

## Características gerais dos arranjos vocais do MPB4

**André Protasio Pereira<sup>1</sup>**  
UNIRIO/PPGM – Doutorado  
*Musicologia/*  
andreprotasio@gmail.com

**Resumo:** Este estudo traz uma reflexão sobre como foram feitos os arranjos vocais de um dos grupos mais importantes da música popular brasileira, o MPB4. A pesquisa se concentra nos arranjos de Magro Waghabi, diretor musical do grupo. O ponto de partida foi uma análise detalhada do arranjo vocal de *Roda Viva*, uma canção de Chico Buarque, apresentada num momento historicamente importante para a música popular brasileira: o III Festival da Record, em 1967. Partindo desse arranjo, ampliamos a pesquisa para as gravações produzidas pelo MPB4 de 1966 até 1980. Quatro características gerais se mostraram muito presentes nesse longo e intenso período de produção musical: *Coletivo Autoral* (termo proposto por Nascimento, 2011), *Defender a canção*, *Escrita homofônica* e *Técnicas especiais*.

**Palavras-chave:** Arranjo; Grupo Vocal; MPB4; Análise Musical; Arranjo Vocal

### General Features of Vocal Arrangements of MPB4

**Abstract:** This study reflects on how vocal arrangements of one of the most important Brazilian popular music groups, the MPB4, were created. The research focuses on the arrangements of the musical director of the group, Magro Waghabi. The starting point was a detailed analysis of the vocal arrangement of Chico Buarque's song, *Roda Viva*, presented at a moment historically important for Brazilian popular music: the "III Festival da Record" in 1967. We later expanded the research to recordings produced by MPB4 from 1966 to 1980. Four general characteristics were frequent in this intense period of musical production: *Collective Authorship* (expression proposed by Nascimento, 2011), *Defending the song*, *Homophonic writing* and *Special techniques*.

**Keywords:** Arrangement; Vocal Group; MPB4; Musical Analysis; Vocal Arrangement

### 1. Introdução

Na música popular brasileira, alguns grupos vocais construíram uma carreira musical expressiva e imprimiram seu estilo de cantar. Esses grupos estiveram presentes nos períodos mais marcantes da nossa música popular urbana, entre eles a primeira Época de Ouro (entre 1929 e 1945), a Bossa Nova e os Festivais de Música da década de 60 (Severiano e Mello, 1997).

Nesse artigo, faremos uma análise dos arranjos vocais escritos para o MPB4, por Antonio José Waghabi Filho, o *Magro*. O ponto de partida dessa análise é um dos momentos

---

<sup>1</sup> Bolsista da CAPES, orientado por Dra. Carole Gubernikoff.

mais importantes da carreira do grupo: o arranjo para a canção *Roda Viva*, de Chico Buarque, apresentado no III Festival da Record (1967). Partindo de *Roda Viva*, analisamos arranjos em outros momentos da carreira do grupo, identificando as técnicas de escrita utilizadas e, principalmente, trazendo uma reflexão sobre como essas produções eram feitas. Com essas comparações, incluindo produções do início da carreira do grupo (1966) até o início da década de 80, vamos indicar características marcantes dos arranjos vocais de Magro Waghabi para o MPB4.

Uma publicação importante para a perspectiva histórica e para as análises dos arranjos vocais do MPB4 é o livro “Vozes do Magro”<sup>2</sup>. Este livro, além de arranjos transcritos, traz depoimentos de vários artistas que trabalharam com o MPB4, matérias sobre o grupo publicadas nos jornais, textos dos encartes dos discos e uma discografia comentada pelo próprio arranjador e diretor musical do MPB4, o *Magro*, dos 15 primeiros LPs do grupo. Os comentários de cada LP foram gravados nos últimos meses de vida deste importante músico e os arranjos foram transcritos por Diogo Carvalho e Monica Thiele Waghabi.

A leitura desses textos nos dá uma dimensão da intensa agenda de shows e gravações realizados pelo grupo e de sua importância na história da nossa música popular urbana. Como estamos analisando entrevistas, as intenções desses artistas na escolha do repertório e mesmo na feitura dos arranjos e até detalhes técnicos da produção musical aparecem de uma forma muito clara e servirá de base para nossa análise dos arranjos.

## 2. O arranjador Magro Waghabi

Antônio José Waghabi Filho, o *Magro*, nasceu em 1943 em Itaocara, RJ, onde iniciou seus estudos de piano e clarineta. Em 1959, mudou-se para Niterói (RJ)<sup>3</sup> e em 1960 iniciou sua carreira profissional como vibrafonista do conjunto de bailes Praia Grande, com o qual atuou durante dois anos.

Desde o início do MPB4, em 1964, Magro atuou como diretor musical, vocalista, instrumentista e arranjador vocal. A partir do segundo LP do grupo passou a assinar, também, os arranjos instrumentais.

Nos comentários do 3º LP do MPB4, lançado em 1968, o arranjador fala com muita simplicidade sobre sua formação.

Quando quis começar a aprender teoricamente o que sabia na prática musical, a vida me levou em um redemoinho e, depois que comecei a rodar mundo afora, tudo que aprendi foi aos pedaços: pedaços de escrita e divisão

---

<sup>2</sup> Magro Waghabi, 2014. Editora Batéia.

<sup>3</sup> <http://www.dicionariompb.com.br/magro-waghabi>.

com Eumir Deodato; pedaços de harmonia tradicional com o maestro Guerra-Peixe; pedaços de noções de regência com o maestro Isaac Karabtchewsky e pedaços de solfejo com a professora Wilma Graça. Mas com um maestro e amigo aprendi, nos estúdios e em sua casa no morro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, quase tudo o que sei de música hoje. Conviver com Lindolpho Gaya foi não somente uma aula diária de música mas, também, uma aula de companheirismo musical. (WAGHABI, 2014, p. 90).

O maestro Linfolpho Gaya, citado por Magro Waghabi como a pessoa mais importante na sua formação, assina com Oscar Castro Neves os arranjos orquestrais do primeiro LP do MPB4 (1966).

Paralelamente à sua atuação com o MPB4, foi responsável, também, por arranjos e orquestrações para discos de outros artistas, como Chico Buarque ("Chico Buarque de Holanda, volume 2", Toquinho e Vinicius, Simone, entre outros<sup>4</sup>).

### 3. O MPB4

O MPB4 surgiu em 1964 com uma formação que permaneceu a mesma durante 40 anos: Ruy (1ª voz), Magro (2ª voz, arranjos e direção musical), Aquiles (3ª voz) e Miltoninho (4ª voz). O grupo no Centro Popular de Cultura de Niterói, o CPC. Este Centro Cultural era filiado à UNE e tinha um ideal de levar cultura para o povo e conscientizá-lo politicamente com músicas e esquetes teatrais (Waghabi, 2014).

Com o golpe de 64<sup>5</sup>, o CPC foi extinto e o grupo precisou mudar de nome além de tirar algumas músicas do repertório que tinham um conteúdo político considerado subversivo. Os cantores do então Quarteto CPC se lembraram de um conjunto formado para tocar na faculdade e adotaram o nome MPB4. Em 1965 o grupo vai para São Paulo nas férias da Faculdade<sup>6</sup> e dá início ao que Magro chama de carreira meteórica<sup>7</sup>. Com a ajuda do produtor e compositor Chico de Assis, conhecem o Quarteto em Cy e fazem um show de muito sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro. Conhecem Chico Buarque e trabalham no programa "Fino da Bossa", liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Em 1966 defenderam a "Canção de Não Cantar", de Sergio Bittencourt no II Festival de Record e ficaram em quarto lugar. No mesmo ano classificaram duas canções para o Festival Internacional da Canção: "É preciso perdoar" de Alcivando Luz e Carlos Coqueijo e "Canção e Medo" de Sergio Bittencourt. Ainda em

<sup>4</sup> Uma lista das composições de Magro Waghabi e a discografia do MPB4, da qual o Magro sempre foi responsável pela direção musical e arranjos, pode ser encontrada no *site* do MPB4 <http://www.mpb4.com.br/>

<sup>5</sup> Golpe Militar de 64

<sup>6</sup> em 1965, Magro e Miltoninho estudavam engenharia na Universidade Federal Fluminense

<sup>7</sup> Terra e Calil, 2014, p.112

1966 iniciam a carreira discográfica e mantiveram até a década de 80 a marca de lançar no mínimo um LP por ano.

Em 1967, defenderam no III Festival da Record além de “Roda Viva”, “Gabriela” de Chico Maranhão e Francisco Fuzzetti. Participaram no FIC daquele ano com “Cantiga” de Dori Caymmi e Nelson Motta e “O Sim pelo Não”, de Alcivando Luz e Carlos Coqueijo. Participaram também da I Bienal do Samba e dos Festivais da Record de 1968 e 1969.

Quer seja recebendo convites para uma participação em algum Festival ou realizando seus próprios projetos, o MPB4 não se distanciou da proposta inicial dos tempos de CPC: manter um posicionamento político claro contra a ditadura e cantar a música popular brasileira, que, na opinião de seus integrantes, era composta de sambas e canções brasileiras. Havia até um certo radicalismo. O grupo não aceitava o uso de guitarra elétrica e não se comunicavam com os artistas ligados à Jovem Guarda. Numa entrevista à Arrigo Barnabé, Magro Waghabi disse que ao mesmo tempo que escutava todos os estilos musicais que eram tocados, havia um discurso anti-imperialista, não gostava de rock, que isso vinha de sua família politizada e de esquerda, e que o MPB4 mantinha essa atitude política.<sup>8</sup>

Nas entrevistas mais recentes, mesmo reconhecendo que a sigla MPB significa algo bem diferente, o grupo se orgulha de manter sua coerência musical e política, expressada na cuidadosa escolha de repertório, e de ter construído uma carreira produtiva e longeva.

#### **4. Sobre o arranjo de Roda Viva<sup>9</sup>**

Chico Buarque e MPB4 se conheceram e começaram a trabalhar juntos em 1965. Para o Festival da Record em 67, Chico Buarque entregou uma fita cassete com a gravação de Roda Viva (com voz e violão) para que Magro fizesse o arranjo. Numa entrevista, Magro nos conta como foi o primeiro contato do arranjo com o compositor:

O Chico mostrou essa música pra mim e foi para a Itália. E, quando voltou, o arranjo estava pronto, e eu apresentei pra ele: ‘Olha, a introdução é assim’. Fizemos a introdução. ‘Agora você canta essa parte aqui. Aí, espera aí, cantamos aqui, agora. Você faz assim.’ Foi muito emocionante. E essa é a lembrança que eu tenho de Roda Viva. É uma coisa de preparo sem o autor...Eu não estava louco pela música, não. Mas o arranjo foi me levando para isso. Como preparar? Como criar um clima para aquela letra? E eu acho que no fim fui bem sucedido. Ficou bonito o arranjo. (TERRA E CALIL, 2013, p. 116).

<sup>8</sup> Waghabi, 2014, p. 285. Trata-se de uma transcrição de uma entrevista para o programa Supertônica, transmitido pela Rádio Cultura FM, em outubro de 2006.

<sup>9</sup> Uma análise detalhada sobre esse arranjo foi apresentada no XXIII Colóquio do PPGM (2017) e fará parte da nossa tese de Doutorado.

A liberdade com que Magro escreveu o arranjo de Roda Viva nos remete à primeira característica dos arranjos do MPB4. Não é uma característica técnica mas sim um modo de fazer música que identificamos na grande maioria das produções do grupo.

### 5.1 Sobre a característica: *O Coletivo Autoral*

Em alguns trabalhos acadêmicos voltados para o tema arranjo, há uma busca por uma resignificação desta palavra: Arranjo.<sup>10</sup> Usamos o mesmo termo desde o séc. XVIII e quando olhamos essa prática nos séculos XX e XXI, vemos que houve, principalmente na música popular, uma *ampliação* nas funções do arranjador. Um arranjo atualmente pode ser uma peça muito próxima de uma transcrição ou, num outro extremo, uma criação musical indissociável do que conhecemos como *original* daquela composição.

Principalmente nos estudos de Música Popular Brasileira, a busca pelo esclarecimento dessa prática vem tomando espaço nos últimos anos. Tanto a dissertação de Aragão (2001) como a tese de Nascimento (2011) trazem um panorama de diferentes produções musicas na música popular, discutem a relação entre compositor e arranjador dentro de cada produção e ainda propõe alguns termos. No arranjo de Roda Viva, a fita cassete contendo a gravação da canção com voz e violão, pode ser considerada o *original virtual* (Aragão, 2001) ou *Enunciado Simples* (Nascimento, 2011). Para Aragão, o arranjo é muitas vezes necessário para que a composição na música popular exista.

Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um arranjo, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina a priori (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução. (ARAGÃO, 2001, p.17).

Nascimento (2011) propõe uma análise entre esse primeiro *Enunciado Simples* e o *Enunciado Ampliado* como um meio de entender o real trabalho do arranjador.

Ao diferenciar o que seja o Enunciado Simples de uma música do seu Enunciado Ampliado, no qual figuram elementos oriundos do arremate que o arranjo e a interpretação trazem à obra, chegamos a um núcleo poético identificador da criação primeira, para daí diagnosticar as demais contribuições criativas e seus efeitos no todo enunciativo. (NASCIMENTO, 2011, p. 7).

Naquele registro simples da canção Roda Viva estavam a melodia, a letra, a harmonia e um padrão rítmico de acompanhamento. O arranjador de Roda Viva foi muito hábil no retrabalhamento de elementos da própria composição, na criação de uma introdução

---

<sup>10</sup> No artigo de JUNIOR, 2014, há uma excelente discussão sobre esse assunto.

e de um final apoteótico e na mistura de técnicas de escrita no decorrer de todo o arranjo. É o que Nascimento (2011) propõe chamar de *Coletivo Autoral*. Assim como Aragão (2001), o autor pondera que não se espera dos compositores de música popular a obra completa, da composição ao arranjo chegando à performance. “O que mais ocorre é a justaposição de vários atos de criação entre a obra primeira e sua forma comunicada ao público, apontando inequivocamente para o que chamo de Coletivo Autoral” (NASCIMENTO, 2011, p. 27).

Pelos relatos no livro “Vozes do Magro” a relação de proximidade com os compositores, receber as canções inéditas, tocar junto com os compositores era muito frequente. A partir dos *originais virtuais*, que podiam ser os registros em fita cassete ou o próprio compositor tocando a música para o grupo, Magro Waghabi concebia o arranjo com muita liberdade, resultando o que Nascimento (2011) propõe chamar de Coletivo Autoral.

Um outro exemplo, a gravação de *Sonho de Carnaval*,<sup>11</sup> de Chico Buarque: “Conhecemos esta música pelo próprio Chico, em São Paulo. Fiz um arranjo usando o recurso dos cânones e o resultado foi bem forte” (WAGHABI, 2014, p.60). Além do cânone no final do arranjo há uma mudança radical de andamento da introdução para o início do tema e um acelerando no final que o arranjador não menciona mas que consideramos um grande diferencial para a gravação feita pelo Chico Buarque no seu primeiro LP.<sup>12</sup>

## 5.2 Sobre a característica: *Defender a canção*

Voltando para o arranjo de *Roda Viva*, um dos aspectos que chama a atenção é o foco na melodia principal. Pelo que constatamos, Magro Waghabi, mesmo com 24 anos e ainda iniciando sua formação, tinha plena consciência de como escrever várias texturas vocais. Não é fácil escrever um arranjo com 4 estrofes e um refrão sem deixá-lo redundante ou, no outro extremo, pesado, cansativo, com muitas informações. É fato que o arranjo de *Roda Viva* flui muito bem e o acelerando dos refrãos finais foi feito para causar impacto, para ganhar o Festival de 1967. Se observarmos outros arranjos escritos para o MPB4 veremos que essa economia na escrita, esse equilíbrio entre o arranjo vocal e a apresentação da canção, se tornou uma marca do grupo e de seu arranjador Magro Waghabi.

Participando de um Simpósio de Música Vocal em 2003, tive a oportunidade de conversar com Magro e me chamou a atenção algumas considerações dele sobre a prática do

---

<sup>11</sup> Este arranjo pode ser ouvido na íntegra no site do MPB4: <http://www.mpb4.com.br/musica>.

<sup>12</sup> No mesmo ano, 1966, Chico Buarque lançou seu primeiro LP solo. Esse arranjo pode ser ouvido em: <https://www.youtube.com/watch?v=1gueCDMqm8s>.

arranjador. Magro disse que identificava uma certa diferença no trabalho do MPB4 ao comparar com outros grupos vocais *a cappella* presentes no evento. Ele dizia que para o MPB4 o mais importante era defender a canção, mostrar a letra e a melodia com clareza, mostrar um posicionamento político do grupo através da música. A partir dessa conversa, ficava clara a intenção dos marcantes uníssonos do MPB4: reforçar, cantar de outra forma a melodia principal. Não se tratava de falta de criatividade mas de focar na melodia e na letra que eles estavam cantando. O arranjo vocal caminhava junto com essa intenção de mostrar a canção da forma mais clara e direta possível. Essa conversa aconteceu em 2003 mas nos comentários sobre o arranjo de *Olê, Olá*, canção de Chico Buarque gravada no primeiro LP do grupo, em 1966, Magro Waghabi pondera:

Confesso que senti muita dificuldade em propor que cantássemos *Olê, olá* em uníssono, só abrindo o vocal na última palavra da música. Não me passava pela cabeça a possibilidade de que um conjunto vocal pudesse cantar uma música em uníssono. Mas, ao mesmo tempo, a poesia de Chico era tão forte que me inibia e impedia de pensar em abrir vozes sobre ela. Foi uma decisão penosa, felizmente aceita por meus companheiros. Essa experiência foi muito importante para mim. Foi aí que descobri que um bom uníssono também era uma forma de vocalizar,, principalmente quando o uníssono é bom – e o nosso era e ainda é! – e se a poesia é boa – quanto a isso, ninguém nunca teve ou tem dúvida! (WAGHABI, 2014, p. 61).

Vários arranjos que fizeram sucesso na carreira do MPB4 tinham no uníssono a sua característica mais marcante. Um ótimo exemplo é a canção *Amigo é pra essas coisas* (de Silvio da Silva Júnior e Aldir Blanc), no LP *Deixa estar*, de 1970. O arranjo vocal aparece só na introdução e a apresentação da música toda é com solos dos cantores ou em uníssono.<sup>13</sup>

“Amigo é pra essas coisas”, assim como “Lamento”, entrou no LP trazendo o MPB4 de volta ao tradicionalismo. Ela fez parte do III Festival Universitário de Música Brasileira, de 1970, tirou segundo lugar e foi um grande sucesso, o primeiro grande sucesso de Aldir Blanc. Uma música que nos levou de volta às paradas de sucesso. (WAGHABI, 2014, p. 121).

Segundo Tatit (2004) a canção popular urbana desde o início do século XX, trazia através da fusão do ritmo, da melodia e da letra, uma mensagem do cotidiano, uma comunicação direta com o público e uma oralidade eficiente que tinha ao mesmo tempo méritos artísticos e comerciais. Foi com a intenção de manter essa oralidade eficiente da música popular que Magro Waghabi concebia os arranjos, que o MPB4 manteve sua formação durante décadas e que esse grupo construiu uma das carreiras mais longevas.

<sup>13</sup> Esse arranjo pode ser ouvido em: <https://www.youtube.com/watch?v=TWs2F6TQze0>.

### 5.3 Sobre a característica: *Harmonização em bloco*

Sobre características gerais de escrita, Magro escreve em vários momentos do arranjo de *Roda Viva* uma escrita homofônica característica de grupos vocais. A partir da melodia da primeira voz, o arranjador escreve uma harmonização em bloco, que chamamos de *solí* a 4 vozes muito bem esclarecido nos livros de arranjo instrumental<sup>14</sup>. As quatro vozes do MPB4 estão dentro de uma oitava e, na maior parte do tempo, dentro de uma sexta. O intervalo consonante de sexta entre as vozes 1 e 4 facilita a afinação. Invertendo os acordes, aproveitando as notas comuns e substituindo algumas notas, o arranjador faz uma boa condução das vozes privilegiando o movimento direto ou oblíquo.

No arranjo de *Roda Viva*, essa técnica é utilizada na harmonização da melodia principal ou dos contracantos. Identificamos essa mesma técnica em todos os discos analisados, de 1966 até 1980. Em todos os arranjos que a harmonização da melodia é feita, esta técnica é utilizada. Torna-se então uma sonoridade característica dos arranjos de Magro Waghbi. Normalmente essa harmonização da melodia é sempre feita numa re-exposição da melodia ou numa segunda parte da música mas vamos ressaltar aqui uma exceção.

‘Última forma’, nos foi apresentada de uma maneira interessante. A música do Baden Powell e do Paulinho Pinheiro chegou para mim em uma fita – tenho a impressão que cantada pelo próprio Baden. Comecei a ouvi-la e tirei a melodia e a harmonia segundo estavam gravadas. Então, saiu um arranjo compacto e com bastante abertura de vozes. (...) Essa música foi gravada em dois canais de voz e derrepente, a gente resolveu acrescentar um terceiro canal. Ela ficou com uma massa impressionante, apesar de um pouquinho suja na mixagem, mas criou um efeito sonoro muito bonito. É uma bela melodia que virou um sucesso do MPB4. (WAGHABI, 2014, p. 152).

Esta canção está no LP *Cicatrizes*, de 1972. Mesmo com embates diretos com a censura, este LP tem várias músicas de conteúdo político (*Viva Zapátria*, de Sirlan e Murilo Antunes; *Pesadelo*, de Maurício Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro). Além do repertório escolhido, chama atenção a qualidade de gravação: *Cicatrizes* foi o primeiro disco do grupo gravado em 8 canais, o que possibilitava ter até três canais para as vozes. Do início da carreira até esse disco, o MPB4 gravava em um canal, sem fone de ouvido, tendo como referência a base tocada numa caixa de som dentro do estúdio.

O arranjo de *Última forma* começa com um *solí* a 4 vozes e alterna com momentos de solo de Miltoninho, outras frases harmonizadas e o uníssono do grupo. Começar com o *solí*, sem introdução causa um impacto bem distinto dos outros arranjos.

<sup>14</sup> No livro *Arranjo* de Carlos Almada, esta técnica está descrita na página 160. Trata-se do Soli a quatro partes com espaçamento fechado, quando todas as vozes estão no âmbito de uma oitava.

## LP Cicatrizes (1972)

Arr.: Magro Waghabi

Baden Powell / Paulo César Pinheiro

The musical score shows four vocal parts (Ruy, Magro, Aquiles, Milinho) in 2/4 time, key of D major. The lyrics are: "É, co-mo'eu fá - lei, não i - a du - rar. Eu bem que'a-vi -". The score includes harmonic markings: A7M, A dim, and C#m7(9)/G#. There are also fermatas and triplet markings over the lyrics.

**Fig.1: Primeiros compassos do arranjo vocal de *Última forma*, exemplo de soli a 4 vozes.**

#### 5.4 Sobre a característica: *Técnicas especiais*

Num curso normal de arranjo vocal, boa parte das aulas é dedicada às técnicas de escrita homofônica e escrita polifônica. Na escrita homofônica abordamos os *soli* (2 a 6 vozes) e outras técnicas voltadas para uma harmonização *a cappella*. Nas técnicas de escrita polifônica abordamos os vários tipos de contracantos que o arranjador pode criar a partir da melodia principal (Pereira, 2006). As Técnicas Especiais, nos livros sobre arranjo coral, servem para dar maior interesse e variação ao arranjo. Ades (1986) inclui nesse capítulo o acompanhamento sustentado, o acompanhamento rítmico, o acompanhamento arpejado, a abertura gradual de vozes (*leque*), etc. Em Ostrander e Wilson (1986) também apresenta Técnicas Especiais idênticas. Há uma mistura de técnicas de escrita (homofônica e polifônica) e muitas vezes identificamos uma sonoridade instrumental adaptada para as vozes. Procurando uma similaridade com a escrita de Magro Waghabi, identificamos em *Roda Viva* e em vários outros arranjos do MPB4 um certo número de Técnicas Especiais que podem ser consideradas características.

Em *Roda Viva* (1967), o acompanhamento arpejado é muito marcante e é usado nos primeiros refrãos. Na figura seguinte, apresentamos o arranjo vocal e uma redução nas duas pautas inferiores para facilitar a visualização do resultado desta técnica. Identificamos assim um arpejo instrumental feito por um violão ou piano adaptado para as vozes.

2

Bm<sup>7</sup> Bm/A Em<sup>7</sup>

dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum

dum dum dum dum dum dum dum

Ro-da mun - do, ro-da gi-gan - te, Ro-da mo - i - nho, ro-da pi-ão

dum dum dum dum dum dum dum

A<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>6</sup> F#<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup>

dum dum dum dum dum dum dum

O tem-po ro-dou num ins - tan - te Nas vol-tas do meu co - ra - ção

dum dum dum dum dum dum dum

**Fig. 2: Refrão do arranjo vocal de Roda Viva. No primeiro sistema a técnica especial de arpejo. Nos últimos 2 compassos, um exemplo da harmonização em bloco, do soli a 4 vozes.**

De maneira similar esta mesma técnica aparece em *Lamento* (1966), em *Sabiá* (1969), nos primeiros compassos de *De Palavra em Palavra* (1971) e na introdução de *A Lua* (1980), um arranjo que fez muito sucesso com o MPB4.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Todos os arranjos do MPB4 podem ser escutados no site oficial do grupo (<http://www.mpb4.com.br/>) ou no <https://www.youtube.com>.

O acompanhamento sustentado (ou cama harmônica) também foram usadas com uma certa frequência. No início da gravação de *Cálice* (1979) esta técnica está bem evidente mas aparece em trechos mais curtos como em *De palavra em palavra* (1971) ou em *Porto* (1975), tema de Dori Caymmi para a trilha sonora da novela Gabriela.

A passagem da melodia em uníssono numa região grave para a melodia uma oitava acima em soli a 4 vozes acontece com muita frequência e pode ser considerada uma técnica especial. Ades (1986) define a abertura e o fechamento gradual das vozes como um “leque” (*the fan*) mas no caso dos arranjos do MPB4 a mudança é repentina. As duas técnicas causam a sensação de variação, de mudança textural. Um bom exemplo dessa mudança textural característica pode ser escutado em *De frente pro crime* (1975).

## DE FRENTE PRO CRIME

*LP 10 Anos Depois (1975)*

Arr.: Magro Waghabi

João Bosco e Aldir Blanc

**Fig. 3:** trecho do arranjo vocal de Magro Waghabi para *De frente pro crime* (de João Bosco e Aldir Blanc). Na primeira linha os cantores cantam em uníssono. No c. 39 há o salto de oitava da melodia e a partir do c.40, a harmonização em bloco (soli a 4 vozes).

### Considerações Finais

As quatro características dos arranjos vocais do MPB4, a saber, *Coletivo Autoral*, *Defender a canção*, *Harmonização em bloco* e *Técnicas especiais*, foram evidenciadas em todos os LPs produzidos no período estudado (1966 até 1980). As duas primeiras características tratam da relação do MPB4 com os compositores e com a música popular urbana. Levanta aspectos importantes de como a produção musical deste grupo era feita e confirma o conceito proposto por Nascimento (2011): o *Coletivo Autoral*. As duas últimas características referem-se às técnicas de escrita utilizadas por Magro Waghabi nos arranjos

vocais do MPB4. É de uma certa maneira surpreendente que, mesmo sem um ensino formal de música ou acesso a algum método de arranjo, Magro Waghabi utilizava essas técnicas de uma maneira consciente e criativa.

Identificar esses quatro tópicos não significa reduzir um trabalho em poucos termos, mas sim propor características gerais que auxiliem no entendimento dessa produção tão importante na história da música vocal brasileira.

## Referências

- ADES, Hawley. *Choral Arranging*. Delaware Water Gap: Shawnee Press, Inc., 1983.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- JÚNIOR, Carlos Menezes. *Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992)*. São Paulo: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Recriatura de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. Campinas, 2011. Tese (Doutorado em música). UNICAMP, 2011.
- OSTRANDER, Arthur E.; WILSON, Dana. *Contemporary Choral Arranging*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1986.
- PEASE, Ted; PULLIG, Ken. *Modern Jazz Voicings*. Boston: Berklee Press, 2001.
- PEREIRA, André Protasio. *Arranjo Vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica. 2006*. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Musica, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo - Vol.2:1958-1985*. São Paulo: Ed. 34. 1998.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34. 2013. 3ª Edição
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta. 2013
- WAGHABI, Magro. *As Vozes do Magro*. Rio de Janeiro: Bateia Cultura, 2014.