

## Arranjando Gêneros

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 10 - Diálogos e perspectivas em criação e performance musical

*David Ganc*  
UNIRIO  
*davidganc@gmail.com*

**Resumo.** Sob a lente de Fabbri (2012) e Moore (2012) discorremos sobre o processo diacrônico de alguns gêneros musicais brasileiros desde sua gênese até, em alguns casos, seu possível desaparecimento. Descrevemos a taxonomia dos gêneros elencados nas principais premiações do mercado fonográfico nacional e internacional aferindo como é feita esta classificação na atualidade. Também discutimos a relação simbiótica arranjador/compositor que atua em prol do resultado final da música. Através de exemplos musicais demonstramos como algumas introduções ou trechos escritos pelo arranjador em determinadas músicas consagradas ficam amalgamadas à obra de tal forma que dificulta o ouvinte discernir o que foi arranjado do que foi composto. Desta forma arranjo e improviso também são vistos como uma forma de composição. O primeiro ao transformar e organizar os parâmetros musicais e o segundo por ser uma criação instantânea que se integra ao fonograma. A metodologia da pesquisa constitui-se em elencar e analisar gêneros musicais de diferentes regiões do Brasil para obter diversidade no repertório a ser arranjado, adequado ao idiomatismo da formação musical escolhida neste pós-doutorado em andamento, a orquestra de flautas. Concluímos que o estudo teórico apresentado no artigo, sobre gêneros musicais brasileiros, ativos ou adormecidos, fornece subsídios ao arranjador para embasar tomadas de decisões estéticas pertinentes ao gênero que esteja sendo trabalhado.

**Palavras-chave.** Gêneros musicais brasileiros, Arranjo, Composição, Improvisação.

**Title.** Arranging Genres

**Abstract.** Through the lens of Fabbri (2012) and Moore (2012), we discuss the diachronic process of some Brazilian musical genres from their genesis to, in some cases, their possible disappearance. We describe the taxonomy of genres used in the main national and international phonographic market awards, assessing how this classification is carried out today. We also discuss the symbiotic arranger/composer relationship that works in favor of the music. Through musical examples, we show how some introductions or passages written by the arranger in certain well-known songs become intertwined with the piece in such a way that it is difficult for the listener to discern what has been arranged from what has been composed. In this way, arrangement and improvisation are also seen as a form of composition. The former by transforming and organizing the musical parameters and the latter by being a creation on the fly which is integrated into the phonogram. The methodology consists to catalogue and analyze musical genres from different regions of Brazil in order to obtain diversity in the repertoire to be arranged that would suit the ensemble chosen in this ongoing post-doctorate: the flute choir. We conclude that the theoretical study presented in this article on Brazilian musical genres, whether active or dormant, helps the arranger to make aesthetic decisions pertinent to the genre being worked on.

**Keywords.** Brazilian musical genres, Arrangement, Composition, Improvisation.

### 1. Introdução

A partir do debate teórico sobre gêneros, circunscritos ao campo da música popular urbana brasileira, a pesquisa de Pós-doutorado em andamento na UNIRIO, é de natureza

transdisciplinar em áreas que se entrelaçam: criação e escrita musical (composição/arranjo), sua execução (*performance*) e a discussão sobre os gêneros escolhidos das músicas selecionadas (musicologia). O estudo aspira unir a pesquisa teórica com o lado prático, pois ao executar os arranjos inéditos criados para a pesquisa, em alguns grupos estáveis distribuídos pelo Brasil, é possível testar as possibilidades de alguns gêneros musicais brasileiros, no que tange à sua execução e absorção pelos músicos, na formação musical escolhida: a orquestra de flautas. O repertório está sendo selecionado de forma a abranger uma diversidade de gêneros musicais brasileiros desde o final do século XIX até meados da década de 1980.

## 2. Alguns gêneros musicais brasileiros e seus cursos históricos

Gêneros, nascem, se desenvolvem, se transformam e ocasionalmente [podem] morrer (FABBRI, 2012), podendo também hibernar. Fabbri define gêneros “[...] como conjuntos de eventos musicais regulados por convenções aceitas por uma comunidade[...]”<sup>1</sup> (Id., 2012, p. 190). Esta aceitação e seu estabelecimento acontece no decorrer de determinado período temporal, inicialmente circunscrito ao pequeno círculo de seu nascedouro (nicho de entendedores e praticantes), já que ele se origina de uma determinada comunidade para depois extrapolar este círculo - de acordo com a exposição da mídia de seu tempo (um dos fatores que contribuem para sua difusão) - ampliando a interação com outras classes sociais.

Uma vez aceita as regras por uma comunidade, seu desenvolvimento envolve uma série de atores e fatores como autores, *performers*, público, críticos, promotores, produtores (se houverem) (FABBRI, 2012, p. 11). Acrescento à esta conjuntura, as condições socioeconômicas e o contexto político no qual determinado gênero esteja inserido.

No verbete *gêneros da New Grove* Jim Samson afirma que eles se baseiam no princípio da repetição com a expectativa de manter estas repetições no futuro. Novos gêneros emergem de pequenas modificações ao longo do tempo, que ao adquirir um quadro dominante desafiam a linha mestra original, podendo posteriormente ser canonizada. Gênero é um poderoso elo de ligação do criador com o receptor (SAMSON, 2007).

Para Vargas e Carvalho (2021, p. 16) “[...] o gênero musical é uma organização semântica inseparável da cultura midiática pois mostra, acima de tudo, um fazer musical e praticas sociais a ele relacionadas”. Esta definição corrobora o levantamento feito na seção 2.1 relativo à taxonomia dos gêneros nos principais prêmios do mercado fonográfico. Estes autores lembram

---

<sup>1</sup> “... genres as sets of music events regulated by conventions accepted by a community...” (nossa tradução).

que os gêneros têm uma constante tendência à atualização, o que a meu ver é um importante fator para gerar subgêneros.

Como o processo histórico do desenvolvimento de um gênero é dinâmico, suscetível a fricções e interações com outros gêneros (nacionais ou não), exemplifico alguns modos pelos quais seu processo diacrônico pode ocorrer. Não é nossa intenção fazer um inventário do extenso leque de gêneros brasileiros e suas ramificações, portanto, de modo sintético, cito alguns exemplos nos quais estes processos, podem ocorrer.

Tomando como ponto de partida Joaquim Callado (1848-1880) e seu grupo Choro Carioca (1870), o Choro teve seu início no final do século XIX (DINIZ, 2008), e nesses pouco mais de 150 anos, teve algumas oscilações no que se refere à sua visibilidade e sobrevivência. Hoje, aparentemente, está em modo estável, - no que diz respeito ao número de praticantes, ao público interessado e na produção de novas composições - o mais duradouro de sua história. Atualmente conta com pedagogia e metodologia estruturada, diferentemente de décadas anteriores onde sua prática era realizada, em grande parte, por músicos amadores.

Já o Samba, com a gravação “inicial” de 1917 de Pelo Telefone (Donga) - com a polêmica de sua autoria (SILVA, 2024) - depois de seu início “marginal”, quando sofria repressões da polícia no início do século XX, tornou-se um símbolo representativo nacional. Jota Efegê em seu livro *Maxixe – A Dança Excomungada* (1974), narra a ascensão, apogeu e declínio do Maxixe (eclipsado pelo samba) e faz um inventário das menções do gênero samba em periódicos – como “Gazeta de Notícias”, “Século XX”, “Careta” - desde 1876 a 1916, demonstrando que o gênero já rondava os arredores do Rio de Janeiro, inclusive com a conotação de uma festa/baile, como hoje fala-se de forró como o local de um evento musical para dançar. Portanto, é nebuloso marcar uma data de nascimento de um gênero, mesmo que metaforicamente falando. O samba extrapolou sua área de atuação inicial e disseminou-se para todas as classes sociais. Geográfica e simbolicamente, passou do âmbito regional ao nacional.

São raros os gêneros que têm seu início documentado, como a bossa nova. O marco inicial foi a gravação de *Chega de Saudade* (Antonio Carlos Jobim / Vinícius de Moraes) de Elizete Cardoso em 1958 (ainda com alguns elementos de samba) seguida da gravação de João Gilberto de 1959, com seu violão que definiu a “batida” bossa nova. A Bossa teve seu apogeu na década de 1960 e estabeleceu-se como um gênero estável.

Entretanto outros gêneros podem soar como elementos pertencentes ao passado, anacrônicos a nossos ouvidos de hoje como o *One Step* (Pixinguinha compôs neste gênero), *cake walk*, *habanera* ou mesmo o *fox-trot* e o *charleston* muito populares na década de 1920 e se tornam uma fotografia de época. Neste mesmo período no Brasil reinava a polca e o maxixe ambos, de

forte apelo popular, antecidos pelo lundu e pela modinha, música “característica”, segundo Araújo Porto Alegre, vide Ulhoa (2007). Entretanto nada impede que alguns gêneros tidos como em desuso, ou adormecidos, possam ser revisitados e relidos por artistas da atualidade, seja como pesquisa ou como desejo estético para acrescentar um “novo” sabor em sua criação autoral.

No processo de seleção de repertório para este pós-doutorado, tendo como meta obter uma grande variedade de gêneros, uma das músicas escolhidas para ser arranjada foi *Aí, Morcego!* de Irineu de Almeida (1862-1914). Compositor e oficleidista, foi professor de Pixinguinha, então com dez anos (MORAES, 2021). Na partitura de *Aí, Morcego!* está escrito que o seu gênero é um Tango Brasileiro, mas ao ouvi-la hoje, percebemos a música como um maxixe.

Vamos nos ater um pouco ao tango brasileiro – gênero de vida curta - que suscita dúvidas a quem conhece o termo pela primeira vez, já que foi ressignificado ao longo do tempo. Hoje o tango é associado como gênero nacional da Argentina, entretanto não era este o entendimento ao final do século XIX.

Segundo o musicólogo Baptista Siqueira (1906-1992) a utilização do termo Tango é atribuído a Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) (TINHORÃO, 1998). O historiador de música popular brasileira Jairo Severiano (2008, p. 28) indica que o primeiro tango brasileiro, “Olhos Matadores” de 1871, foi composto por Alves de Mesquita, informação confirmada pelo biógrafo de Mesquita, Antônio Augusto (2014).

Mário de Andrade, em conferência na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo sobre Nazareth, em 1926, já tratando o tango como parte do passado, afirma que “O que o brasileiro chamou um tempo de *tango*, não tem relação propriamente nenhuma com o tango argentino. É antes a habanera e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana” (ANDRADE, 2006, p. 114). Essa adaptação brasileira se associou ao ritmo do maxixe em andamento menos rápido, e se apartou dele. Andrade achava necessário abolir o termo tango para as danças brasileiras devido à generalização e a confusão que o termo passou a representar, e assim foi caindo em desuso. Também utilizado no Carnaval, nas danças de salão, juntamente com o maxixe, foi considerado lascivo pela moral e “bons costumes” da sociedade da época (e também pela Igreja), e paulatinamente foi desaparecendo.

O gênero tango brasileiro ficou associado a Nazareth, pelo fato dele ter composto “mais de noventa tangos – quase metade de sua obra” (SEVERIANO, 2007, p. 30). Seus tangos consagrados como Brejeiro, Odeon, Ameno Resedá, Fon Fon, Matuto, assim como o Gaúcho

(Corta Jaca) de Chiquinha Gonzaga, hoje estão abrigados no guarda chuva do Choro e continuam no repertório.

Hoje não é usual compor um tango brasileiro, mas o maxixe, de certa forma, continua vivo, com sua característica caixa rufada.

## **2.1 Taxonomia de Gêneros nas premiações do mercado fonográfico nacional e internacional**

Seguindo para o século XX, com o objetivo de averiguar como os gêneros são classificados pela indústria da música, descrevemos a taxonomia deles nos principais prêmios da indústria fonográfica: o Grammy (desde 1959), o Grammy Latino (desde 2000) e no Brasil, o Prêmio da Música Brasileira (PMB, desde 1988). Podemos aferir que o Grammy é organizado em 13 grandes campos, subdivididos em 94 subgrupos. O Prêmio visa cobrir toda indústria musical produzida nos EUA abrangendo categorias como: Latin, Global, New Age, Música Mexicana e African music.

Já o Grammy Latino distribui 58 prêmios divididos em 30 gêneros, sendo 8 deles dedicados à língua portuguesa. As particularidades deste prêmio incluem uma seção chamada de *Tropical*, onde estão inseridos os gêneros, salsa, cumbia, merengue e bachata<sup>2</sup>. Na seção de música em língua portuguesa a divisão é compartimentada em Rock/Alternativo, Samba/Pagode, MPB/MPAB (Música Afro-Portuguesa), Sertaneja, Canção, *Performance* Urbana, Contemporâneo e Música de Raízes. Embora levando-se em conta que estes prêmios têm orientação mercadológica, o quadro indica a dificuldade de classificação de gêneros, especialmente tendo como “*gate keepers*” (MOORE, 2012), os tomadores de decisão, possivelmente, indivíduos estrangeiros classificando a nossa música.

No Brasil o PMB já realizou 30 edições e sua divisão é feita em 9 categorias distribuindo 32 prêmios em subcategorias. Os gêneros escolhidos são: MPB, Pop/Rock, Música Urbana (Reggae / HipHop / Funk), Samba, Canção Popular, Regional, Instrumental, Revelação, Melhor Canção e Prêmios Especiais (eletrônico, erudito, infantil, projeto especial, melhor audiovisual). Ressalto novamente a orientação mercadológica praticadas nestas festas de autocelebração da indústria musical. Portanto, alguns gêneros estão imbricados e são permeáveis em algumas categorias. Por exemplo, qual é fronteira que divide Canção Popular de MPB? E a categoria Instrumental? Ela indica apenas a ausência do canto (com letras) pois dentro desta Música Instrumental são utilizados uma miríade de gêneros. Já gêneros oriundos de outros países como

---

<sup>2</sup> Gênero híbrido dançante da República Dominicana, que mescla bolero, son cubano, merengue e cha cha.

o Reggae, Hip hop e Funk são compartimentados na categoria Música Urbana. Por acaso os outros gêneros também não são urbanos? Em nossa visão, não há nenhum problema em agraciar estes gêneros também praticados por bandas brasileiras há várias décadas, porém vê-se a dificuldade do Prêmio em como catalogar estes gêneros estrangeiros. Os Prêmios elencam os gêneros vivos, privilegiando os mais comercialmente ativos, já que (obviamente) não há prêmios para tango brasileiro, maxixe, polca, lundu, bolero, samba-canção, etc, corroborando o artigo de Fabbri, sobre a vida e morte de gêneros. Mesmo gêneros vivos e presentes no cotidiano brasileiro como baião e forró, estão embutidos na categoria regional, constatando o discurso hegemônico dos promotores do Prêmio, ao criar categorias para gêneros midiaticamente mais ativos no sudeste e aglutinar em uma única categoria os gêneros do nordeste, tão ricos em subgêneros oriundos da matriz baião como, forró, xote, xaxado, coco, repente, rojão, quadrilha, além do frevo e suas subdivisões (frevo de rua, frevo de bloco e frevo canção) e maracatus (nação/baque virado e rural/baque solto); a lista é extensa. Prêmios são afirmações de reconhecimento – validadas pelos pares e alguns *gatekeepers* - tanto para o artista assim como para o próprio gênero, atestando sua presença, sua longevidade e sua importância no mundo contemporâneo. Também constata o reconhecimento de gêneros – eminentemente com o viés mercadológico, no sentido da demanda de seu consumo - em proeminência no seu campo de atuação. Ao comparar com a primeira edição do PMB em 1988, que era subdividida em 7 grupos com 49 premiações, observamos que naquela ocasião não havia a categoria Música Urbana e tampouco a “Canção Popular” havia sido separada do provável guarda-chuva MPB (PMB, 2024).

Este levantamento feito sobre a taxonomia de gêneros nas premiações do mercado fonográfico encontra respaldo no estudo de Vargas e Carvalho (2021, p. 9):

“Os gêneros na cultura midiática operam como territórios de significação. Embora remetam a questões mercadológicas, são, principalmente, formas institucionalizadas de lidar com instrumentação e processos de produção da música, que permanecem mais ou menos estáveis nos núcleos da cultura”.

Até recentemente, no exterior, nas prateleiras das extintas lojas de CD, a música brasileira estava catalogada em gêneros abrangentes como: Latin ou *World Music* (uma marca identitária adotada pelas gravadoras para comercializar músicas étnicas - por vezes com hibridismo pop - de culturas/países “exóticos”, externos à sua base), raramente como Brazilian Music. Isto ilustra a dificuldade do estrangeiro em classificar gêneros e subgêneros da música brasileira. Estas tipologias demonstram a necessidade e a importância do gênero no contexto social e econômico, no qual ele está inserido.

### 3. Relações simbióticas: arranjador/compositor, arranjo e improviso/obra

O termo arranjo pode ter tantas acepções que, assim como a palavra improviso pode remeter a tantos significados, que é preciso defini-lo em seu uso musical, ainda que de forma breve pelo espaço deste artigo.

Na música popular, o conceito de arranjo pode ir tanto de uma combinação oral em um ensaio de um pequeno grupo sobre a forma da música, distribuição de vozes e funções de cada componente até complexas estruturas escritas com grande quantidade prescritiva de informações para um grande grupo de músicos e com máximo rigor. No início do século XX o termo teve diversos significados concernentes à sua utilização podendo abranger noções de organização de material musical, transcrição, adaptação e orquestração (ARAGÃO, 2001). O arranjador, dependendo do grau de liberdade que lhe é atribuído, pode interferir em parâmetros estruturais da obra como: instrumentação, forma, rearmonização, criação de introdução, especial<sup>3</sup>, *coda*, escolha da tonalidade, modulações, estrutura musical com abertura de seção para improvisação, ou não. Seja para projetos próprios ou para encomendas “comerciais”, o arranjador exerce um papel determinante para o resultado final da obra.

O arranjo também é um determinante fator que contribui na definição de gêneros, ou, se houver incongruências em sua escrita, pode ter efeito contrário. Por exemplo: a instrumentação é um parâmetro que colabora na definição de gênero. Caso o arranjador faça uma escolha “incompatível” ou conflitante para um gênero que tenha uma formação instrumental cristalizada, por exemplo uma banda de *heavy metal* executando um choro, ao invés de um regional, ocorrerá o que Moore (2012) chama de fricção textural.

Quanto à criação musical além do estabelecido papel tradicional do compositor como gerador da obra, amplio o conceito de arranjador como agente transformador do material musical em um arranjador/compositor. Também incluo nesta aumentação de função, o improvisador como compositor instantâneo (NETTL, 1998, 2007). Ao elaborar seções inteiramente novas e originais, o arranjador interfere de forma decisiva no resultado final da obra. Cito dois casos emblemáticos onde o arranjador criou uma introdução ou trecho que se tornou inexoravelmente parte da música sendo impossível pensar determinada música consagrada sem esta introdução composta pelo arranjador. Muitas vezes, o ouvinte não terá dados para distinguir o que é composição do que é arranjo.

---

<sup>3</sup> Especial, no jargão da música popular, é um interlúdio entra as seções (de uma canção, ou música instrumental) onde o arranjador pode desenvolver ideias próprias novas, instrumentais, aproveitando material temático, ou não.

O primeiro exemplo é um trecho do arranjo escrito por Radames Gnatalli em 1939 para Aquarela do Brasil de Ary Barroso, como vemos na figura 1:



Figura Musical 1: *Riff* do arranjo de Radamés Gnatalli para Aquarela do Brasil. (Fonte: o Autor)

Esta frase ficou fundida à música e com sua popularização, imediatamente induz o público a antecipar mentalmente o início da letra da música. Pixinguinha cita este trecho no contraponto executado no saxofone tenor em de seus mais célebres choros: 1X0, na gravação de 1946 em duo com o flautista Benedito Lacerda. Ary Barroso também a cita ao final de sua gravação<sup>4</sup> de Maracangalha de Caymmi, ao piano. A canção se tornou símbolo de um Brasil tropical estilizado, um Brasil levado por Carmen Miranda aos Estados Unidos nos anos 1940 que foi lida por eles como rumba, como uma caricatura errônea de um Brasil associado a gêneros latinos. Na ocasião, o norte americano médio fez uma associação geográfica, integrando o Brasil à uma América do Sul, por eles imaginados como totalmente hispânica, desta forma, para seu entendimento interno, transformou um gênero brasileiro em um gênero latino, equívoco perpetuado por um bom tempo, possivelmente com efeitos parciais até hoje. A letra da música *Chiclete com Banana* de Gordurinha (Waldeck Macedo) e Almira Castilho, gravada por Jackson do Pandeiro em 1959 indica esta confusão de gêneros:

Eu só boto *bebop* no meu samba  
Quando Tio Sam tocar um tamborim  
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba  
Quando ele aprender **que o samba não é rumba** (grifo do autor)

Música que representa outro Brasil idealizado, o da bossa nova, nesta segunda incursão musical brasileira nos EUA (também comercialmente) bem-sucedida. Após a “apresentação” do movimento Bossa Nova no concerto divisor de águas realizado no Carnegie Hall, Nova Iorque, em 21/11/1962, o gênero se popularizou naquele país e seu padrão rítmico ficou tão cristalizado a ponto do *preset* estilizado “Bossa Nova” ser incluído na bateria eletrônica que vinha embutida nos simples miniteclados *Casiotones*, que imperaram na década de 1980. Por certo que algumas introduções ficaram amalgamadas à canção funcionando como elemento de reconhecimento do ouvinte, anunciando a música que está por começar, fundindo também arranjador e compositor. Isto dificulta o discernimento de quem fez o que, a ponto do ouvinte

<sup>4</sup> LP Ary Caymmi e Dorival Barroso: Um interpreta o Outro – Odeon, 1958.

não ter dados suficientes para saber o que foi criado pelo arranjador e o que foi criado pelo compositor.

O segundo exemplo, é a introdução de *Wave* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes), escrita pelo arranjador Claus Ogerman<sup>5</sup> (1930-2016) em 1967 para o LP homônimo de Jobim (Figura 2).

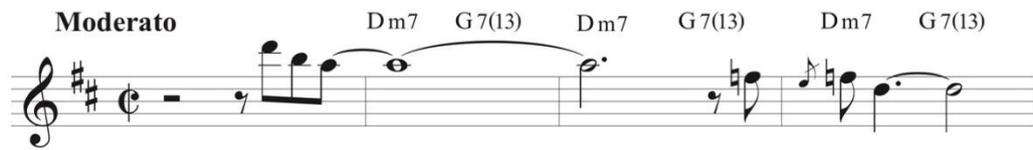


Figura 2: *Wave* Intro. (Fonte: *Cancioneiro Jobim, Wave*, p. 28, Vol. 3, 2001).

Para seu primeiro disco a ser gravado nos EUA (*The Composer of Desafinado Plays*), Jobim<sup>6</sup> gostaria que gravadora contratasse Nelson Riddle, o arranjador de Sinatra. Entretanto o produtor Creed Taylor designou o alemão Ogerman para o trabalho. Inicialmente desconfiado, Jobim mudou de ideia após ouvir o primeiro arranjo, tanto que estabeleceu esta parceria pelos próximos 17 anos. Claus fez a arregimentação dos músicos. A única exigência de Tom foi que o baterista fosse brasileiro (Édson Machado) (JOBIM, 2000), afinal o padrão rítmico, a ‘levada’, é fator primordial e determinante de gênero, ainda mais, sendo uma novidade musical vinda de outro país, ou seja, a música não teria resultado satisfatório com um baterista norte americano às baquetas.

*Wave* recebeu dois arranjos distintos de Ogerman. O primeiro é o acima citado (Fig. 2) e o segundo foi escrito para o LP *Terra Brasilis* de 1980. A versão de 1967 ficou muito conhecida e junto com outros clássicos jobinianos estabeleceu uma “sonoridade bossa nova” com a formação violão, piano, baixo, bateria e flautas, acrescido das típicas cordas de Ogerman. Neste trabalho, o arranjador faz o uso de material temático literalmente aproveitado da composição, contribui com sua orquestração característica [seu idioleto, sua marca registrada], com contracantos e na estruturação da forma, com abertura de seção de improvisação para o piano (DUARTE, 2012). Esta introdução foi repetida no CD *Tom Jobim Inédito* de 1987, lançada ao público em 1995 (Ariola). Já na segunda versão de 1980, Ogerman concebe um arranjo muito mais denso, com sofisticadas rearmonizações, reestruturação de forma, contracantos inovadores e variações melódicas. Comparando com a primeira versão, na gravação de 1980 o arranjador

<sup>5</sup> Entre 1963 e 1980, Ogerman escreveu os arranjos de 7 LPs de Tom Jobim, incluindo o disco Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim de 1967. Escreveu para trabalhos de Astrud Gilberto e João Donato (1965) e também fez os arranjos do LP *Amoroso* de João Gilberto (1977) (DUARTE, 2012). Desta forma, contribuiu para a formatação sonora fonográfica da bossa nova, deixando sua assinatura - o idioleto de Moore (2012), estilo próprio - que tem entre seus traços, a economia rítmica, escolha particular da instrumentação e harmonização característica de cordas e madeiras.

<sup>6</sup> Lembro que Jobim sempre foi um excelente arranjador, mas sentia-se desconfortável em escrever para músicos que não conhecia em seu primeiro disco solo (JOBIM, 2001).

contrasta a sonoridade ao eliminar a seção rítmico-harmônica e, ao optar por um tratamento mais erudito com técnicas de arranjo mais elaboradas (Id., 2012). A parceria Jobim/Ogerman é um excelente exemplo do *modus operandi* de uma relação bem-sucedida compositor/arranjador. Em relação ao trabalho do arranjador, no resultado obtido nos 7 discos em 17 anos de parceria podemos inferir entre algumas características: respeito à composição original, inovações harmônicas, orquestração diferenciada (naipes de flautas em Sol, flautas baixo e clarone), pontuações rítmicas espaçadas com antecipações harmônicas e reelaborações de maneira a contribuir de forma decisiva na formatação final da obra. Ao criar uma sonoridade original, o arranjador contribui para o estabelecimento e fixação do gênero.

Relevante para a temática deste simpósio: a relação da criação musical e *performance*, o improviso representa esta relação de forma inequívoca pois, neste caso, a criação musical e a *performance* acontecem simultaneamente no ato de sua realização.

Assim como alguns arranjos ficam eternizados por formatar a música em questão, alguns improvisos (gravados) realizados “no calor do momento”, permanecem integrados à música de tal forma que podem ser considerados como parte da composição original. No pop/rock temos o exemplo do solo de guitarra de George Harrison em sua música *Something* e o solo de sax alto de Phil Woods na música *Just the Way You Are* de Billy Joel. Na MPB temos o caso emblemático do improviso de guitarra de Toninho Horta na faixa *O Trem Azul* (Lô Borges / R. Bastos) gravado no disco Clube da Esquina de Milton Nascimento e Lô Borges em 1972. Descrito em GANC; SAMPAIO NETO (2023), no decorrer desses 50 anos de seu lançamento, este improviso foi repetido *ipsis litteris* por seus componentes originais ou em *covers*<sup>7</sup>, a ponto de ser cantado simultaneamente pela plateia em inúmeras apresentações. Já no especial de *Samba de Uma Nota Só* de Jobim (CD *Inédito*) e no solo de saxofone tenor de Michael Brecker na introdução de *Your Latest Trick* do grupo *Dire Straits*, o ouvinte competente (expert) (ADORNO 2011, ULHÔA 2022) terá dificuldades em deduzir se o trecho foi estruturado anteriormente ou se foi improvisado, já que em algumas situações um improviso pode soar como um arranjo escrito e vice-versa.

#### 4. Considerações finais

Descrevemos o desenvolvimento diacrônico de alguns gêneros musicais brasileiros, de sua gênese até, em alguns casos, seu desaparecimento, como o Tango Brasileiro. Apresentamos exemplos da fusão do arranjador com o compositor em prol do resultado final, assim como

---

<sup>7</sup> Jobim em sua gravação de 1994 inclui o improviso como parte do arranjo.

demonstramos que momentos de criação instantânea realizada em improvisos, que são essencialmente evanescentes, uma vez gravados podem se integrar à composição e ficarem cristalizados como se estivessem sido escritos anteriormente à *performance*. Desta forma inferimos que o arranjador, ao interferir na obra modificando parâmetros e elaborando novas seções, também é um compositor por seu trabalho de criação e transformação de vários elementos do material musical de outrem. O mesmo pode ser dito do improvisador pois sua obra<sup>8</sup> é criada no momento da *performance*.

Quanto à pesquisa em andamento, até o presente, os gêneros contemplados para os arranjos escritos foram: Modinha, Tango Brasileiro, Baião, Balada, Samba, Toada Canção, Ijexá e Choro.

Gêneros não são criados *ex nihilo*. Especialmente no seu nascedouro. Podem ser mesclados com gêneros pré-existentes e lentamente vão se estruturando, influenciando e sendo influenciados pelo habitat de onde se originam. Com a globalização, e com o avanço da internet, um gênero local pode atingir o ambiente internacional em velocidade sem precedentes ampliando assim a área de contato da interação dos gêneros. Na era digital com as múltiplas plataformas de *streaming* de música, notamos uma pulverização na taxonomia de gêneros e subgêneros. A necessidade de seu uso permanece válida para a pesquisa acadêmica e também como um meio para o público de determinado nicho encontrar sua área de conforto ou como um recurso das gravadoras direcionar determinado gênero a seu público alvo. Por fim, o conhecimento de todos os fatores constitutivos - musicais e extramusicais - de um gênero, auxilia o arranjador na tomada decisões em prol do resultado artístico desejado.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Tipos de comportamento musical*. In: ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2001.

---

<sup>8</sup> Uso a palavra obra pois jazzistas como Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Cannonbal Adderley e Michael Brecker tem a maior parte de sua obra improvisada registrada em discos, transcrita em livros disponíveis no mercado editorial. Uma vez grafados, estes improvisos podem ser tocados e analisados. No âmbito nacional, cito minha contribuição ao transcrever em minha tese 30 improvisos de Nivaldo Ornelas (GANC, 2017).

AUGUSTO, Antônio José. *Henrique Alves de Mesquita: da Pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

DINIZ, André. *Joaquim Callado o Pai do Choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DUARTE, Luiz de Carvalho. *Tom Jobim e Claus Ogerman: uma ontologia do arranjo musical*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. v. 25, n. 1, p. 131-156 – Jan./Jun., 2012.

EFEGÊ, Jota, *Maxixe – A Dança Excomungada*. Coleção Temas Brasileiros v. 16 (Dir. REIS, Arthur Cesar Ferreira): Rio de Janeiro, 1974.

FABBRI, Franco. *How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes*, In, Hawkins, S. *Critical Musicological Reflections: Essays in Honor of Derek B. Scott*, ed., Routledge, London, 2012, chapter 11, pp. 179-191. ISBN 9781409425601

\_\_\_\_\_. *Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications*. The University of Huddersfield, UK. June, 2012.

GANC, David. *Improvisação e Interpretação na Obra Autoral de Nivaldo Ornelas*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

GANC, David; SAMPAIO NETO, Alberto. *Flutuando no Clube da Esquina*. Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas, 165-179. XIX Festival Internacional de Flautistas, Paraty, 2023.

JOBIM, Paulo (coord.) et al.: *Cancioneiro Jobim obras escolhidas* - Jobim Music, Casa da Palavra. p. 88-89, Rio de Janeiro: Jobim Music, Casa da Palavra, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro Jobim obras completas*. Wave, p. 28, v.3 (1966-1970). Rio de Janeiro: Jobim Music, Casa da Palavra, 2001.

MOORE, Allan. Capítulo 6 Friction, In: *Song means analysing and interpreting recorded popular song*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2012.

MORAES, Everson Neves de. *Irineu de Almeida e o Oficleide: o resgate de um instrumento esquecido*. Dissertação (Mestrado em Música) PROMUS – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

NETTL, Bruno. ‘Introduction. An art neglected in scholarship’, in NETTL, Bruno e RUSSEL Melinda. *In the course of Performance*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 1-26, 1998.

\_\_\_\_\_. Improvisation. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Inventando moda: a construção da música brasileira*. Ictus. Periódico de Pós-Graduação em Música da UFBA. v.8 n° 2, 2007.

\_\_\_\_\_. *Aspectos Sobre a Valsa no Rio de Janeiro no Longo Século XIX: de folhetins, música de salão e serestas*. Capítulo 2, p. 39-58. Rio de Janeiro: Fólio Digital, 2022.

PMB - PRÊMIO DA MÚSICA BRASILEIRA. <https://www.premiodamusica.com.br/> Acesso em 18/04/2024.

SAMSOM, Jim. *Genres*. In: *The New Grove Dictionary* - Oxford University Press – 2007-2013. Acesso em 23/04/2024.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Flavio. <https://musicabrasilis.org.br/temas/pelo-telefone-e-historia-do-samba>. Acesso em 12/05/2024.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013 [orig. 1974].

\_\_\_\_\_. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VARGAS H. e CARVALHO, N. *A Noção de Pós-Gênero: Proposta de Estudos de Experimentalismo e Híbridizações na Música Pop*. *Comunicação & Informação. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, GO*, v. 24, p. 1-20, 2021. e-ISSN: 2317-675X