



**O arranjo como estrutura
e tecido do discurso musical**

Gil Jardim

The background of the page is a dark grey chalkboard with white musical notation. There are two staves of music, each with a treble clef. The notes are scattered across the staves, with some notes being larger and more prominent than others. The notation includes various note values, stems, and clefs, creating a sense of movement and rhythm. The overall aesthetic is artistic and academic.

resumo

Este artigo focaliza atributos de uma categoria de arranjo musical que se tornam informações indissociáveis da canção para a qual foi feito, desempenhando um papel significativo no plano composicional da obra. O planejamento estrutural de determinado arranjo, assim como a definição da textura sonora que sustentará a melodia, passam a ser parâmetros que identificam a própria canção. O arranjo de Rogério Duprat para a canção "Construção", de Chico Buarque de Holanda, é o trabalho escolhido para desenvolver as análises.

Palavras-chave: arranjo; orquestra; música popular brasileira; Rogério Duprat; Chico Buarque.

abstract

This article focuses on the attributes of a musical arrangement category which turn into information that is inseparable from the song for which it was made, thus playing a significant role in the compositional plan of the work. Planning a certain arrangement structurally and defining its sound texture that will sustain the melody are then the parameters which identify the song itself. Rogério Duprat's arrangement for "Construção" [Construction], a song by Chico Buarque de Holanda, is the work chosen for our analysis.

Keywords: arrangement; orchestra; Brazilian Popular Music; Rogério Duprat; Chico Buarque.



Neste artigo não pretendo abordar assuntos que, a meu ver, antecedem o seu tema, como, por exemplo, conceituar a palavra “arranjo” e distingui-la das distintas formas de reescrituras musicais, ou mesmo tratar da validade artística desse fazer musical, assuntos que têm sido tratados de forma eficiente por vários autores.

Como orientador da pós-graduação do Programa de Música da USP, tenho tido o privilégio de ler trabalhos acadêmicos que julgo excelentes. Por isso, menciono alguns que discutem com grande eficiência as questões conceituais mencionadas acima.

O trabalho de Flávia Vieira Pereira, que defendeu tese de doutorado em 2011, sob o título *As Práticas de Reelaboração Musical*, é muito consistente. Trata-se de um estudo oportuno sobre as diferentes formas de reelaboração musical, tais como transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase, abordando questões teóricas, históricas e estéticas acerca de cada modalidade arrolada. É, portanto, um conteúdo extremamente importante para quem tem interesse por essa área da produção musical.

A produção acadêmica de Paulo Aragão – profissional conhecido como excelente arranjador e que exerce atividade acadêmica – também é das mais relevantes. Cito o artigo

“Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular”, que aborda o desenvolvimento do arranjo musical, da gênese à *performance* final, cujo processo ele chama de “dinâmica de produção na música popular”. Sua dissertação de mestrado teve como título *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)* e está conectada ao trabalho por ele desenvolvido como um dos revisores do projeto *Pixinguinha na Pauta*, publicado pelo Instituto Moreira Salles, com organização de Bia Paes Leme. Essa publicação recuperou 36 arranjos de Pixinguinha e é histórica, sem dúvida.

Menciono ainda as conhecidas publicações de Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992), e os já conhecidos trabalhos de Peter Szendy, *Arrangements et Phonographies de Monteverdi a James Brown* e *Arrangement/Derrangement*, autor que seguramente propôs releituras de antigos dogmas, avivando nossa percepção sobre arranjo, promovendo uma espécie de libertação do “imperialismo conceitual” sedimentado pela estética romântica europeia, sem dúvida, assimilada por nós. Foi gratificante ler pela primeira vez a célebre fra-

Para usufruir, ouça os [links](#) enquanto faz a leitura.

GIL JARDIM é diretor artístico e regente titular da Orquestra de Câmara da ECA-USP e professor livre-docente do Departamento de Música da ECA-USP.

se de Szendy: “O arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra musical”.

Embora essa bibliografia fertilize o universo em que o objeto deste artigo está inserido, pretendo tomar espaço para uma reflexão muito pragmática. Portanto, para desenvolver este recorte, pretendo considerar três premissas:

- a) utilizar minha experiência acumulada como arranjador, considerando êxitos e insucessos que me trouxeram aprendizado ao longo da carreira;
- b) utilizar minha percepção desenvolvida como regente que teve a oportunidade de dirigir obras de compositores consagrados e aprender com eles, sobretudo quando os mesmos se dedicaram à reescrita de obras de outros autores como, por exemplo, I. Stravinsky (1882-1971), que reconcebeu Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) para o *Ballet Pulcinella* (1920), ou como Villa-Lobos, que “antropofagiou” Stravinsky em *Sagração da Primavera* em seu *Setimino (Choros nº 7, 1924)*; como Tom Jobim e Claus Ogerman, que conceberam a sonoridade jobiniana a partir de gestos encontrados na obra de Villa-Lobos. Outro dado relevante dessa percepção como regente são os concertos que realizei com Milton Nascimento, que esculpiu seu *Som Imaginário* através de sonoridades jamais imaginadas para a música brasileira;
- c) utilizar a análise auditiva como ferramenta única na decodificação dos arranjos que abordarei. Como um profissional da música que vive diariamente entre partituras, meu procedimento nessas circunstâncias tem sido sempre fazer uso da abordagem técnica. No entanto, neste caso pretendo evitar a utilização de termos técnicos musicais para tentar produzir um texto que seja o mais acessível possível àqueles que se interessam por música, mas não têm conhecimento da notação musical e de seu vocabulário específico.

Desejando alcançar o contexto em que se inserem os assuntos que desejo abordar, proponho ao leitor o exercício de separar o universo dos arranjos musicais para canções em duas

categorias apenas: *arranjos convencionais* e *arranjos autorais*.

a) *Arranjos convencionais*: nesta modalidade está a maior parte da produção de arranjos que conhecemos, com trabalhos feitos comercial ou caseiramente, por arranjadores profissionais ou não. Proponho que na estante dos arranjos convencionais estejam os trabalhos que atendem às demandas do tipo mudança de meio de expressão – ato de escrever para instrumentos disponíveis em dada ocasião – ou mesmo adaptações ou reduções funcionais de algum arranjo já existente, ou, por exemplo, a construção de um perfil sonoro concebido como protótipo para algum público-alvo, comercial ou não. São os trabalhos realizados sem que o arranjador tenha a preocupação de interferir em parâmetros composicionais da obra musical.

Essa classificação não se destina a separar arranjos de boa ou má qualidade, o que não pretendo discutir neste texto. Contudo, afirmo que existem arranjos convencionais escritos de forma absolutamente competente, tecnicamente perfeitos. Por outro lado, questiono escolas, especialmente algumas internacionais, famosas por oferecerem padrões de procedimentos standardizados de escrita para *big bands*, orquestras, etc. Se seus conceitos forem assimilados passivamente, corre-se o perigo de alunos “entrarem porquinhos e saírem salsichas” dessa máquina de escrever música, ou seja, produzirão arranjos segundo uma cartilha de mandamentos em vez de ouvirem o que a canção pede.

b) *Arranjos autorais*: refiro-me aos trabalhos que informam elementos que se tornam significativos na apreensão perceptiva de determinada canção. Isso pode acontecer de várias maneiras e destaco aqui duas delas:

- 1) quando o arranjo musical traz elementos de relevância suficiente para contribuir estruturalmente para o discurso musical, desempenhando um papel significativo no desenho da sintaxe da obra;
- 2) quando o arranjo musical caracteriza de forma contundente o conjunto de informações

que resulta na canção ouvida. Noutras palavras, isso acontece quando o arranjo passa a ser informação indissociável de determinada canção, tanto para a versão original quanto em eventual releitura. Este é o caso de arranjos cujas texturas se tornam características estilísticas de alguns compositores. Sem dúvida, há exemplos de releituras de canções em que os arranjos se tornam responsáveis pelo êxito da proposta, como veremos mais à frente.

Para explorar esses dois parâmetros mencionados, selecionei um arranjo que, tanto quanto a canção para a qual foi desenvolvido, tornou-se um clássico no âmbito da música popular brasileira. A música é “Construção” (1971), de Chico Buarque de Holanda (1944); o arranjo é de Rogério Duprat (1932-2006).

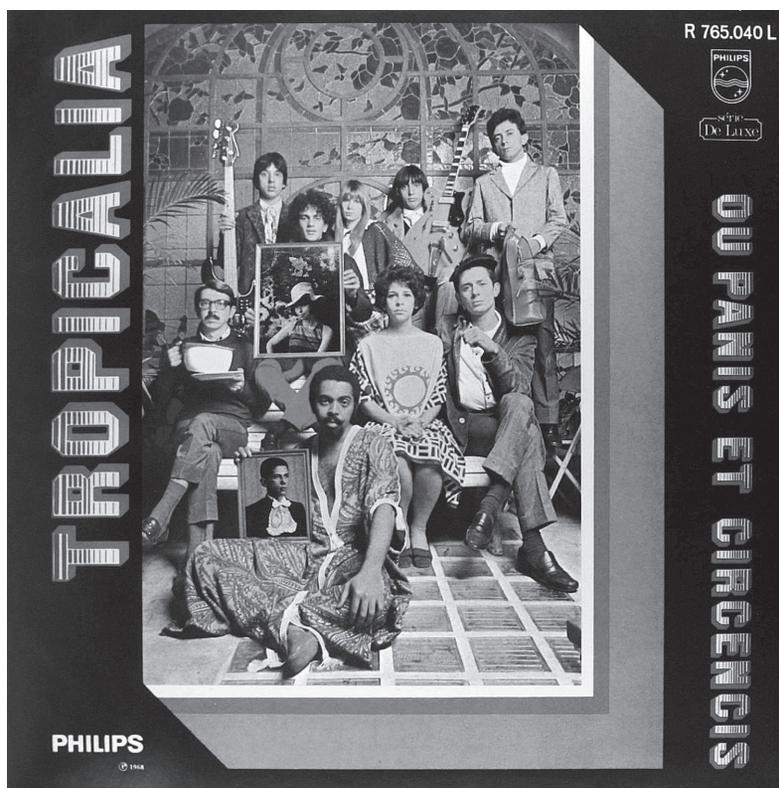
Para ampliar a percepção sobre os traços que caracterizam o trabalho desse excelente músico que é Rogério Duprat, é oportuno dizer alguma coisa a respeito de sua trajetória, marcada por posicionamentos sempre de grande protagonismo.

Duprat tornou-se amplamente conhecido por sua atuação junto a alguns compositores brasileiros à época dos festivais da MPB e também do Movimento Tropicalista. Começou sua carreira musical como violoncelista em diversas orquestras, tanto no Rio como em São Paulo. A vivência de todo o repertório tradicional da música clássica lhe propiciou o conhecimento empírico do organismo sinfônico, assim como dos procedimentos fundamentais de escrita que o auxiliaram na concepção de seus futuros arranjos, tecnicamente sólidos, de acordo com a linguagem orquestral desenvolvida em sua época.

Como compositor, participou ativamente do Movimento Música Nova e fez a histórica viagem à Darmstadt, em 1962, na companhia de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Júlio Medaglia e outros, para realizar os cursos ministrados por Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur. Entretanto, uma de suas principais influências foi o compositor americano John Cage, sobre o qual começou a ter conhecimento por meio dos alunos ameri-



O maestro e arranjador Rogério Duprat em foto da contracapa do disco *A Banda Tropicalista do Duprat* (Philips Records, 1968)



Capa de *Tropicália ou Panis et Circencis* (Philips Records, 1968)

canos que realizavam o referido curso (numa escola fundamentalmente estruturalista), entre eles Frank Zappa. Cage lançava propostas e atitudes comportamentais que engajaram a juventude dos anos 50. Os *happenings* libertários, a música concreta (contato com os poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos) e os pianos preparados esculpíram o perfil de um Duprat que redesenharia o cenário da música brasileira nos anos 1960.

Essas poucas informações sobre o arranjador escolhido devem avivar a curiosidade sobre um universo que transcende o código musical da época, passando a determinar posturas comportamentais, que são encontradas em *Tropicália ou Panis et Circenses*, considerado o álbum-manifesto dos tropicalistas, lançado em 1968, e grifa sua influência na construção do caráter performático e comportamental do grupo Os Mutantes. É notável ver como Duprat se especializou na elaboração de imagens sonoras a partir da decodificação dos textos poéticos das canções, estando em sintonia com o pensamento de vanguarda da época. Essas suas

características são facilmente reconhecíveis em trabalhos como “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e “Construção”, de Chico Buarque.

Abaixo, segue um roteiro de observações para a música “Construção”, anotadas a partir da escuta. Do lado direito está a letra, em negrito, conhecida por seus geniais versos dodecassílabos, por suas terminações em proparoxítonas, pela riqueza que esses versos adquirem com o rodízio dessas terminações descrevendo o drama épico do trabalhador em seu cotidiano; do lado esquerdo, a descrição da entrada de elementos importantes a serem identificados nesse arranjo escrito por Rogério Duprat¹.

Após esse roteiro, há algumas considerações com pontos de reflexão sobre o arranjo em questão. Naturalmente, para que o leitor possa usufruir de fato deste artigo, será necessário que ouça a referida versão desse arranjo, se possível duas ou três vezes durante a leitura do que segue.

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jzWI_JfBr0&list=RDjzWI_JfBr0.

Introdução: violão solo

Entrada da voz

Violão + contrabaixo + bateria

- A 01.a. **Amou daquela vez como se fosse a última**
02.a. **Beijou sua mulher como se fosse a última**
03.a. **E cada filho seu como se fosse o único**
04.a. **E atravessou a rua com seu passo tímido**

- A 05.a. **Subiu a construção como se fosse máquina**
06.a. **Ergueu no patamar quatro paredes sólidas**
07.a. **Tijolo com tijolo num desenho mágico**
08.a. **Seus olhos embotados de cimento e lágrima**

Entrada do agogô (sábado)

- A' 09.a. **Sentou pra descansar como se fosse sábado**
10.a. **Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe**
11.a. **Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago**
12.a. **Dançou e gargalhou como se ouvisse música**
13.a. **E tropeçou no céu como se fosse um bêbado**

Entram violoncelos/violas

Segunda melodia dos violoncelos/violas

Frase descendente dos violoncelos/violas

Suspensão do acompanhamento liderado

pelo agogô

Verso cantado *a cappella*

Informação contundente:

Metais (trompetes e trombones)

- A 14.a. **E flutuou no ar como se fosse um pássaro**
15.a. **E se acabou no chão feito um pacote flácido**

16.a. **Agonizou no meio do passeio público (breque)**

17.a. **Morreu na contramão atrapalhando o tráfego**

Vocal em uníssono/Voz solo

Vocal em uníssono/Voz solo

Vocal em uníssono/Voz solo

Voz solo (passagem orquestral)

- A 01.b. **Amou daquela vez como se fosse o último (cordas**
02.b. **Beijou sua mulher como se fosse a única (frase cordas)**
03.b. **E cada filho seu como se fosse o pródigo (cordas)**
04.b. **E atravessou a rua com seu passo bêbado (metais)**

Vocal frase inteira (*tutti* orquestral)

Solo frase inteira (informação orquestral)

Vocal frase inteira (informação orquestral)

Solo frase + acorde vocal (passagem orquestral)

- A 05.b. **Subiu a construção como se fosse sólido**
06.b. **Ergueu no patamar quatro paredes mágicas (oboés)**
07.b. **Tijolo com tijolo num desenho lógico (trompetes)**
08.b. **Seus olhos embotados de cimento e tráfego (vocal)**

Vozes em uníssono/acorde no final

+ comentário instrumental entre versos

Idem

- A' 09.b. **Sentou pra descansar como se fosse um príncipe**
10.b. **Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo**
11.b. **Bebeu e soluçou como se fosse máquina**
12.b. **Dançou e gargalhou como se fosse o próximo**
13.b. **E tropeçou no céu como se ouvisse música**

Solo frase inteira (conclusivo)

Orquestra tem presença significativa nesse interlúdio, tornando-se o cenário dramático.

Retorna o agogô e o pandeiro é inserido

Vozes em uníssono conduzem a melodia

Idem + cenário orquestral

Idem + cenário orquestral

Verso cantado *a cappella*

Ambiente orquestral em suspensão com

notas de trompetes, trompas e trombones

Tudo sobre a levada do samba em *background*

Tímpanos

Vocal uníssono com as *frases justapostas*

Metais mantêm frequências fixas e cordas realizam movimento descendente em movimento lógico

- A 14.b. **E flutuou no ar como se fosse sábado**
15.b. **E se acabou no chão feito um pacote tímido**
16.b. **Agonizou no meio do passeio náufrago (breque)**
17.b. **Morreu na contramão atrapalhando o público**

- A'' 01.c. **Amou daquela vez como se fosse máquina (solo)**
02.c. **Beijou sua mulher como se fosse lógico (vocal)**
03.c. **Ergueu no patamar quatro paredes flácidas (solo)**
04.c. **Sentou pra descansar como se fosse um pássaro**
05.c. **E flutuou no ar como se fosse um príncipe (solo)**
06.c. **E se acabou no chão feito um pacote bêbado (vocal)**

Breque instrumental

Verso vocal *a cappella*

Cenário orquestral com elementos já conhecidos

Em “Deus lhe Pague”, a orquestra, que ainda não havia feito nenhuma repetição (*ritornello*), repete três vezes o trecho, com finalizações diferentes

07.c. **Morreu na contramão atrapalhando o sábado**

As considerações sobre as anotações feitas na página anterior têm o intuito de promover uma escuta orientada ao leitor, focalizando as duas possibilidades de manifestação do arranjo autoral, continuando com o desafio de uma escrita que evite os termos técnicos, que busque uma apreciação compreensível ao interessado leigo. A sugestão é que se ouça nesse momento a versão escrita por Rogério Duprat para a canção “Construção”, de Chico Buarque, encontrada no *link* sugerido em nota de rodapé. Assim, certamente as observações que seguem serão identificadas com mais facilidade.

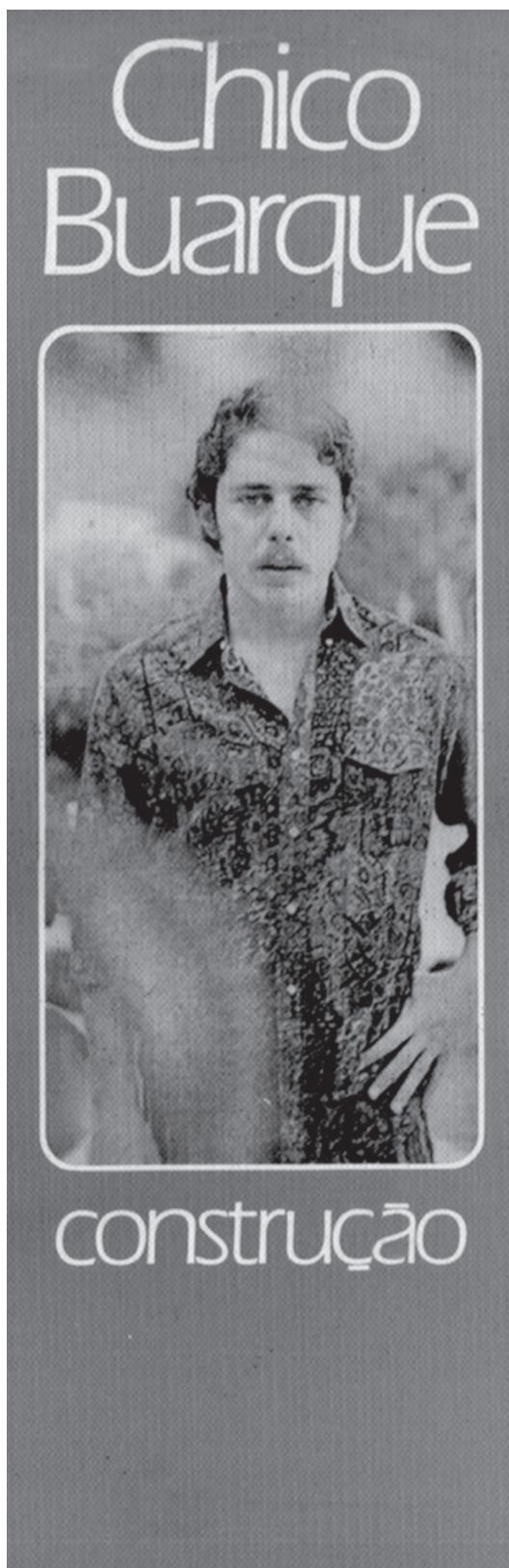
- a) Na introdução, ouve-se dois acordes ao violão antes da entrada da voz, realizando a batida em dois tempos, o ritmo binário de um samba cadenciado, lento, propício à narração de uma história, uma notícia de jornal. Com mais atenção, pode-se observar que a própria entrada da voz também se realiza antecedendo o peso fundamental da frase que está na primeira sílaba da última palavra do primeiro verso: “Amou daquela vez como se fosse a última”. Esse é o momento em que entram o contrabaixo e a bateria no acompanhamento. Identifica-se assim que esse primeiro verso busca seu acento tônico na última palavra, revelando um gestual que deixa a frase toda em função da busca desse apoio conclusivo. Esse procedimento métrico será o protótipo utilizado em todos os versos da canção.
- b) A entrada do contrabaixo e da bateria marca o início do acompanhamento instrumental feito pelo que chamamos de “seção rítmica” de uma orquestra, ou seja, um violão (ou piano) somado a um contrabaixo e uma bateria (ou percussão). Esses instrumentos entram exatamente ao final do primeiro verso, atribuindo a esse ponto o exato momento de partida da seção rítmica. Essa seção rítmica estará presente durante toda a canção e já revela um tipo de tecido que dará sustentação à melodia.
- c) A estrutura da letra tem sido entendida como 17 versos + 17 versos + 7 versos – significando que os primeiros 17 (que chamarei “a” e correspondem a quatro quartetos + um verso finalizante) são repetidos em novos 17 versos (que chamarei “b”) resultantes da

troca das proparoxítonas e finalizando com os sete versos que chamarei “.c”. Contudo, a estrutura musical pode ser entendida de forma diferente.

No quadro acima, as estrofes musicais estão separadas por meio de um espaçamento extra entre linhas e também por meio de letras. O fato de só utilizar a letra “A” nessa estruturação foi proposital, pois significa que o material melódico – e em parte também o harmônico – se repete. A’ indica uma variante melódica e harmônica, sem apresentar uma ideia que seja contrastante ou nova.

Portanto, os primeiros 17 versos estão separados em: A (4 versos); A (4 versos); A’ (5 versos); A (3 + 1 versos). Essa estrutura será repetida uma segunda vez, exatamente nos moldes da primeira exposição. Já no final da música, em A’’, os versos resultantes das trocas das proparoxítonas são entoados com as mesmas frases melódicas, mas de forma justaposta, sem as respirações entre versos evidentes em A.

- d) A sonoridade do violão nos primeiros compassos, somada às sonoridades do contrabaixo e da bateria, deve ser entendida como a textura, o tecido sobre o qual a melodia é entoada durante toda a canção. Contudo, observa-se que esse acompanhamento rítmico-harmônico segue o propósito de redundância encontrado na melodia e harmonia ao longo da música, ou seja, esses instrumentos não acrescentam informação alguma que possa agregar valor discursivo à canção. O acompanhamento só trará informação nova com a entrada do agogô.
- e) O agogô de duas alturas (aguda e grave) tem sua inserção no final do verso 9.a, durante a primeira sílaba da palavra “sábado”, repetindo batidas na parte aguda do instrumento. Esse instrumento, típico das baterias das escolas de samba, não soa numa batida previsível ou característica desse gênero nesse arranjo. Ele entra em cena soando duas batidas agudas rápidas em cada pulso, chamando para si a informação sonora do discurso até que o som grave do instrumento é inserido e o novo verso é cantado. Apenas vez ou outra a ideia mais usual do samba é ouvida.



Detalhe da capa do disco *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda (Philips Records, 1971)

O agogô será mantido até o final do verso 16.a, quando será protagonista na construção da primeira suspensão da seção rítmica (popularmente chamada de “breque”), após a última palavra do verso “Agonizou no meio do passeio público”.

- f) Somente ao final do verso 13.a ouve-se pela primeira vez instrumentos da orquestra entrando em cena. Ouvindo o timbre resultante com atenção, pode-se deduzir que os violoncelos estão tocando em uníssono com as violas e, possivelmente, com uma flauta grave em Sol. Os instrumentos entram fraseando no espaço entre os versos 13.a e 14.a (entre estrofes A’ e A); uma segunda frase entre versos 14.a e 15.a; e realizam uma frase descendente sob o verso 16 até encontrar o “breque”, ou seja, a suspensão pontual e precisa da seção rítmica.
- g) Verso 17.a.: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego” é cantado *a cappella*. Logo após a palavra “tráfego”, os metais atacam, fortíssimos e estridentes, descrevendo sonoramente o drama do trabalhador em meio ao caos do trânsito urbano.
- h) A partir desse momento, o arranjador faz com que os sons orquestrais formem o cenário sonoro para a história que está sendo contada. Ou seja, o tecido sonoro que dará suporte à mensagem poética cantada já não será mais aquele produzido pela seção rítmica, mas sim o som da orquestra, pois o arranjador está elaborando uma renda sonora instrumental que produzirá um envolvimento dramático cada vez mais intenso.
- i) Duprat utiliza os timbres orquestrais com um discernimento absoluto; basta perceber que os instrumentos de metal (trompetes e trombones em especial) trabalham num universo próprio. A seção de cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), da mesma forma, tem um tratamento particularizado. Considerando-se também a informação da melodia, da poesia, pode-se concluir que esse procedimento gera a possibilidade de lidar com múltiplos acontecimentos de forma simultânea, como se vários assuntos pudessem estar sendo ditos e ouvidos ao mesmo tempo.

- j) Com a finalização do verso 17.a, inicia-se a repetição estrutural da composição propriamente dita, pois melodia e harmonia serão repetidas à risca. Contudo, os novos 17 versos se apresentarão com novas conotações, promovidas pelas trocas de palavras que a letra propõe. Ao contrário da estrutura melódico-harmônica da composição que se repete, verificamos que o arranjo orquestral de Rogério Duprat não possui repetição alguma. O desenvolvimento do discurso orquestral está integralmente conectado com as ideias que vão sendo reveladas pela poesia. Parodiando A. Tarkovski, podemos dizer que esse arranjo “esculpe o tempo” sem pausas, sem repetição, buscando inexoravelmente o futuro.
- k) O segundo grupo de 17 versos (.b) se inicia com uma informação nova forte: a inserção das vozes do grupo vocal (MPB4), o que gera não só um tônus mais robusto à narração da história, mas também a torna plural, ou seja, agora a notícia é de conhecimento de muitos, é contada por muitos. É oportuno observar que o tratamento vocal segue um plano de ação diversificado, evitando ser previsível. Nas três primeiras frases o grupo canta a primeira parte dos versos prolongando a última sílaba, sobre a qual o cantor (Chico Buarque) complementa a frase. Ele cantará sozinho o último verso dessa estrofe: “E atravessou a rua com seu passo bêbado”.
- l) A orquestra ocupa o espaço entre as duas estrofes (dois quartetos) desse início de reexposição da composição, assumindo também uma ação coletiva do grupo instrumental. Pode-se observar um grande crescendo por meio da soma gradativa de participações.
- m) Nota-se, no próximo quarteto de versos, que o grupo vocal (cantando em uníssono e harmonizando palavras dos finais dos versos) se alterna com a voz solo e que a orquestra traz novas informações em cada espaço entre versos, fazendo com que a narração do discurso musical seja coletiva. Acredito mesmo que o arranjador já não se contenta em conferir à orquestra um papel cenográfico apenas.
- n) É importante notar a fundamental relevância da orquestra após 13.b – “E tropeçou no céu como se ouvisse música”. Nesse ponto, instala-se um espaço sonoro, caracterizando uma função dramática poderosa. E, como se fosse impossível esgotar as possibilidades sonoras que já são complexas nesse momento, ouve-se a entrada do pandeiro e a volta do agogô (personagem importante dessa trama) se juntando à multidão que está em cena.
- o) Em 14.b, 15.b 2 16.b. o grupo vocal assume o protagonismo do canto na canção até a esperada suspensão do acompanhamento, permitindo que a frase “Morreu na contramão atrapalhando o público” seja cantada em solo pelo cantor sobre o silêncio. Com o retorno dos instrumentos, nota-se a presença do samba sob a textura orquestral.
- p) Os últimos sete versos constituem o desfecho estrutural. Os versos são cantados de forma justaposta, numa síntese gestual da história narrada; são cantados em uníssono pelo grupo vocal até o “breque” instrumental e a voz *a cappella* em 07.c. – “Morreu na contramão atrapalhando o sábado”. Durante esses versos, o arranjo define um “desenho lógico” para a orquestra numa progressão em que se ouve notas fixas e repetidas para os instrumentos de metal e uma sequência melódica (cromática) descendente para as cordas.
- q) Nesse arranjo, a música “Deus Ihe Pague” é acoplada ao final de “Construção”. O arranjo orquestral cria as condições para a transição entre as músicas, colocando-as no mesmo ambiente, no mesmo cenário sonoro. Interessante notar que elementos musicais que foram utilizados no decorrer de “Construção” servem como agentes desse cenário, que é caracterizado tanto pela linha de baixo, que caminha com uma figuração acelerada que se repete, como com as figuras ornamentais nos sopros (flautas, oboés, etc.), que fazem comentários entre os versos cantados. Nota-se que o arranjo, que jamais teve algum tipo de repetição de ideias no decorrer de “Construção”, em “Deus Ihe Pague” repete-se nas três vezes em que a estrofe é cantada, apenas com terminações diferentes. Talvez isso ocorra exatamente para que o arranjo desempenhe a função de redundância, remetendo ao cotidiano.

Com toda a imponência desse histórico arranjo, Duprat escolheu um procedimento em respeito ao texto cantado; em outras palavras, ele promove as informações musicais orquestrais entre as frases cantadas, raramente as desenvolvendo de forma simultânea. Pode-se observar que, com regularidade, as linhas melódicas criadas repousam em seus finais sustentando notas longas enquanto o verso cantado acontece. Os instrumentos voltam a informar quando o verso termina. Mesmo assim, o arranjador cria um desenvolvimento em que informações importantes vão se sobrepondo, produzindo alta complexidade na construção de sua banda sonora.

É com essa premissa básica que Duprat desenvolve seu discurso musical, que, além de contribuir dramaticamente com a história contada, cria perspectiva temporal, sonorizando cada fotograma da trama poética, sem repetições, em oposição à estrutura melódica e harmônica da composição, que tem a redundância como premissa para exprimir o cotidiano.

A seguir, partirei para investigar rapidamente alguns outros arranjos de “Construção”, a fim de verificar como os arranjadores enfrentaram o desafio dessa composição que explora exatamente a redundância. Como o número de gravações é imenso, escolhi alguns arranjos nacionais e outros latinos, com proximidade geográfica, escritos por arranjadores que apreciamos.

Arranjador: Luiz Cláudio Ramos² (para Chico Buarque – Biscoito Fino)³

Executada com expressivo êxito por sua banda (baixo elétrico, bateria e percussão, violão, sax, flauta, teclado com sons sintetizados), essa relei-

2 Luiz Cláudio Ramos dos Santos (Rio de Janeiro, 1949) é violonista, guitarrista, compositor e arranjador brasileiro. Desde os anos 80 é músico fixo da banda de Chico Buarque. Em 1989, além de instrumentista, passou a ser o arranjador e produtor musical de *shows* e gravações do cantor e compositor.

3 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=suia_i5dEZc.

tura soa com modernidade, com uma alquimia de timbres acústicos e eletrônicos elegante.

A frase executada ao contrabaixo determina a ideia que dará suporte ao arranjo e se repetirá com variações durante a música. Toda a primeira parte é feita com uma sutil subdivisão ternária do pulso, que, por ser pouco expressa, produz, a meu entender, o charme dessa textura.

No 17º verso encontra-se a conhecida suspensão (breque) para que a frase “Morreu na contramão atrapalhando o tráfico” seja cantada *a cappella*, seguida do gesto sonoro realizado subitamente, retratando a cena com um perfil trágico, descrevendo o caótico trânsito urbano, como foi proposto no arranjo de Rogério Duprat.

Após esse evento, o arranjo instala a levada do samba propriamente dito até chegar ao 17º verso, quando, após a suspensão rítmica, canta-se *a cappella* “Morreu na contramão atrapalhando o público”. Nos sete últimos versos o arranjador concebe um momento de inusitada delicadeza, como que colocando a descrição da história contada apenas na memória.

O último verso da música repete o procedimento esperado, com o breque e o canto *a cappella*: “Morreu na contramão atrapalhando o sábado”. Note-se que a ideia inicial ouvida ao contrabaixo (que se repete) é realizada de forma dobrada, acelerada, como em Duprat, mas sem entrar em “Deus lhe pague”; simplesmente sugerindo que a história continua.

Arranjador: Leo Sujatovich⁴ (para o cantor Fito Paez)⁵

O arranjador elabora a introdução de seu arranjo de forma bastante particular, lançando mão de recursos de orquestração de sonoridade impressionista. Quando ingressa na música propriamente dita, utiliza a repetição de um grupo de quatro notas (*ostinato*) pelos contrabaixos

4 Leonardo Fabián Sujatovich (Buenos Aires, 1960) é pianista e compositor consagrado.

5 Apresentação ocorrida em 29/11/2011 na sala Nezahualcōyotl, da Unam, na Cidade do México. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i49BLuwgSU0>.

da orquestra. A forma como essas notas são tocadas, curtas, com um rigor rítmico acentuado, imediatamente traduz o gesto do tango argentino. O que se ouve faz lembrar o final do arranjo original de Rogério Duprat, pois são praticamente as mesmas notas que o contrabaixo realiza em “Deus lhe pague”, executadas num tempo musical mais lento.

No segundo quarteto de versos (5.a) entra o piano e, mais à frente, a caixa clara, que produzirão a suspensão do ritmo dos instrumentos da orquestra no final do verso 13.a. Existirá também a parada antes de 17.a – “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”. Em vez dos metais estridentes que soam em Duprat, observa-se aqui grande densidade orquestral e também que o pulso rítmico (andamento) dobra, acelera. Portanto, o arranjador explora os sons orquestrais de forma a criar, como Duprat, o cenário do enredo. Após a suspensão rítmica antes do verso 13.b – “E tropeçou no céu como se ouvisse música” –, o tecido orquestral, com traço étnico cada vez mais regional, desempenha uma função dramática definitivamente, assim como procedeu Duprat.

Destaco a solução encontrada por Sujatovich ao final da canção quando, após 17.b – “Morreu na contramão atrapalhando o público” –, volta ao tempo inicial com a sequência de quatro notas curtas nos contrabaixos, porém agora lentas, criando assim um ambiente oposto ao de Duprat. Entretanto, alguns compassos à frente, retoma o tempo rápido e retorna ao último trecho de “Construção” novamente.

Arranjador: Popi Spatocco⁶ (para a cantora Ligia Piro)⁷

O arranjo não é orquestral, e sim elaborado para um grupo de instrumentos. Spatocco utiliza o piano, o contrabaixo, a bateria e cordas, além do *bandoneón*.

6 Gustavo “Popi” Spatocco é produtor, diretor, compositor, arranjador e pianista argentino.

7 Disponível em: <http://www.ligiapiro.com.ar/discografia.html>.

A introdução é feita por um piano protagonista acompanhado por percussão e um violoncelo. Há que se dizer que se trata de um piano técnica e criativamente especial, pois, após realizar a introdução, continuará alinhavando os versos, mantendo coerência e unidade entre as frases tocadas. No segundo quarteto de versos, há a entrada do contrabaixo e dos instrumentos de cordas (sons de batidas com o lenho do arco), introduzindo o caráter étnico do tango para a canção brasileira.

O ingresso em A’ é surpreendentemente tênue. Realiza o verso 09.a – “Sentou pra descansar como se fosse sábado” – *a cappella* e recebe a entrada do violoncelo, que realiza sucessivos comentários. A tensão do arranjo cresce subitamente, preparando um forte apoio (correspondente às suspensões rítmicas já mencionadas) exatamente antes do verso 13.a – “E tropeçou no céu como se fosse um bêbado”. Na sequência, o tecido construído como *background* dos versos de 14.a até 16.a é ainda bastante etéreo, transparente, leve; inclusive o verso 17.a – “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego” –, ao contrário do que concebeu Duprat, não recebe a estridência que poderia representar de forma épica ou trágica o cenário caótico do trânsito urbano.

O arranjo segue com uma modulação harmônica, ou seja, o canto passa a ser entoado numa tonalidade mais aguda e com um acompanhamento, mas desenvolvido, recebendo a entrada dos contracantos do *bandoneón*. O crescendo instrumental se torna cada vez mais instigante até atingir a suspensão rítmica na qual se ouve o som do piano deslizando das notas agudas às notas graves, após o verso 12.b – “Dançou e gargalhou como se fosse o próximo”.

Na sequência, no verso 13.b pode-se observar a elegância e o lirismo das frases ouvidas nos tangos argentinos ao som do *bandoneón*. No final do verso 16.b, na suspensão rítmica, ouve-se o movimento deslizante, não sobre as teclas do piano, mas sim nas cordas dos violinos e violoncelos.

Nova modulação ascendente é feita para a entrada de A’’, tendo o pulso da música acelerado, tornando os versos justapostos mais dramáticos até a conclusão súbita após 07.c – “Morreu na contramão atrapalhando o sábado”.

Arranjador: Leandro Braga⁸
(para o cantor Ney Matogrosso)⁹

O arranjo de Leandro Braga para “Construção” foi gravado com a seguinte formação instrumental: piano, baixo elétrico, guitarra, bateria, sopros (sax, flauta, trompete com surdina harmônica) e cordas. Esse trabalho traz uma característica forte de improvisação, contando com músicos conhecidos por esse tipo de realização musical.

No início do arranjo já se percebe uma textura resultante de frases escritas (uníssonos nos sopros) e de frases improvisadas (guitarra, piano, etc.). Os dois quartetos de versos iniciais são cantados sobre esse tipo de tecido sonoro.

Exatamente no final do verso 09.a – “Sentou pra descansar como se fosse sábado” –, onde inicia A’, como em Duprat, entra o agogô. Contudo, aqui ele realiza um tipo de batida característica do samba, em sintonia com a seção rítmica que, subitamente, passa a realizar o acompanhamento na cadência do samba. Desenvolve essa textura até a chegada do “breque” ao final do verso 16.a, de forma que, como no original, o verso 17.a – “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego” – é cantado *a cappella* e seguido de uma frase tranquila pelos sopros (trompete e flauta), que prosseguem durante o início da segunda série de 17 versos.

A proposta da textura da próxima série de 17 versos será muito próxima à sonoridade que se observa até esse ponto da canção. O “breque” acontecerá no final 16.b, para que o verso 17.b seja cantado também *a cappella*. O grupo de sete versos de A’ é finalizado pelo cantor, e logo após os instrumentos da banda executam, em uníssono, uma frase conclusiva.

8 Leandro Braga (São José dos Campos, 1955) é pianista, arranjador e compositor brasileiro. Seu maior mestre e inspirador foi o pianista, compositor e arranjador Luizinho Eça. Ainda hoje, Luizinho representa sua maior influência e inspiração na música. Trabalhou com artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Simone, Djavan, Guinga, Leny Andrade, etc.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aYsiJOb-QKY>.

Arranjador: Daniel Di Pace¹⁰
(para o Coral de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela)¹¹

A busca por um arranjo coral de “Construção” é especialmente interessante pelo fato de que, nesse meio de expressão, tanto a melodia da canção quanto o tecido que lhe dará sustentação serão as mesmas vozes, ou seja, é um desafio ainda maior para o arranjador.

É possível notar, nesse arranjo, um plano de utilização do material vocal que se transforma gradativamente, trazendo novidades ao discurso musical em detrimento da estrutura melódica que, como sabemos, se repete. Em essência, é o que se pode observar no trabalho de Rogério Duprat. Em linhas gerais, tem-se, primeiramente, uma introdução particular, sem menção de ideias tiradas da melodia da canção.

Do verso 1.a até o 4.a as vozes femininas (sopranos) cantam a melodia e as restantes realizam a harmonia com simples vocalize. Do verso 5.a ao 8.a as vozes masculinas (baixos) assumem a melodia e o restante do coro harmoniza. Do verso 9.a ao 12.a (A’) as vozes femininas cantam a melodia e as demais vozes harmonizam com maior atividade contrapontística na direção do crescendo que promove a suspensão rítmica. No verso 13.a as vozes masculinas estão *a cappella*. A partir do verso 14.a, as vozes masculinas iniciam o verso, que é logo complementado pelo restante do coro, harmonizando a frase até o uníssonos vocal (oitavas) da melodia realizado no verso 17.a – “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”. Separando os dois conjuntos de 17 versos, o coro realiza uma escala em uníssonos.

O primeiro quarteto de versos é realizado com o naipe dos baixos cantando 1.b. Em seguida, soma-se o naipe dos tenores cantando a frase 2.b noutra intervalo (quinta acima); logo

10 Daniel Di Pace é músico e professor argentino.

11 Espetáculo realizado em 2006, na Aula Magna da Universidad Central de Venezuela. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ThvRQW_2Jag.

após, acrescenta-se o naipe dos contraltos (harmonizado em quintas justas). Os versos 5.b a 8.b são cantados com imitações ágeis de todos os naves. De 9.b a 13.b os versos são harmonizados, evidenciando dissonâncias que traduzem o desconforto da história.

No quarteto de 14.b a 17.b, enquanto os tenores cantam a melodia, as demais vozes entoam de maneira súbita apenas as palavras proparoxítonas. No interlúdio que antecede o próximo bloco de versos, o grupo coral realiza progressão vocal potente, produzindo uma modulação para tom ascendente.

O grupo dos sete versos finais é realizado de forma justaposta e constitui o momento de maior criatividade desse arranjo. O arranjador estabelece, de forma cumulativa, a entrada sucessiva dos naves do coro a cada verso (terças

empilhadas) e, logo após, faz o grupo cantar as palavras proparoxítonas justapostas também, a força expressiva da poesia. Segue-se o último verso, 7.c, em uníssono.

E, para finalizar, o arranjador organiza um momento de textura aleatória em crescendo em que se ouve comentários de transeuntes e a sirene de uma ambulância, terminando com uma sílaba (não decifrável) dita em uníssono como ponto final.

E, também para finalizar este artigo, fico com a expectativa de que pelo menos alguns dos leitores tenham resistido à travessia dessas análises, sem dúvida, exaustivas. Desejo que possamos cada vez mais apreciar e divulgar a arte do arranjador, esse personagem que na maioria das vezes não chega a ser apresentado para os ouvintes.

BIBLIOGRAFIA

- ARAGÃO, Paulo. "Considerações sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular", in *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro, Unirio, 2007.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, Unirio, 2001.
- CUNHA, André Araújo Lima da. *Rogério Duprat, o Quarto Mutante: A Trajetória do Compositor Vanguardista Junto ao Grupo de Rock Brasileiro*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2013.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: Sonoridades Múltiplas*. São Paulo, Editora Unesp, 2002.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- MAIA SANTOS, Diogo. *A Reelaboração e a Relação com a Obra Musical: Uma Reflexão sobre Fidelidade, Criatividade e Crítica na Prática de Reelaboração Musical*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2015.
- PAES LEME, Bia (org.). *Pixinguinha na Pauta*. São Paulo, Instituto Moreira Salles/Imprensa Oficial, 2010.
- SZENDY, Peter. *Arrangements et Phonographies de Monteverdi a James Brown*. Paris, Editions L'Harmattan, 1997.
- _____. *Arrangement/Derrangement* – IRCAM, Paris, 2007.
- _____. *Listen: A History of Our Ears*. New York, Fordham University Press, 2008.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê, 2004.
- VIEIRA PEREIRA, Flávia. *As Práticas de Reelaboração Musical*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2011.