



O Arranjo Como Confluência Entre a Música de Concerto e a Música Brasileira Popular

Carlos dos Santos – Universidade Federal da Paraíba

E-mail: carlosvibrafone@gmail.com |  ORCID: 0000-0002-6725-4545 |  Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1600840555174648>

Resumo

Este artigo propõe o conceito de arranjo confluyente, uma abordagem que integra criativamente elementos da música de concerto e da música popular brasileira, visando sistematizar e fornecer uma terminologia didática para um tipo de criação que transcende a mera orquestração tradicional. Através de uma fundamentação teórica que articula conceitos como a *Hipermodernidade* (Lipovetsky, 2004), a *Escrevivência* (Evaristo, 2020) e o *Tempo Espiral* (Martins, 2021), o autor utiliza uma metodologia autoetnográfica para analisar ferramentas de organização criativa, como o "Quadro Logístico" e o "Mapa do Arranjo", aplicadas em obras produzidas para grupos sinfônicos da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Os resultados das análises descritivas dos exemplos, somados à discussão proposta no artigo, demonstram como a reutilização inventiva de materiais e a inserção de citações transformam a obra original em uma "hipermúsica", revelando que a eficácia desse modelo depende da atuação do arranjador também como compositor e intérprete. Conclui-se que o arranjo confluyente funciona como um ato político de *Envolvimento* (Bispo dos Santos, 2015, 2023), que busca desconstruir hierarquias musicais ao promover uma criação singular de múltiplos hibridismos (Piedade, 2005, 2011), legitimando essa prática como um campo de inovação estética e integração cultural no cenário hipermoderno brasileiro.

Palavras-chave: Arranjo; música brasileira popular; confluência.

The arrangement as a confluence between concert music and brazilian popular music

Abstract:

This article proposes the concept of confluent arrangement, an approach that creatively integrates elements of concert music and Brazilian popular music, aiming to systematize and provide didactic terminology for a type of creation that transcends mere traditional orchestration. Through a theoretical foundation that articulates concepts such as Hypermodernity (Lipovetsky, 2004), Escrevivência (Evaristo, 2020), and Spiral Time (Martins, 2021), the author uses an autoethnographic methodology to analyze creative organization tools, such as the "Logistical Table" and the "Arrangement Map," applied in works produced for symphonic groups at the Federal University of Paraíba (UFPB). The results of the descriptive analyses of the examples, added to the discussion proposed in the article, demonstrate how the inventive reuse of materials and the insertion of quotations transform the original work into "hypermusic," revealing that the effectiveness of this model depends on the arranger's performance as a composer and performer. It is concluded that the confluent arrangement functions as a political act of Involvement (Bispo dos Santos, 2015, 2023), which seeks to deconstruct musical hierarchies by promoting a singular creation of multiple hybridisms (Piedade, 2005, 2011), legitimizing this practice as a field of aesthetic innovation and cultural integration in the Brazilian hypermodern scene.

Keywords: Arrangement; Brazilian Popular Music; Confluence.

1. Introdução

O arranjo na música brasileira popular é elemento constitutivo da composição. Ele costuma ser considerado tudo aquilo que está além da junção entre melodia e letra, o melopoema, ou a relação melodia e harmonia (normalmente cifrada), a *leadsheet*. No entanto, uma canção ou tema instrumental pode ser imediatamente reconhecida somente por elementos atribuídos ao arranjo como uma melodia da introdução, uma progressão harmônica, uma convenção rítmica, uma combinação timbrística específica. Muitas vezes, os elementos que mais se destacam e geram um protagonismo dentro de uma composição não estão em sua melodia principal ou no conteúdo da sua letra. Neste texto iremos propor a ideia de um *arranjo confluyente*, que é repleto de inventividade em relação a sua fonte primária e opera na união de elementos advindos da música de concerto e da música brasileira popular.

Esse tipo de arranjo ocorre deste a época de ouro das orquestras de rádio percebida no Brasil na primeira metade do séc. XX. No entanto, cabe salientar que, nem todo arranjo de música brasileira popular executado por uma orquestra sinfônica será englobado neste termo, pois muitas vezes não há modificações ou intervenções do arranjador orquestral em relação as composições originais. Nesse contexto, não se observa uma confluência real: a orquestra atua de forma ornamental, limitando-se a dobrar timbristicamente as camadas da banda base ou a preencher a harmonia com texturas homofônicas em notas longas — recurso conhecido no jargão técnico como 'bolachões'. Nem todo arranjo confluyente precisa ser realizado para um grupo sinfônico. É possível realizá-lo com qualquer instrumentação deste que sejam evocadas características advindas da música de concerto com a música brasileira popular de forma criativa e inventiva¹.

A ideia deste conceito surge no ambiente universitário da Universidade Federal da Paraíba em dois âmbitos: 1) Do ponto de vista prático, na criação de arranjos para os grupos sinfônicos da instituição; 2) Do ponto de vista pedagógico, ocorrendo em disciplinas que envolvem a criação de arranjo em que foi observado uma dificuldade em diferenciar, ensinar e caracterizar este tipo de arranjo em relação ao arranjo “tradicional”.

O arranjo confluyente opera de forma múltipla com conceitos advindos da música brasileira popular e da música de concerto. Com isso, este texto traz uma proposta de conceito

¹ Iremos nos aprofundar ao longo do texto em relação a essas características criativas e inventivas. De maneira geral, estamos nos referindo a relação de conexões inusitadas, improváveis, que quebram as expectativas associadas a determinados estilos ou gêneros musicais, que dialogam e operam com procedimentos e técnicas advindos de múltiplas manifestações musicais do mundo relacionando a música brasileira popular com a música de concerto.

que tem caráter didático e segue uma reflexão histórica com intuito de explicar e fornecer uma terminologia para algo que tem sido feito com frequência no país, mas ainda sem um rótulo ou terminologia específica conhecida até o momento.

Nesse tipo de arranjo não há fronteiras ou ele se articula nas fronteiras estilísticas e estéticas, um não-lugar estando em múltiplos lugares. O termo confluyente surge no entrelaçamento de diversas ideias advindas de propostas e conceitos como: *Contracolonialismo* (Bispo dos Santos, 2015, 2023); *fricção de musicalidades e hibridismos musicais* (Piedade, 2005, 2011); *Hipermodernismo* (Lipovestky, 2004); *Cibercultura* (Levy, 1999) *Escrevivência* (Conceição Evaristo, 2020); *Tempo Espiral* (Martins, 2020). As ideias e conceitos dos autores citados não são utilizados em sua totalidade ou mesmo dentro do contexto específico de suas discussões e problemáticas. Desta forma, por um lado o arranjo confluyente está conectado diretamente com eles e por outro totalmente desconectado.

Para delinear este conceito e propor uma ferramenta didática para sua elaboração elencando características que considero relevante para um arranjo confluyente, discutiremos alguns conceitos técnicos que o envolve e seguiremos com três exemplos extraídos da série de 28 arranjos criados pelo autor em 2024 e 2025 para os grupos sinfônicos da Universidade Federal da Paraíba.

2. Delineamentos

2.1. Música Brasileira Popular e Música de Concerto

Importante ressaltar que ao longo do texto ao falarmos sobre a música considerada popular no Brasil iremos nos referir ao termo música brasileira popular, nessa ordem, que remete ao conceito proposto por Martha Ulhôa (1986; 2007). Este termo é mais abrangente e preciso porque não se relaciona somente ao movimento da MPB pois abarca toda a “música de raiz popular” assim como a música de massa produzida e difundida pela indústria cultural no país. Música folclórica, urbana, rural, religiosa, das manifestações populares, do mercado fonográfico, de propaganda, toda música produzida independente do suporte que seja feita no Brasil e difundida para o público fora dos moldes do concerto estarão contemplados com este termo “Música Brasileira Popular”. Levantamentos indicam que o Brasil é o país que mais escuta sua própria música popular, fazendo com que essa música seja a mais difundida no país².

² Esses dados são facilmente comprovados ao verificar os dados das plataformas de *streaming* (*Spotify*; *Youtube*; *Deezer*), número de execuções em rádios brasileiras das músicas populares do país, apresentações de artistas locais nas redes de televisão, quantidade de festas populares (Carnaval; Festas Juninas; Festivais de Música

Para efeitos deste texto, consideramos aqui a música de concerto³ como aquela ligada diretamente a este evento social, o concerto. O período de cristalização da música de concerto normalmente é associado ao início do Barroco, especialmente com o início da ópera nos anos de 1600. Os livros de história da música de Grout, Palisca (2007) e Massin (1997) narram que a partir desse momento há uma consolidação deste evento específico para a apreciação musical que será intitulado posteriormente como concerto. Mesmo que a prática anterior, especialmente a de música vocal sacra esteja normalmente abarcada por essa denominação, é só a partir do início do barroco que ocorre uma maior separação entre a música feita para este evento, o concerto, e músicas que servem a outras ocasiões e funções.

Os séculos XVIII e XIX, no continente europeu, períodos intitulados como clássico e romântico, costumam ser citados como o auge de sua trajetória como saber e fazer musical. A música de concerto possui uma linha “homogênea associada a um grupo de compositores específicos” (Campesato, Iazzetta, 2019, p.31). Essa história é localizada em “um território em que os principais protagonistas foram todos homens, brancos, localizados no norte do mundo” (Campesato, Iazzetta, 2019, p.26). Apesar disso, é possível encontrar a música de concerto em todo o séc. XX e no início do séc. XXI em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil, mesmo que concentrada normalmente em uma parte pequena da sociedade.

Cabe ressaltar que grande parte da música popular que temos conhecimento até o fim do século XIX nos foi transmitida através de escritos de compositores tradicionalmente ligados a música de concerto, seja em transcrições presentes em rascunhos ou livros didáticos, seja na citação desta música creditada em suas obras. A música popular é muito dependente, para sua disseminação, da tradição oral e dos registros sonoros e visuais provenientes da gravação. Philip Tagg (2014) defende que a música popular só se torna um objeto de estudo plenamente apreensível a partir da tecnologia de gravação, que substitui a partitura como o documento primário da obra. Enquanto na partitura há uma representação de uma possível música, o fonograma expressa a música em si, concreta. Tanto é verdade que as datas das composições na música popular tendem a ser indicadas com a da primeira gravação, enquanto na música de concerto costumam ter as datas indicadas na partitura. Simon Frith (1996) indica que antes da gravação, a música popular era definida sempre pelo momento da execução e depois dela, a música passa a ser o objeto gravado que pode ser reproduzida a qualquer momento.

exclusivamente de música brasileira). Uma matéria disponível sobre o tema foi produzida pela BBC News estando disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cp8r105ry6zo> Acesso em: 18 de fev. de 2025.

³ Múltiplos termos foram utilizados para discriminar esse fazer musical, que para efeitos deste texto podem ser tratados como sinônimos: música erudita; clássica; artística; séria...

2.2. Reutilização de materiais musicais

Existem complexas terminologias que envolvem a reutilização criativa de materiais sonoros sob a perspectiva de um compositor atual, dentre elas destacamos: o arranjo; a citação e paráfrase; a colagem; a reescritura. Temos como premissa que para algo ser reutilizado necessitamos de uma obra musical⁴ original ou um som gravado que será aplicado em uma nova criação musical, seja ela uma composição, improvisação ou arte sonora. Essa fonte ou obra primária precisa ser conhecida ou documentada de alguma forma, ela precisa existir no mundo físico. Faz necessário o seu reconhecimento auditivo, gráfico/visual, informado pelo artista criador ou que possua indícios que possam gerar tal dedução de pertencimento a algo anterior. Há um intenso debate quando há divergência sobre uma provável reutilização tanto na área artística quanto jurídica e ética. Muitas vezes não há como confirmar se houve ou não uma reutilização⁵. Descreveremos abaixo conceitos elencados partindo daquilo que usualmente é considerado mais próximo das fontes primárias ou originais até as mais distantes.

2.2.1. Arranjo

O arranjo consiste na reutilização de uma ou mais composições musicais no qual “a essência da obra é mantida” (Silveira, 2012). Sua utilização tende a ser mais usual no contexto da música popular. O termo costuma ser um hiperônimo, ou seja, um guarda-chuva conceitual. Vejamos dois verbetes retirados da série de dicionários GROVE: o primeiro extraído do *Grove of music* e o segundo do *Grove of Jazz*.

“A relação de uma composição musical normalmente para um meio diferente do original [...] de uma transcrição literal até uma paráfrase, que seria mais obra do arranjador do que do próprio compositor em si” (Malcom Boyd, *Grove of Music in Arago*, 2002, p.97).

“Toda Performance de Jazz, mesmo que improvisada e completamente renovada, constitui uma forma de arranjo, uma vez que os executantes rearranjam o material básico a cada nova variação” (Gunther Schuller, *Grove of Jazz in Arago*, 2002, p. 96-97).

⁴ O conceito de obra musical é compreendido neste texto como sinônimo de qualquer composição ou criação musical que tenha sido registrada em algum tipo de documento, independente do seu período histórico e localização, que seja possível de ser reproduzida ou interpretada em um momento posterior com correspondência sonora imediata a proposta criativa inicial. Para mais uma discussão mais ampla sobre obra musical vide: Goerh, 1992; Costa, 2016.

⁵ Essa discussão permeia todo o texto. Especialmente na questão da utilização de citações nos arranjos confluentes.

Com base nas definições acima podemos dizer que o termo engloba outros termos como: orquestração, transcrição, releitura, adaptação. A utilização de um ou outro termo tem mais relação com um posicionamento do compositor sobre uma tradição referencial do que um procedimento técnico em si. Uma orquestração é uma instrumentação aplicada a um grupo que por sua vez pode ser uma adaptação, uma releitura ou um arranjo, e assim por diante.

2.2.2. Citação e Paráfrase

Diferentemente do arranjo, em que a autoria é compartilhada entre o compositor original e o arranjador, a citação musical mantém a titularidade da obra e a assinatura apenas de quem a realiza, sem que o autor do trecho citado passe a assinar a nova composição. A citação constitui uma parte menor do todo, em relação ao arranjo: “É um trecho de uma música dentro de outra música em que haja um evidente reconhecimento, uma literalidade intencional” (Lopez-cano, 2020). É possível citar diversas obras desde que haja o predomínio de novos materiais envolvendo essas citações. A citação busca uma fidelidade com a fonte primária. Esse procedimento é bem usual na improvisação, especialmente no Jazz. Citar um trecho de outra composição funciona como um jogo mnemônico, um diálogo artístico. Alguns fragmentos ou trechos musicais de tantas citações se transformam em marcas estilísticas ou tópicas musicais, como por exemplo no Jazz os *licks*.

Outra possibilidade de citação é paráfrase que consiste em uma citação indireta “reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado” (Barbosa e Barrenechea, 2003 *in* Escudeiro, 2012, p.45). Alguns autores, como Flávia Pereira (2011), trazem outra perspectiva sobre paráfrase musical aproximando-a mais da reescritura do que uma citação.

2.2.3. Colagem

O termo colagem musical ou sonora é mais empregado na música que envolve meios eletrônicos como as músicas concreta, eletrônica, eletroacústica, acusmática e mista. Reorganizar pedaços de fonograma ou partituras colando-os com intuito de formar uma nova composição. O procedimento ganhou repercussão principalmente após as manipulações com fita magnética (cortando, justapondo e colando seus pedaços) da música concreta com compositores como Pierre Henry (1927-2017) e Pierre Schaeffer (1910-1995). Na música popular diversos gêneros se utilizam das colagens como o *Rap* e o *Mashup*, suas construções partem de pedaços de outros fonogramas. O procedimento de colagem musical tem como uma

das aplicações mais extremas a pilhagem sonora (*phunderphonics*) proposta por John Oswald (1953-). Recortando micro pedaços (1 segundo ou menos) de um fonograma e reorganizando-os. Esse procedimento consiste quase em um “furto sonoro” (Iazzetta, 2009). Por exemplo, Oswald faz uma reorganização total do fonograma das *Variações Goldberg* (1741) de J.S. Bach (1685-1750) na interpretação do pianista Glenn Gould (1932-1982). Dado esse contexto, podemos nos questionar se qualquer pessoa pode realizar esse tipo de procedimento sem solicitar ao intérprete, gravadora ou mesmo ao compositor ou os detentores dos direitos autorais? Até que ponto isso pode ser ético em deformar um trabalho que foi pensado para ser apreciado de uma maneira totalmente distinta? Iremos discutir posteriormente neste texto essas problemáticas.

2.2.4. Reescritura

O termo reescritura é mais utilizado na tradição da música contemporânea de concerto eurocêntrica e tem como premissa um texto musical, uma escrita e uma leitura/escuta crítica. A reescritura “lança um olhar para trás e faz confrontarem-se os pensamentos e procedimentos composicionais no texto que será reescrito, com aqueles próprios seus e de seu contexto histórico...” (Penha, 2010, p.1). Para Silvio Ferraz (2008), o entendimento de reescritura musical se refere a uma atração por uma música pré-existente e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram. Isso acontece em três momentos: no primeiro algo que nos instiga, as forças de atração; no segundo a recriação mental, as forças da imaginação; no terceiro a materialização desta imaginação propondo uma nova abordagem sobre os materiais observados, as forças de manipulação (Ferraz, 2008). Um termo normalmente associado como sinônimo de reescritura é recomposição (Tygel, 2010).

3. Ausência de Fronteiras?

Observando o repertório, eventualmente é difícil delimitar com precisão se uma música pertence ao universo da música popular ou da música de concerto⁶, assim como qual seria o termo mais adequado para o uso da reutilização do material sonoro. Há uma enorme intersecção entre os todos esses conceitos sendo que a forma com que são denominados está mais de acordo

⁶ Podemos citar como exemplo a música de Ernesto Nazareth (1863-1934) para piano que é escrita em partitura sendo executada tanto em concertos de maneira mais “fiel” ao documento quanto em rodas de choro com mudanças significativas do conteúdo musical grafado. Para mais informações sobre o compositor e a ambiguidade entre sua produção popular e de concerto consultar Machado (2007).

com um posicionamento político do que por uma questão musical. Nossa intenção é propor uma reflexão que será relevante para a exposição dos arranjos confluentes do autor.

3.1. Música popular ou de concerto?

Na música produzida no Barroco, além da escrita da música sacra, existia uma prática composicional repleta de utilização de danças aristocráticas e populares, inclusive nomeando as obras com esses títulos, no gênero suíte, por exemplo. No entanto, foi na ópera em que a difusão de música popular era mais intensa, pois nela foram inseridas passagens narrativas que se remetem a festas populares ou cenas que se passam em lugares públicos em que a música popular está presente. A partir de 1637, com a abertura dos teatros públicos em Veneza, a ópera passa de um entretenimento aristocrático de corte para um espetáculo público comercial com grande apelo popular (Raynor, 1981; Grout, Palisca, 2007).

No séc. XVIII, os compositores incorporavam cada vez mais melodias que “soavam” populares ou eram literalmente citações deste universo, ou seja, melodias extraídas do folclore ou com muitas repetições em uma tessitura pequena dentro de uma estrutura regular fraseológica (quadratura), fatores que facilitam a memorização do público. Bandas militares e/ou de rua são inseridas em passagens de ópera, por exemplo: *O Encontro inesperado* (1763) de C. Gluck (1714-1787) e *O Rapto do Serralho* (1782) de W. Mozart (1756-1791). Essas óperas possuem trechos com bandas advindas da música dos janízaros⁷ da tradição ortodoxa turca com a utilização de instrumentos típicos como: trompetes; triângulo; pratos; bumbo; guizos; pandeiro (Blades, 1970) A música popular turca vai influenciar diretamente a escrita desses compositores do séc. XVIII e início do séc. XIX. Outros exemplos que podemos citar são: a *Sinfonia Militar no.100* (1793-94) de J. Haydn (1732-1809); o último movimento da *Sinfonia no.9* (1822-1824) de L. Beethoven (1770-1827).

Outra influência que vai se consolidar na península ibérica na segunda metade do séc. XIX e se espalhar por toda a Europa é a música produzida pelos povos mouros. Suas melodias ornamentadas, seus instrumentos, suas formas e danças populares serão referenciadas em muitas obras da música de concerto do fim do séc. XIX e início do séc. XX. Para citarmos algumas temos: *Carmen* (1873-74) de G. Bizet (1838-1875); *Ibéria* (1905-09), C. Debussy (1862-1918); *El Amor brujo* (1914-15) de Manuel de Falla (1876-1946); *Alborada del Gracioso*

⁷ Originalmente membros de um corpo de elite do exército otomano. O termo também pode se referir a toda tradição da música turca (*Alla Turca*) observado principalmente no repertório clássico da música de concerto (Bellman, 1998).

(1905) de M. Ravel (1875-1937). O apelo por melodias que eram ou soavam populares unidos ao acompanhamento sugerindo a uma dança com a presença forte dos instrumentos de metais e percussão, são as principais utilizações desta música popular na música de concerto. Outra forma de escrita consiste em realizar variações temáticas, ou seja, a partir de um tema popular curto construir obras de duração e instrumentação maior. Essas possibilidades de intersecção permanecem até hoje.

No Brasil, a música clássica ou de concerto do barroco brasileiro ocorrida principalmente no Estado de Minas Gerais e no Rio de Janeiro, possuía forte relação com o catolicismo, sendo em sua grande maioria constituída por missas ou partes de missas (Lange, 1966). Durante um bom tempo, essa música ficou desconhecida mesmo no Brasil. Partituras foram perdidas e como ela possuía uma relação sacra funcional raramente era executada fora das igrejas (Mariz, 2005). Essa música possuía uma escrita ancorada na música europeia e como tinha um caráter sacro raramente apresentava elementos que remetesse a dança e por sua vez a música brasileira popular.

Foi somente a partir da segunda parte do séc. XIX que compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920), após o seu contato com o Edward Grieg (1843-1907), busca incorporar elementos das manifestações populares⁸ em sua música (Mariz, 2005). Um dos primeiros exemplos é a *Série Brasileira* escrita em 1897. A obra utiliza cantiga de roda popular no Brasil da época (*Sapo Cururu*), o ritmo do maxixe (que era executada nos bailes do Rio de Janeiro), um acalanto provindo dos lamentos nordestinos e no último movimento um batuque ressaltando a cultura afro-brasileira. Este último movimento causou grande espanto na sociedade da época por ser considerada uma dança “bruta”, grotesca, e ter a presença do reco-reco. Este instrumento da família dos raspadores de percussão é um símbolo da música praticada pelos afrodescendentes no país naquele momento histórico. Nepomuceno é um dos responsáveis pelas primeiras canções da música clássica escritas em português-brasileiro. Ele dizia constantemente que “não tem pátria o povo que não canta em sua língua” (Mariz, 2005, p.78). Nepomuceno também contribui no resgate de partituras históricas brasileiras e na difusão e fomento de novos compositores brasileiros como Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Há importantes compositores da transição do século XIX no Brasil, que tocavam e escreviam principalmente para piano, uma música de fronteira que era por um lado popular em relação a utilização de danças típicas, no entanto, era tocada em salões em ambientes restritos

⁸ Essa foi uma tendência na música de concerto no final do séc. XIX, intitulada como nacionalismo, que tem como grandes representantes o grupo dos cinco nacionalistas russos: Mily Balakirev; Aleksandr Borodin; César Cui; Modest Mussorgsky e Nikolai Rimsky-Korsakov (Massin, 1997; Grout, Palisca, 2007).

da alta burguesia brasileira, carioca especialmente. Destaco as figuras de Ernesto Nazareth (1863-1934) e Francisca Gonzaga (1847-1935). Ambos eram virtuosos do piano, sabiam ler partituras e escreviam suas obras. Como o delineamento entre música de concerto e música popular é multifacetado e polêmico, é possível encontrar o nome desses compositores tanto figurando entre aqueles da música de concerto quanto de uma música popular escrita. Apesar disso, essa música normalmente é intitulada de música ligeira em contraposição a uma música séria. A distinção entre música 'séria' e 'ligeira' no Brasil, na transição do séc. XIX para o séc. XX, refletia uma hierarquia cultural em que a produção “erudita” buscava sua identidade na estilização de gêneros populares (Neves, 1981). Essa tensão foi um dos pilares do movimento nacionalista, que tentava elevar o material 'ligeiro' ao status de obra de concerto

Interessante observar que esse conflito foi retratado em um famoso conto de Machado de Assis: *O homem célebre* (1883). O personagem Pestana, que é muitas vezes associado ao Ernesto Nazareth, era muito conhecido como compositor de polcas e outras danças de salão, mas não conseguia escrever obras no estilo “clássico”. Francisca Gonzaga, popularmente conhecida como Chiquinha Gonzaga, também chegou a escrever operetas e outras obras dentro da chamada música clássica, no entanto, as obras que ficaram mais conhecidas foram as danças de salão. Nos EUA ocorre algo semelhante com Scott Joplin, famoso por seus ragtimes, mas que também escreveu várias outras composições em diversos estilos.

No início do século XX, com a consolidação de vários gêneros populares como o jazz nos EUA, o choro no Brasil e o Tango na Argentina, a música de concerto intensificou a utilização desses elementos e vice-versa. Muitos compositores deste momento histórico, praticam tanto a música de concerto quanto esses gêneros da música popular, como: Heitor Villa-Lobos, Ernesto Lecuona (1895-1963), Francisco Mignone (1897-1986), Leonard Bernstein (1918-1990). A utilização de melodias extraídas do folclore, a utilização de danças estilizadas populares especialmente as afrodescendentes e indígenas, a incorporação de novos instrumentos na música de câmara e orquestral, são algumas das principais características deste nacionalismo americano. Villa-Lobos, por exemplo, incorpora na orquestra sinfônica muitos instrumentos de percussão⁹ como: Tambu-tambi (dois pedaços de bambu executados sobre uma superfície dura); camisões e tamborins (membranofones utilizados nos sambas cariocas); diversos tipos de chocalhos como caracaxás, ganzás e caxixis. As temáticas desses compositores giram em torno de festas populares, lendas e/ou mitologias indígenas, escritos literários de autores de seus países, fatos históricos relevantes para a consolidação de sua nação.

⁹ Um bom exemplo é o *Choros no.6* (1925-42) de Villa-Lobos em que aparece uma série de instrumentos de percussão citados no texto.

Apesar de toda essa relação, muitos compositores se recusam a aceitar as intersecções entre os dois lados de uma maneira igualitária. Um exemplo claro foi o compositor norte-americano John Cage. “O jazz, em si, deriva da música séria. E quando a música séria deriva dele, a situação se torna um tanto tola” (Cage, 1985). John Cage buscou negar a influência do Jazz em sua prática composicional, talvez não seja uma coincidência em uma "época de forte conflito racial" (Iazzetta, 2024, p.207). Ressaltando que Cage era um compositor branco ligado à tradição eurocêntrica. Ivan Vilela ressalta que essa postura ainda é vigente especialmente no âmbito universitário brasileiro em que a música popular não costuma ser abordada pela aparente ausência de métodos ou teorias semelhantes às eurocêntricas (Vilela, 2024). Quando a música de concerto bebe da popular fica implícito um "melhoramento" dessa música, uma sofisticação, quando a música popular se utiliza de elementos advindos da música de concerto costuma ser encarado como uma "simplificação", uma diminuição (Santos, 2021). Os próprios compositores(as) buscavam separar as composições da música popular daquelas para a música de concerto. Um exemplo é Francisco Mignone que quando escrevia músicas populares assinava com o pseudônimo de Chico Bororó.

Há toda uma simbologia, por exemplo, quando se coloca um piano branco em um show de música pop, se usa um vestido longo, um terno e gravata ou mesmo cita no nome da composição termos como sinfonia ou sonata, está implícito a busca por se aproximar de um estereótipo da música de concerto como algo mais erudito, educado, fino, chique. O inverso também ocorre. Quando a música de concerto quer ser mais “descolada”, leve, dançante, é normalmente colocado títulos, figurinos, danças, cenários e outros recursos que lembram a ideia da música popular. São muitos estereótipos, como se a música popular sempre fosse alegre, divertida, corporal, sensual e a música de concerto séria, dramática, cerebral. É notável que todos esses atributos não são universais ou totalmente verdadeiros, o uso dessas intersecções simbólicas tem como intuito justificar ou legitimar uma prática ou fazer musical.

Existem muitas questões envolvendo essa relação quando ela é muito intensa. O *Concerto para marimba e vibrafone* (1947) de Darius Milhaud (1892-1974) em que o compositor utiliza uma série de melodias e rítmicas recolhidas no Brasil e não existe nenhum crédito na partitura ou referência ao local de origem. *Giant Steps* (1960) de John Coltrane (1926-1967) que ficou consagrada por sua progressão harmônica, é observada a mesma progressão no primeiro movimento de *Gaspard de La nuit* (1908) de Maurice Ravel, a *Ondine*. Tom Jobim (1927-1994) é famoso por ter muitas referências advindas da música de concerto, como *Insensatez* (1961) e *Prelúdio no.4 Op.28* (1838-39) de F. Chopin (1810-1849), *Chovendo*

na *Roseira* (1970) e *Reverie* (1890) de C. Debussy. Até que ponto tais referências podem ser entendidas como apropriações indevidas?

3.2. Qual termo de reutilização musical utilizar?

Voltando agora para a questão dos conceitos de reutilização musical, entendemos que até exemplos consagrados pela literatura podem apresentar problemáticas em relação a qual termo utilizar. Alban Berg (1885-1935) em seu *Concerto para violino* (1935) insere, em seu *Adágio* final, um trecho de um coral de J.S. Bach, no entanto, essa aparente citação ganha uma série de elementos distintos que colorem o texto musical fazendo com que ele ganhe um significado dramático novo. O tema ocorre no violino com toda uma nova roupagem ou arranjo utilizando o serialismo dodecafônico. Depois outra apresentação do tema ocorre nos clarinetes com dinâmica baixa simulando algo distante, *lontano*, somada a comentários seriais realizados pelo violino. Esse coral é totalmente interrompido para que haja novos materiais seriais expostos pela orquestral. Será uma citação, porque é possível há menção na partitura ao coral de Bach e são apresentados trechos integrais? Uma paráfrase, pois alguns elementos do próprio coral são modificados? Um arranjo, transcrição ou orquestração pois consiste na transposição de um meio para outro, no caso de um coral de vozes para o violino solo e os clarinetes?

Anton Webern (1883-1945), no início do século XX, realizou uma composição a partir da obra *Ricercare* (1934-35) a seis vozes retirado da *Oferenda Musical* (1747) de J.S. Bach. Podemos dizer que essa obra é uma “composição” que consiste em uma orquestração, arranjo e/ou recriação da obra de Bach? Webern utiliza as notas e ritmos da peça original, no entanto, realiza transformações na divisão das vozes o que modifica o entendimento fraseológico proposto com uma alternância constante de timbres (*klangfarbenmelodie*), articulações diversas, contrastes de dinâmicas e oscilações de andamento. Qual seria o termo mais indicado para esse tipo de procedimento? Talvez uma reelaboração musical¹⁰, para usar de outro termo igualmente multifacetado que pode significar qualquer um dos termos de reutilização musical dependendo do seu contexto.

Quadros de uma exposição (1874) de M. Mussorgsky (1839-1881) original para piano, ganhou inúmeras orquestrações ou versões, dentre elas na década de 1970 a de rock progressivo com Emerson, Lake e Palmer. Nessa transcrição, outro termo usualmente encontrado em

¹⁰ Kerr (1994) define a reelaboração como um processo criativo que se situa entre a **transcrição** (fiel ao original) e a **composição** (totalmente nova). Para ele, o reelaborador atua como um "coautor" que comenta ou expande a obra original.

trabalhos acadêmicos¹¹, a música ganha novos timbres, dinâmicas, repetições de determinadas frases, alterações de registro, entre outros procedimentos que geram algo de sonoridade bem contrastante se compararmos com a original. Isso seria o suficiente para se constituir outra obra? Lydia Goehr ressalta que “todos esses exemplos de mudança instrumental, via orquestração, arranjo ou transcrição apontam para caminhos de produção que se poderia chamar versões de uma mesma obra” (Goehr, 1992, p.60). Levando isso ao extremo, cada instrumento musical pode constituir características distintas, somadas a acústica do ambiente e as variações interpretativas, toda execução de uma obra se constitui em uma nova versão dela mesma?

Grande parte dos trabalhos de Cyro Pereira (1929-2011), importante compositor brasileiro do séc. XX, são marcados por utilizar diversos temas da música brasileira popular para formar uma nova composição, como uma espécie de fantasia. Alguns exemplos são: *Jobiniana* (1987); *Gonzagueana* (1994); *Caymminiana* (1981); *Aquarela de Sambas* (1990). Embora as melodias permaneçam auditivamente reconhecíveis, o tratamento harmônico, melódico e rítmico que as cercam distanciam-se significativamente das estruturas presentes nas partituras ou fonogramas originais. Apesar da liberdade inventiva de Cyro Pereira, esses trabalhos normalmente são classificados somente como arranjos em programas de concerto e outros materiais de divulgação. O termo “somente”, aqui, soa como se tivesse uma importância menor do que uma composição própria. No entanto, é notável que Cyro Pereira realizou arranjos¹² em que as composições selecionadas foram transformadas e tomadas para si criando um ambiente de interação entre elementos extraídos das obras originais, novos materiais do compositor e citações diversas extraídas da biografia sonora do autor. Por esses motivos, em sua análise das *Aquarela de Sambas*, Luciana Sayure Schimabuco (1998) destaca que Cyro aplica técnicas de desenvolvimento motivico tipicamente europeias em temas brasileiros. Com isso, o termo "arranjo" é insuficiente porque Cyro não preserva a funcionalidade original da canção, mas a transforma em um pretexto para realizar uma composição sinfônica (Schimabuco, 1998). O maestro Fábio Prado Medeiros (2005), em sua análise de *Carinhoso* de Cyro Pereira baseado no tema de Pixinguinha, utiliza o termo “Arranjo-Composição” para descrever obras no qual a elaboração harmônica e contrapontística do arranjador é tão densa que se torna o elemento estrutural da peça.

¹¹ O termo transcrição foi cunhado pelo poeta Haroldo de Campos (1992) para descrever uma tradução que não é literal, mas uma "recriação" estética do original. Acácio Piedade (2005) indica que uma transcrição na música pode surgir de uma “fricção” de musicalidades, no caso do nosso texto entre a música de concerto e a música brasileira popular.

¹² Acreditamos que grande parte dos arranjos de Cyro Pereira podem ser englobados no conceito de arranjo confluyente. Para mais informações sobre o autor conferir Nascimento, 2011.

Pipoca Moderna (1972) é uma composição de Sebastião Biano para a banda de pífanos de Caruaru-PE. Caetano Veloso (1942-) ao ouvir essa composição por intermédio de Gilberto Gil (1942-), acabou propondo uma letra e gravou em diversos álbuns com os mais variados arranjos, por exemplo no disco *Jóia* (1975) e no disco *Pipoca Moderna- Caetano Raro e Inédito 75-82* (2007). Arrigo Barnabé (1951-) na década de 1980 realizou um arranjo¹³ tendo como referência os arranjos presentes nos discos de Caetano Veloso somando técnicas provindas da vanguarda europeia da música de concerto. Essa gravação está presente no álbum *Outros Sons* (1982) de Eliete Negreiros (1951-). Novamente nos questionamos, qual seria o termo mais indicado neste caso: uma releitura do arranjo; uma recomposição; uma criação coletiva.

Todas essas relações nas reutilizações de materiais musicais sofreram grandes transformações no fim do séc. XX e início do séc. XXI. Vivemos em tempos hipermodernos na presença de um ciberespaço. A Hipermodernidade é uma proposta do filósofo Gilles Lipovetsky (1944-) no qual, após a queda do Muro de Berlim, todos os conceitos modernos são ampliados, tudo se torna *Hiper: Hipermodernidade; Hiperconsumismo; Hiperindivíduo; Hipernarcisismo; Hiperatividade* (Lipovestky, 2004). Há uma passagem da modernidade que negava o passado para uma supermodernidade integradora que reintegra o passado (Lipovestky, 2004, p.57). Ciberespaço consiste em um “espaço aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (Levy, 1999, p.92). Agora os estúdios em casa (*homestudio*) produzem músicas “sem passar pelos intermediários que haviam sido produzidos pelos sistemas de notação e gravação (editores, intérpretes, grandes estúdios, lojas)” (Levy, 1999, p.141). A utilização da manipulação de sons e amostras (sampleamento; amostragem) fonográficas disponíveis na internet somadas ao compartilhamento de suas novas produções nessa mesma rede, realimentam esse ciberespaço. Desta forma, as transformações são tão intensas que é quase impossível identificar quais elementos são “originais” e quais são extraídos de materiais anteriores (Lévy,1999). Esse banco de dados, formado por todas as músicas disponíveis no ciberespaço, é utilizado por empresas desenvolvedoras de inteligências artificiais musicais, até a escrita deste texto, sem nenhum tipo de regulação.

Afinal, seria possível delinear os limites da reutilização dos materiais sonoros? Existem tais limites? Qualquer artista pode utilizar qualquer obra ou trabalho anterior, independente do formato ou tamanho, e reutilizá-lo de forma criativa? A reprodução pode ser considerada uma reutilização? O plágio, que em si é um crime, se refere à violação dos direitos autorais e é estabelecido por leis locais específicas. Mas como delimitar em que ponto é uma abordagem

¹³ Esse arranjo de Arrigo Barnabé para *Pipoca Moderna* também consideramos que pode ser considerada como um arranjo confluyente.

criativa (arranjo; recriação; reescritura) e em qual ponto começa ser um plágio? Do ponto de vista ético, realizar apropriações de materiais sonoros mesmo que creditando suas origens, e pagando assim eventuais direitos autorais, podem gerar deturpações ou interpretações incoerentes com aquelas propostas pela fonte primária. É um desrespeito utilizar criativamente algum material disponível sem pedir autorização ou sem questionar qual sua origem, especialmente em tempos de hipermodernidade e ciberespaço?

3.3. Reflexão sobre o posicionamento

O fato é que quando o criador escolhe intencionalmente comunicar sua criação colocando um desses termos (música popular; música de concerto; citação; arranjo), ele se conecta a uma tradição de outros criadores que utilizaram o mesmo termo. Ao usar um termo X, o autor quer gerar uma expectativa específica e colocar sua criação em uma linha histórico-estilística, um *status*. O termo arranjo, por exemplo, traz uma conotação mais ampla, genérica, livre, associada mais ao trabalho da música popular. Compositores da música de concerto, por sua vez, evitam utilizar tal termo para não se associarem a esse campo. Embora a orquestração possa ser compreendida como uma modalidade de arranjo, a utilização desse termo evoca a expectativa de uma valorização estética da obra. Ao transpor o material para a orquestra sinfônica — um organismo que carrega o peso simbólico de uma tradição hegemônica —, projeta-se sobre o trabalho um status de erudição e perenidade. Se essa mesma orquestração for para um grupo menor ou com instrumentos não-usuais da orquestra sinfônica, o autor costuma diminuir tais expectativas de grandeza colocando o termo transcrição ou redução.

O termo orquestração é evitado por compositores da música popular mesmo quando se trata da ampliação de uma canção popular para uma orquestra sinfônica, por exemplo. Reescritura também é evitado por compositores da música popular, mesmo quando há a presença de partituras ou textos gráficos, com intuito de evitar que incluam seu trabalho a uma tradição da música de concerto. Aqueles ligados com a música eletroacústica e suas derivações, quando falam de seus procedimentos composicionais, tendem a priorizar termos que se relacionem diretamente com a tradição do estúdio musical vinda da música concreta. Os mesmos procedimentos da música eletroacústica associada a música de concerto quando são utilizados em um ambiente mais da música eletrônica popular, dançante, utilizarão outro vocabulário como: *mashups*; *sampling*; *overdubs*; *remix*.

As relações intertextuais e outros termos advindo da literatura, semiótica e filosofia, costumam ser utilizados por compositores mais “acadêmicos” que buscam legitimar sua criação

com base em fontes não musicais e/ou discursivas. Os termos citação e paráfrase, por sua vez, usualmente é utilizado por improvisadores quase como um jogo mnemônico ou uma homenagem a uma biografia sonora que consideram relevante. Por exemplo, no Jazz saxofonistas citam em suas improvisações trechos de temas ou gravações de improvisos conhecidos de John Coltrane como uma espécie de reverência ao mestre. Cada posicionamento do artista é um ato político, inclusive se autodenominar como compositor, improvisador, artista sonoro, cancionista, criador musical. Dizer que os arranjos que serão expostos são confluentes é defender um projeto político de integração e envolvimento¹⁴.

4. Arranjos Confluentes

Observando todos os conceitos e as reflexões realizadas neste texto chegamos a exposição desses arranjos confluentes, que buscam uma junção entre a música popular e a música de concerto, entre o arranjo, citação e paráfrase, colagem e reescritura. Tudo junto e misturado em uma amálgama criativa. Uma *fricção de musicalidades* oscilando entre *hibridismos contrastivos e homeostáticos*¹⁵ (Piedade, 2005, 2011). O arranjador ao escrever este arranjo realiza conexões constantes entre sua biografia sonora, as composições selecionadas e as tradições advindas de múltiplos mundos. Tudo consiste em um processo de biointegração. Com isso, é possível realizar uma analogia ou uma relação com o conceito de *Escrevivência* (Conceição Evaristo, 2020), escrever-viver/viver-escrever, no sentido em que o autor/compositor/arranjador faz a escrita do arranjo/personagem-narrativa unindo suas experiências musicais com a ficção. O arranjo confluyente extrapola a música selecionada, é uma *hipermúsica*¹⁶, se conectando com as ideias do *hipermodernismo* (Lipovestky, 2004). O processo de criação pode ser relacionado com o *conceito de performance no tempo espiralar* (Martins, 2021). O arranjador vai imaginando, interpretando, criando, tudo ao mesmo tempo. Arranjo, composição e performance, tudo está entrelaçado. Ele não copia o texto, reproduz exatamente a música, está sempre interpretando, reorganizando, arranjando, acrescentando novos materiais. A interação temporal entre o passado, presente e futuro é espiralar. O processo de transformação é contínuo relacionando a ancestralidade do autor, sua biografia sonora, suas

¹⁴ O termo envolvimento é bastante utilizado nos livros de Nêgo Bispo dos Santos (2015, 2023) em oposição ao desenvolvimento. O arranjo confluyente está mais preocupado em envolver os fazeres e saberes musicais distintos em um único lugar do que desenvolvê-los ou evoluí-los.

¹⁵ Hibridismo contrastivo é do tipo em que não há fusão completa de seus elementos. Com isso, é possível identificar cada um dos seus elementos separadamente. Hibridismo homeostático é aquele em que há uma fusão real e equilibrada dos elementos articulados, sem a identificação clara ou imediata de seus elementos separadamente (Piedade, 2005, 2011).

¹⁶ Importante ressaltar que a *hipermúsica* não inclui a ideia de juízo de valor e sim de sua característica múltipla e diversa.

expectativas e anseios criativos com uma recepção que pode identificar tais relações expressas no arranjo confluyente. O arranjador está constantemente em aparentes contradições entre fazer uma música brasileira popular com ferramentas advindas da música de concerto ou uma música de concerto com elementos advindos da música brasileira popular.

Cabe salientar que existem muitos arranjadores que realizaram ou realizam arranjos confluentes no Brasil, dentre eles podemos citar: Cyro Pereira, Juliana Ripke (1988-), Gil Jardim (1958-), Radamés Gnattali (1906-1988), Arrigo Barnabé, Nelson Ayres (1947-), Débora Gurgel (1962-), Tiago Costa, André Marques (1975-). É notável que esses arranjadores que trabalham com arranjos confluentes atuam ou atuaram também como compositores(as) e intérpretes. Inclusive muitos deles sendo exímios improvisadores. Há uma característica importante para destacar na qual o arranjador que queira trabalhar com essa tipologia de arranjo confluyente necessita atuar profissionalmente pelo menos nas três frentes: composição, arranjo e interpretação. Desta forma, ele irá gerar juntamente com a sua escuta, uma bagagem musical consistência, biografia sonora, que servirá constantemente como banco de dados para sua criação.

A partir deste momento todas as ideias expressas do autor deste texto não são regras e sim sugestões que são utilizadas para elaborar um arranjo confluyente de uma maneira mais fluída e organizada. Nem sempre o autor utiliza todas as três propostas que serão apresentadas. Além disso, adaptações pessoais são esperadas para que possam satisfazer interesses artísticos específicos de cada projeto.

4.1. Quadro logístico

Para iniciar um arranjo confluyente, o primeiro passo é deixar claro as características principais do projeto de criação. É fundamental que o projeto surja de uma demanda específica, e não abstrata, com uma logística operacional claramente delineada. Esse planejamento potencializa a viabilidade da performance e minimiza eventuais frustrações, tanto para o arranjador quanto para os intérpretes, ao alinhar a concepção artística às possibilidades reais de execução. Para isso, apresentamos uma proposta de organização através de um quadro logístico no qual são realizadas algumas informações prévias antes de começar o arranjo.

Quadro no.1: Quadro Logístico do Arranjo

Quadro Logístico	
Contexto do Projeto	
Prazo de entrega	
Tempo de Preparação	
Suporte	
Instrumentação	
Duração do arranjo	
Intérpretes	
Observações técnicas	
Nome(s) da(s) música(s)	
Compositores(as)	
Arranjador(es)	
Tonalidades/Modos	
Citações	
Proposta	

Fonte: Elaborado pelo autor

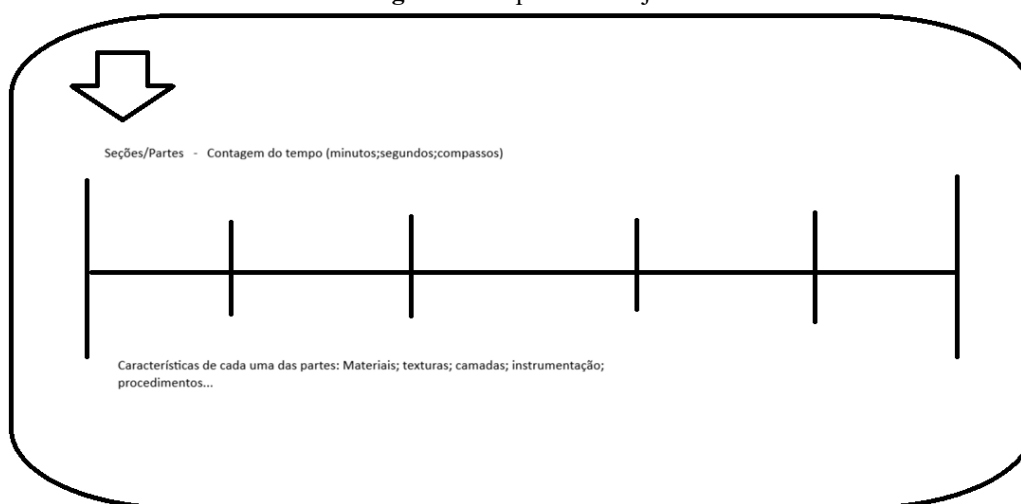
Cada informação do quadro é preenchida buscando a maior clareza possível das ideias de maneira sucinta. Em relação ao suporte indicado no quadro diz respeito tanto a utilização ou não de uma transcrição ou partitura de base que receberá o arranjo quanto ao suporte final do arranjo (partitura, fonograma). Quanto mais a instrumentação for diversa em relação aos naipes e tradições musicais, mais possibilidades de combinações que tenham características confluentes o arranjador possuirá. Com isso, instrumentações de naipes homogêneos como orquestra de cordas são mais difíceis de trabalhar com esse tipo de arranjo. Enquanto, instrumentações mistas como por exemplo, guitarra, violino, harpa e djembê ou uma orquestra jazz sinfônica acabam facilitando o trabalho do arranjador para obter essa sonoridade confluyente. As citações não precisam ser específicas de uma música, podem ser trechos ou características extraídas de diversas músicas, gêneros ou compositores(as) em que o seu arranjo irá dialogar propondo intersecções ou comentários. Tais citações não precisam ser descritas na partitura ou no fonograma, elas podem ser tão modificadas que pouquíssimos ouvintes ou somente você pode identifica-las. Na proposta são expressas características gerais que o autor pretende desenvolver no arranjo sem entrar em materiais musicais específicos. Quanto mais informações prévias o autor tiver, mas segurança ele terá para iniciar e concluir seu arranjo de forma alinhada ao projeto. Toda a forma de abordagem da linguagem de preenchimento do

quadro é realizada para orientar o próprio autor em seu processo criativo sem a necessidade de ser fidedigno aos termos técnicos musicais.

4.1. Mapa do Arranjo

Outra possibilidade que pode ser somada ao quadro ou utilizada separadamente é o mapa do arranjo. Nesse mapa o arranjador deve usar de toda a sua imaginação unida de seus conhecimentos técnicos musicais para esboçar uma estrutura geral dos arranjos.

Figura 1: Mapa do Arranjo



Fonte: Elaborado pelo autor

Neste mapa apresentado em forma de uma linha do tempo tem subdivisões verticais marcando cada seção ou parte¹⁷. Acima da linha do tempo aparece o nome dessas partes ou seções e sua expectativa de tempo. Na parte de baixo do mapa ocorre a indicação dos materiais, texturas, camadas, instrumentação, procedimentos, e outros elementos que o autor julgue necessário. É recomendável que o arranjador não se limite a manter sempre as formas das músicas selecionadas que serão arranjadas. Quanto mais conteúdo técnico¹⁸ o arranjador possuir melhor, porque isso pode facilitar o seu planejamento prévio e contribuir em uma maior agilidade e fluidez na hora de passar suas ideias para a partitura ou o suporte desejado.

A modificação da ordem formal e/ou do seu tamanho (diminuindo ou aumentando a quantidade de repetições entre outros processos), vai contribuir com a singularidade do seu

¹⁷ Essa ideia de representação formal foi apresentada para o autor nas aulas de análise musical da professora Elizabeth Rangel Pinheiro na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) em 2007. Mais informações sobre a utilização desta representação na análise musical conferir Pinheiro (1994).

¹⁸ Em relação a conteúdos mais técnicos de arranjo na música brasileira popular temos diversos livros em língua portuguesa dos quais podemos citar: Almada (2019); Corrêa (2021); Guest (1996); Tiné (2025).

arranjo. Ao longo do processo do arranjo esse mapa terá modificações, mas o relevante é que a estrutura total foi planejada o que pode garantir um maior controle e eficácia, especialmente no que diz respeito ao controle do tempo de cada uma das seções e quantidade de materiais utilizados.

4.2. Materiais novos ou “alheios”

Cada arranjo para que seja mais criativo e confluyente, acreditamos ser necessário apresentar algum material novo que não esteja presente em nenhuma das versões anteriores da música selecionada para ser arranjada. Esses materiais somados a sobreposições de camadas e acompanhamentos distintos, são fundamentais na construção de um arranjo confluyente.

Para gerar esses materiais, assim como normalmente ocorre em processos composicionais, é necessário trabalhar com eles separadamente. Nos arranjos, o disparador criativo de novos materiais pode partir de transformações de matérias presentes na melodia, harmonia ou rítmica da composição, de improvisações, de trechos oriundos de outras composições que são modificados de forma que não sejam mais facilmente reconhecíveis ou criados a partir de materiais abstratos (notas, células rítmicas, motivos). Dar nomes a esses materiais facilitam a articulação deles ao longo do arranjo. Por exemplo, um determinado material que foi criado aparecerá na seção B com uma transposição e com instrumentos específicos. Aqui reside uma teia complexa de relações entre a biografia sonora do arranjador, sua experiência e sua capacidade de realizar associações musicais. Há uma discussão intensa até que ponto essas transformações configuram um material novo de fato no arranjo ou um material alheio a esta composição que funciona quase como uma citação. O fato é que raramente eu indico na partitura tais referências de materiais. Alguns ouvintes e intérpretes mais atentos podem perceber ou ter a sensação de reconhecer tais materiais, mas a grande parte deles não consegue realizar tal associação pelo fato de ele estar modificado e estar sendo apresentado em um contexto diferente.

Gerar e organizar esses materiais fisicamente ou digitalmente, mesmo que não sejam utilizados integralmente no arranjo, contribuirá na aquisição e prática de técnicas composicionais. Desta forma, a cada arranjo o processo de autoaprendizagem composicional fica registrado e estando arquivado ele serve como uma biblioteca pessoal para consultas posteriores para repetições dos procedimentos ou novas possibilidades de aplicação.

4.3. Guia do Arranjo

Esse guia do arranjo pode ser utilizado para o estudo do arranjo por parte dos intérpretes, como base para a gravação em estúdio ou mesmo para eventuais modificações e correções que não satisfizeram as preferências sonoras do arranjador. Em termos de escrita em programas de edição de partitura, o arquivo de execução com instrumentos virtuais (VSTs) através do protocolo MIDI costuma ser a principal guia para o arranjador. Considero importante que o arranjador escute trechos longos ou minimamente frases completas ao trabalhar com esses programas, evitando assim uma escrita fragmentada que se apoia a todo instante na execução virtual. Mesmo utilizando esses programas considero relevante a prática da “audiação notacional” que consiste no processo cognitivo em que o músico "ouve" internamente o som do que está escrito na partitura antes mesmo de executá-lo (Gordon, 2012).

É possível ter uma execução prévia a partir de uma redução para piano, ou mesmo um solfejo realizado pelo arranjador. Outra possibilidade é o próprio arranjador gravar cada uma das linhas instrumentais em uma *DAW* (*Digital Audio Workstation*) e enviar como suporte para o estudo do grupo. Essa gravação pode ser realizada com um controlador MIDI modificando os timbres, tudo com um único instrumento (normalmente piano ou violão) ou, no caso do arranjador ser multi-instrumentista, diretamente nos instrumentos para os quais o arranjo está sendo proposto.

O fato é que o guia do arranjo é um material sonoro anterior ao primeiro ensaio, gravação ou apresentação do arranjo. É um estágio usado constantemente para revisões, adaptações, reflexões e melhor entendimento do próprio arranjador sobre o trabalho produzido. Ele é fundamental para o envolvimento inicial dos intérpretes com o arranjo permitindo assim uma maior agilidade no processo de preparação de uma performance ou gravação. A ausência de uma guia pode prejudicar e ampliar significativamente o tempo de ensaio necessário para preparação do arranjo, além de correr mais riscos em relação ao resultado sonoro pretendido.

4.4. Exemplos

Os exemplos foram retirados de uma série de arranjos, apresentados na tabela abaixo, produzidos pelo autor em 2024 e 2025 escritos especialmente para dois grupos sinfônicos da UFPB: A Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSUFPB) e a Pequena Orquestra Popular (POP). Esses arranjos estiveram presentes tanto em concertos individuais dos grupos quanto em concertos realizados de forma conjunta. Esses arranjos foram executados em pelo

menos dez ocasiões, em concertos nas cidades de João Pessoa, Campina Grande, Pilar, Cabedelo e Bananeiras.

Tabela 1- Arranjos realizados por Carlos dos Santos em 2024 e 2025 para grupos sinfônicos da UFPB

	Nome	Compositor	Instrumentação	Duração	Ano
1	Gaúcho	Francisca Gonzaga	Cl. Cor. Perc. Cds	4 min.	2024
2	Lua Branca	Francisca Gonzaga	Voz. Cl. Cor. Perc. Cds	6 min.	
3	Triste, Louca ou Má	Juliana Strassacapa	Voz. Cl. Cor. Perc. Cds	6 min.	
4	Me Curar de Mim	Flaira Ferro	Voz. - Cds	9 min.	
5	Ovelha Negra	Rita Lee	Voz. Cl. Cor. Perc. Cds	4 min.	
6	Pagu	Rita Lee	Voz. Cl. Cor. Perc. Cds	5 min.	
7	Silencia	Ceumar	Voz. Cl. Cor. Perc. Cds	5 min.	
8	Balaceiro	Juliana Linhares/Krystal	Voz. Cl. Cor. Perc. Cds	3 min.	
9	Lá vem a onda/Ciranda	Escurinho	Voz -2020 -Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	8 min.	
10	Forró na Penha/ Um tom pra Jobim	João Lyra; Adelmo Arcoverde/ Sívuca;Oswaldinho do Acordeão	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	7 min.	
11	Espinha de Bacalhau	Severino Araújo	Vib. Cav. Vlão. Perc. Cds	5 min.	
12	Eu só quero um Xodó/Quero um Xamêgo	Anastácia; Dominginhos	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	6 min.	
13	De Mala e Cuia/ Tareco e Mariola	Flávio Leandro/ Petrúcio Amorim	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	5 min.	
14	Falso Pau de Arara/ Pau de Arara/ Último Pau de Arara	Guerra-Peixe/ Guio de Moraes;Luiz Gonzaga/ Venâncio;Corumbá;José Guimarães	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	7 min.	
15	Bem ou Mal	Krystal; Luiz Gadelha	Voz- Fl. CL.Cor.Cb	4 min.	
16	Seu Alagoas	Erick de Almeida	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	9 min.	
17	Pedras que cantam/Olha pro Céu	Dominginhos;Fausto Nilo/Luiz Gonzaga; José Fernandes	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	6 min.	
18	Cantiga do Sapo/ Canto da Ema	Jackson do Pandeiro;Bucu do Pandeiro/ Alventino Cavalcanti;Aires Viana; João do Valle	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	7 min.	
19	Forró Pesado/Festa	Assisão/ Gonzaguinha	3Vozes 2020-Sax-1231-4perc. pno-Guit- Bx-Bat Cds	5 min.	
20	Deus me proteja	Chico César	Voz. Cds	3 min.	
21	Novo tempo	Ivan Lins/Vitor Martins	Voz- Cds	5 min.	

22	Suíte Cátia de França	Cátia de França	4vozes- 1fl.1cl. Sax- 4perc.pno.2Guit.Bx-Cds	10 min.	2025
23	Akajú do Norte	Clara Potiguara	4vozes- 1010- Sax- 4perc.pno.2Guit.Bx-Cds	5 min.	
24	Tentada	Aline Gonçalves	1010- Sax- 4perc.pno.2Guit.Bx-Cds	4 min.	
25	Zumbido/ Racista Eu?	Paulo Ró	6vozes-2030 Sax- 4perc.pno. Cav. VlaNord. 2Guit.Bx-Cds	6 min.	
26	Canto dos Escravizados	Anônimo	6 vozes-4perc.pno. Cav. VlaNord. 2Guit.Bx-	4 min.	
27	Pontos de Iemanjá	Anônimo	Cds	5 min.	
28	Nêgo na Mata/Coração de Negro	Paulo Ró	6vozes-2030 Sax- 4perc.pno. Cav. VlaNord. 2Guit.Bx-Cds	6 min.	

Fonte: Elaborado pelo autor

A partir dessa tabela apresentada acima selecionamos três arranjos confluentes para comentar buscando articular como ocorrem as múltiplas interações entre os conceitos discutidos no texto até este momento. Não será realizado uma análise detalhada dos elementos musicais, a intenção nesse momento é utilizar esses exemplos para ilustrar as possibilidades de arranjos confluentes. Cabe ressaltar que todos os arranjos foram realizados por demanda e um curto espaço de tempo, ou seja, havia o interesse do grupo em tocar uma determinada obra e a necessidade de se ter o material em partitura para se executar. Apesar disso, em nenhum dos arranjos houve uma busca por manter uma fidelidade aos materiais de origem. A ideia sempre foi criar envolvimento e singularidade. As descrições possuem um caráter auto etnográfico da criação, por esse motivo será escrito na primeira pessoa do singular.

4.4.1. *Me curar de mim (Flaira Ferro)*¹⁹

Ao montar um repertório dedicado a compositoras para a OSUFPB, busquei músicas que já haviam sido interpretadas por alunas do departamento de música da UFPB em algum momento. Uma dessas músicas foi a composição *Me Curar de Mim* (2015) de Flaira Ferro que foi executada pela aluna Júlia Fábila em uma edição do extinto projeto Pôr do Som, projeto realizado pelos alunos na cantina da universidade exatamente no horário do pôr do sol. Aquela performance me marcou. Não conhecia a música nem a compositora nem a aluna naquele momento. Foi através da reminiscência desta interpretação que iniciei o arranjo. Tentei escrever

¹⁹ Gravação do arranjo está disponível em: <https://youtu.be/uKAShWbvCiM?si=pO3S8H0TefrVFLs-> . Partitura disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eREBDFpET4f62SgZa3c6q7zZZqau70zv/view?usp=sharing> Acesso em: 18 de fev. de 2025.

o máximo que conseguia lembrar de memória antes de ouvir a canção. O arranjo seria direcionado para Júlia Fábria e a OSUFPB na Sala de concertos Radegundis Feitosa, foi integralmente estruturado nas características específicas desses intérpretes e na acústica desta sala, que é bastante reverberante. No processo de criação do arranjo, que durou cerca de três dias, ouvi no máximo três vezes a música original para anotar a letra e transcrever a melodia. Evitei ser influenciado pelo arranjo original da canção²⁰. Fiquei imaginando como essa canção poderia soar ainda mais interessante de acordo com o meu ouvido.

Abaixo apresento o quadro logístico da canção, de acordo com a proposta didática apresentada nesse texto, que elaborei de forma rascunhada e depois organizei no computador.

Quadro no.2: Quadro Logístico do Arranjo da música *Me Curar de Mim*

Quadro Logístico	
Contexto do Projeto	OSUFPB EN(CANTO) MULHERES
Prazo de entrega	25 de fevereiro
Tempo de Preparação	Uma semana (5 ensaios)
Suporte	Partitura
Instrumentação	Voz Solista (feminina); Clarinete em Bb; Trompa em Fá; Orquestra de Cordas (55442)
Duração do arranjo	8 minutos
Nome da música	Me Curar de Mim
Compositores(as)	Flaira Ferro
Arranjador(es)	Carlos dos Santos
Tonalidades	Dó Maior
Citações	Se eu quiser falar com Deus (Gilberto Gil)
Proposta	Alternância entre momentos mais polifônicos e melódica acompanhada com corais em notas longas. Violoncelo Solista dialogando com a voz. Deixar a forma mais cíclica e longa em relação ao original. Deixar momentos em que a voz possa estar livre para realizar <i>rubatos</i> .

Fonte: Elaborado pelo autor

Todo esse novo arranjo utiliza materiais e procedimentos advindos de múltiplas referências sonoras moldadas pelo imaginário especulativo, ou seja, de imaginar o resultado. A

²⁰ O arranjo original está presente no álbum *Cordões Umbilicais* (2015) de Flaira Ferro. Disponível em: https://youtu.be/OCdh6BYIPUk?si=t_z_xUUbrejU9LDk Acesso em: 18 de fev. de 2025.

instrumentação é orquestra de cordas com trompa, clarinete e voz solista, tendo como destaque a presença de inúmeros solos de violoncelo. Essa instrumentação era a disponível para este concerto. O início apresenta um coral religioso semelhante a peça *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* (1976) para orquestra cordas e campanas de Arvo Part (1935-) com características lisas e notas longas. Logo surge o violoncelo solista em um caráter romântico semelhante ao *Concerto para Violoncelo e Orquestra Op.85* de Edward Elgar (1857-1934), apresentando um tema especial para o arranjo até deixar concluir em um acorde suspenso preparando a entrada da voz. Há um diálogo bastante sutil citando pequenos trechos da melodia da canção *Se eu quiser Falar com Deus* (1981) de Gilberto Gil. Essa citação, no entanto, é quase imperceptível, não há intenção que alguém reconheça que ela exista. Ela está muito transformada ou deformada, é mais uma relação simbólica do que musical. Toda a harmonização, texturas com utilização intensa de polifonia estão bem distantes da música original. A música vai pouco a pouco acelerando o andamento até o fim do melopoema. Após isso é realizada outra intervenção do violoncelo repetindo o tema do início e preparando a modulação do tema do refrão em dinâmica forte um tom acima. O esperado era que a voz repetisse cantando os versos do refrão, porém a escolha foi evitar esse procedimento colocando silêncio para voz. Essa última repetição do refrão é transposta um tom acima em fortíssimo. O arranjo termina em suspensão com ideia de que tudo começou novamente. Proveniente da ideia de *tempo espiralar* (Martins, 2021) presente em diversas manifestações afrodiáspóricas — por exemplo na capoeira, samba de roda, congadas — em oposição ao tempo cronológico, a forma do arranjo não inicia e nem finaliza de maneira contundente. As repetições internas e a mudança constante a cada repetição com a introdução de novos materiais fazem com que a música esteja em constante fluxo, em círculo, em roda. Poeticamente uma confluência entre o *distante* e o *interno*.

4.4.2. *Eu só quero um xodó/ Quero um Xamêgo (Anastácia/ Dominginhos)*²¹

No concerto de São João de 2024 na UFPB propus a junção entre a OSUFPB, coordenada na época por mim, e a POP, coordenada pelo Prof. Dr. Chico Santana. Nessa ocasião nos reunimos e montamos um repertório com diversas composições usualmente presente nas festas juninas da paraíba. *Eu só quero um Xodó* (1973) foi uma das primeiras composições que selecionamos. Buscamos definir quem seria a cantora que faria a voz principal

²¹ Gravação do arranjo está disponível em: <https://youtu.be/WhlITqISqEk?si=vGP8XbtWECQKQNu4> Partitura disponível em: <https://drive.google.com/file/d/17m8pQVRnImdVTkpuB8sDJCCkiQEroGCw/view?usp=sharing> Acesso em: 18 de fev. de 2025.

e perguntamos a tonalidade que ficaria mais confortável para ela (Ré Bemol Maior). Neste mesmo momento estava ministrando uma aula de repertório e dentre diversos álbuns da música brasileira que eu indiquei que os alunos realizassem um seminário estava *Domingo, Menino Dominginhos* (1976). Este álbum começa com a composição *Quero um Xamêgo*²² (1976) muito em função do sucesso anterior de *Eu Só Quero um Xodó*, ambas as músicas de Anastácia e Dominginhos. Além da temática na letra, no momento da exposição dos alunos em sala de aula reparei a enorme semelhança musical entre as duas composições. Os caminhos harmônicos e melódicos semelhantes e na minha imaginação surge a ideia de uni-las em um “Xamêgo Só”. Rascunhei dessa vez um mapa do arranjo que logo foi reorganizado no computador e está apresentado abaixo.

Figura 2: Mapa do Arranjo de *Eu Só Quero um Xodó/Quero um Xamêgo*



Fonte: Elaborado pelo autor

Como um quebra-cabeça musical, ambas as músicas foram divididas em suas duas partes e criei materiais distintos para realizar duas novas partes. Com isso, tinha a disposição seis partes que foram combinadas sequencialmente e concomitantemente. Tudo foi modificado de alguma maneira, mas é claramente reconhecível as duas canções. Na seção A um tema nos graves é introduzido e reiterado em estilo imitativo quase como um pequeno fugato. Nesse jogo vai crescendo a intensidade e a densidade até a introdução original com uma harmonia nova com muitos cromatismos, em que se estabelece um ritmo de baião. O tema da parte de *Eu só quero um Xodó* surge na seção B com a voz solista, após um breque, somada a uma textura homofônica nas cordas. Essa textura faz referência a *Missa de Notre-Dame (1364)* de Guillaume de Machaut (1300-1377) pela condução paralela das vozes, a predominância de

²² Foi observado a presença no encarte do disco *Domingo, Menino Dominginhos* que a palavra do título da canção é gravada com a letra X (Xamêgo) e não com Ch (Chamêgo) que seria a mais usual nos dicionários de língua portuguesa. Para esse trabalho optamos pela grafia expressa no encarte.

intervalos de quintas e quartas justas, as cadências de dupla sensível e de Landini, procedimentos presentes na obra.

O andamento é alterado assim como a levada para um xote lento como um lamento para a segunda parte da canção. Surge então a seção A1 que consiste na repetição com uma orquestração diferente daquela introdução com a presença de uma bateria enérgica com a levada de forró. Na seção C vem a melodia de *Quero um Xamêgo* nas vozes do coro enquanto a voz solista realiza a melodia da primeira parte de *Eu só quero um Xodó*. Os contornos melódicos são ajustados para que possam funcionar com o máximo de consonância possível. A segunda parte de *Quero um Xamêgo* agora na voz solista unida com uma textura homofônica nos metais explorando a polirritmia de três contra dois. Acabando essa exposição, surge uma nova parte, a seção D. Um xaxado com o coral junto com a percussão e os primeiros violinos que dizem o seguinte texto: “*Quero Xamêgo, quero xamêgo eu só quero um xodó, Quero Xamêgo! Anastácia e Dominginhos num xamêgo só!*”. Esse jogo textual vem ilustrar a própria concepção do arranjo confluyente no qual tudo está envolvido, entrelaçado. Na seção B1 as cordas realizam a melodia de *Eu Só Quero um Xodó* enquanto a voz solista faz a primeira parte de *Quero um Xamêgo*. Em sequência observamos um maracatu com as vozes do coro cantando a metade da segunda parte do *Eu Só Quero um Xodó* seguida de uma valsa com a voz solista. Aqui a métrica da melodia é alterada. A seção A2 traz novamente os materiais novos do início somados a melodia da introdução original, mas em outra configuração valorizando as vozes que estavam em segundo plano no início. O arranjo se finaliza com um grande crescendo na seção D2 com todos os temas juntos dando ênfase ao coro que canta o pequeno texto criado finalizando com “*Anastácia e Dominginhos num xamegô só*” com um ataque curto, seco e com todos da orquestra.

4.4.3. Lá vem a Onda/Ciranda (Ecurinho)²³

No processo de montagem do concerto intitulado *Parahyba em Concerto* com a POP com a OSUFPB, fiquei encarregado de realiza um arranjo de alguma música do compositor Ecurinho (1962-). Ao conversar com alunos e pesquisar na discografia dele encontrei duas cirandas que me chamaram atenção pois ao escutá-las imediatamente me veio a memória três obras do compositor eslavo Antonín Dvorak (1841-1904). Esse tipo de associação é bastante usual na minha escuta, ou seja, não fiquei procurando essa associação. Parecia que alguns temas

²³ Gravação do arranjo está disponível em: <https://youtu.be/s6lHFZxhZmg?si=1U7YOWp9BM6V6IZG> .
Partitura em: https://drive.google.com/file/d/1eM9XrOPD6157aMVsvmiJGHAJ0pCjKhQJ/view?usp=drive_link.

famosos do compositor se encaixavam perfeitamente no ritmo de ciranda e nas músicas selecionadas, *Lá vem a Onda* (2004) do disco *Malocage* e *Ciranda* (2012) do disco *O princípio básico*. Com isso, transcrevi três temas de Dvorak que eu iria utilizar nesse arranjo como materiais “novos”. São eles: o início do *Concerto para Violoncelo e Orquestra op.104* (1895); *Dança Eslava no.8 op.46* (1878); tema do quarto movimento *Allegro con fuoco* da *Sinfonia nº 9 em Mi menor, Op. 95- "Do Novo Mundo"* (1893). Outra coisa relevante é que ao escrever esses arranjos não foram consultadas as partituras originais desses temas e sim transcritos a partir da minha própria memória já realizando eventuais alterações. Segue abaixo os materiais extraídos dessas obras de Dvorak.

Figura 3: Materiais novos ou “alheios” utilizados no arranjo de *Lá a Onda/Ciranda*

1
Tema do Concerto de Cello com modificações

2
Dança eslava no.8

3
Variação do tema da sinfonia do Novo Mundo

4
Sinfonia Novo Mundo

Fonte: Elaborado pelo autor

Esses materiais que estão modificados em função da minha própria transcrição e de variações vão ocorrer ao longo do arranjo intercalados e/ou sobrepostos com materiais advindos do arranjo original da canção e da sua própria melodia. Não consultei uma partitura ou cifra para realizar esse arranjo, nem mesmo aprendi a tocá-lo. Simplesmente escutei e tentei decorar solfejando a melodia. Com isso, o processo de harmonização foi como se essas melodias fossem minhas. O arranjo confluenta parte muito dessa ideia de se apropriar das

composições selecionadas como se fossem suas para que haja um nível amplo de intimidade para realizar transformações sem nenhum tipo de receio de não ser “fiel” a música original.

O arranjo se inicia com o coro cantando a frase: “Ondas do mar”. Uma frase poética que não aparece em nenhuma das canções, mas que está subtendida pela temática do mar, ciranda e Paraíba. Uma longa introdução faz aludir toda essa ideia abstrata de ondas do mar na orquestração com muitos arpejos em vai e volta, harmônicos, crescendo e diminuendo de dinâmica com notas longas, um tambor do oceano e tam-tam. Sobrepondo essa temática do mar e suas ondas surge a melodia de *Lá vem a Onda* modificada nas cordas. Após essa introdução surge o ritmo de ciranda e se inicia a canção *Ciranda*. No entanto, ao começar a voz solista desta canção a levada interrompida e a primeira estrofe é realizada com a levada de bolero. A segunda estrofe retoma a levada de ciranda, mas logo no ponto culminante, o refrão, novamente temos uma interrupção da levada para surgir os materiais novos em contraponto com a melodia. O arranjo segue buscando quebrar as expectativas e surpreender aqueles que conhecem essas canções de Escurinho e ao mesmo tempo criar essa confluência entre essa música paraibana e a música provinda do compositor eslavo. Não há contradição e sim integração²⁴, envolvimento.

Considerações finais

Este artigo buscou contribuir na sistematização do conceito de arranjo confluyente, entendido como uma "amálgama criativa" que opera na intersecção entre a tradição da música de concerto e a música brasileira popular nos tempos atuais hipermodernos. A proposta transcende a mera adaptação timbrística, muitas vezes nomeada como orquestração, para posicionar o arranjador como um criador que interpreta e articula as composições originais selecionados com a sua imaginação e biografia sonora. O arranjo confluyente é oposto a ideia de influência e desenvolvimento, pois não há um fazer ou saber musical que influencia o outro neste caso, e não é intenção desenvolver uma música em relação a outra, tudo é confluência, integração. O arranjo confluyente consiste em uma *hipermusica* por estar envolvida em múltiplos fazeres e saberes musicais. Este rótulo contribui no fortalecimento e difusão desse processo de criação musical especialmente para o meio acadêmico.

O texto propõe algumas ferramentas didáticas, como o quadro logístico e o mapa do arranjo, somadas a descrição auto etnográfica de alguns arranjos confluentes do autor que podem auxiliar no processo de elaboração de novos arranjos. Esse conceito traz em sua base a

²⁴ Integração é outro termo bastante utilizado por Nêgo Bispo dos Santos (2015,2023) especialmente no que diz respeito a biointegração, o homem com a natureza. Neste caso a integração é hiper, pois funciona como uma rede complexa de relações entre as músicas.

reutilização de materiais de forma inventiva, legitimando o arranjo como um projeto político de integração e envolvimento estético. O autor reconhece as limitações impostas pela fluidez das fronteiras terminológicas na *Hipermodernidade* (Lipovetsky, 2004) e no *Ciberespaço* (Lévy, 1999), no qual distinções entre citação, paráfrase e reescritura, e outros termos semelhantes, tornam-se cada vez mais complexas diante de práticas de ferramentas generativas sonoras de inteligência artificial. O mesmo deve ocorrer com o arranjo confluyente, certamente haverá trabalhos em que podem haver dúvidas se ele pertence ou não nesta categoria.

Como perspectiva futura, indica-se a expansão da análise aprofundada de arranjos confluentes em estudos de caso para levantar maiores características e procedimentos que podem ser usuais entre eles. Pretende-se, ademais, fomentar o debate acerca das implicações éticas e jurídicas inerentes a esse processo de criação. Almeja-se o fortalecimento da prática de arranjos confluentes, contribuindo para a difusão de um fazer artístico fluido e não hierárquico entre a música de concerto e a música popular brasileira.

Referências

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

ARAGÃO, P. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. **Cadernos do Colóquio**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2007. Disponível em: <https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/40>. Acesso em: 6 abr. 2025.

BELLMAN, Jonathan. **The Exotic in Western Music**. Boston: Northeastern University Press, 1998.

BISPO DOS SANTOS, Antônio dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significados**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BISPO DOS SANTOS, Antônio dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

CAGE, John. **De segunda a um ano: novos ensaios**. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Práticas locais, discursos universalizantes: relendo a música experimental. **Desobediência sonora: selos de música experimental e suas tecnologias de sustentabilidade**. Tradução. Salvador: Edufba, 2019. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002980198.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CONCEIÇÃO EVARISTO. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.** Organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. Ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.

COSTA, Juliana Ripke da. O legado e a influência de Villa-Lobos em Tom Jobim e na origem da Bossa Nova. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-20092022-151412/>. Acesso em: 21 abr. 2025.

COSTA, Valério Fiel da. **Morfologia da obra aberta:** esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Prismas, 2016.

CORRÊA, Leonardo Martins. **Arranjo Musical.** [S.l.]: Intersaberes, 2021.

ESCUDEIRO, Alvimar José Libânio. **O violão na obra de Edino Krieger:** aspectos de intertextualidade e idiomatismo. 2012. 359 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. **Sonologia**, v. 1, p. 41-52, 2008.

FERRAZ, Silvio. **Notas do caderno amarelo:** a paixão do rascunho. Campinas: 2007. Tese de livre docência. Unicamp, Campinas, 2007.

FRITH, Simon. **Performing Rites:** on the value of popular music. Oxford: Oxford University Press, 1996.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works:** na essay on the philosophy of music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GORDON, Edwin. **Learning sequences in music: a contemporary music learning theory.** Chicago: GIA Publications, 2012.

GUEST, Ian. **Arranjo, Método Prático** Vol I,II e III; Lumiar Editora: Rio de Janeiro, ISBN 85-85426-31-4, 1996

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2007.

IAZZETTA, Fernando. **Música a Mediação Tecnológica.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

IAZZETTA, Fernando. Nada é por Acaso: discutindo as implicações éticas e políticas da pesquisa em música. **MusiMid:** Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia, [S. l.], v. 5, n. especial, p. 192–210, 2024. Disponível em: <https://revistamusimid.com/index.php/MusiMid/article/view/194>. Acesso em: 21 abr. 2025.

LANGE, Francisco Curt. **A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro.** Coimbra: [s. n.], 1966.

LIPOVESTKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Barcarolla, 2004.

KERR, Samuel. **A reelaboração musical.** 1994. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

- MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MEDEIROS, Fábio Prado de. O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição? **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 12, p. 5-21, 2005.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia. Recriatura de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular. Campinas, 2011. 239f. Tese (Doutorado em música). UNICAMP, 2011.
- NEVES, José Maria. **Música Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ricordi, 1981.
- PENHA, Gustavo Rodrigues. **Reescrituras na música dos séculos XX e XXI**. Campinas: 2010. Dissertação (Mestrado em música). Unicamp, Campinas, 2010.
- PEREIRA, Flavia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Acesso em: 6 abr. 2025.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção musical. **ANPPOM – Décimo Quinto Congresso**, Rio de Janeiro, 2005. p. 341-348.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, [S. l.], n. 23, p. 1–10, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/42547>. Acesso em: 18 mar. 2025.
- PINHEIRO, Elizabeth. **Beethoven: a música e o homem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (USP), 1994.
- RIOS FILHO, Paulo. **Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFBA, Salvador, 2010.
- SANTOS, Carlos R. F. **Séries Tropicais: a emergência dos índices musicais como uma ferramenta composicional**. 2021. 1 recurso online (177 p.) Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/3090>. Acesso em: 21 abr. 2025.
- SHIMABUCO, Luciana Sayure. **Dá licença, maestro!** trajetória musical de Cyro Pereira. 1998. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVEIRA, Henrique Iwao Jardim da. **Colagem musical na música eletrônica experimental**. 2012. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Acesso em: 6 abr. 2025.

TAGG, Philip. **Everyday Tonality II: towards a tonal theory of what most people hear**. New York: Mass Media Musicologists' Press, 2014.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Arranjo aplicado à música brasileira**. Campinas: Editora da Unicamp, 2025. (Série Extensão Universitária). 216 p. ISBN: 9788526817968

TYGEL, Júlia Zanlorenzi. Processos de recomposição na Bagatelas para piano No. 4 Op. 6 de Bartók: uma análise comparativa entre a canção húngara e obra do compositor. **I Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS/USP**. São Paulo: outubro de 2010.

ULHÔA, M. T. de. A Análise da Música Brasileira Popular. **Cadernos do Colóquio**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/10>. Acesso em: 23 mar. 2025.

VILELA, Ivan. **História e cultura ao som da viola**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2024.

SOBRE OS AUTORES



Carlos dos Santos

Compositor, Percussionista e Professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bacharel em Música com habilitação em Percussão pela Universidade de São Paulo (USP), Mestrado e Doutorado em Música: teoria e prática pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com ênfase em processos criativos. Compositor laureado em diversos concursos dentre eles: o IV Festival Tinta Fresca da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais; II Concurso Camargo Guarnieri de Composição Edição 2013; Prêmios Funarte de Composição Clássica; Concurso Guerra-Peixe de Composição; Concurso Jorge Antunes de Composição junto a Orquestra Sinfônica do Theatro Nacional Cláudio Santoro, Concurso de Composição da Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP); Concurso de Composição do CMU/OCAM. Suas obras são executadas por diversos grupos instrumentais e vocais dentre eles: Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB); Quadril Quarteto de Cordas; Percorso Ensemble; Percussivo USP; Coro Acadêmico da OSESP; Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP (PIAP); Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP); Orquestra Sinfônica de Sergipe (OSSE); Orquestra Experimental de Repertório (OER); Trio Tarol. Atuou como percussionista solista - Orquestra do Theatro São Pedro e participou como músico convidado de diversas orquestras e grupos de música dentre eles: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo (OSM) e Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP). Atualmente é membro dos grupos de pesquisa COMPOMUS (Laboratório de Composição Musical da UFPB), LAPER (Laboratório de Percussão e Rítmica) e NexTecMus (Núcleo de Experimentação em Tecnologias Musicais).