

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
LICENCIATURA EM MÚSICA

QUESTÕES RELACIONADAS AO ENSINO DE ARRANJO

Victor Di Francia Alves de Melo

Rio de Janeiro, 2008

# A DIDÁTICA NA DISCIPLINA ARRANJO

por

VICTOR DI FRANCIA ALVES DE MELO

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música do Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob a orientação do Professor Doutor Caio Nelson de Senna Neto.

Rio de Janeiro, 2008

## AGRADECIMENTOS:

Agradeço primeiramente a Deus por tudo que Ele me deu (não foi pouco!). Agradeço a minha família pelo apoio incondicional e a todos os professores dessa grande universidade que me moldaram como um músico. Entre eles, agradeço especialmente ao professor Caio Senna pela paciência e confiança em meu trabalho.

MELO, Victor Di Francia Alves. “Questões relacionadas ao ensino de arranjo”.2008. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em música) – Instituto Villa-lobos, centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

## **RESUMO**

Este trabalho propõe uma análise de pensamento sobre o ensino de arranjo nas universidades brasileiras. Através da pesquisa bibliográfica a cerca dos mais comuns significados de termo “arranjo”, a discussão do porquê dessas definições serem referências fundamentais no meio acadêmico levam às questões didáticas relacionadas ao ensino dessa cadeira. A importância do diálogo entre docente e discente é estudada através de autores conhecidos da pedagogia como Paulo Freire e Comenius além de uma discussão sobre a epistemologia do termo “didática”. Finalmente, constata-se que a construção do discurso histórico direcionado às definições e a importância do pensamento crítico são agentes importantes no ensino de arranjo e na relação do professor com o aluno.

Palavras-chave: Arranjo- Didática- História

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I-SOBRE AS DEFINIÇÕES DE ARRANJO	02
1.1 Definições tradicionais	02
1.2 Arranjo: uma variante do processo composicional?	03
CAPÍTULO II-ARRANJO E DIDÁTICA	09
2.1 Os Problemas das Definições	09
2.2 Paulo Freire	12
2.3 Criatividade	14
2.4 Comenius	15
2.4.1 Metodologia	16
2.4.2 Repertório	17
2.4.3 Tempo	18
2.5 Pré-Requisitos	18
CAPÍTULO III- HISTÓRIA E DIDÁTICA	21
3.1 História e Historicidade na Didática e no Arranjo	21
3.2 Passado, Presente e Futuro	22
3.3 Oralidade e Escrita	23
3.4 Os Diferentes Gêneros Musicais e seus Contextos	25
3.5 Oralidade e as Definições Contemporâneas de Arranjo	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31
DISCOGRAFIA	32



## INTRODUÇÃO

Ao procurar monografias, dissertações e teses de doutorado de algumas universidades brasileiras como a UNICAMP e a UNIRIO que abordam o tema arranjo, é comum encontrar as mais tradicionais definições de dicionários de música como o dicionário Groves e o dicionário da Zahar permeando as discussões. Porém essas definições podem ser aplicadas à música popular brasileira e suas práticas musicais mais recentes? Será que o contexto histórico dessas definições é um parâmetro nas pesquisas que abordam o tema arranjo? Através da pesquisa de definições usuais e outras menos utilizadas sobre arranjo, esse trabalho constrói um pensamento que remete ao ensino de música e sobre a conceituação de definições e seu caráter mutável e imutável. Através da pesquisa bibliográfica, paralelo à questão principal, os papéis do professor e do aluno também são questionados porque essas duas figuras são os agentes formadores de trabalhos sobre arranjo nas universidades. A discussão de conceitos como “criatividade” e “pré-requisitos” procuram dar objetividade ao texto e validade ao discurso teórico do presente trabalho.

## CAPÍTULO I - SOBRE AS DEFINIÇÕES DE ARRANJO

### 1.1 Definições tradicionais

O termo arranjo é presente em música desde que se entende arte como um trabalho autoral. Ou seja, no autor está a figura de quem cria uma peça musical que será reproduzida independentemente desse autor representar uma pessoa, um povo ou uma instituição. Ao longo da História é comum encontrar definições de arranjo comumente associado à transcrição, à harmonização, à textura, à orquestração e a tradução idiomática de uma canção de uma língua para outra. É fácil o acesso a essas definições já que estão presentes nos grandes dicionários de música como os exemplos a seguir:

*1-Arranjo é a adaptação de composição para um instrumento ou grupo de instrumentos diferente do pretendido pelo compositor. Uma transcrição é um arranjo feito usualmente com maior cuidado. (Dicionário de Música da Zahar, 1982:22)*

*2-Arranjo é a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente da original. (Grove's, Dicionário de Música Edição Brasileira, 1994)*

*3-Arranjo é a reelaboração ou “recomposição” de uma composição musical ou parte dela (por exemplo, a melodia) pra um fim diferente do original; Também a versão resultante de uma peça(...) Em senso comum, todas as performances de Jazz, por possuírem caráter de improvisação e de releitura, constituem uma forma de arranjo; Isto é, Os músicos rearranjam o material básico inicial em incontáveis formas e variações(...) Mais estritamente, o termo arranjo em jazz significa uma versão escrita, fixa, geralmente publicada de uma composição, normalmente feita para uma dos conjuntos “standards” de Jazz (Jazz Orchestra, big band, grupos menores etc). (The New Grove Dictionary of Jazz, 1988:32)<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Arrangement- the reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece. (...) In a sense all jazz performance, insofar as it is improvised and constantly renewed, constitutes a form of arranging; that is, the performers rearrange the basic material in ever new variations and forms.(...)

Contudo, essas associações não ajudam a criar uma separação do arranjo das demais atividades. Mesmo nos manuais, o assunto é tratado principalmente como a harmonização de vozes, tanto de maneira polifônica como homofônica após uma breve apresentação da tessitura dos instrumentos de orquestra. Será que o termo arranjo não pode ser dissociado da harmonia de uma obra? É possível mudar o arranjo sem mexer em parte na construção dos acordes e na disposição de vozes contidas na obra inicial? Respostas para essas perguntas se tornam claras quando a audição das práticas musicais de gêneros que, na prática, não estão contidas nesses manuais é realizada. Se como exemplo pegarmos a música “*The Ocean*” do grupo musical *Led Zeppelin* 1973 que está no disco “*Houses of the Holy*” e compararmos com o arranjo da mesma música feito pela banda brasileira “Planet Hemp” no Cd intitulado “*Os Cães ladram mas a caravana não pára*” de 1997 e com o nome de *Adoled*. Nesse Cd é possível observar a adição de elementos eletrônicos que não representam uma intenção harmônica definida. Também a utilização de ruídos e a inserção de uma letra declamada chamada comumente de “rap” não estão presentes em nenhuma definição tradicional acima do que normalmente se associa ao termo Arranjo.

## **1.2 Arranjo: uma variante do processo composicional?**

A obra inicial é o ponto de partida para conseguirmos entender melhor o arranjo. A partir dela a reprodução dessa obra poderá acontecer em diversos níveis alcançando diversas realidades musicais diferentes da realidade do autor. Inevitavelmente, independente das questões associadas ao Direito Autoral, aquela composição passa a

---

*But in a narrower sense the term “arrangement” in jazz has come to mean a written-down, fixed or often printed and published version of a composition, usually arranged for one of the various standard jazz ensembles (Jazz Orchestra, big band, small group, etc...). (The New Grove’s Dictionary of Jazz 1988:32-33)*

sofrer modificações de caráter voluntário ou não dos mais diversos intérpretes. Pela definição do dicionário Grove's e também pela definição do dicionário da Zahar, pode-se perceber claramente intenções do arranjador de produzir um sentido diferente num trabalho já existente. Para conseguir tal feito, cabe então ao arranjador mexer num elemento importante de produção de sentido, a obra, para poder influenciar na recepção da composição e assim modificar a própria composição. Se então o arranjador altera o sentido de uma obra através de seu trabalho, é possível pensarmos que o processo de composição e de arranjo estão ligados. Uma observação sobre tal fato é o trabalho de Carlos Almada em seu livro intitulado "Arranjo":

*“O estudo do Arranjo muito tem a ver com o da Composição: ambos dependem de matérias teóricas fundamentais: a Harmonia, o Contraponto, a Morfologia e a Instrumentação (sem falar do permanente objetivo que todo músico deve ter de aprimorar seu ouvido a níveis cada vez mais avançados da Percepção). A principal diferença entre ambos reside no fato de que o Arranjo, sem dúvida por causa das particularidades da Música Popular - à qual está tradicionalmente mais ligado - acabou conseguindo algo parecido com uma sistematização em certas áreas de seu ensino, como a já comentada técnica do soli para sopros, ou a que trata da disposição e da combinação dos instrumentos da base rítmica de acordo com os diferentes estilos musicais. Outros setores - como o que aborda a escrita para cordas, por exemplo - ficam quase completamente dependentes de estudos correlatos (no caso, o da Instrumentação/Orquestração). O aluno de Composição é em geral orientado por um professor experiente (quase sempre também compositor), que o faz mergulhar profundamente em cada uma das matérias fundamentais citadas para, através de disciplina e de exercícios progressivos, dominá-las em separado e interrelacioná-las antes de poder compor livremente. Já o estudante de Arranjo nem sempre (ou melhor, quase nunca) tem a oportunidade de seguir tal roteiro (quando muito, estuda Harmonia Funcional e um pouco de Percepção, às vezes de forma irregular, com professores - e até linguagens - diferentes), o que nos leva à lógica conclusão de que, se comparada com a do aspirante a compositor, sua formação musical será bem deficiente, mesmo levando-se em conta as maiores exigências e complexidades estruturais da Música Erudita em relação à Popular.”(Almada, 2000:01)*

Nesta definição, Carlos Almada cria uma linha que separa o arranjador do compositor baseado em conhecimentos acadêmicos. Ele admite correlações entre o processo de compor e o processo de arranjo e assume o curso de composição como mais

completo para o preparo do aluno compositor do que o curso de arranjo para o aluno arranjador. Como por essa definição, semelhanças entre compor e “arranjar” se fazem presente, é inevitável para este trabalho a procura do significado do termo composição.

1- *Composição significa literalmente “juntar partes“. Esse termo, quase como exclusivamente , é aplicado à criação de uma música- Um novelista ou um poeta nunca são chamados de compositores com exceção de produzir uma analogia, mas um “produtor” de música é sempre, invariavelmente, designado por esse título. (...) Mesmo que a construção de todo um movimento original de idéias seja atribuída ao compositor, a palavra talvez não esteja totalmente adaptada. Todavia, pelo uso da expressão “idéia”, nada poderia ser mais inapropriado. Pelo misterioso processo de originalidade (criação), então a palavra “inventor” parece mais cabível, mas também esta palavra não defini “compositor” em sua totalidade.(...)Definições a parte, o título de compositor, mesmo com seu significado pela metade, é um título honrado.*<sup>2</sup> (Grove’s, Dictionary of Music, 1946:690)

2- *A Criação de uma obra original em música. Embora a maioria dos compositores afirme que uma inspiração inicial é imprescindível, antes que esse processo possa ocorrer, ele também requer um conhecimento prévio e o estudo das técnicas de composição, as quais serão aplicadas depois ao processo criativo. Essas técnicas incluem a harmonia, o contraponto, a instrumentação e a própria composição livre. (Dicionário de Música Zahar, 1982:83).*

Pela definição do Dicionário Grove’s compor é agrupar, pela própria essência da palavra, elementos de qualquer origem. Ou seja, ainda pela definição do dicionário, esse processo se distancia do ato criador de uma obra. Cabe ao compositor agrupar essas idéias originadas de seus pensamentos num raciocínio que lhe pareça conveniente. Podemos então destacar a figura do compositor por juntar idéias que antes ninguém havia concebido de determinada forma. Forma que está sujeita às influências de um ambiente em torno daquela figura. A quantidade de originalidade presente num trabalho

---

<sup>2</sup> *Compositions means literally “putting together,” and is now almost used exclusively applied to the invention of music- a novelist or a poet being never spoken of as a composer except by way of analogy, but a producer of music being almost invariably designed by that title.(..) As far as the construction of a whole movement from the original ideas is concerned the word is perhaps not ill adapted, but for the idea themselves nothing could be more inappropriate. For the mysterious process of originating them the word “invention” seems more suitable, but even that does not at all describe it with certainty. (..) Nevertheless, the title of composer, though only half applicable, is an honourable one... ( Grove’s Dictionary of Music, 1946:690)*

de composição é irrelevante para este trabalho. Portanto, se associarmos esta definição com as definições de arranjo anteriores, o que difere um compositor de um arranjador seria o ponto inicial de seu trabalho. Enquanto o compositor parte de uma “inspiração” primária, que dá início ao processo de encadear idéias antes não encadeadas e que se transformarão no que chamamos de “obra”, “música”, cabe ao arranjador desencadear essas idéias ou encadear idéias novas a essa inspiração primária inicial.

Já a definição do Dicionário da Zahar, é mais acadêmica ao ressaltar elementos técnicos que um compositor deve dominar. Porém, qualquer uma dessas técnicas pode ser contestada argumentando-se que, ao longo da história da música, muitos compositores apareceram com talento nato e que não precisaram de nenhum estudo de aprendizado formal para dominar a arte de compor. Na música popular brasileira, por exemplo, a maior parte de seus compositores não possui quase nenhum conhecimento nas áreas citadas pelo dicionário, a não ser de maneira isolada. Isso não priva a música brasileira de compositores representativos. Também, pode-se questionar a quantidade de assuntos dominados e também a relevância desses assuntos nos dias atuais. Sabe-se que esse Dicionário é escrito para a música dita erudita mas com o advento de novas técnicas e tecnologias, é compreensível que alguns assuntos tenham tomado menos importância para dar lugar a outros mais relevantes a determinada época.

Ambas as definições de composição mencionam o ato inspirador como parte do processo de compor. A definição do Dicionário de Música Zahar reforça a idéia de Carlos Almada em relação ao conteúdo acadêmico que um aluno de composição precisa absorver durante seu curso. Já o Dicionário Groves menciona como é difícil entender

compor em sua totalidade e nos dá uma definição literal do termo quando diz que compor é “juntar partes”. Por essa última definição é possível relacionar ainda mais o arranjo com a composição já que “juntar partes” também faz parte do trabalho do arranjador. Uma curiosidade na pesquisa de significados é a ausência de definição para composição na edição brasileira do dicionário Grove’s e na edição americana do Dicionário Grove’s sobre Jazz. Essa ausência é parcialmente justificada pela falsa impressão que a palavra composição é auto-explicativa, que o seu significado está presente no próprio significante.

Mas a definição de arranjo do Dicionário Grove’s de Jazz pode ser de grande valia para esse trabalho por se tratar de uma definição sobre um estilo mais recente de música. Ela também usa a expressão “recomposição” que implica dizer que o processo de arranjo e composição estão interligados em significado. Também é importante ressaltar que no universo da Música Popular Brasileira a influência do Jazz, e da música norte americana em geral, adquire valor significativo principalmente a partir de Pixinguinha. Com o advento da Bossa Nova e a exaltação do estilo pelos norte americanos, essa influência já não podia mais ser negada e passa a ser discutida até os dias atuais. Independentemente de nacionalismos e questões a cerca desse assunto, fica claro que as definições de arranjo que encontrávamos pelos jazzistas, começaram a também ser aplicadas pelos brasileiros. Contudo, não se pode esquecer das definições de arranjo que datam do início do século e são mencionadas por Paulo Aragão:

*“A primeira incidência que pudemos encontrar nos é trazida por Tinhorão (1998:223) e ocorre em um disco intitulado Café-Concerto, lançado em 1910 pela pioneira Casa Edison e registrado no catálogo da Odeon sob o número 108,172. Trata-se de um disco de “intenções cômicas” no qual tenta-se recriar o “clima barulhento, acanhado, algo triste, mas vigorosamente popular dos chopes-berrantes cariocas na virada do século”. A cena em si é precedida, na gravação, da tradicional voz responsável pelo anúncio da atração que seria ouvida a seguir- tal como sempre ocorria nos fonogramas da época: “*

*Espectáculo em um café-concerto na rua do Lavradio, arranjo para a Casa Edson, Rio de Janeiro” (Aragão 1994:04).*

Nessa definição de arranjo, assim como tantas outras que não associam o arranjo à notação musical nem à elementos como melodia, ritmo e harmonia, são de suma importância para se entender a extensão que a palavra arranjo possui nos dias atuais e nos remetem novamente ao exemplo da música “*Adoled*” pela banda brasileira Planet Hemp.

Há claramente, nas definições anteriores uma divergência de significados. Mas a definição do Dicionário Grove’s que envolve o ponto de vista social, é um importante relato da posição de status que o compositor ganhou ao longo dos séculos, posição que é negligenciada ao arranjador. Um bom exemplo dessa negligência é o fato de não possuímos o registro de arranjos até hoje, resultando numa perda incrível de pautas produzidas por arranjadores. Por esse motivo, não possuímos em nossos acervos um grande número de arranjos escritos desde meados do século XX até hoje. O material de arranjos perdidos na época das “Big Bands” de grandes rádios brasileiras, sem dúvida é irreparável. Entretanto, a figura do arranjador se encontra cada vez mais presente na ficha técnica de CDs ao lado da figura do compositor. Um exemplo claro que se pode recorrer são os Acústicos produzidos pela *MTV* brasileira nos anos 90. Nesses registros, os arranjos são todos atribuídos aos respectivos arranjadores e assim, mostrando claramente, como a figura do arranjador vem sendo reconhecida nos últimos anos. Nem em discos famosos de compositores consagrados, como Chico Buarque de Hollanda por exemplo, em que a figura do arranjador já está consolidada., a figura do arranjador aparece em sua ficha técnica. Embora alguns discos da mesma época como os de Elis Regina e Ivan Lins apresentem menções ao arranjador.

## CAPÍTULO II: DIDÁTICA E ARRANJO

### 2.1 Os Problemas das Definições

A discussão sobre arranjo e composição pode se estender por vários outros aspectos, entretanto algumas conclusões a cerca das definições e análises acima nos trazem elementos que são pouco debatidos na academia de música:

- 1- **O Arranjo musical não precisa estar associado a alturas melódicas, ritmo nem harmonia definidas.**
  
- 2- **Compor e arranjar são processos intimamente ligados e, por isso, arranjar está associado à inspiração, criatividade: movimento original de idéias.**

Essas conclusões nos remetem a algumas perguntas: Por que nas dissertações de mestrado e teses de doutorado que mencionam arranjo, mesmo em quando o assunto é Música Popular, ainda se utilizam as definições dos dicionários tradicionais? Hoje, é possível encontrar várias outras definições muito mais próximas de nossa época e escritas por músicos renomados como Antônio Adolfo, Almir Chediak e Ian Guest.

Como visto anteriormente as definições de arranjo tradicionais não sustentam grande parte do repertório musical contemporâneo. Portanto pode se formular hipóteses:

**1- As definições dos dicionários tradicionais estão erradas.****2- As definições dos dicionários tradicionais estão incompletas**

Como as definições tradicionais conseguem satisfazer plenamente a certo número de composições do repertório musical, a afirmação de que elas estão completamente erradas é descartável. Portanto, cabe a esse trabalho discutir se no ensino de Arranjo leva-se em conta que essas definições são incompletas. Essa afirmação nos remete à Didática do ensino de arranjo.

Como objetivo da didática neste trabalho, mencionamos Imídeo G. Nérici em seu livro *Didática Geral e Dinâmica*:

*“Todos os aspectos que envolvem o comportamento humano não de servir de subsídios para que, mais eficientemente, a didática possa alcançar seu objetivo máximo, que é efetivar os propósitos do conceito da educação”.* (Nérici, 1987:23).

Para Imídeo G. Nérici a didática deve partir de um conceito de educação como reflexão ampla sobre o homem, a sociedade e a natureza em geral e, em seguida, enuncia:

*“Educação é o processo que visa a levar o indivíduo, concomitantemente, a explicar as suas virtualidades e a encontrar-se com a realidade, para na mesma atuar de maneira consciente, eficiente e responsável, a fim de serem atendidas necessidades e aspirações pessoais e sociais”.* (Nérici, 1987:23).

Portanto, a educação do indivíduo busca atender as suas necessidades. A partir do momento que o educando busca uma educação específica e particular como, por

exemplo: Licenciatura em Música no qual o estudo de técnicas de arranjo está imerso, há uma predisposição inerente do indivíduo de ser atendido em suas aspirações sobre a matéria. O papel do educador professor da disciplina está em fornecer as ferramentas necessárias para atender a estas necessidades de maneira particular para cada indivíduo. Para isso, o discente deve se fundamentar em métodos específicos que busquem facilitar a aprendizagem como perceber as dificuldades de seus alunos e procurar eliminá-las, gradatividade dos exercícios apresentados mostrando um objetivo, etc...

Entretanto, por outro lado, é de importância ímpar para esse trabalho que fique claro a necessidade da pré-disposição do aluno em ter o mesmo objetivo que o educador: a absorção dos conteúdos da disciplina pelo discente. A construção de um discurso claro entre o aluno e o professor é fundamental para o aprendizado. A relação de confiança que os dois indivíduos devem ter. O professor confia na pré-disposição do aluno em aprender, realizar os exercícios propostos, efetuar os trabalhos de final de curso de maneira consciente de ter alcançado os objetivos do curso. O aluno confia na capacidade do professor em discorrer competentemente sobre os assuntos apresentados, em sua didática, etc.

Portanto, para se atender aos objetivos da educação por meio de uma didática, é necessário o diálogo entre o docente e o discente. Um diálogo que seja construído a cada aula baseado na confiança que um tenha pelo outro.

## 2.2 Paulo Freire

Paulo Freire através de seu extenso trabalho como pedagogo e educador mostra a importância do diálogo entre discente e docente. É através dele que será possível ao professor avaliar se o aluno está absorvendo os conteúdos da disciplina, respeitando a capacidade criadora do educando e o processo de educação. A autocrítica deve ser efetuada pelo professor em sua avaliação de final de curso. Assim, o educador passa apenas do papel de portador do conhecimento para ser crítico de seu trabalho e pesquisador de métodos mais eficazes de ensino. É o que Paulo Freire defende quando diz que “*não há docência sem discência*” (Pedagogia da Autonomia. 2007:32). O processo de aprendizagem como algo dinâmico, ético, altamente volátil na melhora da especificidade de seus métodos e longe de um processo passivo e imutável generalista da identidade cultural dos alunos.

Como extensão das idéias de Paulo Freire, através das idéias anteriores e objetivando o curso de Licenciatura e na possibilidade de todo estudante de música se tornar um professor, a mesma crítica que deve ser efetuada no final do período pelo professor também deve ser feita pelo aluno. Essa segunda crítica voltada não apenas na avaliação do docente e se as expectativas do discente foram atendidas, mas também na crítica ao papel de aluno desempenhado pelo estudante. Aspectos como postura em sala de aula, comprometimento com a disciplina, participação ativa na produção do conhecimento assim como o docente, são essenciais para o melhor decorrer da disciplina. A esses aspectos incorporamos o conceito de ética que deve nortear tanto o educador como o educando. Segundo Freire, somos seres éticos e, por isso, deve-se adotar uma postura ética de aluno e também de professor. Ao docente, cabe a

criticidade aos métodos utilizados como dito anteriormente, respeito à autonomia do educando, bom senso, a aceitação do novo, rejeição de qualquer forma de discriminação, etc. Já a postura ética do aluno leva-o a se inserir como agente ativo no processo de sua própria aprendizagem. Contestação, comprovação, questionamentos, são sintomas de uma educação ciente. Essa postura, por parte do aluno, poderá ajudá-lo a entender mais tarde, quando for professor, das dificuldades do processo de aprendizagem e compreender melhor as dificuldades de seus alunos.

Levando-se em conta que, como qualquer outra arte, a música envolve o processo criativo, é possível afirmar então que o ensino da música e em particular o arranjo, também envolvem criatividade. É também papel do docente, estimular esse processo como afirmou Paulo Freire:

*“Pensar certo, do ponto de vista do professor, tanto implica o respeito ao senso comum no processo de sua necessidade de superação quanto o respeito e o estímulo à capacidade criadora do educando”*(Freire. 2007:29).

Como também é papel do aluno lidar com a variável criatividade nas palavras ainda de Paulo Freire: *“Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos”*. (Pedagogia da Autonomia. 2007:32). Portanto uma “harmonia” entre métodos aplicáveis e a didática de ensino será mais facilmente atingida com a inserção da variável criatividade em nossos trabalhos de Arranjo. Conseqüentemente, uma avaliação da disciplina deve dispor dessa variável.

### 2.3 Criatividade

1-“*Criatividade é a qualidade do criador*” (Novo Dicionário Aurélio, 1975:400).

2-“*Criar: dar existência a; tirar do nada; gerar; formar; dar princípio a; produzir, inventar; imaginar; desenvolver-se, educar-se*” (Novo Dicionário Aurélio, 1975:400).

As definições anteriores do ato de criar são usadas freqüentemente pela sociedade. Algumas delas, embora estejam corretas, são prejudiciais para se relacionarem com o aprendizado de disciplinas como Harmonia e o Arranjo. Definições como “tirar do nada”, “dar princípio a” nos remetem a um ideal romântico de divindades associadas a um indivíduo e também a um discurso metafísico de dons e pré-disposições que mais servem para desestimular o aprendizado do que consolidá-lo. Estimular a criatividade como um processo de “formação”, “produção”, “desenvolvimento”, “educação” observando-se as particularidades do indivíduo de lidar com sua realidade, suas particularidades e sua própria “pessoa”. Essa criatividade é a que possibilita um aprendizado ativo, do buscar a aprendizagem e, como dito anteriormente, atendendo as aspirações pessoais e sociais do indivíduo. As particularidades do indivíduo se refletem na sua produção de material (exercícios, trabalhos em geral) para a disciplina. Na maneira em que o estudante encontra para solucionar um problema num exercício e lida com ele, é que se embasa a sua criatividade. Pensar em criatividade com a visão romântica anterior é pensar em educação como processo passivo.

Podemos ilustrar essa afirmação com a seguinte frase de Paulo Freire: “*Saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua produção ou sua construção*” (Freire, 2007:47).

A ênfase no processo criativo se deve a importância deste para a criação e desenvolvimento de novas concepções de arranjo em música. As técnicas de orquestração, harmonização de naipes, arranjo linear, Chord Melodies, entre outros, estão intimamente ligados às preferências composicionais de determinado compositor e/ou arranjador em determinadas épocas e a maneira que ele encontra para solucionar problemas e situações. O que determina a difusão de determinado método de arranjo é a reprodução deste por arranjadores posteriores que encontram naquele método um bom referencial de estética para um determinado estilo. A partir desse ponto, é possível a teorização dessas técnicas e conseqüentemente, transformá-las em material didático. Ou seja, a teorização didática sempre subordinada às práticas de composição de arranjo e não o contrário.

## **2.4 Comenius**

A aplicação de idéias decorridas sobre a aprendizagem anteriormente deve ser feita de maneira cautelosa e consciente. Através dos pensamentos de Comenius sobre educação e sua utopia em seu livro intitulado “*Didática Magna*” é possível o delineamento de uma teoria educativa. Como princípios básicos enunciados por Comenius no século XVI, a didática deve abranger pelo menos três aspectos: Metodologia, Tempo, Repertório (saber). Não é objetivo desse trabalho enunciar e

discorrer especificamente sobre os diversos aspectos e a melhor forma de aplicá-los, mas sim criar um panorama e salientar as suas dependências entre si.

#### **2.4.1 Metodologia:**

Por metodologia entende-se o estudo de métodos orientados a levar o educando a participar ativamente nos trabalhos de classe, retirando-o da posição clássica de ouvir, anotar e repetir. No livro: “Didática Geral e Dinâmica”, o autor menciona dois métodos de atividades aos educandos: Os métodos de ensino ativos e os métodos de ensino passivos.

1- Métodos e técnicas de ensino passivos são aqueles que levam o educando a apreender, fixar e, se possível, compreender conhecimentos apresentados, em que a memorização é solicitada constantemente.

2- Os métodos e técnicas de ensino ativos são aqueles que colocam o educando em posição de elaborar por si os conhecimentos ou as formas de comportamento desejadas, em que a busca, a realização e a reflexão são solicitações constantes.

A priorização pelos métodos de ensino ativo são salientados por Imídeo G. Nérici em seu livro como sendo os mais eficazes na busca de uma didática que busca um aprendizado efetivo. Colocar o professor e o aluno como iguais, buscando um discurso entre as partes, discorrendo sobre os assuntos com ambas as partes objetivando objetivos comuns assim como foi dito anteriormente nesse trabalho. A memorização de técnicas pela memorização deve ser evitada por se tratar de um processo que não

consolida um conhecimento à longo prazo. A reflexão, por outro lado, leva a uma incessante busca pelas origens dos conceitos da disciplina e possibilita a aproximação da realidade do discente com a realidade da disciplina.

#### **2.4.2 Repertório:**

Também enunciado como conteúdo, o repertório deve seguir uma atualidade informativa, ou seja, os conteúdos devem atender à atualizações constantes. O critério de escolha para os conteúdos, tanto curriculares como programáticos, deve ser a pragmaticidade e atualidade informativa e formativa dos mesmo, bem como seu valor social, para melhor conhecimento, aproveitamento e adaptação do meio.

No meio musical é possível se encontrar diversos “universos” musicais diferentes. Esses “universos” podem ser classificados através de diversos critérios diferentes: estilos musicais, instrumentos, condições sociais, entre outros. Talvez a maior questão que norteia a disciplina de Arranjo assim como outras disciplinas é “Como atender as mais diversas necessidades de alunos tão diferentes?”. Nesse contexto, a alternativa de fornecer disciplinas temáticas como Percepção e Processos de Musicalização temáticos, esteja mais próxima da resposta. Essa alternativa, se estendida para o curso de arranjo, pode vir a suprir as necessidades de alunos que lidem com os mais diversos gêneros musicais. A existência de uma disciplina “arranjo básico” que leve em conta os aspectos gerais e que seja pré-requisito para os mais diversos arranjos temáticos pode ser uma alternativa aplicável. O aluno poderia então ter um número mínimo de créditos dessa disciplina e escolher entre os arranjos com os temas divididos

em gêneros musicais de sua preferência. Estimulando assim ainda mais o processo de aprendizagem do aluno.

### **2.4.3 Tempo:**

É de conhecimento, tanto do aluno quanto do professor, que o tempo para determinadas disciplinas é curto para uma abordagem completa e total do assunto. Mas o tempo está ligado diretamente com a metodologia na medida que esta última será aplicada com o fim de ensinar determinado conteúdo em um determinado espaço de tempo. Portanto, a eficácia da metodologia está ligada à duração do curso. Na disciplina de arranjo é impossível, mesmo com a disposição de mais semestres dedicados a matéria, a abordagem de todas as técnicas possíveis de construção de arranjo existentes. Na utopia de Comenius em seu “Ideal Pansófico”, ele enuncia que todos têm que saber tudo e aos educadores cabe ensinar tudo a todos. Entretanto essas palavras devem ser interpretadas como um saber geral sobre todas as disciplinas e não completo em todas as especificidades de cada saber.

*“Ser criatura racional é ser observador, denominador e classificador de todas as coisas; isso significa conhecer e poder nomear e entender tudo aquilo que o mundo inteiro encerra (...) Não se deve entender que com isso julgemos necessário que todos tenham conhecimentos (especialmente acabados e difíceis) de todas as ciências e artes.” (Comenius. 2006:29).*

### **2.5 Pré-Requisitos**

Especificando para o ensino de arranjo, em favor das 15 aulas por semestre, ainda assim se torna árduo essa visão panorâmica sobre todas as técnicas. Mas, como sugestão de implementação na grade de conteúdos da disciplina, uma discussão sobre o

vasto universo que a palavra arranjo abrange nas mais diversas épocas e gêneros musicais pode ser esclarecedor para os alunos. Um exemplo da carência desse tipo de discussão é dado em livros sobre arranjo como o de Ian Guest onde não há na introdução, nenhuma discussão desse tipo. Também é comum encontramos em manuais sobre arranjo de Ian Guest, a discussão de conceitos musicais elementares para então entrar no assunto de maneira específica. Nesse aspecto, as universidades acertam ao colocarem uma série de pré-requisitos para que o aluno possa cursar a disciplina arranjo. Por pré-requisito, entende-se por finalidade: “*Os pré-requisitos tem como finalidade o saber se o discente está em condições de iniciar determinado estudo ou como o mesmo deve ser levado a efeito.*” (Nérici, 1987:85).

A confusão entre teoria musical e arranjo é exemplo de como uma patologia pode influenciar na composição de material didático e, conseqüentemente, na didática de uma disciplina. A questão do pré-requisito está ligada com a questão do repertório, do saber, que a disciplina arranjo deve ser interpretada pois para adquirir os conhecimentos dessa disciplina são necessários conhecimentos de teoria musical. Entretanto a essa exigência de uma disciplina com outra não é o suficiente para a unificação total do campo em que elas se inserem. Para o professor, o reconhecimento dos pré-requisitos de sua disciplina influem diretamente na escolha do repertório para o curso proposto.

Podemos associar a esses argumentos a frase de Paulo Freire: “*Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos.*” (Pedagogia da Autonomia. 2007:30), ou seja, cabe ao professor da disciplina a conscientização sobre os conhecimentos dos alunos. Particularmente para o tema arranjo, isso envolve uma ampliação da frase de Paulo

Freire: os criadores dos livros relacionados ao arranjo devem respeitar os teóricos musicais e seus manuais de iniciação musical e objetivar na abordagem de seus temas. A não ser que uma abordagem teórica específica seja necessária para a compreensão de determinado assunto. A defesa da distinção de significados entre teoria musical elementar e arranjo não tem como intenção a autonomia total das partes. Entendemos que o universo musical abrange essas e todas outras partes que não podem ser desassociadas e/ou refutadas.

## CAPÍTULO III: HISTÓRIA E DIDÁTICA

### 3.1 História e Historicidade na Didática e no Arranjo

Quando na primeira parte investigamos os mais diversos significados de arranjo à procura nas práticas musicais populares atuais, recorreremos aos mais diversos manuais consagrados e também a definições baseadas na oralidade. Essas definições estão ligadas à didática da disciplina arranjo abordada na segunda parte, ou seja, elas têm como objetivo o ensino do significado do termo arranjo. Além disso, é fácil perceber que essas mesmas definições estão relacionadas às práticas musicais específicas dos mais diferentes gêneros musicais em que elas se inserem e também aos prováveis leitores daquele manual. Todas essas afirmações não podem ser levadas em conta sem a análise histórica em que essas definições e, mais abrangentemente, o ensino de arranjo se encontra.

No decorrer deste trabalho, em vários momentos foram utilizadas palavras como realidade, presente, meio social e seus respectivos sinônimos. O que mostra claramente a possibilidade de historicidade da didática, do ensino de arranjo e suas definições. Sobre a didática, foi visto que ela permeia uma metodologia de ensino ativo que procura uma superação da metodologia de ensino passivo, um ensino ultrapassado, pela maior eficiência da primeira em nosso presente para a formação de um futuro cidadão melhor qualificado. Portanto, é necessário discorrer sobre essas três entidades: presente, passado e futuro.

### 3.2 Passado, Presente e Futuro

É de nosso conhecimento que a História não se limita apenas a atitude tradicional de compreender o presente através do passado. Jacques Le Goff mostra através das palavras de Marc Bloch uma atitude de compreender o passado através do presente. “*Organizar e agrupar os fatos do passado em função das necessidades atuais, assim se define a função social do passado ou da História*” (Febvre, Lucien.1949:438). Um passado que não se encontra imutável, esgotado em análises, e está totalmente subordinado ao presente do historiador que o analisa. Assim, a formulação do passado é feita constantemente através de novas leituras, falhas de memória, revisão etc. Portanto, não há análise histórica que seja imparcial de estética, de conceitos, da realidade do historiador. Quando definições sobre arranjo de períodos cronológicos diferentes são colocadas, deve-se levar em conta o contexto histórico em que se apresentam e foram formuladas.

Levando-se em conta que as definições dos dicionários de Música Grove’s e da Zahar apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho foram expostas em 1982 e 1994 respectivamente, não é possível a utilização dessas definições em sua totalidade para se explicar estéticas posteriores a essas datas. Portanto, definir arranjo em gêneros musicais como o Drum’n’Bass e o Emocore somente a partir dos dicionários citados estará, ao menos, parcialmente errado. A correlação das definições anteriores com a nova realidade musical traz uma nova leitura da representatividade e da validade dos dicionários sobre o termo arranjo. A partir daí, pode-se chegar a conclusões a cerca do que é arranjo no contexto histórico vivido pelo pesquisador.

Esse tipo de diálogo não é usualmente incentivado pelo docente na sala de aula. Um diálogo que envolve a criticidade ressaltada por Paulo Freire. Essa discussão deve levar a participação ativa do aluno na formação da disciplina, no caso arranjo, através do tempo. Torná-lo consciente de um processo de amadurecimento de idéias relacionadas aos conceitos da disciplina, num contexto histórico que privilegia uma estética específica da época em que ele vive. Um processo que vive em constante mutação e o torna participante ativo na formação do futuro. Futuro em que suas reflexões serão utilizadas como parâmetro para a explicação de um novo presente. Assim, o docente contribui para uma didática e um conceito de educação e reflexão sobre o homem como explicitado por Imídeo G. Nérici no capítulo anterior.

### **3.3 Oralidade e Escrita**

É importante ressaltar a importância da oralidade ao se construir a História do ensino de arranjo. Jacques Le Goff nos mostra em seu trabalho como a oralidade e a escrita coexistem em uma sociedade e esses dois aspectos são objetos de estudo da História. Enquanto a cultura oral possui caráter mutável pela própria construção de seu discurso, a cultura escrita admite certa intocabilidade na medida em que o escrito não pode ser modificado e sempre utilizado como referência para futuras dúvidas a cerca do seu significado. Porém, a própria cultura escrita se torna maleável quando se inserem as interpretações daqueles que adquirem seus conhecimentos. O contexto social, político-econômico, entre outros nos remetem a diversas interpretações de uma mesma definição. Assim, mesmo o que é considerável estático dentro da concepção de ensino tradicional, ou seja: os livros, adquirem maleabilidade e historicidade de suas aplicabilidades dentro de uma sociedade.

Não se pode deixar de mencionar o processo de transformação do discurso oral no discurso escrito. Por se tratar de um processo que envolve a evolução das sociedades humanas, ele se desenvolve de maneiras diferentes em sociedades diferentes e em velocidades variadas. Quando um manual sobre música é escrito, levam-se em conta várias espécies de referência. A referência bibliográfica muitas vezes nos possibilita a identificação do material didático mais apreciado pelo autor e até a sua própria formação acadêmica junto a sua didática predileta, métodos utilizados na sua formação, gêneros musicais mais apreciados, etc.

Entretanto, uma bibliografia não é apenas o único material utilizado pelo autor. Vários fatores contribuem mesmo de maneira inconsciente para a formação de manuais, são eles: gosto pessoal e principalmente, a experiência profissional. Como exemplo, dentro do ensino de música, temos o manual de Harmonia de Arnold Schönberg. No seu tratado é possível observar a influência que sua experiência como professor. A utilização de exemplos musicais de seus alunos é um reflexo desse pensamento. Suas conclusões de uma melhor didática para lidar com seus alunos contribuíram na construção de seu famoso manual. Quando se trata dos livros de arranjo, muitas vezes esses também são elaborados por professores como Antônio Adolfo e Ian Guest e segue-se o mesmo princípio à cima. A consciência dessas variáveis torna as definições de arranjo atreladas à oralidade com que professores e alunos discutem sobre conceitos e as tornam participantes de um processo histórico. Uma particularidade interessante é o exemplo de Esther Scliar e seu livro de Teoria Musical. Esse livro foi editado após o falecimento de Esther e é baseado no conteúdo programático de suas aulas e nos cadernos de seus alunos. Nesse caso, não há intenção inicial do autor de fazer um

manual, ou seja, uma preocupação formal em definir conceitos para além da sala de aula. Deve se levar em conta esse tipo de informação quando um trabalho a cerca desse livro e suas definições forem discutidas.

A pesquisa bibliográfica feita no primeiro capítulo deste trabalho além de remeter à textos com definições de arranjo, também aborda a oralidade ao mencionar o disco “*café-concerto*”. Levar para a sala de aula definições de arranjo a partir da oralidade é assumir a importância do discurso oral. Um outro estudo que pode ser realizado é a pesquisa de definições por músicos que não possuem nenhuma formação acadêmica musical. Embora muitas vezes essas definições estejam incompletas e até incorretas e confusas, entender os motivos que levam a essas inconsistências e discutí-los, é pertinente ao se definir arranjo. Pode-se propor uma didática diferente: não a partir do significado do termo arranjo, mas a partir do que não é arranjo, nem do que se pode associar à palavra. Essa discussão poderá surpreender os alunos e o professor do quão difícil e tênue é a exclusão de elementos que a princípio não se correlacionam, mas que se interligam de maneira indireta ao conteúdo discutido.

### **3.4 Os Diferentes Gêneros Musicais e seus Contextos**

Estudar e ensinar definições sem o contexto em que elas se inserem seja ele social, histórico, entre outros, é deixar uma lacuna significativa no estudo e uma falha metodológica de pesquisa. Quando se analisa as definições da palavra arranjo, deve-se atentar para o contexto daquela definição. Por contexto, entende-se: “*Contexto é o encadeamento de idéias num escrito (...) Aquilo que constitui o texto no seu todo; composição; Conjunto, todo, totalidade*”. (Novo Dicionário Aurélio, 1975:373).

Quando associamos as definições de arranjo ao contexto em que elas se inserem, imediatamente nos remetemos ao gênero musical que engloba aquela definição. Por definição de gênero, têm-se: “*Gênero é qualquer agrupamento de indivíduos, objetos, fatos, idéias, que tenham caracteres comuns, espécie, variedade, ordem.*” (Novo Dicionário Aurélio, 1975:373).

Transpondo essa idéia para gênero musical, esse trata de um agrupamento de idéias musicais comuns a determinado estilo musical, onde estão inseridos padrões de formas, fraseado, dinâmicas e outros elementos musicais e que abrangem um certo número de músicas. Pressupondo pela definição de contexto que o encadeamento de idéias musicais formam um contexto musical e que um conjunto de músicas que abrangem um certo número de idéias musicais comuns formam um gênero musical, então a idéia de contexto musical e gênero musical estão relacionadas.

Portanto, ao se buscar a definição de arranjo pelo dicionário de música Grove’s de Jazz, deve-se observar o contexto musical em que essa definição está inserida, que gênero musical ela abrange. Não é possível a utilização dessa definição em sua totalidade para se explicar arranjo no Rock’n’Roll ou no Reggae, por exemplo. Já a definição tradicional de Arranjo contida no Dicionário de Música da Zahar e no Dicionário Grove’s, estão associadas á música instrumental, clássica, barroca, romântica. Associá-las integralmente ao estudo da Bossa Nova será ignorar todo o conjunto de características que fazem a Bossa Nova um gênero de música diferente daqueles citados pelas definições dos dicionários. Todavia, essa análise não busca desencorajar um estudo que procure gêneses comuns em definições de arranjo e que

essas mesmas definições não possam se correlacionar. Apenas ressalta-se a importância de um estudo dirigido feito pelo professor ao aluno do gênero musical em que aqueles conceitos de arranjo apresentados em sala de aula são aplicáveis.

### **3.5 Oralidade e as Definições Contemporâneas de Arranjo**

Expõe-se aqui novamente a importância de uma atualização constante dos conteúdos pelo professor. É de grande lentidão, pelo menos no Brasil, que os manuais de arranjo são construídos e revisados. Embora haja alguns, eles se restringem à gêneros específicos e geralmente não abrangem gêneros recentemente criados nem mescla de gêneros tão comuns nos últimos anos. Um certo material é encontrado em monografias, teses e dissertações mas há pouca divulgação desses trabalhos. Portanto, procurar definições de arranjo a partir dos próprios arranjadores ativos contemporâneos sem dúvida é se aproximar do trabalho criado por eles. Observar suas preferências musicais, o processo de composição de seus arranjos e sua formação acadêmica traz vivacidade aos conceitos e nos remete ao significado de arranjo no presente. Através de palestras, workshops com arranjadores, o professor estimula seus alunos a encontrarem suas próprias definições da palavra arranjo e o aproximam do trabalho de arranjador. A busca pela identidade do que é arranjar ajuda a situá-lo no seu tempo, tornar a sala de aula mais próxima de princípios enunciados por Comenius e Paulo Freire.

A busca pela oralidade também aponta para um outro aspecto: As definições não são imutáveis para determinado gênero. Ou seja, uma definição tradicional de arranjo para música instrumental do período clássico, por exemplo, pode ser suplantada por outra mais recente sobre o mesmo período com novos elementos que foram

incorporados. Assim uma constante revisão de definições que é debatida, não é possível de se acompanhar com manuais e tratados sobre arranjo. Será que as definições de arranjo contidas nos manuais recentes de música popular ainda são suficientes para defini-la? Um exemplo desse caráter mutável das definições é a variabilidade de tamanhos que se encontram um mesmo verbete no Dicionário Grove's de música em edições diferentes. Certos verbetes são ampliados devido à importância que eles adquiriram nos últimos anos enquanto outros são diminuídos e até excluídos. É papel fundamental do professor buscar na oralidade uma ferramenta para a troca de experiências e de definições.

O caráter sempre mutável que as disciplinas encontram em suas definições não traz invalidez para seus conteúdos. Ao contrário, situa essa disciplina num contexto histórico com preferências, métodos e particularidades próprias do seu tempo. Longe da visão estática dos conteúdos e conceitos, é possível a aproximação do aluno como formador da história daquela disciplina, agente ativo dessa história junto ao professor. Aqui vale ressaltar que a incessante reavaliação de conceitos não tem como objetivo o subjetivismo gratuito em que perdemos todos os parâmetros para justificar uma disciplina que no final engloba toda espécie de conceitos e, se tudo nela consta, a disciplina não justifica absolutamente nada. Na verdade, essa reavaliação de conceitos tem como fim a objetividade que se constrói através de revisões constantes e incessante dos manuais, sua verificação sucessiva e a acumulação de verdades parciais efetuada por eles. Assim, o professor deve proceder diante da disciplina sem perder o foco de seus conteúdos. Jacques Le Goff cita Paul Ricoeur em seu livro quando este último afirma:

*“Esperamos da história uma certa objetividade, a objetividade que lhe compete; a maneira como a história nasce e renasce no-lo demonstra; ela procede sempre pela retificação das sistematizações oficiais e pragmáticas do seu passado, operadas pelas sociedades tradicionais” (Goff,2003:33).*

Da mesma forma espera-se que a revisão dos conceitos fundadores de uma disciplina seja executada. Retificando seus sistemas e incluindo-os em seu tempo e em sua sociedade formadora.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS:**

O estudo de uma disciplina como o arranjo deve lidar com vários aspectos como a produção atual de arranjos em suas diversas temáticas. Assim como, a discussão de conceitos de um assunto tão amplo deve ser constantemente atualizada em nossos trabalhos como pesquisadores e nas salas de aula. É dever do docente incentivar o discente a contextualizar o ensino com suas práticas musicais e seus respectivos instrumentos. Alunos hoje e futuros professores, devemos levar em conta aspectos históricos ao estudo dos diversos gêneros e suas técnicas relacionadas na construção das definições além do caráter mutável e inexorável que o tempo presente impõe às representações e definições do passado.

## BIBLIOGRAFIA:

- ADOLFO, Antônio. *“Arranjo: Um Enfoque Atual”*. Lumiar, 1997
- AGE, Alessandro Henrique. *“Música Alvo.”* UNICAMP, 2005.
- ALMADA, Carlos. *“Arranjo”*. Campinas, SP: Unicamp, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda *“Novo Dicionário Aurélio.”* Nova Fronteira, 1975.
- FREIRE, Paulo. *“Pedagogia da Autonomia”*. 36. ed. Paz e Terra, 2007.
- GOFF, JACQUES LE. *“História e Memória”*. UNICAMP, 2003
- GROVES, Dicionário de Música, 1994.
- GROVES, Dictionary of Music, 1946.
- GROVE´S, *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1980
- LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de Lima *“A Elaboração de arranjos de canções populares para violão solo.”* UNICAMP, 2003.
- NARODOWSKI, Mariano. *“Comenius e a Educação”*. Autêntica, 2001.
- NÉRICI, Imídeo G. *“Didática Dinâmica e Geral”*. Atlas, 1987.
- OLIVEIRA, Joel Barbosa *“Arranjo Linear: Uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco.”* UNICAMP, 2004.
- PRESTA, José Fernando *“A improvisação guitarrística de Olmir Stocker “Alemão”.”* UNICAMP 2004
- ROCHA, Marcelo Eduardo Leal *“Elaboração de arranjo para guitarra solo.”* UNICAMP 2005.
- SCLIAR, Esther. *“Elementos de Teoria musical”*. Novas Metas, 1985.
- SENNA NETO, Caio Nelson de. *“Textura Musical: Forma e Metáfora.”* UNIRIO, 2007.
- ZAHAR, *“Dicionário de Música.”*1982.

## DISCOGRAFIA:

- HOLLANDA, Chico Buarque de. “*Chico Buarque.*” São Paulo. Universal, 1978.
- LED ZEPPELIN. “*Houses of the Holy.*” Londres. Atlântica, 1973.
- PLANET HEMP. “*Os Cães ladram mas a caravana não pára.*” Rio de Janeiro. Sony, 1997.
- LEE, Rita. “*Acústico MTV Rita Lee.*” São Paulo. Universal, 1998.
- \_\_\_\_\_. “*Babilônia*”. São Paulo. Som Livre, 1978.