928),

arranjo envolve sobretudo o processo composicional, já que o material pré existente pode ser somente uma melodia – ou apenas parte de uma – para a qual o arranjador deve prover a harmonia, contraponto e às vezes um esquema rítmico antes mesmo de pensar na orquestração. (p. 667, tradução nossa)<sup>1</sup>

Neste projeto, os arranjos são preenchidos por essa atmosfera composicional nos seus contrapontos, introduções e finalizações. Os estilos musicais originais da maioria das canções foram modificados, assim como as harmonias e formas foram adaptadas. As razões para tal serão explicitadas no decorrer do artigo.

### **O problema e a prescrição**

O ofício de professor de ensino fundamental e médio é bastante exigente em diversos níveis. Em meio a salas lotadas, diversas demandas burocráticas, falta de infraestrutura básica e de materiais de aula, se encontra muitas vezes o profissional que gostaria de realizar um trabalho pertinente e apropriado para o seu grupo, mas se vê sobrecarregado e sem as possibilidades de ofertar o que e/ou como gostaria. Muitos apresentam quadros de sofrimento mental, como é possível ver em Dihel (2016) e Tostes (2018).

Professores de diversas disciplinas possuem livros e materiais didáticos que auxiliam no percurso pedagógico, inclusive na preparação de aula. O professor de música, por sua vez, muitas vezes não possui um material que o auxilie no fazer pedagógico.

Estar à frente de um grupo musical exige do regente ou do seu líder uma série de aptidões. Fucci (2008), revisando a literatura específica de regência coral

ênfata a importância de o regente ter conhecimento teórico e prático musical, dominar pedagogia musical e metodologias de ensino, conceitos filosóficos

---

<sup>1</sup> No original: Arranging involves more of the compositional process, since the previously existing material may be as little as a melody – or even a partial melody – for which the arranger will supply the harmony, counterpoint, and sometimes a unique rhythmic setting before even thinking about orchestration.

(estéticos), psicológicos e sociológicos, ter profundo saber histórico-musicológico (para a escolha de repertório, por exemplo) e dos aspectos anatômico-fisiológicos do corpo e da voz (incluindo conhecimento fonoaudiológico e de outras áreas da saúde) (p. 18).

Teixeira (2016, p. 195), por sua vez, aborda algo que não está presente nesta revisão bibliográfica. Em seu artigo, em entrevista com dois regentes de coro de empresa, afirma a importância de o regente ter a possibilidade de produzir arranjos para que o material seja apropriado para o grupo de cantores ou músicos com que se trabalha.

Segundo Bzuneck (2001, p. 31), quando um professor apresenta uma demanda para o aluno que exija demasiadamente ou que seja fácil demais, muito provavelmente estará incentivando mais uma desmotivação do que a aplicação de esforço. Silva (2016, p. 7) complementa dizendo, já focado no fazer musical, que o arranjo preparado pelo professor ou regente deve ser desafiador para o grupo, porém, possível de ser realizado.

Sendo assim, é possível perceber que uma das aptidões mais importantes e necessárias ao regente é a capacidade de identificar o nível do seu grupo e encontrar, adaptar ou criar material adequado para ele. Foi justamente essa percepção das dificuldades e limitações para o aperfeiçoamento das aptidões e a feitura de arranjos adequados para o próprio grupo que motivou o desenvolvimento desta pesquisa.

Sob esse enquadre, este projeto dedica-se a uma pesquisa cujo objetivo principal é o de elaborar e fornecer material pedagógico relevante para a prática de professores e/ou regentes que estejam a frente de um grupo vocal e instrumental. Nesse sentido, os estudos nesta pesquisa se direcionaram a aspectos teórico-práticos que envolveram a criação de uma apostila com 10 arranjos vocais e instrumentais, contendo orientações para o uso dos arranjos, além de gravações do material. Esses arranjos serão somente um roteiro de forma que, embora já seja apresentada uma proposta de arranjo, o professor possa modificar uma ou outra parte de modo que os cantores e instrumentistas sejam desafiados por um material musical apropriado ao seu nível de aptidões.

É importante ressaltar que arranjos vocais em diferentes níveis são encontrados com certa facilidade; no entanto, um dos diferenciais deste trabalho é o fato de apresentarmos não só arranjo para vozes mas também para banda pop/rock e instrumentos melódicos diversos. Outro diferencial se enquadra na consideração da autonomia e criatividade - e conseqüentemente, da valorização do contexto cultural, geográfico e social - dos alunos-músicos no uso do material.

Uma vez que a proposta é a de oferecer os arranjos escritos, os alunos e os músicos terão a possibilidade de realizar as conexões entre linguagem musical escrita - partitura convencional - e o som que produzirão. Essa conexão também poderá ser estabelecida pelas relações entre gravações e partituras.

O público alvo deste trabalho são, principalmente, professores do ensino público e - considerando também - da educação privada do ensino fundamental II e ensino médio brasileiros. Entendendo, entretanto, que o material pode igualmente ser utilizado por escolas de música, corais, bandas, assim como para outras idades e contextos.

O autor deste trabalho é professor da Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro, tendo trabalhado na Gerência de Educação e atualmente é coordenador pedagógico do Núcleo de Arte Leblon - unidade de extensão do município voltada para a vivência e aprendizagem artística de estudantes do Ensino Fundamental I, II. No âmbito musical, o autor tem vivência de regência e produção de arranjos para coros amadores; atua como diretor musical, arranjador, regente e pianista em musicais profissionais e estudantis no eixo Rio-São Paulo; atuou como arranjador instrumental para orquestras estudantis e é supervisor de canto coral do projeto *Conexões Musicais* da Orquestra Sinfônica Brasileira, trabalhando especialmente com corais na baixada fluminense do estado do Rio de Janeiro.

Este trabalho é construído a partir do encontro da experiência da prática musical citada e da vivência do fazer pedagógico com alunado do Ensino Fundamental II de escolas municipais, principalmente. Vale pontuar que durante essa prática pedagógica sempre se pretendeu ter uma escuta ativa para a realidade do aluno, fazendo com que a trajetória pedagógica fosse contextualmente relevante para as turmas. Este projeto é, portanto, fruto da vivência com muitos alunos, que nos ensinaram a ler o mundo por outros olhos e a reaprender a cultura brasileira pelas suas vozes e corpos.

Tal experiência levou-nos a identificar, no entanto, que após o mapeamento do nível do seu grupo, nem sempre o regente/docente tem a possibilidade de encontrar material para voz e instrumentos que seja pertinente ou possui a habilidade e/ou o tempo necessários para adaptar o conjunto de informações e práticas exigidas. Desse modo, entendemos que uma pesquisa como a ora explicitada justifica-se tanto pelos aspectos de demanda social, cultural e pedagógica quanto pela oportunidade de aprofundamento e disseminação de aportes teóricos associados aos temas que são tratados, destacando-se a oportunidade que o aluno e o professor têm de autonomia ao recriar os arranjos.



Tais constatações levam-nos a compreender a dimensão plural de haver uma coletânea de arranjos vocais e instrumentais capaz de atender às expectativas e necessidades de docentes/regentes e que seja direcionada para um corpo discente possuidor de diferentes níveis de habilidade musical.

### **O projeto e seu desenvolvimento**

Entendendo a heterogeneidade não só do nível de aptidões musicais dos alunos, mas também as diferenças de infraestrutura e de disponibilidade de instrumentos musicais encontradas nos diferentes ambientes escolares, este projeto se dispõe a produzir uma coletânea de 10 arranjos de músicas brasileiras que funcionem em praticamente qualquer ambiente escolar. Os arranjos foram registrados em partituras convencionais e tem por volta de 3 minutos de duração. Todos os arranjos deste trabalho tem escrita para vozes - 2 ou 3 vozes, com ou sem sugestões de solistas, para vozes mistas ou não -, seção rítmico-harmônica - contendo piano/teclado, guitarra/violão, baixo elétrico e bateria/cajón/percussão - e instrumentos melódicos.

Embora todos os arranjos estejam escritos, o professor-regente terá total liberdade e autorização para realizar as mudanças no arranjo que achar apropriadas para que o material musical seja mais adequado para o seu público, já que o objetivo principal deste projeto é oferecer arranjos que servissem a diferentes realidades. Como muitas vezes tanto os professores quanto os alunos podem apresentar dificuldade em recriar os arranjos já escritos e gravados, o projeto acompanha uma apostila para orientar os professores com sugestões de quais mudanças podem ser realizadas.

Não há obrigatoriedade em se fazer mudanças no arranjo original, pretende-se somente que o uso desse material não seja castrador. Como dito por Paulo Freire, em *Pedagogia da Autonomia*, “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua própria produção ou sua construção” (2022, p. 24), dessa forma pretende-se que essas provocações sejam um estímulo à autonomia e à criatividade da turma, para se concretizar um ambiente em que os alunos se vejam incluídos no fazer musical e no processo de ensino aprendizagem.

Para auxiliar nas adaptações do professor, a apostila conta com uma seção só de textos explicativos específicos para cada arranjo, nela há sugestões de estratégias a serem tomadas caso alguns problemas sejam encontrados especificamente. Além disso, na

apostila haverá link para o *drive*<sup>2</sup> possibilitando tanto o aluno, quanto o professor a acessarem os áudios referentes aos arranjos. Haverá tanto a gravação da parte completa, para que o professor possa ouvir e motivar os alunos, assim como a gravação individual de cada instrumento para que os alunos possam estudar.

Ao todo serão oferecidos 11 faixas para cada arranjo:

- Uma faixa do arranjo completo;
- Uma faixa da base instrumental (sem voz);
- Nove faixas de estudo, uma para cada instrumento ou voz do arranjo.

A apostila será disponibilizada em pdf para facilitar o acesso e distribuição. Acredita-se que o fato de o projeto disponibilizar o material musical tanto por partitura quanto por áudio facilitará a comunicação e o ensino-aprendizagem não só pelos alunos, mas também pelo professor.

Green aponta que muitos músicos populares se envolvem com a *prática de aprendizagem informal* (2012, p. 67-68). Uma das características dessa prática é que, segunda, ela, “envolve tirar as gravações de ouvido, diferenciando-se de responder a notações ou outro tipo de instruções e exercícios escritos ou verbais” (GREEN, 2012, p. 68). Dessa forma, o professor pode desafiar o aluno mas aproveitar o melhor percurso pedagógico que mais se afiniza com as aptidões de cada um, seja por uma trajetória de aprendizagem como citada, seja por outra mais baseada na leitura, apoiada no *medium* escrito (partitura).

Em meio a heterogeneidade de realidades de infraestrutura nas escolas, principalmente nas públicas, o único instrumento musical que todas as escolas têm é voz. Sendo assim, se alguma escola não tiver instrumentistas ou instrumentos musicais, o grupo poderá usar a gravação base e cantar acompanhado dela.

Na busca do repertório, procurou-se canções de cultura popular que estivessem em domínio público, a fim de que esta pesquisa não gerasse ônus a qualquer parte. A intenção era encontrar músicas que possivelmente atrairiam os jovens. Entendendo como seria difícil encontrar canções em domínio público e que naturalmente servissem a esse propósito, entendeu-se que o arranjo seria o responsável por motivar, por exemplo, o aluno da Cidade de Deus a cantar *Ciranda, Cirandinha*. Dessa forma, o arranjo faria a conexão entre as músicas do passado e o alunado do presente.

---

<sup>2</sup> [https://drive.google.com/drive/folders/1Wu8\\_\\_\\_32A17JuPEgZh3NWljuuyPPWdjb?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1Wu8___32A17JuPEgZh3NWljuuyPPWdjb?usp=share_link)

Depois de se pesquisar quais obras seguiam esse critério, selecionou-se quais seriam musicalmente interessantes. Posteriormente, analisou-se cuidadosamente as letras das canções, verificando se havia alguma palavra ou frase que poderia causar desconforto ou se expressar de forma desrespeitosa. Identificou-se que muitas obras poderiam trazer incômodo por trazerem termos como “mulata”, “boemia” etc, ou trazer trechos que fazem apologia ao uso de álcool, sexualização da mulher, violência doméstica, racismo, machismo e misoginia. Sendo assim, deu-se preferência por canções que seriam facilmente aceitas por todos. Outras músicas foram retiradas da seleção inicial porque embora o compositor já tivesse morrido há mais de 70 anos, o letrista, não.

Independentemente do contexto linguístico, geográfico, histórico ou social da época da composição, foi usado como referência os “olhos e ouvidos” do hoje para selecionar quais músicas teriam termos ou expressões indesejadas. A única canção que seria reprovada nessa etapa, mas foi mantida no repertório foi *Terezinha de Jesus*. A canção da cultura popular possivelmente pode abrir espaço para interpretação de que a mulher precisa de um homem para “se levantar das quedas”, no entanto, optou-se em manter a música e, por meio do arranjo, discutir a possível misoginia presente na letra. Com solos ou batalhas de rap interpretadas pelo pai, irmão, por “aquele que a Tereza deu a mão” e pela própria Terezinha de Jesus - intercaladas pelo refrão conhecido -, o professor e a turma podem discutir o tema em sala e construir sua própria letra. Finaliza-se o arranjo com uma outra proposta de letra para sintetizar a discussão e assegurar que a música cumpra uma tentativa de reparo histórico na temática.

Depois de toda a pesquisa de repertório, através dos filtros definidos, chegou-se a uma lista de músicas aptas a trabalhar com alunos da idade alvo. Em seguida, fez-se um estudo dos temas abordados e de em quais estilos essas músicas poderiam ser transformadas (ou mantidas) para melhor atrair os alunos. Os dados se encontram no seguinte quadro.

Quadro 1 - Lista do repertório e algumas informações

| <b>Título</b>                     | <b>Compositor</b>                           | <b>Estilo original</b> | <b>Estilo do arranjo</b>         | <b>Tema</b>                          | <b>Duração</b> |
|-----------------------------------|---|------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|----------------|
| 1. Cansei de pedir                | Noel Rosa                                   | Samba                  | Balada Pop                       | Término de relacionamento / Autoamor | 4'47           |
| 2. Ciranda, Cirandinha            | Cultura popular                             | Canção de roda         | Rock                             | Brincar / Dor de cotovelo            | 2'27           |
| 3. Com que roupa                  | Noel Rosa                                   | Samba                  | Samba                            | Amenidades da vida / Samba           | 2'44           |
| 4. Flor amorosa                   | Joaquim Callado & Catulo da Paixão Cearense | Polca / Choro          | Choro                            | Amor                                 | 2'48           |
| 5. Luar do Sertão                 | João Pernambuco & Catulo da Paixão Cearense | Toada                  | Baião tranquilo                  | Nostalgia                            | 4'58           |
| 6. Medley Sinhô (Jura e Chequerê) | Sinhô                                       | Choro                  | Reggae                           | Amor / Sonhar                        | 3'42           |
| 7. Ó abre alas                    | Chiquinha Gonzaga                           | Marchinha de Carnaval  | Funk                             | Marchinha de Carnaval                | 3'13           |
| 8. Quem Sabe                      | Carlos Gomes                                | Ária                   | MPB & Estilo Broadway            | Amor                                 | 4'30           |
| 9. Se essa Rua Fosse Minha        | Cultura popular                             | Canção de roda         | Charleston (Jazz anos 1920)      | Amor / Consentimento no amar         | 3'25           |
| 10. Terezinha De Jesus            | Cultura popular                             | Canção de roda         | “Funk ternário” / Batalha de Rap | Amor / Empoderamento feminino        | 3'18           |

FONTE: Elaboração própria

Buscou-se diversidade no repertório, além de diversidade no gênero musical dos arranjos. Procurou-se também ter representatividade entre os compositores e letristas, entretanto não foram encontradas muitas opções de canções de compositores negros, mulheres e de povos originários. Escolheu-se somente músicas brasileiras uma vez que compreendemos a relevância de aproximar o discente com a música e com o seu ambiente sociocultural, para que o seu aprendizado seja contextualizado, efetivo e significativo.

## Testagem

Como este trabalho se configurou em muitas etapas (planejamento e pesquisa, arranjo, gravação, edição e mixagem, feitura da apostila) e que demoraria para que ele ficasse pronto, usou-se os instrumentistas e cantores que gravaram os arranjos para avaliar o trabalho, sua pertinência e o se o nível de dificuldade dos arranjos estava apropriada para a faixa etária dos alunos.

A maioria dos músicos que gravaram são professores ativos e tem experiência com alunos dessa faixa etária. Utilizou-se, portanto, esses músicos como *grupo focal exploratório*. Segundo Dresch (2015),

"o grupo focal exploratório é o mais indicado para a avaliação do artefato - não apenas para sua avaliação final, mas também para as intermediárias, que podem, a partir dos resultados obtidos, gerar melhorias incrementais no artefato" (2015, p. 98).

Com essa etapa, algumas levadas foram modificadas, sobretudo simplificadas. Determinadas notas nos arranjos vocais também foram mudadas de forma a reduzir a extensão sem alterar a qualidade do arranjo vocal.

Gostaríamos de pontuar especialmente o ensaio ocorrido em abril de 2022 em que o pianista, o baixista e o baterista, os quais faziam as gravações, se reuniram para ler os arranjos em conjunto (o guitarrista foi convidado, mas não pôde comparecer). Foi confirmado que algumas escritas estavam apropriadas para alunos com pouca experiência, no entanto, outras foram questionadas. Em seguida, apresentamos um exemplo, para ilustrar.

A levada base de bateria de *Ó Abre Alas* sofreu bastante mudanças nessa etapa. A seguir, está a levada de bateria como foi escrita inicialmente, com semínima a 120 bpm:

Imagem 1 - Levada de bateria de *Ó Abre Alas* como concebido originalmente



Fonte: Autoria própria

Foi compreendido que essa levada era muito avançada, não sendo simples nem para um baterista intermediário. Foi necessário, então, procurar outra levada e durante o ensaio, pensamos na seguinte:

Imagem 2 - Levada de bateria de *Ó Abre Alas* elaborada durante ensaio



Fonte: Autoria própria

Mas entendemos que essa ainda era muito avançada e, por fim, chegamos na levada abaixo, sugerindo-se inclusive que ela fosse executada no *cajón*.

Imagem 3 - Levada de bateria/cajón de *Ó Abre Alas* após testagem



Fonte: Autoria própria

Além de correções e mudanças nos arranjos originais, nasceram dessa etapa sugestões que afetaram o trabalho, como inserção de percussão e *cajón* no lugar da bateria em algumas músicas e sugestões de variações melódicas nas vozes. Essa etapa ocorreu no melhor momento possível dentro das delimitações temporais autorizadas para o desenvolvimento desta pesquisa, pois se fosse necessário mudar notas, levadas, ou questões expressivas, seria necessário refazer todo o processo de gravação, edição, mixagem e reedição de partitura. Muito provavelmente, não seria possível refazer dentro do prazo estipulado.

### Mais detalhes sobre o desenvolvimento do projeto

Após esse ensaio - com o pianista, baixista e baterista - foram criados os projetos das músicas no *Logic*<sup>3</sup>, programado o click e gravado um piano base para se iniciar as gravações. Inicialmente, a ideia seria o baterista gravar, depois o baixista, em seguida o guitarrista, o pianista e aí, então, gravar os instrumentos melódicos e as vozes. Entretanto, pela escassez de tempo, o único que gravou antes foi o baterista. Foi unida a parte dele - sem edição - ao piano guia e click e enviado para o baixista e guitarrista gravarem de suas casas. Enquanto isso, as vozes e os instrumentos melódicos eram gravados separadamente no *home studio* do autor da pesquisa.

<sup>3</sup> Logic é uma estação de trabalho de áudio digital (DAW ou *Digital Audio Workstation*) que consiste em um software utilizado para compor, produzir, gravar, mixar e editar áudio e MIDI.

Claramente, a quebra do planejamento de gravações refletiu em um processo de edição mais trabalhoso, demorado e perigoso para fazer o *groove* funcionar adequadamente. O piano foi o último a ser gravado. As vozes passaram pelo processo habitual de edição em que foram ajustadas as afinações e articulações dos cantores. Após o processo de edição, o projeto foi enviado para um mixador mais experiente para realizar uma mixagem temporária.

Uma dúvida constante nas gravações da seção rítmico-harmônica foi se devia tocar de “forma didática” ou “tocar bonito”. Optou-se por inicialmente se fazer como está na partitura para facilitar a comunicação com os alunos, mas permitiu-se criar variações com o objetivo de as gravações serem interessantes de ouvir, facilitando a possibilidade de envolver os alunos para prática musical com esse repertório.

*Quem Sabe* foi a última música a ser incluída no repertório, conseqüentemente, a última a ser arranjada e gravada. Por problemas de maquinário, os instrumentos melódicos, vozes e violão dessa canção foram gravados no estúdio da UNIRIO. Essa foi a única faixa que a ordem de gravação planejada foi cumprida como planejada.

### Os arranjos

Como já dito, todos os arranjos deste trabalho foram escritos para vozes (2 ou 3 vozes, com ou sem sugestões de solistas, para vozes mistas ou não), seção rítmico-harmônica (contendo piano/teclado, guitarra/violão, baixo elétrico e bateria/cajón/percussão) e instrumentos melódicos.

A música mais recente do projeto data sua composição de 1935 - *Cansei de Pedir* de Noel Rosa - e a mais antiga, de 1859 - *Quem Sabe* de Carlos Gomes. Ciente do distanciamento estético entre a geração atual e essas músicas, entendeu-se que o **arranjo** seria a ponte entre essas *antigas canções* e o *novo mundo*.

Dessa forma, este projeto tem a característica de apresentar releituras das canções com o intuito de criar tais conexões. Em quase todas as músicas foram feitas muitas modificações em relação ao estilo original.

Foram trazidos alguns gêneros musicais que não existiam na época em que essas canções foram compostas, como o funk carioca. Escolheu-se a canção *Ó Abre Alas* de Chiquinha Gonzaga para ganhar essa roupagem. *Terezinha de Jesus* também ganhou uma

levada de funk, mas em compasso ternário, para se adaptar a sua métrica original. Outras canções receberam roupagens que a levaram para lugares inusitados, como rock e charleston (Jazz dos anos 20).

Inicialmente, o arranjo com composição de Sinhô seria feita somente com a canção *Jura*, mas como se desejava fazer uma junção de duas músicas, pesquisou-se outra que ornaria e seria interessante para tal realização. A canção *Chequerê* foi adicionada ao arranjo, fazendo cada canção de uma vez e depois as duas superpostas. Nesses arranjos, outras variações foram feitas como mudança de andamento, tonalidade, harmonia, instrumentação e forma. Algumas estratégias foram tomadas de forma geral no projeto. Desejava-se criar um material que não fosse difícil de ser aprendido e executado - mesmo os grupos tendo possibilidade de reestruturar todo o arranjo.

Houve mudanças nas harmonias ou para facilitar a execução (*Luar do Sertão*), para trazer uma linguagem harmônica mais pop (*Ciranda, Cirandinha*) ou para outras intenções, como trazer uma nova estética ou maior movimento harmônico (*Quem Sabe, Cansei de Pedir*). Em alguns casos, as harmonias foram reduzidas a poucos acordes de forma que facilitasse o processo de ensino-aprendizagem para os músicos de instrumentos harmônicos.

A escolha das tonalidades foi feita pensando na melhor execução por parte tanto dos instrumentistas quanto dos cantores. Tons em que não fosse necessário usar pestana no violão/guitarra, foram tons bem vindos neste projeto. Especialmente, se pensou em tonalidades que seriam bonitas, saudáveis e que seriam interessantes de cantar. As partituras possuem marcas de ensaio. Além de ajudarem no entendimento da forma, as marcas de ensaios auxiliam na comunicação durante os ensaios.

Acima de tudo, a estratégia que mais se tentou explorar neste projeto foi a repetição. Mesmo os arranjos tendo em média três minutos de duração, há casos em que o coro aprende 18 compassos e tudo o que cantam durante esses três minutos de música, está contido nesses compassos, como é o caso de *Ó Abre Alas*. O desafio foi escrever o mínimo de material possível, mas mantendo o frescor, as contínuas novidades e o interesse dos ouvintes.

Em seguida, serão abordadas alguns pontos gerais sobre vozes, seção rítmico-harmônica e instrumentos melódicos. Informações específicas sobre construção



dos arranjos podem ser encontradas na apostila, não serão colocadas aqui para este artigo não se estender demasiadamente.

### a. Vozes

Nos arranjos, a parte vocal está escrita em duas ou três partes, às vezes seguindo uma estética de canto coral, outras vezes, de solista com cantores de apoio (*backing vocals*). Na apostila orientadora para o professor, é explicado que se pode optar por fazer o arranjo em uníssono, usar duas das três vozes ou outras possibilidades que sejam mais adequadas ao grupo.

Basicamente, essas seriam as principais organizações de vozes pelas quais cada grupo poderia optar:

- Melodia principal em uníssono;
- Coro (grupos de pessoas em cada voz);
- Solista com coro;
- Solista com vocais de apoio (uma ou poucas pessoas nas vozes);
- Solista (cantando a melodia) sem coro ou vocais de apoio.

O grupo ainda teria liberdade de encontrar outras maneiras de realizar o arranjo vocal. As vozes nos arranjos, não são indicadas como na tradição, dividindo-se por *naípe* (soprano, contralto, tenor e baixo), nem por gênero<sup>4</sup> (vozes femininas e masculinas), mas, simplesmente, nomeadas como *voz 1*, *voz 2* e *voz 3*, cabendo ao professor ou ao grupo designar quem cantará cada voz. Neste caso, qualquer voz pode ser executada em qualquer oitava.

Em alguns arranjos há uma das vozes em clave de fá, sugerindo que seja executada por tenores, barítonos e/ou baixos - conseqüentemente, sugerindo que a outra voz, ou as outras vozes sejam executadas por sopranos, mezzos e/ou contraltos. Vale lembrar que esses casos são apenas sugestões e o grupo pode optar em realizar como preferir.

As técnicas e estéticas de escrita vocal variam entre os arranjos e, inclusive, entre os trechos de cada música. Em *Luar do Sertão* há um trecho contrapontístico a três vozes

---

<sup>4</sup> Os termos *vozes masculinas* e *vozes femininas* não são usadas neste trabalho não só porque não faz sentido essa segmentação dentro da proposta, mas também porque encara gênero de maneira binária, segregando muitos, não cabendo mais nos dias atuais, principalmente para a idade alvo de alunos.

(compasso 33 a 49) - livremente inspirado na escrita polifônica de Palestrina - e em seguida, na mesma canção, há um trecho de escrita em bloco (compasso 63 a 81). Em *Ó Abre Alas*, por outro lado, do compasso 32 a 39 e em *Se Essa Rua Fosse Minha*, compassos 27 a 34, há escrita em bloco em paralelismo. Nos arranjos de *Com que Roupa e Flor Amorosa*, como são a duas vozes, estão repletos de perguntas e respostas entremeados com trechos em homofonia para contrastar. Camas harmônicas podem ser encontradas em *Ciranda, Cirandinha*, compasso 5 a 14.

Uma estratégia muito utilizada nesses arranjos foi de se iniciar uma frase em uníssono e depois abrir em diferentes vozes. Isso é feito primeiramente porque é de fácil execução pois o coro consegue confirmar se a afinação está correta e se sente confiante. Além disso, é um recurso que causa muito efeito no arranjo vocal já que o ouvido entende o uníssono e espera que o uníssono permaneça e, logo em seguida, é surpreendido por uma harmonia vocal. Por fim, ter trechos em uníssono no arranjo facilita e agiliza o processo de aprendizagem. Trechos como esses podem ser encontrados nos arranjos de *Cansei de Pedir*, compasso 9 com anacruse e compasso 13 a 17; *Ciranda, Cirandinha*, compasso 36 a 38; *Se Essa Rua Fosse Minha*, compasso 24 a 25; *Terezinha de Jesus*, compasso 1 a 8.

Para ajudar na execução de pequenos trechos que possuíam melodia mais complexa ou de larga extensão, foi feito uníssono entre as vozes, como é o caso de *Flor Amorosa*, compassos 59 e 60 e *Com que Roupa*, compasso 23 e 24. Foi desejado que as linhas melódicas estivessem, em sua maioria, dentro do intervalo de uma oitava, indo de dó a dó, preferencialmente. Naturalmente, muitas músicas têm suas melodias compreendidas em mais do que uma oitava. Para atender ao desejo inicial de se ter melodias não muito extensas, tomou-se principalmente três estratégias. A primeira, como ocorre em *Se Essa Rua Fosse Minha*, foi dividir a melodia entre as vozes, de forma que uma voz não precisasse cantar notas mais agudas e outras não precisassem cantar muitas vezes notas graves.

A segunda estratégia foi usada em *Flor Amorosa*, que embora tenha uma melodia com extensão de 12ª justa, foi escrita para ser executada em grupo de vozes mistas. Optou-se, então, em dividir a melodia entre as vozes, se iniciando em uma voz e dando continuidade em outra, como pode ser visto no compasso 19, por exemplo. A terceira estratégia foi assumir que uma melodia demasiadamente extensa e de difícil execução seria mais prático ser cantada por um solista; assim se escreveu o arranjo de *Quem Sabe*, música de Carlos Gomes.

## b. Seção rítmico-harmônica

Seção rítmico-harmônica é a designação que este projeto está dando para o quarteto: baixo elétrico, bateria, violão e teclado. Neste trabalho, quando se fala da bateria, está se considerando que esta pode ser substituída por qualquer outro instrumento percussivo, sendo convencional ou não. Entende-se também que quando se fala sobre o violão este pode ser substituído por violão de sete cordas ou guitarra, por exemplo. O teclado, por sua vez, pode ser substituído por piano, piano elétrico, acordeom etc. Por fim, é considerado que o baixo elétrico também possa ser substituído por baixolão, baixo acústico e outros.

Como já dito, durante a escrita dos arranjos, houve a tentativa de se escrever o mais simples possível, mas de uma forma que ficasse musicalmente interessante e tecnicamente possivelmente desafiador. Na busca desse equilíbrio, deu-se sugestões de levadas e depois só se demonstrou que era para seguir com a ideia apresentada, sem a necessidade de se escrever por extenso todas as notas. O objetivo foi apontar caminhos e instigar a autonomia e criatividade dos músicos. Essa é, inclusive, uma prática comum em notação de arranjo de música popular em que se escreve o indispensável e os músicos conseguem investir sua atenção para ouvir o que os demais músicos estão tocando, fazendo a levada - o *groove* - funcionar melhor.

Para o baixo, teclado e violão, uma das informações mais importantes contidas na partitura é a harmonia, que nesse caso é comunicado principalmente pela cifra. De forma geral, se escreve o mínimo possível na cifra, mas o suficiente para os músicos saberem que tipo de acorde deve ser tocado e que tipo de escala deve ser usado. Neste trabalho, com o objetivo de ter uma comunicação mais prática, economizou-se nas informações nas cifras para os instrumentistas. A cifra completa sempre está sobre a primeira pauta de voz. Nas demais há variações de acordo com o que é necessário ou é dispensável cada músico saber.

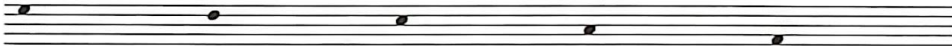
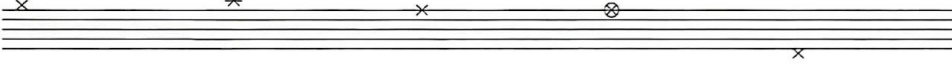

Nestes arranjos, o violão e o teclado são responsáveis por fazer a condução do arranjo, ou seja, fazer a levada que conduzirá a harmonia, sendo a base para as vozes. Normalmente, um assume a condução do arranjo - junto do baixo e da bateria - e o outro cumpre uma função acessória, trazendo coloridos para o arranjo. Em *Com Que Roupa e Flor Amorosa* o violão claramente cumpre a função de fazer a condução e o piano traz coloridos. Já em *Quem Sabe* essa função é dividida.

Algumas partituras possuem comentários para orientar a execução. Em alguns

arranjos há presença de convenções na seção rítmica-harmônica.

Provavelmente, a bateria é o instrumento mais difícil de se escrever neste contexto escolar-musical, já que na grande maioria das escolas não há o instrumento e, mesmo quando haja, pode haver grande variação de peças em sua composição. Neste projeto, conta-se que a bateria terá bumbo, caixa, hi-hat, tom, surdo e um prato de ataque, com baquetas tradicionais. Segue abaixo a bula para se ler a bateria nestes arranjos.

Imagem 4 - Bula utilizada para escrita de bateria

|  |                                      |   |   |                         |
|--|--------------------------------------|---|---|-------------------------|
| Tom 1  | Tom 2                                | Caixa                                   | Surdo                                   | Bumbo                   |
|    |                                      |   |   |                         |
| Prato de<br>contratempo  | Prato de<br>ataque                   | Prato de<br>condução                    | Cúpula<br>do prato                      | Contratempo<br>com o pé |
|   |                                      |   |   |                         |
| Caixa aro  | Caixa aro-pele<br>( <i>rimshot</i> ) | <i>Cowbell</i> ou<br><i>block</i> agudo | <i>Cowbell</i> ou<br><i>block</i> grave |                         |
|  |                                      |   |   |                         |

FONTE: Bandeira, Léo (2019, p. 13)

A referência para escrita de bateria está no livro *Teoria Musical para Bateria*, de Léo Bandeira (2019).

Para ajudar o baterista a ler a partitura sem se perder, na parte cavada de bateria, os sistemas foram organizados respeitando a quadratura e colocando, ainda, o número de compasso presente naquele sistema, apontando quantos compassos tem naquela quadratura.

### c. Instrumentos melódicos

Todos os 10 arranjos possuem escrita para dois instrumentos melódicos. Seguindo o intuito de este material ser extremamente flexível e adaptável a qualquer realidade escolar, escreveu-se de forma simples, sem grandes saltos ou muitos ritmos complexos.

Tentou-se usar, sempre que possível, o limite de uma oitava de extensão para cada instrumento. Como a flauta doce soprano é o instrumento melódico mais comum nas escolas, optou-se por não passar da nota dó como limite grave. Assim como as vozes, a escrita para os instrumentos melódicos foi realizada de forma que a linha pudesse soar apropriadamente em diferentes oitavas e em diferentes instrumentos.

Em seguida, serão listados alguns instrumentos que poderiam executar as linhas de instrumentos melódicos: flauta doce soprano, flauta doce contralto, flauta transversal, piccolo, clarinete, requinta, clarone, oboé, corne inglês, fagote, gaita, sax soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompete, flugel, trompa, trombone, violino, viola, violoncelo, glockenspiel, marimba, xilofone, celesta, sanfona, acordeon, piano/teclado, violão/guitarra e outros instrumentos que porventura sejam encontrados na sala de aula. Para que diferentes instrumentistas possam ler a mesma linha melódica, no drive está disponibilizada uma transcrição das melodias na clave de sol, clave de dó na terceira linha e clave de fá (com diferenças de oitavas), assim como as partituras transpostas em Bb, Eb e F (na clave de sol).

### **Apostila**

Para orientar o professor na utilização dos arranjos e para sugerir que os ideais de autonomia e criatividade fossem realizados em sala, foi elaborada uma apostila. Ela foi escrita com linguagem acessível e permeada de vários exemplos. Seus conteúdos são apresentados em 4 seções.

Na primeira seção se apresenta resumidamente o projeto e sua filosofia. É abordado de onde nasceu o projeto, o que é, para quem é, e tem a intenção de instigar o leitor de que os arranjos podem ser adaptados à realidade dos alunos. Na segunda parte, são abordadas características gerais dos arranjos, de forma que o professor possa ter uma visão global do material. Pedagogicamente, acreditou-se que alguns professores se sentiriam mais à vontade para realizar mudanças nos arranjos se entendessem as estratégias para a construção dos originais.

Na terceira seção, são apresentadas sugestões de como modificar os arranjos segundo a realidade dos alunos. Na quarta, e última, parte é falado especificamente de cada arranjo. Inicialmente pensou-se no seguinte roteiro para confeccionar o texto explicativo específico de cada arranjo:

- Curiosidades sobre a música (caso haja);
- Importância do compositor, quem foi;
- Por que está no repertório, por que foi escolhida?
- O que a letra aborda? Quais temas seriam interessantes de serem discutidos a partir dela?
- Qual o estilo da música original e do arranjo?
- Quais são as questões e dificuldades técnicas de cada instrumento, voz, harmonia
- Quais mudanças foram feitas na música, no processo de construção do arranjo
- Há anotações da partitura e sugestões de execução específicas

Embora não houvesse necessidade de se seguir essa ordem, a maioria dos textos não possui todos esses itens. Assim foi feito, pois não se viu necessidade de seguir à risca esse modelo e se construiu o texto de acordo com as informações que acreditamos ser relevante.

Por fim, na apostila há um agradecimento a todos os que doaram seu trabalho para o projeto, ajudando como instrumentista, cantor, técnico de áudio e mixador. São elencadas as referências. Escolheu-se o formato de apostila pela pertinência da sala de aula de escola pública. Com o intuito de divulgá-la em pdf, pode-se abri-la do próprio celular, dispensando custo de compra ou impressão.

### **Da disponibilização do material**

A disponibilização das gravações que inicialmente seria feita por meio de um site criado especificamente para o projeto, não foi assim feito por dois motivos. Primeiramente, observou-se que não haveria tempo hábil para a criação de um site com o cuidado apropriado que mereceria. Isso se deu pelo projeto ter se configurado com diversas partes e frentes que tomaram demasiado tempo.

Outra razão foi a dificuldade de encontrar uma plataforma de site que coubesse tamanha quantidade de material gratuitamente. Totalizam-se 110 faixas, incluindo faixa do arranjo completo, de estudo e de base instrumental. Como somente se encontrou opções

pagas para uma plataforma que tivesse essa capacidade de armazenamento, optou-se por disponibilizar, por ora, o material em *drive*.

Futuramente, pretende-se não só publicar o material completo em um site, como as gravações nas principais plataformas de áudio. No *drive*, estão organizadas as partituras, tanto as grades quanto as partes cavadas. Decidimos que o projeto será disponibilizado gratuitamente pela coerência com o seu público alvo e com a realidade que pretende atingir.

### Considerações finais

O objetivo deste trabalho é auxiliar regentes e professores que não possuem material adequado para o serviço docente musical, no entanto, se percebeu que os alunos também poderiam fazer uso por conta própria do mesmo material. Este trabalho também foi direcionado à escola pública e privada, entretanto, se percebeu que poderia ser usado em escola particular, cursos livres de música e outros ambientes. Além disso, embora o público alvo seja aluno de Ensino Fundamental II e Ensino Médio, percebeu-se que poderia ser usado com alunos mais jovens, assim como adultos e idosos. Isso está de acordo com a metodologia adotada - *design science* -, em que é sugerido que após finalizada a pesquisa, “é importante que o artefato desenvolvido [...] possa ser *generalizado* para uma *classe de problemas*” (DRESCH, 2015, p. 133). Podemos dizer, portanto, que este trabalho pertence à seguinte classe de problemas: **arranjos flexíveis para vozes e instrumentos**.

O projeto concebido foi demasiadamente trabalhoso para o prazo de quatro semestres. Não houve ajuda externa para realizá-lo, com exceção da mixagem e da orientação, claramente. Entretanto, essa experiência serviu de aprendizado para empreendimentos acadêmicos e profissionais futuros.

Este trabalho embora ajude o professor de música ou regente, não esgota ou resolve permanentemente o problema de oferta de material apropriado. Na verdade, entendemos que esse problema jamais poderia ser sanado com uma apostila ou outro tipo de material, dado que o mundo - e conseqüentemente o corpo discente - está em constante mudança. Dessa forma, faz-se necessário constantes buscas por novos materiais que compartilhem a mesma classe de problemas, e que busquem, sobretudo, estar conectados com a realidade do educando e com a aspiração do novo mundo desejado.

## Referências

ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration** 3.ed. New York: W.W. Norton and Company, 1928.

ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. 126f. Dissertação (Mestrado em Música – Música Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001a.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. In: **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, 2001b. p. 94-107

BANDEIRA, Léo. **Teoria musical para bateria**. Rio de Janeiro: Musimed, 2019.

BONIN, Gustavo. **Arranjo na canção: modos de contato**. In: **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e pós-graduação em música**. Pelotas. Simpósio semiótica musical: novas fronteiras. Pelotas: 2019

BZUNECK, José Aloyseo. A motivação do aluno: aspectos introdutórios. In: Buruchovitch, Evely & Bzuneck, José Aloyseo (org). **A motivação do aluno: contribuições da psicologia contemporânea**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 9-35

CHEDIAK, Almir. **Songbook Noel Rosa**, volume 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

DIEHL, Liciane; MARIN, Angela Helena. Adoecimento mental em professores brasileiros: revisão sistemática da literatura. **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, v. 7, n. 2, p. 64-85, 2016.

DRESCH, Aline; LACERDA, Daniel Pacheco; JUNIOR, José Antonio Valle Antunes. **Design science research: método de pesquisa para avanço da ciência e tecnologia**. Bookman Editora, 2015.

DUARTE, Luiz de Carvalho. **Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical**. Brasília: UnB, 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

FLACH, Gisele Andrea. Piano em grupo: arranjos elaborados a partir de alternativas pedagógico- musicais. **Revista da FUNDARTE**, Rio Grande do Sul, Ano 14 – Número 27, p.19-32, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 63. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 72. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 19, 15-26, mar. 2008.



GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da ABEM**. Londrina, v. 20, n. 28, 61-80, 2012.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático**. V. 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

\_\_\_\_\_. **Harmonia: método prático**. V. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

KEBACH, Patrícia; DUARTE, Rosangela; LEONINI, Márcio. Ampliação das concepções musicais nas recriações em grupo. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 24, 64-72, set. 2010.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Campinas: UNICAMP, 2003. 200f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

PEFFERS, Ken et al. A design science research methodology for information systems research. **Journal of management information systems**, v. 24, n. 3, p. 45-77, 2007.

PENNA, M. **Reavaliações e buscas em musicalização**. São Paulo: Loyola, 1990

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. São Paulo: USP, 2011. 302f. Tese (Doutorado em Artes - Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, André Protásio. **Arranjo coral: definição e poiesis**. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Rio de Janeiro, 2005.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Eladio. **Iniciação à técnica vocal: para cantores, regentes de coros, atores, professores, locutores e oradores**. Rio de Janeiro: E.Pérez-Gonzáles, 2000.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, 2009.

SANTIAGO, Francisco Xavier Mateus Pereira Lopes. **Arranjo musical e pedagógico na sala de aula: problemáticas, estratégias e sugestões de trabalho (uma abordagem focada na metodologia Orff)**. 2012. Relatório de estágio de mestrado em educação musical no ensino básico – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012.

SILVA, Alex Araujo. **Arranjo didático como fator motivacional em oficinas de prática em conjunto**. In: **SENAPEM**, 2016, Feira de Santana. SENAPEM - I Seminário Nacional de Psicologia da Música e Educação Musical, 2016. v. 1. p. 1-8.

TEIXEIRA, Lúcia. Espaços de atuação e formação de regentes corais: os desafios do contexto. In: SOUZA, Jusamara (org). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 189-211.

TOSTES, Maiza Vaz et al. Sofrimento mental de professores do ensino público. **Saúde em Debate**, v. 42, p. 87-99, 2018.

VIEIRA, Amaury. Repertório. In: **Canto, canção e cantoria: como montar um coral infantil**. São Paulo: SESC, 1997.

ZANDER, Oscar. **Regência coral**. 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.