

A Textura no Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Rogério Carvalho

Universidade Estadual do Maranhão – rogeriocello@bol.com.br

Resumo: Este artigo discute as principais texturas encontradas nos arranjos vocais de música popular brasileira. Salienta a questão da estética tipicamente homofônica e instrumental presente nesses arranjos. Para isso, utiliza referências teóricas sobre arranjo como Guest (1996), Almada (2000) e sobre textura como Berry (1987) e Lucas (1995). O principal objetivo aqui foi destacar e agrupar as técnicas mais utilizadas, gerando um breve conjunto de texturas referenciais para composição nesse gênero.

Palavras-chave: Arranjo. Arranjo vocal. Musica Popular Brasileira. Textura.

The texture Vocal Arrangement in Brazilian Popular Music

Abstract: This article discusses the main textures found in the vocal arrangements of Brazilian popular song. Stresses the issue of typically homophonic and instrumental aesthetics found in these arrangements. For this, it uses references about theoretical arrangement as Guest (1996), Almada (2000) and about texture as Berry (1987) and Lucas (1995). The main goal here was to highlight and join the most used techniques, generating a brief set of referential textures to composition in that genre.

Keywords: Arrangement. Vocal arrangement. Brazilian popular music. Texture.

1. Introdução

Antes de iniciarmos a nossa discussão sobre o arranjo vocal, julgamos necessário conceituar alguns termos essenciais para este estudo, conceitos estes ligados diretamente à composição das obras. Começaremos precisando o conceito de textura, um termo bastante relevante para nossa discussão. Wallace Berry no seu livro “*Structural Functions in Music*” (1987) conceitua textura da seguinte forma:

Textura é concebida como aquele elemento da estrutura musical, determinado pela voz ou número de vozes e demais componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro e (quando há dois ou mais componentes), pelas inter-relações e interações entre eles (BERRY, 1987: 191).

A definição apresentada por Berry norteará o conceito de textura utilizado ao longo deste trabalho. A textura homofônica é uma das principais características do arranjo vocal de MPB. Marcos Lucas, na sua dissertação de mestrado intitulada “*Textura na Música do Século XX*” (1995) define homofonia da seguinte maneira:

O termo “homofonia” denota a condição textural onde as diversas vozes ou partes mantém entre si uma relação de extrema interdependência. Porém, sua conotação mais habitual é a de uma textura na qual uma voz principal se destaca (melodia) acompanhada por um grupo de dois ou mais sons (díades, tríades, etc.) subordinados, e que mantém entre si relativa interdependência. Este acompanhamento pode ou não interagir com a melodia principal, e, da mesma forma, o grau de coesão entre seus componentes pode variar, sendo este fator

certamente um traço característico na distinção de diferentes gêneros e estilos (LUCAS, 1995: 59).

O autor cita na textura homofônica a presença de dois extratos: a voz principal (que a partir de agora chamaremos de melodia principal) e o acompanhamento. Destacando ainda a relação de interdependência entre as partes, ao comentar o caráter de subordinação, onde a “melodia se destaca” do acompanhamento, fator característico dessa textura segundo o autor. Sendo assim, estudaremos as técnicas de arranjo divididas em duas categorias: as técnicas aplicáveis à melodia principal e as aplicadas ao acompanhamento.

2. Técnicas aplicáveis à melodia principal

A melodia principal pode aparecer no arranjo vocal em três formas: solo, uníssono, ou harmonizada em bloco. O solo acontece quando apenas uma voz (ou naipe) canta a melodia principal. Um bom exemplo dessa textura pode ser observado no início do arranjo vocal de Marcos Leite para canção *Lua, lua, lua, lua* de Caetano Veloso. Neste exemplo, o naipe de sopranos canta a melodia principal em solo enquanto as outras vozes fazem o

The image shows a musical score for the song 'Lua, lua, lua, lua'. It consists of four staves. The top staff is for the soprano voice, showing a melodic line with lyrics 'Lu-a lu-a lu-a lu-a'. The second staff is for another voice part, showing a sustained note 'Lu - - - - a'. The third staff is for a third voice part, also showing a sustained note 'Lu - - - - a'. The bottom staff is for a fourth voice part, showing a sustained note 'Lu - - - - a'. The score is in common time (C) and features a treble clef for the soprano and a bass clef for the accompaniment.

acompanhamento.

Exemplo 01: Lua, lua, lua, lua, arranjo vocal de Marcos Leite

Já o uníssono acontece quando duas ou mais vozes cantam a melodia principal. O uníssono tem uso bastante recorrente quando se quer enfatizar um determinado trecho do texto, ou quando se deseja obter contrastes texturais com trechos da melodia harmonizados em bloco. Zeca Rodrigues (2008), discorrendo na sua apostila sobre o uso do uníssono no arranjo vocal, vem reforçar o que foi comentado:

Ele (o uníssono), além de ser superimportante em termos de unificação e maturidade no som de um grupo vocal, também pode ser usado para contrastar com as partes “abertas” do arranjo ou mesmo estar presente onde não haja necessidade de harmonia. Uma das utilizações mais comuns é nos anacruses das melodias. Nada

melhor para um arranjo à cappella do que começar em uníssono (RODRIGUES, 2008: 19).

Vejamos um trecho do arranjo de André Protásio para a canção *Vera Cruz*, de Milton Nascimento e Márcio Borges. Neste exemplo o arranjador demonstra que está de acordo com as ideias de Rodrigues, uma vez que inicia seu arranjo com todas as vozes cantando a melodia principal em uníssono.

The image shows a musical score for the song 'Vera Cruz'. It consists of four staves, each representing a different vocal part. All four staves are in the key of D major (two sharps) and common time (C). The melody is identical on all staves, starting with a quarter rest followed by a quarter note D, then an eighth note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The lyrics 'Ho - je foi que a per' are written below each staff.

Exemplo 02: Arranjo vocal de André Protásio para a canção Vera Cruz

A última técnica possível de ser empregada na melodia principal é a harmonização em bloco, que de agora em diante chamaremos de *Soli*. Acontece quando duas ou mais vozes “solam” com a melodia principal, entretanto, diferentemente do uníssono, mantém relações intervalares diferenciadas. Esta é uma técnica de escrita muito comum nos arranjos vocais de MPB. Segundo Ian Guest no seu livro *Arranjo - método prático* (1996), os termos *soli* ou bloco podem ser empregados quando duas ou mais vozes executam melodias diferentes em ritmo igual. Carlos Almada também aborda essa técnica no seu livro sobre arranjo (2000).

Segundo o autor:

A técnica de *Soli* (também conhecida por “escrita em bloco”) é, sem dúvida, a mais bem documentada de todo o estudo do arranjo. Apesar de, ao menos em tese, poder ser aplicada a naipes de quaisquer classes de instrumentos, é muito mais apropriada aos sopros. [...] O arranjo para vozes humanas também utiliza frequentemente o *Soli* como um excelente meio expressivo, como podemos constatar nos trabalhos de grupos como os americanos *The Swingle Singers L.A Voices* e *The Manhattan Transfers* (ALMADA, 2000: 133).

Sobre o *soli* na música popular, Almada considera que:

[...] a total transformação naquilo que hoje conhecemos por *soli* só aconteceria mesmo nas orquestras de jazz norte-americanas, nas quais a escrita coral para sopros – já consagrada na música do Romantismo (século XIX) e ensinada nas classes de

composição – foi adaptada, desta vez ao ritmo sincopado, à harmonia e à melodia peculiares do estilo. Foi a partir daí que surgiu a, digamos assim, “regulamentação” desta técnica (ALMADA, 2000: 133).

Existem muitas maneiras de se harmonizar uma melodia em *solí*, um estudo aprofundado desta técnica não será possível neste trabalho, pois consumiria grande número de páginas e iria desvirtuar o objetivo principal dessa pesquisa, que é o de investigar as principais técnicas de arranjo presentes no arranjo vocal de MPB. Contudo, podemos destacar dois tipos mais comuns de *solí* na escrita dos arranjos vocais brasileiros. O primeiro tipo seria o *solí* com predomínio do movimento direto entre as vozes. Observamos que de Damiano Cozzella para cá, os arranjos vocais que surgiram, vinham de dois ambientes diferentes, tinham os de formação erudita como Samuel Kerr e Yara Campos, esses, devido ao intenso contato com tradição coral erudita, que é de textura tipicamente polifônica, desenvolveram uma escrita que privilegia a independência das vozes, caracterizado pelo movimento contrário e oblíquo entre as vozes. O próprio Kerr admite isso:

Quando eu era regente a Santa Casa, um dia resolvi que precisava escolher uma música popular e experimentar fazer um arranjo, pois eu tinha muito “escrúpulo”, achava que não sabia nada de música popular e que transcreveria para coro o espírito da música popular. Eu acho isso até hoje: acho que fico fazendo “Palestrina”, “Lassus”, sei lá... (KERR apud SOUZA, 2003: 158).

Já os arranjos de formação popular como Marcos Leite, André Protásio e Zeca Rodrigues, possuem preferência pela movimentação direta entre as vozes, por estar mais próxima da realização harmônica popular. Sandra Souza, na sua dissertação de mestrado “*O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical*” (2003) concorda conosco. Segundo a autora:

No caso de Kerr e Campos, suas opções por determinados procedimentos de escrita, como a preferência pelo contraponto, por exemplo, se justifica pela experiência musical de ambos, ligada ao canto coral de tradição polifônica. Por outro lado, a homofonia e o uso da harmonia em bloco se fazem presentes nos procedimentos escolhidos pelos arranjos que tiveram sua formação musical ligada à música popular (SOUZA, 2003: 67).

Vejam um trecho da canção *Garota de Ipanema* de Tom e Vinícius arranjada por Zeca Rodrigues. Aqui as vozes se movimentam paralelamente à melodia principal, que se encontra no naipe de sopranos.

Exem

The image shows a musical score for the song "Garota de Ipanema". It consists of four staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "O - lha que coi - sa mais lin - da mais chei - a de gra - ça". The music is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).

O segundo tipo de *solí*, como já deve ter ficado subentendido durante a discussão anterior, é o *solí* que emprega predominantemente os movimentos indiretos, ou seja, contrários e oblíquos. Observemos dois trechos do arranjo de Cozzella para o samba de Ary Barroso *Prá Machucar meu Coração*. Este é um bom exemplo de que o arranjador, assim

The image shows a musical score for the song 'Prá Machucar meu Coração' by Ary Barroso, arranged by Cozzella. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and features four staves. The top staff is the vocal line with the lyrics: 'Tá fa-zen-do a - noe foi tu-do que fi - cou'. The second staff is the piano accompaniment, featuring a triplet of eighth notes in the right hand. The third and fourth staves are additional instrumental parts, likely for guitar and bass. The lyrics are repeated under each staff.

Kerr e Yara, também foi influenciado pela música coral erudita.

Exemplo 04: Dois trechos do arranjo de Cozzella

3. Técnicas aplicáveis ao acompanhamento

Passemos agora a discussão das técnicas aplicadas ao acompanhamento. Almada (2000) usa o termo *background* ou BG para se referir ao extrato da textura que acompanha a melodia principal. O autor define *background* da seguinte forma:

O termo *background* (em inglês, “segundo plano”) é muito empregado no jargão musical para designar, grosso modo, tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o *Solista* (o foco principal, ou primeiro plano) e a base rítmica (que seria então o terceiro plano). Poderíamos também chamar de *acompanhamento*, embora este termo seja por demais abrangente, podendo designar, como sabemos, até o que fazem os próprios instrumentos de base. (ALMADA, 2000: 281).

Vamos adotar aqui a terminologia utilizada por Almada, no que se referir ao acompanhamento. Essa escolha se justifica por estarmos trabalhando com uma textura predominantemente homofônica, nesse caso o conceito de *background* nos parece bastante coerente.

De acordo com Almada, existem três tipos de *backgrounds*, melódico, harmônico, e rítmico. Almada comenta que o *background* melódico pode ser definido como aquele em que a melodia principal é acompanhada por outra, que lhe é subordinada nos aspectos intervalar, rítmico e motivico.

Vejamos agora um exemplo de BG melódico, encontrado no arranjo vocal de Vera Cruz escrito por André Protásio. Neste trecho os tenores cantam a melodia principal,

The image shows a musical score snippet for tenors. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ah ah ah ah" followed by a long note, then "ah ah" followed by another long note, and finally "Cruz". The bottom staff is a rhythmic accompaniment with lyrics: "qui - se - ra es que - cer a mo ça que se foi de nos - sa Ve - ra Cruz". The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

enquanto as sopranos executam o *background* melódico.

Exemplo 05: Background melódico

O *background* harmônico é normalmente constituído por acordes sustentados por notas longas, se presta muito bem para acompanhar naipes ou vozes solistas e é usado, grosso modo, em andamentos lentos e moderados. André Protásio Pereira na sua dissertação de mestrado intitulada “*Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a capella*” (2006a) chama esta técnica de “cama harmônica”. O autor, na sua apostila de arranjo vocal discorre sobre essa textura. Segundo Pereira: “Se o interesse é acompanhar uma melodia, o mais importante é dar uma boa estrutura harmônica, sendo o mais discreto possível. [...] esta é a textura que talvez melhor represente o movimento oblíquo entre as vozes.” (PEREIRA, 2006b: 25). Almada concorda com Pereira e reforça o que já expomos: “Não é regra, mas de uma forma geral, trata-se quase sempre de um acompanhamento essencialmente harmônico, em notas longas, espaçamento aberto, próprio para andamentos medianos e lentos” (ALMADA, 2000: 289). Segundo Almada, nem sempre o *background* harmônico precisa estar abaixo do solista: dependendo da tessitura deste último, o acompanhamento pode envolvê-lo ou mesmo posicionar-se numa região mais aguda. O autor completa: “Dificilmente os BG's harmônicos são escritos em soli [...]. Tem mais a ver com a linguagem linhas que, embora formem os acordes quando combinadas, possuam certa independência melódica em relação às outras” (ALMADA, 2000: 289). O autor reforça o argumento: “Embora tenhamos visto que BG's melódicos podem também aparecer em soli, caracteriza-se como BG harmônico todo aquele constituído pelo que se costuma chamar de *acordes de sustentação* (no jargão musical, esse tipo de BG é conhecido por *cama*)” (Ibid: 289). Já Guest (1996) pensa de outra forma, para o autor o BG harmônico deve basear-se em um contracanto passivo, ou seja, de pouca movimentação rítmica, harmonizado em *soli*. Acreditamos que ambas as possibilidades são empregáveis. Todavia, na atualidade, encontrados com maior frequência o BG harmônico nos moldes citados por Guest. Vejamos abaixo dois exemplos. O primeiro é um BG harmônico no formato citado por Almada. O segundo é um BG harmônico como descrito por Guest.

The image displays two systems of musical notation for the song 'Lua, Lua, Lua, Lua'. Each system consists of four staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and two additional lines representing harmonic background (BG). The first system (measures 1-8) is in C major and common time. The vocal line has lyrics: 'E mes-mo.o tem - po can - ta - se com-pac - to no tem - po'. The piano accompaniment has lyrics: 'ah ah ah ah ah'. The BG lines have lyrics: 'lu - - - a lu - - - - a lu - a'. The second system (measures 9-14) is in D major and common time. The vocal line has lyrics: 'Tu não tí lembras da ca - si-nha pe que ni-na, on de nos so amor nas - ceu.'. The piano accompaniment has lyrics: 'Tum tum tum tum tum tum'. The BG lines have lyrics: 'Tum tum tum tum tum tum' and 'No'.

Exemplo 06: BG harmônico encontrado no arranjo vocal de Lua, Lua, Lua, Lua

Exemplo 07: BG harmônico presente no arranjo vocal de Rogério Carvalho para a Casinha Pequeninina

O *background* rítmico é uma textura muito usual no arranjo vocal de MPB, tendo em vista a sua excelente aplicação devido à riqueza rítmica da nossa música popular. Almada (2000) considera: “É aquele usado quando se deseja dar à melodia principal um acompanhamento mais movimentado, percussivo, quase sempre enfatizando ritmicamente o estilo musical e o caráter da passagem” (ALMADA, 2000: 291). Pereira aborda esta técnica de forma aprofundada na sua dissertação de mestrado, na qual denomina essa textura de “Estruturas Rítmicas”. Segundo o autor:

Muitos grupos vocais americanos trabalham como “vocal band”, imitando instrumentos e quase que transcrevendo os arranjos instrumentais para o vocal. Em determinadas músicas, esse tipo de textura, um solo acompanhado por “instrumentos”, mantém a leveza e o swingue e faz com que a música vocal fique mais próxima da música popular original. É claro que alguns arranjadores brasileiros, aproveitando da riqueza rítmica da nossa MPB, já escreveram vários arranjos com esta textura e hoje temos bom repertório de sambas, maxixes, frevos, afoxés, etc. (PEREIRA, 2006a: 24).

Vejam agora um exemplo extraído do arranjo vocal de Marcos Leite para a música *Asa Branca* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Neste trecho as vozes masculinas executam uma célula rítmica característica do gênero *Baião*, enquanto as vozes femininas

The image shows a musical score for the song 'Asa Branca'. It consists of four staves. The first two staves are vocal lines for male and female voices, both marked with a forte 'f' dynamic. The lyrics are 'Quando o - lhei a ter - ra ar - den - do' for the male voice and 'Quando o - lhei a ter - rar ar - den - do' for the female voice. The third and fourth staves show a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and rests, marked 'Cum Cum Tx'.

cantam a melodia principal em uníssono.

Exemplo 08: BG rítmico simples

Aqui fica ilustrado um uso bastante simples da técnica de BG rítmico. Observemos outro exemplo desta textura, desta vez no estilo “*vocal band*”, descrito anteriormente por Pereira (2006a). O arranjo é de Zeca Rodrigues para a canção *Vamos Fugir* de Gilberto Gil. Neste arranjo o aspecto instrumental é bastante valorizado. O naipe de baixos canta uma linha melódica, inspirado no “*groove*” característico do contrabaixo elétrico no *reggae*, enquanto as vozes femininas articulam uma célula rítmica que simula a “*levada*” de uma guitarra neste mesmo gênero jamaicano. A melódica principal encontra-se com os tenores. Segundo o próprio Rodrigues (2008) neste tipo de acompanhamento de “*intenção instrumental*”, o canto tradicional se torna menos importante, e dá lugar a um trabalho de pesquisa de timbres e imitação de instrumentos típicos de cada gênero musical.

The image shows a musical score for the song 'Vamos Fugir'. It consists of four staves. The first two staves are vocal lines for male and female voices. The lyrics are 'Vamos fu gir pra ou-tro lu-gar ba-by'. The third and fourth staves show a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and rests, marked 'K K K K' and 'Tm Tm Tm Tm Tm Tm'.

Exemplo 09: BG rítmico no estilo “Vocal Band”.

Os autores Rodrigues e Pereira concordam que para se escrever arranjos vocais utilizando-se desta técnica, fazem-se necessárias pesquisas que levantem dados característicos

sobre cada gênero musical que se deseje arranjar, e os seus conteúdos de linguagem. Segundo Rodrigues: “Não se pode escrever um arranjo de um samba sem se conhecer samba, e como atuam esses instrumentos dentro dessa música” (RODRIGUES, 2008: 11). Pereira (2006b) enfatiza a importância de ouvir o arranjo instrumental e “dissecá-lo”, a ponto de se entender a função rítmica de cada instrumento dentro do arranjo. O autor acrescenta:

Existem várias maneiras de fazer uma estrutura rítmica (BG rítmico). Uma delas, e talvez a mais usada, é separar esta “base vocal” e duas funções rítmicas diferentes: o naipe dos baixos fica com uma função similar ao baixo instrumental e as outras vozes (S, C e T) fazem outra sessão rítmica. [...] Uma boa dica é definir a linha do baixo, analisar a melodia e preencher a harmonia com um *solí* a três ou duas vozes nos naites que estão fazendo o acompanhamento (PEREIRA, 2006b: 37).

Com intuito de resumir e ilustrar as texturas mais encontradas no arranjo vocal de MPB, apresentamos a tabela abaixo com as principais combinações entre melodia principal e *background*. Devemos acrescentar que qualquer um dos uníssonos também pode ser um solo, tendo em vista, é claro, o devido cuidado em equilibrar os naites na hora da escrita, com o uso de dinâmicas diferenciadas de acordo com o grau de importância e função de cada naipe ou extrato da textura.

<i>Melodia Principal</i>	<i>BG (Background)</i>
<i>Uníssonos</i>	<i>Uníssonos (Melódico ou Rítmico)</i>
<i>Solí</i>	<i>Uníssonos (Melódico ou Rítmico)</i>
<i>Uníssonos</i>	<i>Solí (Melódico, Harmônico ou Rítmico)</i>
<i>Solí</i>	<i>Solí (Melódico, Harmônico ou Rítmico)</i>

Exemplo 10: Combinações texturais

4. Conclusão

Ao termino dessa breve exposição, esperamos ter contribuído de alguma forma para com o preenchimento de uma lacuna no que se refere a estudos que tratam do assunto arranjo vocal de musica popular brasileira, sua sistematização e ensino.

Referências:

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

GUEST, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1996.

LUCAS, Marcos. *Textura na música do século XX*. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO.

PEREIRA, André Protásio. *Arranjo vocal de música popular brasileira para coro a capella*. Rio de Janeiro, 2006a. Dissertação (Mestrado em Música). UNIRIO.

_____. *Apostila de Arranjo vocal*. Rio de Janeiro: S/E, 2006b.

RODRIGUES, Zeca. *Apostila de arranjo vocal*. Rio de Janeiro: S/E, 2008.

SOUZA, Sandra de. *O arranjo coral de música popular brasileira e sua utilização como elemento de educação musical*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP.