TÉCNICAS DE ARRANJO NA CANÇÃO POPULAR: REFERÊNCIAS, CLASSIFICAÇÃO E APLICAÇÃO PRÁTICA

Francisco Kenji Nabarro Perez Fujise

Violonista, professor, arranjador e compositor, Paco Nabarro formou-se em bacharelado em violão erudito na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM), onde estudou com grandes nomes do violão, como Henrique Pinto, Paola Picherzky e Cecília Siqueira. Durante sua formação acadêmica, especializou-se na obra para violão de Edmundo Villani-Côrtes, de cujo compositor é importante destacar que Paco Nabarro foi um dos poucos violonistas a interpretar o choro *Pretencioso* (2010), peça ganhadora do Concurso de Composição da Editora Cultura Musical (1986), a qual não era tocada no violão solo desde 1987.

Paco Nabarro também é formado na pós-graduação (lato-sensu) em canção popular na Faculdade de Artes Santa Marcelina, sob a orientação do professor Sérgio Molina, tendo seu foco principal de estudo o arranjo na canção popular.

Também participou de masterclasses de violão com João Luiz (Brasil Guita Duo) realizada na FAAM em 2012 e com Marcelo Kayath na *Primeira Mostra de Violão Brasileiro* do Conservatório de Tatuí em 2013. Em 2013, particiou do Workshop de Arranjo para violão com Paulo Bellinati na escola de música Equilibrium.

Foi premiado com o primeiro lugar no *concurso de violão do Conservatório Villa Lobos da Fundação Instituto Tecnológico de Osasco* (FITO) na categoria de violão popular de 2013 e, na categoria de violão erudito em 2015, conquistou o segundo lugar. Também foi premiado no concurso *Blue Heart Awards* da empresa Ericsson com o melhor arranjo da música "All These Things That I've Done" da banda The Killers, tendo a sua gravação sido tocada em diversos eventos por todas as sedes da América latina da Ericsson em 2013.

RESUMO

Partindo de uma discussão sobre a interferência e permeabilidade entre os processos de arranjo e de composição, este trabalho procura identificar, classificar e analisar diferentes técnicas de arranjo em canções populares representativas dos séculos XX e XXI. Como resultado prático desse estudo, são apresentadas ao final três canções da cantora e compositora Cintia Maalouli, que foram arranjadas pelo autor deste trabalho, utilizando as técnicas analisadas.

PALAVRAS-CHAVE

Canção popular, Música popular, Arranjo, História do Arranjo

1 - Arranjo ou composição?

A música popular vem sendo registrada na história da humanidade a partir da herança cultural passada de geração em geração. Essa prática ainda é existente em diversas culturas. Entretanto, o surgimento da gravação modificou completamente este cenário no final do século XIX com a invenção do fonógrafo. Desta forma, para que o registro de uma música aconteça, a execução da peça basta, gravando-a em um fonograma.

Com a possibilidade da gravação, a música popular encontrou uma nova forma de comercialização. Em *Música brasileira e identidade nacional na mundialização* Michel Nicolau Netto conta que "No dia 7 de setembro de 1922, nas comemorações do centenário da independência, o rádio faz sua primeira transmissão no Brasil em evento que contou, inclusive, com a participação de Pixinguinha" (NETTO, 2009, p.69). Nos anos 1930 o rádio já possuía um grande poder de comunicação mundial, passando a ter uma influência cultural muito abrangente. A música popular passou a ser muito mais presente na rádio, se compararmos com a década anterior, onde a programação não havia música popular (NETTO, p.69). Desde então, muitos outros ofícios encontrados na música popular acabaram recebendo mais reconhecimento e valorização. Um deles é a função de arranjador.

Flávia Vieira Pereira comenta em sua tese de doutorado que o termo arranjo é comumente entendido de formas diferentes e de uma maneira muito generalizada, podendo se confundir com orquestração, redução, facilitação, transcrição, ou até composição. De fato, considerando um ponto de vista histórico, o arranjo transita entre a música popular e erudita de forma contrastante, sendo menos importante no lado erudito. Já na música popular, o arranjo é um termo usado com muita frequência e muito mais valorizado. Flávia ainda comenta:

> "Assim, parece que o termo *arranjo* possui dois procedimentos distintos, uma para a música erudita e outro para a música popular. Na música popular podemos comentar que o arranjo é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo do arranjo a 'própria composição'. E na música erudita [...] essa prática tornou-se tão popular no séc. XIX que acabou transformando-a numa prática desvalorizada e discriminada." (PEREIRA, 2011 p.176).

Se pensarmos por este ponto de vista, realmente vemos uma interpretação muito diferenciada do termo arranjo, uma vez que o estudo do compositor erudito já se trabalha a separação das vozes por naipes de instrumentos, não sendo considerado este o arranjo. Segundo Flávia, "o arranjo [...] sofre preconceitos na música erudita se revestindo de outros termos (orquestração, redução)" (op. cit, p.176).

Por outro lado, Paulo Aragão, em sua dissertação de mestrado, nos propõe o significado de *arranjo* na música popular como um processo de "recomposição" ou "reelaboração" da composição apresentada primeiramente. Aragão diz:

> "Essa diferença sem dúvida é muito importante, pois já demonstra uma perspectiva menos rigorosa, um comprometimento mais flexível com a composição original no arranjo popular, expresso na possibilidade de "recomposição" pelo arranjador e na liberdade concedida a ele no tratamento dos elementos originais segundo seus próprios critérios." (ARAGÃO, 2011, p. 15).

Sérgio Molina afirma a importância do arranjo na música popular sendo valorizada pelo compositor inicial, sendo este o autor de uma primeira versão que pode ser feita com algum instrumento harmônico acompanhando a voz, contudo, não podendo ser considerada o produto final, por não ter passado pelo trabalho do arranjador. Sérgio diz em sua tese de doutorado:

> "[...] Ele [o compositor] sabe que essa "peça em potencial" necessitará – justamente para que tenha mais informações – de uma roupagem que, em muitos casos, poderá se configurar até mesmo mais interessante por si só, do que o próprio núcleo inicial." (MOLINA, 2015, pág. 22).

No caso da canção popular, o que chamamos de arranjo poderia ser considerado uma continuação da composição?

A partir do ano 2000 é possível notar um maior número de trabalhos com influência total do "arranjo" na "composição". O grupo *Passo Torto,* o qual trabalha com arranjos coletivos, acrescenta ao produto final uma sonoridade contrapontística contemporânea que se mostra totalmente diferente do processo de composição "violão e voz".

A primeira versão de uma canção, portanto, no formato de melodia e acompanhamento, talvez não possa ser considerada a composição de fato, configurando apenas um estágio inicial da composição, bem como um compositor de orquestra sinfônica não poderia considerar o tema tocado no piano, por exemplo, uma sinfonia em si, e sim a totalidade do trabalho que tem como resultado a composição (desenvolvimento do tema, exploração dos timbres oferecidos pela orquestra sinfônica, andamentos, tessituras, etc.). O mesmo se dá em algumas canções de Bjork, nas quais se encontram embriões de composições que talvez nunca sejam ouvidas. A primeira ideia funciona apenas como ponto de partida que será transformado após a adicão de efeitos sonoros ao longo do processo denominado arranjo, tornando o primeiro estágio um "arquivo inativo".

Cada vez mais encontramos processos em que o arranjador se aproxima da mensagem do compositor - e no caso específico da canção, usam-se muitas vezes elementos presentes na letra para optar por diferentes técnicas que possam ressaltar tal mensagem. Isso faz com que o arranjador se envolva cada vez mais na composição em si. Este processo é facilitado pelo avanço tecnológico da gravação, que possibilita tal envolvimento. Desta forma, se considerarmos a composição como o fonograma em si, o próprio arranjo faz parte do processo de composição. Sérgio Molina comenta:

> "[...] a composição de música popular cantada no pós-década de 1960 toma forma definitiva no próprio fonograma [...], em cada etapa de sua criação, um ou mais diferentes agentes de um coletivo de criadores (os compositores), configurando-se, por essas e outras características, uma forma de invenção que a seu modo espelha e ilumina as especulações artísticas do mundo de que é parte. Nesse processo, elementos provenientes de diferentes gêneros simples do discurso musical podem se congregar em uma articulação composicional complexa que muitas vezes prioriza a construção de sonoridades, não se restringindo apenas à exploração do enlace texto/melodia." (MOLINA, p. 40).

2 - Técnicas de arranjo na canção

Como vimos, o arranjo na canção popular – seguindo Sérgio Molina – pode ser entendido como um estágio da composição em si. Ainda assim, todo o registro histórico dos arranjadores pré anos 1960 nos mostra uma abordagem técnica diferente, que pode

ainda ser utilizada de maneira prática ainda nos dias de hoje. Este fato permite ao arranjador contemporâneo dispor de diferentes possibilidades para trabalhar a canção e a escolha dos procedimentos depende da ideia original proposta no primeiro estágio de composição.

A seguir iremos listar algumas destas técnicas usadas por diferentes arranjadores propondo uma classificação para estas técnicas, ao mesmo tempo em que analisaremos alguns fonogramas significativos na canção dos séculos XX e XXI. É interessante ressaltar que, mesmo com um nítido crescimento do envolvimento do arranjo na composição, as técnicas "antigas" ainda são utilizadas.

2.1 - Arranjo instrumental valorizando os elementos composicionais melódico-harmônicos

Retomando Flávia Vieira Pereira em sua tese de doutorado, ela comenta sobre a confusão feita com a denominação "arranjador". Uma das confusões feitas era exatamente pelo trabalho de orquestração.

Flávia define orquestração como "uma prática de reelaboração na qual se busca assim como na transcrição, um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental" (PEREIRA, p.91). Em outras palavras, podemos definir um orquestrador como uma pessoa com profundo conhecimento das técnicas de escrita musical para diversos instrumentos, sabendo explorá-los em suas variações timbrísticas e estéticas, porém sempre utilizando as ideias musicais do próprio compositor. Sendo assim, outras variações com o acréscimo dos instrumentos escolhidos pelo orquestrador são consideradas apenas detalhes que não existiriam sem a ideia inicial do compositor.

No caso das canções pré anos 1960, os compositores se dedicavam para a criação de melodia, letra, e até uma ideia de harmonia. Eram exatamente as pessoas com o domínio das técnicas de orquestração que eram chamadas para elaborar os arranjos. Neste momento aparecem os nomes de compositores com alto domínio de escrita instrumental herdados do estudo da música norte americana e europeia, com destaque para Pixinguinha (1897-1973) e Radamés Gnatalli (1906-1988).

Pixinguinha adquiriu sua experiência em arranjo durante seu trabalho com o grupo "Os Oito Batutas" em 1928, e logo depois trabalhando como diretor e arranjador na Orquestra Victor Brasileira em 1929. (FONTENELE, 2015, p.2). Podemos notar em seus arranjos uma grande influência dos norte-americanos da época do Jazz-Swing (anos 1930/40), feitos em sua época de atuação na RCA Victor na década de 1930, e sempre visando deixar a música com o caráter do estilo (choro, maxixe, samba, etc.).

Em seu arranjo de *"Carinhoso"* de 1937[1], Pixinguinha apresenta o tema de forma instrumental primeiramente (piano, flauta, dois clarinetes, violão, cavaquinho e bateria) para então Orlando Silva (1915-1978) começar a cantar, sendo acompanhado com uma levada de samba-canção.

A introdução da música já apresenta todos os instrumentos, dividindo o tema entre eles. Logo depois é apresentado o tema da parte A na flauta e no clarinete. Para a entrada da parte B, os dois clarinetes aparecem fazendo o tema juntos, abrindo vozes em um intervalo de terça, sempre seguindo o tom, até o momento que se "desprendem" um do outro, exercendo um contraponto com rítmicas diferentes em cada melodia. O contraponto continua na flauta para então os três instrumentos de sopro encerrar a seção instrumental juntos na melodia. Uma modulação acontece de Fá Maior (tonalidade original da composição) para Ré Maior, provavelmente para adaptar a música para a tessitura do cantor. Os instrumentos de sopro sempre entram com notas longas e algumas frases retiradas da melodia original do tema, utilizadas como resposta para a melodia principal.

Radamés Gnatalli (1906-1988) é conhecido por seus arranjos orquestrais, em que predominam as ideias musicais propostas pelo compositor. Em *"Aquarela do Brasil"* (1939), o próprio Radamés comenta ter apenas organizado as ideias já prontas de Ari Barroso, como a de imitar as batidas sincopadas de tamborins no samba. Ideia esta que Ari gostaria de ter aplicado nos contrabaixos, mas Radamés por fim usa o efeito em cinco saxofones.

> "Esse negócio não é meu não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia

[1] O arranjo desta versão havia inicialmente sido creditado a Radamés Gnatalli. Posteriormente, foi encontrada uma cópia da partitura feita em 1936 com os créditos do arranjo no nome de Pixinguinha.

> fazer efeito nenhum, ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo". (NAPOLITANO. IN: NESTROVSKY, Artur (org). Lendo Canções. São Paulo, Publifolha, 2007)

A apresentação orquestral era importante pelo lado comercial. Os diretores das gravadoras pressionavam os arranjadores para elaborarem arranjos orquestrais "americanizados" devido à influência jazzística recebida dos discos que chegavam ao Brasil (FONTELLE, pp. 5 e 6). Ou seja, o rádio teve influência direta na elaboração de arranjos orquestrais, sempre buscando o mais rebuscado trabalho de desenvolvimento temático e timbrístico que as orquestras poderiam oferecer. Casos como o do arranjo brevemente analisado acima ou de *"Aquarela do Brasil"* mostram exatamente este trabalho orquestral das ideias iniciais do compositor.

Até aqui vimos o arranjador com o papel de detentor do alto conhecimento técnico musical, aquele que valoriza e ressalta as ideias do compositor inicial na escrita para orquestra. Contudo, a partir da bossa-nova, começamos a notar outra abordagem de arranjo orquestral. Em *"Canção do Amor Demais"* (1958), música de Vinicius de Moraes (1931 – 1980) gravada por Elizete Cardoso (1920 – 1990) e arranjada por Antônio Carlos Jobim (1927 – 1994), por exemplo, notamos a orquestra de câmara executando um acompanhamento com notas longas, enfatizando a interpretação mais livre de Elizete. Ao mesmo tempo, é possível perceber a influência do compositor inicial, sendo utilizada a melodia da cantora para compor a introdução que começa na flauta. O tema se desenvolve passando por diferentes instrumentos da formação, sendo assim apresentado ao ouvinte. Toda a cama harmônica é sustentada ora por um instrumento executando um contraponto, ora por todo o grupo executando os acordes.

Em sua crítica sobre o disco *Canção do Amor Demais* (1958), José da Veiga Oliveira comenta:

> "[...] a "Canção do amor demais", que dá o título à coletânea, não destoa do caráter conciso, sentido e dolorido da precedente composição. Sobre fundo musical reticente, o violoncelo revela a infinita riqueza de suas possibilidades, ao sustentar todo um edifício harmônico. Palavra e música dão-se idealmente as mãos. A obra de Vinícius-Jobim é um marco da música brasileira contemporânea" (OLIVEIRA, 28/02/1959).

Ao longo do tempo, a concepção do arranjo entra em diálogo cada vez mais intenso com a composição. O movimento tropicalista abre portas para novas possibilidades dessa "intervenção" do arranjador. No álbum *Tropicália ou Panis et Circenses*, lançado em 1968, temos diversos exemplos de como o arranjo interfere de maneira mais contundente para o resultado da gravação. Vale destacar a canção *"Baby"*, grande sucesso do álbum, onde a orquestra de cordas não proporciona apenas uma cama harmônica para Gal Costa, mas consegue um diálogo com a melodia e a letra. A introdução já nos mostra um processo imitativo entre os instrumentos da orquestra (0'29"). Algo que ocorrerá durante todo o fonograma. A orquestra faz uma breve pausa (0'45") junto da entrada da voz de Gal, e retorna com um instrumento de cada vez (0'48"), em resposta a cada palavra que Gal canta. Diferencia-se no segundo verso (1'24"), com as cordas em staccato, alterando-se no trecho em que Gal canta "andar com a gente"(1'31") - em uma escala que, analogamente, pode sugerir o "andar" citado na letra. O efeito do glissando no refrão "Baby" pela voz é respondido sempre com o glissando nas cordas, em todos os refrões na música. O terceiro verso apresenta a orquestra com caráter muito mais rítmico e, no entanto, ainda relembra o processo imitativo da introdução(2'01"). Este processo segue até a repetição do refrão, quando entra a voz de Caetano Veloso cantando a melodia da introdução das cordas (2'59"). A música termina em um *fade-out*, como se toda a "conversa" proposta não tivesse fim. Com o arranjo das cordas de Rogério Duprat (1932-2006), *"Baby"* ganha destaque no seu sentido, enfatizando em sua instrumentação seus pontos fortes, enfatizando-os, para obter mais carga de sentido em sua melodia e letra.

A partir dos anos 1970, vemos o fator arranjo enfatizar a ideia da letra da música como uma abordagem técnica de alguns arranjadores, chegando a usar o sentido literal da palavra como artifício para aplicar alguma técnica ou linguagem específica no arranjo. É o caso da música *"Construção"*, onde cada instrumento que é inserido ao longo do fonograma representa uma parte da construção instrumental feita por Rogério Duprat. Os temas encontrados nas linhas de diferentes instrumentos são reutilizados em diferentes combinações timbrísticas, ora nos violoncelos, ora nos violinos, ora nos metais - assim como na letra, que realoca os adjetivos de cada sujeito ao longo da letra.

> "[...] Mas, é certo que a letra de 'Construção' me disse tudo o que eu tinha de fazer. Fiz um arranjo repetitivo devido às proparoxítonas do texto, quis maximizar essa coisa meio hipnótica. Essa música é um 'drama cantado' e em momentos fortes da letra o arranjo se apresentava com interferências musicais remetendo a uma cena que a mensagem propunha. Nossa! Essas sutilezas do Chico... são raros os que percebiam." (GAÚNA, Regiane Rogério Duprat - Sonoridades Múltiplas, p. 180).

2.2 - O arranjo instrumental: dizendo o que as palavras não dizem

Claro que nem todos os arranjadores seguem este caminho. Muitos ao longo da história tomaram outra vertente, priorizando os elementos musicais – como, por exemplo, Wagner Tiso (pianista, compositor e arranjador) e seu arranjo de "*Um girassol da cor do seu cabelo*". No cenário da mídia radiofônica dos anos 1970 encontramos uma variação enorme de influências, dentre elas, o rock britânico. Os Beatles estavam em evidência no cenário mundial. O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* havia sido uma grande influência para muitos músicos, inclusive para os envolvidos com o Clube da Esquina.

Milton Nascimento, nascido no Rio de Janeiro, porém mineiro de coração, se mudou para Belo Horizonte no começo dos anos 1960 para estudar economia. Morou no edifício Levy, onde conheceu os irmãos Borges (Marilton, Lô e Márcio). Os quatro se encontravam na esquina da Rua Divinópolis com a Rua Paraisópolis, onde escreveram a maior parte das letras. Ao grupo foram se juntando Wagner Tiso, Toninho Horta, Tavinho Moura, Flávio Venturini, Beto Guedes e Fernando Brant. Tendo cada um desses músicos colaborado de diferentes formas para o projeto, nasce o LP *Clube da Esquina* em 1972, gravado nos estúdios EMI (Eletric and Musical Industries).

Graças a esta diversidade de artistas, o álbum contém uma sonoridade ímpar, agrega todos os elementos musicais nele presentes com muito equilíbrio. Destes elementos, é interessante destacar o acréscimo de uma orquestração diferenciada encontrada na orquestra de cordas em *"Um girassol da cor do seu cabelo"* no arranjo elaborado por Wagner Tiso.

A música nos apresenta em sua introdução uma harmonia muito bem elaborada, ao piano, com acordes recheados de muitas dissonâncias, variando-os a partir da linha

do baixo. Esta harmonia sustenta a melodia cantada por Milton na parte A (0'15"). Na entrada da parte B (0'43") nota-se a influência do rock britânico a partir da instrumentação (bateria, contrabaixo e guitarra). É interessante notar que o piano ainda mantém seu acompanhamento elaborado com as dissonâncias, mostrando uma junção dos estilos de cada instrumentista. A música repete os momentos A (1'14") e B (1'37"), desta vez com os instrumentos da orquestra de cordas, tendo os primeiros violinos executando uma melodia em contraponto com a voz de Milton, enquanto os outros instrumentos fazem a "cama" harmônica. O fim da repetição da parte B nos traz um desenvolvimento harmônico maior, utilizando um cromatismo na linha do baixo para atingir um acorde de dominante[2] (1'59"), que prepara para a seção instrumental(2'09").

O ponto culminante de melodia e letra ("Ou será que é tarde demais?") ocorre simultaneamente ao cromatismo citado acima. Após uma letra que nos conta a história de uma espera de alguém que nunca voltará, este momento é o único em que mostra uma "perda de esperança" em todo o discurso. Para enfatizar a situação criada pela letra, a orquestra de cordas cria uma sonoridade caótica, com dissonâncias que se aglomeram cada vez mais na região aguda, encerrando com um movimento repentino e a sustentação do acorde de dominante novamente. A banda retorna com a linha do piano, seguida da instrumentação completa, numa sequência de acordes cíclica e terminando em *fade-out.*

Os próprios Beatles podem ser usados como exemplo nesse contexto, na faixa *"Being For The Benefit Of Mr Kite"* do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. A letra "toda escrita com base em um cartaz do Circus Royal de Pablo Fanque de 14 de fevereiro de 1843" (TURNER, Steve, 2014, págs. 202, 203) nos leva a um cenário circense que acontecerá no futuro, e até certo momento, o arranjo acompanha a letra com contrabaixo, bateria e harmonium. A banda entra com grande intensidade completando com respostas entre um verso e outro, como uma introdução para cada verso. Contudo, em um momento específico do fonograma, a palavra "waltz" é pronunciada (1'00"), dando uma introdução para uma valsa que apresenta todo o cenário circense comentado pela letra de uma forma muito mais intensa, tanto na escolha de timbres quanto na harmonia. Algo que apenas as palavras não conseguiriam

[2] Entende-se por "acorde de dominante" o acorde feito a partir da quinta nota da escala utilizada, o qual causa uma sensação de tensão.

representar com tanta intensidade por si só. O mesmo ocorre no fim, mas com a rítmica inicial da música, com a rítmica usada nos versos junto com a instrumentação da valsa (1'53"). No livro *"The Beatles Recording Sessions"*, Mark Lewisohn nos confirma:

> "Em 1967 nós estávamos construindo quadros sonoros e meu papel havia mudado – agora era interpretar aqueles quadros e trabalhar o melhor para transpô-los para a gravação. Paul era ótimo – ele podia expressar o que ele desejava, os sons que ele queria. Mas John era menos articulado musicalmente. Ele fazia alguns ruídos e tentava descrever o que ele ouvia em sua mente, dizendo que gostaria que a canção soasse como uma laranja. Quando nós começamos a trabalhar em 'Being for the Benefit of Mr. Kite!' […] queria cheiro de serragem no chão, queria o sabor da atmosfera do circo. Eu disse a ele: 'O que nós precisamos é de um *calliope*.' 'Um o quê?' 'Assobios, tocados por um teclado'. […] Eu sei que precisávamos de efeitos, de uma mistura de sons generalizada, como se você fosse a um parque de diversões, fechasse os olhos e ouvisse: tiros de rifles, sons de vielas de roda, pessoas gritando e – bem distante – apenas um som tremendamente caótico" (MARTIN, 1967; LEWISOHN, 1988, p. 99).

Nestes dois exemplos, percebe-se um momento instrumental onde os músicos enfatizam a mensagem do compositor sem o uso da palavra. Isto pode se dar pela necessidade de expressar algum sentimento que palavras não seriam suficientes para expressar. Lembremo-nos da frase do famoso escritor inglês Aldous Huxley, que dizia: "Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar o inexprimível é a música".

Claro que a ideia instrumental não parte simplesmente do arranjador, mas de alguma ideia sugerida pelo compositor. Porém, o mesmo pode não ter a capacidade de resolver o meio de passar sua mensagem através da palavra, e ainda mais, também não tendo o conhecimento técnico musical necessário para expressar-se através da criação musical. Portanto, a proposta da mensagem que o compositor não possui meios de expressar em sua totalidade é "ampliada" pelo arranjador, que opta por criar um ambiente sonoro. Para poder traduzir tal cenário em forma de sonoridades, é necessário o trabalho do arranjador como alguém de alto conhecimento de técnicas de escrita musical, como, dentre muitos outros, Wagner Tiso e George Martin.

Nestes casos, o arranjador possui uma forte influência sobre a composição original, mudando suas rítmicas, acrescentando momentos instrumentais para as

músicas, mudando sua forma ou definindo diferentes sonoridades, de maneira muito diferente dos arranjadores pré anos 1960 - quando o arranjador somente intensificava a ideia do próprio compositor. Isto nos leva a afirmar que a obra composicional sem a influência do arranjador ainda pode acontecer, embora se perca um momento importante que só é registrado no fonograma.

2.3 - Arranjo com apenas um instrumento musical: desafio técnico

Também temos arranjadores que exploram a escrita para instrumento solista e canto. Usar esta formação normalmente é um desafio para o arranjador, uma vez que um simples acompanhamento harmônico pode não ser o suficiente para sustentar a música sem que ela fique cansativa.

Para este tipo de formação se tornar eficiente, opta-se por um instrumento harmônico, como piano ou violão, por exemplo. Desta forma, o instrumentista poderá executar várias funções ao mesmo tempo, como a valorização da rítmica, da polifonia, da textura, etc. Consequentemente, o arranjo para tal formação pode acabar exigindo um grande virtuosismo técnico do instrumentista. Por vezes, estes acabam podendo valorizar seu próprio instrumento em um acompanhamento diferenciado, ou em uma seção instrumental, sendo esta justificada com o próprio objetivo de valorizar o instrumentista que está executando a peça.

Dentro da formação proposta temos alguns destaques para a música popular, como o disco *Afro-Sambas* (1995), com Paulo Bellinati ao violão acompanhando a voz de Mônica Salmaso. Eduardo Gudin, compositor brasileiro, apresentou o disco *Afro-Sambas* de Baden Powell e Vinícius de Moraes para Mônica, que percebeu se tratar de um projeto inexplorado desde sua versão original em 1966 (regravadas pelo próprio Baden em 1990). Gudin sugere convidar Bellinati, que aceita participar do projeto.

Tal projeto trouxe uma ideia sofisticada de arranjos, marca característica nas carreiras dos dois intérpretes do disco. Como não receberam o apoio da gravadora, decidiram fazer de maneira independente. Em sua tese de mestrado, Samuel da Silva comenta um pouco dos relatos de Paulo Bellinati sobre a elaboração do disco.

> "Como alternativa, Bellinati sugeriu que realizassem o cd pela gravadora/editora americana Guitar Solo Publications (GSP), que já havia

> produzido outros trabalhos do violonista como o cd The Guitar Works of Garoto. O violonista propôs um cd com uma alta qualidade de violão que o justificasse ser incluído em seu catalogo discográfico. As gravações foram feitas aqui no Brasil em 1995 e no ano seguinte foram enviadas para mixagem e masterização em Los Angeles."(SILVA, 2014 p.58).

Silva nos traz dois critérios para a escolha de instrumentos solistas – acompanhadores de voz. São estes: 1) músicos que realizaram um bom número de registros fonográficos como único acompanhador de cantores; 2) músicos que tivessem alguma relação com o universo do violão de concerto, a fim de observar se o tratamento e exploração técnico-instrumental empregados em uma obra solista seriam compartilhados no acompanhamento (SILVA, pág.20). Vamos utilizar estes critérios como base para a discussão desta vertente de arranjo.

O violão para este álbum foi planejado de uma forma que se sustenta por si só, não apenas como acompanhador da voz, em certos momentos um trabalho quase "orquestral", dando valor às diversas linguagens do instrumento, como no arranjo de *"Canto de Xangô"*.

A faixa começa com uma citação do tema de jazz *"Summer Time"*, que possui uma melodia baseada na escala pentatônica, muito similar ao *"Canto de Xangô"*. Um contraponto acontece na voz de Mônica quando o tema principal aparece no violão. Em seguida, uma linha melódica na região grave que, segundo Silva, nos arremata a linguagem do violão brasileiro herdada de Heitor Villa-Lobos[3], as quais possuem linhas melódicas na região grave similares às usadas por Bellinati neste momento do arranjo (0'48"), o que nos mostra uma citação. Todo o acompanhamento da voz é inspirado na rítmica proposta por Baden no disco de 1966, contudo, com algumas variações para poder acrescentar elementos percussivos em uma linguagem de polirritmia (1'13"). A presença do cromatismo em seu refrão (1'43") mostra uma escolha muito específica das inversões dos acordes. Por fim, a linha do baixo acompanha a melodia em uníssono com a melodia de Mônica (2'27"), e terminando a gravação com as linhas melódicas inspiradas por Villa-Lobos, e um cromatismo até se chegar à tônica e encerrar a obra.

Outro exemplo desse tipo de instrumentação pode ser visto no disco de Ná Ozzetti com André Mehmari em sua primeira faixa *"Pérolas aos Poucos"*, usando técnicas contrapontísticas barrocas no piano, não sendo um acompanhamento

[3] Especificamente falando de suas peças *"Prelúdio nº1"* e *"Estudo nº11"*.

convencional. Ainda mais, citando a Oferenda Musical BWV1079 de Bach no começo do álbum, como uma homenagem ao "grande mestre do século XVIII"[4]. Neste caso, também é usado o elemento de citação. Não somente uma citação qualquer, mas carregada de sentido, uma vez que a letra da canção nos leva ao pensamento de que todo o seu teor artístico, no fim das contas, é no máximo para o próprio artista.

Nos dois casos citados, as ideias para a criação do arranjo vieram de técnicas eruditas, as quais possibilitam ao intérprete executar diferentes funções, tornando possível sustentar a música em apenas um instrumento musical. Tais criações exigem intérpretes bem preparados para a execução da tarefa. Esses intérpretes normalmente já possuem experiência em seus instrumentos como solistas, como nos dois exemplos acima. E sendo eles mesmos os arranjadores, os mesmos buscam técnicas específicas ou citações em seu repertório pessoal para poderem acrescentar no projeto, enriquecendo o valor do instrumento e de seu repertório.

3 – Aplicação

Neste item, iremos comentar o uso das técnicas de arranjo citadas acima pelo autor deste trabalho para as canções da cantora e compositora Cinta Maalouli. Mas antes é interessante acrescentar o fato de Cintia, em suas composições, oferecer um grande leque de possibilidades para se abordar uma roupagem para a música, sendo assim um trabalho eclético. Ao mesmo tempo, Cintia mantém uma característica estética composicional singular, o que permite serem abordados vários estilos diferentes, sem perder sua essência do primeiro estágio da composição (instrumento harmônico e voz). Também é interessante notar que o que nos chama mais atenção em suas composições é a forte relação de melodia e letra, sempre optando por harmonias básicas, com quatro acordes, mas criativas, permitindo uma grande variedade de caminhos de vozes.

Serão analisadas três músicas de Cintia. Estas são *"Adeus Amor"*, *"Lição de Casa"* e *"Sol me Nasce"*. Cada uma delas terá uma das técnicas citadas e analisadas acima.

[4] Trecho da crítica de Arthur Nestrovski, disponível em: < http://www.naozzetti.com.br/#!cd-piano-e-voz/z45xm>.

3.1 - *"Adeus Amor"*

Esta canção, inicialmente apresentada ao piano e voz para o autor do arranjo, possui uma mensagem de despedida para um amor que cessou. Contudo, mesmo com uma separação dolorosa, o *ethos* deste discurso narrativo não sofre com a separação. Aliás, justifica a razão pela qual a mesma acontece. Seu fraseado melódico é intenso, começando com um salto de sexta maior na palavra "adeus", em notas longas, e mantendo este caráter por dois compassos, para então se completar com notas em grau conjunto (nota de rodapé: explicar significado de "notas em grau conjunto") com a rítmica da melodia um pouco mais acelerada. Este mesmo padrão melódico de quatro compassos é repetido com pequenas variações melódicas, as quais se intensificam até chegar a um ponto culminante, onde se é atingido o momento mais agudo da melodia. O tema é repetido com pequenas alterações na letra, mas ainda passando a mesma mensagem. A sua harmonia é simples, com apenas quatro acordes. Eles são repetidos na mesma sequência em toda a música. Sua rítmica é singela, apenas enfatizando a cama harmônica cíclica para poder sustentar a melodia.

Eis a letra na íntegra:

Adeus amor
A vida agora já não é mais te amar
Adeus paixão
Deixei de desejar seu olhar em mim
Já vou, é tarde
Tanto demorei, dependente só que fui
Dou tchau, no mais até mais
Tem gente que espera, as noites que aguardam
Então vai, refaz tua vida
Ir por aqueles sonhos, você tanto dizia
Então tá, até
Dou um basta, me despeço de você
E me dói, mas eu não sofro
Até mais

Adeus, meu lá
A vida agora já não é mais seu cá
Adeus e vou já
Tem gente que aguarda, meu lar, só que de alma
Dou tchau, nem mais até mais
O quanto que aprendi contigo também
Me construí, me ergui
Adeus, que tá na minha hora
Meu lar e a minha alma
Dou tchau, até
Até, dou um basta
Me liberto de você
E doeu, mas eu tô livre
Até, que nem mais até mais
É hora de ir pra casa
Meu lar que é de alma
É hora de ir pra casa
Meu lar que é de alma

O arranjo desta música buscou valorizar as ideias da própria compositora, principalmente em relação à melodia. O fonograma começa com Cintia cantando à capela. A ideia de deixar a música com um caráter crescente é enfatizada começando desta maneira. Ainda assim, a força da melodia se mostra em seus saltos, enquanto a letra se sustenta por si por um momento. Ao chegar às variações melódicas mais agudas, a orquestra de cordas (sampler) começa uma cama harmônica, apenas com linha dos primeiros e segundos violinos em aberturas intervalares de sextas e sétimas maiores, relembrando o grande salto de sexta maior que acontece no começo da melodia que abre o fonograma. Ao fim desta primeira sessão, a melodia é apresentada exatamente com a mesma divisão rítmica e saltos melódicos utilizados no canto, porém de forma instrumental, ao trompete. Toda a orquestra de cordas preenche a cama harmônica para sustentar a melodia instrumental. A dinâmica cresce, dando expectativa para a volta da voz, desta vez acompanhada não só por toda a orquestra de cordas, mas também com

bateria, contrabaixo e piano. O tema é reapresentado com maior intensidade devido ao número de instrumentos com dinâmica forte. Por fim, os instrumentos saem de cena um a um, sobrando somente a voz para encerrar o fonograma.

Com o intuito de enfatizar a melodia, optou-se por representa-la em um instrumento melódico como o trompete, valorizando a ideia inicial da compositora. A harmonia, também feita por Cintia, é sempre apresentada com o baixo *ostinato*, tendo variações dos caminhos melódicos apenas nas outras vozes, apenas com notas longas, para manter a cama harmônica. Desta forma, o arranjo tem como objetivo valorizar as ideias iniciais da compositora, trazendo os elementos melódicos e harmônicos para o ouvinte de forma mais evidente, assim como a seção instrumental em *"Aquarela do Brasil"* ou em *"Carinhoso"*, como citadas anteriormente.

3.2 - *"Lição de Casa"*

Esta canção de Cintia, também apresentada inicialmente em voz e piano, é uma explicação de como podemos aprender com as lições da vida, até mesmo em casa. Mesmo com o aprendizado sendo algo gratificante, a letra nos conta como ele também pode ser doloroso. A melodia contém dois momentos. O primeiro momento apresenta um desenho melódico que se repete a cada dois versos da letra, com pequenas variações no decorrer de cada verso. O segundo momento apresenta este mesmo padrão, mas com uma melodia diferenciada, apresentando um ponto culminante logo no começo da melodia, mostrando a diferença entre os dois momentos.

Um passeio no olhar, que alimenta o andar
E o risco de nunca mais voltar, e a gratidão por isso
Foi um cisco no olhar, enorme que parecia
E arrastava pra trás, pesado companheirismo
E o que é a maldade afinal, uma criança ferida
Uma ofensa vulgar, perversidade aprendida
Liberdade que foi aprisionada tão cedo
Um discurso viral matou os sonhos tão vivos
Talvez o ensino atual, tão necessária mudança

Talvez pra eles o juízo é aquele o final, é aquele o final
E aí só, lição reaprendida, e aí só, lição reaprendida
Um passeio no olhar, que alimenta o andar
E o risco de nunca mais voltar, e a gratidão por isso

A canção contém uma harmonia simples, com apenas quatro acordes. O quarto acorde do ciclo (Mi bemol aumentado) traz uma sonoridade dissonante, o que dialoga com a letra da música (aprendizado através da dor). O arranjo foi feito com o intuito de enfatizar todos os elementos da letra na orquestra de cordas. No início do fonograma, se tem a apresentação da harmonia ao piano, e em seguida com a orquestra de cordas (0’13”). A voz entra somente com piano, voltando apenas com as cordas no segundo momento (0’45”). Uma seção instrumental acontece com a melodia do segundo momento sendo executada pelos violoncelos e violinos (1’06”). Na volta do primeiro momento, se tem um contraponto entre a voz cantada e os violoncelos executando a melodia do segundo momento simultaneamente (1’17”). A orquestra completa retorna num movimento ascendente (1’36”) para enfatizar o ponto culminante do segundo momento entrando novamente. Ao final da frase “matou os sonhos tão vivos” (1’57”) a orquestra executa uma escala ascendente baseada no acorde mais dissonante do ciclo, mantendo a harmonia tensionada para preparar a seção instrumental.

Neste momento, temos somente a orquestra de cordas. O ambiente sonoro criado pela escala anterior é mantido nos instrumentos graves com notas longas. Os outros instrumentos da orquestra entram um a um, continuando o clima de tensão, resolvendo em um acorde menor, representando o momento anterior da letra (“matou os sonhos tão vivos”) e em seguida fazendo um encadeamento que se resolve em um acorde maior, preparando a continuação da letra (“talvez o ensino atual”). Voz e piano retornam sem a orquestra com pouca dinâmica, como continuação do último acorde da seção instrumental executada pela orquestra. Esta retorna no ponto culminante do segundo momento, relembrando os encadeamentos usados no começo do fonograma. A orquestra se ausenta e a música termina com a primeira frase, apenas com voz e piano.

Assim como nos exemplos dos arranjos de Wagner Tiso e George Martin, a partir de uma sugestão vinda do compositor inicial se tem um desenvolvimento instrumental que reforça a mensagem da música. No caso da música se Cintia, foram

usadas as ideias vindas de dois momentos diferentes da letra, o que proporciona a ambientação caótica se resolvendo em uma harmonia consonante. Esta abordagem proporciona uma união de sentido na letra, a qual poderia soar radical tendo um salto entre o momento de dor ("matou os sonhos tão vivos") e o momento de resolução ("talvez o ensino atual").

3.3 - *"Sol me Nasce"*

Das composições de Cintia analisadas neste trabalho até agora, esta é a primeira que foi apresentada para o arranjador com seu acompanhamento sendo executado no violão. Este fato causa uma peculiaridade devido ao fato de que o autor dos arranjos tem sua formação musical em violão. Sendo assim, foi feita a opção de arranjar esta música somente em um violão. O mesmo desafio técnico encontrado nos exemplos de instrumento solista acompanhando a voz se encontra neste fonograma, sendo que o acompanhamento não é convencional de, lembrando a classificação de Silva, "músicos que realizaram um bom número de registros fonográficos como único acompanhador de cantores", e sim de um instrumentista com prática em violão de concerto.

A letra nos conta uma reflexão interna de um *ethos* que acaba de ser encontrado por uma solução para seu problema que parecia consumi-lo, e ao se deparar com a maneira de resolver tal infortúnio, descreve a sensação de estar livre do mesmo. Esta solução citada é interpretada como "sol" na letra da composição de Cintia. O mesmo acontece com as palavras "porteira" e "madeira", representando o próprio *ethos* como uma porta de entrada para a luz do sol. Eis a letra na íntegra:

Sol me bate na porteira, e eu não abro
Sol me nasce na madeira, longe a sorrir
Sol me invade a porteira, tem chuva dentro
Sol se abre na madeira, peguei-me a sorrir
Sol nasce, porteira, tem chuva
Sol abre, madeira, e chove
Sol que entra na porteira, e eu não escapo
Sol que adentra na madeira, e me pegou

Sol que nasce e já entra, sem mais porteira
E descobre na madeira, me aflorou
Que garoa fraca que tem, sol se junta e vem colorir
Arco-íris no qual me vi pra valer
Que garoa nova chegou, que no arco-íris já estou
E a chuva clara chegou, que descarrego me deu
Sol que nasce aqui dentro, bem do meu jeito
Garoa nova molhou, que descarrego me deu
Descarrego que meu pranto não nega, e que meu canto carrega
Sol nasce, porteira, tem chuva
Sol abre, madeira, e chove

Sua melodia começa de maneira suave, mostrando a sutileza que a letra possui em seu início. Logo em seguida, são separados certos saltos na voz (0’28”), marcando as palavras citadas acima como os diferentes elementos que constroem a história. No momento em que a letra descreve a sensação de liberdade (1’21”), ganha-se uma nova melodia, com mais intensidade tanto na voz quanto no violão. Ao fim desta seção (1’48”) se inicia um momento instrumental, com forte dinâmica e muito movimento. Este nos leva para a volta da primeira melodia (2’14”) agora com a letra tendo a temática das consequências trazidas pela solução do problema citado anteriormente. Para finalizar o fonograma, os mesmos fragmentos melódicos usados no início da canção, com uma dinâmica descendente, até se estabelecer o silêncio.

Sua harmonia, assim como nas outras canções de Cintia, também é cíclica, com quatro acordes. O baixo se mantém *ostinato*, abrindo a possibilidade de mais variações nas vozes mais agudas. Para se trabalhar uma música com pouca informação harmônica em apenas um instrumento, o arranjador optou por explorar diferentes formas rítmicas, desde as notas longas e sem muitos movimentos até momentos com muitas notas e desenvolvimentos do contraponto, também com o intuito de se ter o caráter de “violão de concerto”. No início do fonograma, o violão apresenta a harmonia com o acorde completo e duração longa. No momento dos fragmentos melódicos junto com as palavras que definem os elementos da história narrada pela letra, a voz mais aguda executada pelo violão exerce a mesma melodia e rítmica, enfatizando tal momento do

fonograma com uma marcação precisa para garantir destaque nos personagens citados. Ao voltar da primeira melodia, o acompanhamento ganha um contraponto, o qual utiliza alguns fragmentos que a melodia inicialmente proposta por Cintia, com o intuito de fortalecer a melodia para o ouvinte. Durante a seção instrumental, o violão chega a seu ápice virtuosístico, explorando técnicas de diferentes levadas rítmicas com a mão direita, misturada com técnicas de ligados na mão esquerda, preenchendo qualquer espaço rítmico e melódico que poderia existir. Tal momento representa o momento que a letra nos deixa ("que descarrego me deu"). Na volta da voz de Cintia, o acompanhamento reduz sua dinâmica e movimento gradativamente, finalizando novamente em uníssono com as palavras que representam os personagens da narrativa.

4 - Considerações Finais

De maneira geral, temos pontos de vista diferentes da definição da palavra arranjo por vários músicos. Essas divergências de opiniões não se dão somente pelo aprendizado musical de duas vertentes (erudito e popular), mas também pelo contexto histórico ao qual se está atrelado. Temos a denominação "arranjo" sendo menos valorizada no lado da música erudita, podendo ser confundido com as funções de orquestração, facilitação ou transcrição.

No caso da música popular, o arranjo musical começa a ter uma visibilidade maior a partir do crescimento da indústria fonográfica através do rádio. Baseados nos arranjos da comercialização musical feitos pelos norte americanos, uma pré-disposição para se optar por Big Bands ou orquestra sinfônica é notada. Para escrever para tais formações, era preciso de alguém com alto domínio técnico de escrita musical. Com este tipo de técnica, o arranjador enfatizava as ideias de um compositor inicial, mas sem ter uma influência direta na composição em si.

Com o passar dos anos, os arranjos passaram a influenciar cada vez mais o resultado final da composição. Na indústria musical pós década de 1960 os arranjadores passaram também a ter influência na escolha de timbres, forma, harmonia e por vezes até mesmo a melodia, tendo uma participação muito mais direta na composição de fato, além de maximizar as propostas inicias do compositor da canção.

Como visto acima, Flávia Vieira Pereira nos diz que o arranjo pode até ser considerado como a própria composição. Paulo Aragão ainda nos diz que o arranjo pode ser considerado uma "recomposição" ou "reelaboração" de uma música. Sérgio Molina apresenta uma possível definição de arranjo pós anos 1960 como um segundo estágio no processo de composição. Ainda além, Molina comenta que a canção, em seu formato inicial, não poderia ser considerada pronta, uma vez que o processo de arranjo poderá mudar completamente o resultado.

No contexto do arranjo para canção sendo elaborado para apenas um instrumento musical acompanhando a voz, temos dois pontos de vista de músicos com tal teor. Estes seriam o acompanhador que é conhecido por ter este papel específico, e acaba por consequência do ofício tendo muitos registros fonográficos. O outro seria o instrumentista de concerto que trabalha seu acompanhamento de maneira minuciosa, a fim de ter um arranjo singular, executando várias funções (ritmo, harmonia, contraponto, linha de baixo, etc.) apenas no seu instrumento musical. Consequentemente, este segundo tipo de acompanhador encontra um desafio técnico por exercer múltiplas funções simultaneamente, o que faz se exigir um músico virtuose em seu instrumento. Muitas vezes tais músicos são os que passaram por alguma experiência da área de concerto, tendo sua técnica sendo explorada ao limite.

Por fim, ao vermos tais técnicas de arranjo para canção com diferentes exemplos ao longo dos séculos XX e XXI, aplicamo-las nas canções de Cintia Maalouli, cantora, pianista e compositora. A escolha de usar as músicas de Cintia se deu pelo fato de todas apresentarem uma pré-disposição para diversas releituras. E mesmo com as várias roupagens que cada uma de suas composições foram trabalhadas, podemos notar uma identidade singular em seus registros finais, vindos do próprio estilo composicional de Cintia (harmonia cíclica com quatro acordes, com melodia trabalhada neste ciclo e sendo reaproveitado de várias maneiras, seja desmembrando momentos específicos, ou na presença de pontos culminantes na região aguda da voz).

BIBLIOGRAFIA

DINIZ, Sheyla Castro. *Da Bossa nova ao Clube da Esquina: As inovações estético-musicais bossa-novistas presentes nas canções do Clube da Esquina.* Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Sheyla%20Castro%20Diniz.pdf>. Acesso em: (14 jun. 2016).

DUARTE, Luiz de Carvalho. Tom Jobim e Claus Ogerman: uma ontologia do arranjo musical. *Revista Brasileira de Música _ PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA _ ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ*. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 131-156, Jan./Jun. 2012.

FENERICK, José Adriano; MARQUIONI,Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: Uma Colagem De Sons e Imagens. *Revista de História e Estudos Culturais*. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF14/Artigo_2_Jose_Adriano_Fenerick.pdf>. Acesso em: (14 jun. 2016).

FONTELLE, Ana Lúcia. *Pixinguinha e os caminhos da orquestração brasileira: caso Carinhoso.* Disponível em: < https://www.academia.edu/23701299/Pixinguinha_e_os_caminhos_da_orquestra%C3%A7%C3%A3o_brasileira_caso_Carinhoso>. Acesso em (11 jun. 2016).

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas.* São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LEWISOHN, Mark. *The Beatles Recording Sessions.* New York: Harmony Books, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *Aquarela do Brasil* (IN: Nestrovski, Artur (org). Lendo Canções. São Paulo, Publifolha, 2007).

NETTO, Michel Nicolau. *Música Brasileira e Identidade Nacional Na Mundialização.*
1ªed. São Paulo: ANNABLUME, 2009.

OLIVEIRA, José da Veiga. Canções e modinhas nossas. Suplemento Literário. *O Estado de S. Paulo*, 28 fev. 1959.

TESES E DISSERTAÇÕES

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de letras e Artes, 2001.

BOLLOS, Liliana Harb. *Canção do Amor Demais*: *marco da música popular brasileira contemporânea.* Faculdade de Música Carlos Gomes, EMESP Tom Jobim, São Paulo, 2010.

MOLINA, Sérgio. A composição de música popular cantada: *A construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960.* São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2014.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A Sonoridade Específica do Clube da Esquina.* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2005.

PEREIRA, Flávia Vieira. A observação das práticas de reelaboração musical. *As Práticas de Reelaboração Musical.* São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2011.

SILVA, Samuel da. *O violão acompanhador: os arranjos do disco Afro-Sambas de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2014.

REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS

Carinhoso (1939) – Pixinguinha

Aquarela do Brasil (1939) – Ary Barroso

Canção do Amor Demais (1958) – "Canção do Amor Demais" – Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes

Tropicália ou Panis et Circenses (1968) – "Baby" – Caetano Veloso

Construção (1971) – "Construção" – Chico Buarque

Clube da Esquina (1972) – "Um Girassol da Cor de seu Cabelo" – Lô Borges

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1968) – "Being For The Benefit Of Mr Kite" – John Lennon

Afro-Sambas (1995) – "Canto de Xangô" – Baden Powell, Vinicius de Moraes – arranjo de Paulo Bellinati

Piano e Voz (2005) – "Pérolas aos Poucos" – Zé Miguel Wisnik, Paulo Neves – arranjo de André Mehmari