

CAPÍTULO 1 – BREVE HISTÓRICO DA MÚSICA VOCAL POPULAR BRASILEIRA

Provavelmente foi Villa-Lobos, na primeira metade do século passado, quem mais contribuiu para as transformações da nossa música coral. Por meio dele o repertório coral brasileiro começaria a abordar temas folclóricos que pessoalmente pesquisava em viagens por diversos estados do Brasil.

Importante salientar que Heitor Villa-Lobos, dirigindo a superintendência da educação musical e artística do estado do Rio de Janeiro, foi o grande responsável pela introdução do ensino musical e do canto coral nas escolas brasileiras por volta dos anos 30. Este fato contribuiu para o surgimento de novos corais, possibilitando a um número maior de pessoas participar de uma atividade até então restrita aos cantores profissionais.

Os primeiros compositores que assimilaram as transformações propostas por Villa-Lobos e que as aplicaram em suas composições e arranjos foram, entre outros, Oswaldo Lacerda, Vieira Brandão, Gazzi de Sá, Waldemar Henrique, Wilson Fonseca, Aricó Júnior.

Paralelamente ao crescimento da música coral, beneficiado pela atuação de Villa-Lobos, da década de 30 aos dias de hoje, diversos grupos vocais surgiram no cenário da música popular urbana, em destaque: Bando da Lua, Anjos do Inferno, 4 Ases e Um Coringa, o trio feminino As Moreninhas, Namorados da Lua, que tinha como integrante o cantor Lúcio Alves, Garotos da Lua, tendo João Gilberto como solista do grupo, Os Cariocas, Tamba Trio, MPB-4, Quarteto em Cy, Boca Livre, Garganta Profunda e outros.

Damiano Cozzela maestro, arranjador e produtor é destaque, nos anos 60, no universo coral brasileiro. A música popular urbana, em especial a Bossa-Nova, ganha espaço em seus

arranjos. *Preciso aprender a ser só* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle) e *Suíte dos pescadores* (Dorival Caymmi), são algumas das canções trabalhadas por Cozzela em arranjos vocais que valorizam e respeitam as características da época, aproximando ainda mais a música coral brasileira dos costumes da terra.

Os anos 70 foram responsáveis por profundas transformações na estrutura do canto coral. Período fortemente marcado, de um lado, pela grande necessidade de liberdade artística, em resposta à rígida censura prévia instituída pelo governo militar e, por outro, pelos vãos libertários de inspiração pós-tropicalista. O repertório apresentado pelos corais aproximou-se, cada vez mais, à música popular urbana. Chico Buarque, Milton Nascimento, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, dentre outros, começaram a ter suas composições arranjadas para os coros e grupos vocais da época.

Sabemos que a música destes mestres estavam diretamente relacionadas com o cotidiano popular brasileiro e que nossos corais aproveitaram a oportunidade para efetuar mudanças na sua própria estrutura. Alteraram não apenas aspectos musicais e de repertório mas todo o comportamento do coro, desde o figurino à sua postura no palco. Suas atitudes condiziam com as idéias inseridas nas letras, melodias e harmonias dos compositores que interpretavam.

Dois grandes músicos/regentes alcançaram posição de destaque na música vocal brasileira - Jaques Morelenbaum e Marcos Leite. O Primeiro, ao assumir a direção do Coral dos Seminários de Música Pró-Arte, em 1975, introduziu um repertório de roupagem bastante diferente, desde o seu surgimento nos anos 50 e, ao perfil do grupo, propôs uma providencial informalidade com uma saudável pitada de irreverência. Marcos Leite será tema do próximo capítulo desta monografia, pelos motivos citados na introdução do trabalho.

CAPÍTULO 2 – MESTRE MARCOS LEITE

Marcos Leite, por sua indiscutível colaboração para a história da música popular brasileira, é o assunto em destaque deste capítulo. Sua apostila *Arranjo Vocal de MPB*, citada na Introdução desta monografia (pg.1), constitui a espinha dorsal dos temas aqui abordados.

É impressionante como a música vocal popular está hoje ligada ao nome deste grande maestro e arranjador. Sua contribuição é imensa, não apenas pela qualidade de sua música, mas também pela grande quantidade dos arranjos que nos legou, cantados pelos corais de todo o Brasil.

Nascido no Rio de Janeiro em 1953, Marcos estudou piano, violão, tocou guitarra elétrica, foi cantor, compositor, tornou-se posteriormente arranjador e regente, um dos mais respeitados no meio artístico nacional e internacional, com obras editadas no Brasil e no exterior¹. Conciliava sua vasta experiência, adquirida nos bailes, com seus estudos de música erudita – aprendeu viola e regência.

Marcos Leite promoveu uma verdadeira revolução no canto coral brasileiro, manifestada por sonoridades e atitudes, pelo questionamento do próprio conceito de se cantar em grupo. Incitou a consciência crítica do cantor em relação ao seu papel em cena. Do *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, importou exercícios e técnicas até então circunscritos ao universo do teatro; ainda do teatro, trouxe para o canto coral o apoio das “linguagens acessórias”, como as denominava: iluminação, figurino, dança, expressão corporal, roteiro. Introduziu a dramatização

¹ LEITE, Marcos. *Três Cantos Nativos dos Índios Kraó*. EUA: Earthsongs Editora, 1996
LEITE, Marcos. *O Melhor de Garganta Profunda*. São Paulo: Irmão Vitale, 1997
LEITE, Marcos. *Método de Canto Popular Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora 2001

do repertório; contribuiu para a quebra de certos tabus existentes no canto coral tradicional, tais como a exigência de homogeneidade sonora de vozes e naipes e a necessidade de impostação vocal para bem cantar.

A mágica – como dizia a imprensa - que Marcos fazia em seus arranjos é que a música se transformava. Havia uma releitura da própria composição em questão. Ele conseguia dar uma vida diferente a cada composição que arranjava, e o fazia em função dos cantores que iriam executá-la.

Segundo a cantora e maestrina Regina Lucatto, esposa de Marcos, a cada vôo Rio-Curitiba, a trabalho com o maestro Roberto Gnattali, então diretor do Conservatório de MPB de Curitiba, Marcos escrevia um novo arranjo, presenteando os cantores do seu grupo vocal Brasileiro, a cada semana, com uma nova música. “Fazia seus arranjos, colocando em cada nota, em cada linha dos naipes, e no todo do grupo, a expressividade que a música pedia de fato. Seus arranjos eram, portanto, carregados de plena emoção, fosse ela qual fosse” – escreveu Regina, em e-mail enviado a este autor em abril de 2004.

O *Coral da Cultura Inglesa* dirigido por Marcos Leite, posteriormente denominado *Cobra Coral*, foi sem dúvida um dos grupos que mais contribuíram para uma série de mudanças comportamentais em nossos corais. “Ao(s) Vivo(s)” foi o nome dado ao 1º e único Lp do grupo, gravado na sala Funarte em 10.08.1981. Um ano antes estes cantores já haviam sido contemplados no *MPB Shell* (espécie de festival da canção promovido pela Shell Brasil LTDA e a Rede Globo) com o prêmio “Renovação do Canto Coral”, interpretando a música *Cobras e Lagartos* de Nestor de Holanda Cavalcanti e Hamilton Vaz Pereira, com arranjo de Nestor de Holanda. Uma diferenciada performance cênica com todos os cantores descalços, vestidos de malha preta e com as bocas pintadas de vermelho; um arranjo vocal/instrumental impregnado da linguagem de música popular misturada à recursos utilizados em música erudita contemporânea,

uma regência genial e uma grande dose de bom humor, marcaram sua apresentação. Ali estavam sendo escritos os novos rumos da música vocal brasileira.

Vários ingredientes revitalizantes e inovadores foram acrescentados por Marcos à música vocal: interpretação e arranjo de cada música respeitando a identidade individual das canções, arranjos modernos e populares, cheios de brasilidade e mandinga e ainda o humor que vencida a postura rígida e tradicional dos coros” (Eugênia Rodrigues, carta publicada em 9 de Outubro de 2002 no site - www.samba-choro.com.br)

As expressões *coral* e *grupo vocal* muitas vezes se fundem, mas Leite destacava: “A palavra *coral* lembra aquelas pessoas com toalhas de mesa penduradas nos ombros, imagem ligada à música sacra. Uma postura sisuda e pouco sensual que afasta o público” (apud Eugênia Rodrigues, 2000)

Além do *Cobra Coral*, o grupo *Garganta Profunda* (originalmente, *Orquestra de Vozes Garganta Profunda*) foi outro grande responsável pela consolidação da obra deste mestre pelo Brasil e até mesmo pelo mundo. Através da Editora Irmãos Vitale, alguns de seus arranjos foram publicados no livro *O Melhor de Garganta Profunda*, uma prova de reconhecimento à qualidade do seu trabalho.

Marcos Leite faleceu em 13 de fevereiro de 2002 com apenas 48 anos, deixando saudades em regentes, arranjadores e coralistas por todo o Brasil, que hoje estudam, preservam e divulgam os seus arranjos e ensinamentos.

CAPÍTULO 3 – PERFIL MUSICAL DO CORISTA AMADOR

Antes de dar início ao trabalho de elaboração de um arranjo, o arranjador deve conhecer ao máximo, o grupo que irá cantá-lo. Além das indagações mais óbvias: para que naipes escrever? quantos cantores há em cada naipe? qual a melhor tessitura para aquele grupo? - é também função do arranjador conhecer o grau de ‘musicalidade’ do coro, ou grupo vocal, para o qual se destina a peça.

Claro que é impossível traçar um perfil único para todos os corais que temos na atualidade, vários parâmetros são determinantes para estabelecê-lo, dentre os quais destaco: o tempo de existência do grupo; a idade dos participantes; a carga horária dedicada aos ensaios; a experiência e capacitação dos profissionais envolvidos no trabalho (regente, preparador vocal, músicos acompanhadores, etc); os objetivos traçados. É arriscado estabelecer um diagnóstico que se aplique a todos. É o que mostram as duas situações que se seguem, colocadas por dois grandes profissionais.

O professor doutor Carlos Alberto Figueiredo, conceituado e experiente regente, em uma apresentação de corais na UNIRIO, destacou a crescente quantidade de alunos aprovados no vestibular para os cursos de música desta faculdade, que têm como prática musical a participação em Corais. Mostra-se portanto, que tal atividade não apenas musicaliza mas, em alguns casos, conduz o praticante ao profissionalismo.

Já Sérgio Sansão Simões, regente de corais, dentre eles o da Faculdade Hélio Alonso (FACHA), professor de canto, graduado em licenciatura pela UNIRIO, traça em sua monografia

(*O Papel do Maestro de Coro Amador*- UNIRIO, 1996), um perfil musical do corista, baseado em sua experiência pessoal, descrevendo uma outra situação:

A maioria absoluta das pessoas que entra num coro amador não possui qualquer noção de teoria musical, não conhece um compasso quaternário, a estrutura de uma escala ou de formação de acordes. Não sabem ler música, não tem um padrão formado de afinação e da mesma forma não tiveram oportunidade de trabalhar suas vozes. (Simões, 1996, p. 22)

O que até agora pude comprovar é algo muito próximo desta realidade. De cerca de 40 alunos, com quem tenho a oportunidade de trabalhar, estes em diversas faixas etárias, nenhum tem fluência na leitura musical e a grande maioria desconhece elementos básicos dos mais diversos conceitos de estruturação musical.

Sansão explica que o cantor iniciante, ao ingressar em um coral pode demonstrar um bom senso de afinação quando canta sozinho mas, ao cantar em seu naipe, não raro, apresenta dificuldades, principalmente, para timbrar, para manter a afinação ou livrar-se dos portamentos, comuns em *cantores de chuveiro*. “Na grande maioria dos casos os cantores não são *musicalizados* mas são musicais”, conclui Sérgio Sansão.

Um dos objetivos deste capítulo é alertar os arranjadores que se propõem a escrever para grupos pouco experientes. A vontade de inserirmos nos arranjos elementos musicais mais “complexos” pode acarretar frustrações para o coro e para o próprio arranjador. É um grande desafio de criatividade elaborar um arranjo relativamente “simples”, que ao mesmo tempo desperte o interesse do(s) coralista(s) bem como do ouvinte. Isto não significa que o arranjo não deva conter desafios, pois será por meio deles que os cantores enriquecerão seus conhecimentos musicais, resultando no amadurecimento do grupo .

CAPÍTULO 4 – O ARRANJO VOCAL DE MÚSICA POPULAR

4.1- Uso das normas clássicas

Evitar paralelismos de oitavas e quintas, buscar a resolução descendente ou linear das sétimas dos acordes, procurar conduzir a sensível da escala, no movimento V-I, ascendentemente à tônica, são, entre outras, regras básicas que os alunos dos cursos de Harmonia Tradicional aplicam em seus exercícios diários.

As entrevistas concedidas pelos arranjadores André Protásio e Zeca Rodrigues, revelam que algumas técnicas empregadas na harmonia clássica podem deixar o arranjo mais confortável ao cantor, mas que o uso exclusivo destas ferramentas tendem a distanciar a sonoridade do arranjo das características da música popular.

As resoluções de sétimas, ou sensíveis, por exemplo, facilitam a execução do arranjo, principalmente para um coro de leigos, mas se você seguir estritamente as regras da escrita coral clássica, não vai soar como um arranjo de música vocal popular brasileira(...)o arranjo vocal popular brasileiro aproxima-se do arranjo instrumental, que muito utiliza os paralelismos de quintas, oitavas, por exemplo(...)em um arranjo de rock, o paralelismo de quintas soará muito bem(...)acho muito difícil imaginar um arranjo atual sem esta liberdade [referindo-se à quebra das regras clássicas]” (Protásio, 2004, em entrevista concedida ao autor)

Zeca Rodrigues, por sua vez, comenta: “utilizo tais regras apenas quando desejo criar uma sonoridade semelhante àquele período [barroco, clássico, romântico etc] ”.(Rodrigues, 2004, em entrevista concedida ao autor).

Portanto, cabe ao arranjador o bom senso de decidir até que ponto as normas clássicas de escrita coral podem colaborar para um bom resultado do seu arranjo.

4.2 – Tessitura

Um dos equívocos que o arranjador pode cometer na elaboração do seu arranjo vocal, está relacionado à escolha de tessituras. Eu achava, por exemplo, que as sopranos de um grupo vocal que dirijo, deveriam alcançar com maior facilidade notas bem agudas, pois um dos livros de arranjo que me servia de consulta mostrava, em uma tabela de extensões, sopranos atingindo um agudíssimo *dó 5*. Por que as cantoras, amadoras, do meu grupo tinham dificuldade em cantar um *fá 4*? Não foi difícil encontrar resposta para tal questão na apostila do Marcos Leite (1995), onde ele recomenda que a escrita para sopranos, quando a melodia envolve texto, não deve ultrapassar o *dó 4*. Não havendo texto, pode-se escrever até o *sol 4*.

Mesmo não especificando se esta extensão destina-se a um coro formado por leigos ou por cantores profissionais, me parece que esta tessitura encontra-se bem próxima da sonoridade da nossa MPB. Idéia reforçada por Protásio: “Não gosto de escrever uma melodia para sopranos numa região muito aguda, pois pode não parecer música popular brasileira”

A figura 1 apresenta uma tabela comparativa com as extensões recomendadas por Marcos Leite, André Protásio e Zeca Rodrigues. É evidente que estas tessituras podem variar de grupo para grupo. André e Zeca forneceram estes dados especificamente para aplicação em corais amadores, já Marcos Leite refere-se ao Coral Brasileiro, de um modo geral. As semínimas representam as notas possíveis de serem atingidas quando a melodia não envolver texto.



fig 1 . Quadro comparativo de extensões

Marcos afirma, ainda, que não temos baixos e sim barítonos, opinião compartilhada por André e Zeca. Importante, também, salientar que os barítonos podem aumentar sua extensão para os graves com o auxílio de microfone.

Evito escrever abaixo do lá 2 , entretanto quando escrevo para um grupo vocal onde os “baixos” usam microfones, esta extensão pode ser ampliada devido à facilidade de se obter maior volume destas vozes (...) os baixos poderão cantar notas mais graves, relaxadamente (Protásio, 2004).

Protásio relata que ao associarmos fonemas fechados com notas muito graves teremos uma sonoridade com pouca intensidade e que, neste caso, ele opta por notas mais agudas ou a substituição destes fonemas por outros mais abertos. Isto acontece comumente quando desejamos que os barítonos imitem o som do contrabaixo usando as sílabas *dum* ou *tum*, por exemplo.

4.3 Formação – distribuição das vozes

Os coros brasileiros, de modo geral, apresentam maior quantidade de mulheres do que homens. Tratando-se de música popular, este desequilíbrio pode ser corrigido, ao se criar o arranjo, optando-se por outras formações além da clássica S,C,T,B. A opção a três vozes (duas vozes femininas e uma masculina) é bastante encontrada, assim como a quatro, formada por três vozes femininas e uma masculina.

Composições e arranjos a duas vozes têm grande valor para grupos com pouca experiência pois, embora aparentem relativa simplicidade, podem cumprir importante papel musicalizador. A figura 2 mostra um trecho de um arranjo a duas vozes que fiz para um grupo de alunos que, na sua maioria, cantava em coro pela primeira vez. A melodia principal era cantada pelo único homem da turma e o contracanto pelo grupo de mulheres. Este arranjo era sempre executado com acompanhamento de instrumento harmônico.



fig 2. Trecho da música Eu não existo sem você (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
arranjo a 2 vozes de Dalton Coelho

A figura 3 demonstra um pequeno trecho de Berimbau de Baden Powell e Vinícius de Moraes cujo arranjo elaborei para um grupo que, devido a quantidade reduzida de homens, não podia utilizar a formação padrão a quatro vozes.



fig 3 . Trecho de Berimbau de Baden Powell e Vinicius de Moraes
arranjo para sopranos, contraltos e uma linha para vozes masculinas - Dalton Coelho

4.4 Forma

Uma análise minuciosa da forma propicia um melhor embasamento para a elaboração do arranjo. Iniciar o processo de reconhecimento da música através de uma visão mais ampla, observando suas partes, seções , frases, etc, dará ao arranjador a “intimidade” necessária para decidir que recursos ele irá aplicar e em que segmentos da música isso será feito. A escolha de texturas² não deve estar desassociada da forma. Insistir na mesma textura indefinidamente, sem estabelecer contrastes ou, ao contrário, mudar constantemente a factura, não havendo um bom motivo, são procedimentos que podem comprometer o resultado do arranjo

No capítulo *Forma e Planejamento*, o livro de Almada traz o seguinte comentário:

O que muitas vezes nos agrada, sem aparente razão, pode ser o equilíbrio na disposição das seções, a economia no uso do material, a coerência melódico-harmônica, a variedade e o contraste de densidade e texturas; ou seja, elementos que são racionalmente imperceptíveis, a não ser a ouvidos muito bem treinados(...)sem nenhuma dúvida, podemos afirmar que o arranjador que melhor se sairia em tal tarefa [referindo-se à hipótese de ser encomendado um arranjo a dez profissionais] seria o que tomasse as mais acertadas decisões dentro do labirinto de escolhas que é o ato de compor-arranjar uma música. A habilidade que faz com que nos guiemos dessa maneira é chamada de *senso de forma* (Almada, 2000, p.101)

² Textura – termo usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas; diz-se então que a estrutura é polifônica, homofônica ou mista (Zahar, 1994, p 942)

Não é objetivo deste capítulo destrinçar as inúmeras possibilidades de elaboração das formas musicais que se manifestam na música popular brasileira. O fato é que o assunto é bastante complexo e pode ser aprofundado mediante leitura de boas edições, como os livros de arranjo do próprio Carlos Almada, Ian Guest e outros.

4.5 Elaboração do contracanto

Nesta parte trataremos de um importante componente do arranjo – o contracanto.

O termo *background* (em inglês - segundo plano) é muito empregado no jargão musical para designar, a grosso modo, tudo aquilo que, numa determinada peça, ocorre entre o solista (o foco principal, ou o primeiro plano) e a base rítmica (que seria então o terceiro plano). (Almada, 2000, p.281).

Carlos Almada utiliza a expressão *background* para designar, entre outras coisas, o contracanto assim definido por Ian Guest (1996, p.95):

O contracanto ou contraponto é uma melodia que soa bem (combina) com um canto dado. A música harmonizada inclui, quando a harmonia for bem conduzida no instrumento, vários contracantos. Entre eles, o mais evidente é a linha do baixo da harmonia. (1996, p.95)

O contracanto é, portanto, uma melodia secundária que abrigará o *texto secundário* (a ser discutido posteriormente), construído tomando como ponto de partida a melodia principal. Marcos Leite indica: “Um bom caminho para iniciar a elaboração melódica do arranjo é, a partir de uma melodia harmonizada, montar um esqueleto de contra-canto (notas de apoio extraídas dos acordes cifrados da melodia)” (Leite, 1995, p.13).

Marcos diz que para se compor este “esqueleto” devemos, preferencialmente, usar terças ou notas ‘dissonantes’ dos acordes (que ele define como notas não pertencentes à tríade e que

possuem maior interesse harmônico), nos inícios dos tempos fortes (nas mudanças de acordes) e destaca que devemos evitar o encontro simultâneo de 2ª ou 9ª entre melodia e contracanto nestes mesmos tempos fortes. A mesma opinião é compartilhada por Almada:

Considera-se que a menor distância entre melodia e background, em pontos de ataque simultâneo, deva ser de terça (a sonoridade vertical de segunda, principalmente a menor, tira um pouco da atenção de que necessita o tema, que está em foco)” (2000, p.283)

Almada ainda escreve que os intervalos de segunda poderão aparecer em outros momentos desde que não executados simultaneamente, permitindo inclusive o cruzamento das melodias.

Retornando ao esqueleto melódico citado por Marcos Leite o próximo passo seria sua elaboração, ou seja o desenvolvimento do contracanto a partir do referido esqueleto, que é enriquecido com notas melódicas, livremente. Marcos relaciona algumas dicas:

Fique atento ‘à zona de ação’ do arranjador, cuidando para que haja diálogo entre as melodias. Tente ser sempre econômico. É importante que a melodia que está sendo construída seja parente próxima da primeira. Cante sempre a melodia em construção, ela deve ter personalidade suficiente para funcionar sozinha. (Leite, 1995, p.15)

Devemos ter também atenção ao equilíbrio entre as regiões onde estão escritas as melodias (o canto e o contracanto).

É importante conhecer bem a região de maior brilho de cada naipe. Você não deve escrever um contracanto numa região super brilhante para os tenores, enquanto a melodia principal se desenvolve em uma região pouco brilhante para sopranos, por exemplo. (Rodrigues, 2004)

Uma outra questão importante na elaboração do contracanto é saber qual é sua função dentro do arranjo. Foi o que destacou André Protásio em sua entrevista:

.Contracanto contrastante: tem uma atividade rítmica proporcionalmente tão intensa como a melodia principal, e que é escrita numa região de maior ‘punch’ e que tem uma comunicação com a melodia muito mais forte, querendo ter a mesma atenção da melodia;

.Contracanto livre: este não “briga” com a melodia. Após análise da melodia, construímos este contracanto com notas guias não utilizadas por esta. Nesta classificação o contracanto possui ritmo menos intenso que a melodia;

.Contracanto na linha dos baixos: ao mesmo tempo em que nos dá o baixo dos acordes deve possuir uma força melódica independente;

.Contracanto de resposta: assemelha-se ao que aparece freqüentemente no ‘negro spiritual’;

.Contracanto em ostinatos. Aquele onde uma determinada célula rítmica é repetida *obstinadamente*.

Basicamente tudo que se aplica ao contracanto destinado à música vocal é aplicado à instrumental. Entretanto ao cantor não cabe somente a escolha de uma tecla, uma chave, uma corda ou uma casa do violão para executar uma melodia. Além de todas as “teclas” que são acionadas em seu corpo, para uma boa fonação, o cantor precisa ter a percepção do que quer cantar. Algumas melodias que seriam facilmente tocadas em um instrumento, podem beirar o “incantável”, principalmente para o cantor leigo. Embora possa parecer um pouco abstrato, a expressão “cantável” é bastante usual para se designar um contracanto de boa qualidade.

“Desde as poucas aulas de arranjo que tive com Vicente Ribeiro até hoje, a recomendação que mais escuto é de tornar a melodia cantável [principal ou o contracanto], independente do processo que o arranjador utilize para elaborá-la” (Protásio). “Procuro sempre usar saltos agradáveis ao ouvido do cantor” (Rodrigues).

Em uma conversa informal com o conceituado regente Julio Moretzsohn , ele relatou a importância de deixar a melodia “cantável” mesmo que para isso um determinado acorde fique incompleto (referindo-se neste caso à harmonização).

Portanto, parece ser senso comum entre os profissionais da área que o arranjador cante cada linha melódica que ele desejar escrever tentando imaginar qual o grau de dificuldade que ela representaria para um determinado grupo.

4.6 Texto e Texto Secundário

É claro que quanto maior coesão existir entre texto, melodia, harmonia e outros elementos musicais, maior será a força artística da obra. O mesmo acontece na relação do arranjo com o texto, e é o que Marcos Leite nos alerta: “O arranjador que não pesquisa o texto, que não se preocupa em perceber o seu sentido, sua força e sonoridade, está perdendo, de cara, 50% do potencial de expressão da música” (Leite, 1995, p.8)

Marcos Leite nos dá também algumas dicas em relação ao texto secundário que normalmente é aplicado nos contracantos, e mostra-se preocupado com o uso excessivo por parte dos arranjadores deste recurso: “É comum sentirmos nos arranjadores a necessidade de colocar texto em todas as inflexões musicais, provocando uma briga de informações para o ouvido” (Leite, 1995, p.8) . Ele sugere que, em alguns casos, o texto secundário seja substituído por vogais ou consoantes, tornando este recurso uma boa opção timbrística. Acrescenta que o arranjo pode conter notas sem indicação alguma de texto ficando a critério do regente a escolha do melhor fonema para emití-las. Isto acaba gerando efeitos diferentes do mesmo arranjo, quando executado por grupos distintos: “a não-indicação de sonoridades/fonemas para cada nota existe exatamente para permitir a liberdade de cada um em descobrir o seu som, único e inimitável”

(Leite, 1998, pg.8). Ele ainda nos chama a atenção para o potencial sonoro das palavras mostrando algumas possibilidades: “dar atenção só às consoantes ou só às vogais; deformar palavras; observar determinadas palavras que prestam para criação de ostinatos e efeitos diversos” (Leite, 1995, pg. 9)

Por sua vez, Zeca Rodrigues ressalta a importância do texto para a fixação de melodias:

O texto é uma ferramenta importante para o aprendizado das melodias. Portanto procuro empregá-lo sempre que necessário, com devido cuidado para que uma linha de acompanhamento não atrapalhe a melodia principal da música (2004)

Em sua entrevista, Zeca relatou a dificuldade apresentada pelos cantores do seu coro para memorizar um contracanto harmonizado, que se estendia por 8 compassos construído somente com fonema “ô”, em seu arranjo da música Chalana (Mário Zan / Arlindo Pinto),

4.7 Condução de vozes

Embora tenhamos arranjos a duas, três, quatro ou mais vozes, em diferentes combinações, nesta parte será abordada apenas a formação mais usual – o quarteto vocal, organizado em sopranos, contraltos, tenores e baixos. Lembrando que esta nomenclatura é bastante discutível, pois como já foi dito anteriormente, dentro da MPB as “sopranos”, na sua maioria, principalmente, em nossos corais amadores, são, na verdade, *mezzo-sopranos*. A mesma discussão se dá em relação aos “baixos”, cuja tessitura real, geralmente, é a de *barítono*.

No segmento de sua apostila destinado a explicar como se obter uma boa condução de vozes, Marcos Leite nos traz a técnica da *escrita em bloco*, também denominada *solí*, assunto obrigatório nos livros e aulas de arranjo, tanto para instrumentos como para vozes humanas.

“O arranjo para vozes humanas também utiliza freqüentemente o soli como 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, p.133).

A definição de *bloco* ou *soli* é dada a seguir:

“Quando dois ou mais instrumentos tocam simultaneamente melodias diferentes em ritmo igual, estão tocando em bloco. *Soli* é o termo correspondente universal nas partituras, plural de *Solo*, em italiano” (Guest, 1996, p.112).

Os próximos exemplos foram criados por Marcos Leite e é parte integrante de sua apostila.

Primeiramente ele faz a seguinte recomendação: “a partir de cada nota da melodia, monte o acorde cifrado (de cima para baixo) na posição mais fechada possível” (fig 4). Este modo de se “arrumar” o acorde é denominada por Almada de espaçamento fechado:



fig 4 – espaçamento fechado

Marcos alerta que esta estrutura de espaçamento fechado somente soará em grupos de vozes iguais, a menos que os acordes estejam na região média.

Há três maneiras seguras para se obter o espaçamento de um acorde, segundo os métodos de arranjo consultados, conhecidas como *drop 2*, *drop 3* e *drop 2-4* (*drop*, do inglês *cair*, *escorregar*). É isto que veremos a seguir, retomando os exemplos de Marcos.

A primeira opção de espaçamento consiste em dispor a 2ª voz do acorde fechado uma oitava abaixo (*drop 2*). Observe a figura 5 e compare-a com a 4.



fig 5 – drop 2

A segunda opção de espaçamento (fig 6) consiste em dispor a 3ª voz do acorde fechado uma oitava abaixo (*drop 3*)



fig 6 – Drop 3

A terceira opção de espaçamento (fig.7) consiste em dispor a 2ª e a 4ª vozes do acorde fechado uma oitava abaixo (*drop 2-4*)



fig 7 – drop 2-4

Como visto anteriormente, as técnicas de condução em bloco são aplicadas tanto para instrumentos quanto para vozes humanas, todavia é bom lembrar a importância de deixar cada linha melódica *cantável*. Certos intervalos melódicos que talvez não tragam nenhum problema de execução para um saxofonista podem ser de difícil entoação para o cantor. A maior ou menor “ousadia” ao usar saltos melódicos em diferentes graus de dificuldade está atrelada à experiência musical de cada grupo e de cada arranjador.

“Cuidado com os saltos de cada voz. Não é bom saltar bruscamente com as outras vozes se o passo da melodia é de grau conjunto. Tem que buscar uma ‘sintonia fina’ entre o passo da melodia, passos das vozes e movimento das vozes entre si” (Leite, 1995, p 20)

Marcos Leite recomenda que em algumas situações é melhor que uma voz cante em uníssono com outra a saltar para uma região desconfortável ou utilizar uma nota que desestrutura a harmonia.

Uma outra categoria do *espaçamento aberto* é o *spread*. Que é assim definido por Almada (2000, p.161):

A principal característica [do spread] é o fato da quarta voz ser, obrigatoriamente, o baixo do acorde pedido na cifração ... as demais vozes devem ser arrumadas da maneira mais aberta possível, tendo sempre em conta o cuidado de conduzi-las em melodias lógicas e coerentes.

CONCLUSÃO

Marcos Leite foi por diversas vezes mencionado nesta monografia, sendo tema de um dos capítulos, por duas razões principais: pelo seu posicionamento diante da música vocal popular, promovendo mudanças nos conceitos desta arte, buscando sempre novas sonoridades e atitudes; e pelas diversas “dicas”, que raramente são citadas nos livros de arranjo disponíveis em nossa língua, que foram extraídas de sua apostila *Arranjo Vocal de MPB*.

Inicialmente este trabalho procurou demonstrar a importância do arranjador conhecer, ao máximo, o grupo que interpretará o seu arranjo, mostrando que o canto coral atrai muitos participantes leigos que, em diversos casos, desconhecem quaisquer conceitos básicos de estruturação musical e portam, além de tudo, problemas de afinação. Com isto o arranjador deve estar consciente do grau dos desafios que ele deve ou não agregar ao seu arranjo.

Foi também discutido os benefícios que as técnicas da harmonia clássica podem trazer para o arranjo popular, concluindo, ao longo das entrevistas, que algumas normas clássicas podem trazer certo “conforto” ao cantor, mas que o uso exclusivo destas regras, evidentemente, afastará a sonoridade do arranjo das características do canto popular.

Quanto à tessitura, a monografia pôde mostrar, através de seus colaboradores e da apostila de Marcos Leite que, de um modo geral, a música vocal popular acontece efetivamente na região média das vozes, por motivos técnicos, vista a dificuldade de dispormos de verdadeiros *sopranos*, *contraltos* e *baixos* mas, também, devido à motivos estéticos bastante significativos, que se justificam pelas características inerentes à própria música popular brasileira.

O assunto *Formação – distribuição das vozes* descreveu a importância de se buscar outras combinações de vozes, além da disposição usual S,C,T,B. Muitas vezes pelo fato de termos coros com desequilíbrio numérico entre os naipes, não raro os naipes femininos possuem superioridade quantitativa ou mesmo por questões de diferentes níveis de adiantamento técnico e de musicalização entre os integrantes.

A monografia expôs a importância de se conhecer a forma musical da peça a ser arranjada. Através do *senso de forma* é possível buscar melhor equilíbrio entre partes e seções, tal como a variedade de contrastes, densidades e texturas da peça.

Definiu-se e discutiu-se o *contracanto* - melodia associada a um texto secundário e que deve combinar, “soar bem”, com canto principal. Marcos Leite descreveu, além de outras dicas, etapas para a elaboração do *contracanto*, destacando a importância, do uso das terças, sétimas e notas dissonantes nas trocas de acordes. A expressão “cantável” foi muito usada pelas fontes pesquisadas, sendo adjetivo qualificador para uma boa melodia criada pelo arranjador.

Descreveu-se o uso e conhecimento do texto da canção, apresentada em sua melodia ou proposto pelos arranjadores em seus contracantos. Destacou-se que o uso demasiado do texto secundário prejudica o entendimento da mensagem da melodia principal, mas que, em contrapartida, o texto é uma ótima referência para a memorização melódica.

Por fim a pesquisa introduziu a técnica de *escrita em bloco*, tipo de condução de vozes amplamente utilizada na prática de orquestração de música popular.

O autor deste trabalho procurou organizar e trazer ao público algumas dicas que pretendem facilitar o trabalho do arranjador vocal, ciente de que muito mais há para ser pesquisado, debatido e explorado, neste fértil e promissor campo da música popular brasileira, e esperançoso de que logo tenhamos publicações em nossa língua que contribuam efetivamente para o aprofundamento do assunto.