

O acompanhamento do violão de seis cordas que remete à sonoridade de violão solo.

Comunicação oral

Marcela Rohsbacker Gonzalez
UNIVALI – marcelar_gonzalez@yahoo.com.br

Resumo: O acompanhamento do violão popular brasileiro de seis cordas apropria-se, sobretudo, de padrões rítmicos e harmônicos pré-estabelecidos dos gêneros da música popular. Contudo, observou-se no acompanhamento de Paulo Bellinati para a música *Canto de Xangô* presente no álbum *Afro Sambas* (1997), um acompanhamento bastante diferenciado. A sonoridade apresenta-se de maneira complexa pela quantidade de elementos trabalhados no mesmo instrumento, remetendo à mesma sonoridade de um violão solo. Acredita-se através da análise do acompanhamento de Bellinati ter apontado para elementos que permitem compreender esta impressão, bem como ter demonstrado possibilidades estruturais e texturais para o enriquecimento da função do acompanhamento.

Palavras chave: Acompanhamento. Independência dos planos sonoros. Sonoridade solista.

The six string guitar's accompaniment which refers to the sound of solo guitar

Abstract: The accompaniment of popular Brazilian six string guitar appropriates mainly of rhythmic and harmonic patterns of pre-established genres of popular music. However, it was observed in the accompaniment composed by Paulo Bellinati for the song *Canto de Xangô*, found in the album *Afro Sambas* (1997), an accompaniment of a particular kind. The sonority presents itself in a complex way due to the amount of elements worked in the same instrument, resembling the sonority of a solo guitar. After examining Bellinati's accompaniment, it was possible to point out elements that allow the understanding of this impression, as well as to demonstrate structural and textural possibilities for enriching the accompaniment function.

Keywords: Accompaniment. Independence of sound plans. Solo guitar

1. Introdução

Observa-se na fonografia, nas práticas musicais e na didática do violão popular brasileiro, que o acompanhamento do violão de seis cordas se utiliza sobretudo de padrões rítmicos e harmônicos dos gêneros da música popular nacional, onde os acordes recebem comumente um tratamento uniforme, arpejado e/ou em bloco. Notou-se no álbum *Afro Sambas* (1997) de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso, um acompanhamento violonístico bastante diferenciado, com alto nível de criação e técnica, demonstrando-se bastante inovador e de extremo valor para o cenário violonístico. Tal sonoridade tão particular remete a obras concebidas para violão solo, onde o que seria a melodia da peça apresenta-se como uma linha melódica ou uma voz verdadeiramente contrapontística em relação à melodia principal da obra que acompanha.

A análise exploratória do acompanhamento de Bellinati para a música *Canto de Xangô*, teve como foco apontar os elementos utilizados pelo violonista que oferecem esta sonoridade característica ao acompanhamento¹. Para tal considerou-se a percepção da obra por parte da pesquisadora, as informações obtidas nas entrevistas realizadas com os instrumentistas Alessandro Penezzi, Felipe Coelho, Marcus Tardelli, e Luiz Gustavo Zago, e as ideias apresentadas por Paulo Bellinati (2012) em entrevista, notadamente sua explicação de que a base conceitual do arranjo “foi sempre a de um ‘violão-piano’- que toca a redução de uma orquestração”².

2. Estrutura do acompanhamento de Bellinati em *Canto de Xangô*

O arranjo da canção encontra-se escrito em 6/8, e inicia com uma introdução onde o violão acompanha uma melodia executada pela voz em forma de vocalize. Segue-se um trecho de transição realizado apenas pelo violão, onde se destaca seu caráter de sonoridade solista. A parte principal da canção é dividida em duas grande seções, sendo um A, que se desenvolve sem repetição, seguido por um B, que apresenta o ritornelo com pequenas modificações no tratamento do acompanhamento do violão, e a inserção da casa 2 com alterações harmônicas. O A volta a ser executado após o B, porém com alterações harmônicas e texturais. O arranjo completo repete-se do trecho da transição realizada pelo violão, cuja frase final é executada novamente, após a execução do A com modificações, assim nota-se a existência de um Coda que conclui a obra (Ex.1).

<p><i>Introdução – Transição – A – B – B – A’ – Transição</i> <i>A – B – B – A’ – Coda (parte da transição em terças)</i></p>

Ex.1 – Forma do arranjo de Bellinati para *Canto de Xangô*, c.1-127.

Sobre a tonalidade, Bellinati mencionou a flexibilidade que Mônica Salmaso demonstrou ao cantar em um tom não tão confortável para preservar as variadas possibilidades que Mi menor propicia ao violão. Nota-se que o arranjo ofereceu o mesmo nível de importância da melodia executada pela voz à elaboração do acompanhamento.

No decorrer da análise observou-se que a organização da melodia e do acompanhamento não segue a mesma proporção estrutural formal, há momentos em que a linha melódica já terminou sua frase, e o violão encontra-se ainda desenvolvendo a sua. Contudo o arranjo consegue a conexão entre os instrumentos e a harmonia, onde as partes

ajustam-se e aguardam-se em reciprocidade. Assim, pode-se pensar que tal sonoridade incrivelmente bela e rica em texturas deste arranjo de *Canto de Xangô*, deve-se ao fato de que o violão desempenha perfeitamente sua função servindo à melodia, e ainda aflora em si o perfil de uma entidade autônoma, independente. Mesmo que a divisão da estrutura fraseológica do canto e do violão não ocorra da mesma maneira, nota-se que o padrão estrutural harmônico mantém sempre uma conexão lógica com o acompanhamento e a melodia principal.

2.1 Introdução

Bellinati (2012), em entrevista para a pesquisa, comenta que o tema da introdução faz referência à aria *Summertime* - da ópera *Porgy and Bess*, - onde faz uma homenagem ao compositor George Gershwin (1898 – 1937). Para o autor do arranjo violonístico, há um “ar familiar” entre estas obras: “A ópera *Porgy and Bess* é um monumento da influência afro na música popular americana. Não resisti de fazer essa homenagem ao Gershwin, principalmente porque acho os *Afro – Sambas* uma obra similar: uma ópera Afro Brasileira”.

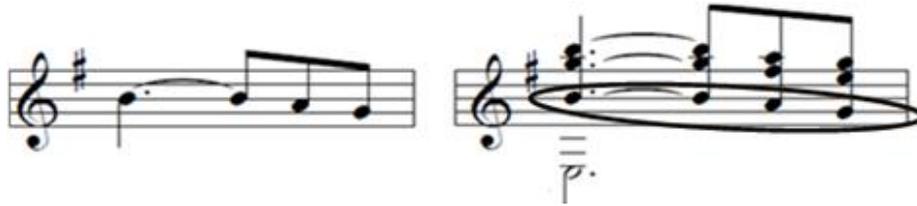
O fato dos planos sonoros também estarem presentes na constituição de um acorde com tratamento em bloco³ pode ser observado neste mesmo trecho do arranjo, onde a adição de tensões e de notas consonantes foram dispostas a fim de gerar uma linha cromática ascendente. Ainda que tímidas no meio da textura densa do bloco, a voz melódica criada pelos acordes torna-se mais evidente pelo fato da melodia principal executar nestes compassos notas bastante longas. Assim o acompanhamento executa sua função e ao mesmo tempo embeleza a sonoridade do trecho. Nota-se no Ex.2 a indicação do caminho cromático realizado pelo baixo, bem como nas notas agudas dos acordes, a presença de outra voz cromática ascendente.

Am7(11) Ab7(#11) | G7M(#5) G7M(6) | B7(⁹#11) B7(b9) | Em

Ex.2 – Indicação de vozes cromáticas no baixo e entre as notas agudas dos acordes, c.10-13.

No 13º compasso onde todas as notas fazem um movimento descendente, observa-se a apropriação do material melódico do 5º compasso da melodia principal executada por Mônica

Salmaso, e como referido acima, o movimento acontece sob a voz do canto que executa uma mínima pontuada com ligadura, tornando o movimento bastante notório (Ex.3).

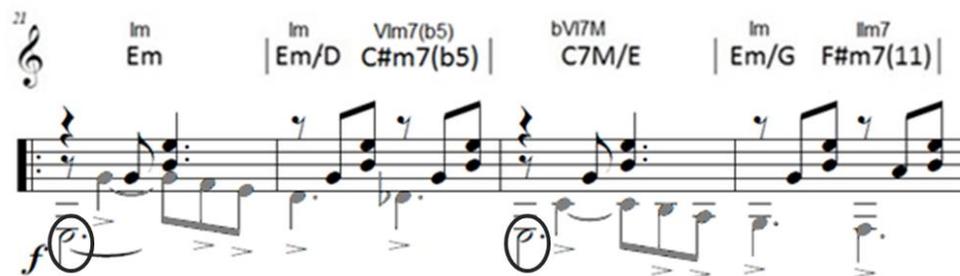


Ex.3 – Representação da melodia executada pela voz no 5º compasso da introdução, seguida do 13º compasso da introdução do violão que se apropria do mesmo material melódico.

2.2 Transição

Nesta passagem o violão apresenta-se com o mesmo tratamento encontrado em obras para violão solo, podendo-se claramente notar a presença e independência de distintos planos sonoros. Segundo Bellinati (2012), esse tema, que se desenvolve através de uma melodia diatônica com cromatismos, “(...) foi a célula geradora de todo o arranjo”.

Nota-se na transição existência de uma linha de baixo, de uma melodia na tessitura médio/grave do violão, e de um acompanhamento em tríades formadas com notas mais agudas (Ex.4). Para soar de tal maneira, a estrutura requer do violonista habilidades técnicas para a diferenciação de suas vozes⁴, principalmente da melodia, que não se encontra em registro que propicia fácil destaque. Observa-se ainda que a melodia presente no primeiro compasso alude à melodia das primeiras notas do refrão - parte B executada pelo canto. Mesmo o violão não executando as mesmas notas e intervalos, nota-se a presença do material temático da melodia principal.



Ex.4 – Independência dos planos sonoros, onde nota-se claramente nas notas em cinza a presença de uma linha melódica, nas notas circuladas em preto a voz do baixo, e nas notas pretas a qualidade cordal, c.21-24.

2.3 Parte A

No início da parte A, obtém-se um sonoridade extremamente interessante com a Transição exercendo a função de acompanhamento, assim, um violão realmente tratado como solista oferece suporte harmônico à melodia principal, sua melodia e a da canção soam simultaneamente de maneira independente dando ao trecho um caráter polifônico.

Mesmo tendo em vista que toda interpretação analítica carrega em seu caráter a subjetividade, e tendo conhecimento das intenções do arranjador, observou-se no trecho seguinte, bastante clareza por parte de Bellinati na menção à orquestração, onde cria uma voz em contracanto à figuras longas executadas por Mônica Salmaso, que evoca por exemplo a sonoridade de um naipe de cordas (Ex.5):

Ex.5 – Trecho do acompanhamento que faz menção à sonoridade orquestral, c.57-60.

No compasso 61, demonstrado no Ex.6, correspondente a sétima quadratura do A, figura-se o campo harmônico de Mi menor executado descendente em um movimento que trabalha com as tônicas e suas respectivas sextas, que parte de Mi menor e completa todo o ciclo harmônico do tom. O movimento segue até a chegada do quinto grau dominante que prepara, em continuidade ao trecho demonstrado acima, a entrada da parte B - o refrão da canção. Essa ponte para a próxima parte da música apresenta uma quebra na métrica, dando quase uma sensação de ‘perturbação’ rítmica que prepara e resolve-se na rítmica também diferenciada do B.

Ex.6 – Movimento descende do campo harmônico do tom executado pelo violão que apresenta referida quebra métrica, c.61-64.

2.4 Parte B

O tratamento rítmico oferecido ao acordes da parte B proporciona bastante movimentação ao acompanhamento. No trecho Bellinati alterna entre as duas unidades rítmicas demonstradas através do Ex.7:



Ex.7 – Unidade rítmica 1, e unidade rítmica 2 executadas pelo violonista.

Ambas unidades já haviam aparecido na Introdução, tendo sido a unidade rítmica 1 também utilizada na parte A da música. Para melhor visualização e análise da peculiaridade métrica que ocorre na unidade rítmica 2, subdividiu-se o compasso 6/8 em três colcheias em cada tempo composto – cada semínima pontuada, que resulta em seis colcheias preenchendo todo compasso, cujo acento métrico natural das partes do tempo incide sobre a primeira e a quarta colcheia. Bellinati utiliza uma semínima no baixo na localização da terceira colcheia, antecipando o acento métrico, posicionando as notas do baixo em três pontos: na primeira, terceira e quinta colcheia. Visto que notas graves do baixo sempre tendem a direcionar e firmar o pulso, a sensação que se obtém com o tratamento é da transformação da fórmula de compasso de um binário composto para um ternário simples, criando a impressão de haver entre o violão e a voz, que se apresenta em um binário simples, a existência do ritmo cruzado⁵. Tal tratamento resulta na sonoridade de um tempo de três contra dois - 3×2^6 . Por este fato, a transição de uma unidade rítmica à outra cria uma significativa movimentação no acompanhamento, cuja sonoridade apresenta-se com extrema sofisticação rítmica.

Nota-se no Ex.8 - compasso 81, que a linha melódica da voz já iniciou a repetição do trecho enquanto a ideia do violão ainda permanece no motivo métrico anterior, alterando-se apenas no compasso 83, na metade de sua quadratura e da harmonia. Assim pode-se optar para esta parte outra divisão na estrutura do violão, na pesquisa optou-se por manter o padrão de quatro compassos, referenciando-se apenas neste trecho pelo início fraseológico do canto.

Ex.8 – Troca de motivo rítmico do acompanhamento do violão no meio da quadratura do canto, c.81- 84.

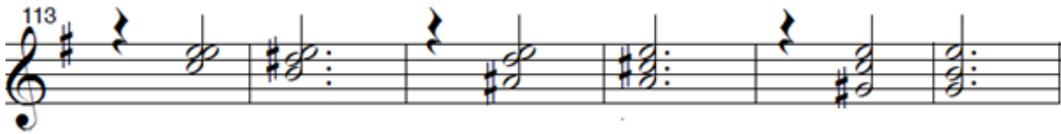
2.5 Parte A'

O conceito fundamental do arranjo do acompanhamento do violão que visou essencialmente a redução da orquestra, propiciou também neste trecho a interpretação de outra figuração do motivo temático, onde o arpejo, cuja movimentação ganha destaque sob a melodia principal, alude a um contracanto orquestral podendo referir-se novamente à um naipe de cordas fazendo um contracanto em meio à orquestra. Nota-se no Ex.9 que os acordes foram trabalhados a fim de gerar mais uma linha melódica cromática no acompanhamento, formando um suave contracanto à voz principal:

Ex.9 – Linha melódica cromática no acompanhamento do violão, c.105-108.

A parte A' é finalizada com o trabalho com notas de tensão sobre a função tônica, que oferecem a semântica ideal ao sentido de todo arranjo. Observa-se no Ex.10 que Bellinati utiliza acordes em bloco fazendo movimento cromático descendente, cuja sonoridade lembra os movimentos cromáticos tão presentes nas obras de Villa-Lobos e João Pernambuco. A sonoridade bastante peculiar dos acordes utilizados evidencia-se bastante pelo fato dos blocos serem tocados nos espaços que a melodia propicia, criados por pausa ou pela longa duração de suas notas. O baixo do violão executa uma linha melódica que corresponde à dobra

oitavada da melodia executada pela voz, onde os timbres se fundem enfatizando o significado da letra da canção.



Ex.10 – Movimento cromático descendente dos blocos harmônicos presentes no acompanhamento do violão, c.113-118.

2.6 Coda

O segundo momento da transição, onde o motivo adiciona terças a seu movimento, é utilizado para constituir o Coda. Este se estende numa linha de baixo bastante marcante, que também resulta de uma variação presente na transição. O arranjo finaliza-se com os harmônicos da 12ª casa, demonstrando mais uma vez como a tonalidade beneficiou a utilização de elementos idiomáticos do instrumento.

3. Conclusão

Através da análise do arranjo de Paulo Bellinati para a música *Canto de Xangô*, observou-se que mesmo quando o violão executa os tradicionais tratamentos de arpejo e blocos nos acordes, ainda difere bastante da maneira como são comumente executados pelos violonistas. O violão de Bellinati realiza um trabalho minucioso com as vozes que constituem os acordes, que no decorrer da progressão harmônica formam sucessões de movimentos melódicos, originando uma verdadeira trama sonora sob o canto de Mônica Salmaso. Tal sonoridade tão peculiar remete auditivamente, num primeiro momento, a uma obra para instrumento solo que também executa a função de acompanhamento. Transporta-se do plano secundário para o mesmo patamar da melodia principal, onde ambos interagem e valorizam-se mutuamente.

Além da independência dos planos dos acordes, a análise do arranjo demonstrou que não há uma simetria constante entre o início e fim das quadraturas do canto e do violão, o que caracteriza ainda mais a sensação da sonoridade polifônica da obra. A complexidade da inconstância na proporção fraseológica, encontra-se tanto na função do acompanhamento, cuja execução por natureza mantém-se vinculada às necessidades do acompanhado - e que aqui explora ao máximo seus recursos interpretativos e possibilidades instrumentais sem em

nenhum momento falhar em sua função - como no encadeamento harmônico que adequa-se a ambas quadraturas.

O acompanhamento realizado por Bellinati é o exemplo ideal de como um instrumento acompanhador pode ser explorado a ponto de interpretar a obra de maneira tão ativa como o melodista principal.

Referências

BELLINATI, Paulo; SALMASO, Mônica. *Afro – Sambas*. Gravação em CD. São Paulo: Pau Brasil e Gravadora Eldorado, 1997.

FREITAS, Sérgio. P. R.. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista.

GONZALEZ, Marcela R.. *O acompanhamento do violão de seis cordas que remete à sonoridade de violão solo*. Itajaí, 2012. 107f. Monografia (Graduação em Música). Universidade do Vale do Itajaí.

LACERDA, Marcos B. Transformações dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. *Revista Opus*. Campinas: Anppom, n°11, dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus11/sumario.htm>. Acessado em: 16 de novembro de 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

¹ Para a análise do acompanhamento foi necessário fazer uma breve análise harmônica do arranjo, que foi embasada nos conceitos presentes na dissertação de mestrado de Sérgio Freitas (1995), intitulada *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*.

² Tais documentos, bem como a análise completa do arranjo, podem ser encontrados na monografia desta autora, intitulada *O acompanhamento do violão de seis cordas que remete à sonoridade de violão solo*, defendida em 2012 na Universidade do Vale do Itajaí, sob orientação do professor Dr. Luis Fernando Hering Coelho.

³ Os planos sonoros baixo, acompanhamento e melodia, também constituem o acorde em bloco, porém neste apresentam-se “fundidos”, sem planos perceptíveis.

⁴ Técnicas abordadas em Gonzalez (2012).

⁵ Uma relação em cross rhythm se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas em partes instrumentais diversas baseadas em valores rítmicos diferentes, mas constantes. Estas configurações possuem um ponto de convergência e se relacionam habitualmente nas razões de 4:3 e 3:2. O conceito pode também ser empregado no caso de estruturas linearmente combinadas, isto é, de forma justaposta em uma mesma parte instrumental. (LACERDA, 2003, p. 208).

⁶ O ritmo 3x2 esta presente no Alujá, ritmo de dança Africana que integra o culto de Xangô.